

## Sixtinská kaple ve filmu *Dva papežové*\*

Jan Černík

Sixtinská kaple je jednoznačně nejdůležitější lokace filmu *Dva papežové*. Dokazují to mimo jiné data o jejím zastoupení ve filmu. Z celkových 1793 záběrů filmu (včetně závěrečných titulků) je jich 415 (23 %) umístěno do Sixtinské kaple nebo zabírají alespoň její část.<sup>1</sup> Replika této lokace – vytvořená speciálně pro potřeby natáčení *Dvou papežů* – byla nebývale často zmiňována i ze strany novinářů v době uvedení filmu. Zmiňují se o ní desítky zpravodajských a názorových serverů. Většinou věnují pozornost tomu, že členové štábu v čele s architektem Markem Tildesleyem usilovali o autentičnost, kolik týdnů jim trvalo repliku vytvořit, jaké techniky použili apod.<sup>2</sup> Výjimku v tomto ohledu představuje rozhovor s Tildesleyem, ve kterém naznačuje, že replika Sixtinské kaple měla plnit i jinou funkci, než je pouze prostor, ve kterém se pohybují postavy filmu:

[Fresky v replice Sixtinské kaple] jsme museli vytvořit v nejvyšší možné kvalitě, protože jsme věděli, že ve filmu budou detailní záběry [Michelangelova Posledního soudu]. (...) Je to pro nás příhodná malba, (...) protože ústředním motivem filmu jsou lidé hledající odpuštění.<sup>3</sup>

\* Chtěl bych poděkovat studentům ze semináře analýzy filmu realizovaného na Katedře divadelních a filmových studií (Univerzita Palackého v Olomouci), kteří se mnou celý semestr diskutovali o *Dvou papežích*. Děkuji rovněž Petru Pláteníkovi a Radomíru D. Kokešovi, kteří si přečetli pracovní verzi článku a poskytli mi zpětnou vazbu. Součástí článku je i obrazová příloha, která se však nevešla do tištěné verze v plné podobě. Veškeré obrázky jsou k dispozici v digitálním repozitáři pod odkazem <http://dx.doi.org/10.13140/RG.2.2.24782.54086>. V textu čtenáři mohou najít odkazy na tuto obrazovou přílohu.

Tento článek je výstupem výzkumného projektu „Současná audiovizuální praxe v interdisciplinárním dialogu: aktéři, platformy, koncepty“ (IGA\_FF\_2021\_005) financovaného Univerzitou Palackého v Olomouci.

<sup>1</sup> Odpovídá to 20 minutám a 35 vteřinám stopáže filmu. Data vychází z mého vlastního měření. Jan ČERNÍK, „The Two Popes: Cinematics Data,“ DOI: 10.13140/RG.2.2.14019.43040 [zveřejněno červenec 2020, cit. 25. 1. 2022].

<sup>2</sup> Např. Mara REINSTEIN, „How the Sistine Chapel Was Re-created For The Two Popes,“ *Architectural Digest*, <https://www.architecturaldigest.com/story/the-two-popes-movie-set-design-interview> [zveřejněno 27. 11. 2019, cit. 25. 1. 2022].

<sup>3</sup> Ashley LEE, „The Two Popes' couldn't film inside the Sistine Chapel. So Netflix built a bigger one,“ *Los Angeles Times*, <https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/>

Tildesley zde zřejmě naráží na scénář filmu, kde jsou záběry na Poslední soud zmíněny u Bergogliova vyprávění o období vlády vojenské junty v Argentině.<sup>4</sup> Ze scénáře je patrné, že záběry na fresky měly plnit funkci pomyslného vizuálního komentáře k dialogu. Jsou používány jako jednotlivé záběry, které ozvláštňují dialogy za pomoci bohatého zdobení Sixtinské kaple. Konkrétní myšlenka, téma dialogu nebo situace je ilustrována vybranou malbou. Tak je to na uvedeném příkladu s Posledním soudem, ale i v jiné scéně, kde je ve scénáři předepsán záběr na fresku Povolání prvních apoštolů od Domenica Ghirlandaia. Bergoglio v této sekvenci říká Ratzingerovi, co by dělal, kdyby byl papežem.<sup>5</sup> Tento záběr se do filmu vůbec nedostal.<sup>6</sup> Na rozdíl od dialogů, které jsou takřka slovo od slova stejné jako v publikovaném scénáři, je popis vizuální složky odlišný od toho, co diváci znají z filmu. Zrovna v případě využití záběrů na nástěnné malby v Sixtinské kapli je přitom film podstatně bohatší než scénář. Ve filmu je takových záběrů osmnáct.

Vedle scénáře máme pro srovnání ještě knihu scenáristy Anthonyho McCartena *The Pope*,<sup>7</sup> která vyšla v době uvedení filmu a je košatější verzí filmového příběhu doplněnou o scenáristovy motivace, proč ho téma zaujalo. Podobně jako ve scénáři, i zde McCarten využívá výjevů ze Sixtinské kaple,<sup>8</sup> ale činí tak opět v menší míře, než jak je s detaily Sixtinské kaple pracováno ve filmu.

---

story/2019-12-20/two-popes-sistine-chapel-netflix [zveřejněno 20. 12. 2019, cit. 25. 1. 2022].

<sup>4</sup> Anthony McCARTEN, *The Two Popes*, s. 89–90, <https://deadline.com/wp-content/uploads/2019/12/the-two-popes-ampas-script.pdf> [zveřejněno 11. 12. 2019, cit. 25. 1. 2022]. Pracuji se zveřejněnou verzí scénáře, která se pravděpodobně liší od verze, se kterou pracovali členové štábu, ale vychází z ní.

<sup>5</sup> McCARTEN, *The Two Popes*, s. 70.

<sup>6</sup> Ve filmu je ve stejném dialogu záběr na fresku Cosima Rosselliho Sestup z hory Sinai, když Bergoglio hovoří o vatikánské bance.

<sup>7</sup> Anthony McCARTEN, *The Pope: Francis, Benedict, and the Decision That Shook the World*, Flatiron Books, 2019.

<sup>8</sup> Na příklad při popisu události při konkláve 2005 dvakrát obrací pozornost čtenářů k Poslednímu soudu. Poprvé při popisu prostředí: „Tři členové sčítací komise sedí uprostřed před oltářem pod Michelangelovou impozantní freskou Poslední soud.“ (Tamtéž, nestránková verze, kapitola The First Ballot, Scrutineers, překlad JČ) a podruhé když cituje anonymního kardinála, který si nebyl jistý, zda by Bergoglio přijal papežský stolec už v roce 2005 poté, co ho sledoval, jak hlasuje pod freskou Krista: „Upřel svůj pohled na obraz Ježíše soudícího duše na konci věků. Jeho trpící tvář jakoby říkala ‚Bože, prosím, nedělej mi to.‘“ (Tamtéž, nestránková verze, kapitola The First Ballot, Scrutineers, překlad JČ)

Sixtinská kaple je tedy nejdůležitějším prostředím filmu a odehrávají se v ní klíčové scény (obě konkláve, ústřední rozprava Ratzingera a Bergoglia). Na druhou stranu můžeme ve filmu vidět velmi subtilní práci se záběry na fresky ze Sixtinské kaple, kvůli kterým se údajně vytvářela tak přesná replika. Z osmnácti záběrů na fresky jen jeden přesahuje svou délkou medián délky záběru filmu, který činí 2,7 vteřiny.<sup>9</sup> Jedná se shodou okolností právě o ten záběr na Poslední soud, který je předepsán ve scénáři. Ze zbývajících záběrů na nástěnné malby jich osm nemá ani jednu vteřinu<sup>10</sup> a zbývajících devět jich má mezi jednou vteřinou a 2,7 vteřiny.

