SALVE

Revue pro teologii a duchovní život

R. A. White SJ – Spiritualita v kinematografii

V. Suchánek – Ježíš Kristus… vítězný?

T. Špidlík SJ – Andrej Tarkovskij

T. Radcliffe OP – Jurský park a Poslední večeře

K. Lukavská – O dracích a meditaci nad slovem

M. Tobolková – Proměny pašijí v Hořicích

víra ve filmu

2/04

Obsah

Editorial / 3

Vatikánský seznam nejlepších filmů k 100. výročí kinematografie / 7

Spiritualita v kinematografii
Rozhovor s Robertem A. Whitem SJ / 11

Rozhovory o filmu Utrpení Krista režiséra Mela Gibsona
(Di Noia OP, Boniecki, Holland, Krajewski, Stróżewski) / 19

Vladimír Suchánek
Ježíš Kristus… vítězný? / 35

Tomáš kardinál Špidlík SJ
Andrej Tarkovskij / 45

Pavel Kopeček
Tajemství za stříbrným plátnem / 49

Timothy Radcliffe OP
Jurský park a Poslední večeře / 59

Klára Lukavská
O dracích a meditaci nad slovem aneb Tolkien filolog a spisovatel / 71

Markéta Tobolková
Proměny pašijí v Hořicích na Šumavě / 87

Legenda k obrazovému doprovodu / 101

Recenze / 103

English Summary / 109

Vážení čtenáři,

Vážení čtenáři,
podtitul druhého čísla 14. ročníku naší revue Salve Víra ve filmu prozrazuje, že i naše redakce podlehla debatě, kterou vyvolal film Utrpení Krista od Mela Gibsona. Nechtěli bychom však téma zúžit na jediný film, ale právě naopak, tento film nás inspiroval k obecnému pohledu na tuto problematiku.

Nikdy jsem nepřistupoval k psaní editorialu s většími obavami a pravdivým konstatováním o své nekompetentnosti k danému tématu. Spásná myšlenka mě napadla jednoho večera, kdy jsem si uvědomil, že jde o vážné souvislosti, které jsou starší než film. Přece téměř dvacet let jsem se v rámci úvodu do studia teologie zabýval otázkou umění jako pramene teologického poznání.

V obou případech jde o obraz, ve filmu však o obraz živý. Jsou zde jisté styčné body. Vyostřená debata, kdy ta či ona strana hledá argumenty, mi připomíná historii křesťanského umění. Jak dlouho trvalo, než se křesťané odvážili zobrazit Ukřižovaného na kříži! Boj ikonoklastů za isaurijské dynastie byl však o něco zuřivější a krvavější. Ale již v sedmém a osmém století se znovu ozývá ono původní starozákonní tvrzení, že není dovoleno zobrazovat Boží skutečnost. Druhý nicejský ekumenický koncil (787) obhájil právo obrazu a Východ dodnes slaví vítězství nad ikonoklasmem jako svátek ortodoxie. Západ dlouho nemá odvahu zobrazit Boha Otce. Také rané středověké vitraje, či Biblia pauperum, používají jedné podoby pro Boha Stvořitele, jako pro Ježíše Krista. Teprve 13. století definitivně opouští tento způsob a předchozí tradici uvolňuje především klasické středověké zobrazení Nejsvětější Trojice. V době západního rozkolu znovu propuká ikonoklasmus a vítězí v kalvínské konfesi. Devastace svatovítské katedrály za zimního krále Fridricha Falckého je živým a výmluvným svědectvím dodnes, stejně tak i zánik sakrálního umění ve značné části protestantských církví.

Pro porozumění naší diskusi o zmíněném filmu považuji za vhodné připomenout ortodoxní nauku o malbě ikony. Ve východním křesťanství se požaduje, aby autorem ikony (posvátného obrazu) byl člověk zasvěcený Bohu a při samotné malbě obrazu zůstával ponořen do modlitby.

Co tedy vyplývá z této exkurze do historie křesťanského umění? Myslím, že jsme děti svých rodičů. I v nás se zmítá otázka, je-li možné zobrazit božské, to, co je nepostižitelné, nadsmyslové, transcendentní. Nestane se tak Kristus hříčkou v rukou subjektivity filmových tvůrců? Je skutečně lhostejné, kdo je režisérem,

scénáristou, kameramanem? Kdo zobrazuje jednotlivé postavy Krista, Panny Marie, apoštolů? Nemíním zde vstupovat do otázky umělecké hodnoty, tu musím ponechat jiným.

Když se takto zamyslíte nad jednotlivými články, může se pro vás historická debata stát současností, mění se jen výtvarný žánr a jména debatujících. Ptám se: je adekvátní diskuse o tom, zda autor filmu je progresivní či pokrokový katolík? Stoupenci malby ikon by asi nepřijali Krista podle Kazantzakise, Pasoliniho či Normana Jewisona. Stojí za úvahu, proč v očích mnoha autorů Pasoliniho Kristus, někdy připomínající „komunistického agitátora přesvědčujícího soukromé rolníky ke vstupu do JZD", je pro mnohé přijatelnější než Kristus Mel Gibsonův. Přesto i já a celá naše generace, která měla v 60. letech možnost shlédnout Pasoliniho Evangelium sv. Matouše, jím byla nadšená. Není v tom určitý dobový kontext? Nevyrůstá naše sympatie ke komunistickému tvůrci z toho, že zaujal v komunistickém světě nekonformní přístup k postavě Ježíše Krista?

V našem váhání, někdy i odporu k otázce zobrazení Krista, se může skrývat i ona neochota přijmout pohoršení inkarnace. Abstraktní náboženství je přijatelné světu gnose, a to v jisté míře platí i dnes. V klasických zobrazeních Krista jsme ukolébáni tokem kulturní tradice. Film, jako nové médium v oblasti sakrálního umění, je ještě stále živý a ve své blízkosti k „virtuální realitě" má silný náboj skandalizace. Zjevení Zmrtvýchvstalého, jako i požadavek vidět v druhém Ježíše Krista, ospravedlňuje subjektivitu fra Angelica, Velasqueze, Grünwalda, Leonarda da Vinci, Rubleva či Michelangela.

Pašijový úsek zachycující utrpení Krista je scandalum par excelence celé křesťanské víry. Autor se vyznává, oč opírá své líčení. Považuji za téměř nespravedlivé, když se k těmto skutečnostem v kritice filmu vůbec nepřihlíží. Je to otřesné utrpení, které nám autor filmu postavil před oči. Nemohu se zbavit dojmu, že podobnou výtku lze adresovat i čtvrté písni o Božím služebníku proroka Izaiáše.

Jinou otázku ve mně vyvolává ono napětí, které film vzbudil v křesťanském světě a římskokatolické církvi samé. Zjednodušeně můžeme konstatovat, že věřící přijímají tento film s nadšením. Naopak převážná část intelektuálů film odmítá. Důvody zde nemusím opakovat, neboť se objevují v jednotlivých příspěvcích. V teologickém světě film navodil debatu. Uveřejněný rozhovor s Otcem Di Noiou OP, podsekretářem Kongregace pro nauku víry, není jen příspěvkem, ale i připomínkou teologického principu sensus fidelium, který je v současné Církvi pošlapáván jak těmi, které nazýváme tradicionalisty, tak těmi, kteří se nazývají progresisty. Nesvědčí to však o velké ochotě naslouchat víře Božího lidu a není to příliš dobrou známkou pro demokratické ladění v naší Církvi. A ejhle! Je to Řím, který má ještě otevřený sluch pro cítění věřícího lidu. Doufám, že nikdo tento

princip nezařadí mezi překonaný kýč. Není i zde klíč k pochopení, proč Církev ztrácí lidové vrstvy?

Nyní zcela vážně. Jistě, že jeden film a diskuse o něm nemůže přinést konečné řešení nadhozených otázek. Ani tento editorial si nečiní nárok na jakési konečné slovo a hodnocení. Také i náš časopis rozšiřuje toto téma a zmínkou o pašijích v Hořicích na Šumavě ukazuje na cestu od slova k obrazu, od obrazu k živému obrazu, od hry k filmu.

Doprovodný obrazový materiál může učinit i z našeho letošního druhého čísla filmový zážitek a povzbudit naši snahu o pochopení vztahu mezi Slovem a Obrazem. Kéž nám tato kombinace dovolí slavit malý svátek ortodoxie.

✠ fra Dominik Duka OP

Vatikánský seznam nejlepších filmů

U příležitosti 100. výročí kinematografie v roce 1995 sestavil Vatikán seznam „velkých filmů". 45 vybraných filmů je rozděleno do tří kategorií – náboženství, morální hodnoty, umění.

1. Náboženství

Andrej Rublev (1969) Andrej Tarkovskij
Babetina hostina (Babettes gaestebud, 1988) Gabriel Axel
Ben-Hur (1959) William Wyler
František, prosťáček boží (Francesco, guillare di Dio, 1950) Roberto Rossellini
Francesco (1989) Liliana Cavani
Evangelium sv. Matouše (Il Vangelo secondo Matteo, 1964) Pier Paolo Pasolini
Utrpení našeho Pána Ježíše Krista (La passion de Notre Seigneur Jesus-Christ, 1905) Ferdinand Zecca
Člověk pro každé počasí (A Man for All Seasons, 1966) Fred Zinnemann
Misie (The Mission, 1986) Roland Joffe
Monsieur Vincent (1947) Maurice Cloche
Nazarin (1958) Luis Buñuel
Slovo (Ordet, 1954) Carl Theodor Dreyer
Utrpení panny Orleánské (La passion de Jeanne d'Arc, 1928) Carl Theodor Dreyer
Oběť (Offret, 1986) Andrej Tarkovskij
Thérèse (1986) Alain Cavalier

2. Morální hodnoty

Sbohem děti (Au revoir les enfants, 1988) Louis Malle
Zloději kol (I ladri di bicicletti, 1949) Vittorio De Sica
Oheň na planinách (The Burmese Harp, 1956) Kon Ichikawa
Ohnivé vozy (Chariots of Fire, 1981) Hugh Hudson
Dekalog (1988) Krzysztof Kieslowski
Děrzu Usala (Dersu Uzala, 1978) Akira Kurosawa
Gándhí (Gandhi, 1982) Richard Attenborough
Intolerance (1916) David Wark Griffith
Život je krásný (It's a Wonderful Life, 1946) Frank Capra
V přístavu (On the Waterfront, 1954) Elia Kazan
Řím, otevřené město (Roma città aperta, 1945) Roberto Rossellini

Šindlerův seznam (Schindler's List, 1993) Steven Spielberg
Sedmá pečeť (Det sjunde inseglet, 1956) Ingmar Bergman
Strom na dřeváky (L'albero degli zoccoli, 1978) Ermanno Olmi
Lesní jahody (Smultronstället, 1958) Ingmar Bergman

3. Umění

Občan Kane (Citizen Kane, 1941) Orson Welles
8 1/2 (Otto e mezzo, 1963) Federico Fellini
Fantasia (1940) Hamilton Luske, Ben Sharpsteen, Wilfred Jackson, Ford Beebe, James Algar
Velká iluze (Grand Illusion, La grande illusion, 1937) Jean Renoir
Silnice (La Strada, 1956) Federico Fellini
Zlaté věže (The Lavender Hill Mob, 1951) Charles Crichton
Gepard (The Leopard, Il gattopardo, 1963) Luchino Visconti
Malé ženy (Little Women, 1933) George Cukor
Metropolis (1926) Fritz Lang
Moderní doba (Modern Times, 1936) Charlie Chaplin
Napoleon (1927) Abel Gance
Upír Nosferatu – symfonie hrůzy (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, 1922) Friedrich Wilhelm Murnau
Přepadení (Stagecoach, 1939) John Ford
2001: Vesmírná odysea (2001: A Space Odyssey, 1968) Stanley Kubrick
Čaroděj ze země Oz (The Wizard of Oz, 1939) Victor Fleming

Převzato a upraveno podle anglického originálu Vatican Best Films List publikovaného na internetových stránkách Biskupské konference USA http://www.usccb.org. Redakce Salve děkuje arcibiskupovi Johnu P. Foleymu, předsedovi Papežské rady pro sdělovací prostředky, za zprostředkování informace o tomto seznamu a Markétě Duchkové za kompletaci a doplnění českých názvů.

Spiritualita v kinematografii

Rozhovor s Robertem A. Whitem SJ

Neustále zaměstnaný Robert A. White SJ, teoretik sdělovacích prostředků a profesor na Gregoriánské univerzitě v Římě, poskytl rozhovor pro Salve až po dlouhé úvaze. Necítil se být dostatečným odborníkem na zvolené téma, ale nakonec Janu Regnerovi SJ, který pro naši revue rozhovor připravil, věnoval svůj čas. A i když se v jeho kanceláři často ozývalo zvonění telefonu a stále někdo klepal na dveře, nakonec se podařilo rozhovor natočit…

Jaký je Váš názor na nový film Mela Gibsona, který se zabývá Kristovým utrpením?

Možná bych měl nejprve říci, proč mě takové filmy, jako je Gibsonův poslední film Utrpení Krista, velmi zajímají. Už bezmála 15 let přednáším teorii sdělovacích prostředků na Gregoriánské univerzitě. Naši studenti se specializují na vztah náboženství a médií, a tak se jim snažíme vysvětlit, jaká jsou specifika náboženské komunikace a jaká by správně měla být. V případě takových filmů, jako je zmíněný Gibsonův film, je toto téma zvláště zajímavé.

Tak především je třeba říci, že film Utrpení Krista byl velmi úspěšný. Měl obrovskou návštěvnost a byl tedy i velkým komerčním úspěchem. Je pochopitelné, že hlavním zájmem Holywoodu je, aby jeho produkty vydělaly hodně peněz. Ale tento film je také velkým náboženským zážitkem. I když se mnohým může zdát, že je násilí např. při bičování přehnané, jedná se o jistou „vizuální pietu".

Utrpení bylo vždy v jistém smyslu v centru křesťanství – kříž a utrpení se staly symbolem Boží lásky. Je to přirozený symbol. Ježíš dává sebe sama na kříži se slovy odpuštění všem lidem, kteří mu tato muka způsobili. Myslím si proto, že mnohé kritiky tohoto filmu nejsou na místě. Skoro všichni komentátoři Gibsonova díla se o tom zmiňují. I mnoho příslušníků židovským komunit, kteří viděli tento film, došlo k přesvědčení, že se nejedná o film antisemitský. Někteří z kritiků ho určitě ani neviděli…

Mnozí kritici ale také tvrdí, že Kristovo utrpení je v Gibsonově filmu vytrženo z historického kontextu, a tak nezasvěcenému divákovi smysl jeho oběti na kříži uniká. Co byste odpověděl na tuto námitku?

Tato kritika pochází skoro vždy od biblistů a teologů. Já si ale myslím, že jim uniká, co to znamená film nebo umělecké dílo. Nemá být historickým podáním

biblických událostí. Ostatně Nový zákon sám neodpovídá našim kritériím historického zápisu událostí spojených s životem Ježíše Krista. Je to teologická interpretace, jsou zde použity obrazy trpícího služebníka (srv. Iz 42,1n) a jiné obrazy ze Starého zákona…

Jak bychom takový druh filmu měli nazvat? Co je správnější říci, že je to film „náboženský", nebo spíše „duchovní"?

Měli bychom ho nazvat spíše „duchovní". Bylo by třeba se zamyslet nad tím, jaký je mezi těmito dvěma termíny rozdíl. V dnešní době se mluví mnoho o spiritualitě. Když o něčem říkáme, že je to duchovní, ponechává se náboženství jako instituce stranou. Přestože takoví tvůrci jako je Mel Gibson vytvoří film, který vychází ze spirituality žité v rámci jisté náboženské instituce, zaměřují se vždy na širokou škálu diváků, na velkou masu lidí. Nevytváří ho jako dokument pro nějakou konkrétní instituci, ale pro všechny, kdo mají o daný předmět zájem. Nedělají to jako představitelé nějaké instituce, ale jako filmaři. To, k čemu jejich dílo směřuje, tedy není smysl pro nábožensko-institucionální příslušnost, ale smysl pro spiritualitu. Někteří z nich by se dokonce mohli cítit uraženi, protože je nezajímá náboženství jako instituce, ale jen duchovní pohled na svět.

I Gibsonův film se rozhodně zabývá více spiritualitou než náboženstvím. Směřuje k individuální náboženské zkušenosti člověka. A říkám to jako člověk, který po mnoho let studuje teorii sdělovacích prostředků a zajímá se mimo jiné taky o filmové a televizní publikum. V tomto filmu je vidět jistá subjektivní interpretace faktů, která se snaží lidi oslovit a dotknout se jejich citu pro duchovno. Všichni lidé jsou v jistém smyslu duchovní a mají určitý cit pro duchovní věci. A proto se filmový nebo televizní tvůrce, který vytváří film, jenž spadá do této kategorie, přizpůsobuje tomu, co rozumí pod pojmem lidská spiritualita.

Mohou ale média vůbec zprostředkovávat nějakou spiritualitu?

Jedním z témat, kterými se zabývám jak se svými studenty, tak během různých diskusí, je fakt, že v dnešní době lidé tráví se sdělovacími prostředky (s televizí, rádiem, internetem, tištěnými médii apod.) okolo 5–6 hodin času, a tak se média stala normálním prostředím jejich života. Kdysi bylo jejich normálním prostředím zemědělství. Je tedy přirozené, že tehdy lidé prožívali každou náboženskou zkušenost a organizovali svůj duchovní život okolo zemědělství. V dnešní době patří zemědělci k menšině. Většina lidí žije v mediálním prostředí, a proto také většina lidí – každý svým způsobem – právě zde nachází Boha, prožívá své zkušenosti, tvoří…

Kromě toho lidé jsou a vždy byli vypravěči příběhů. Naše kultura je vystavěná na příbězích, které si lidé vyprávějí, na myšlenkách, které mají.

Je jistě velmi důležité, aby média zprostředkovávala jistou spiritualitu, která se dotýká lidských životů. Otázka zní, zda dnešní sdělovací prostředky opravdu pomáhají najít Boha. Lidé se často domnívají, že působí pravý opak. Mnozí představitelé církví a jiných náboženských institucí za to média nepřetržitě kritizují a mají vůči nim velmi negativní postoj. Silně to cítíme např. i v katolické církvi. Kněží někdy říkají: „Sdělovací prostředky jsou špatné, neměl bys je sledovat!"

Boha ale nenacházíme v době, kterou věnujeme práci či intenzivnímu studiu. Nacházíme jej v našem volném čase, během našich „nedělí", daleko od racionální a náročné práce.

Žijeme v době emancipace jednotlivce a jeho svobody. Má smysl, aby ještě i dnes církev říkala: „Na tenhle film se dívat můžeš, ale na tenhle by ses dívat neměl," a podobně?

Kritika médií a kinematografie v církvi pramení často z nevědomosti. Často se stává, že největší kritici nějakého filmu ho ani neviděli. Já jsem nikdy nepochopil žádný film, aniž bych ho nejprve viděl a diskutoval o něm s někým jiným.

Všechna média jsou sociální činností. I když se třeba díváte na televizi úplně sám ve svém pokoji, přemýšlíte nad tím, co si o té které věci myslí jiní lidé, a tak se v jistém smyslu zapojujete do života společnosti. Začínáte se dívat na svět podobně jako lidé, o kterých slyšíte a které vidíte v médiích.

V kině nejste nikdy sami. Okolo vás je mnoho dalších lidí, kteří se dívají na stejný film spolu s vámi. A to je zcela jiná zkušenost, než když se na něj díváte sami. Já osobně proto raději chodím do kina.

A tady se dostávám k vaší otázce, zda církev v dnešní době má říkat, na co by se její věřící měli či neměli dívat. Já si myslím, že na to určitě právo má, ale jednotlivec je stále více pro církev rovným partnerem, bude s ní diskutovat a polemizovat, zda to či ono je, nebo není na místě. Jistá pravidla budou platit stále, ale jednotlivec s nimi smí nesouhlasit.

Musíme si uvědomit, že jedna z věcí, které se v posledních letech v oblasti médií velmi rozvinuly, je to, že každý má svou vlastní interpretaci. Navykli jsme si mluvit o masovém vlivu sdělovacích prostředků – můžeme přenášet informace, mít na lidi psychologický vliv apod. Ale nyní jsme přišli na to, že každý může to, co vidí a slyší, interpretovat různě. Každý „filtruje" tyto informace přes své osobní zkušenosti a z toho pramení nejrůznější interpretace.

To, co nyní v naší výchově musíme pěstovat, je umění reflektovat a najít svou osobní interpretaci věcí, umění přivlastnit si a využít svůj vlastní úhel pohledu.

Naše identita a naše osobnost musí vejít do dialogu s příběhem, s kterým se v médiích setkáváme. Musíme stále lépe chápat naše vlastní hodnoty a zamýšlet se nad našimi reakcemi na to, co vidíme.

Je proto pochopitelné, že nikdo nesouhlasí se vším. K člověku patří, že může na vše vyjádřit svůj vlastní názor. Například, když lidé vidí násilné bičování Ježíše Krista v novém Gibsonově filmu, možná zareagují negativně a je dobře, když tak zareagují. Nemůžeme prostě přijmout vše, co vidíme na plátně nebo na obrazovce, a vzít to jako pravdu. Musíme v sobě vyvíjet schopnost být kritičtí.

V roce 1995 Vatikán vydal směrnice pro věřící, které se zabývají tím, jaké filmy je dobré vidět a jaké ne. Proč vlastně vznikl tento dokument a co si o něm myslíte?

Možná víte, že Papežská rada pro sdělovací prostředky nyní připravuje nový dokument o smyslu kinematografie pro rozvíjení spirituality a náboženského života. Dokument, který jste zmínil, je více útočný. Hlavním účelem toho dokumentu bylo vytvořit určité směrnice, podle kterých by se věřící mohli řídit.

Já si myslím, že nějaké směrnice potřebujeme. Diskutujeme o tom i se studenty na naší univerzitě, aby si každý z nich uvědomil, že ne každý film, který může na obrazovce nebo na plátně vidět, je pro něho dobrý. To je velmi důležité. Každý by si o tom měl vytvořit sám svůj názor a vytvořit si své vlastní směrnice.

Existují také silné ekonomické zájmy, které tlačí na rozvoj pornografie. Bohužel velké množství lidí nemá v této věci dostatečně silnou nebo vůbec žádnou „osobní směrnici". A zcela základním principem médií je dnes svoboda slova. Ústava mnoha států hájí právo říci cokoli. Spojené státy jsou dobrým příkladem. V mnoha hlavních městech existují otevřené pornografické kanály. Tvrdí se, a já jsem si to sám ověřil, že jedna třetina videonahrávek, které jsou v dnešní době vyráběné v Holywoodu, jsou pornografické. Přestože množství lidí, které tyto materiály užívá, je ještě stále marginální, mladí lidé a především děti musí mít v této věci nějaké vedení. Pornografie v nich totiž ničí schopnost milovat a budovat společenství. A tak mít podobné směrnice může být užitečné, protože musíme vychovávat svědomí dnešních lidí.

Média obhajují úplnou svobodu člověka. Každý má svobodu slova a může proto vysílat, co se mu zlíbí. Zároveň média předpokládají, že člověk je dostatečně inteligentní a zralý, aby odpovědně vybral, co je pro něho dobré. Jakoby říkala: „Pokud se ti něco nelíbí, nechoď na to, nedívej se na to…" Takhle jednoduché to ale není. Musíme mít nějaké veřejné směrnice – samozřejmě při zachování vlastní svobody. Každý sice musí být schopen si utvořit o věci vlastní názor, rozlišit, zda mu v jeho životě pomáhá nebo naopak škodí, ale musíme o tom veřejně diskutovat.

Co je podle vás na duchovním filmu nejdůležitější? Obsah, téma, způsob, jakým je vytvořen, nebo něco jiného?

Především je třeba říci, že některé filmy jsou objektivně duchovnější než jiné. To není jen můj subjektivní dojem. Asi neexistuje obecná shoda mezi lidmi o tom, co je a co není duchovní film. Je však jisté, že duchovnost filmu není jen v jeho tématu.

Na jednom ze seminářů, které mám se studenty, hledáme příklady filmů, které: 1. se explicitně zabývají institučním náboženstvím, církví, životem svatých apod.; 2. nemají v sobě nic, co by se týkalo institučního náboženství; 3. mají nějaké náboženské téma a 4. jsou zcela nenáboženské. Snažíme se pro toto rozlišení najít jistá kritéria.

Dle mého soudu existuje několik různých kritérií. Týkají se především struktury, ne obsahu. Musíme zmínit hlavně kontext: na filmy se díváme ve svém volném čase, patří k naší zábavě. Ale právě v těchto chvílích myslíme na důležité věci svého života, přemýšlíme o jeho smyslu, trávíme čas se svou rodinou, jdeme na bohoslužby atd. Můžeme tedy říci, že kontext, v kterém se obvykle jdeme podívat na film, je náboženštější, než je např. pracovní doba.

Každý film vypravuje nějaký příběh a má narativní strukturu. Je pravda, že v postmoderní kultuře není tato struktura tak důležitá, ale přesto tu je přítomna. Každá struktura v jistém smyslu odráží jakýsi kolaps a obnovení společnosti. To je jádro každého klasického příběhu. Zabývá se základními lidskými city, hledáním smyslu života, a tímto smyslem je především milovat a být milován, protože člověk je bytostí společenskou, nežije jako jiní živočichové, musí vždy žít v komunitě, jinak by zemřel už při narození. Kromě toho je člověk také schopen vnímat symboly, je komunikativní, je ve své podstatě vypravěčem příběhů. Když člověku v dětství tento společenský aspekt chybí, upadá do paniky. I ve svém životě často nacházíme smysl tak, že znovu a znovu obnovujeme lidské vztahy a komunitu, která někde selhala.

Toto hledání smyslu je hluboce duchovní. Zkusme se na to podívat z teologického hlediska. V křesťanství tvrdíme, že Bůh je láska. Boží Duch, který je mezi lidmi, je Duch lásky, který buduje společenství. I když jiná náboženství popisují tento fakt jinak než my křesťané, v jedné věci se jistě všechny shodnou: Nejhlubším přáním každého člověka je milovat a být milován. A o tom je většina duchovních filmů.

V kinematografii je také velmi důležitý obraz…

Ano, kinematografie je skutečně založena na obrazech. Ale nejedná se jen o fotografickou reprodukci, obrazy ve filmech mají svůj symbolický význam, podobně

jako je tomu u ikon. Můžeme to sledovat v historii kinematografie: využití úhlů kamery, osvětlení, zcela nový slovník a nové způsoby vyjádření.

Filmoví tvůrci obrací svoji pozornost často na originalitu sdělení. Vytváří nové symboly. A ty jsou velmi důležité, když film má vyvolat v divákovi jisté subjektivní reakce. Film je světem, který tvoří pocity, pomáhá člověku pochopit, jaký je pravý smysl událostí, ba dokonce mění význam věcí.

V čem je podle vás rozdíl mezi náboženským filmem, který je jen ideologií nebo propagandou, a filmem, který je opravdu nevtíravě duchovní? Mám zde na mysli například film „Ježíš", který byl vytvořen jako určitý nástroj evangelizace, ale nestal se opravdovým uměleckým dílem…

Film, který je pouhou propagandou, dělá reklamu na nějakou konkrétní náboženskou instituci a „chce se prodat". Hlavní charakteristikou takového filmu je, že omezuje svobodu diváka a chce ho přetáhnout k sobě. Naproti tomu opravdu náboženský film nejen že nepopírá, ale dokonce podporuje smysl člověka pro svobodu, jeho individuálnost a jeho samostatné vidění věcí.

To, co je důležité u duchovního filmu, je využití paradoxů. Všechna velká náboženství dávají důraz na paradoxy a evidentní je to především v křesťanství: Nejpoužívanějším křesťanským symbolem je kříž. Ten představuje nástroj umučení a smrti Krista, který ovšem nad smrtí zvítězil. Život a smrt, dva protikladné paradoxy, jsou spojeny v obrazu kříže.

I v duchovním filmu se ukazují paradoxy, především kontrast mezi principem lásky a principem moci. Film by se neměl stát ideologickým nástrojem nebo propagandou, měl by se stát uměleckým dílem, měl by se stát pomocí pro toho, kdo hledá duchovní smysl věcí. Především v 60. letech 20. stol. se ve světě kinematografie skutečně začal rozvíjet takový druh filmu, který můžeme nazvat „duchovní". V dnešní době je natočeno dle mého soudu asi sto takových filmů, a mnohé z nich slaví úspěchy na významných filmových festivalech, jako je ten v Cannes.

Domnívám se, že duchovní film se vylepšuje, vytváří svůj jazyk, který je schopen vyjádřit duchovní věci. Novinkou je jeho úspěšnost. Dobrým příkladem je Utrpení Krista, který je promítán i tam, kde by to nikdo nečekal. Gibsonův film je zcela viditelně jeho vlastním náboženským výrazem, jakýmsi osobním duchovním svědectvím světu. Ale fakt, že také vydělal tolik peněz, by mohl přimět i jiné filmové tvůrce, aby si zvolili duchovní námět. Naopak špatný vliv v této věci měl film Mission. Přestože je to film v mnoha směrech dobrý, odradil Holywood od námětů, které se dotýkají náboženské instituce, protože tak přicházel o peníze. Film Mela Gibsona byl naopak komerčně úspěšný, a tak můžeme doufat, že po něm budou následovat další duchovní filmy.

Jakým způsobem ovlivňuje film kultura?

Kultura a především naše kulturní hodnoty jsou pro kinematografii velmi důležité. Filmoví tvůrci se vždy zajímají o to, jaký druh otázek si lidé kladou. Je třeba také vzít v úvahu, že naprostou většinu publika v kinech tvoří mladí. Filmaři se proto musí pokoušet odpovídat na otázky, které mladé lidi pálí. A právě mládež si často klade otázky o smyslu života. Je to pravděpodobně čas, kdy průměrný člověk prožívá své nejsilnější duchovní zážitky. Je to také období, kdy člověk musí udělat zásadní životní rozhodnutí. Proto filmoví tvůrci musí být velmi pozorní ke všemu, co tuto generaci zajímá a co prožívá.

Všimněme si, jak se tento fakt odrazil v některých velkofilmech, jako je např. Titanic. Je to film, který viděly masy lidí a byl velkým komerčním úspěchem. Ale v jistém smyslu to je také duchovní film, který je velmi kritický vůči nadvládě ideologie, peněz a moci. Režisér tohoto filmu, James Cameron, se snažil apelovat na duchovní city mladých lidí tím, že umístit do středu vztah Jacka a Rose. Díky tomu se Titanic nestal symbolem toho, co se stalo roku 1912 s jednou lodí, ale toho, co se děje dnes v naší společnosti. A to je hlavní důvod, proč byl tak úspěšný. Pokusil se totiž dát podnět k dalším otázkám a reflexím nad duchovními hodnotami mladých lidí.

Rozhovor v Římě připravil a přeložil Jan Regner SJ.

Robert A. White SJ (* 1931 Wamego, Kansas, USA), jezuitský kněz, teolog, sociolog a antropolog. Studoval na univerzitách St. Louis, Missouri, a Cornell University, Ithaca, New York. Nyní přednáší teorii sdělovacích prostředků na Gregoriánské univerzitě v Římě a je ředitelem Centra interdisciplinárních studií sdělovacích prostředků.

Rozhovory o filmu Utrpení Krista režiséra Mela Gibsona

Tváří v tvář tajemství Kristova utrpení

Rozhovor s Augustinem Di Noiou OP z Kongregace pro nauku víry

Film Utrpení Krista, který natáčel Mel Gibson, byl středem pozornosti médií celé měsíce před ohlášeným uvedením do kin. Jaký celkový dojem udělal film na vás, jako na jednoho z hrstky lidí, kteří ho skutečně viděli? (Pozn. redakce: Rozhovor byl připraven před oficiální premiérou filmu.)

Shlédnutí tohoto filmu bude pro mnoho lidí intenzivní náboženskou zkušeností. Pro mne takovou zkušeností bylo.

Ohromující filmové zpracování a zároveň brilantní herecké výkony spolu s režisérovým hlubokým duchovním vhledem do teologického významu Kristova utrpení a smrti – to vše přispívá k vzácnému uměleckému a náboženskému zážitku.

Každý, kdo tento film uvidí – věřící člověk, stejně jako nevěřící – bude nucen postavit se tváří v tvář ústřednímu tajemství Kristova utrpení a vlastně křesťanství samého. Bude si muset položit otázku: Jestliže je toto lékem, jaké muselo být zranění?

Farář Arský kdesi říká, že nikdo nemůže vůbec tušit nebo vysvětlit, co Pán Ježíš pro nás vytrpěl; kdybychom to měli pochopit, museli bychom znát celou tíži rány, kterou mu způsobil hřích, a tu nebudeme znát až do hodiny své smrti.

Způsobem, jakým to dokáže pouze veliké umění, nám Gibsonův film pomáhá nahlédnout něco, co je téměř nad naše chápání. Na začátku filmu pokouší ďábel v Getsemanské zahradě Krista otázkou, jíž se nelze vyhnout. – Jak může někdo unést hříchy celého světa? – To je příliš mnoho. Kristus před tímto pohledem málem couvá, ale pak přesvědčivě vykročí, aby učinil právě to, – aby na sebe vzal podle Otcovy vůle hříchy celého světa. Je to skutečně cosi úžasného.

Kdesi v podtextu celého filmu je mocné povědomí o kosmickém dramatu, jehož účastníky jsme my všichni. Není tu místa pro neutralitu, nikdo nemůže prostě zůstat pouhým divákem tohoto děje. V sázce je skutečně velmi mnoho – cosi, co kromě Krista nejjasněji nahlíží již jen jeho matka Marie a všudypřítomný ďábel.

Když se divák přidává k postavám dramatu na neodvratné cestě z Olivové hory na Golgotu, postupně se záblesk vědomí o tom všem probouzí i v něm.

Je film věrný líčení Kristova utrpení v Novém zákoně?

Připomeňme si, že v Novém zákoně existují o Kristově utrpení čtyři zprávy, jež se snaží podat především náboženský význam popisovaných událostí. V knize Smrt Mesiáše (The Death of the Messiah), pravděpodobně nejúplnější a nejvyváženější studii, jaká kdy byla o vyprávěních o Kristově utrpení napsána, ukazuje P. Raymond Brown, že jsou sice mezi nimi jisté rozdíly, ale celkově se v podstatě shodují.

Gibsonův film není filmem dokumentárním, je to dílo umělecké představivosti. Mel Gibson v něm uplatňuje prvky z pašijových vyprávění Matouše, Marka, Lukáše i Jana, ale zůstává věrný základní struktuře společné všem čtyřem zprávám. V mezích možností umělecké rekonstrukce Kristova utrpení je Gibsonův film Novému zákonu zcela věrný.

Co na Vás na tomto filmu nejvíce zapůsobilo?

Přejete si jednoduchou odpověď? Jim Caviezel a Maria Morgensternová. Hrát Krista muselo být jednou z nejobtížnějších dramatických rolí. Velmi na mne zapůsobila intenzita Caviezelova zpodobení postavy Krista. Není snadné to dokázat a nepůsobit dojmem přehnaného sebevědomí.

Caviezel – a Gibson bezpochyby také – chápou, že Ježíš je vtělený Boží Syn, který je nicméně plně lidský. Jak teď o filmu znovu přemýšlím, uvědomuji si, že to Caviezel dokázal vyjádřit hlavně svým pohledem, i když se dívá na nás a na osoby kolem sebe jen svým jedním nezraněným okem. Caviezel zcela přesvědčivě a působivě vyjadřuje, že Kristus podstupuje své utrpení a smrt z vlastní vůle, v poslušnosti k svému Otci, jako satisfakci za neposlušnost hříchu. Jsme svědky toho, co by církev nazvala Kristovým „dobrovolným utrpením".

Připomeňme slova svatého Pavla: „Jako se neposlušností jednoho člověka mnozí stali hříšníky, tak zase poslušností jednoho jediného mnozí se stanou spravedlivými." (Řím 5,19) A nejde jen o poslušnost. Jde hlavně o lásku. Kristus takto trpí z lásky k svému Otci a k nám. Z dramatického hlediska, podle toho, jak v tomto filmu Ježíše výtečně zpodobil Jim Caviezel, o tom není vůbec pochyb.

Postava Marie, jak ji představuje Maria Morgensternová, je stejně působivá. Připomíná mi cosi, co řekl svatý Anselm v jednom kázání: „Bez Syna Božího by nemohlo nic existovat, bez syna Mariina by nic nemohlo být vykoupeno."

Když sledujete, jak Morgensternová herecky ztvárňuje Marii, silně pociťujete, že když Marie nijak neodrazuje svého Syna, aby nás šel spasit, a sdílí jeho utrpení, stává se Matkou všech vykoupených.

Podle některých zpráv je ve filmu nepřiměřeně mnoho násilí. Co si o tom myslíte?

Film není ani tak násilnický jako brutální. Kristus je vystaven brutálnímu jednání, především ze strany římských vojáků. Ale není v něm svévolné násilí. Umělecká citlivost, jaká se v něm projevuje, je zřetelně bližší Grünewaldovi a Caravaggiovi než Fra Angelicovi nebo Pinturicciovi.

Mluvíme samozřejmě o filmu, ale Gibson byl zřetelně ovlivněn vyobrazováním Kristova utrpení v západním malířství. Krajní zmučení Kristova těla, jak je znázorněno v tomto pozoruhodném filmu, musíme vidět v kontextu uměleckého ztvárnění. Co mnozí malíři pouze naznačují, to nám chce Gibson ukázat.

Způsobem plně konzistentním s křesťanskou teologickou tradicí nám Gibson ve svém filmovém dramatu předvádí vtěleného Syna, který dokáže snést to, co by obyčejný člověk snést nedokázal – ani po fyzické stránce, ani po psychické. Na konci je třeba vidět Kristovo zmučené tělo očima proroka Izaiáše, který vylíčil trpícího Služebníka jako zohaveného k nepoznání.

Fyzická krása Jima Caviezela ještě dále zvyšuje celkový účinek, jaký na nás má pokračující mrzačení, jež Kristus před našima očima podstupuje – s tím děsivým výsledkem, že nakonec podobně jako trpící Služebník „neměl vzhled ani důstojnost … byl tak nevzhledný, že jsme po něm nedychtili." (Iz 53,2) Je nutno se dívat očima víry, abychom viděli, že nám znetvoření Kristova těla představuje duchovní znetvoření a nespořádanost způsobenou hříchem.

Gibsonova scéna Kristova bičování – od níž budou mnozí diváci v pokušení odvrátit zrak – obrazně ukazuje to, co říká svatý Pavel v Listě Korinťanům: „Toho, který nepoznal hřích, učinil (Bůh) kvůli nám hříchem, abychom v něm dosáhli Boží spravedlnosti." (2 Kor 5,21) Když ve filmu vidíte Kristovo zmučené tělo, víte, co to znamená „být hříchem".

V průběhu let zkoušelo své umění ve filmech o Ježíšovi nebo o jeho utrpení mnoho režisérů. Působí na Vás právě Gibsonův film jako zvlášť originální?

Nejsem filmový kritik. Kritici budou muset posoudit Gibsonův film v porovnání s jinými velkými filmy o Kristově životě a umučení, jako jsou díla Pasoliniho nebo Zeffirelliho. Mel Gibson vnáší do této látky, podobně jako jiní filmoví tvůrci,

svou vlastní jedinečnou uměleckou vnímavost a v tomto smyslu je jeho film zcela originální.

Film Utrpení Krista se jistě na příběh Kristova umučení a smrti soustřeďuje mnohem intenzivněji než většina jiných filmů tohoto druhu, ale mě na Gibsonově díle upoutaly tři zcela osobité věci.

Jednou z nich je ztvárnění ďábla, který obchází v pozadí a někdy i v popředí jako stálá záhadně hrozivá přítomnost. Nevím o žádném jiném filmu, který by to dokázal s takovou dramatickou účinností.

Druhou věcí je Kristova osamocenost. Film nějakým způsobem umí ukázat, že Kristus snáší své strašné utrpení ve skutečnosti sám, i když je obklopen zástupy lidí.

A konečně je to filmové znázornění Poslední večeře pomocí řady retrospektivních záběrů vetkaných do děje. Kristus v jedné scéně leží po bičování na zakrvácené dlažbě a má před očima krví potřísněné nohy jednoho z vojáků – následuje zpětný záběr na umývání nohou apoštolů ve večeřadle.

Podobné retrospektivní záběry nás v dalším průběhu utrpení a ukřižování přivádějí k lámání chleba a pití z kalicha. Kolemstojící, viděni Kristovýma očima, dosvědčují jeho slova „Toto je mé tělo" a „Toto je má krev". Sled takovýchto zpětných záběrů znázorňuje obětní, a tedy eucharistický smysl Kalvárie.

Tímto pozoruhodným způsobem film oslovuje katolickou vnímavost. Papež Jan Pavel II. říká ve své nové encyklice, že Kristus ustanovil památku svého umučení a své smrti předtím, než trpěl, jako anticipaci skutečné oběti na kříži. V Gibsonově uměleckém ztvárnění si Kristus „připomíná" Poslední večeři, když vykonává oběť, kterou má eucharistie uchovávat v paměti.

Pro mnoho katolíků, kteří tento film uvidí, mše už nikdy nebude stejná. V každém případě bude Gibsonův film nepochybně patřit k těm opravdu nejlepším, i kdyby se nechala otázka originality úplně stranou.

Dává se ve filmu za to, co se Kristu děje, někomu vina?

To je velmi zajímavá a také velmi nesnadná otázka. Předpokládejme, že byste ji položil někomu, kdo před shlédnutím filmu nic nevěděl o pašijových vyprávěních v evangeliích. Zeptáte se ho: „Kdo zavinil to, co se Kristu stalo?" Dotázaný se nad tím chvíli zamyslí a pak řekne: „Nu, oni všichni, ne?" Zdá se mi, že taková odpověď je naprosto správná.

Díváme-li se na Utrpení Krista z přísně dramatického hlediska, pak v průběhu děje nějakým způsobem přispívá k Ježíšovu osudu každá z hlavních postav. Jidáš ho zradí, Velerada ho obžaluje, učedníci opustí, Petr popře, že ho zná, Herodes si

s ním pohrává, Pilát svolí s jeho odsouzením na smrt, dav se mu vysmívá, římští vojáci ho bičují, surově s ním zacházejí a nakonec ho ukřižují. A kdesi za tím vším je ďábel.

Ze všech hlavních postav děje je pouze Marie skutečně bez viny. Gibsonův film vystihuje tento rys pašijových vyprávění velmi dobře. Vinu nelze přičíst žádné jednotlivé osobě či zvláštní nezávislé skupině osob. Vinni jsou všichni.

Říkáte tím, že za Kristovo utrpení a smrt se nikomu nedává zvláštní vina?

Asi tak bych to skutečně řekl. – Určitě, pokud jde o dramatické ztvárnění ve filmu. Ale i když se na to díváme z teologického hlediska, vykreslil Mel Gibson tento zásadní bod v křesťanském chápání Kristova utrpení a smrti velmi působivě. Příběh podrobně popisuje, jak se hříchy všech těch lidí spikly, aby nakonec přivodily Kristovo utrpení a smrt, a naznačuje tak fundamentální pravdu, že výtka patří nám všem. Jejich hříchy a naše hříchy přivedly Krista na kříž, a on je nesl dobrovolně.

Proto bylo vždy závažnou chybou číst pašijová líčení v evangeliích buď se snahou připsat vinu jedné postavě či jedné skupině v celém příběhu, nebo způsobem ještě zhoubnějším – chtít sám sebe viny zprostit. Nesnáz toho posledního způsobu spočívá v tom, že nejsem-li jedním z provinilých, jak můžu patřit k těm, kdo mají podíl na dobrodiních kříže?

Přichází mi na mysl verš z vánoční koledy: „Jak daleko se rozprostírá kletba, tak daleko se rozlévá milosrdenství". Máme-li být zahrnuti do Kristovy modlitby „Otče, odpusť jim, vždyť nevědí, co činí" (Lk 23,34), musíme uznat, že také naše hříchy jsou mezi těmi, které Kristus nesl. A my si velmi přejeme, abychom z té prosby nebyli vyloučeni. Pro křesťanské čtenáře a čtenářky je to výzva, aby našli v tomto dramatu vykoupení své místo. Je to zřejmé při slavnostním veřejném předčítání pašijí v katolické liturgii Velkého pátku, kdy se shromáždění připojuje k zástupu, který provolává takové věci jako „Ukřižuj ho!"

Liturgie nám tak paradoxně pomáhá tyto výkřiky, které jinak znějí hrozně, pochopit jako modlitby. Samozřejmě to není tak, že bychom doslova „chtěli", aby Kristus podstoupil smrt na kříži, ale přejeme si být spaseni ze svých hříchů. V perspektivě víry se musí chápat dokonce i ono mrazivé „Krev jeho na nás a na naše děti" (Mt 27,25) ne jako kletba, nýbrž jako modlitba.

Co si přejeme – a co si nevědomky přál dokonce i zástup shromážděný před Pilátem – je právě to, abychom byli „omyti Beránkovou krví", jak o tom mluví Kniha zjevení (srov. Zj 7,14).

Vznikla jistá kontroverze o údajném antisemitismu nebo antijudaismu v Gibsonově filmu. Můžete nám říci, co si o tom myslíte?

Pokud bych mluvil jako katolický teolog, byl bych povinen odsoudit antisemitismus i antijudaismus v každém líčení Kristova utrpení a smrti. A to nejen kvůli strašnému bezpráví, jemuž byl židovský lid na základě toho vystaven, ale také proto, že představují zásadně chybné čtení pašijových zpráv, jak už jsem naznačil.

Ale chtěl bych na vaši otázku odpovědět otevřeně: na Gibsonově filmu není absolutně nic antisemitského ani antijudaistického. Je velice politováníhodné, že lidé, kteří film neviděli, ale jen si prohlédli ranou verzi scénáře, dali podnět k obviňování, že Utrpení Krista je antisemtiské. Jsem přesvědčen, že jakmile bude film uveden do kin a lidé budou mít příležitost ho shlédnout, obvinění z antisemitismu se prostě vypaří.

Film ani nepřehání ani nesnižuje roli židovských předáků a právního postupu při Ježíšově odsouzení. Ale právě proto, že podává souhrnnou zprávu o tom, co by se dalo nazvat „propočet odpovědnosti" za Kristovo utrpení a jeho smrt, je pravděpodobné, že film bude mezi obecenstvem antisemitismus spíš tišit, než aby ho podněcoval.

Z teologické perspektivy je ještě důležitější, že film sděluje něco, co evangelisté i církev vždy jasně viděli. – To, co Kristus zakoušel na cestě z Getseman na Golgotu a pak ještě dále, by bylo zcela nepochopitelné bez souvislosti s Boží smlouvou s Izraelem.

Myšlenkový rámec děje filmu je téměř úplně dán dějinami a literaturou, proroky a hrdiny, příběhy a legendami, symboly, obřady a zvyklostmi a konec konců celou kulturou judaismu. A právě tento rámec zcela zásadním způsobem umožňuje pochopit a vyjádřit přirozenou potřebu zadostiučinění a vykoupení tváří v tvář lidskému hříchu, i Boží láskyplné odhodlání tuto potřebu naplnit.

Gibsonův film zdaleka nebude diváky podněcovat k antisemitismu a antijudaismu, ale bude pro ně znamenat naléhavou výzvu, aby prohloubili své chápání tohoto nepostradatelného kontextu utrpení a smrti Ježíše z Nazareta, trpícího Služebníka.

Jaký účinek bude film mít?

Během celých dějin křesťanství byli věřící povzbuzováni, aby rozjímali o Kristově utrpení. Spiritualita každého velikého světce – hned nám přichází na mysl svatý František z Assisi, svatý Dominik, svatá Kateřina ze Sieny – se vyznačovala náboženskou úctou ke Kristovu utrpení.

Proč tomu tak bylo? Protože se uznávalo, že není jistější cesty, jak vzbudit v lidském srdci lásku, která aspoň začíná přiměřeně odpovídat na lásku Boha, který pro nás vydal svého Syna.

Myslím, že film Mela Gibsona k lásce tohoto druhu lidi vybízet bude. Musel byste mít srdce z kamene, aby při sledování tohoto mimořádného filmu zůstalo netečné k nezměrné hloubce Boží lásky, kterou se pokouší přivést na plátně ke slovu.

Vatikán 8. 12. 2003
Originál rozhovoru uveřejněn na stránkách tiskové agentury ZENIT (13. 12. 2003)
Český překlad převzat z internetových stránek Res Catholica.
Z angličtiny přeložil Václav Frei.
Titulek redakce.

Augustine Di Noia OP je podsekretář Kongregace pro nauku víry. Di Noia přednášel 20 let teologii ve Washingtonu a 7 let byl teologickým poradcem biskupské konference USA. Před rokem přišel pracovat k Josephu kardinálu Ratzingerovi.

* * *

Když mluvíme o Bohu, o Bohu nemluvíme

S filmovou režisérkou Agnieszkou Holland, knězem Adamem Bonieckim, spolupředsedou Polské rady křesťanů a židů Stanisławem Krajewskim a filozofem Władisławem Stróżewskim hovoří Piotr Mucharski.

Opravdu Gibsonův film – jak napsala v posledním čísle Tygodniku Powszechnego J. Petry-Mroczkowska – aktualizuje důležitost a tíživost kříže?

Boniecki: Těžko popřít, že slova „byl ukřižován za Pontia Piláta, byl umučen a pohřben," někdy vyřčená bezmyšlenkovitě, budou znamenat pro ty, kteří film viděli, něco zvlášť konkrétního. Na druhou stranu se nedá skrýt, že se prvoplánově odhaluje jen krutost mučení – jako by právě v tom spočívalo tajemství víry, tajemství smrti Krista, Božího Syna. Ale tíha a výjimečnost Kristova kříže nespočívá v tom, že to bylo největší mučení. V oné době bylo křižováno tisíce lidí. Ježíš zemřel rychle, jiní na kříži umírali několik dní, což bylo mučením ještě strašnějším.

Holland: Protože jsem viděla předchozí filmy, neměla jsem v Gibsonovo umění důvěru. Režisérovy náboženské názory se mi také nelíbí. Je to tzv. tradicionalista, odmítající II. vatikánský koncil. Má otce, jenž veřejně tvrdí, že nebyl holocaust. V souvislosti s tím ve mně celý projekt Utrpení Krista nebudil důvěru. Ale upřímně řečeno nepředpokládala jsem, že to bude tak strašné.

Film má špatnou energii. Nejde o to, že je to kýč, protože kýče vznikají stále a mnohá náboženská umělecká díla kýčová jsou. Nebezpečí je v tom, že Utrpení Krista otevírá určitou propast násilí, nepochopení, hrubosti, jež jsou podle mého názoru daleko od toho, co je obsahem evangelií. A v kontextu fundamentalismů, které začínají vládnout světem, se film může stát kvasem něčeho mnohem strašnějšího, než si to dnes dokážeme představit. Pokud bude mít film tento význam, jak to vypadá podle jeho sledovanosti a podle toho, jak se s ním mnoho křesťanských skupin identifikuje, může to znamenat návrat k nejtemnějším dobám a úpadku dvoutisíciletého Kristova učení. Já jsem u Gibsona Kristovu nauku nepostřehla. Naproti tomu jsem viděla nezúčastněnou, bezmyšlenkovitou krutost. Viděla jsem Krista ne jako člověka, jenž dává lásku, víru a naději, ale jako nestvůrný, zkrvavený cár. A viděla jsem strašnou nenávist Židů. V mém pojetí má film Utrpení Krista tolik společného s evangeliem jako Usáma bin Ládin s koránem.

Našel jste, pane profesore, v Gibsonově filmu ctnosti víry, naděje, lásky?

Stróżewski: V minimální míře. Potěšilo mě, že jsem po těch všech krvavých obrazech na konec uslyšel, že Kristus hovoří o lásce a o odpuštění, že je aspoň letmo ukázáno horské kázání (velká škoda, že jen tak málo) a kousek Poslední večeře. Několik povedených scén – zejména retrospektivních – nabídlo něco, co bylo v Kristově nauce nejdůležitější: velmi dobrá scéna s Matkou Boží a dítětem, scéna odpuštění veřejné cizoložnici, velmi vypjatý moment, kdy se k sobě přiblížily dvě tváře – tvář Krista a tvář Šimona Kyrénského – to bylo společné utrpení člověka a Bohočlověka.

Naproti tomu jsem byl také já vyděšen krutostí. Do té doby jsem si některé věci vysvětloval jinak. Při odsouzení Krista na smrt jsem viděl především obrovskou tragiku. Vždyť velekněz měl pro odsouzení Krista svoje důvody. To, co slyšel, bylo z hlediska toho, v co věřil a čeho byl strážcem, opravdu rouhání. Nemohl jednat jinak. Ale u Gibsona se velekněz nespokojil pouze s rozsudkem, ale sám vychutnával Ježíšovo mučení. Vůbec nechápu proč. Podobně nevím, proč ho římští vojáci bili s tak nestvůrnou, nezúčastněnou krutostí. Židé měli k tomu, aby Krista odmítli, určitou náboženskou motivaci, ale Římané neměli žádnou – Ježíš byl člověk cizího náboženství a cizí kultury. Jen Pilát se nad tím, co se děje, trochu pozastavuje. (Nehledě na to, co říká jeho žena – to má základ

v evangeliu, kde si ona opravdu stěžuje, že se ve snu trápí, a prosí Piláta, aby odsouzence osvobodil.)

Jak řekl Adam Boniecki, film nám dává pochopit, co to znamená „byl ukřižován za Pontia Piláta, byl umučen a pohřben". Tato slova mají příšerný význam. Ale autentické křesťanské poselství u Gibsona bohužel nevidím.

Krajewski: Já jsem si rovněž všiml především drastičnosti, která snad překračovala všechno, co se normálně ve filmech dělá. Dokonce i krvavé komerční počítačové hry jsou konvenční a krev je tam evidentně divadelním prostředkem. Tím spíše konvenci předpokládá umění. Scéna, která se líbila panu profesorovi, odpuštění cizoložnici, právě konvenční je, je jemná, náznaková. Naproti tomu mučení je ukázáno co nejvíc doslovně a vteřinu po vteřině. Ano, je to kýč. Ale slouží dobrému nebo špatnému účelu?

Podle Vás může sloužit špatnému účelu?

Krajewski: Samozřejmě. Nevidím v tom sugestivním obrazu prezentaci dramatu ze dvou důvodů. Je tam jeden dobrý a ti okolo něho, a jsou tam zlí – velekněz a všichni Židé. Divák se samozřejmě identifikuje s pozitivním hrdinou, tak je to v každém příběhu, ale důsledkem toho je, že ostatní se stávají lidmi, vůči kterým se pozitivní emoce nepatří. Jsou to ničemové a vůči ničemům se smíme zachovat nepěkně. Samozřejmě, formálně se to týká pouze Židů tehdejší doby, ale celý způsob prezentace, včetně údajného zboření chrámu v jedné z posledních scén, umožňuje uvažovat v duchu tradiční teze, že Židé jsou vinni a mají za to trpět.

Jedni říkají „bylo to tak", jiní „nebylo to tak". Mohl to vše Mel Gibson vyčíst z evangelia?

Boniecki: Scénář filmu není postaven na evangeliu. Spíše na vizích Anny Kateřiny Emmerichové, mystičky 19. stol. Emmerichová diktovala popis umučení Páně, který evangelium velmi „obohacoval". Desítky rozmanitých podrobností vzal Gibson od ní: Petrova otázka v Getsemanské zahradě „Co se s ním děje?", uvědomění a pozdější stálá přítomnost Matky Boží, rozhovor Petra s Marií poté, co Ježíše zapřel, příprava kříže, pád do potoka, Jidáš stíhaný satanem… Vize Emmerichové přetékají krví, zatímco evangelium je střízlivé. Prvotní církev neukazovala Krista zmučeného, ale jen Krista zmrtvýchvstalého, žijícího. Ve středověku mučení a hrůza fascinovalo, ale dnešní křesťané od toho ustupují, protože to není poselství, které vyplývá z tajemství Kristova utrpení. Že Gibson toto všechno vytahuje na světlo a přidává (neboť to nevěděla ani Emmerichová) žalostný triumf se stro-

pem, jenž se řítí na hlavy velerady, to je už vlastně provinění proti poselství evangelia. Zaprvé tajemství vykoupení vůbec nelze ukazovat v kině. Zadruhé, pokud už se to zkouší, pak křesťané doopravdy nevidí triumf Krista v tom, že se sloupy řítí na hlavy kněží, že někdo utrpí porážku a někdo si odnese okamžité vítězství. Podle mne je to dost hrubě šité znetvoření toho, co se na první pohled zdá – jak čteme v některých katolických časopisech – přesným a věrným ztvárněním evangelia. Není to ani přesné, ani věrné a už vůbec ne v duchu evangelia.

Krajewski: Problém je v tom, že Utrpení Krista budou miliony lidí brát jako náhražku evangelia. – Místo aby ho četli, budou na ně chodit do kina.

Gibson dociluje, že se divák cítí být svědkem událostí. Jenže my samozřejmě nevíme, jak to bylo doopravdy. Neexistují žádné zprávy z oné doby. Evangelia jsou o několik desítek let pozdější. Nevíme, do jaké míry byl Ježíš problémem pro kněze, ani nakolik si vše uvědomili obyvatelé Jeruzaléma a co se tehdy událo. Samozřejmě víme, že tato událost se stala čímsi důležitým pro pozdější dějiny světa, ale jak to opravdu vypadalo, nevíme a nikdy to vědět nebudeme. Géza Vermes napsal v minulém čísle Tygodniku, že z hlediska historika se některé věci nikdy nemohly stát. Ale většina obyčejných lidí je hotova říci: „Ale vždyť já jsem to viděl, je to tak, já jsem tam byl."

Je Mel Gibson nevědomým rukojmím masové kultury, filmového typu, který dosud dělal, dnešního světa?

Holland: V určitém smyslu ano. Gibson je jedním z baronů hollywoodského kýče. To ho udělalo slavným a bohatým, proto se chodí na jeho filmy a proto dostávají Oscary. To, jak zkonstruoval tento film, jeho vkus a způsob výpovědi pochází nepochybně z určité konvence, kterou hollywoodská kinematografie propaguje s pompou a s dobrým finančním ziskem. V této konvenci je obsažen předpoklad, že oproti dobrému hrdinovi musí být také hrdina špatný. Pokud má Barabáš tvořit opozici vůči Kristu, pak nemá oko, nemá zuby, strašlivě se směje a je vlastně spíš figurkou kreslených filmů. Podobně Kaifáš – při každém úderu, jenž dopadá na Krista, si mne ruce a tečou mu sliny nadšením.

Kdyby to byla jen záležitost kinematografie, mluvili bychom o tom, zda je film více či méně podařený. Ale všichni víme, že za tím stojí dva tisíce let dějin, veškerý vztah křesťanské Evropy k Židům a nakonec pogromy a holocaust. Podle mého mínění bylo těchto dva tisíce let slovy a činy církve v posledních 50–60 letech poněkud revidováno. Obávám se však, že tento sociologický fakt (neboť onen film je sociologickým faktem) může oněch 50 let negovat. A o tom je třeba mluvit,

protože přece nejde o to, zda je Gibson schopným režisérem anebo do jaké míry je věrný tomu či onomu fragmentu evangelia. On koneckonců nenapsal, že jde o evangelium, on napsal „scénář: Mel Gibson", – ačkoli rovněž říkal, že mu to diktoval Duch svatý…

Ve Spojených státech promítání filmu koreluje s rechristianizací Ameriky. S katolicismem nemá mnoho společného, protože římští katolíci mají v tisku špatný ohlas kvůli aférám s pedofilními kněžími. Naproti tomu stále většího významu se těší tzv. New Born Christians, k nimž patří třeba prezident Bush a kteří jsou spojeni s různými protestantskými církvemi. To právě oni společně se slavným televizním kazatelem a Bushovým přítelem Billym Grahamem nejenže propagovali Gibsonův film jako velkou příležitost evangelizace, ale rovněž mu zajistili bezplatnou, zcela nebývalou chválu. Gibson přece na marketing nevydal nic, a přece v prvním týdnu promítání vydělal v USA mezi deseti a dvaceti milióny dolarů. Není náhodou, že ve filmu chybí scéna vyhnání překupníků z chrámu. V kontextu jeho úspěchu by byla kontroverzní.

Stróżewski: Uvažuji, zda jsme neztratili na určité jevy estetickou a morální citlivost, citlivost na hodnoty. Gibson-křesťan nás chce o jakýchsi hodnotách přesvědčit, ale musí to dělat s logikou tak polopatickou? Nestvůry v římských uniformách možná jsou srovnatelné s katy z koncentračních lágrů nebo z estébáckých vězení, ale musí to být opravdu tak, že se při zobrazování zla nesmí o ničem pomlčet, nic se nesmí ponechat přemýšlení, ale vše se musí tak bezohledně vytahovat na světlo?

Možná Gibson prostě ukázal, že jsem takoví? Když nám dají do rukou bič a člověka, s kterým si můžeme dělat, co chceme, ztrácíme zábrany a ukazujeme, že jsme schopni nepředstavitelně krutých činů.

Stróżewski: Ale proč neukázali ani jednoho Římana, který by se kontroloval?

Holland: Několik takových je. – Pontský Pilát, jeho žena… Celkově byli Římané od setníka výše v pořádku, bez stínu sadismu.

Je skutečností, že umění někdy používá nezvykle brutální prostředky. Eskalace této doslovnosti ve filmovém umění v poslední polovině století způsobuje, že se hranice posouvá stále dál. Pozastavuji se nad tím, do jaké míry to souvisí s lidskými zkušenostmi (masakry 2. světové války, potom ve Rwandě, Kambodži, na Balkánu), a na druhou stranu s veškerou tvarovou strojeností masového umění, která pravdu krutosti a utrpení falšuje. To všechno mohlo způsobit, že si Gibson řekl:

„Už jste zapomněli." Kristovo utrpení se změnilo v barvotisk, přestalo být tak živé a silné jako ve středověkém umění. Vždyť když se díváme na středověkou sochu z pašijí, má zcela nebývalý výraz a expresi. Podobně je tomu, jestliže posloucháme pašijovou hudbu nebo se účastníme lidových pašijových her. Tato potřeba dotknout se Kristových ran je velmi silná. Nelze o všem tvrdit, že je to kýč.

Nebouřím se tedy proti krutosti v umění. Bouřím se, protože v tom filmu není krása křesťanství, jeho velká síla lásky a vykoupení. Z hluboké, souvislé a vznešené Kristovy filozofie a náboženství zůstal pouze cár.

Krajewski: Necítil bych se dobře, kdyby se mě někdo ptal, zda se ztotožňuji s filmovým Kristem nebo s židovskými kněžími. Protože já se samozřejmě ztotožňuji s trpícím Ježíšem, ale naproti tomu se – jako Žid – neztotožňuji s Ježíšem, jenž má nadlidský statut. Ale pokud jde o prezentaci kněží, nezdá se mi adekvátní, ačkoli přiznávám, že nevím, jak tehdy velerada fungovala. Ještě poměrně donedávna byl trest smrti brán jako přirozený důsledek rouhání nebo hereze. Svatý Tomáš Akvinský řekl, že jako jsou náležitě trestáni smrtí padělatelé peněz, tak padělatelé víry jsou ještě horší, a heretiky je tedy třeba trestat tím víc. Naší současné citlivosti se to nelíbí, což neznamená, že si můžeme přestat vážit Tomáše Akvinského. Podobně je to s veleradou. Existují důvody, abychom tyto lidi hájili za to, co dělali. V židovské tradici existují zprávy, vypovídající o tom, že velerada, která během 70ti let odsoudila někoho k smrti, je veleradou krvavou. Rabínové Akiba a Tarfu, nejslavnější postavy oné doby a spolutvůrci celé pozdější židovské tradice, říkají, že kdyby byli ve veleradě oni, nikdy by nikoho k smrti neodsoudili. Tradice fungování velerady se tedy vůbec nevztahuje k tomu, co bylo ukázáno ve filmu.

Zdá se, že polská církev Utrpení Krista přijala. Biskupové říkají, že je to „povinná četba", polský text byl konzultován s biblisty…

Boniecki: Formulace typu „rekolekce s Gibsonem" a návrh brát film jako náboženský prožitek mě strašně znepokojují. Předpokládejme klidně, že je to věrné napodobení Kristova utrpení, ale dívat se v příjemném křesle, ve tmě, na Spasitelovo trápení je velmi podezřelým druhem náboženského prožitku. Dodejme, že máme co dělat s tajemstvím, které se na filmovém plátně nedá ukázat přesně.

O druhém, velmi důležitém prvku hovořila paní Holland. Církev se nad těmi texty zamýšlela dva tisíce let a vrcholem této reflexe je II. vatikánský koncil. Nevím, zda Gibsona provázel Svatý Duch, ale věřím, že církev provázel a že to byl

On, kdo ji dovedl k výroku „Pán Bůh je věrný smlouvě se svým vyvoleným národem". Není možné říci: „My jsme nový Izrael, a tamten byl zavržen."

A ještě jedna věc. Známe psychologicky dosti podezřelou chuť dívat se na mučení, která v člověku dřímá. Proč když někoho přejede auto, lidé stojí a fascinovaně civí na krev, na amputovanou nohu (říkám, co jsem viděl jednou ve Varšavě na vlastní oči)? Je to určitá více či méně skrytá potřeba sadistického, ale zároveň bezpečného slídění, která o sobě dává vědět také v tomto filmu.

A propos, kard. Lustiger řekl na konto Utrpení Krista, že nesouhlasí s teatralizací Pánova umučení, a zejména nesouhlasí s tím, dělat z něho celuloidový příběh. Je vůbec možné mít v kině náboženský prožitek?

Holland: Zažila jsem to mnohokrát. Myslím si, že prožitků tohoto typu dosahují filmy Dreyerovy, který byl protestant, filmy Bressonovy, jenž o náboženství bezprostředně nehovořil, filmy Tarkovského, vyznavače pravoslaví. Hluboce jsem prožívala také vyprávění Ježíšova příběhu Evangelium sv. Matouše od Pasoliniho. Katolík Pasolini byl současně komunista, homosexuál a velký provokatér, ale přesto se mi zdá být evangeliu blíž než Gibson, který říká, že je kolegou Ducha svatého.

Netýká se to jen filmového umění. Něco podobného lze možná zažít při poslechu Bacha, Pendereckého či koled. Možná u Návratu marnotratného syna od Rembrandta a u Goghových Kytic. Jedná se o pocit vazby s nějakým transcendentním prožitkem, jenž překračuje moji všední zkušenost; něco, co mi dává vědomí smyslu, krásy, lásky. Jinak o tom hovoří buddhisté, jinak katolíci, jinak ti, kteří nejsou členy žádné církve a nevěří v osobního Boha, ale kteří mají přesto metafyzické prožitky určitého typu. Já tomu věřím.

Pane profesore, vy se zabýváte krásou a uměním jako filozof. Lze Bohočlověka představovat v kině?

Stróżewski: Normální filmy o něm jsou falešné nebo příšerně naivní. Mám rád taková umělecká díla, která mě uvádějí na práh tajemství. A to je ve velkém umění možné: krása se stává cestou k něčemu ještě většímu než krása. K velmi dobrým příkladům, které zmínila paní Agnieszka bych přidal některé Bergmanovy a Felliniho filmy. Ty neukazují tajemství přímo, ale vytvářejí takovou situaci, ve které je možné dát se k němu vést. Filozofové si toho všimli dost rychle a upozornili na to. První byl Platón v Symposiu. Kdo ví, zda právě v tom netkví nejzazší smysl existence umění a jeho největší povolání.

V Gibsonově filmu jsou momenty, ve kterých se díváme na strašlivé utrpení očima Kristovy Matky. Neměli jste pocit, že právě tam tkví tajemství, o němž byla před chvílí řeč?

Stróżewski: Souhlasím. Maria je ve filmu velmi důležitou postavou. Ale dokonce i zde něco skřípe – ona zbytečná doslovnost při zkrvavení její tváře pod křížem. Už by člověk chtěl něco přijmout, identifikovat se s tím, co je předvedeno, a náhle se to nepodaří.