Tento rozpor nás upozorňuje na paradoxní povahu lokace Sixtinské kaple. Na jedné straně se jedná o dominantní prostředí filmu. Na straně druhé se detaily na nástěnné malby Sixtinské kaple ztrácejí v rychlém střihu a ve vrstevnatém vyprávění. Sixtinská kaple v systému filmu plní různé funkce, které mají působit na diváka. Jiná je její funkce při scénách konkláve, jinou plní detailní záběry na fresky při dialogích. V některých scénách se dvě hlavní postavy ztrácí v davu návštěvníků kaple, v jiných jsou tam osamoceni. Sixtinská kaple jako lokace je zde primárně součástí filmové formy a k jako takové k ní v tomto textu přistupuji.

V případě *Dvou papežů* nám pochopení formálních prvků může pomoci vysvětlit, jak film buduje významy. *Dva papežové* se vyjadřují ke společenským problémům dneška a dělají to zřejmě zdařilým a provokativním způsobem. To dokazují i vyjádření dvou významných představitelů české katolické církve, kteří se neváhali prostřednictvím kritiky/ chvály *Dvou papežů* ideově střetnout.<sup>11</sup> Ambicí tohoto článku přitom není přinášet vlastní interpretaci nebo dovysvětlovat existující interpretace filmu. Mou ambicí je porozumět formálním aspektům *Dvou papežů*, na základě kterých tyto interpretace vznikají. Z toho důvodu bude další výklad orientován na poznání funkce či spíše funkci, které má Sixtinská kaple ve filmu *Dva papežové*.

Při zkoumání funkce Sixtinské kaple ve filmu vycházím z toho, že filmové médium v případě *Dvou papežů* nefunguje jako pouhý záznam

<sup>9</sup> Průměrná délka záběru je 4,2 vteřiny.

<sup>10</sup> Nejkratší má pouze 0,3 vteřiny.

<sup>11</sup> Dominik DUKA, bez názvu, <https://www.facebook.com/dominik.duka.3/posts/3618453094862014> [zveřejněno 13. 1. 2020, cit. 25. 4. 2022]. Tomáš HALÍK, „Dva papežové a božský smysl pro humor,“ Seznam Zprávy, <https://www.seznamzpravy.cz/clanek/tomas-halik-dva-papezove-a-bozsky-smysl-pro-humor-86460> [zveřejněno 15. 1. 2020, cit. 25. 4. 2022].

fresek. Rám kamery slouží k pečlivému výběru konkrétních výjevů nebo dokonce jen částí výjevů. Michelangelův Poslední soud se díky tomu ve filmu neobjevuje jen jako celek, který nemáme ani čas přelétnout okem. Díky možnostem filmového média vidíme tvář Krista v centru, nebo detail jeho ruky, na jiném místě filmu vidíme vedle Krista stojícího sv. Petra nebo o kus dál umístěného tzv. hříšníka, který si rukou zakrývá část tváře. Na konci filmu kamera snímá postavy zatracených před branami pekla na spodním okraji. Malba Posledního soudu je koncipována jako mnohost dějů a díky rámování a střihu některé z nich získávají na významu v jiném médiu. Jsou vytrhávány z kontextu malby a umisťovány do kontextu filmu.

Očekávám, že v práci s prostorem Sixtinské kaple odhalím nějaké promyšlené postupy, které plní konkrétní funkce. Filmy vedou diváky ke konstrukci významů právě pomocí opakujících a variujících se vzorců.<sup>12</sup> Vhodným využití narativních strategií a stylových prvků může film povzbuzovat k porozumění na několika rovinách. Sixtinská kaple (ať už ve smyslu prostoru nebo ve smyslu konkrétních maleb na jejích stěnách) ve filmu *Dva papežové* je prvkem, jehož funkce není jednorozměrná, a vedle lokalizace dějů sděluje divákům něco o vnitřním rozpoložení postav, otevírá prostor pro symbolickou interpretaci a plní svou funkci i směrem k formálnímu uspořádání snímku. Volně navazují na taxonomii Davida Bordwella, který rozlišuje čtyři funkce filmového stylu: denotativní, expresivní, symbolický a dekorativní. Denotativní funkce pomáhá s orientací v čase a prostoru, kam zasazuje postavy. Expresivní funkce nám prozrazuje něco o emocionálním náboji scény nebo o vnitřních prožitcích postav. Symbolická funkce využívá znaky (barvy, hudbu, rekvizity, způsoby snímání atd.) aby diváka provokovala k přemýšlení o tom, jakou myšlenku film sděluje. Dekorativní funkce usiluje o to udělat filmové vyprávění zajímavější (zdobnější) za využití specifické kombinace a variace stylových prostředků.<sup>13</sup> Tato taxonomie je mi pouze výchozím bodem pro analýzu *Dvou papežů*. Chci na ní ukázat, že rozbor filmu nemusí nutně směřovat k interpretaci jakožto všeobjímajícímu vysvětlení skrytých významů. Analýza formální stránky filmu *Dva papežové* nám může pomoci odhalit, z čeho interpretace čerpají. Je to způsob, jak se zorientovat v uměleckém díle, které se z principu všem taxonomiím

<sup>12</sup> David BORDWELL, *Figures Traced in Light*, Berkeley; Los Angeles; London: University of California Press, 2005, s. 32.

<sup>13</sup> Tamtéž, s. 33–34.

a kategoriím vzpírá. Právě na tuto různorodost se zaměřím na dalších stránkách.

Mou ambicí je popsat funkce, které na sebe Sixtinská kaple bere jako formální prostředek ve filmu *Dva papežové*. Zajímá mě, v jakém kontextu se ve filmu vyskytuje, jakých nabývá podob, v jakých scénách se objevují záběry na fresky, v jaké stříhové skladbě, zda se některé záběry opakují, případně, zda jsou při opakování fresek variovány záběry na ně. Z toho důvodu jsou tři části článku řazeny od obecného pohledu na používání Sixtinské kaple až k pohledu detailnímu, kde se zabývám pouze záběry na nástěnné malby jako konkrétní, ale nikoliv izolované výseky lokace. Čtenáři nejprve vysvětlím, jakých různorodých podob Sixtinská kaple ve filmu nabývá (navzdory tomu, že se jedná o totožný prostor) a jakých prostředků je k tomu využito. Ve druhé části už zaměřuji svou pozornost na fresky Sixtinské kaple v kontextu filmového vyprávění. Zajímá mě, jaké fresky jsou do filmu vybrány, v jakých scénách jsou umístěny a zda se opakují. Ve třetí části se pak zabývám freskami v kontextu tří scén, kde je jim věnováno více prostoru. Zde mě zajímá rámování záběrů na fresky, jeho variabilita, schémata ve stříhové skladbě a další stylové prostředky. Mou ambicí je v kapitolách postupovat od obecného pohledu k úzce zaměřenému detailu – od prvotního dojmu, který divák získá při prvním sledování *Dvou papežů* až po rozebrání filmu na jednotlivá filmová okénka. Jen díky tomuto postupu jsme schopni porozumět filmové formě, která podněcuje interpretace filmu.

## 1. MNOHO PODOB SIXTINSKÉ KAPLE

Sixtinská kaple je sice nejdůležitějším prostorem *Dvou papežů*, ve kterém se odehrávají klíčové scény, ale týká se to pouze části filmu. *Dva papežové* se totiž skládají ze dvou do sebe zapletených dějových linií: jihoamerické vyprávěné retrospektivně a evropské, která rámuje Bergoglioovo vzpomínání. Sixtinská kaple je využita pouze při zobrazení událostí mezi lety 2005 a 2013. Ve druhé dějové linii o životě Bergoglia v Jižní Americe se kaple vůbec nevyskytuje. Sixtinská kaple je tak spojena výhradně s tou částí filmu, která se odehrává v Evropě.

V jakých scénách je divákům Sixtinská kaple představena? Celkem se jedná o pět scén (plus několik samostatných záběrů na fresky), ve kterých sledujeme události odehrávající se v kulisách kaple. Předně jsou

to dvě scény konkláve na začátku a na konci filmu – oficiální setkání kardinálů, kteří ze svého středu volí příštího papeže. Při těchto scénách je Sixtinská kaple vybavena pravidelně uspořádanými stoly, které jsou osazeny desítkami kardinálů oblečených v typické červené barvě. Dále je Sixtinská kaple místem důvěrného setkání Bergoglia a Ratzingera. Jedná se o ústřední scénu filmu, kdy mají celou kapli jen pro sebe. Postavy v této scéně přechází mezi jednotlivými částmi kaple. Jedinými prvky mobiliáře jsou dvě křesla. Na konci scény postavy opouští kapli směrem do sakristie. Další scénou z kaple je návrat Bergoglia a Ratzingera ze sakristie. Sixtinská kaple se mezitím naplnila návštěvníky na prohlídce po vatikánských památkách. Bergoglio a Ratzinger se tak ocitají v neuspořádaném davu. Filmaři v této scéně poprvé divákům ukazují Sixtinskou kapli tak, jak ji má možnost poznat většina z nás. Poslední scéna z kaple je v závěrečné stříhové sekvenci, ve které Bergoglio jako nový papež provádí po Vatikánu uprchlíky.

Z tohoto letmého přehledu je zřejmé, že Sixtinská kaple plní v různých scénách různé funkce: prostor rituální volby, turistická lokace, místo pro dialog dvou postav či místo pro davovou scénu. Na rozdíl od jiných lokací filmu (např. laboratoř z Bergogliova mládí, vatikánské zahrady, klášter v horách, papežské komnaty) neplní Sixtinská kaple jednu konkrétní funkci. Význam je jí dán až formálním zpracováním každé jednotlivé scény. Práce s kulisami, inscenování postav, vhodná volba velikosti záběrů (od detailů až po velké celky) a jejich délky (od desetin sekund až po desítky sekund). To všechno napomáhá tomu, že se nám Sixtinská kaple ve filmu ukazuje často, opakovaně, ale stále jinak.

Různorodost zobrazení Sixtinské kaple lze demonstrovat na momentech vstupování do kaple ve scéně prvního konkláve a ve scéně před ústředním dialogem Bergoglia a Ratzingera. Před scénou prvního konkláve je divák uveden do kontextu pomocí sestřihu záběrů televizních reportérů oznamujících úmrtí Jana Pavla II. a volbu nového papeže. Jednotlivé záběry zde využívají zmnožených rámců. Tato tendence graduje v sedmi záběrech během šestnácti vteřin těsně před tím, než se divák poprvé ve filmu prostřednictvím kamery ocitne uvnitř Sixtinské kaple. Vidíme dav stojící na svatopetrském náměstí, reportéři ohlašují, že volba probíhá z okruhu kardinálů, vidíme, že Sixtinskou kapli opouští všichni, kdo při volbě nesmějí být přítomni. Sixtinská kaple je pro diváky viditelná jen skrze otevřené dveře, jen jako prostor, kam mají přístup výhradně kardinálové. Jako kdybychom mohli do kaple nahlížet

jen z dálky mezerou v otevřených dveřích. V jeden moment film zobrazuje Sixtinskou kapli v rámu dveří, záběr na dveře je rámován záběrem na plátno na svatopetrském náměstí, ten je zase rámován jako záběr na reportéra stojícího před plátnem (obr. 1.5 v digitálním repozitáři). Záběr na dveře do Sixtinské kaple přitom ukazuje, že se před diváky uzavírají. Ruka mistra papežských liturgických obřadů v jednom záběru dokonce sahá po okraji záběru (obr. 1.4 v digitálním repozitáři), který je v tu chvíli shodný s dveřmi do Sixtinské kaple, aby dveře zavřel, tedy z pohledu diváků zúžil prostor, kterým diváci vidí do Sixtinské kaple. Na závěr této scény vidí divák dveře, které se před ním uzavřou. A hned v dalším záběru se divák spolu s kamerou ocitá na druhé straně dveří – uvnitř Sixtinské kaple.

Druhá signifikantní scéna vstupování do Sixtinské kaple se nachází přesně v polovině filmu a uvozuje dialog Bergoglia a Ratzingera. Tento vstup do kaple je konstruován v jednom půl minuty dlouhém záběru, s jednou postavou a za využití změny svícení. Bergoglio je doveden k Sixtinské kapli členem švýcarské gardy a do kaple vstupuje sám. Ocitá se v tmavém prostoru – z pohledu diváka působícím spíše stísněně (obr. 2.1 v digitálním repozitáři). Kamera sleduje Bergoglia v panoramatickém záběru – nejprve z boku v rohu místnosti a pak zezadu když směřuje do jejího středu. Zatímco Bergoglio už ví, kde se nachází, tak divák to zjišťuje až ve druhé čtvrtině záběru. V tento moment dojde v záběru ke dvěma změnám. Jednak se panoramatický záběr zastaví a Bergoglio je snímán zezadu v centrální kompozici (obr. 2.6 v digitálním repozitáři). Kamera se oddaluje, takže Bergoglio už není v záběru dominantní, po chvílce se v něm začne skoro ztrácet. Paralelně s tím se začne v prostoru rozsvěcet, takže dříve tmavá místnost postupně získá barevnost a texturu nástěnných maleb (obr. 2.9 v digitálním repozitáři). V dalším záběru vidíme zase Bergoglia zepředu a zblízka, jak pomalu jde k Poslednímu soudu (obr. 2.11 v digitálním repozitáři).

Dvě scény vstupování do Sixtinské kaple demonstrují, pomocí jakých prostředků tato lokace nabývá různorodých podob. S nadsázkou by se dalo říci, že model Sixtinské kaple představoval pro tvůrce výchozí ateliér, který byl ad hoc upravován pro jednotlivé scény. Navzdory tomu, že se jedná o lokaci, která je apriori významotvorná, tak ve *Dvou papežích* se stává tvárným prvkem, který je podřízen filmovému médiu. Bez ohledu na to, o jak velký prostor se jedná, umožňuje filmový styl, aby působil velkolepě či intimně dle potřeby vyprávění. Díky vhodně zvo-



leným filmařským postupům tak může stejný prostor působit v jednu chvíli jako oficiální až odtažitý a divákům uzavřený prostor a vzápětí jako místo, ve kterém se osudy hlavní postavy zařazují k mnohosti dějů zobrazených na freskách.