Boniecki: Doslovnost v umění je vražedná, mnohem větší sílu má nedovyslovit. Když vstoupíme na území náboženského prožitku, používáme přece symbolické řeči. Když mluvíme o Bohu, není to, co říkáme, o Bohu, praví sv. Augustin. A my chceme Boha ukázat, to je hrozně nebezpečný směr, ačkoli samozřejmě odpovídá době televizního obrazu, době, v níž emoce převažují nad rozumem. Uvolňujeme rozmanité emoce, odcházíme roztřesení a říkáme „ale přežili jsme to."

Holland: Diskutujeme už dost dlouho. Jsem zvědavá, jak chápou tento film ostatní. Co vypovídá o stavu křesťanstva a světa?

Hlas ze sálu: Ten scénář – jak jste říkali – je znám 2000 let. Nezaznívá ve vaší kritice závist, že jste takový film nenatočili vy? Moc krve, moc toho, moc tamtoho… Mám dojem, že moudrý člověk bude schopen komerci a krev od různých dalších věcí oddělit. A snad si třeba nakonec právě všimne, jak za nás Pán Ježíš umřel? Možná je to nesouvislé, ale já jsem si zcela jistě uvědomil, co to znamená „ukřižován, umřel a pohřben jest". Ti, kteří mě znají, vědí, že nejsem anděl, ale mne osobně film dojal.

Hlas ze sálu: Film ve mně neuvolnil antisemitismus, proto si myslím, že toto téma zbytečně zdůrazňujete. A myslím si, že je dobře, že je brutální. Možná se křížová cesta začne nakonec lidem s něčím spojovat. A absolutně nesouhlasím s tím, že není podle evangelia. Nevyjadřuji se k tématu umělecké a historické hodnoty, ale mám za to, že posláním Utrpení Krista je právě ukázat velikost Kristovy oběti. Když ji uvidí licoměrný člověk, může pochopit, co Kristus na sebe vzal, aby nás zachránil. Proč neříkáte, že v tom zápalu krutosti je ustavičně zdůrazňováno jeho odpuštění, pochopení a dobrota? Myslím, že vidíte jenom krev, ale nevidíte, že to je krev, která nás spasila. Zažila jsem ohromnou katarzi, po níž mše a křížová cesta už pro mě nikdy nebudou stejné.

Hlas ze sálu (Danuta Michałowska, byla rektorkou vyšší divadelní školy PWST v Krakově): Toto poslední vyznání mě povzbudilo, že přece existují lidé, kteří na tom filmu vidí nějaké dobré stránky. Pro mě byl film strašný, vytvořený sadisty. Ale abychom nekončili tak pejorativně, chtěla bych se svěřit s osobním, velkým náboženským prožitkem v kině. Když mi bylo devět let, byla jsem na filmu Ben Hur. Tam je scéna, v níž hlavní hrdina, kterého jako otroka vleče Říman za koněm, leží žíznivý v prachu. Blízko místa, kde ho zanechali, je studna. A najednou se objevuje ruka, která čerpá ze studny vodu a dává mu pít. Ve filmu se ani jednou nehovoří o Kristu, ale nejsem na pochybách, že tato ruka, milosrdně podávající vodu otrokovi, byla rukou jeho.

Z polského originálu
Kiedy mówimy o Bogu, nie o Bogu mówimy – Debata o „Pasji" Mela Gibsona
Tygodnik Powszechny, 14. 3. 2004
přeložila Terezie Eisnerová OP.

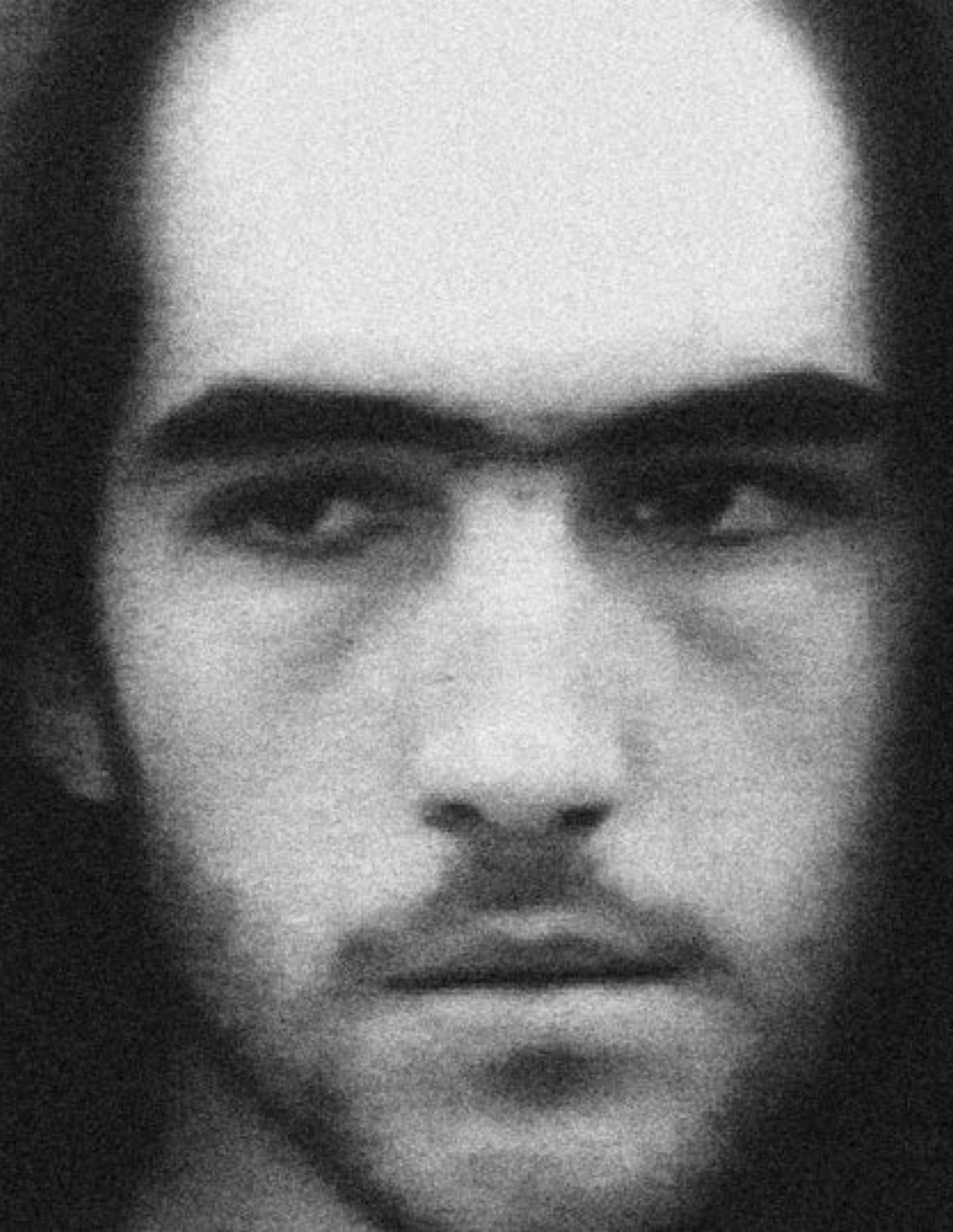
Agnieszka Holland (* 1948) – polská režisérka, představitelka morálně angažovaného filmu. Vystudovala pražskou FAMU, začínala jako spolupracovnice Zanussiho a Wajdy. V r. 1987 natočila film Zabít kněze o zavraždění kněze varšavské diecéze Jerzego Popiełuszki agenty státní bezpečnosti. Hollywoodská studia jí otevřel film Evropa, Evropa, oceněný Zlatým globem. Některá další díla: Olivier, Olivier (1991), Red Wine (1994), Julie Walking Home (2001), více na http://lecinema.pl/lk/lk_holland.php

Adam Boniecki – šéfredaktor prestižního katolického týdeníku Tygodnik Powszechny, který v r. 1945 začala vydávat Metropolitní krakovská kurie. Více o časopisu na: http://www2.tygodnik.com.pl

Stanisław Krajewski – polský židovský teolog, spolu s rev. Michałem Czajkowskim předsedá Polské radě křesťanů a židů, která se kromě jiného angažuje v dialogu křesťanů muslimů a židů. Krajewski patří k signatářům prohlášení Dabru emet z 10. září 2000, ve kterém významné osobnosti judaismu vyzývají k bratrskému postoji vůči křesťanům.

Władysław Stróżewski – profesor filozofie na Jagellonské univerzitě v Krakově, vede výzkum v oblasti dějin filozofie, ontologie a estetiky, člen polského PEN klubu, vydavatel Kwartalnika Filozoficznego; hlavní díla: Istnienie i wartość (1981), Dialektyka twórczości (1983), Wykłady o Platonie. Ontologia (1992).

Piotr Mucharski – tajemník redakce týdeníku Tygodnik Powszechny.



Vladimír Suchánek

Ježíš Kristus… vítězný?
Zápas filmového obrazu o pochopení Krista

„Teď půjdeme, a jde se. Taková věc se připravuje v duši, jak v přírodě se připravuje déšť, anebo slunné počasí. Co jen může člověk sám od sebe? Kterého jsi, Panno, z Ducha svatého počala. Takové jest první tajemství poutníkovo. Neboť pouť, dobře uvážená a k cíli vedoucí, jest početím radosti. Víme, kam jdeme, proto hned na začátku všechno přijímáme: Staniž se mi!"

Jakub Deml, Pouť na Svatou Horu[1]

Základní potíž současného tvůrce je možná v tom, že nepřijímá, co k němu přichází, ale pracně vyrábí, co již bylo vymyšleno. Není na pouti poutníkem, ale jen nezasvěceným divákem.

Následující zamyšlení nelze brát jako odbornou studii o roli, kterou sehrála postava Krista ve světové kinematografii, ale jako skromnou úvahu nad schopnostmi a možnostmi filmového umění dotknout se komplexnosti Kristova poselství. Proto v samém úvodu našeho uvažování je na místě položit si několik otázek. – Do jaké míry je člověk počátku 3. tisíciletí znalý podstaty tohoto odkazu? A do jaké míry je ochoten toto poselství akceptovat jako esenci svého člověčenství? V tomto smyslu si musíme přiznat, že současný mladý člověk, který žije mimo společenstvo věřících, sice pojem Kristus nebo jméno Ježíš už slyšel, dokáže si do matných souvislostí zařadit kostel a ví, že existuje náboženská víra, to je ale asi vše. Jeho vědomí, pozornost, morálka, étos a do jisté míry i duchovnost jsou doslova v zajetí virtuálního světa reklamy, showbyznysu a mediálních manipulací. Jeho podvědomí touží po rituálu, obřadu, duchovní spoluexistenci a nazírání tajemství bytí, avšak zábavní a reklamní průmysl mu poskytuje v hojné míře pouze náhražkovou formu existenciálního vědomí – matrix. Církve existující v moderní liberální společnosti nedokázaly (zatím) postavit před takového člověka svou alternativu smyslu života jako pokračující moderně uchopenou tradici křesťanského obřadu a rituálu. Důsledek je zřetelný – rychlý odklon od křesťanství jako možné duchovní alternativy současného životního stylu. V tomto smyslu je dnes ve společnosti mimořádně vlivným médiem film a televize, které se k tomuto tématu obracejí zřídka, a pokud vůbec, pak ne zcela šťastným způsobem. Na jednom takovém velkolepém projektu se podílela i Česká televize (Bible – Genesis a Apokalypsa, „Lube" 1994–2003), a výsledek lze označit za více než neuspokojivý. Ale to by vydalo na samostatnou studii.

Křesťanství, právě tak jako antická tragédie, operuje s velkým etickým příběhem, který má současně i mimořádně hluboký duchovní rozměr. A kořeny celého problému jsou právě zde. Filmové umění se snaží natočit chytlavý a přitažlivý příběh a duchovnost je v těchto souvislostech silně potlačena. Film operuje s viditelným obrazem, který je schopen vyjadřovat neviditelnou ideu (podobenství, metafora, symbol, znak atd.), ale zároveň zde nekompromisně naráží na duchovní hloubku svého tvůrce, skrze kterého se příběh realizuje jako tvůrčí koncepce filmové narace.

Obraz Krista v dějinách kinematografie[2]

V obecné formálně dramaturgické poloze se příběh Kristův řeší v několika dramaturgických pojetích. Dramatickou a všeobecně platnou sílu jeho příběhu si už na samém počátku kinematografie (kolem r. 1897) vybrali tvůrci k natáčení prvního hraného filmu v dějinách. Podle historických pramenů a nejrůznějších archivních materiálů ho natáčel americký filmový štáb v jihočeských Hořicích na motivy zdejších světově proslulých pašijových her. Film byl obrazově a dramaticky komponován do tzv. živých statických obrazů. Bohužel se nedochoval ani sebemenší úryvek. V základě lze dramaturgické koncepce rozdělit na tři základní:

a) Kristus jako doslovný obraz

Je to nejhorší z možných řešení, ale nejvíce využívané. Širokou diváckou obcí tolerovaný obraz Ježíše Krista jako supermana platonické lásky splňuje všechny představy člověka žijícího tradiční víru. Vysoký, většinou plavovlasý muž s modrýma nebo světlehnědýma očima, s přátelsky vstřícným úsměvem, který vypadá spíše jako ztělesněný idol, jako postava z reklamy než jako živý člověk a který kupí zázrak na zázrak. Známe ho z výpravných TV seriálů nebo z velkofilmů, např.: Král králů (Cecil B. de Mille, USA 1923), Roucho (Henry Koster, USA 1953), Ježíš z Nazareta (Franco Zeffirelli, VB/Itálie 1977), Ježíš (John Krish, Peter Sykes, USA 1979), Utrpení Krista (Mel Gibson, USA 2004) a desítky dalších. S evangelní ideou a novozákonním poselstvím o Spasiteli lidstva to nemá mnoho společného. Jedná se o pseudorealistický přepis tradiční obecně vžité představy Krista, jak ho v lidském vědomí formovalo 19. století, navíc s hluboce vkořeněným mylným míněním o barokní hmotnosti, která kupodivu dodnes velmi silně ovlivňuje chápání lidské tělesnosti zvláště ve filmovém obraze, a která právě ve své baroknosti zůstala hluboce nepochopena podobně jako hmota ve spirituální koncepci.[3] Jako příklad se podívejme na kontroverzní nový americký film Utrpení Krista.

Evangelium (řec. euangelion) znamená radostnou zvěst. Lux in tenebris (světlo v temnotách) je pojem z Janova evangelia,[4] který zásadní ideu tohoto poselství výsostně definuje jako radost, to znamená cestu k naplnění. Abychom mohli pochopit plnost vítězství světla, je nutné prožít plnost utrpení tmy. Jedno bez druhého nemá duchovní smysl, ale zejména nemá charakter spásy. Jedno bez druhého je pouze samoúčelná hra na smysl.

Zastavme se u jedné ze zásadních evangelních scén, u modlitby v Getsemanské zahradě. Ponechme stranou fakt, že podle mnohých teologů i křesťanských historiků Kristus právě zde při modlitbě jako člověk, ale i s vědomím toho, že je Bůh, pravděpodobně prožíval největší utrpení. Do hlubin své tiché a chladné věčnosti pocítil svou osamělost a opuštěnost člověkem. – „Bděte se mnou a modlete se!" – „Otče, odejmi ode mne tento kalich, ale jak ty chceš…" Kolikrát budí učedníky, potí krev, kolikrát se zvedá a kolikrát znovu a znovu prosí, a jen Otec plný milosti mu posílá posilu. U Mela Gibsona se Getsemanská zahrada v tomto smyslu nekoná. Kristus bloudí jakoby bezcílně mezi stromy, kde se mu pošklebuje Zlý. Třesou se mu ruce, herec hraje strach. Modré světlo a lehká mlha působí jako pohádková noc májová. Probuzení učedníci se ptají jeden druhého, co mu je. A vzápětí přichází první a nečekané násilí. Scéna s polibkem Jidášovým a zatčením působí jako vykalkulovaný „béčkový" thriller. Po otázce „Kdo z vás je Ježíš Nazaretský", a odpovědi „Já jsem to", je Ježíš okamžitě brutálně zmlácen, zkopán a spoután těžkým řetězem. Farizeové a velekněží si okázale a pedantsky potrpěli na dodržování Zákona a Kristus v tuto chvíli ještě nebyl odsouzený. Mohl dostat nějakou tu ránu, ale to, co předvádí Gibson s velekněžovou stráží, je naprostá svévole, a navíc to filmařsky vypadá dost směšně. Útrpný pohled Krista, Petr tasí meč, stráže ho odhazují. Strhává se nepochopitelná rvačka. Scéna s useknutým uchem pak působí jen a jen směšně. To už nelze vnímat ani jako obraz, ani jako metaforu, ani jako podobenství. Noční výslech u velerady je stejná kapitola. Rada moudrých a vzdělaných zákoníků se dívá, jak před jejíma očima surově bijí člověka, kterému není dána ani možnost jakkoli odpovědět na položené otázky. Byla tehdejší doba taková? V evangeliích nic podobného není. Ano, nenávist a strach o postavení je mimořádná motivace, ale výslech byl v mezích Zákona. Sem tam nějaký ten úder, políček evangelia uvádějí, ale systematické surové bití? Velekněží museli dokázat své právo a svou spravedlnost. Bití, plivání a urážení začíná podle tradice až po výslechu, ale opět v kontextu s přítomností velekněze.

Smrt na kříži prožívá nejvášnivěji Zlý, který tam nemá co dělat, on se přece pokusil hrát už na poušti. Co je to? Dualistický pohled na boj dobra a zla? Krkavec na dřevě kříže je naprostý tvůrčí pád do tupého bezvědomí kýče špatných katastrofických filmů. Možná měl Gibson na mysli apollónského havrana,[5] ale

vzhledem ke koncepci celého filmu o tom lze úspěšně pochybovat. Gibson se v této zlomyslně kýčovité scéně asi nevědomky odhalil – jde skutečně o špatný thriller, chce krev za každou cenu, bez motivace, krev jako smysl. A to je neuvěřitelně málo! Každý doslovný obraz totiž zastiňuje Kristův obraz duchovní, to je ve vztahu k vnímání lidskými smysly samozřejmé.

b) Kristus jako metaforické podobenství

Dále se setkáváme s obrazem Krista, který je oproti zmíněnému pseudorealismu lidské podoby záměrně posunut do roviny znaku, ale přitom mu tato „realistická" podoba zůstává. Ono výrazové posunutí se děje víceméně výlučně jako režijní dramatická koncepce, vytvářející skrze Krista podobenství o člověku v dějinných souvislostech jeho duchovního bytí jako anabáze skrze sebe sama. Je zajímavé, že umělecká věrohodnost takového obrazu se pro vnímavého diváka okamžitě výrazně prohloubí. Jako příklady bych uvedl Intolerance (David Wark Griffith, USA 1916), Marcelino, chléb a víno (Ladislao Vajda, Španělsko/Itálie 1955), Ben Hur (William Wyler, USA 1959), Evangelium sv. Matouše (Pier Paolo Pasolini, Itálie 1964), Andrej Rublev (Andrej Tarkovskij, SSSR/Rusko 1966), Vzestup (Larissa Šepiťková, SSSR 1979), Pokání (Thengiz Abuladze, SSSR/Gruzia 1984), Čtvrtý z mudrců (Michael Ray Rhodes, USA 1985), Dítě jménem Ježíš (Franco Rossi, Itálie/Německo 1987), Poslední pokušení Ježíše Krista (Martin Scorsese, USA 1988), Quo Vadis? (Franco Rossi, Itálie 1985), Mléčná dráha (Louis Buñuel, Francie/Itálie 1969) a mnohé jiné.

Filmový obraz Krista se v takto koncipovaných filmech proměňuje několika možnými způsoby, ale především zůstává zahalen tajemstvím, které není dáno člověku v celistvosti pochopit. Například v Marcelino, chléb a víno, Ben Hurovi, Quo Vadis? a Čtvrtém z mudrců nikdy nevidíme Ježíši do tváře a jeho postavu zahlédneme celou jen letmo, náhodně, někdy jen jako stín. Většinou je pozornost soustředěna na detail – ruka podává galejníkovi vodu, v dálce na horizontu někdo káže, hrdina potká obyčejného poutníka, stín, který vrhá na stěnu ruka ukřižovaného, se pohne, malý chlapec na římských hradbách oslovuje Petra, atd.

V Pasoliniho filmu byl velmi kritizován levicový revoluční akcent, který jeho postavě režisér vtiskl. Ale i když byl Kristus snímán jako reálná postava a často en face, jeho podoba velké rozpaky nevzbuzovala, protože jednak vůbec neodpovídala přijatému úzu, jednak byla koncepce této postavy mimořádně zajímavá jak z hlediska dramatického, tak hereckého, jež se vyznačovalo na straně jedné velkou střídmostí, a na straně druhé mimořádnou expresivitou. Takže spíše než

o reálnou postavu zde šlo o metaforickou parabolu Kristova poselství. Velmi podobné je to i v mimořádně diskutovaném přepisu stejnojmenného románu Nikose Kazantzakise Poslední pokušení Ježíše Krista, kde předvedl zcela excelentní herecký výkon Willem Dafoe. Zde se ukázalo, že i doslovný obraz Krista může být proměněn v metaforu vnitřního duchovního přerodu člověka. Do těchto souvislostí lze zařadit i film Jesus Christ Superstar (Norman Jewison, USA 1972), kde muzikálová koncepce a hippiesovské naladění odkrývaly spíše systémy vztahů než podobu jednotlivých postav, a tím všechno posouvaly do roviny nadčasové metafory moderního lidského života. Navíc byl film dramaturgicky koncipován jako rockový muzikál (čerpající z kultovní broadwayské inscenace s rockovou skupinou Deep Purple a s jejich charismatickým zpěvákem Ianem Gillanem v roli Krista). Zcela jinou cestou šel Franco Rossi v televizním triptychu Dítě jménem Ježíš. Je to čistá imaginace na dané téma, protože z dětství Ježíšova známe podle evangelií pouze několik zlomků. Rossimu se však podařilo „umělecky rekonstruovat" neznámý příběh jako obraz nesoucí základní prvky Ježíšova mystéria lásky – výsostně duchovní vztah matky a syna, který se vymyká obecně chápané mateřské lásce a synovské oddanosti. Podobně je tomu ve výpravném TV seriálu Quo Vadis? (Franco Rossi, Itálie 1985), natočeném podle předlohy klasika polské literatury Henryka Sienkiewicze, ve kterém Krista uvidíme jako malého desetiletého chlapce zalitého sluncem, které po masakru křesťanů vychází nad římskými hradbami: „Quo vadis, Domine?"

Jiný pozoruhodný film je Ježíš z Montrealu (Denys Arcand, Kanada 1989), ve kterém se obraz Krista pomalu a postupně vytvářel jako odkrývající se podobenství života a smrti člověka, který jako divadelní režisér, scénárista i hlavní představitel ztvárňoval Krista v dramaticky nekonvenčně inscenovaných pašijových hrách. Dnes již legendární veledílo sci-fi Blade Runner (Ridley Scott, USA 1982, režisérská verze), ukazuje podobenství s Kristem formou lidství, které se probouzí ke své touze po lásce a nesmrtelném bytí. Tohoto filmu si všimneme více.

c) Ecce homo – Kristus bez kříže

Dalším koncepčním řešením je Kristus jako podobenství univerza, jako skrytá příčina všech dějů i stavů, přítomná v každém uměleckém díle (tudíž i ve filmu) jako obrazné, poetické (lyrické), nebo intelektuální podobenství principů duchovnosti bytí, jako alfa i omega všech věcí. Není v obvyklé fyzické podobě, je „vnitřní podstatou" postav a příběhů, které se odehrávají hluboko v nás i v makrokosmu, jehož jsme obrazem. To má dvě dramaturgické umělecké příčiny:

1) Všechno, co vchází do uměleckého díla, přestává být tím, čím se ve skutečnosti jeví, a stává se velmi specifickou, subjektivně vytvořenou hierofanií. Je velmi zajímavé uvědomit si smysl tohoto stavu. Takový předmět totiž existuje ve dvou polohách, a v každé je zcela odlišný, a to z podstaty, nikoli jen formálně. Jednak existuje jako předmět o sobě (kámen, strom, člověk, řeka, hora, tůň…), jednak je nějak tradičně duchovně propojen se smyslem duchovního stavu světa.

2) Kristus je člověk, to znamená, že neodpovídá naší – od 19. stol. tradiční – představě Boha. Jako starozákonní Židé nevěřili synu tesařovu, tak mi nevěříme například kyborgovi[6], i když drží v ruce bílou holubici, která je zřetelným symbolem jeho Božství. „Duch svatý sestoupil na něj v tělesné podobě jako holubice a z nebe se ozval hlas: ‚Ty jsi můj milovaný syn, v tobě mám zalíbení.' "[7] (Blade Runner) Může to být i podobenství Noa, protože v symbolickém smyslu nastává okamžik, kdy pro člověka končí nekonečná potopa a nad propastí vod se začíná vynořovat slunce. „Pak vypustil holubici, kterou měl u sebe, aby viděl, zda vody z povrchu země ustoupily."[8] (viz havran u Gibsona).

V tomto nevšedním filozofickém sci-fi podobenství je ještě jedna přípomínka Krista, je to pozice hrdiny spojená se slovy a akcí, kterou provádí. Sedí v meditační poloze a dlaně má probodené hřeby. Tichá slova: „Time to die – čas zemřít", jinými slovy: „dokonáno jest."[9] Poslední pohled na člověka, který ho po celou dobu pronásleduje, aby ho zabil, je plný lásky. Holubice nachází neomylně cestu do jediného možného místa svého letu – do modrého nebe, které se poprvé ve filmu otevírá a je čistou barevnou sublimací naděje. Není to ani teologická, ani filozofická definice, je to definice estetická, a o to jednoznačnější a definitivnější. Proč? Protože Kristus je v takovém obraze představován jako ten, který přichází jako naděje na spásu. Ale nikoliv v křesťanském smyslu, ale v obecném spirituálním smyslu oběti. Je to ten, který je, bez ohledu na věroučnou klasifikaci. Tu mu dodává až vnímající subjekt. Právě proto se může uskutečnit jako symbol, metafora či podobenství, protože takový obraz je vždy něčím obecným.

Ve filmu Nenasytnost (Ravenous, Antonia Birdová, USA 1999), který rozhodně nelze považovat za plytkou kanibalskou historku, za kterou sám sebe vydává, je Kristovo poselství nenápadně skryto ve větě indiánky Marthy – „Obětoval ses někdy? Windigo jí, musí jíst víc a víc, nemá dost. On bere, nikdy nedává. Začal jsi, Windigo, obětuj se. Musíš zemřít."[10] – a ve scéně, kdy indián vysvětluje, co je to legenda o Windigo – jíst nepřítele znamená zmocnit se jeho síly a moci –,

a přirovnává to ke křesťanské iniciaci při eucharistii. Režisérka zde v jediné scéně ukáže propastný rozdíl právě mezi doslovností a podobenstvím. Budeš-li jíst tělo a krev, stane se z tebe krvelačný nenasytný predátor, budeš-li přijímat „tělo" a „krev", vstoupíš do světla Kristova, kde se koná oběť ve jménu lásky. Kapitán Boyd se obětuje a umírá v oběti kříže s člověkem, který podlehl krvelačnému šílenství. Je to současně připomínka jeho lidského (ale zcela pochopitelného) selhání při zmasakrování vlastní jednotky ve válce. Poslední záběr, který symbolizuje ukřižování, je zároveň připomínkou odpuštění a nekonečné milosti lásky.

Základní obraz Krista jako skryté podobenství hlubokého nevědomí

Hned na samém počátku Geneze je verš: „I stvořil Bůh člověka k obrazu svému, k obrazu Božímu je stvořil, jako muže a ženu je stvořil."[11] Tvorba uměleckého obrazu zcela vychází z této základní presumpce jako z axiomu. Všechno, co (s)tvoří člověk, je k obrazu jeho samého. Umělecké dílo (v tom pravém slova smyslu) je „hierofanií" svého tvůrce, je jeho vnitřním podobenstvím. To samozřejmě neplatí u komerčního zboží, kde se tvůrce stává řemeslným nástrojem. Takovou „hierofanií" jsou všechny filmy Andreje Tarkovského, Sedmá pečeť (Ingmar Bergman, Švédsko 1957), Pramen panny (Ingmar Bergman, Švédsko 1960) a jiné.

Pro příklad uveďme jedinou scénu z Nostalgie (Andrej Tarkovskij 1983), kde hlavní hrdina Andrej je u Domenica. Prší ve sluneční záři a proudy vody vytvářejí hustě padající světlo, které je obrazem vylévající se milosti Ducha svatého. Pod děravou střechou stojí různě naplněné láhve, které jsou v různé vzdálenosti od proudu dopadajícího deště, a proto jsou právě i různě plné. – Jako lidé, kteří jsou různě vzdáleni od… od sebe samých. Domenico zapaluje svíce na skříňce, na které stojí krucifix a váza s květinami, – tedy oltář. Jsme přítomni mši svaté. Domenico nalévá víno a spolu s chlebem podává Andrejovi se slovy: „Na, vezmi si a jez."[12] Domenico je toulavý bezdomovec a všichni ho považují za blázna. – Musíš být blázen, abys byl Boží. – Jak to souvisí s teologií, filozofií, nebo výtvarným uměním? Obávám se, že nijak. To, co je v této scéně vidět, je eucharistie. Oběť je skutečnost, která potvrzuje naději. Je nevyhnutelná, protože začíná, když fyzický život končí smrtí. Světlo Kristovo je cesta na kříž, protože se jedná o definitivní poznání. A světlo Kristovo padá jako hustý voňavý déšť světla všude kolem. – Vylitá milost. – Domenico především znamená „Pán". Tarkovskij je totiž zcela doslovný (právě tak jako Gibson), ale mezi doslovností obrazu a polopatismem okopírované pseudoskutečnosti je velký rozdíl.

Věrohodné člověčenství Kristovo jako náš osobní Jákobův zápas

Tarkovskij ukazuje moderního člověka jako bytost, která tragicky odmítá svou přirozenost, i když ví, že v tomto zápase musí prohrát, protože prohrát chce. Jeho hrdina chce z hlubin své bytosti patřit Bohu, ale jeho intelektuální vědomí je v moci stále znovu se ozývajícího hlasu: „Otevřou se oči vaše a budete jako bohové."[13] Zoufale se potácí chaotickým světem uvnitř sebe sama, v nekonečném znechucení ze všeho, především ze světa, ze sebe, ze svého konání, ze svých vztahů, ze svých proher. S Bohem zápasí o každý milimetr svého otroctví, kterého se jeho samolibá pýcha nechce zříci. Jediným bohem, kterého uznává, je on sám uprostřed sebou definované svobody. Pronásleduje a popravuje neviňátka jako žoldák, i když mu to je proti mysli. Jako intelektuál diskutuje s krásou, před kterou by měl spíše mlčet, jenže jeho pocit protivenství, jeho vlastní názor je pro něho zcela zásadní. Není toho věrohodně schopen, protože jeho nezakořeněnost a scházející sebeidentifikace v něm vyvolává erupci vzdorné pýchy. A právě tento zápas vytváří nejčistší, i když velmi abstraktní filmovou podobu Krista jako hluboce intimního nedefinovatelného obrazu, který pomalu vchází do hrdinova života, aniž to on postřehne. Je to onen člověk, ecce homo, který v něm roste tak dlouho, až se jako láska zmocní jeho srdce a on sám v sobě uvidí Kristovu milující tvář.

poznámky:

1/ Deml, Jakub, Pouť na Svatou Horu, Brno: Petrov, 1991, s. 7

2/ Nebudu zde zmiňovat filmy animované, které jsou prozatím mimo veškerou míru tolerance a jedná se o vyslovený kýč. Jedná se o několik sérií, které jsou určeny dětskému divákovi a povýtce představují Bibli jako jakési pseudopohádkové příběhy.

3/ viz Theilhard de Chardin, Pierre, Vesmír a lidstvo. Duchovní moc hmoty. Praha: Vyšehrad, 1990, s. 259

4/ „A to světlo v temnostech svítí, ale tmy ho neobsáhly." Jan 1,5

5/ Posel neštěstí, zlá předtucha, ale zároveň očekávání plnosti světla. To, co je v jednom smyslu zlé znamení, to je ve smyslu druhém symbolem naděje. Ve starověku je dokonce v několika verzích o potopě světa vyslán jako posel (havran a krkavec byli ztotožňováni), který má hledat suchou zemi (naději na život). Noe v Bibli koná právě tak (Gen 8,7–16). Navíc je zde i bílá holubice, která vycházela z antických tradic, kde ji zastupoval bílý havran jako symbol boha Apollóna a Hélia, kteří byli slunečními symboly, tedy zvěstovateli nejvyšší naděje. V obecném smyslu jde o symbolickou rovnost (zaměnitelnost) bílé a černé jako barvy věčnosti. Takto je chápala a zobra-

zovala i alchymie „…jsou dvě síly, ale ty jedno jsou, jako i nahoře a dole je jedno jediné." Volání havrana považovali Římané za symbol naděje, neboť v něm slyšeli cras-cras, zítra-zítra. Všechny tyto možnosti pak zbásnil E. A. Poe ve své legendární básni Havran. (srov. Becker, Udo, Slovník symbolů. Praha: Portál, 2002, s. 79 a 124).

6/ Uměle vytvořená bytost, napůl biologická a napůl elektronická – novodobý homunkulus.
7/ Lk 3,22
8/ Gn 8,8
9/ Jan 30,1
10/ Přepsáno podle titulků filmu.
11/ Gn 1,27 (podle kralického vydání z r. 1613)
12/ Mt 26,26–28
13/ Gn 3,5b

Doc. PhDr. Vladimír Suchánek, PhD. (* 1949) 1975–80 studia filmové režie na VGIKu v Moskvě, 1980–91 nezaměstnaný pro náboženské přesvědčení; 1985 spoluzakladatel Studia Velehrad Olomouc, kde natáčí několik celovečerních dokumentárních a hraných filmů (např.: Den pro Agapé, Setkání s kardinálem Tomáškem, Zimní krajina s pastí na ptáky, Archidioecesis olomucensis, atd.). Od roku 1986 dodnes vede veřejné bytové křesťanské filmové semináře, které se konají v Olomouci, Praze, Strakonicích, Českém Krumlově a jinde. 1991 natočil pro ČTV triptych Via Lucis o J. A. Komenském, od r. 1992 pedagog Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, r. 1997 doktorát filozofie, r. 2000 habilitace na VŠMU v Bratislavě. Zabývá se spiritualitou filmového umění, publikuje odborné články a vydal na toto téma dvě knihy: Topografie transcendentních souřadnic filmového obrazu (2003), A vdechl duši živou… aneb duchovní souvislosti animovaného a trikového filmu jako umělecké tvorby (2004).