## 2. ZÁBĚRY NA FRESKY V KONTEXTU FILMU

V úvodu jsem zmínil, že do filmu se dostalo celkem osmnáct záběrů na fresky v Sixtinské kapli. Není to tak docela pravda. Nástěnné malby můžeme vidět i na záběrech při konkláve nebo při rozhovoru Ratzingera a Bergoglia, ale tyto záběry ponechávám pro tuto chvíli stranou, protože plní jinou funkci, než oněch osmnáct záběrů, na kterých kamera snímá pouze a jediné fresky (nebo jejich části). Ty jsou rozděleny mezi následující malby:

Autor	Název malby	Označení cyklu a umístění
Perugino	Předávání klíčů sv. Petrovi	Život Krista – severní stěna
Michelangelo	Poslední soud	Oltářová stěna
Rosselli	Sestup z hory Sinai	Život Mojžíše – jižní stěna
Michelangelo	Erytrejská Sibyla	Sibyly a prorokové – pendentivy
Michelangelo	Jonáš	Sibyly a prorokové – pendentivy
Michelangelo	Stvoření Adama	Kniha Genesis – strop

Tabulka 1 – Malby jsou uvedeny v chronologickém pořadí, jak se poprvé objeví ve filmu. U každé malby zároveň zmiňuji jejího autora a zařazení do konkrétní sekce v prostoru Sixtinské kaple.

Tento výběr podtrhuje ducha maleb v Sixtinské kapli jako svorníku tradic antiky (Erytrejská Sibyla), starého zákona (prorok Jonáš a Rosselliho Sestup z hory Sinai) a novozákonního předávání klíčů od Perugina. Zároveň je ve filmu patrný záměr postupovat od výjevu z knihy Genesis (Stvoření Adama)<sup>14</sup> až k detailu na Kristovu zdviženou ruku na

<sup>14</sup> Srov. obr. 7 v digitálním repozitáři. Jedná se o první záběr na nástěnnou malbu ve filmu, ale v záběru je zároveň okolí, takže ho nezařazují mezi 18 analyzovaných záběrů.



Michelangelově Posledním soudu. Výběr fresek demonstruje důležitost tradice i bohatost výzdoby Sixtinské kaple. Z porovnání počtu fresek a počtu záběrů je zřejmé, že některé malby můžeme vidět v průběhu filmu opakovaně. Jedenkrát se ve filmu objeví pouze Rosselliho Sestup z hory Sinai.

Podstatně zajímavější, než četnost výskytu jednotlivých fresek, je jejich výskyt v průběhu filmu. Zde musím udělat odbočku a vysvětlit, jak je vyprávění ve *Dvou papežích* konstruováno. Film lze rozdělit na několik takřka pravidelných segmentů: dva čtvrt hodinové na začátku, následně dva půlhodinové a na konci opět dva čtvrt hodinové.<sup>15</sup> Výrazná dialogová scéna v Sixtinské kapli začíná přesně po hodině filmu, což umocňuje dojem záměrnosti promyšlené kompozice narativních segmentů. Závěrečná titulková scéna pak tuto kompozici desymetrizuje a plní jakýsi dovětek k filmu, když ukazuje dvě hlavní postavy, jak spolu sledují fotbalový zápas Argentiny proti Německu.

Segmentace vyprávění podle mého názoru ukazuje poměrně komplikovanou kompozici filmu a naznačuje způsoby, jak pomoci divákovi, aby se v událostech orientoval. Ačkoliv jsou *Dva papežové* převážně dialogový film, tak diváci sledují události na ploše šesti dekad. Film je navíc vyprávěný ve dvou paralelních rovinách. Jednak sledujeme události střídání dvou papežů z let 2005 až 2013 a jednak události z Bergoglioova života. Vodítka pro orientaci ve vyprávění jsou jednak stylová (mezi dvěma rovinami je přepínáno za pomoci barevného tónování, rolováním let v titulcích naznačujících posun v čase dopředu, voiceoveru atd.), a jednak v narativním uspořádání. *Dva papežové* jsou komponovány tak, aby skoky v čase byly jasně ohraničeny, a aby nepřesahovaly jednotlivé segmenty. Toho je využito na příklad při vzpomínání na mládí Bergolia. Dialog v Sixtinské kapli v segmentu IV představuje rámec pro flashbacky do předchozích dekad. Tento postup pomáhá při orientaci ve více časových rovinách a zpřehledňuje vyprávění.<sup>16</sup>

<sup>15</sup> Pro úplnost dodávám, že se nejedná o naprosto přesné segmenty. Odchylka dosahuje až tři minuty a čtyři vteřiny mezi segmenty IV a V.

<sup>16</sup> Princip rámování není režiséru Meirellesovi cizí. Podobným způsobem ho použil ve svém dosud nejslavnějším snímku *Město bohů*, kde úvodní scéna filmu předjímá události, ke kterým se v syžetu vracíme až ke konci filmu.

sledování fotbalu + závěrečné titulky		VII
I	cca 15 minut Bergoglio v Argentíně - smrt Jana Pavla II - konkláve 2005 - volba Benedikta XVI.	VI Bergoglio v Argentíně - rezignace Benedikta XVI. - konkláve 2013 - volba Františka
II	cca 15 minut skandály - spor Bergoglia a Ratzingera v zahradách	V sakristie - zpověď Ratzingera - přijetí Ratzingera davem
III	cca 30 minut večerní setkání - vyprávění Bergoglia o vstupu do řádu - sblížení Bergoglia a Ratzingera - cesta do Vatikánu	IV Sixtinská kaple - zpověď Bergoglia - rozhřešení

Schéma 1 – Segmentace filmu, shrnutí hlavních událostí.

Vedle základní orientace ve vyprávění poukazuje takto pravidelná segmentace ještě na zrcadlení událostí mezi jednotlivými segmenty. Namátkou můžeme zrcadlení spatřovat v konkláve 2005 v segmentu I a konkláve 2013 v segmentu VI, nebo ve skandálech Ratzingerova pobočníka a hádce s Bergogliem v segmentu II, oproti kterým stojí Ratzingerova zpověď v segmentu V. A právě zrcadlení událostí koreluje se zapojením záběrů na nástěnné malby. Při konkláve 2005 (segment I) a konkláve 2013 (segment VI) jsou součástí stříhových sekvencí detaily z Peruginova předávání klíčů sv. Petrovi. Záběry na nástěnné malby ve druhém konkláve nejen odkazují k začátku filmu, ale svými variacemi otevírají prostor pro nacházení nových významů.

Obdobný postup lze identifikovat i mezi scénou dialogu v Sixtinské kapli (segment IV) a závěrem filmu (segment VI). V těchto segmentech se opakují záběry na tři fresky: Erythrejskou Sibylu, proroka Jonáše a zdviženou ruku Krista na Posledním soudu. Oproti příkladu Peruginovy malby, která byla v obou případech použita ve scénách volby papeže, tak v těchto případech jsou záběry použity v jiném kontextu. Na příklad Erythrejská Sibyla v segmentu IV nejprve ozvláštňuje dialog o znameních a na konci v segmentu VI uvozuje ohlašování nového papeže.

Fresky se ve filmu nacházejí dominantně na začátku, prostředku a na konci filmu. Zdůrazňují opakování některých motivů. Jak ale ukážu v dalším oddílu textu, nejedná se o dokonalé repetice. Při detailním pohledu zjistíme, že u opakovaného výskytu fresek je podstatnější způsob, jak jsou variovány. Pokud chceme porozumět tomu, jaké funkce plní Sixtinská kaple ve filmu, a ověřit rozmanitost těchto funkcí, tak nám nestačí segmentace a musíme při analýze postoupit na nejdetaillnější úroveň jednotlivých záběrů.

### 3. ZÁBĚRY NA FRESKY VE STŘIHOVÉ SKLADBĚ

Ve *Dvou papežích* se setkáme se dvěma druhy zapojení záběrů na nástěnné malby do stříhové skladby. Buď s jednotlivými záběry, nebo s kombinací více záběrů.

Jednotlivé záběry jsou shodné s tím, co jsem už popisoval v úvodu v souvislosti se scénářem a McCartenovou knihou. Záběr slouží jako obrazový komentář k řečenému. Příkladem je třeba detailní záběr na zlaté tele uprostřed Rosselliho malby, na který je po dobu dvou vteřin sou-

středěna pozornost diváků. Záběru předchází dialogová scéna komponovaná klasicky ve formátu záběr-protizáběr. Detail na zlaté tele dialog přeruší a scéna pokračuje dialogem v jiném místě Sixtinské kaple. Postavy na fresku explicitně neupozorní, neukážou na ní a ani se nepodívají jejím směrem. Záběr na malbu v tomto případě podtrhuje téma hovoru (Vatikánská banka) a zároveň plní funkci interpunkce v dlouhé dialogové scéně, když ji pomáhá rozdělit na kratší úseky (obr. 3.1–3.6 v digitálním repozitáři).

Druhý způsob zakomponování záběrů na fresky označuji jako konfigurace záběrů a myslím tím zařazení alespoň dvou záběrů na dvě fresky v rámci jedné scény. Na první pohled by se tedy mohlo zdát, že konfigurace záběrů lze číst podobně jako jednotlivé záběry. V tabulce č. 2 můžeme vidět, že záběr na Peruginiho malbu se objevuje u obou scén volby papežů. Mohli bychom to vnímat prostě tak, že sv. Petr přebírající klíče od Krista symbolizuje nového papeže. Taková interpretace je jistě relevantní a adekvátní, ale ponechává stranou odlišnosti obou stříhových sekvencí. Ty spočívají jednak v pozorném výběru konkrétních detailů z maleb pomocí rámování kamery, a jednak v doplnění stříhových sekvencí o záběr další fresky (při konkláve 2005 je to sv. Petr vracejícího klíče Kristovi na Posledním soudu, při konkláve 2013 je to Erytrejská Sibyla). Z tohoto příkladu vyplývá, že konfigurace záběrů mají vedle funkce zdůraznění témat a motivů ještě jinou funkci.

Ve *Dvou papežích* eviduji tři scény, ve kterých jsou záběry na fresky použity v konfiguraci. Ve dvou případech se jedná o scény volby papeže z let 2005 a 2013. Třetím případem je scéna z konce filmu, kdy Bergoglio navštíví Lampedusu a následně provází uprchlíky po Vatikánu. Všechny tři scény by nás měly zajímat v kontextu filmu vzhledem ke stříhové skladbě a s ohledem na směřování pozornosti na malby prostřednictvím postav.

Jednotlivé záběry			
segment	popis scény	freska	Počet záběrů
IV	Vatikánská banka	Rosselli: Sestup z hory Sinai	1
IV	Okolnosti setkání ve Vatikánu	Michelangelo: Erytrejská Sibyla	1

II	Ratzingerův pobočník	Michelangelo: Poslední soud (hříšník)	2
IV	Bergogliovy pochyby a odchod do ústraní	Michelangelo: Jonáš + Poslední soud	1 (jízda)
IV	Bergogliovo rozřešení	Michelangelo: Poslední soud (Kristus)	2
Konfigurace záběrů			
segment	Popis scény	freska	Počet záběrů
I	Konkláve 2005	Perugino: Předávání klíčů sv. Petrovi, Michelangelo: Poslední soud (sv. Petr a Pavel)	3
VI	Konkláve 2013	Perugino: Předávání klíčů sv. Petrovi, Michelangelo: Erytrejská Sibyla	4
VI	Prohlídka Sixtinské kaple	Michelangelo: Poslední soud (zatracení), Michelangelo: Jonáš, Michelangelo: Stvoření Adama, Michelangelo: Poslední soud (Kristus)	4

Tabulka 2 – Jednotlivé záběry na fresky a konfigurace záběrů.

#### 4. KONKLÁVE 2005 A 2013

Ačkoliv jsou si scény volby papeže podobné hned v několika ohledech, tak i v jejich případě platí, že každá scéna ze Sixtinské kaple plní rozdílnou funkci a liší se od ostatních scén ze stejného prostoru. Začnu ale podrobnostmi. Scény se nacházejí v úvodní a závěrečné čtvrt hodině filmu, čímž kompozičně rámuji celé vyprávění. V obou případech jsou záběry na fresky použity v momentě sčítání hlasů, které je ukončeno záběrem na kouř ohlašující výsledek volby. Obě scény se – pochopitelně – odehrávají hlavně v Sixtinské kapli, ale díky střihu vidíme i dění na Svatopetrském náměstí. Co se týká průměrné délky záběru, tak se jedná o dvě nejrychleji sestříhané scény z celého filmu (konkláve 2005 má prů-

měrnou délku záběru 1,1 vteřiny, konkláve 2013 1 vteřinu<sup>17</sup> a pro srovnání průměrná délka záběru filmu bez závěrečné titulkové sekvence je 4,2 vteřiny).<sup>18</sup> V takto rychle sestříhaných scénách diváci vidí jen útržky celé události. Jsou zde využity často jen fragmenty jako záběry na tužku v ruce, na jehlu probodávající hlasovací lístek nebo na zamyšlené tváře zúčastněných kardinálů. Aby se dalo v takto komponované scéně vůbec vyznat, jsou záběry seřazeny do pravidelně se opakujících cyklů.

Další podobnost obou scén spočívá ve využití záběrů na nástěnné malby. Ty se objeví v obou scénách po několika cyklech čtení jmen kardinálů a navlékání hlasovacích lístků na nit. V obou scénách nacházíme záběry na Peruginovo Předávání klíčů. Tato malba je příznačná minimálně v tom smyslu, že jí byla v minulosti přisuzována jakási tajemná moc předznamenat budoucího papeže.<sup>19</sup> První záběr na zlatý klíč na Peruginově malbě je v tomto duchu v obou scénách spojen s postavou, která je vzápětí zvolena papežem (obr 4.21 a 5.18). Jedná se o jediný identický záběr v obou scénách.

V rámci uvedených podobností jsou obě scény variovány. Na příklad krátké záběry na dílčí procesy volby papeže jsou v konkláve 2005 uspořádány v pravidelné sekvenci šesti záběrů, po které jsou opět zopakovány. V konkláve 2013 je opakující se sekvence tvořena pěti záběry. Obě scény se liší v poměru detailních záběrů a polodetailů k větším záběrům. Konkláve 2005 je komponováno spíše z větších záběrů a při konkláve 2013 je zase víc detailních a polodetailních záběrů.