Tomáš kardinál Špidlík

Andrej Tarkovskij

Roku 1996 jsem v Petrohradě v národním muzeu uváděl výstavu dvou malířů: P. Marka Rupnika a A. Iščenka. Při té příležitosti jsem zdůraznil myšlenku, kterou častěji opakuji. Žijeme v době obrazů, setkáváme se s nimi na každém kroku. Bohužel lidé neumějí obrazy „číst" a umělci jenom zřídka obrazem vyjadřují hluboké náboženské pravdy. Snad proto se staly dnes tak oblíbené ikony. Připomínají nám, co jsme ztratili. Jsou ovšem čestné výjimky. Mezi nimi vyniká filmový umělec A. Tarkovskij. Je snadné jej pochopit? Když zemřel, na římské mezinárodní filmové škole při Cinecittà uspořádali vzpomínkové symposium, ke kterému sezvali i proslulé filmové kritiky. Jejich chvalořeči se však omezily na formální přednosti autorových výtvorů, např. jak užívá záběrů deště, krajin atd. Pokud jde o obsah jeho filmů, dodali jenom všeobecně, že je hluboce duchovní. Jak by také mohli vysvětlit něco, co je tak úzce spojeno s typicky ruskou teologickou tradicí! Z tohoto titulu jsem se i já dostal na Cinecittà a později i na jiná setkání o Tarkovském. Jeho teologické motivy jsem obyčejně vysvětloval u tří filmů: Nostalgia, Solaris a Andrej Rublev. Pokusím se je kratičce shrnout i zde.

V Nostalgii se jedná o problém věčného života, který je u moderních ruských myslitelů velmi aktuální. Ti ho řeší svým originálním způsobem. Nedovedou se smířit s lidovou představou, jako by věčný život po smrti, ve který doufáme, byl nekonečně dlouhý čas. Kromě psychologických potíží, jak takovou věčnost prožívat, je tu i problém filozofický, jak smířit dva tak protichůdné pojmy, jakými je čas a věčnost. Tyto myslitele neuspokojilo ani řešení, které inspirují řecké ikony. Jejich nehybnost ukazuje, že čas už přestal a že všechen život, jaký na zemi známe, se zastavil. Takové jsou i abstraktní ideály idealistické filozofie, které oni myslitelé označují slovy „falešná věčnost", protože je neživá. Pravá věčnost má ráz liturgický jako tajemství života Kristova – udála se v čase a současně jsou věčná, protože se tu spojilo božské s lidským.

Jak tuto myšlenku vyjadřuje film? Vystupuje tu hrdina, který se dostal z totalitního ruského režimu do svobodné Itálie, do přímého vidění všech uměleckých památek, o kterých snil. Je to obraz přechodu z ubohého časného živobytí do zaslíbeného ráje. Hrdina je pochopitelně nadšen a chodí od jedné umělecké památky k druhé. Ale najednou se přistihne při zívnutí a unikne mu povzdych: „Jak mne unavuje vidět stále pěkné věci!" I „dlouhé" vidění Boží krásy je těžko před-

stavitelné. Ale hrdina filmu se setká s jiným pojetím. Na římském Campidoglio se fanatický nadšenec polije benzinem a při zvuku hudby se zapálí. Obětoval svůj časný život za nesmrtelný ideál. Lidé na to hledí jakoby ve vytržení, ale pes, symbol života, žalostně vyje. Není přece možné obětovat konkrétní lidskou skutečnost za abstraktní ideu. Hrdina filmu je v rozpacích. Setká se s procesím starých žen, které doprovázejí obraz Madonny. Jsou symbolem putování do věčnosti. Hrdina se nesměle ptá jedné z nich: „Co tu mohu dělat?" Dostane stručnou odpověď: „Kleknout si na kolena." Je to jako by slyšel: „Stojíš před tajemstvím, hlavou to nevyřešíš." Ale nějaké řešení se musí zjevit. To zjevení přijde od „blázna", tj. typicky ruského jurodivého, který svou prostotou vidí dál než ostatní. Ten daruje našemu hrdinovi malou svíčičku, symbol víry. A on ve světlé té víry projde znovu celý svůj život, a nakonec umírá v kostele otevřeném do čtyř světových stran a před očima se mu vrací všecko: matka, mládí, další osudy. Není to náhodou, že se při byzantské pohřební liturgii zpívá „Věčnaja pamja". Všecko dobré, co jsme s vírou prožili, vstoupilo do „Boží paměti" a stalo se v Bohu věčným.

Co k těmto motivům přidává film Solaris? Tam se hrdina tajemnou vzducholodí jakoby satelitem vznese do nadzemské sféry. Ku svému překvapení se ve stejné vzducholodi setká s lidmi, kteří už dříve zemřeli. Jak to, že žijí? Příčinou smrti je nenávist mezi lidmi. Pozvedne-li se člověk ze sféry této nenávisti do říše lásky, zjistí, že láska všechno znovu oživí. Připomíná to myšlenku originálního ruského myslitele Fjodorova, který se ptá, kdo způsobí konečné vzkříšení z mrtvých a obnovu celého světa. Odpovídáme, že Bůh a druhý příchod Kristův. Zapomínáme však na to, že tu my všichni tím, že láskou přemáháme příčinu smrti, musíme spolupracovat.

Film Andrej Rublev je jiného rázu. Zde jde o samu podstatu umění a typicky náboženské krásy. Naše kostely jsou jistě plny obrazů, které jsou jakoby viditelným evangeliem, názornou katechesí víry. Kdo je maluje? Ve filmu vidíme na začátku mnichy, kteří pilně čtou Písmo a pak se to, co přečetli, snaží namalovat. Chtějí malbou zprostředkovat víru, ale chybí jí konkrétní život. Po nich vystoupí na scénu jiný malíř, který se pohrouží do konkrétního života, ale podlehne kouzlu tělesné krásy a pohanské radosti ze života. Podává život, ale ne víru. Pravý náboženský obraz roste pomalu jako namáhavé lití zvonu. Východní autoři kontemplace zdůrazňují, že duchovní poznání roste jen z duchovního života. Boha, který je láska, pochopíme jenom láskou, která nás, jak už jsme řekli dříve, přenáší z času do věčnosti. Umělci pak chtějí vždy vytvořit dílo věčné.

Tyto tři malé ukázky stačí, aby se osvětlilo to, co ku konci života zdůraznil Solovjov – úzký vztah náboženského chápání a umění. Krása spasí svět (Dostojev-

skij), protože je podstatně symbolická, vede od nižšího k vyššímu. Goethe píše, že všecko, co pomíjí, je jenom podobenstvím. A podobenství užíval Kristus k tomu, aby nás dovedla k Bohu.

Tomáš kardinál Špidlík SJ (* 1919), přední světový odborník na spiritualitu křesťanského Východu. Narodil se v Boskovicích na Moravě. Před válkou začal studium latiny a češtiny na brněnské univerzitě. Po uzavření českých univerzit vstoupil do Tovaryšstva Ježíšova. Po přípravě na Velehradě dostudoval teologii v Maastrichtu v Holandsku, kde byl roku 1949 vysvěcen na kněze. Rok nato odešel do italské Florencie a v roce 1951 se ujal funkce spirituála v české koleji Nepomucenum v Římě, kde působil 37 let. Získal doktorát ve specializaci spiritualita křesťanského Východu na Papežském institutu východních studií v Římě. Od roku 1955 přednášel tento obor na stejném institutu, pak na Gregoriánské univerzitě, na karmelitánském institutu Teresianum a na mnohých dalších univerzitách. Publikoval řadu knih a článků, které byly přeloženy do mnoha jazyků. Nakladatelství Refugium postupně vydává jeho souborné dílo v českém jazyce (např. Spiritualita křesťanského východu, Ruská idea, Prameny světla). Kardinál Špidlík je držitelem několika čestných doktorátů a vyznamenání. Od roku 1991 žije a pracuje v Centru Aletti v Římě. Roku 2003 ho papež Jan Pavel II. jmenoval kardinálem.

EVERYTHING THAT HAS A BEGINNING HAS AN END

Pavel Kopeček

Tajemství za stříbrným plátnem

Proč zrovna film?

Postmoderna se mimo jiné vyznačuje novými sociálně-politickými úkazy, které silně formují život dneška. Audiovizuální kultura s informační přesyceností a totální zkolabování ideového pojímání života s příklonem ke konzumu neúprosně předhazuje „krizové scéněře" stárnoucí křesťanské dámě, která již nezáří tak jasně na společenském nebi, jak se o tom zmiňuje poslední kniha Bible.[1] Tváří v tvář této skutečnosti roste uvnitř církve přesvědčení a také snaha prezentovat křesťanské poselství „novým způsobem". Jako houby po dešti rostou snahy integrovat Kristovu pravdu o vykoupení do nejrůznějších forem umění, a tak adekvátním způsobem oslovit dnešního člověka. Aktuální inflace slova otvírá nové horizonty pro symbolickou mluvu, jež je tak vlastní nejen umění obecně, ale i samotnému křesťanství.

V dějinách kinematografie nacházíme mnoho snímků, které upínají svou pozornost k Božímu tajemství nebo se alespoň snaží vyjádřit posvátno.[2] Zde nacházím styčný bod s křesťanskou liturgií, která skrze rituální slavení zpřítomňuje Tajemství, vytrhává člověka z jeho každodennosti a poukazuje na skutečnou realitu života.[3] Duchovní rozměr v kinematografii neplyne z náboženských témat, která se nechají snadno dešifrovat, ale z takového filmového působení, které postaví diváka do „spirituálního" postoje, kde se již nejedná jen o pouhé přijímání předkládaných obrázků.[4] Stejně tak i při liturgii je věřící vymaněn ze své všednosti a umístěn do „nové situace", do Božího času. Toto umístění „někam jinam" je patrné i z klíčových scén duchovního filmu – tok obrázků se zpomaluje a slova získávají na vážnosti, protože se dotýkají tajemného. Dle Tarkovského se takové „cítění času" jeví jako násilí vůči divákovi, které má přesný cíl: vtáhnout ho do časového rytmu a dát mu zakusit nevypovězené. V jiném případě, bez tohoto násilí, se vše stává nepochopeným a nepochopitelným.[5]

Duchovní film se vždy pojí s teologickou myšlenkou, je záblekem vykoupení a znamením o smyslu lidského dramatu. Filmová teologie není dána tématicky, ale skrze „posvátný modus", který dává diváku pocit transcendentna podobně jako liturgie.[6] Jsem přesvědčen, že liturgické modely a jimi stanovené souřadnice nabízejí systém organizace a porozumění pro velmi široký soubor duchovních filmů. Toto liturgické porozumění filmu je výmluvnější než všechny historizující

a kulturně podmíněné výklady.[7] Není však možné interpretovat ve světle liturgie jakékoliv teologické téma ve filmu.

Pro liturgii je příznačné, že se vše koná s klidem a důstojností. Dělat ze svého života a z lidské činnosti liturgii znamená pozvedat je na úroveň slavení svátku – vše konat v atmosféře pohody a klidu, z celé mé bytosti má vyzařovat pokoj. Tak se liturgie stává při všem, co dělám, trvalým stavem, a není to proto činnost uštvaná a netrpělivá. V tomto smyslu můžeme v kinematografii mluvit o fenoménu Tarkovského, který ztvárnil jedinečným způsobem teologická témata skrze dimenzi času, podobně jako liturgie, jež dává času „novou kvalitu".[8]

V posledních letech vidíme mezi filmovými snímky v rámci postmoderní recyklace kulturního dědictví, značný nárůst křesťanské tématiky, a můžeme tudíž mluvit o projevech „nové spirituality" v kinematografii. Transcendence a duchovnost se ve filmu stala zbožím „běžné spotřeby", náboženský kontext se postupně stal pozvánkou do okruhu umělecky zajímavých výtvorů.[9] Klíčové kategorie duchovního filmového stylu a liturgie se střetávají: specificky modifikovaný čas, kontakt s tajemstvím a symbolické jednání. Obojí činnost, jak liturgická, tak i kinematografická, se ubírá stejným směrem, chce osvětlit mnohá tajemná zákoutí života.[10]

Rébus života

Tajemnost lidského života nachází v liturgii své vysvětlení; skrze liturgii dochází ke skloubení lidského a Božího dramatu. Velikonoční zvěst o vykoupení není jen pouhým konstantováním, či vysvětlením „prázdného hrobu"; jedná se o ústřední tajemství víry a života. Toto tajemství je středem každé bohoslužby, liturgie ho aktualizuje – zpřítomňuje.[11] Liturgická teologie v tomto případě užívá řecký termín anamnésis – to, co se událo, je nyní přítomno a naplňuje se v mém životě.[12] Skrze „liturgické vzpomínání" na různé Boží projevy v dějinách se zpřítomňuje sama podstata Tajemství. V liturgii se pro přítomnost Kristova díla uskutečňuje spása jejích účastníků, naplňuje se jejich poslání. Lidský život vstupuje při liturgickém slavení do vyšší roviny.[13]

Kristovo vykoupení není jen historickou událostí starou dva tisíce let, vykoupení v průběhu věků stále všude pokračuje a dovršuje se. Je to ustavičné Boží konání i v naší přítomnosti a skrze naše činy. Tato „tajemná pravda" by se měla stát klíčem k rozluštění rébusu života, kde výchozím bodem je postoj víry a symbolická plnost všech událostí a jevů. Z tohoto podhoubí vyrůstá rozhodnutí chtít po celý život přijímat velká i malá neštěstí svého života a promítat je na plátno Kristova velikonočního příběhu. Je to nesnadné, protože se při tom musíme vzdát

snění o dokonalém stvoření, kterým bychom chtěli být. Znamená to v našich životech opětovně prožívat nutnost vysvobození.

Liturgie, kterou slavíme, je nejen nějakým záblesk em našeho vykoupení v Kristu, ale v ní a skrze ni se uskutečňuje naše spása hic et nunc. Jednou věcí je pravda o vykoupení – Mysterium paschale – a druhou dopad této pravdy do lidského života, jenž je „nulový", pokud schází osobní vztah víry a lásky. Proto nám při liturgii jde o vstup do „aktivního" vztahu s objektem slavení a nastává zde proces sdílení a vzájemné komunikace.[14] Tato komunikace však představuje jisté těžkosti, jež se odrážejí v rovině víry,[15] ochoty k dialogu,[16] osobní otevřenosti, etiky, svědomí, ochoty ke změně života anebo jen v pouhém zamyšlení se.

Zamyšlení se nad tajemstvím života nenachází živnou půdu jen v „křesťanském táboře", je to svět umění a filmu, jenž ukazuje pravou tvář člověka, k němuž zalétá pravda o Boží lásce a vykoupení. Jsem přesvědčen, že by se teologie v dnešní době měla vyučovat i prostřednictvím umění, literatury a také filmu.

Od poloviny devadesátých let minulého století se při mnoha přednáškách a seminářích začal film využívat jako počáteční impuls pro teologickou diskusi.[17] Proč se film stává vhodným a mocným médiem pro stimulaci teologické rozpravy a prezentaci základních náboženských pravd? Co říci k filmu obecně? W. Ong, americký jezuita, ve své knize Mluvená kultura a gramotnost tvrdí, že žijeme v post-gramotné společnosti.[18] Argumentuje tím, že technologie mění kulturu a že způsoby komunikace ovlivňují to, co je komunikováno. Naším světem se stávají způsoby, jakými komunikujeme (řeč, tisk, rozhlas, televize, film, internet, mobilní telefony – SMS): médium je zvěst.[19] Dřívější skutečnosti nejsou ztraceny, ale jsou proměněny díky zakoušení nových věcí, které nás nutí přehodnocovat a jít do větší hloubky. Dnešní kultura nechce myšlenky jen rozvíjet a předávat, ale má potřebu věci zakoušet a prožívat. Film není jen mediem, ale je tvořen řadou vzájemně se doplňujících médií.[20] Film působí jako amalgám těchto médií tak, že daný děj tvoří jednotu. Tato jednotící kompozice na člověka „útočí" a chce mu zprostředkovat zkušenost prožitku tím, že svými prvky člověka vtáhne dovnitř předkládaného dění, byť jeho obsah může být i velmi banální.

Drama života na stříbrných plátnech – Matrix

Pojďme ke konkrétnímu příkladu, k filmu Matrix, jehož scénář napsali bratři Wachowští, kteří jsou i režiséry filmu.[21] Matrix byl promítán poprvé v roce 1999 a stal se nejoblíbenějším filmem roku.[22] Tento film není pouhou science fiction, ale i jistou formou převyprávěného křesťanského příběhu o vykoupení, o tom jak nežít ve virtuálním světě, ale v reálném, skutečném světě se všemi důsledky. Problém

smyslu tohoto filmu, o němž se mnoho diskutovalo, se netýká toho, o čem je, ale toho, čemu jsou diváci ochotni uvěřit. Jde o podobnou situaci jako v evangeliu: „Kdo má uši k slyšení, slyš!"[23] Lidé jsou „chytřejší", než si o nich mnohdy myslíme. Tento film viděly miliony diváků a byli jím nadšeni.

Stručně k filmu: Thomas Anderson (Keanu Reeves) je normální mladý muž, který se snaží přežít v dnešním každodenním shonu moderního velkoměsta. Má k tomu všechny předpoklady – žije dvojí život. Jeden jako normální pracující člověk Thomas Anderson a druhý po počítačové síti jako známý hacker Neo, který spáchal snad všechny počítačové zločiny. Základní zápletkou je, že svět, ve kterém náš hrdina žije, je okupován stroji s umělou inteligencí, které pro své zachování potřebují lidi. Naprostá většina lidí je pouhými těly ve skleněných obalech, kteří jsou přesvědčeni, že žijí normální život, ale všechny jejich zkušenosti jsou ve skutečnosti virtuální.[24] Výjimku tvoří malá skupina odpůrců vedená mužem jménem Morpheus. Její členové nikdy nebyli polapení, anebo z obalů unikli. Skupina čeká na toho, který má virtuální svět Matrixu zničit a navrátit lidstvu svobodu. Neo „sestoupí" z idealizovaného světa do skutečnosti. Morpheus ho zasadí do reálného času (píše se rok 2199) a prostoru (loď Nabuchadnezzar). Zde Neo pozná, co je Matrix a co je skutečný svět.

Tento film nám připomíná, jak uvěřitelnou realitu nám Matrix přináší. Nebojíte se, že se zítra probudíte ve skleněné rakvi s konektory v zádech? Tvůrčí tým a producenti využili děj příběhu k vývodům vpravdě mrazivým. Kdo ví? Třeba se už zítra probereme v reálném světě!

Budeme-li film konfrontovat z nějakou filozofickou příručkou, zjistíme, že Wachowští si pohrávají s ideami Platóna, Descarta, Baudrillarda a některých dalších autorů. Nacházíme zde i myšlenky jiných filozofů – Schopenhauera (Svět jako vůle a představa), Nietzscheho (idea nadčlověka a vůle k moci), P. K. Dicka (moment konceptuálního prozření), A. Huxleyho (Krásný nový svět aneb Konec civilizace). Umělecké dílo je trhem idejí, a Matrix je výjimečný hlavně tím, že operuje s idejemi, na něž si hollywoodské blockbustery moc nepotrpí.

V Matrixu jsou zcela průkazně použity tři filozofické motivy: Platónův mýtus o jeskyni, Descartův zlý démon a Baudrillardovo simulakrum. V mýtu o jeskyni se vypráví o vězních (duších), pobývajících ve světě, jenž existuje mimo pravou realitu. Vězni nikdy neviděli pravé věci, ale pouze jejich stíny, vrhané jim zpoza zad na stěnu jeskyně. Ve chvíli, kdy se nějaký vězeň osvobodí z pout, otočí se, pohlédne do světla a uvidí pravou podobu věcí, probudí se do reality.[25]

Descartův démon je zlomyslný a stojí v opozici proti Bohu. Dobrý Bůh je svorníkem myslící bezrozměrné duše a rozprostraněného bezduchého těla, který zajišťuje jejich souhru a tím i možnost správného poznávání světa. Do této souhry

vstupuje démon a začíná si s námi hrát, podsouvá nám za realitu něco nepravého, co si nemůžeme nijak ověřit. Jak poznáme, že se svět nezměnil, jak rozlišíme sen od reality, když samotné podmínky našeho poznávání ovládá vyšší síla? Počítačový systém Matrix je právě takovým démonem, jemuž unikají jenom lidé náhodně probuzení.

Jean Baudrillard svoji teorii simulakra zakládá na tom, že jde o nový typ obrazu, který nemá originál. Jde o kopii bez vzoru ve skutečné věci, je to kopie skutečnější než skutečnost. Baudrillard poukazuje na to, že vyspělé technologie jsou schopny produkovat tak přesvědčivé simulace, že je nejsme schopni rozlišit od autentické skutečnosti a v důsledku tato simulakra požírají a zabíjejí původní realitu.[26] V jaké skutečnosti chce dnešní člověk žít? Dnes mnozí jednají jako Cypher, chtějí žít v iluzorním a uměle vytvořeném světě, protože je to jednodušší či pohodlnější. Realita však člověka dostihne, film Matrix, podobně jako i liturgie chtějí člověka do této reality zasadit.

Wachowští si ovšem hrají nejenom s ideami, aby je ukázali v novém světle, ale občas si hrají jen proto, že chtějí i diváky přimět ke spolupráci. Snad chtějí i poukázat na to, že každý má svůj Matrix, virtuální svět, kam uniká z „tvrdé" reality. Tento snímek nás nenechá pasivními, při zpracování jednotlivých dějových zákrutů jsme nuceni zapojovat více mozkových závitů.[27]

Interpretovat tento film není snadné, prolíná se zde velké množství myšlenek, ale i narážek, což má jistě svůj smysl. Tento smysl nemusí být jednoznačný, ani ztotožnitelný se záměry autorů. Smysl filmu nemůžeme spatřovat jen v jeho ději, ale především v tom, jak působí na diváka a jaké obsahuje „poselství".

Film je podobenstvím, které zve k osobnímu rozhodnutí. Otevřený konec filmu přímo nutí diváka k osobní odpovědi, přičemž nepředjímá, jaká ta odpověď má být. Matrix po nás chce, abychom do něho investovali nějaký smysl, abychom odpověděli. Pomoc nabízí sám autor: hlavní hrdina Thomas Anderson se prezentuje jako „pochybující Tomáš", ale současně se jmenuje i Neo – ten, který má přijít. „Neo" je anagram pro „jeden" (one), ale znamená i „nový". Žena, jejíž láska Nea zachrání, se jmenuje Trinity (Trojice). V světle závěrečné scény filmu si uvědomujeme, že smrt je podmínkou k zrození nového, je nutná k záchraně.[28] Můžeme sice říci, že to všechno jsou pouze jména a spekulace, to ovšem nestačí.[29]

Za stříbrným plátnem

Film, jako je Matrix, nás nutí věci znovu promýšlet a přehodnocovat své kategorie a stejně to platí i v umění. Láska Trinity a Nea nemá takovou teologickou formu, která by byla přijatelná pro většinu teologů, ale tady jde o symboly a o to, co zna-

menají. Symboly potřebují nadsázku, musí „provokovat". Trinity je žena milující muže, na kterého čekala, ale je také Trojicí a Neo je On ve smyslu křesťanského příběhu o spáse. Polyvalence symbolu a pluriformita smyslu je nevyčerpatelná. Symbol je spojen s mnohotvárností křesťanské zvěsti, která je obsažena v evangeliích a liturgicky slavena v církvi, zde je pluriformita daná médiem. Žádný příběh nelze vyprávět pouze jedním způsobem.

K filmu i k liturgii můžeme přistoupit jako k možnosti. Jedná se v prvé řadě o způsob komunikace. Jak k filmu, tak i k liturgii máme přitom tendenci přistupovat s tím, jako bychom už předem věděli, co může a co nemůže říci – sdělovat. Tak ztrácíme prostor pro dialog, protože když vím, co řekneš, uslyším jen to, co očekávám. Jestliže je liturgické slavení možnost, pak v něm objevím smysl, obraz, odlesk něčeho anebo jen nastavené zrcadlo. Nejde o to, co jsme chtěli objevit, – to, co objevíme a pochopíme, může daleko překonat naše očekávání. I když Matrix znovu vypráví novozákonní příběh spásy, nezaručuje se tím, že všichni křesťané s ním budou souhlasit anebo že bude odpovídat jejich vkusu. Ale to není podstatné, protože někdy i nepochopení a nesouhlas mohou být stimulem pro hledání něčeho lepšího.

Matrix, tak jako liturgie, nabízí způsob jak vnímat, žít a reflektovat základní „problém" víry. Tak můžeme hodnotit každé umělecké dílo – a připusťme, že i film. Ani žádné liturgické slavení nekončí samo v sobě, ale zve k osobní odpovědi, k souhlasu, anebo k odmítnutí. Film, který navenek pojednává o kruté budoucnosti, může vypovídat ještě i o něčem více. Tento film mluví o spáse člověka a o tom, do jaké míry jsme hotovi žít v naději.

Použil jsem tohoto kinematografického příkladu, abych se pokusil nejen „liturgicky" interpretoval film, ale především poukázal na Kristovo tajemství spásy a jeho „nové" pojímání. Snímek Matrix poukazuje na symbolickou moc filmu a na možnosti, které vytváří. Nejedná se o „akční drama", pozorný divák může připustit, že jde o něco více. Záleží na nás, jak jsme ochotni na toto „více" odpovědět.

poznámky:

1/ Viz Zj 12,1–2 (Obraz ženy z Janova zjevení symbolizuje církev.)

2/ Pro prohloubení tématu posvátna v kinematografii odkazuji na článek: J. Blažejovský, Od Hořických pašijí k nové spiritualitě. Kinematografické cesty k vyjádření posvátna, Teologický sborník 2 (2002), s. 7–19.

3/ Viz F. Kunetka, Slavnost našeho vykoupení, Kostelní Vydří, 1997, s. 9–15 (Tato první kapitola Mystérion poukazuje na liturgii, která je tajemstvím)

4/ Jako příklad takového filmu bych uvedl snímek režiséra Franka Darabonta z roku 1994 – Vykoupení z věznice Shawshank. Tento film je o vykoupení jednoho člověka a o naději, která vítězí nad zoufalstvím. Nepojednává se o tom, jak dojít spásy, ale o tom, že spása a vykoupení jsou možné. Dosáhnout „zaslíbené země" není nemožné, ale dříve je třeba projít bažinou zoufalství a temným močálem, přičemž k nám zalétají paprsky naděje. Viz T. Noble, Záblesky vykoupení, Teologický sborník 2 (2002), s. 37

5/ Viz A. Tarkovskij, O kinoobraze, Iskusstvo kino, 1979, č. 3, s. 92. Dílo citováno dle článku J. Blažejovský, Od Hořických pašijí k nové spiritualitě. Kinematografické cesty k vyjádření posvátna, Teologický sborník 2 (2002), s. 7.

6/ Tento „posvátný modus" je mnohými teoretiky filmu interpretován různě a režiséry různě představován. U nás hermeneutiku tohoto filmového jevu provádí konfesně vyhraněný Vladimír Suchánek, který každé umělecké dílo vnímá jako „svědectví a znak o duchovní podstatě tajemství života." Viz V. Suchánek, Umělecké dílo jako mystagogie (disertace), Univerzita Palackého v Olomouci 1997, s. 97. (Dle J. Blažejovský, Od Hořických pašijí k nové spiritualitě. Kinematografické cesty k vyjádření posvátna, Teologický sborník 2 (2002), s. 17)

7/ Viz P. Fraser, Images of the Passion. The Sacramental Mode in Film, Wiltshire: Flicks Books, 1998, s. 127

8/ Čas je třeba vnímat jako znamení; symbolika času liturgii nejen prostupuje, ale stává se mostem mezi ní a filmem. Viz K. Richter, Liturgie a život, Praha, 2003, s. 245–246; A. Adam, Liturgika. Křesťanská bohoslužba a její vývoj, Praha, 2001, s. 347–394

9/ Příkladem takového duchovního filmu v našem prostředí je dílo Jana Hřebejka Musíme si pomáhat. Viz J. Blažejovský, Od Hořických pašijí k nové spiritualitě. Kinematografické cesty k vyjádření posvátna, Teologický sborník 2 (2002), s. 14

10/ Středem liturgie je Kristovo velikonoční tajemství. Skrze účast na tomto tajemství se uskutečňuje oslava Boha a spása člověka, což je cíl a smysl liturgie. Viz F. Kunetka, Slavnost našeho vykoupení, Kostelní Vydří, 1997, s. 90–99

11/ Viz D. A. Withey, Catholic Worship. An Introduction to Liturgy, Southampton, 1990, s. 18

12/ „Pojem anamnésis je řeckého původu a můžeme je přeložit výrazem ‚památka', ‚připomínka' (lat. memoria). […] Anamnésis dává liturgickému slavení jeho obsah, neboť se zde promítají Boží činy. Zároveň je to však slavení, které tomuto obsahu dává dimenzi přítomnosti. Co se zde slaví, není reprodukcí minulého, ale účinnou přítomností." F. Kunetka, Slavnost našeho vykoupení, Kostelní Vydří, 1997, s. 29–33

13/ „Vztah mezi vírou a liturgií je skryt v tom, co nazýváme tajemstvím. Tajemství se může poznat jen ze své svobodné a dobrovolné manifestace, toto zjevování se je nedílnou součástí tajemství. Tajemství obsahuje dva prvky: a) nerozlučitelnost mezi křesťanským tajemstvím a pestrostí projevů událostí spásy, tak jak jsou prezentovány Písmem; b) v liturgii se křesťanské tajemství, prezentované biblickými událostmi, stává pramenem života." přeloženo z italštiny (G. Bonaccorso, Celebrare la salvezza. Lineamenti di liturgia, Padova, 1996, s. 57)

14/ Objektem slavení je vždy Kristus a jeho dílo spásy, jež vrcholí a je shrnuto ve velikonočním tajemství. Svátosti fungují na rovině osobní komunikace mezi věřícími a Ježíšem Kristem.

15/ Víra v Boží přítomnost a působení ve svátostech, ve slovech a znameních, jež jsou určena pro mne jako symboly, jejichž pravdu dešifruji a podle níž se řídím. Můžeme však takovou víru předpokládat u všech věřících? Jistě ne.

16/ Velmi často slyšíme o nutnosti dialogu, ale kdo je ochoten opustit svá stanoviska, kdo naslouchá a kdo vede s Bohem pouhý monolog?

17/ Jako příklad bych uvedl snahy o teologickou interpretaci filmových děl Dr. Machana na Katolické teologické fakultě Univerzity Palackého v Olomouci. Viz studijní plán fakulty, kde zmíněný vyučující vede „filmové semináře".

18/ Ong, W., Orality and Literacy: Technologizing the World, London, 1982. Citováno dle T. Noble, Záblesky vykoupení, Teologický sborník 2 (2002), s. 2

19/ McLuhan, M. H., Counterblast, London, 1970, s. 31. Citováno dle T. Noble, Záblesky vykoupení, Teologický sborník 2 (2002), s. 32

20/ O filmu z tohoto pohledu pojednávají díla: D. Bordwell – K. Thompson, Film Art: An Introduction, Reading, 1980; D. Andrew, Concepts in Film Theory, Oxford, 1984

21/ Viz Buddhism, Christianity and the Matrix, in: v The Journal of Religion and Film, Vol. 4, No. 2, Oct. 2000. Citováno dle T. Noble, Záblesky vykoupení, Teologický sborník 2 (2002), s. 34

22/ Základní údaje o filmu: Film byl natočen v USA roku 1999. Režie: Andy Wachowski, Larry Wachowski. Scénář: Andy Wachowski, Larry Wachowski. Hudba: Don Davis. Kamera: Bill Pope. Hrají: Keanu Reeves (Neo/Thomas Anderson), Laurence Fishburne (Morpheus), Carrie-Anne Moss (Trinity), Hugo Weaving (agent Smith), Gloria Fosterová (Oracle), Joe Pantoliano, Marcus Chong (Tank).

23/ Mk 4,9

24/ Srov. T. Noble, Záblesky vykoupení, Teologický sborník 2 (2002), s. 34

25/ Z tohoto pohledu si promítněte ve fantazii celou sekvenci Neova probuzení.

26/ To, že Wachowští Baudrillarda dobře znají, dokazuje Morpheova věta „Vítej v poušti naší reality." („Welcome to the Desert of the Real."), jež pochází z knihy Simulakra a simulace, kterou má Neo doma a ukrývá v ní pirátské disky. (Takže vlastně i tato kniha je jen simulací knihy.) Ostatně jednu z Baudrillardových definic simulakra „je novým vydáním prvního, avšak je opravdovější" parafrázuje Cypher: „Omyl, Trinity, podle mne je Matrix skutečnější než tenhle svět".

27/ Film má ještě jedno kouzlo. Příběh je pro nenáročného diváka tak složitý, že ho musí vidět přinejmenším dvakrát, aby ho dostatečně pochopil. A tak se stalo, že kina se plnila do posledního místa i při opakováních Matrixu, což vedlo i k natočení dalších pokračování – trilogie Matrixu.
28/ „Smrt, z níž jsme vykupováni, je vždy minulost a spása je osvobození ze zajetí času… Fyzická smrt se chápe jako prostředek obnovy… Jí končí můj čas a začíná to nové." A. W. Watts, Mýtus a rituál v křesťanství, Brno a Praha, 1995, s. 132
29/ Srov. T. Noble, Záblesky vykoupení, Teologický sborník 2 (2002), s. 35

SLLic. Ing. Pavel Kopeček (* 1964), kněz brněnské diecéze, přednáší liturgiku na katolických teologických fakultách v Praze a Olomouci. Vedle technických studií vystudoval teologii v Olomouci a Římě, liturgii a sakrální architekturu na římském Sant'Anselmu, křesťanskou archeologii na Papežském archeologickém ústavu v Římě. V současné době dokončuje doktorskou práci na téma „Současná sakrální architektura". Publikuje v domácích i zahraničních časopisech pojednávajících o liturgii a sakrálním umění. V italském liturgickém periodiku Culmine e Fonte má stálou rubriku pod názvem Epifania della belleza.