Zásadní rozdíl z hlediska dojmu scény je pak způsoben tím, že zakomponování záběrů na fresky u konkláve 2005 ohraničuje konec pravidelnosti šestizáběrové sekvence. Oproti tomu při konkláve 2013 jsou záběry na fresky zakomponovány do pětizáběrové stříhové sekvence organicky a nesignalizují konec její pravidelnosti. Plynulost zapojení záběrů na fresky je patrná třeba na prvním záběru předání klíčů (obr. 5.18), který je kompozičně velmi blízký záběrům na jehlu děravějící lístek (obr.

<sup>17</sup> Začátek a konec obou scén jsem měřil od záběru na zamykání dveří zevnitř až po záběr na kouř ohlašující výsledek volby.

<sup>18</sup> ČERNÍK, „The Two Popes: Cinematics Data“.

<sup>19</sup> Narážím na spojení Peruginovy fresky s pověrou z 15. a 16. století. V té době během konkláve bydleli kardinálové v provizorních pokojích postavených podél stěn Sixtinské kaple. Údajně panovalo přesvědčení, že ten, který byl ubytovaný pod Ježíšem předávajícím klíče sv. Petrovi, měl větší šanci na zvolení. D. S. CHAMBERS, „Papal Conclaves and Prophetic Mystery in the Sistine Chapel, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* 41 (1978): 322–326.

5.13 a 5.23). Zatímco ve scéně konkláve 2005 záběry na fresky způsobí kakofonii ve střihové skladbě, tak při konkláve 2013 se stávají součástí pravidelnosti.



Obr. 4.1–4.30: Sekvence záběrů z konkláve 2005.



Obr. 5.1–5.30: Sekvence záběrů z konkláve 2013.



Druhá významná variance obou scén se týká zapojených záběrů na fresky. Při konkláve 2005 jsou vedle Peruginovy malby využity i záběry na Michelangelův Poslední soud. Konkrétně na postavy po levém boku Ježíše, mezi nimi i sv. Petra, který drží v rukou klíče. Zatímco Peruginova malba zobrazuje předávání klíčů následovníkům Ježíše, tak Michelangelova malba zobrazuje události Posledního soudu. Jen chvíli za sebou tak můžeme vidět Petra, jak od Ježíše přebírá zlatý klíč (obr. 4.21), zatímco stříbrný klíč je takřka celý skrytý mimo rám záběru (obr. 4.24) a jak v ruce svírá rozbitý stříbrný klíč, který vrací Kristu (obr. 4.27). Hned vzápětí po dvou z těchto tří záběrů je divákovi ukázána tvář Ratzingera (obr. 4.22 a 4.28) a v jednom případě tvář Bergoglia (obr. 4.25). Na Ratzingera je kladen větší důraz (je sám v záběru, více záběrů na jeho tvář), ale pořád je scéna volby komponována jako soupeření více mužů.

Ve scéně konkláve 2013 se pozornost záběrů na Peruginovu malbu nesoustředí jen na klíče. Můžeme na nich vidět i trup a hlavu Ježíše (obr. 5.22) a tvář Petra (obr. 5.27). Důraz se tedy přesouvá k postavám jako takovým. Ve stříhové sekvenci vedle záběrů na malby postav Ježíše a Petra je divákovi ukázána i zasmušilá tvář Bergoglia. Tentokrát s nikým nesoupeří. Sice občas zazní i jméno jiného kardinála, ale spíše výjimečně. Ve scéně konkláve 2013 také nenajdeme záběr na Michelangelův Poslední soud. Na místo toho je do sekvence zapojen záběr na hlavu Erythrejské Sibily, který ve stříhové skladbě vystřídá záběr na hlavu Bergoglia těsně po jeho zvolení (obr. 5.38).

Ve scénách konkláve se setkáme jak s velkými celky a celky, na kterých jsou vidět nástěnné malby Sixtinské kaple, tak i s detailními záběry tváří kardinálů, na kterých rozmazané malby v pozadí nejsou rozeznat. V obou scénách jsou záběry na fresky zasazeny mezi záběry detailní, polodetailní, nanejvýš polocelky. Nikdy tak nevznikne moment, kdy by zřetelně rozeznatelná malba snímaná z dálky byla střídána s detailem malby. To pomáhá směřovat diváckou pozornost na pečlivě volené výjevy z konkrétních fresek. Na druhou stranu zde záběry na fresky nejsou nijak zdůrazňovány postavami. Podobně jako u dříve zmíněného příkladu s předáváním desek v dialogu o Vatikánské bance postavy o freskách nemluví, neukazují na ně a ani se nedívají jejich směrem. Přesto v obou scénách nacházím případ, kdy záběr na fresku koresponduje se záběrem s ním spojeným. Bez jakékoliv ambice nabízet motivickou interpretaci, čistě na základě vizuální podobnosti. Ve scéně konkláve 2005 je to záběr na kardinály, po kterém následuje záběr na sv. Petra a další figury na

Posledním soudu (obr. 4.26–4.27). Úhel záběru i směřování pohledu zabraných figur je v obou případech nápadně podobné. Při konkláve 2013 je to dokonce trojice záběrů na skloněnou hlavu Bergoglia, Erytrejskou Sibylu a na zapalovanou nádobu s chemikáliemi, které dodají dýmu bílou barvu signalizující výsledek volby. Erytrejská Sibyla v sobě spojuje skloněnou hlavu i motiv zapalování z předcházejícího i následujícího záběru. Směřování pozornosti k freskám zde tedy funguje nejen díky vhodnému použití detailních záběrů, ale i nacházením vizuálních vodítek mezi hranými scénami a motivy na malbách.

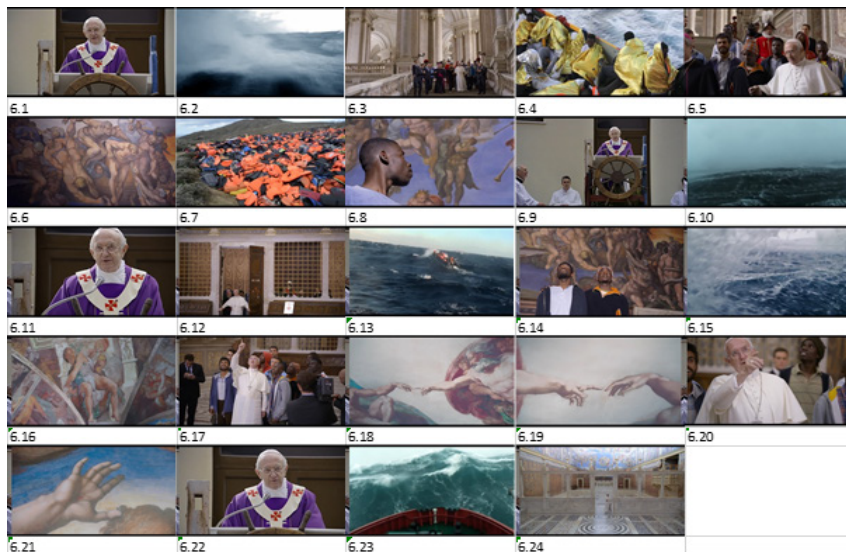
Porozumět funkci záběru na fresky lze podle mého názoru na základě pochopení podobností a odchylek u obou scén. Při konkláve 2005 je pravidelnost stříhové skladby ostře narušena, je při něm zdůrazňováno více kandidátů na papežský stolec a celá volba končí nezvolením papeže ohlášeném černým kouřem, načež se volba opakuje. Záběry na fresky zdůrazňují akt předávání klíčů, ale jsou nejednoznačné v tom, že Ratzinger je spojován jak s Peruginovou malbou (přebírání klíčů), tak i s Posledním soudem Michelangela (vracení klíčů).

V porovnání s tím nabízí scéna konkláve 2013 harmonii. Pravidelnost stříhové skladby není záběrem na fresky rozbita; naopak působí v souladu. Volba nemá seriózního kandidáta kromě Bergoglia, což na závěr značí bílý kouř. Tři záběry na Peruginovu malbu předávání klíčů jsou v tomto kontextu zcela jasné. Scéna je doplněna ještě o záběr na Erytrejskou Sibylu střídající záběr na obličej Bergoglia. Divák se s ní už ve filmu setkal. V ústřední dialogové scéně záběr na ní ilustroval, že okolnosti setkání hlavních postav jsou znamením. V tomto explicitně vyřčeném smyslu lze vnímat záběr na Erytrejskou Sibylu i na konci filmu.

## 5. PROJEV NA LAMPEDUSE

Scéna z úvodu filmu, kdy se Bergoglio v pozici papeže snaží po telefonu neúspěšně koupit letenky na Lampedusu, má dohru na konci. Uvozuje závěrečnou stříhovou sekvenci ukazující nejprve v kombinaci titulků a reportážních záběrů cesty papeže Františka, a následně projev filmového Bergoglia o kolektivní odpovědnosti k uprchlíkům. Část s projevem je uvozena titulkem „Lampedusa“. Právě tento závěrečný projev je jednou z pasáží, ve kterých je konkrétní společensko-kritický názor sdělován asi nejotevřeněji z celého filmu.

V této stříhové sekvenci se střídá několik typů záběrů. Je to jednak záběr na hovořícího Bergoglia a dav, který ho sleduje, pak jsou to záběry na Bergoglia v uprchlickém táboře, Bergoglia, který provází uprchlíky po Vatikánu, záběry na rozbouřené moře a čtyři záběry na fresky Sixtinské kaple.



Obr. 6.1 až 6.24 – Sekvence záběrů ze závěrečného projevu Bergoglia.

Tématem projevu filmového Bergoglia (a celé sekvence) je pomoc uprchlíkům. Není to první aktuální téma, které se ve filmu objevuje (Vatikánská banka, vyšetřování sexuálního zneužívání v církvi), ale jako jedinému je věnováno více prostoru. Podívejme se, jakou funkci plní v této sekvenci záběry na fresky Sixtinské kaple.

První z nich je záběr na výsek z pravého dolního rohu Posledního soudu, který se někdy označuje jako „zatracení“ (obr. 6.6). Na tomto výjevu vidíme postavy vrhající se ven z loďky. Ve filmu je tento záběr použit v kontextu vizuálně podobných záběrů na uprchlíky plavící se k evropským břehům. Pravý dolní roh Posledního soudu je inspirován Dantovým Peklem. Konkrétně se jedná o třetí a pátý zpěv Pekla, které identifikujeme podle postav Charona, převozníka mrtvých duší k branám pekla, a Minose, soudce duší stojícího u vchodu do druhého

kruhu,<sup>20</sup> „kde nesvítí nic“.<sup>21</sup> Nic z toho ale pro film neplatí kvůli funkci, kterou zde plní rámování. To odstíní kontext malby a zanechá jen část výjevu. Pozornost diváka je zde vedena kombinací rámování, stříhu a nacházením podobných vizuálních motivů. Díky rámování zůstali Charon a Minose zcela mimo záběr. Rovněž nám mimo rám vypadli andělé (nad zatracenými) a většina démonů. Z pekelného ohně se stala neurčitá oranžová šmouha u pravého okraje rámu. V záběru zůstali takřka výhradně polonahé postavy vrhající se ven z lodě. Rekontextualizace tohoto výjevu ve stříhové skladbě odstíní rovinu pekla. V kontextu filmu jsou postavy vrhající se z lodky podobné spíše uprchlíkům, kteří překonávají Středozemní moře (obr. 6.4) nebo vestám pohozeným na pláži (obr. 6.7). Záběr na starobyrou malbu je aktualizován ve filmu a otevírá se novým interpretacím.

Závěrečná scéna, kdy Bergoglio provází uprchlíky po Vatikánu, se podstatným způsobem liší od obou konkláve. Na rozdíl od scén volby papeže je divácká pozornost vedena nejen rámováním a stříhem, ale i tím, že filmové postavy pohlédnou nebo ukážou směrem k malbě. Týká se to jak nástropního přiblížení prstů Boha a Adama, Jonáše i zdvižené ruky Krista. Všechny tyto malby se navíc už dříve objevily na jiném místě filmu.

Dotek prstů se objevil jako maska při konkláve 2005. Byl to první záběr zdůrazňující nástěnné malby Sixtinské kaple. Záběr působí dojmem, že sledujeme události v Sixtinské kapli skrz prosklený strop, na kterém zůstaly namalované přibližující se ruce (obr. 7 v digitálním repozitáři). Stejná malba se vrací na konci filmu (jako předposlední záběr na fresku), tentokrát však nikoliv jako maska, ale jako dva záběry na malbu, kde vidíme nejen ruce, ale i tvář Boha (obr. 6.18 a 6.19). Dvěma po sobě následujícím záběry předchází a následuje záběr na Bergoglia, který ukazuje (na strop a před sebe).

Další dva opakující se záběry nás vrací k událostem Bergoglioova vzpomínání v Sixtinské kapli. Prorok Jonáš se poprvé objevil v momentě

<sup>20</sup> Na tomto je široká shoda mezi autory sekundární literatury. Margaretta SALINGER, *Michelangelo The Last Judgement*, New York: Harry N. Abrams, 1955, s. 22; Andrew GRAHAM-DIXON, *Michelangelo and the Sistine Chapel*, New York: Skyhorse Publishing, 2009, nestránkováno, kapitola The Last Judgement, and Other Endings; James A. CONNOR, *The Last Judgement, Michelangelo and the Death of the Renaissance*, New York, St. Martin's Griffin, 2009, s. 5–6, 180–181

<sup>21</sup> DANTE, *Peklo*, zpěv IV, řádek 151.

největších pochybností o činech Bergoglia ve scéně ústředního dialogu s Ratzingerem. Bergolio tam říká:

A kde jsem byl já? Kde byl Kristus? Dával si čaj v prezidentském paláci? Nebo byl mučen ve vězení...?<sup>22</sup>

Bergoglio se k Jonášovi v ústředním dialogu přímo obracel svým pohledem, vzhlížel směrem k fresce a v brýlích se mu část malby zrcadlila. V dalším záběru se pak objevila malba – nejprve Jonáše a pak ve vertikálním pohybu kamery i zbytek Posledního soudu. V závěrečné sekvenci se malba Jonáše objevuje více nenápadně (obr. 6.16). Když Bergoglio ve svém proslovu karikuje kolektivní nezodpovědnost slovy:

Já s tím nemám nic společného. To bude někdo jiný. Já určitě ne.<sup>23</sup>

Záběr na Jonáše je zde zakomponován do sekvence střídající záběry na rozbouřené moře a na prohlídku Vatikánu. Jonáš je ve filmu spojován se dvěma skutečnými událostmi (nástup vojenské junty v Argentině, uprchlická krize v Evropě), které spolu vzájemně nesouvisí a spojuje je vlastně jen postava Bergoglia, který má jako jedinec příležitost zaujmout nějaké stanovisko. Záběr na Jonáše diváky vrací o hodinu zpět a nechává postavu Bergoglia vyrovnat se se svými pochybnostmi a zaujmout pevný postoj.