Timothy Radcliffe OP

Jurský park a Poslední večeře

Minulý rok jsem měl promluvit ke Konferenci vyšších představených – to znamená k představitelům řeholních řádů – o tom, k čemu nás vyzývá naše poslání řeholníků na Západě. Měl jsem mluvit deset minut. Vypadalo to jako neproveditelný úkol. Co se dá říct během deseti minut? Pak jsem šel na film Jurský park – a hned mi bylo jasné, že tenhle příběh nám předkládá krásný obraz světa, v kterém dnes musíme žít svou víru. Je to jeden z nejúspěšnějších filmů, jaký kdy byl natočen. Jednu chvíli ho v Itálii dávali v každém třetím kině, a francouzský ministr kultury ho prohlásil za hrozbu pro národ. V dálničních bistrech si naše děti můžou koupit sušenky s dinosaury. Proč měl film takový úspěch? Určitě proto, že každá kultura žije příběhy, které utvářejí naše vnímání světa i sebe samotných a říkají nám, co to znamená být člověkem. A tohle je příběh, ve kterém miliony lidí možná nevědomky nalézají samy sebe.

Ale my křesťané hlásáme, že žijeme jiným příběhem, tím, kvůli němuž se shromažďujeme každou neděli, abychom si ho připomněli a zpřítomnili. Je to příběh Poslední večeře, příběh člověka, který kolem sebe shromáždil své přátele a sdílel s nimi pokrm, člověka, který jim dal sám sebe, své tělo a svou krev. Naše životy a sebevědomí by měl utvářet především tenhle příběh. Výzva, abychom byli křesťany, pro nás neznamená jen to, abychom se snažili být dobří. Nic nenasvědčuje tomu, že křesťané jsou lepší než jiní lidé. Ježíš rozhodně nepovolal světce, ale hříšníky. Ta výzva spočívá spíš v tom, abychom žili příběhem, který může připadat některým našim současníkům velice podivný a který nabízí na svět a lidské bytí odlišný pohled. Teď se chci dotknout jen několika rozdílů mezi těmito dvěma příběhy.

Předpokládám, že většina z vás Jurský park viděla. Nejspíš jste na něj vzali své děti a představili jste, že jdete, jen abyste jim udělali radost, ale přitom jste si to ohromně užívali. Pokud jste ho náhodou neviděli, děj je prostý. Jistý milionář (Richard Attenborough) dělá pokusy s DNA, až se mu podaří oživit dinosaury. Vytvoří mezozoický park, kde všichni ti dinosauři mohou volně pobíhat. Oni se ale dostanou ven, začnou zabíjet návštěvníky, a tak lidé z ostrova utečou a nechají tu džungli za sebou. To vám asi nepřipadá moc podobné životu na předměstích Londýna, ledaže by se místní poměry od té doby, co jsem odjel do Říma, opravdu hodně změnily. Přesto chci ukázat, že se ten příběh stýká s důležitými prvky naší současné kultury.

Násilí

První bod, na který chci upozornit, je ve skutečnosti dost všeobecný. Jurský park vypráví o násilném světě, o stádech dinosaurů, která se prohánějí po pláních a požírají všechno, na co přijdou. Je to násilí, na které mohou lidé odpovědět jen dalším násilím. Náš druhý příběh, ten o Poslední večeři, vypráví také o násilí, ale tentokrát je to násilí způsobeno Ježíšovi a on je snáší „jako beránek vedený na porážku", který „ústa neotevřel" (Iz 53,7).

Když jsem se nedávno zeptal skupiny amerických dominikánů a dominikánek, co vidí pro kázání jako hlavní výzvu, odpověděli bez váhání, že je to násilí. V posledních měsících jsem navštívil Rwandu, Burundi, Haiti, Angolu, Chorvatsko a New York a byl jsem konfrontován se surovým násilím velké části našeho světa. Předpokládám, že většina lidských dějin byla násilná a že naše doba není o mnoho horší (když nepočítáme hrůzy dvou světových válek). Mnohé společnosti v minulosti násilí glorifikovaly. Myslím, že ta naše to dělá taky, a to způsobem, který je velmi subtilní a málokdy výslovný.

Jurský park nám nabízí oživenou darwinovskou džungli, kde zvířata zápasí o přežití. Slabí podléhají a umírají, až nakonec vyhynou jako dinosauři. Toto násilné soupeření o potravu a území je součástí tvůrčího procesu, jímž vznikáme my. Ten brutální boj je tím, co nás uvádí v bytí. Je naší kolébkou. Nakonec, jak naznačuje film, je násilí plodné. Ale Darwinova evoluční teorie (aniž bych chtěl tvrdit, že jsem ji kdy studoval) je zajímavá jako jeden ze symptomů hlubokého posunu v našem chápání lidství. K tomuto posunu došlo přibližně během posledních dvou staletí, kdy se prosadilo přesvědčení, že celá lidská společnost funguje a vzkvétá skrze nelítostný boj mezi soupeřícími jedinci, v němž každý sleduje své vlastní dobro. Obraz života jako darwinovské džungle, kde přežijí jen nejschopnější, je v našem jazyce takřka všudypřítomný. Sumner, přední ekonom z univerzity v Yale, dokonce napsal, že „milionáři jsou výsledkem přirozeného výběru… Právem je lze považovat za přirozeně vybrané zástupce společnosti pro určité dílo."

Jedním z prvních náznaků tohoto hlubokého posunu v našem chápání lidské společnosti byla drobná parodie nazvaná Podobenství o včelách, kterou napsal jistý Mandeville v osmnáctém století. Tvrdil, že lakota, závist, pýcha, všechny klasické neřesti, mohou být ve skutečnosti velice užitečné. To ony působí, že se svět točí a lidská společnost vzkvétá. Soukromě to mohou být neřesti, ale veřejně jsou to ctnosti. Politika ziskuchtivého soupeření sahá hodně do minulosti. Tohle pojetí lidské existence je to, co dělá z našich velkoměst sídlištní jurské parky, násilné džungle městských center, kde jsou likvidováni slabí. Náš příběh, vyprávění o Poslední večeři, představuje hlubokou výzvu – nejenom proto, že je tu člověk, který

snáší násilí a odmítá ho šířit dál. Ten příběh nabízí radikálně jiný obraz toho, co to znamená být člověkem. On nám nabízí své tělo. Tohle je nová smlouva, náš domov a příbytek. To, co dává smysl našemu životu, není sledování vlastního zájmu, ale přijetí daru společenství.

Myslím, že většina z nás by souhlasila s tím, o čem se často mluví – že přítomný okamžik nás vyzývá, abychom prolomili fascinující, avšak škodlivý a destruktivní obraz existence člověka jako osamělé monády hledící si jen vlastního individuálního dobra. Jsme vzájemně tělem jeden druhého, jsme společenstvím, které nachází dokonalost v onom těle, jež dává Kristus, v jeho vlastním těle. Tím, co hledáme, je společné dobro v nejvlastnějším významu. Problém je v tom, jak máme prolomit sevření falešného mýtu o našem lidství. Co máme dělat? Tuto otázku klade David Marquand v knize The Unprincipled Society.

Jak se může rozdělená společnost scelit? Jak může kultura proniknutá vlastnickým individualismem obnovit pouta společenství? Jak lze předefinovat obecné povědomí za předpokladu, že hlavní překážkou úspěšného ekonomického a politického vyladění je obecné povědomí posledních bezmála dvou set let?[1]

Událost Poslední večeře může uvolnit pouta naší představivosti. Je to příběh o společenství zcela rozbitém: člověk, který je srdcem komunity, bude zrazen a zapřen a všichni jeho přátelé se rozprchnou. Je to příběh zrození společenství, které překračuje každé odcizení, zradu, dokonce i smrt. Nabízí nám naději.

Slova

V centru dění je Ježíšovo mocné a proměňující slovo: „Toto je mé tělo, které se za vás vydává." Ježíš pronáší slovo. V Jurském parku slova tak důležitá nejsou. Je tam spousta chrochtání a řevu, praskotu lámaných kostí, ale s tyranosaurem Rexem nemáte chuť si popovídat. Klidně by se na ten film v anglickém znění mohl dívat Rus nebo Číňan a o moc by nepřišel. Tenhle rozdíl je významný. Řekl bych, že jedním ze způsobů, jakými budujeme lidskou společnost a překonáváme past vlastnického individualismu, je obnovení úcty ke slovům a k jejich moci utvářet a udržovat společenství.

Jsme lidé a patříme k sobě navzájem, protože spolu můžeme hovořit. Společnost, v níž se pohrdá slovy, je společnost v rozkladu. Když jsem byl v El Salvadoru, prohlédl jsem si univerzitní místnost, kde byli postříleni jezuité. Vrazi stříleli i po jejich knihách. Můžete tam vidět Kittelův Teologický slovník Nového zákona otevřený na stránce o Duchu svatém, prameni veškeré moudrosti, proděravěný naskrz kulkami. Vzpomínám na knihovnu jednoho kněze na Haiti – knihy celé zničené a roztrhané. Mám před očima malou vesnici na hranicích Chorvatska

a Srbska smetenou z povrchu země, dokonce i těla byla vykopaná z hrobů a pohozená, a misál v kostele rozervaný a znesvěcený obscénnostmi. Všechny tyhle incidenty dosvědčují jak nenávist ke slovům, tak vědomí jejich moci.

Když na svých cestách přistanu v Anglii, abych se zotavil ze změn časových pásem a vypral si, nedočtu se sice, že si poslanci vtrhli navzájem do bytu a roztrhali si knihovny, ale získávám dojem kultury, kde jeden na druhého chrlíme slova, aniž bychom uvažovali o jejich důsledcích, jako děti, které si hrají na kovboje a Indiány a neuvědomují si, že zbraně, které používají, jsou opravdové. Jako bychom zapomněli, že mluvení je morální akt, který vyžaduje nejhlubší zodpovědnost. Nemohl jsem jinak, než žasnout nad rozdílem mezi tím, co se říkalo o tom dobrém člověku Johnu Smithovi před jeho smrtí a po ní. Byla to všechno jen slova?[2] Naše hluboká společenská krize se projevuje i tím, že jsme ztratili přesvědčení, že slova opravdu vyjadřují skutečnost. Ztratili jsme Augustinův pocit úžasu, když říká: „slova, ty vzácné nádoby smyslu".

První kniha Mojžíšova vypráví, že Adam byl povolán, aby nazval věci jejich vlastními jmény. Bůh udělal Adama, aby mu Adam pomohl tvořit. Ukázal mu lva nebo králíka a Adam ho nazval jménem; věděl, co je co, a tak pomáhal Bohu vytvářet z chaosu smysluplný svět. Jména, která dával, nebyla jen náhodnými štítky, které by lepil na věci, takže by mohl klidně nazvat králíka zajícem. Ta jména sdílela moc Božích slov přivádět k bytí a uvádět do světla. Mluvit, používat slov, je téměř božské povolání. Dostáváme tím moc nad životem a smrtí – jako Bůh. Je to náboženská záležitost.

Násilí naší společnosti proniká jazykem, který užíváme. Prezident České republiky Václav Havel ukazuje kontrast mezi slovy Salmana Rushdieho a ajatolláha Chomejního. „Proti slovům, která elektrizují společnost svou svobodou a pravdivostí, stojí slova, která hypnotizují, podvádějí, rozvášňují, rozběsňují, klamou, slova, která jsou škodlivá, ba smrtící. Slova jako šíp."[3]

George Steiner napsal: „Ve slovech, stejně jako v částicové fyzice je hmota a antihmota, tvoření i ničení. Rodiče a děti, muži a ženy, kteří si tváří v tvář vyměňují pár slov, riskují všechno. Jediné slovo může ochromit lidský vztah, může sebrat naději. Nože slov se zařezávají nejhlouběji. A přesto tentýž nástroj, lexikální, syntaktický, sémantický, je nástrojem zjevení, extáze, úžasu, porozumění, což je sdílení.[4]

Jedna dominikánka z Tchaj-wanu vyprávěla o děvčátku, které neslo na zádech v ranci dítě. Kdosi jí řekl: „Holčičko, ty ale neseš těžké břemeno." Odpověděla: „To není žádné břemeno, to je můj bratr." – Proměňující slovo.

Zastánci „politické korektnosti" to myslí dobře, ale jdou na to špatně. Nahlédli zcela správně, že velmi záleží na tom, jakých slov používám, protože má slova mohou být dýkami, které lidi vraždí. Ale lidská společnost se neuzdraví zákazem

určitých slov. Jak napsal Robert Hughes v knize The Culture of Complaint, „Chceme vytvořit jakési jazykové Lurdy, kde se zlo a neštěstí zahání ponořením do vod eufemismu." Ukazuje, že člověk nepřekoná hrůzu ze smrti tím, že vydá nařízení (jak to navrhl lékařský časopis New England Journal of Medicine), aby se o mrtvole mluvilo jako o „neživé osobě". Tlustý nebožtík, podotýká, pak bude „neživou osobou odlišné velikosti"! Vedení univerzity San Francisco v Santa Cruz se mýlilo, když se domnívalo, že se rasismus dá odstranit tím, že se zakáže užívání výrazů jako „postřik proti rusům a švábům" a „venku je pěkná čina" s odůvodněním, že v určitých kontextech mohou působit jako rasistické narážky.

Společenství se buduje a rány se hojí nikoli tím, že se zakáží hanlivá slova, ale tím, že se používají slova, která tvoří společenství, vítají cizince, překonávají distanci. V srdci našeho modelového příběhu Poslední večeře je člověk, který říká slova, jimiž vzniká společenství: „Toto je mé tělo, které se za vás vydává." A jestliže nauka o reálné přítomnosti – o tom, že tato slova působí skutečnou a hlubokou proměnu, – připadá mnoha našim současníkům hloupá a absurdní, pak je to jistě tím, že jsme zapomněli, jak mocná slova skutečně jsou. Emily Dickinsonová napsala:

„Kdyby jen tušila rtů brána
tu tíži požehnanou
slabiky, jíž je obtěžkána,
rozdrolila by se pod tou vahou."

Kristova slova proměnění odhalují to, oč usiluje veškerý lidský jazyk, milost zdokonalující přirozenost.

Když mniši v temných dobách prchali na západní břehy Irska, nesli si s sebou evangeliáře, které pak přepisovali, opisovali, ornamentovali a uctívali. Zakládali komunity, kde se uchovávala živá úcta k těmto posvátným slovům. Možná, že jsme voláni k témuž – vytvářet společenství s úctou k jazyku, ke slovům plným pravdy a ke slovům, která budují společenství. Má-li být církev místem, kde lidé mohou znovu nalézt hluboký smysl lidského bytí, kde mohou být ve své nejhlubší identitě jedno s druhými, pak musíme být především společenstvím, kde se s úctou a odpovědně užívá slov.

To znamená, že musíme být společenstvím lidí, které má odvahu diskutovat, argumentovat, hledat v dialogu pravdu, kterou nemůžeme nikdy ovládnout. V naší milované církvi se dost často diskutovat bojíme. Nemyslím tím strach z nesouhlasu – hlasitých projevů nesouhlasu je spousta. Myslím ten náročný zápas jednoho s druhým, v němž hledáme vzájemné osvícení, onu zapálenou argumentaci, v níž jeden bojuje s druhým právě proto, že doufá, že se od něj poučí. Svatý Tomáš

začíná v Sumě vždy námitkami svých protivníků, nejen aby dokázal, že se mýlí, ale aby zjistil, v jakém smyslu mají pravdu. Zápasíme se svým protivníkem, jako zápasil Jákob s andělem, abychom si mohli vyžádat požehnání.

Úcta k slovům zahrnuje pokoru vůči pravdě a vůči druhému. Naše slova jsou jak v církvi, tak ve společnosti často zatížena arogancí. Ještě jednou cituji Havla: „Měli bychom všichni společně bojovat proti arogantním slovům a mít se na pozoru před jakýmikoliv rafinovanými zárodky arogance ve slovech, která se tváří pokorně. To samozřejmě není jen lingvistický úkol. Odpovědnost za slova a vůči slovům je úkol, který je svou podstatou etický. Jako takový však leží za hranicemi viditelného světa, v oné říši, kde přebývá Slovo, které bylo na počátku a není slovem lidským."[5]

Odpuštění

Když se v neděli shromažďujeme, abychom znovu naslouchali vyprávění o události, která stojí u našeho zrodu, slyšíme mocná slova o odpuštění, o krvi, která se prolévá na odpuštění hříchů. Je to slovo, které uzdravuje a osvobozuje. Přesto je v naší kultuře k pojmu odpuštění hluboký odpor. Částečně to možná vychází z podezření, že lidé, kteří pořád mluví o odpuštění, zvláště katolíci, pravděpodobně trpí nezdravým pocitem viny. Musím říct, že tohle není ten typ katolicismu, v němž jsem byl vychován. Chodil jsem do školy k benediktinům, kteří jsou známí svou lidskostí. Podstatnější mi proto připadá otázka, jestli se naše kultura ve skutečnosti nestaví k odpuštění tak nedůvěřivě proto, že ho nepovažuje za nic moc dobrého. Není to tím, že v naší současné kultuře převládá názor, že odpuštění (s výjimkou zcela soukromých a osobních případů) je škodlivé, ba i nebezpečné? Že kdyby ho bylo příliš, společnost by se rozpadla? Mělo by se asi přísně odměřovat, jako máslo a čokoláda a jiné dobré věci! Ale přesto je právě ono pro naši víru ústřední.

Jistě, po Dachau a Osvětimi, Drážďanech a Hirošimě by se člověk mohl stavět k příliš zjednodušující představě odpuštění váhavě – jako by se takové hrůzy daly prostě zapomenout. Ale naše váhavost má možná ještě hlubší kořeny a k nim nám může poskytnout klíč Jurský park. V darwinovské džungli žádné odpuštění být nemůže. Nutným důsledkem slabosti a selhání je vyhynutí. A je dobře, že se tak děje, jinak by nebyl žádný vývoj. My lidé jsme výsledkem nelítostného procesu, který vyhlazuje nespočetné druhy, protože se nedovedly přizpůsobit, ale tento proces vede k nám. To, co vytváří nás lidi, je historie, která nezná odpuštění. V Jurském parku jsou dinosauři před smrtí zachráněni, a rychle zjišťujeme, že je to velká chyba. – Měli jsme radši nechat vězet jejich DNA v úlomcích jantaru.

Nemůžu si dělat nárok na jakoukoli odbornost v ekonomice. Když se vysvětlovalo konventní účetnictví anglicky, za chvíli jsem se ztratil. Teď, když žiji ve

Svaté Sabině v Římě a to vysvětlování se děje italsky, je moje temnota naprostá. Ale mám podezření, že ve velké části současné ekonomiky a politiky působí obraz přežití nejsilnějších podobně nemilosrdným způsobem a že jednou z funkcí vlády je právě odstraňovat vše, co kryje a chrání slabé a málo přizpůsobivé podniky. Žádné odpouštění by nemělo být. Slabí by měli zahynout, lítost je nebezpečný cit. Vím, že je to drasticky zjednodušené, že věříme na sociální sítě a sníme o sociálním trhu a o benevolentním kapitalismu, ale přesto se to dotýká jakéhosi hlubokého instinktu v našem současném cítění.

Zdá se, že nedostatek milosrdenství naší kulturou hluboce proniká. Jednou z radostí mého toulavého života – od června 1992 jsem navštívil 60 zemí – je (kromě čtení The Tablet) číst si anglické noviny. Mohou být několik týdnů staré, a stejně se na ně hladově vrhnu. Nicméně je depresivní, jak často se tam píše o žalobách a obviněních. Převládá názor, že odhalení, ukázání něčích hříchů je cesta k pravdě. Jistě, všechno se to děje prý ve jménu morálky a návratu k základům. Ale člověk se musí ptát. – Co se tu skutečně odhaluje? Co se tu vyjevuje a odkrývá? Pravdy o jiných lidech s celou jejich ctností i neřestí, dobrotou i špatností lze dosáhnout jen trpělivou pozorností. Je třeba velmi pečlivě naslouchat a nechat druhé, aby se ukázali sami. Pravda se nedosahuje odhalením, ale zjevením. Potřebuje něžnost, a ne obžalobu. Pravdivé oko je vždy okem soucitným, ba milujícím, neboť, jak učil Tomáš Akvinský, pravdivé a krásné je totéž. Novinář se svou senzační zprávou mi připomíná Pompeia, jak bere útokem jeruzalémský chrám a chce vidět, co se skrývá za oponou Nejsvětější svatyně. A když ji strhne, zvolá: „Ale tady nic není, vůbec nic tady není!" – Nebylo tam nic, co by mohl vidět.

Odpuštění při Poslední večeři není především zapomenutí. Není to ujištění, že Bůh je ochoten přehlížet naše chyby, dívat se jinam. Je to hluboce tvůrčí uzdravující čin. Odpuštění je v naší tradici onen nevýslovně tvůrčí okamžik, kdy Ježíš vstává z mrtvých. Odpuštění není to, co nám umožňuje zapomenout – naopak působí, že je vzpomínka vůbec možná. Je to tajemství stále plodného Boha, který – podle středověkého obrazu – způsobil, že se mrtvé dřevo kříže obsypalo květy, a může učinit, že rozkvetou i naše mrtvé životy. Naše dva příběhy, Jurský park a Poslední večeře, se nejvíce liší ve svém vnímání tvůrčího procesu. V jednom vytváří lidi nelítostný boj, který ničí ty slabé; v druhém je to tvůrčí slovo, které nás uzdravuje, vykupuje a vnitřně sceluje.

Hrdiny Jurského parku jsou dinosauři. Jsou samozřejmě oběťmi, odsouzenými evolučním procesem. A jsou vhodnými hrdiny pro naši kulturu, v níž má tak často status hrdiny oběť. A hněv a hořkost oběti – zneužití nebo obtěžování nebo nespravedlnosti – určitě pramení z pocitu, že se nedá pro odčinění té škody vůbec nic dělat, že jsou, nebo jsme, navždy odsouzeni nést ty rány, být oběťmi. Pouhá

zmínka o možnosti odpuštění by znamenala, že se zranění nebere vážně, a hněv by jen posílila. Nedá se dělat nic jiného než pachatele vyhnat. Jistě jedině víra v nevýslovně plodného Boha, který všechno udělal z ničeho a Ježíše vzkřísil z mrtvých, nám může dát odvahu myslet na ty, které jsme zranili nebo kteří zranili nás, a doufat v odpuštění.

Při Poslední večeři není odpuštění jen soukromým rozhřešením, ale zrozením společenství. Nenabízí jen osobní vnitřní pokoj, ale pokoj, který prožíváme společně. Tak se to v Evropě vnímalo až do doby Tridentského koncilu. Než jsme vynalezli zpovědnice, byla svátost smíření svátostí uzdravující společenství, byla veřejnou událostí.

Jeden z nejpohnutějších příkladů tohoto sdíleného odpuštění jsem zažil loni během masakrů v Burundi. Boje Tutsiů a Hutuů, které letos zničily Rwandu, začaly už tehdy v Burundi. Naši bratři patří do obou etnických skupin a každý z nich ztratil členy své rodiny. Pro naše bratry to byl čas hluboké bolesti. Jak jsme mohli udržet a budovat řeholní společenství, v němž spolu žijí tradiční nepřátelé? To bylo naší nejvyšší prioritou. Cestoval jsem zemí s členem generální rady pro Afriku, který je Hutu, a s místním představeným, který je Tutsi. Neviděli jsme skoro nikoho kromě sem tam nějaké tlupy ozbrojených mužů, pátrající po svých nepřátelích. Navštěvovali jsme uprchlické tábory a nacházeli rodiny našich bratří a sester. Bylo nesmírně důležité, aby ty rodiny přijaly oba tyto bratry, Tutsiho i Hutua společně. To bylo první gesto smíření a vzájemného odpuštění. A pak, než jsem odletěl z hlavního města Bujumburu, jsme si všichni sedli a pokoušeli se spolu mluvit. Spíše než slova obžaloby a obvinění musel každý naslouchat, vyslechnout, co vytrpěl ten druhý, aby mohl zůstat bratrem a nestal se cizincem. Byla to snad nejpodivuhodnější chvíle vnímavosti, jakou jsem kdy zažil, pohostinné nabídnutí sluchu tomu, kdo jako by mluvil z jiného světa. Byla to chvíle hlubokého mlčení, takového, jaké doprovází slova, která se těžko hledají a těžko poslouchají. Odpuštění není ztráta paměti, ale dar společenství, které by bylo jinak nemožné.

Fatalismus

Další kontrast mezi Jurským parkem a Poslední večeří, o kterém bych se rád zmínil, s možností odpuštění hluboce souvisí. Jedná se o různá pojetí svobody, která jsou v obou příbězích naznačena. Jurský park, jako dříve Frankensteinův příběh, je podobenstvím o neschopnosti naší vědecké kultury uskutečnit své sny o absolutní kontrole. Je to příběh ztráty kontroly, selhání svobody. V knize je to vysloveno jasně, když přestane fungovat řídící centrum parku, takže všichni dinosauři mohou utéct. V momentě, kdy všechno zachvacuje chaos, se hrdina krátce zamyslí

a říká: „Už od Newtona a Descarta nám věda stále výslovně předkládala vidinu naprosté kontroly. Tvrdila, že má moc ovládnout všechno tím, že pronikne do přírodních zákonů. Ale ve dvacátém století bylo toto tvrzení definitivně v základech otřeseno."[6] Nakonec jediná svoboda, která našim hrdinům zbývá, je svoboda utéct, uniknout zmatku, který způsobili. (To tedy také znamená, že se můžeme těšit na Jurský park II.) Je to svoboda nepatřit nikomu, která je konečnou svobodou našeho moderního člověka, té izolované a osamělé bytosti, pro niž patřit něčemu nebo někomu znamená být v pasti.

V posledních letech se staly úžasné věci, bylo dosaženo nečekaných svobod. Viděli jsme pád berlínské zdi, zvolení Nelsona Mandely prezidentem Jihoafrické republiky. Možná jsme dokonce na cestě k míru na Blízkém východě.[7] Navzdory tomu všemu nás občas pokouší chmurný fatální pocit, že ať uděláme cokoli, nemůžeme doopravdy zmírnit a překonat šířící se chudobu, krutost a smrt. Havel to nazývá „všeobecnou neschopností moderního lidstva být pánem své vlastní situace". Možná že tento pocit fatalismu není jen výsledkem neschopnosti vědy dát na všechno odpověď. Americký ekonom John Kenneth Galbraith dokazuje v knize The Culture of Contentment, že tento fatalismus je ve skutečnosti implicitně obsažen v našem ekonomickém systému, že naše politika je už nejméně dvě stě let hluboce ovlivňována filozofií laissez faire.[8] Ta tvrdí, že jakýkoliv zásah do tržní ekonomiky bude mít škodlivý dopad. Musíme nechat trh fungovat podle jeho vlastních principů a všechno bude nakonec dobré. „Ekonomický život je sám o sobě schopen vyřešit si své vlastní problémy a nakonec dosáhnout toho nejlepšího pro všechny."[9] Je to filozofie, která nás všechny nutí přemýšlet jen v krátkodobém horizontu, protože, jak řekl Keynes, „v dlouhodobém horizontu jsme všichni mrtví."

Poslední večeře nabízí svobodu právě tváří v tvář smrti, oné dlouhodobé či krátkodobé vyhlídce. Nabízí nám vzpomínku na muže odsouzeného na smrt. Je nutné – jak říká jedno z ústředních míst Markova evangelia – aby Syn člověka byl vydán, aby trpěl a zemřel. To je jeho osud. A přece tváří v tvář zkáze, noc před tím, než je vydán, koná čin bláznivé svobody. Bere své utrpení a smrt do svých rukou, ujímá se svého osudu a činí z něho dar. – „Toto je mé tělo, které se za vás vydává." – Osud je proměněn ve svobodu. A forma, kterou na sebe tento čin bere, je pravým opakem formy Jurského parku. Odmítá utéct od učedníků, kteří ho zradí a zapřou. Klade sám sebe do jejich rukou. Nechává je, aby s ním dělali, co chtějí. To je velmi odlišná svoboda od svobody hrdinů Jurského parku, prchajících letadlem z chaosu řádících dinosaurů. Je to svoboda patřit druhým. To je ta nejhlubší svoboda, kterou máme, protože ať jsme v pokušení si myslet cokoliv, jsme navzájem tělem jeden druhého a sami se nemůžeme dobře rozvíjet. Svoboda úniku je útěkem od naší vlastní nejhlubší přirozenosti.

Kdybyste se mě zeptali, co jsem se během těch dvou let jako magistr řádu, stále v pohybu z jednoho letiště na druhé, naučil nejdůležitějšího, řekl bych, že jsem trochu pochopil, co tahle svoboda patřit druhým může znamenat. Viděl jsem mnoho lidí, žen i mužů, velmi často členů řeholních řádů, ale i spoustu laiků, kteří odvážně uchopili svoji svobodu patřit druhým, dát svůj život, učinit ze svého života dar. Trochu víc jsem pochopil, co to znamená slavit eucharistii.

Právě včera jsem se vrátil z Alžírska, kde se bratři i přes výhrůžky smrti od islámských fundamentalistů rozhodli zůstat jako znamení naděje a budoucího společenství. Každé slavení eucharistie pro ně znamená stát tváří v tvář smrti.

Vzpomínám na jeden den v severní Rwandě, ve válečné zóně, ještě než tam začaly nynější nepokoje. Byl jsem navštívit uprchlický tábor s třiceti tisíci lidmi a viděl jsem ženy, jak se snaží nakrmit děti, které prostě přestaly jíst, protože už je nic nemohlo přinutit žít. Navštívil jsem nemocnici, kterou vedou sestry, a viděl jsem jedno oddělení za druhým plné dětí a mladých, kterým miny urvaly ruce a nohy. Pamatuji si jednoho kluka, tak osm, devět let – utržené obě nohy, ruku a oko – jeho otec seděl u postele a plakal. Vrátili jsme se do domu sester a nebylo co říct. Nemohli jsme najít jediné slovo. Ale mohli jsme slavit eucharistii, mohli jsme si připomenout Poslední večeři. To bylo to jediné, co se dalo dělat a co dávalo těm sestrám odvahu zůstat a patřit druhým.

Závěrem, jak máme zlomit sevření, zakletí obrazu lidského bytí, které drží v zajetí naši kulturu? Jak se máme vysvobodit z novodobého mýtu, že jsme skutečně osamělé bytosti, sledující v nelítostném soupeření pouze své vlastní dobro? Jak lze, řečeno slovy Marquanda, předefinovat obecné smýšlení posledních dvou staletí a objevit, že jsme bratři a sestry, děti jediného Boha a sourozenci v Kristu, kteří sdílejí totéž tělo a odděleně nemohou dojít spokojenosti?

Nejhlubší pravda o naší lidské přirozenosti není ta, že jsme zištní a sobečtí, ale že hladovíme a žízníme po Bohu a v Bohu nalezneme jeden druhého. Alasdair McIntyre navrhuje, že bychom měli následovat příklad našich předků v temných dobách a vytvářet místní společenství, „v nichž by se dal udržet morální život, aby mravnost a kultura mohly přežít nadcházející věky barbarství a temnoty.“[10] Jedním ze způsobů, jak svědčit o tom, co znamená být lidmi, je určitě shromažďovat se v malých místních společenstvích a zpřítomňovat události Poslední večeře s jejím tajemstvím svobody a odpuštění. U nás nazýváme některá z těchto malých společenství farnostmi. Ve světě na sebe berou mnoho různých forem.[11] Měla by to být společenství, která v nás živí vědomí, že dobro, které hledáme, není naše vlastní soukromé uspokojení, ale dobro společné. Avšak neměly by to být malé do sebe uzavřené skupinky, které by oslavovaly, jak je jim spolu dobře. Já osobně bych v něčem takovém žít nemohl. Měli bychom v nich pěstovat širší vědomí

sounáležitosti, sdílet své společenství se všemi ostatními lidmi, se světci i hříšníky, s živými i mrtvými.

Promluva na Dni otevřených dveří katolického týdeníku The Tablet v Londýně v červnu 1994. Upravená a zkrácená verze vyšla v The Tablet 18. června 1994. Česká verze je převzata z připravované knihy T. Radcliffe, Medvěd a mniška, kterou vydává Krystal OP společně s Karmelitánským nakladatelstvím. Z anglického originálu Jurassic Park and The Last Supper in: T. Radcliffe, Sing a New Song. The Christian Vocation, Dublin, 1999 přeložila Josefa Strettiová OP.

poznámky:

1/ The Unprincipled Society: New Demands and Old Politics, Glasgow, 1998, s. 288

2/ John Smith byl poslanec parlamentu za labouristickou stranu. Dokud žil, byl velmi kritizován, ale po jeho předčasné smrti ho najednou začali všichni chválit.

3/ Citováno v The Independent, 9. prosince 1989, s. 29

4/ Real Presences: Is There Anything in What We Say?, Londýn, 1989, s. 58

5/ Viz pozn. 3.

6/ Michael Crichton, Jurassic Park, s. 313

7/ Po válce v Iráku autor dodává: „Ukázalo se, že to bylo optimistické. Možná teď konečně!"

8/ Teorie nebo systém řízení, který hlásá autonomní charakter ekonomiky a tvrdí, že stát by měl zasahovat do řízení ekonomických záležitostí co nejméně; je to zásada ekonomického liberalismu (pozn. překl.)

9/ The Culture of Contentment, Londýn, 1992, s. 79

10/ After Virtue, Londýn, 1981, s. 244

11/ Např. v Kambodži se nazývají „křesťanská společenství" a mají jinou strukturu. V Latinské Americe jsou to často tzv. „základní komunity", malé skupiny laiků. Někde může být bohoslužebné společenství mobilní, jako třeba u Romů atd.

Timothy Radcliffe OP (* 1945 v Londýně) v roce 1965 vstoupil do dominikánského řádu. Studoval v Oxfordu a v Paříži, potom se stal v Oxfordu univerzitním kaplanem a profesorem Nového zákona. Začátkem 90. let byl zvolen provinciálem anglické provincie dominikánů a v červenci 1992 na generální kapitule v Mexico-City Magistrem řádu. Tento úřad vykonával devět let. Vedle několika jeho článků, esejů a promluv, které vyšly v Salve, vyšla česky zatím jen kniha Nazývám vás přáteli (Karmelitánské nakladatelství / Krystal OP), která se ve Francii stala nejlepší a nejprodávanější knihou o náboženství v roce 1999.