Záběr na Kristou zdviženou ruku si pamatujeme z konce Bergoglio-vy zpovědi v Sixtinské kapli. Ratzinger, než dal Bergoglioovi rozhřešení, ukázal na fresku a komentoval to slovy:

Žijeme v Bohu, ale nejsme z něj. Jsi jen člověk.. Ale zde je On... [ukáže na Krista na fresce Poslední soud]. Člověk.<sup>24</sup>

Na konci při opakovaném výskytu záběru na Kristovu ruku (obr 6.21) Bergoglio v projevu říká:

Když nikdo konkrétní nenese vinu, [pauza] jsou vinni všichni.<sup>25</sup>

<sup>22</sup> Překlad JČ.

<sup>23</sup> Překlad JČ.

<sup>24</sup> Překlad JČ.

<sup>25</sup> Překlad JČ.

Všichni neseme vinu, jsme jen chybující lidé a měli bychom si to přiznat. Záběr na konkrétní výjev z Posledního soudu opět navazuje na téma otevřené v centrálním dialogu, ale tentokrát k výjevu ukazuje přímo postava Bergoglia na předcházejícím záběru (obr. 6.20). V závěrečném proslovu se Bergoglio vrací k tématům otevřeným dříve ve filmu, ale tentokrát bez nejistoty, vyrovnaný se se svou minulostí.

Celá závěrečná sekvence vztahuje film ke skutečným událostem z nedávné doby a zaujímá k nim prostřednictvím postavy Bergoglia jednoznačný postoj. Z hlediska funkce, kterou záběry na fresky plní v systému filmu je však důležitější, že uzavírají dílčí motivy, se kterými se ve filmu pracovalo. Záběry na malby v závěrečné sekvenci pracují s vizuální podobností k záběrům skutečných událostí (zatracení a uprchlíci plující do Evropy) nebo fungují jako prvky uzavírající podstatná témata otevřená dříve ve filmu. Obrácená perspektiva dotyku prstů – nikoliv záběr přes fresku do místnosti, ale záběr malby na zdi – uzavírá práci s motivy fresek v kontextu filmu. Záběr na malbu proroka Jonáše zase uzavírající motiv chybování a přijímání odpovědnosti. Kristova ruka na Posledním soudu jako poslední záběr na fresku ve filmu pak symbolicky ohlašuje konec celého filmu. Záběry na fresky v závěrečné sekvenci *Dvou papežů* uzavírají dílčí témata filmu, uzavírají dílčí dějové linky do jednoho celku a spojují je s jasným postojem v aktuální otázce. Divácká pozornost zde není vedena subtilně prostřednictvím střihu a rámování, ale explicitně sleduje gesta postav. Pokud byla ústřední dialogická scéna o pochybnostech a otázkách, tak závěrečný monolog Bergoglia přináší odpovědi a jasná stanoviska.

## ZÁVĚR

Sixtinská kaple je ve všech ohledech nejdůležitějším prostorem *Dvou papežů*. Jak jsem shrnul v úvodu, tak to vyplývá z tvrzení tvůrců, z ohlasů recenzentů, ale i z frekvence výskytu prostoru ve filmu. Lze identifikovat pět scén, které se v kapli odehrávají plus několik dalších záběrů na nástěnné malby. Každá z pěti scén přitom zapojuje Sixtinskou kapli jiným způsobem. Z diváckého hlediska se tak nesetkáváme vícekrát se stejným neutrálním prostorem. Sixtinská kaple nabývá různých podob a plní různé funkce. Osciluje mezi prostorem uzavřeným veřejnosti a místem otevřeným turistům, mezi oficiálním prostorem a místem intimní zpo-

vědi, mezi místem davových scén a důvěrným dialogem dvou postav. Ve všech těchto podobách působí prostor povědomě a přesto jinak. Za využití rámování, střihu, svícení a inscenování postav poznáváme různé části kaple, fragmenty prostoru, které jsou zasazovány do kontextu filmu. Takřka ve všech scénách je pak prostor Sixtinské kaple odlišný od toho, jak ho můžeme znát sami ze své zkušenosti.

Napříč scénami zobrazujícími Sixtinskou kapli nacházíme jen minimum dokonalých repetit. Ty se týkají spíše dílčích aspektů ve scénách volby papeže na začátku a na konci filmu, respektive se týkají jednotlivých záběrů. Sixtinská kaple se nám ukazuje spíše ve variacích. Divák je do ní v různých scénách uváděn různými způsoby (stříhová sekvence či dlouhý záběr), mobiliář kaple se proměňuje, stejně tak její osazenstvo. S tím souvisí rozdíly v pohybu kamery, v rámování a v inscenování postav. Dokonce i v případech, kdy se opakuje záběr na nástěnné malby, tak tento se při opětovném výskytu ocitá v jiné stříhové skladbě. To se týká i jinak velmi podobných scén konkláve. Jejich vzájemné podobnosti netvoří vzorce. Na první pohled podobné postupy (např. opakující se sekvence záběrů) při detailním pohledu vykazují zásadní rozdíly, které odhalují rozdílné funkce scén ve filmu.

Schopnost filmu variabilně pracovat s prostorem Sixtinské kaple – a zejména s nástěnnými malbami – v obecném smyslu navazuje na stáletou tradici interpretací a reinterpretací výjevů na stěnách kaple. Těm byly přisuzovány významy na základě domnělého autorského záměru, kontextu doby vzniku, či intelektuálního rozhledu interpreta. Filmové médium vytrhává malby z jejich přirozeného prostředí, rám kamery malby osekává o vše přebytečné, soustředí diváckou pozornost na detail. Různorodost funkcí, které Sixtinská kaple plní ve *Dvou papežích*, tak fresky zasazuje do nových souvislostí a jejich význam aktualizuje.

#### **The Sistine Chapel in *The Two Popes***

*Keywords:* Sistine Chapel; *The Two Popes*; Film Analysis; Film Form; Film Style

*Abstract:* The Sistine Chapel is the most significant location in *The Two Popes*, both in terms of the space where the most important scenes take place and in terms of the paintings on its walls. The aim of this paper is to explore the ways in which the Sistine Chapel is used as part of the film form. Like any formal element, the Sistine Chapel performs some functions in relation to how the narrative is conveyed to the audience. In each section of this paper,



I progress from the initial impression the viewer gets when watching the film to the individual shots. The result is an understanding of the film-making techniques that have been used to strip the Sistine Chapel of the myriad layers of meaning that have been given to it over the years and to subordinate the Sistine Chapel to the needs of cinematic narration.

Mgr. Jan Černík, Ph.D.  
Katedra divadelních a filmových studií  
FF Univerzity Palackého  
Univerzitní 3  
779 00 Olomouc  
[jan.cernik@upol.cz](mailto:jan.cernik@upol.cz)