Klára Lukavská

O dracích a meditaci nad slovem aneb Tolkien filolog a spisovatel

John Reuel Tolkien napsal ve svém slavném eseji Nestvůry a kritikové, že „skuteční draci, tak podstatní pro vývoj i myšlenku jakékoli básně či příběhu, jsou velmi vzácní…" Bylo by vcelku snadné přejít tuto větu jako rétorickou nadsázku: v příbězích většiny Tolkienových děl – s výjimkou Hobita a pohádky o Farmáři Jiljím – draci nejen nehrají podstatnou úlohu, ale nejsou v nich dokonce vůbec přítomni.

Jak je tomu tedy se slovy, příběhy a se zásadní důležitostí draka? Co je v Tolkienově psaní tím skutečně „podstatným"? Následující stránky jsou pokusem tyto otázky zodpovědět a na pozadí životních osudů ukázat některé z podstatných tvůrčích rysů muže, který se – možná poněkud překvapivě – stal jedním z nejčtenějších autorů dvacátého století.

Filologie a dětský příběh

Na úvod je možná užitečné připomenout, že John Tolkien podstatnou část svého života strávil zcela jinak než jako úspěšný autor fantasy. Tento poměrně nenápadný muž zasvětil svoje životní úsilí oboru, v němž nemohl dojít ani hmotného zajištění, ani širokého uznání. Čtyřiačtyřicet let byl na Oxfordské univerzitě profesorem anglické literatury a jazyka[1] tzv. staršího a středního období, jež zůstává přístupné jen úzkému okruhu odborníků. Adept toužící po vstupu do království těchto literárních památek musí být obdařen nejen trpělivostí a schopností stanout v úctě před ději dávno minulými a před spletí společenských vztahů založených na hodnotách, které nám povětšinou jsou dnes vzdáleny. Potřebuje také velkou dávku schopnosti si hrát a vyhrát s jazykem. Tolkienovi se těchto kvalit dostávalo mimořádnou měrou.

Na následujících stránkách chceme doložit, že jedním ze základních rysů Tolkienovy tvorby je „nahlížení za jazyk", rozpracovávání a zkoumání podnětů přicházejících z jazyka, slov a literární tvorby, s nimiž se setkal. První a podstatnou fází této meditace nad slovy je vůbec výběr, selekce témat a slov, jimiž se Tolkien dále zabýval. Tam, kde bychom o takovém postupu mohli hovořit poprvé, setkáváme se s teprve sedmiletým Johnem (nebo spíše Ronaldem, jak mu všichni říkali), nadšeným pohádkou o boji severského hrdiny s drakem. Autorem této pohádky

byl etnolog A. Lang a malý Tolkien se po jeho vzoru pokusil napsat první vlastní příběh o drakovi. Matka dětské úsilí odměnila pouze zpřesněním – „Neříká se ‚zelený velký drak', ale ‚velký zelený drak'" – a chlapec si tuto větu zapamatoval na celý život. Znamenala pro něho zlomový moment – poprvé uviděl jazyk jako složité pletivo a od té chvíle se podle vlastních slov „zahrabal" do jeho zákonitostí a tajů.

Dětské období a kontakt s matkou byly pochopitelně v Tolkienově životě klíčové i jinak. Tato bytost s dívčí duší se po manželově smrti přestěhovala do venkovského ticha, aby tu s úžasnou fantazií a nasazením vychovávala a učila své dva syny. Po nějakém čase zde dospěla k rozhodnutí přestoupit ke katolicismu – tento krok ale v tradičně anglikánské rodině vyvolal doslova skandál, takže příbuzní, kteří až doposud osamělou rodinu finančně podporovali, se od ní odvrátili. Chudoba, snášená do značné míry pro víru, matčina nadšená snaha probudit v obou chlapcích vztah k Bohu, jak ho nově objevila ona sama, její námaha kvůli obživě, to vše jistě podpořilo u obou hochů smysl pro zvláštní druh vitality. Na vlastní oči zde sledovali bytostnou důvěru, odvahu nasadit se celým životem pro vazbu, která přesahuje hranice viditelného. Snad i tato životní zkušenost u Tolkiena probudila smysl pro ono vytrvalé hrdinství, které nalézáme u řady jeho postav, pro hrdinství tváří v tvář velkým, takřka nepřekonatelným těžkostem.

Na životě Mabel Tolkienové se ukázalo, že některé úkoly mohou přesahovat lidské síly – když bylo malému Tolkienovi třináct let, jeho matka náhle zemřela. Krásný, pohádkový svět, který pro své děti vytvářela, prostě ze dne na den zmizel. Je možné bez nadsázky říct, že takový zážitek odpovídá na podvědomé úrovni „zkušenosti" zániku Atlantidy, a Tolkien také v dospělém věku často hovořil o svém „atlantidském komplexu" – opakovaně se mu zdával sen, v němž se na překrásnou zelenou krajinu žene obrovská vlna a hrozí ji zavalit.[2]

Ve světě jazyků

Matčina smrt uzavřela malému Tolkienovi přístup do jednoho kouzelného světa, ale schopnost „nechat se očarovat" se v něm už stačila zahnízdit a osamostatnit. Krom nadšení pro dávné příběhy ji v něm i nadále probouzela slova, písmo a jazyky. Ačkoliv se již ve čtyřech letech začal s maminkou učit latinu a francouzštinu a poté, co začal chodit do školy, přibyly k těmto dvěma jazykům další, nebyl mladý Tolkien běžným nadšencem pro cizí jazyky. Na jedné straně pro něj bylo vzrušující novým jazykům se učit, ovládnout je, ale spíše než možnost jimi mluvit a číst, ho fascinovalo něco jiného; více než polyglotem byl Tolkien celoživotně člověkem do jazyka a jazyků zaposlouchaným.

Když se například díky jednomu z rodinných přátel dostal do zběžného kontaktu se španělštinou, nadchl se pro ni, a protože neměl možnost se jí učit, začal na základě španělských slov, která znal, vytvářet nový jazyk s románskými slovními kořeny. Snažil se prozkoumat a rozvést to, co ve španělštině „zaslechl".

Tento i pozdější jazyky, které vytvořil, lze popsat lingvistickou terminologií, podobně jako anglosaštinu starých památek nebo moderní angličtinu. Ačkoli však Tolkien strukturu svých jazyků vždy pečlivě propracoval, zdaleka mu nebeželo v prvé řadě o ni. To, oč se mu jednalo, byla především estetická kvalita těchto jazyků a zapojení zvukomalby v širokém slova smyslu.

Souvisejícím rysem, který se objevuje i v jeho literární tvorbě, je užití jazyka jako štětce „zvukomalby" postav. Tak je vznešeným postavám vkládána do úst překrásná archaizovaná angličtina, a naopak postavy, které chce Tolkien postavit do „nižších" pater svého světa, nechává mluvit téměř slangem nebo novodobým dialektem.

V trilogii Pán prstenů Tolkien originálně pracuje i s přechody z jednoho jazyka do druhého. V textu se totiž setkáváme jednak se slovy, jednak s celými větami a písněmi v elfských jazycích[3] nebo v jazyce Mordoru, a protože děj knihy sice nevypravují hobiti, ale většina událostí je přesto vnímána jakoby z jejich perspektivy, zůstávají tyto úryvky zpravidla „nepřeložené". Právě tyto cizojazyčné texty jsou – krom nejrůznějších dalších náznaků a informačních mezer – jedním z prostředků, kterými Tolkien udržuje hobity i čtenáře v ustavičném vědomí tajemství.

Mnohost jazyků a jejich podob, jíž byl Tolkien od dětství fascinován, souvisí úzce s mnohostí kultur a s jejich historií. Dříve, než se budeme zabývat dalšími aspekty Tolkienovy celoživotní práce s jazykem, vraťme se do období jeho středoškolských studií, během nichž se poprvé setkal se staroanglickou a starogermánskou kulturní tradicí, s jejími příběhy a legendami. Jeden z profesorů mu daroval učebnici anglosaštiny, čili staré angličtiny, a díky ní se Tolkienovi otevřela brána mytického světa, který doposud neznal. Studoval ji s takovým zápalem, že si po relativně krátké době mohl poprvé přečíst staroanglického Béowulfa… Dramatický boj s drakem a vodní příšerou Grendel, tragická smrt hlavního hrdiny, zvláštní krása dávného jazyka, to vše mělo na mladého Tolkiena doslova strhující účinek. Když nyní objevil tento nový svět obývaný héroi, králi a nestvůrami, začal rychle pronikat i k dalším pokladům starší literatury. Zásobárna dávných příběhů se postupně rozrůstala. Tolkien brzo „objevil" anglický překlad Kalevaly a pílí docílil toho, že si mohl přečíst část ságy v originále. Finština se pak stala dalším jazykem, na jehož základě začal rozpracovávat plán nového jazyka.

V tomto období se mimo jiné poprvé účastnil schůzek školního Debatního klubu, které se odehrávaly výlučně v latině. K údivu svých spolužáků zde po čase

vystupoval jako „vyslanec" jiných národů a mluvil plynně řecky, anglosasky, a dokonce i gótsky. Později se na škole Krále Edwarda z tohoto filologického podhoubí zrodila takzvaná ČKBS, neboli Čajový klub, Barrowovská společnost, v níž se scházeli mladíci holdující latinské a řecké literatuře… Není určitě nutné dodávat, že Tolkien byl jedním z jejích zakládajících členů.

Earendel

Ačkoli je v Tolkienově biografii možno narazit ještě na několik podobných filologických kroužků, ČKBS sehrála v jeho životě zcela zásadní roli. Čtyři mladí muži, kteří tvořili její jádro, se scházeli i po ukončení studia na střední škole. Naposledy se všichni sešli už v době, kdy se nad Evropou začínala rozprostírat křídla první světové války; Tolkien po tomto (třídenním) setkání nabyl přesvědčení, že důvod, proč jsou spolu, přesahuje bezprostřední možnost sdílení myšlenek a názorů a rozhodl se, že se stane básníkem a realizuje poslání, které má v rámci kruhu svých přátel, literární drahou.

Už jsme se zmiňovali o tom, že byl Tolkien schopen nechat se zcela zvláštním způsobem zaujmout slovy, například při tvorbě nových jazyků. Pokud se jeho básnického úsilí týče, nebylo tomu jinak. Jedním z podstatných impulsů pro jeho poetickou tvorbu bylo právě setkání se slovy. Tolkien básník zůstával v pravém slova smyslu filologem (milovníkem slov).

Na oxfordskou univerzitu byl původně přijat jako student řečtiny a latiny; záhy se však přepsal na anglistiku a díky tomuto přestupu se při studiu staré angličtiny zabýval náboženskou básní Crist. Jedno její dvojverší v něm „probudilo ze spánku" cosi, co zřejmě bylo uvnitř už dávno přítomno, ale zůstávalo skryto. Verš, o který se jedná, zní v překladu takto: „Buď zdráv, Earendele, nejjasnější z andělů / nad Středozemí[4] poslaný lidem."[5] Jméno Earendel je v tomto kontextu obtížně vykladatelné. Tolkien se domníval, že se asi jedná o proroka Jana Křtitele, který upozorňoval na blížící se veřejné vystoupení Ježíše Krista, význam „zářící světlo" mohl však zároveň označovat Venuši.

Jméno Earendel a jeho tajemství zaujalo Tolkiena natolik, že v roce 1914 začal psát báseň o Earendelovi, hvězdném námořníku. Tato báseň se později stala „první větou" jeho mytologie. V prvním roce války se mu myšlenka na Earendela neustále vracela, a tak se pokusil Earendelův příběh dále rozvést. Psal ho však velmi obrazným a abstraktním jazykem, takže když při jedné příležitosti ukázal svoji báseň příteli z ČKBS, dostalo se mu krom povzbudivých slov i otázky, o čem že to celé vlastně je. Tolkien odpověděl: „Nevím, ale pokusím se to zjistit." Tato odpověď měla hlubší význam, než by se na první pohled mohlo zdát. Zatímco

v některých oblastech své literární tvorby, konkrétně v případě Hobita nebo nonsensových příběhů, vnímal Tolkien sebe sama jako někoho, kdo své příběhy ve vlastním slova smyslu vymýšlí, Earendel pro něho patřil do jiné oblasti, v níž se pouze dopátrával příběhů, které na něj jaksi čekaly.

Právě v době, kdy rozvíjel svou báseň o Earendelovi, dostal se Tolkien se svým jazykem založeným na finštině do neřešitelné situace. Proto, aby mohl pracovat na raných vývojových stádiích tohoto jazyka, potřeboval dát mu historii, vytvořit prostor, v němž by se tento jazyk mohl rozvíjet. Musel tudíž „objevit" jeho uživatele. Tolkien zde postupoval způsobem, jemuž T. A. Shippey[6] říká „tolkienovská hereze". Namísto toho, aby nejprve vymyslel děje a postavy a teprve pak pro ně hledal jména a jazyk, jak by se snad dělo v „normálním" tvůrčím procesu, postupoval přesně obráceně.

Právě tak jako hvězdného námořníka Earendela vytvořil na základě jeho jména, přisoudil teď svůj již rozpracovaný jazyk uživatelům – národu elfů, s nímž se Earendel setká na svém putování. V předchozí větě jsou užita slova „vytvořil", „přisoudil", ale ve skutečnosti se nejedná o zcela přesné formulace. Tolkien se totiž ve světě elfů a Earendela pohyboval jako někdo, kdo ho pro druhé i pro sebe vlastně prozkoumává a objevuje. Několikrát je tato myšlenka vyslovena v jeho eseji O pohádkách,[7] kde mimo jiné píše, že on sám se v určitou chvíli octl ve Faerii, Pohádkové říši, „zemi plné divů, ale ne informací" jako „zvídavý tulák (nebo nezvaný host)" – pro správné pochopení této Tolkienovy sebeinterpretace musíme připustit možnost, že tuto svou výpověď o vstupu do Faerie a hledání v ní nepoužíval pouze jako metaforu…

Příběhy z Faerie

Když jsme nyní citovali z Tolkienova eseje o pohádkách a Pohádkové říši, pokusme se ještě blíže zachytit způsob, jakým tento spisovatel realizoval svůj postoj „hosta" ve světech, o nichž psal. Na první pohled by se mohlo zdát, že mezi Earendelem a Tolkienovou mytologií na jedné straně a mezi pohádkami na straně druhé existuje přeci jen kvalitativní skok. Háček je ovšem především v tom, že Tolkien nepovažoval za „pohádky" ta vyprávění, která za ně obvykle považují literární historici a teoretici. Nechápal je jako příběhy pro děti, jako „(vílí) vyprávění", nebo dokonce „(vílí) povídačky", jak by se dal také překládat anglický výraz „fairy-tales". Byly to pro něj „fairy-stories", příběhy z Faerie, říše, kde se „kromě elfů a víl a kromě trpaslíků, čarodějnic, trolů, obrů a draků nachází i mnoho jiného: …moře, slunce, měsíc, nebe a země se vším, co k ní patří…, a také my, smrtelní lidé, když prožíváme očarování". Dospěl tudíž – jak ještě doložíme – k tomu, že

své mytologické příběhy chápal jako dokumenty sui generis a svou literární tvorbu dělil na dva proudy.

V roce 1951 napsal v dopise Miltonu Waldmanovi následující slova: „Ty příběhy, to bylo to, oč šlo. Objevily se v mé mysli jako věci dané, ale jak jednotlivě přicházely, objevovala se zároveň jejich vzájemná spojení. …vždy jsem měl pocit, že zaznamenávám něco, co už existuje někde tam, ne že to teprve „vymýšlím". Samozřejmě, vymyslel jsem, a také napsal, celou řadu jiných věcí (zvlášť pro své děti)."[8] V dopise také jmenuje konkrétní příběhy, které „vymyslel", a které tudíž nepovažoval za součást své mytologie. Jsou to Nimralův list, Farmář Jiljí a Hobit, u něhož ovšem Tolkien poznamenává, že když ho psal, netušil ještě, že se do jeho mytologie včlení.

Tolkien tedy procházel po cestách Faerie jako ten, kdo trpělivě čeká, až se před jeho očima objeví pravda o konkrétním ději, až se setká se skutečnou povahou té které postavy… Snad není docela neadekvátní označit jeho postoj za podobný pokoře, s níž čekají na sebezjevení Pravdy lidé, kteří se vydali cestou modlitby.

Osobní poslání

Ještě předtím, než mohl podniknout celou řadu svých budoucích objevů, učinil Tolkien zkušenost, která poznamenala nejen jeho samého, ale i celou jeho generaci – v roce 1915 stanul jako britský voják poprvé v bojové akci. O hrůzných zážitcích z této doby mluvil později jen velmi nerad, nejen proto, že stejně jako jeho souputníci v zákopové válce viděl a zažil věci, které nelze slovy zachytit, ale zejména proto, že jeho dva výborní přátelé z ČKBS, Rob Gilson a G. B. Smith, během bojů roku 1916 zahynuli. Ve svém posledním dopise napsal Smith Tolkienovi závažná slova: „Smrt z nás jako jednotlivců může udělat něco hnusného a bezmocného, ale nemůže skoncovat s nesmrtelnou čtyřkou! … Ať Ti Bůh žehná, můj drahý Johne Ronalde, a říkej to, co jsem se pokoušel říci já, dlouho po tom, co já tu nebudu, jestli je mi to souzeno." Tato výzva měla pro Tolkiena obrovskou naléhavost. „Říkej to, co jsem se pokoušel říci já…" Úkol psát a vyjádřit formou literární tvorby cosi zásadního začínal se právě zde pro Tolkiena stávat osobním posláním.

V listopadu 1916 onemocněl Tolkien zákopovou horečkou, a musel se vrátil do Anglie. Na počátku rekonvalescence si koupil zápisník, jemuž dal nadpis Kniha ztracených příběhů, a pustil se do psaní. Protože se jeho tělo zřejmě podvědomě bránilo návratu na frontu setrvalou slabostí a zvýšenou teplotou, zrodila se na listech tohoto sešitu nejen řada základních pověstí nové mytologie, ale také další elfský jazyk, sindarština. Uprostřed historických hrůz prožil Tolkien paradoxně

rok skutečného štěstí. Těsně před nástupem do války se totiž oženil se svou vytouženou Edith a teď čekali první miminko. Přehršle volného času na psaní, přípravy na narození děťátka a společné vycházky daly vzniknout mimo jiné i nejkrásnější z pověstí budoucího Silmarillionu, příběhu o setkání smrtelného muže Berena s Lúthien, nesmrtelnou dívkou zpívající a tančící mezi bílými květy bolehlavu. Jádro příběhu je založeno na skutečném obrazu – Edith svému muži někdy zpívala a tančila na loučce v lese, kde kvetly bolehlavy…

Nabízí se otázka, jak lze tuto v podstatě biografickou inspiraci sloučit s tím, že Tolkien se při svém mytologickém psaní vydával „za hledáním a objevováním pravdy" do Faerie? K odpovědi na tento dílčí problém, ale zároveň i k pochopení toho, co pro Tolkiena jeho celoživotní pouť Faerií znamenala, může snad přispět krátký citát z jednoho jeho sporu s blízkým přítelem C. S. Lewisem: „Mýty jsou jen lži, i když lži vydechnuté skrze stříbro." Takto argumentoval C. S. Lewis, když se snažil oddělit svou i Tolkienovu fascinaci mýty od jejich osobního náhledu na svět. Tolkien mu naopak vysvětloval, že mýty nejsou nikdy lživé. Jsou jen různou měrou úspěšnými lidskými pokusy zachytit něco z podoby Pravdy. A jeden „mýtus" je přitom pravdivý zcela, i v tom smyslu, že se skutečně udál. Tímto pravdivým mýtem je evangelium, příběh o Ježíši z Nazareta[9]. Ostatní mýty, ať už mýty archaické, nebo novodobé, umělé, včetně příběhu o Berenovi a Lúthien, jsou tedy mytologické jen takovou měrou, jakou vypovídají o Pravdě. Tolkien totiž pojímal oblast lidské fantazie jako nedokonalou sice, ale podstatnou součást duchovního světa – uprostřed novodobého Západu se tak objevila myšlenka běžná spíše na křesťanském Východě, myšlenka nacházení čistého a pravdivého v lidské představivosti.

Pouta mezi světy

Tolkien tedy svou mytologickou tvorbu chápal jako svědectví Pravdě. Zároveň vnímal svět, v němž se pohybujeme, jako svět obsažený, ponořený v tom, čemu běžně říkáme svět mytologický. V souvislosti s tím se ve svém díle snažil zdůraznit a potvrdit existenci pout mezi těmito dvěma světy, podpořit své přímé i nepřímé svědectví o tom, jak velice je jejich spojitost úzká.

Tento rys mají – v žertovné podobě – i jeho nemytologická díla, u nichž lze mnohdy mluvit dokonce o zpětné literární interpretaci reálného světa. Dobrým příkladem je povídání o Billu Stickersovi a jeho nepříteli Majoru Roadu Aheadovi, k jehož vzniku zavdaly podnět dva nápisy[10] na jedné oxfordské bráně a zvědavost Tolkienových dětí. Jiné, ještě „hmatatelnější" prolnutí příběhu do reality uplatnil Tolkien v případě dopisů od děda Mráze, které jeho děti každý rok dostávaly pod

stromeček. Mrázův roztřesený rukopis, „opravdová" polární obálka a známka, a navíc velká sněhová ťapota uprostřed obývacího pokoje – to vše svědčilo pro pravost dopisů. (Tolkien se později dokonce dohodl s místním pošťákem, takže dopisy od děda Mráze přinášela jeho dětem Britská pošta.)

Děda Mráz přitom posílal Tolkienovým dětem nejen humorná líčení událostí, které se odehrály v okolí „severní točny", ale také jejich obrázky. Tyto a další ilustrace, které Tolkien kreslil nejen k dětským příběhům, ale také ke svým básním, tvoří spolu s mapami v Hobitovi a v jeho mytologických dílech nedílnou součást jeho úsilí o zdůraznění jejich „reálnosti".

V případě Hobita a Pána prstenů použil Tolkien jako prostředek, jímž chtěl dodat oběma textům autenticitu, dokonce i předmluvu. V Hobitovi se jedná o předmluvu čistě jazykovědnou, v Pánovi prstenů se předmluva týká historie a reálií prostoru popisovaného v knize. Efekt, kterého tyto předmluvy dosahují, je mimořádně silný – na dospělého čtenáře mají podobný účinek, jako měl na Tolkienovy děti fakt, že Mrázovy dopisy nosí člověk v uniformě Britské pošty. Tolkien jimi elegantně překlenuje vzdálenost mezi vypravěčem jako fiktivním hlasem v knize a vypravěčem jako člověkem v reálném světě, který sděluje věcné informace.

Protopříběhy

Do svých mytologických děl zapojil Tolkien i další prostředky, které zvyšují dojem autenticity zapsaného a současně i potvrzují souvislost mezi fikčním a skutečným světem. Umístil totiž děj těchto vyprávění před „Čtvrtý věk", do něhož spadají celé lidské dějiny, čili do „neobsazeného času", kde jeho příběhům nemohou konkurovat nebo protiřečit příběhy jiné. Současně ve své mytologii čtenářům nabídl „původní verzi" některých dobře známých příběhů a docílil tak mimo jiné dojmu, že mnohé z velkých evropských příběhů jsou jen pozdějšími variantami jeho mytologie.

V knize Tolkienův Prsten hovoří David Day o této praxi jako o tvorbě „prototypických příběhů" a upozorňuje na to, že Tolkien v některých případech využívá možnosti předřadit vlastní příběh jiným dokonce i k určité „opravě".

Kupříkladu v bitvě na Pelennorských polích se rohanské Éowyn podaří se Smíškovou pomocí zabít Černého jezdce, který „nemohl padnout rukou živého muže". Milovníci alžbětinského dramatu však tuší, že zabití Černého jezdce dívkou v převleku je vlastně Tolkienovou formou nesouhlasu s Shakespearovým řešením podobného proroctví, které bylo vyřčeno o Macbethovi. Macbeth totiž neměl nalézt smrt z rukou „muže narozeného ze ženy". (U Shakespeara je rozuzlení založeno na doslovném významu. Macbetha nakonec zabije muž narozený císařským řezem.)

V životopisu Éowyn, jedné z mála ženských postav v Tolkienových knihách, lze nalézt i pravé rysy protopříběhu. V rámci Pána prstenů je tato rohanská bojovnice jedinou ženskou postavou, která se nějakým způsobem vyvíjí a která sehraje v pravém slova smyslu aktivní úlohu[11] v boji proti Temnotě, nakonec však tato panna-válečnice bojové skutky odloží. Ačkoliv její první city patřily budoucímu Králi Aragornovi, je v závěru přemožena něhou a moudrostí jiného muže, Faramira. Na několika místech své knihy Tolkien popisuje tuto proměnu štítonošky v jemnou a velmi ženskou postavu, a to tak, že podobnost osudu panenské bojovnice Brunhildy v Písni o Nibelunzích[12] je opravdu nepřehlédnutelná. I ona touží jen po hrdinských činech, ale spojení s mužem z ní učiní milující a šťastnou královnu. Dokonce i paralela zkřížení vztahů dvou milostných dvojic z Písně o Nibelunzích přechází ve velmi decentní podobě i do Pána prstenů, a to včetně dvou souběžných svateb, Faramira s Éowyn a Aragorna s Arwen.

V případě ženských postav je u Tolkiena dále dlužno hovořit o řadě paralel k literatuře rytířské a dvorské. Jeho hrdinky jsou výhradně velmi oduševnělé a vznešené, emoce, které vzbouzejí, se nejčastěji pohybují v rovině zbožnění a obdivu.[13] Ačkoliv Tolkienovo dílo vzniklo ve 20. století, nenese ve svém pohledu na ženu žádný z rysů moderní literatury, naopak je přísně starobylé a staromilné. Takový „vysoký" kód lze ovšem vysledovat i u postav Tolkienových králů a bojovníků. Ti mohou povětšinou sloužit jako obraz pravého rytířství a tam, kde lze u nich hovořit o chybách, jde vlastně o provinění proti hrdinskému a rytířskému ideálu. – Tím je například nerozhodnost krále Théodena, či naopak pýcha a prchlivost Správce Denethora.

Tolkienova metafyzika

V Tolkienově fikčním světě se setkáváme nejen s postavami náležejícími k již zmiňovaném „vysokému", nebo naopak „nízkému" kódu, je zde zároveň vytyčena i jasná hranice, která dělí postavy svým zaměřením zlé od postav dobrých.

Jinými slovy, Tolkien neváhá zabývat se ve svém díle málo populárním rozlišováním morálního dobra a zla a podobně neváhá ani zpřítomnit v něm draka. Několik našich závěrečných postřehů bude proto věnováno „metafyzice" jeho mytologie.

Vzdor všem analogiím, které nacházíme mezi nejstaršími součástmi evropské literární tradice a Tolkienovým dílem, Pán prstenů se v jednom aspektu od drtivé většiny mytologických vyprávění liší. V evropské i neeveropské mytologii se sice vyskytuje řada „questů", putování za předmětem magického či posvátného charakteru, a jsou mezi nimi i některá putovaní za prstenem, jako například Sága

o Völsunzích; Pán prstenů je však příběhem o putování zcela netradičním, je „antiquestem", cestou za zničením magického předmětu, který představuje hrozbu i pokušení zároveň. Vyvrcholením své dějové kostry je navíc mýtem zásadně podobným pouze evangeliu. I zde je dávno zkuté pouto zlomeno díky tomu, kdo je ochotný „nést" břímě druhých, i zde je patrno, že v jádru běží o boj se Zlým, o boj, ve kterém nelze zvítězit jinak než přijetím slabosti a utrpení.

Nejvlastnější hrdinové Tolkienova antiquestu, hobiti, jsou vskutku modelováni podle novozákonních principů. Je to právě jejich prostota, schopnost obětovat se pro druhé a dispozice k tomu, nechat se vést srdcem (svědomím) spíše než hlavou, co jim umožňuje sehrát tak klíčovou roli. Jeden prsten je ovšem v mnoha ohledech podobný prstenům, které byly odznakem moci severských králů (a dokonce Ódinovu kouzelnému prstenu či Andvarinautu z Völsungaságy), avšak zatímco germánští králové rabovali, aby mohli vůči svým vazalům naplnit funkci „dárců prstenů"[14] a udržet tak svou moc, reprezentují Frodo i ostatní hobiti mentalitu právě opačnou: Frodo donese Jeden prsten až k Hoře osudu, aby ho zničil a aby kralování mohl převzít jiný muž, Dúnadan Aragorn.

Postavy Aragorna, Froda a Gandalfa přitom v Tolkienově světě předznamenávají mesiášskou roli skutečného krále, vykupitele a proroka. Avšak Spasitel a Zachránce v konečném slova smyslu se zde nevyskytuje. Důvodem je – jak už jsme naznačili – fakt, že Tolkien chápal svou mytologii jako výpověď o čase „před" lidskými dějinami. I pro postavy v Pánovi prstenů je tedy Spasitelem až budoucí Kristus.

J. R. R. Tolkien byl nejen „autorem" mytologického světa, ale i intelektuálem, který prožil v Británii obě světové války a rozpad koloniálního systému. Bez nadsázky lze říci, že jednou z nejpalčivějších otázek, na niž se snažil najít odpověď, byla otázka moci a mocenského střetu. Tato biografická danost je důvodem, proč řada interpretací v Pánovi prstenů spatřuje historicky podmíněnou výpověď o tom, že každá moc korumpuje – avšak problematickým rysem těchto výkladů je jejich přílišná zjednodušenost, zdá se, že jsou zčásti tak jednoduché, až jsou mylné. Vždyť slabým hrdinům v Pánovi prstenů pomáhají postavy, které jsou nejen vznešené, ale také mocné, a králové a čarodějové sehrávají v Tolkienově příběhu závažnou a pozitivní roli právě díky svým možnostem a znalostem.

Domníváme se, že zásadní pokušení, o něž v Pánovi prstenů běží, není prosté pokušení moci, ale pokušení totální nadvlády, pokušení stát se Pánem nad celou Středozemí, a to ještě prostředky Sauronovými, tedy prostředky, které jsou zlé. Ztělesněním, nebo přesněji zhmotněním tohoto pokušení je Jeden prsten. Prakticky všechny postavy, které se v Pánovi prstenů dostanou do blízkosti Prstenu osudu, jsou vystaveny svodu strhnout na sebe všechnu sílu a moc. Podobné zkoušce je

v Matoušově a Lukášově evangeliu vystaven Kristus. I jemu nabízí ďábel možnost získat a podrobit si obyvatele všech království za pomoci „panství tohoto světa". Na rozdíl od Froda Kristus tomuto svodu odolává až do konce.[15]

V Pánovi prstenů ovšem existuje i dobrá moc a dobrá autorita. Celé dílo však podtrhuje, že ta se za žádných okolností nesmí spojit se zlem – byť by se tak dělo za účelem dosažení dobrého cíle. Účel nikdy nesvětí prostředky. Ilustrativní postavou v tomto ohledu je čaroděj Saruman, který je mezi členy Bílé rady nejprve znalcem Sauronových postupů, nakonec se však ve své touze po moci uchýlí k předstíranému spojenectví se Sauronem a postupně mu podléhá. Při poradě v Roklince říká Elrond o Sarumanovi i o všech, kdo se z praktických či poznávacích důvodů hlouběji zabývají cestami Zla, toto: „Je nebezpečné studovat umění Nepřítele příliš do hloubky, ať k dobrému či k zlému."

V Tolkienově světě totiž existují nejen přátelé a nepřátelé, je zde i Jeden nepřítel. (Při setkání s Faramirem o sobě Frodo říká: „Já jsem přítel všech nepřátel Jednoho nepřítele.") Tento skutečný Nepřítel není pouhým odpůrcem, není to ten, kdo má sice podstatně jiné mocenské a politické zájmy, avšak pomocí smluv nebo vojenské síly může být doveden k tomu, aby je změnil nebo ustoupil. Temný pán Sauron[16] je v Pánovi prstenů bytostí jiné kategorie, je v podstatě andělským duchem, který se rozhodl jednat proti Stvořiteli Ilúvátarovi (podobně jako biblický satan) a spojenectví s ním je zničující.

Stejně jako v Bibli a v mnohých mýtech má tedy zlo i v Pánovi prstenů osobní tvářnost. Nehmatatelně, ale přesto osobně je zde přítomen onen chaotický „drak" – zlý a krutý až do morku kostí. Ti, kdo se mu podřizují, jsou jím nakonec pohlceni a přetvořeni k jeho podobě. (Tak se ve Völsungasáze z otcovraha Fafnira, který uchvátil Andvarinaut i poklad, který k němu náležel, nakonec stává drak, jehož krev je smrtelně jedovatá.) Tento drak se znovu pokouší získat vrch nad všemi, kdo se snaží založit svět na dobru a řádu. Zatímco on hraje o absolutní nadvládu, zvítězit nad ním mohou jen ti, kdo znají své místo ve světě a vědí, že jim tato nadvláda nenáleží. Toto rozvržení světa tedy Tolkien přejal do své trilogie. V jejím závěru je přitom jasné, že dějinný souboj nějakým způsobem neustále pokračuje a každá nová generace přejímá štafetu rozhodování. Tak Gandalf na místě Théodenovy smrti povzbuzuje své přátele slovy, která zasazují jejich momentální situaci do vzdáleného časového horizontu. – „Jsou jiná zla, jež mohou přijít; i Sauron sám je jenom služebník či vyslanec. Nám nepřísluší zvládnout všechny zvraty světa, jen udělat, co můžeme, pro dobro let, do nichž jsme postaveni, vykořeňovat zlo na polích, která známe, aby ti, kdo přijdou po nás, mohli obdělávat čistou zemi. Jaké počasí budou mít, o tom my nerozhodujeme…"

Právě tato dimenze nekončícího boje s drakem je podle našeho názoru jedním z klíčových důvodů velké přitažlivosti Tolkienových děl. Není v nich možné vymluvit se na relativnost hledisek, ani usnout na vavřínech po vítězném boji – je potřeba se rozhodnout, zvolit stranu.

Drak u Tolkiena – stejně jako v dalších mytologiích – nikdy úplně nezmizí, zůstává přítomen stále, a svou přítomností vnáší do skutečných i fikčních příběhů napětí… Paradoxně je tak chrání před propadnutím se do banality. Na rozdíl od pohádek totiž mytologické příběhy neříkají, že drak může být v lidském čase definitivně zabit a přemožen.

Tolkien svou tvůrčí metodou zároveň naznačuje, že v rozjímání nad každým pravdivým příběhem – dokonce i nad jednotlivým slovem – se čtenáři otvírají světy, v nichž je možno zaslechnout vyprávění o tomto světodějném souboji. Ačkoliv takto skrze svou mytologii odhaluje závažnost všech rozhodnutí, zdůrazňuje v ní ještě více naději, že nad všemi bitvami, které byly a budou s drakem vedeny, svítí pokorné světlo, které „tma nepohltila".

poznámky:

1/ Ve své Řeči na rozloučenou (Valedictory Address to the University of Oxford) před odchodem z Oxfordu (který byl tehdy stanoven na šedesát tři let) Tolkien naposledy veřejně zdůraznil, že považuje oddělování jazykové a literární problematiky při univerzitním studiu a bádání za nesmyslné. On a jeho přítel C. S. Lewis se zasloužili o prosazení zásadní koncepční změny studia, v níž se relativně odcizené studium jazyka a literatury opět sblížilo. Pro Tolkiena tomu nemohlo být jinak.

2/ V závěrečné knize Pána prstenů vypráví Faramir, syn Správce Denethora, že se mu zdál právě tento sen. V dějinách Ardy se taková zem „překrytá mořem" vyskytuje také a její quenijské jméno je Atalantë.

3/ Jazyky elfů jsou přitom zobrazeny jako jazyky, které mají zvláštní moc. V určitých kritických okamžicích jich totiž sami „půlčíci" používají ke své obraně, ačkoliv netuší, kde se v jejich ústech nová slova vzala. Například v souboji s pavoučí příšerou Odulou se Frodovi na rtech objeví slova, která on sám nezná: „Aiya Eärendil Elenion Alcalima! zvolal a nevěděl, co vyřkl; zdálo se mu totiž, že z něho promluvil jiný hlas…" Podobně se při podobném střetu vede i Samovi: „A tu se mu jazyk rozvázal a jeho hlas zvolal řečí, kterou neznal – A Elbereth Githoniel o menel pana diriel, le nallon sí di´nguruthos! A tiro nin, Fanuilos! S tím se potácivě vztyčil, a zas to byl hobit Samvěd…" O Tolkienově katolictví se již mnohokráte psalo i mluvilo, ale snad stojí za naši pozornost fakt, že tyto „jazyky", jimž hobiti nerozumí, a kterými přesto mluví, slouží, přesně tak jak to Pavel píše ve

svém listě do Korintu, k jejich vlastnímu zbudování. Naopak jazyk Mordoru, ve kterém je vyryt nápis na Jednom prstenu, je jazykem, který působí jako kletba.

4/ Středozem, Midgard, byla jedním z devíti světů severské kosmologie.

5/„Eala Earendel engla beorhtast / ofer middangeard monnum sended."

6/ Britský filolog a odborník na Tolkienovu tvorbu, autor knihy Tolkien, The Author of the Century, vydané v roce 2000 nakladatelstvím Harper Collings Publishers.

7/ Esej vyšel u nás poprvé v roce 1992 v rámci výboru Pohádky; pro nakladatelství Winston Smith ho tehdy přeložil Jan Čermák. Přepracovanou podobu tohoto překladu vydala v roce 1997 Mladá fronta v souboru Příběhy z čarovné říše.

8/ Vlastní překlad. Dopis je užit jako předmluva k anglickému vydání Silmarillionu, Allen & Unwin, 1999. Citovaná část se v něm nachází na s. xii.

9/ Tolkienova role v příběhu Lewisova obrácení je notoricky známa, takže ji zde připomínáme pouze pod čarou, stejně jako skutečnost, že právě rozhovor o mýtech, z něhož jsme citovali, předcházel podle Lewisova svědectví takřka bezprostředně jeho prvnímu vnitřnímu kroku ke Kristu.

10/ Jedná se o dva ve skutečnosti nesouvisející nápisy: „Bill Stickers Will Be Prosecuted", „Major Road Ahead". V překladu do češtiny: „Lepiči plakátů budou stíháni", „Dej přednost v jízdě".

11/ Jako předznamenání této role se pře s Aragornem o své postavení: „Nejsem snad z Eorlova rodu, štítonoška, a ne chůva? …nemohu trávit život tak, jak chci? … Všemi slovy říkáš jen jedno: Jsi žena a tvoje úloha je v domácnosti. … Dovedu jezdit a zacházet s mečem a nebojím se bolesti ani smrti."

12/ Podobný dějový půdorys však zaznamenáváme i v pověstech o Matyldě Toskánské, či v české legendě o panenské kněžně Libuši.

13/ Jako ilustrace může posloužit už reakce hobitů na setkání se ženou Toma Bombadila, Zlatěnkou: „Připadali si podivně zaražení a neohrabaní jako lidé, kterým, když zaklepali na dveře chalupy s prosbou o trošku vody, otevřela mladá elfí královna oděná kvítím." Bezdechý obdiv před ženskou postavou zakouší poutníci znovu v Elrondově paláci v Roklince. Zde ho vzbouzí skutečná princezna Arwen. „…vypadala jako královna a v pohledu měla myšlenky a poznání, jakých se nabývá léty… (Frodo) byl zaražen, když zjistil, že má sedět u Elrondova stolu mezi takovými vznešenými a krásnými lidmi…" Podobně je představena i Galadriel, Arwenina babička, vědma, jejíž čarovné dary provázejí a ochraňují družinu na celé další cestě.

14/ Králům se ve staré angličtině říkalo „ring-givers". Vázali své poddané k dalším výpravám tím, že jim dávali obrovské prsteny z drahých kovů uloupených na výpravách.

15/ Frodovo podlehnutí je nicméně podlehnutím spíše ze slabosti a vyčerpání. Tolkien zobrazuje Jeden prsten jako nástroj, který postupně získává moc nad těmi, kdo se s ním dostávají do styku, a Frodo mu dokáže odolávat celou cestu z Kraje až k Hoře osudu. Nakonec až u Puklin osudu Frodo o Jednom prstenu prohlásí – „Je můj!". Ve skutečnosti to však znamená, že Frodo v tu chvíli začal patřit Prstenu, že Prsten nad ním získal moc. Stejný princip ovládnutí přitom nacházíme

v obou shora jmenovaných evangeliích. – „Toto všechno ti dám, padneš-li přede mnou a budeš se mi klanět."

16/ Sauron reprezentuje v Pánovi prstenů bytostnou temnotu, proti níž nelze bojovat jinou temnotou; jedině světlo má moc ji zaplašit. Zatímco znakem Ilúvátarovy přítomnosti je světlo a ze zpěvu Valar se rodí dva zářící stromy, je Sauronovým panstvím Temná zem, on sám je Temný pán a jeho služebníci jsou Černí jezdci. Saruman, který má původně přízvisko Saruman Bílý a předsedá Bílé radě, ztrácí svou barvu, a stává se Sarumanem Mnohobarevným. Naopak Gandalf Šedý se po svém vzkříšení stává Gandalfem Bílým. Tato symbolika se objevuje i u dalších jmen – Arwen se nazývá Večernicí, Galadríel znamená „paní světla" a její dar Frodovi je elfí lahvička se světlem Earendilovým. Jako prostředek boje užívá Sauron stín nebo temnotu, kterou pokryje země v sousedství Mordoru. V rozhodujícím okamžiku bitvy na Cormallenském poli, kdy padnou věže Černé brány, je řečeno, že Sauronovi bojovníci „pohlédli do očí svých nepřátel, spatřili smrtící světlo a báli se". Je zřetelné, že podtextem všech bojů celé trilogie je právě zápas světla a tmy.

Mgr. Klára Lukavská (* 1976) vystudovala anglistiku a bohemistiku na FF UK, učí literaturu na Gymnáziu Jana Nerudy a studuje v postgraduálním studiu na katedře české literatury FF UK. Za diplomovou práci Towards the Interpretation and Genre Characteristics of The Hobbit získala v roce 2001 cenu Společnosti Viléma Mathesia.

Markéta Tobolková

Proměny pašijí v Hořicích na Šumavě

Úvod

Pašijemi rozumíme vyspělejší divadelní útvar s motivem utrpení Páně, který nabývá spektakulárního charakteru. Kdybychom chtěli vylíčit počátky zdivadelňování pašijového motivu, dostali bychom se k problému vzniku evropského náboženského (přesněji křesťanského) divadla vůbec. Pašijové hry se rozvíjely mimo liturgii, například při kajících pobožnostech. Nejstarší památky tohoto druhu se dochovaly z 13. století, konkrétně z Benediktbeuren či Montecassina. Kvantitativního vrcholu pak pašijový žánr dosahuje v katolické části Evropy, kde pašijové hry přerůstají do několikadenních cyklů zvaných mystéria, jako například ve Valenciennes (Francie). Tyto rozsáhlé spektákly popisují události od stvoření světa až po apokalypsu.

Divadelní pašije se vyvinuly ve dva odlišné proudy. První je ztvárnění alegorické, preferované jezuity, kde herec představuje podobu Ježíše a využívá se metaforika a symbolické šifry. Druhou možností je ztvárnění realistické, které je typické pro lidové prostředí. Pro ně je charakteristické naturalistické předvádění příběhu a v našem prostředí je výrazně závislé na zpracování Martina z Kochemu a na jeho knize Velký život pána našeho Ježíše Krista a jeho přeslavné Matky Marie (dále jen Velký život…).

Pašije nemusí být vázány na mluvené slovo – mohou být provedeny například formou živých obrazů. Žánr se navíc rozšiřuje i mimo sféru divadla – je pojmem sui generis v hudbě, malířství, literatuře i ve filmu a posledním „výhonkem" typickým pro 20. století je ztvárnění muzikálové.

Původní úzká spojitost pašijových her s církví se záhy porušila změnou orientace z liturgického prostředí na laická pašijová bratrstva. Produkce přestaly být rovněž striktně časově spojeny s pašijovým týdnem. – Právě přesvědčení oficiálních míst, že pašije jsou pouhým divadlem, umožnilo v roce 1965 jejich uvedení Evženem Sokolovským na oficiální scéně Mahenova divadla v Brně. Tehdy byla ovšem Komedie o umučení a slavném vzkříšení Pána našeho Ježíše Krista diváky dychtivě přijímána jako křesťanské poselství.

Přes různé odnože a sílící desakralizaci existovala hlavní linka pašijových inscenací, kterou u nás spatřuji v lidových hrách, vesměs exteriérových, s velkým počtem účinkujících amatérů, kde k nejdůležitějším motivacím patřilo zobrazení

Kristova utrpení a náboženský kontext. Obdoby těchto her přežívají i v současné Evropě, byť poněkud stranou pozornosti. Organizátoři jsou dokonce sdruženi ve společnosti Europassion a snaží se vzájemně podporovat. Nejznámější jsou zřejmě pašije v Oberammergau, jejichž inscenování má třísetletou tradici. Nejvýznamnější současné české pašije se od roku 1993 hrají každoročně v Hořicích na Šumavě, kde místní ochotníci navazují na starší německou tradici, jejíž začátek lze s jistotou datovat rokem 1816.

Počátky pašijí v Hořicích na Šumavě

Historii pořádání pašijových her v Hořicích je vhodné rozdělit do několika etap. Při bližším zkoumání se totiž ukáže, že zdánlivá homogenita tradice procházela významnými proměnami a nelze ji tedy charakterizovat jako jednolitý celek. Zvláštní pozornost si vyžaduje datace samého počátku, protože se kolem něho šíří řada omylů a nejasností.

Debata o tom, zda je oprávněné či neoprávněné klást počátek místní divadelní tradice o několik set let před první písemný záznam o ní (1816), je ožehavým tématem, proto jí zde věnujeme více prostoru. Dávná konkurence obdobných her v Oberammergau (Horní Amergava) motivuje Hořické, aby vydávali vlastní pašije za co nejarchaičtější. Rádi by se své konkurenci vyrovnali, ale v Oberammergau se hraje už od roku 1634.

Ve prospěch založení divadelní tradice již ve středověku hovoří prokazatelně mnohasetletá historie obce, jejíž počátky se datují od 13. století. Od roku 1290 byly Hořice v majetku cisterciáckého kláštera ve Vyšším Brodě. Právě spojitost s cisterciáky svádí veřejnost i badatele k umisťování počátku her do 13. století, aniž je tento údaj podepřen prameny. Argumentem bývá fakt, že se divadlo začalo v jižních Čechách rozvíjet právě v této době. Obecná znalost vývoje divadla se pak aplikuje na místní poměry a vzniká tak efekt tzv. „oběžného omylu", kdy se přejímá teze nikoliv na základě pramenů, ale ze sekundární literatury, jež však zpravidla není podložena důkazy. Sama jsem se ke skutečně spolehlivým pramenům, ke středověkým záznamům nedostala. Mohu pouze shrnout názory, které v pohledu na tuto věc kolují.

Zdá se, že tento „oběžný omyl" výrazně podpořil hořický vikář Paul Heinrich, když na počátku 20. století do místní kroniky zapsal, a dokonce i publikoval, že hry „…byly úzce spojeny s působením cisterciáckého řádu ve Vyšším Brodě, …který spravoval obec od roku 1290 po 650 let… Řádoví bratři přinesli do této oblasti hru o utrpení Krista – Leiden Christi Spiel, kterou podporovali duchovní křesťanský život Šumavanů…"[1]

Tak pozdní zápis nelze považovat za věrohodný pramen, avšak tento „oběžný omyl" přebírají prakticky všechny novinové články. Informace se v poslední době mezi veřejností rozšířila také díky tomu, že ji Zdeněk Flídr použil ve svých televizních dokumentech o Hořických pašijích.[2] Kromě farní kroniky se odvolává především na působení cisterciáckého řádu, který měl podle něho využívat pašijové hry k evangelizaci.

Poznatky o povaze cisterciáckého řádu té doby, a především o jeho vztahu k umění, nás nutí nahlížet tuto spekulaci skepticky. Asketická povaha cisterciáckého řádu se promítala i do jeho estetiky. Pro cisterciáky měla vysokou hodnotu krása duchovní, nikoliv fyzická. Vyhýbali se proto jakékoliv zdobnosti a projevům fyzické krásy, tedy i umění. Výjimkou byla architektura, do níž v návaznosti na dědictví platoniků promítali svou představu krásy založené na harmonické dokonalosti proporcí. Cisterciácký řád tedy nedovoloval předvádění her, byť by měly mít agitační funkci. Nelze však vyloučit vliv cisterciáků na pěstování divadla v pozdější době, kdy se povaha řehole proměnila.

Určité vysvětlení, proč byly Hořické pašije považovány bez hlubšího zkoumání za starodávné, nabízí badatel Josef Jakeš. Ve své srovnávací diplomové práci[3] o českých a německých pašijových hrách dochází k závěru, že Hořické pašije Paula Gröllhesla, byť jsou ze srovnávaných her nejmladší, působí nejarchaičtěji především díky tomu, jak přesně se drží zmiňované starší předlohy kapucína Martina z Kochemu.

Opatrnější statě zabývající se počátky pašijí v Hořicích připomínají obecný rozvoj divadla, ale berou na vědomí, že analogie je pouze možná, nikoliv dokázaná. Na revizi nastíněného „oběžného omylu" mě upozornil Vojtěch Ron, který se přiklání k názoru, že počátky her zřejmě neleží ve středověku, třebaže produkce před rokem 1816 jsou možné. Zdůrazňuje, že hypotézu středověkého původu her nelze prokázat. Jedna nepřímá písemná zmínka umožňuje umístit počátek her minimálně o 15 let zpět.[4]

Vidíme, že o počátcích sledovaných pašijových her existuje řada hypotéz. Ať je skutečnost jakákoliv, je pro naše zkoumání důležité, že místní obyvatelé, organizátoři a diváci je od 13. století odvozují. Stavějí se ke svým hrám jako k archaickým a tato dlouhá tradice je pevným závazkem k jejich dalšímu provozování.

Nejstarší podoba pašijí – éra Paula Gröllhesla (1816 – 80. léta 19. stol.)

Nezpochybnitelný počátek her je spojen s rokem 1816 a se jménem Paula Gröllhesla (1785–1865). Tento místní rodák sepsal text, vlastně kompilát ze zmiňovaného Kochemova Velkého života…, a připravoval i inscenaci. Shromáždil kolem sebe

čtrnáct herců, místních dobrovolníků, kteří zkoušeli zřejmě o postních nedělích a o velikonočním týdnu hráli buď na návsi, nebo v hořických hostincích, ba i po okolních obcích příběh o posledních dnech Ježíše Krista. Hrálo se samozřejmě v místním německém nářečí. Místo kostýmů sloužil hercům sváteční oděv, o výpravě se v počátcích nedalo mluvit. Sál měl být podle požadavku textu vybaven oponou. Využití prostoru i herecká stylizace prozrazovaly snahu lidových herců naplnit svou představu o profesionálním divadle. Výsledkem byla poněkud ztrnulá gesta a deklamace, která mimo své domácí prostředí působila směšně. O tom svědčí vzpomínky z hostování hořických v Krumlově. Místním divákům se však inscenace líbila, o čemž svědčí fakt, že se pašije mnohokrát opakovaly.

Již v této době byla součástí her také hudba. Pozdější sběratel her J. J. Ammann popisuje, že herci mezi výstupy zpívali za oponou zbožné písně, které diváci znali z kancionálů a mohli se ke zpěvu přidat. Postupně se ale pašije proměňovaly. Později se používaly také jednoduché kostýmy. V roce 1851 vystoupily poprvé v pašijích ženy. O tom, jak byly ženské role řešeny před tímto datem, není známo nic. V 80. letech vznikl v Hořicích spolek ochotníků, který hrál i jiné hry. Několik let poté začal v Krumlově působit profesor Ammann, pro něhož se staly hořické pašije předmětem etnologického sběru.

Pašije Paula Gröllhesla jsou členěny do deseti obrazů. Prvním z nich je Rajská hra, jež končí vypovězením Adama a Evy z ráje. Zvláštností je, že ten, kdo je vyhání, je Lucifer. Následuje alegorický Boží soud, v němž vystupuje Bůh Otec, Bůh Syn, Spravedlnost a Milosrdenství. Tyto soudní morality jsou pro německé hry typické, avšak v českém jazykovém prostředí se nevyskytují. Třetím obrazem je podobenství Poutník a ovčák, které je zpracováno také v Kochemově Velkém životu. Tato scéna se udržela jako součást textu až do současnosti.

Teprve čtvrtý obraz se týká samotného příběhu Ježíše Krista. Ježíš se zde loučí s matkou; v dalším obraze, se loučí s přáteli. Následuje Poslední večeře, Jidášův rozhovor s Annášem. Osmý obraz se odehrává na hoře Olivetské. Zde vystupuje anděl, líbá zem, na niž zemdlelý Ježíš padnul, a otírá Kristovi krvavý pot. Předposlední obraz se vymyká z předchozího rázu. Hrál se totiž najednou a bez opony, ač vyžaduje šest stanovišť. Zahrnuje události odsouzení (od předvedení před veleradu přes mučení až k vynesení rozsudku). Objevuje se také výstup Pilátovy ženy Prokuliny, který v Kochemovi chybí. Během posledního obrazu Kalvárie Kristus dvakrát přechází jeviště a nese kříž. Vystupuje tu Veronika a podává Kristovi roušku. Po vztyčení kříže Ježíš pronáší posledních sedm vět. Vynecháno je tzv. „druhé slovo", neboť chybí postavy lotrů. Vojáci podávají Kristovi houbu namočenou do octa, metají los o jeho oděv. Hru uzavírá pláč Marie a Maří Magdalény.

Na textu je patrná výrazná závislost na knize Velký život… kapucína Martina z Kochemu (1634–1712)[5]. J. J. Ammann došel k závěru, že text je víceméně opsaný, originální je však výběr scén. Sám našel pouze málo míst, která se nekryjí. Velký život… vydaný poprvé v roce 1681, je dílo obdivuhodného rozsahu (1137 stran) a také vlivu. Je důležitý i pro divadlo. Jeho stopy lze najít v různé míře ve všech lidových pašijových hrách, a to nejen u nás. O jeho oblibě svědčí mnohé reedice, poslední až na začátku 20. století. Dílo bylo určeno pro nestudované čtenáře, a proto také našlo velkou odezvu u prostého lidu, který ho nejen četl, ale využíval ho také jako předlohu lidových her z Kristova života. Tento vliv je nepochybný, neboť v lidových pašijových hrách lze často identifikovat celé přejaté pasáže. Kochem si nečiní nárok na původnost. Je to kompilát zpracovávající obrovské množství středověkých i novověkých pramenů, z čehož plyne jeho velká žánrová bohatost. Volnější zacházení s citáty umožňuje oslovování a tím emotivní působení na čtenáře, který je také často nabádán k představivosti: „pohleď matko, kdyby to byl tvůj syn na kříži…" atp. Svůj názor vyslovuje i autor, jehož postoj není nestranný. Rozvíjí se tak dialog nejen mezi postavami, ale také se čtenářem. Velký rozsah knihy s sebou nese detailní popis prostředí, pohybů, gest i citových hnutí. Tak podrobné a barvité líčení bylo vlastně samo návodem k inscenování.

První pokus o velkolepé obnovení (1893)

Josef Johann Ammann (1852–1913) byl profesorem na krumlovském gymnáziu. Velmi se zajímal o lidové písně a hry, které zapisoval. Ve dnech volna procestoval tu část Šumavy, která byla z Krumlova k dosažení. Tak se v 80. letech dostal do Hořic a nalezl zde zavedenou tradici, kterou včas podchytil a „objevil" pro širší publikum. Získal starý hořický text, který vydal v kritické edici, a dále také stenograficky zaznamenal skutečné znění konkrétního představení včetně pasáží, které nebyly součástí pevného textu, sepsal novou, velkolepější dramatickou předlohu pro „velké pašije" a podílel se na jejím uvedení. Inscenace se však hrála pouze jedinou sezónu, tedy v roce 1893. Ammann se pak ve zlém rozešel z organizátory, konkrétně se spolkem Deutsche Böhmerwaldbund, který v inscenování pokračoval dále. Ammannovy nezpochybnitelné zásluhy však zůstaly ve stínu věhlasu pašijí pozdějších.

S úpravou textu souvisí i zásadní proměna ve způsobu prezentace. Nyní už nešlo pouze o projev zbožnosti a hraní pro sousedy. O postupující sekularizaci svědčí také časový posun uvádění her z období liturgicky adekvátního do času turistické sezóny. Pašije byly nyní zaměřeny na širokou veřejnost, co do vybavení byly velkolepé a propojené s turistickým průmyslem. Přesto Ammann neustále

prosazoval skromnější podobu; tvrdil, že hry jsou „duchovní majetek obce" (tento přídomek pašijím zůstal až do současnosti), a že se proto na nich má podílet svým osobitým rukopisem jen obec. Celkový ráz her tohoto ročníku se udržel i v dalších letech, proto se charakterizaci jejich inscenačního tvaru budeme věnovat v další podkapitole.

Úprava J. J. Ammanna (podle níž se hrálo pouze roku 1893) vycházela z předchozího textu, který sice pozměnila, ale snažila se zachovat lidový ráz. Původní rozsah byl rozšířen o několik scén, dramatický text se však nedochoval. Přesná formulace jeho struktury je ve stádiu hypotézy. Ammann sice „scénář" vydal, kvůli pozdější roztržce však vydavatel a producent Deutsche Böhmerwaldbund celý náklad zničil. Není proto zcela jasné, zda se tato verze podobala spíš lidovější a skromnější Gröllheslově variantě, nebo pozdějšímu dochovanému textu Landsteinerovu. Podle dochovaného soupisu postav se zdá pravděpodobnější druhá možnost.

Nejslavnější perioda „velkých pašijí" (1894–1936)

Vstupem německého nacionalistického spolku Deutsche Böhmerwaldbund jako „producenta" se probudily kromě ambic náboženských též cíle podnikatelské. Hry byly nasměrovány ke komerční podobě. Spolek podpořil hry v Hořicích velkou sumou (75 000 zlatých jen na stavbu divadla a jeho zařízení). V tomto nejslavnějším období dospěly pašije do tak velkolepé podoby, která neměla s původním ideálem mnoho společného.

Mikulanský probošt Karel Landsteiner (1835–1909), jehož jméno je s tímto dlouhým obdobím spojeno, byl osobou zvnějšku. Právě on byl osloven spolkem Böhmerwaldbund, aby Ammannovu hru upravil. Se zadáním „úpravy" další osobě však nebyl obeznámen profesor Ammann a obžaloval Landsteinera z plagiátorství. Nakonec však došlo mezi oběma autory k smíru. Zdá se, že celá komplikace byla intrikou spolku Böhmerwaldbund, který ani jednoho z autorů neinformoval. Landsteiner později hry propagoval a pomáhal obci například po drtivém požáru v roce 1898. Samostatně zpracoval pro Hořice Velikonoční hru, která se však neujala.

Podpora Böhmerwaldbundu dovolila opravdu velkorysé pojetí. Za městečkem byla postavena dřevěná budova schopná pojmout až 1500 sedících a 500 stojících diváků. Budova byla na svou dobu dobře technicky vybavena. Měla vlastní elektrárnu a světelný park umožňující různé efekty. K vybavení patřily i varhany, orchestřiště a rozsáhlé provaziště umožňující proměnu dekorací, živých obrazů i používání množství opon. Velký počet obrazů ze Starého zákona vyžadoval mnoho

dekorací, které byly malované iluzivně a bohatě. V inscenaci vystupovalo asi 300 herců. Vše směřovalo k velkolepé podívané. Kostýmy byly objednány z Vídně, detailně propracované byly také rekvizity. Ráz pašijí se od lidového pojetí velmi vzdálil. Hlediště bylo stratifikované, na výběr bylo od nejluxusnějších sametem potažených sedadel po dřevěné lavice a místa k stání.

Uměleckou přípravu vzali do rukou profesionálové, ať už jde o režijní vedení, nebo o hudební nastudování. Kulisy vyrobil profesionální vídeňský divadelní malíř. Tato importovaná vídeňská divadelní nádhera ovšem kontrastovala s naivním projevem neškolených herců, jejichž moderní němčina zněla velmi nepřirozeně. Doboví recenzenti také upozorňují na rozpor mezi neškoleným lidovým herectvím a korzetem divadelní konvence, jíž se souboru snažilo naočkovat umělecké vedení.

Se samotnými hrami byly spojeny další komerční podniky (rozmach restaurací, ubytovacích zařízení, výroby upomínkových předmětů). Díky dobudování železniční dráhy se zdokonalilo dopravní spojení. Z pořádání pašijí tedy dokázala vytěžit také obec. Zkrátka, kolem pašijí se rozmohl turistický průmysl a ony postupem času získaly evropský věhlas.

Za 40 let prošly „velké pašije" vlastním vývojem. Každoroční uvádění vyvrcholilo již roku 1898 finanční krizí. Později se proto nehrálo každý rok.[6] Náročná poválečná obnova byla dotována státem. Zvláštní význam měla inscenace v roce 1936, kdy se „velké pašije" hrály naposledy. Toho roku byl poprvé zveřejněn český překlad Miroslava Hallera. Avšak ještě důležitější byl fakt, že se hry tehdy staly znamením protifašistického odporu, a navíc přišly o konkurenci věhlasného Oberammergau, kde Hitler hry zakázal. Hořické pašije tehdy výrazně podpořil Český stát, přijela i vládní delegace. Významnou osobností této periody byl místní vikář Paul Heinrich, který se na inscenaci mimo jiné podílel jako režisér. Důležitá byla jeho mírotvorná role. V kritickém roce vystoupil a nabádal k národnostnímu smíru na nepolitické úrovni. Z jeviště tehdy na jeho popud znělo Masarykovo heslo „Ježíš – ne César. Ne muka, ale pokoj lidem!"

Autor textu Karl Landsteiner navazoval na svého předchůdce, jehož pašije pouze obměnil. Blízkost obou textů byla značná, jak o tom svědčí Ammannova soudní obžaloba z plagiátorství. Landsteiner text rozšířil do kvantitativně nejobjemnější podoby, v níž popisoval události od stvoření světa přes rajskou hru a epizody Starého zákona až po výjevy z Kristova života vrcholící v jeho ukřižování. Toto zpracování se snaží svou předlohu pojednat dramaticky co nejdetailněji. Z Nového zákona se zmiňují i drobné epizody a alespoň stručně se připomínají Ježíšova podobenství.

Tato verze kombinovala dvojí umělecký postup: veršovaný výklad k živým obrazům, které byly použity ke ztvárnění Starého zákona a samotného závěru pašijí

(Snímání z kříže, Uložení do hrobu, Zmrtvýchvstání), a postup dramatický, který byl užit při samotných pašijích a některých starších částech (Poutník a ovčák, Pastýřská hra). Mluvené slovo po některých obrazech doplňoval sborový zpěv. Provedení celku trvalo celý den. Rámovala ho bohoslužba a byl přerušen přestávkou na oběd a obstarávání dobytka.

Úprava textu přispěla k tomu, že se Hořické pašije v této době definitivně vzdálily lidovému pojetí a původnosti. Přesto zůstala tato podoba divákům nejvíce v povědomosti a Ammann byl jako jejich předchůdce málem zapomenut. Důvodem byla osobní nesnášenlivost s představiteli Böhmerwaldbundu i ideový rozpor mezi oběma stranami. Ammannem prosazovaná lidovost se neslučovala s bohatostí a velkolepostí, jež pro své komerční cíle toužil dosáhnout německý spolek. Pádným důvodem bylo také to, že díky zmiňované lidovosti nebyl text krumlovského profesora zcela kompatibilní s oficiálním dogmatem a neměl souhlas církevních kruhů. Naopak přepracování probošta Karla Landsteinera získalo schválení budějovické konzistoře ihned (11. 5. 1894).

České pašije (1947–48)

Po skončení války byly údajně Hořice osidlovány již se záměrem obnovit původní hry v češtině. Noví osídlenci měli k dispozici zbytky poničené budovy a jejího vybavení. Rozhodli se vyjít z českého překladu Landsteinerova textu. V prvním roce (1947) hráli pašije ve velmi zkrácené podobě, v následujícím roce použili velkorysejší úpravu Antonína Melky. Nových osídlenců bylo oproti předválečné komunitě nesrovnatelně méně, proto se každý z účastníků musel angažovat při zajištění her hned v několika oblastech. Příprava premiéry probíhala doslova „na koleně". Vytýkaný diletantismus byl však vyvážen horlivostí. Organizátoři se snažili podle svých možností obnovit pašije v předválečné podobě. Výsledkem byly hry sice české, avšak na nízké úrovni, což kritika s ohledem na nelehkou situaci přešla se shovívavostí.

Také z textu použitého v prvním roce bylo znát, jak se inscenace připravovala narychlo. Výběr scén z českého překladu Lansteinerovy verze připomínal návrat k původní pašijové hře Paula Gröllhesla. Úvod k pašijím tvořila opět Rajská a Pastýřská hra, chyběly starozákonní pasáže. Hlavní části – pašijové hry – se redukující úpravy výrazně nedotkly. V dalším roce se pašije hrály celé, včetně pěti epizod ze Starého zákona. V létě 1948 se tedy pašije ještě uskutečnily, později však byly zakázány. Kromě ideologických důvodů vadil i katastrofální stav zchátralé budovy, která později sloužila jako sklad JZD. Stavba byla nakonec v roce 1966 stržena.

Současnost (1993–2003)

Na pašijové hry se v Hořicích znovu navázalo v roce 1993, kdy se k jejich přípravě znovu spojila celá obec v čele s prvním „porevolučním" starostou. V létě se uskutečnila premiéra podle zcela nového textu a pod vedením zkušeného režiséra. Inscenaci doplňuje i hudební doprovod Jaroslava Krčka, v němž zaznívají ozvuky lidových písní. Od prvního uvedení se hraje zatím každoročně v letní sezóně v přírodním amfiteátru nedaleko místa, kde stával Spielhaus. V nové inscenaci účinkuje asi 60 amatérských herců z Hořic a okolí. Přes nesnáze, které musel během deseti let reprízování soubor překonat, se hraje každý rok. Hořičtí si neumějí představit, že by se jejich pašije nehrály.

Text Jindřicha Pecky, výrazně zkrácený režisérem při zkouškách, se snaží být všeobecně přijatelným. Odpoutává se od předchozí tradice, i když některé epizody přejímá (scéna Poutník a ovčák se stává leitmotivem inscenace). Text je omezen pouze na pašijový příběh, který se člení do sledu poměrně krátkých scén prokládaných písněmi. Pro stručnost, relativní spád a líbivost melodií je takřka rodinnou inscenací. Svou roli hraje též působivost prostředí. Hraje se v plenéru přírodního amfiteátru. Se zeleným pozadím kontrastují jednoduché, výrazně barevné kostýmy. Naivní herecký projev podtrhuje stylizaci do podoby lidového divadla, jímž produkce vlastně stále částečně je. Celek však nesklouzává do nebezpečného a lákavého kýče.

Hořické pašije a film

Zvláštní kapitolou v historii Hořických pašijí je jejich filmová dokumentace. První (američtí) filmaři dorazili do Hořic v roce 1897. Společnost Charlese Hurda natočila v Hořicích celkem 30 němých scén. První čtyři seznamovaly diváky s okolím a životem v obci, zbylé zachycovaly jednotlivé výstupy a obrazy pašijové inscenace v době její největší slávy. Celkem bylo natočeno asi 700 metrů filmu, který tedy trval asi hodinu. Přes stále trvající pátrání a falešné zprávy o nálezu zůstává film stále ztracený. Dochovaly se jen fotografie, z nichž je zřejmé, že se natáčelo venku v plenéru, neboť pod nohama herců je patrná tráva. Snímky dokumentují také bohatost výpravy a velkolepost komparsu. Filmové pašije získaly v Americe mnoho diváků, o čemž svědčí natočení konkurenčního snímku na střeše amerického hotelu. V roce 1933 byl v Hořicích Foxovou filmovou společností pořízen zvukový dokument, který je dnes ovšem také nezvěstný. Snímek byl součástí rozsáhlejšího filmu Krásy Šumavy a ztratil se někdy během 2. světové války. Nejstarší filmový záznam hořických pašijí, který máme dnes k dispozici, se nazývá Krajem českých

pašijových her a zachycuje část představení uskutečněného v roce 1947. Film dokumentuje také dřevěnou divadelní budovu a líčení herců před představením.

Bez zajímavosti nejsou dokumenty o nejnovější inscenaci. Kromě nespočetných amatérských záznamů představení vznikly také snímky, které odvysílala Česká televize, jejichž autorem je Zdeněk Flídr. V roce 1998 vznikl film Mysterium Hoericense a později Hořičtí Němci včera a dnes (2001). Zejména druhý film oživující národnostní otázku, částečně financovaný bavorskou televizí, vyvolal řadu polemických reakcí, zejména mezi Hořickými. Česká televize také odvysílala v cyklu Lapidárium dokument nazvaný Příběh divadelního lesa.

Veřejnosti téměř nepřístupný, ale významný film ověnčený ve své kategorii několika cenami natočila amatérka Eva Benešová. Ve snímku Životní role zachytila ve zkratce životní příběh představitele hlavní role Josefa Šugy a jeho vnitřní přerod.

Pašijové hry v Hořicích prošly bez ohledu na reálný začátek provozování významnými proměnami. Jednotlivé verze her přitom vždy čerpaly z předchozích. O současné inscenaci lze říci, že na předchozí tradici navazuje především duchovně. Na začátku její obnovy byla snaha o znovuvytvoření společného „duchovního majetku obce". Prokazatelné jsou i inspirace textové. Na rovině inscenační však Hořičtí přicházejí se zcela novým přístupem a vůči předchozím zvyklostem se vymezují spíš negativně.

poznámky:

1/ Jelínek, P., Pašijové hry, Tradice – vývoj – zánik a obnova II, Českokrumlovsko 2, 1991, č. 13, nestránkováno

2/ Mysterium Hoericense, Pohled na historii a současnost tradičních pašijových her v pošumavských Hořicích (režie Z. Flídr), televizní dokument, 35 minut, ČT 1998; Hořičtí Němci včera a dnes (režie Z. Flídr), televizní dokument, 58 minut, ČT 2001

3/ Jakeš, J., České a německé velikonoční hry na bývalém jazykovém pomezí (na srovnávacím základě), diplomová práce, MS, FF UK Praha, 1970, s. 107

4/ Záloha, J., Zákaz her v Záblatí na Prachaticku, Český lid 56, 1969, č. 3, 188n. Záloha zmiňuje argumentaci záblatského rychtáře (1802), který se vzhledem k hrozícímu zákazu místních her (tj. v Záblatí na Šumavě) obhajoval, že v Hořicích takovou hru hrají bez potíží.

5/ Pro analýzu vlivné Kochemovy knihy viz: Hučínová, L., Veliký život Pána Spasitele našeho Krista Ježíše od Martina z Kochemu v kontextu pašijové literatury 17. až 20. století, diplomová práce, MS, PedF UK Praha, 2001

6/ Představení se konala v letech 1893–1896, v roce 1897 se uskutečnilo pouze zvláštní představení pro filmaře, a dále pak v letech 1898, 1903, 1908, 1912, 1923, 1927, 1930, 1933, 1936. (Citováno podle Chronologického přehledu Hany Krejčové, in: Pašijová hra z Hořic na Šumavě, Sborníček prací členů Národopisného kroužku při Jihočeském muzeu v Českých Budějovicích, č. 50, České Budějovice: Jihočeské muzeum v Č. Budějovicích, 1990, s. 4.)

Výběr z pramenů:

AMMANN, J. J., Volksschauspiele aus dem Böhmerwalde I.–III., Prag, 1898–1900

ANONYM, Texte und Scenen des Böhmerwald Passions Spieles in Höritz, Budweis und Krummau, 1893

JEDLIČKOVÁ, A. – KREJČOVÁ, H., Pašijová hra z Hořic na Šumavě, Sborníček prací členů Národopisného kroužku při Jihočeském muzeu v Českých Budějovicích, č. 50, České Budějovice: Jihočeské muzeum v Č. Budějovicích, 1990

LANDSTEINER, K., Pašijové hry v Hořicích na Šumavě, Stará pašijová hra od Pavla Gröllhesla, přepracovaná a opatřená novými písněmi a výkladem jednotlivých obrazů Karlem Landsteinerem, bývalým proboštem v Mikulově, Hořice na Šumavě, 1936 (překlad M. Haller)

PECKA, J., Hořické pašije, Dramatická skladba o osmi obrazech s předehrou a epilogem, kopie, herecká kniha, 28 s., (v majetku V. Kučery z Horní Plané)

Mysterium Hoericense, Hořické pašijové hry, Musica Bohemica (řídí J. Krček, sólo L. Vraspír), audio kazeta, Praha: Nadace Musica Bohemica, 1993

Výběr z literatury:

HORÁKOVÁ, E., heslo „Hořice na Šumavě", Místopis českého amatérského divadla A–M, Praha, 2001, s. 250–251

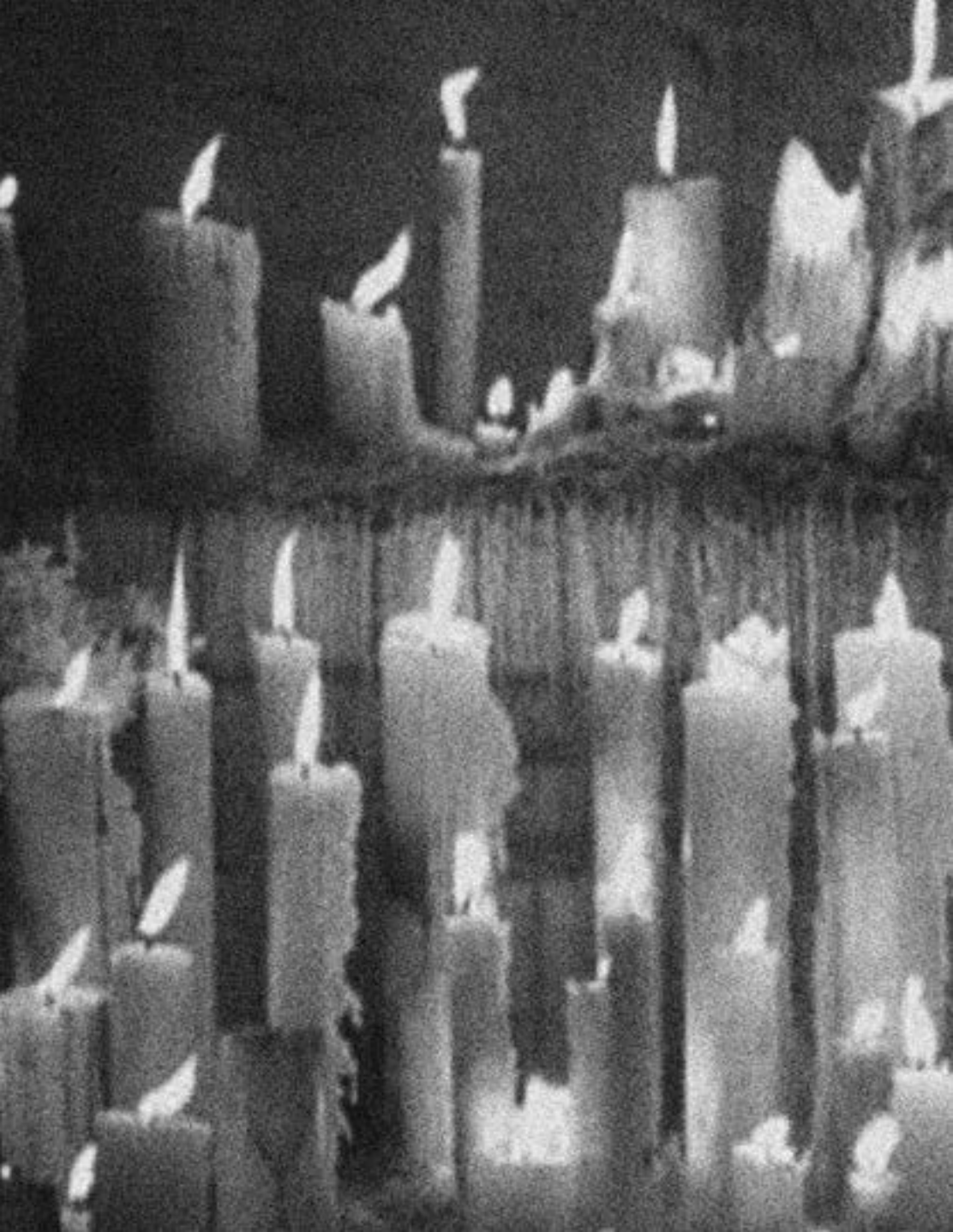
HUČÍNOVÁ, L., Veliký život Pána Spasitele našeho Krista Ježíše od Martina z Kochemu v kontextu pašijové literatury 17. až 20. století, diplomová práce, MS, PedF UK Praha, 2001

JAKEŠ, J., České a německé velikonoční hry na bývalém jazykovém pomezí (na srovnávacím základě), diplomová práce, MS, FF UK Praha, 1970

JANOUŠEK, B., Pašijové hry v Hořicích na Šumavě, Hořice na Šumavě – České Budějovice – Praha, 1948

JAVORIN, A., Divadla a divadelní sály v českých krajích, I. díl, Praha, 1949, s. 60–61
JELÍNEK, P., Hořické pašijové hry, Tradice – vývoj – zánik a obnova, Českokrumlovsko 2, 1991, č. 12–32, nestránkováno
KOLÁTOR, V., Pašijové hry v Hořicích na Šumavě, Československé divadlo 16, 1933, č. 7, s. 103–105
KREJČOVÁ, H., Z historie hořické pašijové hry, Výběr z prací členů historického kroužku při Jihočeském muzeu v Českých Budějovicích 28, 1991, č. 1, s. 32–38
REBAN, K., Hořické pašijové hry, Vyšehrad 3, 1947, č. 4, s. 61
REBAN, K., Scéna pro českou duchovní hru, Vyšehrad 1, 1945–46, č. 29, s. 15
RON, V., Německé pašijové hry v českých zemích, Divadelní revue 5, 1994, č. 1, s. 42–46
RON, V., heslo „Pašije hořické", návrh z připravovaného Biografického slovníku České divadelní encyklopedie, rukopis v majetku autora
RON, V., Z minulosti pašijových her v Českých zemích, in: Pašije aneb Theatrum passionale aneb Zrcadlo umučení a vzkříšení Pána našeho Ježíše Krista, Praha: Národní divadlo v Praze, 1998, s. 7–56
STICH, A., Divadelnost v české barokní umělecké próze, Martin Kochem, Divadelní revue 3, 1992, č. 1, s. 14–16
ŠTÁBLA, Z., Otazníky kolem hořického pašijového filmu, Praha, 1971
VELEMANOVÁ, V., Duchovní posvícení v Hořicích, Divadelní noviny 11, 2002, č. 16, s. 7

Mgr. Markéta Tobolková (* 1978) v roce 2003 ukončila studium na katedře divadelní vědy FF UK diplomovou prací na téma Hořické pašijové hry, na FF UK dále studuje obory filozofie – religionistika, pracuje v bibliografickém oddělení Divadelního ústavu, externě spolupracuje s Českým rozhlasem a Divadelními novinami. Část diplomové práce zaměřená na současnost Hořických pašijí se připravuje k vydání v Divadelní revue.



Legenda k obrazovému doprovodu

str. 1, 34
Evangelium sv. Matouše (Il Vangelo secondo Matteo, Itálie/Francie 1964)
Pier Paolo Pasolini

str. 6, 9
Utrpení panny Orleánské (La Passion de Jeanne d'Arc, Francie 1928) Carl Dreyer

str. 10, 18
Utrpení Krista (The Passion of The Christ, USA 2004) Mel Gibson,

str. 44
Andrej Rublev (SSSR 1969) Andrej Tarkovskij

str. 48
Matrix (USA 1999) Andy Wachowski & Larry Wachowski

str. 58
Jurský park (Jurassic Park, USA 1993) Steven Spielberg

str. 70, 85, 102
Pán prstenů (The Lord of the Rings, USA/Nový Zéland 2001–2003) Peter Jackson

str. 86
Ježíš Hořických pašijí (Hořice na Šumavě 1893)

str. 108
Sedmá pečeť (Det sjunde inseglet, Švédsko 1956) Ingmar Bergman

Veškeré fotografie pocházejí z hlubin internetu, vyjma Ježíše z Hořických pašijových her, za kterého děkujeme Markétě Tobolkové.

Recenze

Jindřich Marek
Háchovi melody Boys
(Kronika českého vládního vojska v Itálii 1944–1945)
Cheb: Svět křídel, 2003

Válečná kronika o osudech a odyseji vládního vojska za II. světové války mne zaujala ze dvou důvodů. Jednak je to osud našeho nestora otce Jiřího Maria Veselého OP, který část života spojil s cestou mužů ve zbrani, kteří hledali své místo na frontě II. světové války. Pomohl jim nalézt východisko a stál na jejich straně v době, kdy se velká část naší společnosti od nich odvracela. Tato kniha se pokouší hledat odpověď ve výpovědích přímých účastníků a v dobových materiálech. Ale je to také příběh mého otce Františka Duky, pro kterého otec Jiří Maria Veselý byl vždy pojem. Naštěstí patřil k těm, kteří šli svou cestou přes Švýcarsko, Francii, Neapol, Alžír, Glasgow, do Velké Británie, aby se pak vrátili s Československou armádou jako vojáci Západní fronty.

Nechci vést s autorem diskusi na základě knihy Veselý, J. M. – Staudek, F., Čs. odboj v Itálii 1944–1945, Olomouc: Krystal, 1947. Otci Jiřímu je věnována pasáž pod názvem Dominikán v uniformě majora „vladařů" (na s. 219–277). Vzpomínka na otce Jiřího pochází z pera muže, vojáka, který chová v podstatě jen jednu výtku, kterou nedokázal odpustit. Má na ni právo. A je třeba říci, že se snaží otce Jiřího hodnotit poctivě. Jedno však zůstane nezodpovězeno, pokud nebudou archivní materiály, které by vyjadřovaly stanovisko londýnské vlády a případně stanovisko spojenců k italskému partyzánskému odporu. Ze vzpomínek na epopej mého otce, který stál na stanovisku otce Jiřího v tom smyslu, že rozlišoval mezi komunistickým partyzánským odbojem, který byl pro ně politicky nepřijatelný, a tvrdil též, že tento odboj nebyl po stránce vojenské a zásobovací vůbec zabezpečen. Nekomunistický partyzánský odboj byl organizován a zajištěn mnohem lépe. Pro české vojáky neznalé jazyka, terénu a vnitřních politicko-občanských souvislostí však bylo téměř nemožné stát se účastníky italských nekomunistických partyzánských oddílů. Nepochybuji o odvaze těch, kteří se přidali na stranu italských partyzánů a účastnili se přímého boje. Rozlišení mezi monarchistickými a republikánskými partyzánskými oddíly mi z otcova vyprávění není známo. Chybí mi též v této knize zmínka o třech bratřích, kteří vedli v severní Itálii nekomunistický partyzánský odboj. Jeden z nich byl římským advokátem, druhý kvardiánem (představeným) františkánského kláštera v Alpách, který zajišťoval transport našich zběhů do Švýcarska, a třetí byl bratr, který se pohyboval v případě nutnosti dokonce i v uniformě SS. Víme, že zmíněný římský advokát patřil po 2. svět. válce k zakládající skupině italské republiky. Tato jména mi zůstávají neznámá. Je docela pravděpodobné, že PhDr. Jiří M. Veselý OP, prof. milánské katolické univerzity měl kontakt, případně spolupracoval s okruhem pozdějších představitelů

křesťanské demokracie, která odmítala italskou monarchii vzhledem k postojům italského království k církvi, respektive k papeži v 19. a 20. století, což by též vysvětlovalo postoj otce Jiřího k partyzánskému odboji.

Dále postrádám v seznamech, ale také v líčení o přechodu VI. praporu jméno mého otce. Domnívám se, že na s. 312 uvedení strážmistři Barek Josef a Duba František mají zkomolená jména, která ve skutečnosti znějí: Bartek Josef a Duka František.

Uvedené partie z článků Mladé Fronty z rozhovorů s Jiřím M. Veselým považuji vzhledem k časové vzdálenosti i jiným okolnostem pro objasnění historicky složitých skutečností za málo relevantní.

Závěrem bych chtěl autorovi poděkovat za podnětný a občansky odvážný čin, kterým bylo napsání a publikování zmíněné knihy, která pomáhá k ucelenému a pravdivému pohledu na moderní dějiny našeho státu a osudy jeho občanů.

Dominik Duka OP

Metoděj Habáň a český tomismus
(K dílu a odkazu olomouckých dominikánů 1. poloviny 20. století)
sestavil Přemysl Dvorský
Olomouc: UP, 2003

Během dvaceti let od úmrtí Mag.Sc.Th. PhDr. Metoděje Habáně OP, v patnáctém roce svobody, kdy je možnost publikování, vychází vedle řady článků v různých časopisech již třetí sborník věnovaný této významné postavě českého tomismu a jedinečné kněžské osobnosti s velkým společenským a kulturním přesahem. První sborník k desátému výročí úmrtí dr. Habáně Jsme totiž v Jeho rukou, my i naše slova vyšel v nakladatelství Krystal v roce 1994. Sborník částečně publikuje samizdatové příspěvky připravené k osmdesátinám otce Metoděje (1979) a je obohacen příspěvky, které mají přiblížit jeho život a dílo mladé polistopadové generaci. V závěru je publikována esej dr. Habáně o duchovním životě O pohybu rozumového tvora k Bohu. Ke stému výročí narození (1999) vyšel v Matici cyrilometodějské v Olomouci v roce 2000 sborník Teolog, filosof a psycholog P. Metoděj Habáň OP (1899–1984) jak jsme ho znali, uspořádaný J. V. Musilem a kol. Tento sborník vedle životopisných črt a vzpomínek již přináší také určitý rozbor jeho díla. Jsou to především články PhDr. Věry Štěpinové OP a Josefa Förstera, Josefa Švancara a Jiřího a Marcely Musilových.

Na tyto dva sborníky navazuje třetí – Metoděj Habáň a český tomismus – publikovaný Filozofickou fakultou Univerzity Palackého v Olomouci. Jak plný titul sborníku naznačuje, všímá si tato práce nejen postavy dr. Habáně, ale i Generálního studia olomouckých dominikánů, které získalo po první světové válce státní akreditaci jako samostatná vysoká teologická škola a by-

lo agregováno k řádové univerzitě dominikánského řádu Angelicum v Římě. Jeho první rektor Mag.Sc.Th. PhDr. Metoděj Habáň OP byl agregovaným profesorem zmíněné univerzity s titulem magistra posvátné teologie uděleným mezinárodní komisí magistrů posvátné teologie před auditoriem generální kapituly řádu. Examinátorské komisi tehdy předsedal P. Mag.Sc.Th. Dominique Marie Chenu OP.

Recenzovaný sborník věnuje ve stati prof. PhDr. Karla Flosse pozornost dílu a aktivitám otce Metoděje. Všímá si zdrojů a osobností, z kterých dílo českého tomisty vyrostlo. Hlavním vzorem byl francouzský filozof a konvertita J. Maritain. Tím byl dán i rozměr osobnosti a šíře působení otce Metoděje: metafyzika, estetika, literatura, politologie a společenská angažovanost. Další významnou osobností a zdrojem je dílo otce Humberta Clerissaca OP, který otce Metoděje přivedl k etice a vychovatelství. Habáňova orientace našla podle K. Flosse pokračovatele v německém profesoru Hansi Seidlovi, který je také častým hostem na Filozofické fakultě Palackého univerzity v Olomouci. V poslední části své stati se prof. Floss snaží navázat na jeden z posledních výroků dr. Habáně o touze věnovat se studiu díla Edity Steinové (sv. Terezie Benedikty od Kříže OCD). Za velice hluboký postřeh považuji úvahu autora článku o významu díla otce Metoděje ve vztahu k francouzské literatuře a umění. Jistým způsobem to potvrzuje i uvedené motto V. Neuwirtha: „Kulturní život soustředěný v Kristu, tak bych charakterizoval životní ideál dr. Habáně."

Na habáňovský článek navazuje Martin Schmied se statí věnovanou Silvestru Maria Braitovi OP a českým novotomistům. Všímá si především Braitovy redaktorské činnosti a jeho revue Na hlubinu. Petr Hronek se vrací k mezinárodnímu tomistickému kongresu konanému v roce 1932 v Praze. Jeho pozornost se zaměřila na referát prof. J. M. Bocheńského OP. K této tématice se vrací i Petr Dvořák článkem Bocheńského logika náboženství. Další článek téhož autora je věnován kritice této konference z pera Jana Patočky z roku 1934. Této tématice věnoval celou studii prof. Czesław Glombik z vroclavské univerzity – Český novotomizmus třicátých let, Olomouc, 1995. Závěrečné pojednání Nemo theologus nisi philosophus je článek P. Štěpána Filipa OP o úloze filozofie v teologii podle encykliky Fides et ratio. V doplňku jsou uvedeny dva překlady – P. Erich Przywara SJ, Tomáš Akvinský a základní duchovní motivy současnosti (toto pojednání se nejvíce líbilo Dr. J. Patočkovi) a J. M. Bocheński OP, Metafyzika a moderní logika.

Dominik Duka OP

Martin Weis, Mariánské květy
Tišnov: Sursum, 2003

Uvedená publikace je pokračováním oblíbené knihy Mariánské zrcadlo. Můžeme říci jakýmsi druhým dílem této knihy. Pokud Mariánské zrcadlo bylo uvedením do mariologie a mariánské liturgie,

pak tato kniha sleduje mariánský kult a mariánskou spiritualitu. Autor nás provází mariánským kultem od počátku křesťanství přes středověk k novověku. Dává nám možnost navštívit mariánská poutní místa jak doma, tak v zahraničí. Vzhledem k výběru poutních míst v naší republice se však dopustil jisté chyby. Vedle seriózního výběru moravských poutních míst se poutní místa česká scvrkla převážně na jižní Čechy. Vzhledem k opravdu povedeným publikacím bych považoval za vhodné tuto pasáž v dalším vydání přepracovat. Autor nezapomněl připomenout, jak je mariánský kult spojen s rozvojem výtvarného umění. V další části nás seznamuje s velkými osobnostmi, které byly mariánskými ctiteli či ctitelkami, a to jak v naší vlasti, tak v zahraničí. Soustředil se též na téma mariánské úcty, která dává ženě v církvi specifické místo. Vede též čtenáře k eklesiologicko-teologické mariánské úctě, jak ji požaduje od věřícího II. vatikánský koncil. Kniha je doplněna slovníčkem odborných výrazů a potřebným rejstříkem. Považuji obě publikace, Mariánské zrcadlo i Mariánské květy, za knihy, které by neměly chybět v knihovně duchovního správce, kazatele, katechety, ba nesmí chybět ani v knihovně toho, kdo chce porozumět kultuře naší země či Evropy.

Dominik Duka OP

Paul Tillich, Odvaha být
Brno: CDK, 2004

Kniha vynikajícího evangelického teologa a filozofa náboženství, který dlouhá desetiletí působil ve Spojených státech a je světově proslulým autorem děl jako Systematic Theology, Theology of Culture, vznikla v roce 1952 na základě cyklu přednášek pronesených na Yaleově univerzitě. Malá rozsahem, ale rozhodně velká svým významem, zasloužila svému pisateli nemalou popularitu a také věhlas přesahující okruh odborné veřejnosti.

Kam recenzované dílo zařadit? Zdá se, že prvních pět kapitol spadá především do oblasti filozofické antropologie. Velmi hluboká analýza „odvahy" a s ní neodmyslitelně spjaté „úzkosti" a také „strachu" slouží jako příprava na to, co nacházíme v závěrečné, šesté kapitole, která se nachází na pomezí filozofie náboženství a teologie. Četba prvních pěti kapitol je vskutku požitkem. Poněkud rozpačitější dojmy ve mně ale zanechala právě kapitola šestá, protože Tillich redukuje víru pouze na postoj odvahy být. Víra ztrácí v jeho pojetí obsah i eschatologické zaměření. Rovněž vyprázdnění pojmu „Bůh" mi připadá jako náběh na to, s čím se dnes setkáváme kupříkladu v díle O. Fundy, tedy na nahrazení samého Boha vírou jako životním postojem.

Český překlad je vskutku vynikající a je třeba za něj překladateli vzdát hold.

C. V. Pospíšil OFM

Jan Kačer, Jedu k mámě
Praha: Eminent, 2003

Proč psát o hereckých memoárech právě v revue Salve? – Od takových opusů nelze přece čekat nic dobrého, leda snad snůšku dojmů a drbů, efektně povrchní tlachání redigované neznámým editorem ke cti a chvále domnělého autora, od nějž se dozvídáme především kdo a s kým (případně kdo proti komu). Takže se věci neznalý čtenář posléze domnívá, že podstata herecké práce spočívá v navazování známostí a poměrů milostných, v následném rozvazování obého, v opulentních hostinách na večírcích končících až s ránem, ve vynikající paměti cvičené vtipy i klepy.

Pravda, některé české filmy a některá divadelní představení se nás snaží přesvědčit, že by na podobném podezření mohlo něco být… Jenomže jsou tu ještě jiná svědectví.

A mezi nimi na čestném místě kniha Jana Kačera – herce, režiséra, výrazné osobnosti naší kultury (počínaje šedesátými léty minulého století). Kniha, která se řadí mezi snadné a lehké čtivo brání už svým tvarem, nemá kapitoly přehledně uspořádané podle časové návaznosti setkávání se s celebritami uměleckého (či jiného) světa, neobsahuje reklamu na vlastní výjimečnost, podepřenou piedestalem dalších slavných jmen; vždyť i název – Jedu k mámě – signalizuje, že tu bude řeč spíše o vnitřních pohnutkách než o vnějších okolnostech, že pod lákavou slupkou budou hledána jádra – třebas hořká –, v proměnlivosti jevů to podstatné, ve světě vždy nejistém budou pak shledávány jistoty takříkajíc základní.

Časová posloupnost od dětství k takzvané zralosti sice zůstala zachována, nicméně je značně rozrušována četnými přesahy do jiných časoprostorů, reflexemi, komentáři dalších spoluautorů (zhusta Kačerových přátel profesních i životních), jak už se na vzpomínky sluší.

Nepůjde tu však o nějaký naivní surrealismus. Vše má svoji přísnou logiku, svůj pevný řád. A tímto řádem je vědomí souvislostí – etických i metafyzických. Vědomí, že každé skutečné umění koření v životní rozloze a duševní hloubce. Že musí být špinavé, musí smrdět a bolet, aby mohlo, aby smělo být laskavé i povznášející.

Na závěr (pomineme-li už v rámci vnitřních souvislostí umně splétané motivické řetězce, takovou vysočinskou jeřabinovou alej například) autorovo výborné zvládnutí uměleckého jazyka, obrazného i přesného, schopného konkretizovat věci a děje a vyvarovat se tak sentimentu, jejž s sebou vzpomínky také občas přinášejí. Jako by se vše odehrávalo právě teď, právě tady, před našima (žasnoucíma) očima.

Proč tedy psát o hereckých memoárech? – Snad právě proto, že to vlastně ani žádné memoáry nejsou. Mnohem spíše jde o vyznání, nikoliv herce, ale člověka. Člověka vybaveného historií osobní a rodovou, vzpomínkami i plány, člověka mezi lidmi (příbuznými, přáteli, spolupracovníky; napjatého v rámci vazeb synchronních i diachronních), člověka hrajícího o život a duši v malých i velkých dějinách. Jednoho z nás.

Ivo Harák

English Summary 2/04 – Faith on Film

Vatican Best Films List

On the occasion of the 100th anniversary of cinema in 1995, the Vatican compiled a list of "great films." The 45 movies are divided into three categories: "Religion", "Values", and "Art".

Spirituality in Cinematography
An Interview with Robert A. White

Robert A. White, SJ, is an expert in the theory of communications media and a professor at the Gregorian University in Rome. In an interview for Salve with Jan Regner, SJ, White reflects, among other things, on how to distinguish religious films from spiritual films, film propaganda from religious truth in spiritual film. The latter supports the person's instinct for freedom and the independent vision, which offers help in the search for the spiritual meaning of things.

Conversations about Mel Gibson's Film The Passion of The Christ.
(Di Noia, OP, Boniecki, Holland, Krajewski, Stróżewski)

The editors of Salve consider one of the greatest contributions of this film to be the widespread discussion it has called forth in the media. As stimuli for further reflections we offer translations of two interviews from abroad. The interview with Augustine Di Noia, OP, from the Congregation for the Doctrine of the Faith situates the film in the wider theological context of Catholic tradition. The other contribution – a panel discussion from the Polish weekly Tygodnik Powszechny – focuses more on the problematic aspects of the film.

Vladimír Suchánek
Jesus Christ… Victorious?

Vladimír Suchánek, Czech expert on religious cinematography and senior lecturer at the Philosophical Faculty in Olomouc, is also known from the communist era fir his unique film documentaries on faith and outstanding church personalities of that time (such as Josef Zvěřina and Cardinal Tomášek). In this study, he presents an overview of the forms with which the figure of Jesus Christ gains strength on the cinema screen. He backs up his division of these forms (Christ as a literal image, Christ as a metaphorical parable, etc.) with many examples.

Cardinal Tomáš Špidlík, SJ
Andrei Tarkovsky

Cardinal Špidlík, a leading world authority on the spirituality of Eastern Christianity, reflects in this short contribution on typical Russian theological themes in the works of the celebrated director Andrei Tarkovsky. In the film Nostalgia, for example, he points out the problem of eternal life; and in the film Andrei Rublov, the question of the nature of art and its religious beauty.

Pavel Kopeček
Mysteries of the Silver Screen

The author suggests that this article could serve as a brief respite in which tired readers might enjoy a break from deep theological thought. He only wants to disprove the popular impression that theology is something separate from ordinary life. Daily celebration of the liturgy introduces the believer not into an illusion, but into the very life of the real world. Through the redeeming work of Jesus Christ we live in essential relationship with God. The paschal mystery is the nodal point. It makes present the mystery of the Trinity, seen dynamically and not just as a static object of faith. Not only the liturgy speaks of these mysteries; but so, too, do movies, such as Matrix.

Timothy Radcliffe, OP
Jurassic Park and the Last Supper

This talk of the former Master General of the Dominicans at the Open Door Days of the Catholic weekly The Tablet in London is a penetrating reflection in the scientific study of culture. Radcliffe uses the film Jurassic Park as an image of today's world in contrast to which he sets the alternative Christian story. In a fresh and gripping analysis, Radcliffe summarizes the key differences between the "wild world of the jungle" and the message of Jesus under the headings of violence, word, forgiveness, and fatalism.

Klára Lukavská
Concerning Dragons and Meditation on the Word or Essential Characteristics of the Works of Tolkien

In this article the author explores some of the key features of J. R. R. Tolkien's writing and thought. She portrays Tolkien's creative method as one of "meditating" on the words and names that he encountered or forged. She also explains that Tolkien considered his mythology to be

but a part of world mythology, sharing in the task of depicting the Truth. The conclusion of the essay shows the role of serious belief "in evil" in the construction of any literary or mythological story.

Markéta Tobolková
Transformation in the Passion Plays of Hořice na Šumavě

The author of this extensive and well-researched study of people's passion plays in Hořice na Šumavě, a town in southern Bohemia, shows how the seeming homogeneity of tradition has undergone diverse transformations. She points out many interesting details and interpretive shifts. In the conclusion, she devotes herself to the relationship between the Hořice passion plays and film. Among other things, she claims that the first record and in America the favorite record already emerged in 1897, thanks to American filmmakers of the Charles Hurd Society.

Prázdniny!

Zasloužili jste si zotavení.

Avšak

nezapomeňte na svou duši!

Vezměte si z chrámové lišty něco

dobrého ke čtení.

Budte na cestách

apoštoly dobrého tisku!

souvislosti

revue pro literaturu a kulturu

coetzee / utopie / oresteia

02 2004

www.souvislosti.cz

SALVE

revue pro teologii a duchovní život
číslo 2 ročník 14 (2004)

vychází čtyřikrát ročně

pro Českou dominikánskou provincii vydává:
Krystal OP, s. r. o., Husova 234/8, Praha 1

šéfredaktor: Dominik Duka OP

výkonný redaktor: Norbert Schmidt

redakční rada /
Josef Bartoň, Martin Betinec, Dominika Bohušová OP,
Lawrence Čada SM, Tomáš Černušák, Tomasz Dostatni OP, Dominik Duka OP,
Štěpán Filip OP, Ivo Harák, Tomáš Chudý, Jiří Pavlík, Albert-Peter Rethmann,
Norbert Schmidt, Dora Švachová, Alexius Vandrovec OSB

redakce /
SALVE, Velké nám. 35, 500 01 Hradec Králové
tel. 495 063 625, e-mail: dominika@diecezehk.cz
Redakce přijímá příspěvky bez nároku na autorský honorář.
Odborné články jsou lektorovány.

jazyková korektura: Jiří Pavlík
překlad do angličtiny: Lawrence Čada SM
obálka a grafická úprava: Otakar Karlas, Norbert Schmidt
sazba z písem Baskerville Ten OT a John Sans: Jaroslav Vlček, Lacerta (www.sazba.cz)
tisk: GRANTIS, s. r. o., Ústí nad Orlicí

distribuce /
SALVE, Velké nám. 35, 500 01 Hradec Králové
tel. 495 063 625, e-mail: dominika@diecezehk.cz
Česká pošta státní podnik, Přeprava Střední Čechy
Sazečská 7, 223 10 Praha 10
distribuce pro Slovensko: RODENY, Vinohradnická 11, SK-949 01 Nitra, Slovensko

cena 30 Kč
roční předplatné včetně poštovného 120 Kč, sponzorské 150 Kč
Platí se pošt. poukázkou či přímo na č. konta České dominikánské provincie:
68739004/0400, var. symbol: 60971 (spec. symbol nutno konzultovat s redakcí).

MK ČR 6783. Podávání novinových zásilek povoleno
Ředitelstvím pošt Praha čj. NP 606/1994 ze dne 29. 3. 1994.
ISSN 1213-6301

připravovaná témata:

o čistotě

o sakrální architektuře

o ženě v církvi