

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

Bakalářská práce

Univerzita Palackého v Olomouci
Filozofická fakulta

EXISTENCIALISMUS VE TVORBĚ INGMARA BERGMANA

Bakalářská práce

Autor: Patritciia Andreeva

Vedoucí práce: Mgr. Martin Jabůrek, Ph.D.

Olomouc 2017

Prohlášení

Čestně prohlašuji, že jsem svoji bakalářskou práci *Existencialismus ve tvorbě Ingmara Bergmana* vypracovala samostatně, pod odborným dohledem vedoucího bakalářské diplomové práce a všechny použité prameny řádně uvedla.

V Olomouci dne

Podpis

Poděkování:

Velmi bych chtěla poděkovat panu Mgr. Martinu Jabůrkovi, Ph.D., za odborné vedení práce a cenné rady, které mi při psaní pomohly.

Anotace

Bakalářská práce Existencialismus ve tvorbě Ingmara Bergmana se zabývá studiem díla tohoto filmového režiséra a porovnáním základních témat s idejemi existenciální filozofie. Hlavní myšlenkou práce je hypotéza, že Bergmanova filmová díla zejména z šedesátých let lze označit za existencialismus v umělecké podobě. Prostřednictvím analýzy vybraných filmů, mezi něž patří Jako v zrcadle, Hosté Večeře Páně, Mlčení, Persona, Obřad, Šepoty a výkřiky, Podzimní sonáta, je analyzována problematika existenciální krize, vztahu člověka a Boha, tělesnosti jako existenciálního faktoru a genderu.

Klíčová slova

existencialismus, Ingmar Bergman, švédský národní film, Dasein, Martin Heidegger, náboženská existence, Søren Kierkegaard, druhé pohlaví, Simone de Beauvoirová

Abstract

My bachelor thesis, Existentialism in the art of Ingmar Bergman, focuses on exploring the works of this film director and drawing a parallel with the themes of existential philosophy. The aim is to make an attempt to render Bergman's film works created mainly in the sixties as existentialism in art. Through the analysis of selected films, including such works as Through a Glass Darkly, Winter Light, Silence, Persona, Ritual, Cries and Whispers, Autumn Sonata, the problems of existential crisis, relations between man and God, physicality and gender as existential factors, are analyzed.

Keywords

existencialism, Ingmar Bergman, cinema of Sweden, Dasein, Martin Heidegger, the religious stage of existence, Søren Kierkegaard, the Second Sex, Simone de Beauvoir

Obsah

Obsah	6
Úvod.....	7
1. Existencialismus v umění	9
1.1 Obecná charakteristika existencialismu	9
1.1.1 Søren Kierkegaard: absurdní víra	9
1.1.2 Předchůdci: Friedrich Nietzsche a Fjodor Dostojevskij.....	10
1.1.3 Existencialismus ve dvacátém století.....	13
1.2 Reflexe existenciální problematiky v modernismu	16
1.3 Existencialismus ve filmu	21
2. Život a dílo Ingmara Bergmana	26
2.1 Závažné okolnosti dětství.....	26
2.2 Divadlo a herectví v Bergmanově životě a tvorbě	29
3. Filozofie existence a Bergmanova tvorba	32
3.1 Dasein	32
3.1.1 Otázka bytí v dílech <i>Mlčení</i> , <i>Persona</i>	33
3.2 Bergmanova reflexe náboženství a obraz Boha	36
3.2.1 Vliv Sorena Kierkegaarda na existencialistický film.....	36
3.2.2 Motiv Boha ve filmu <i>Jako v zrcadle</i>	37
3.2.3 Umělecké bytí	37
3.2.4 Otázka reálné a falešné existence.....	38
3.2.5 Otázka relativity rodinných vztahů.....	38
3.2.6 Evoluce obrazu Boha v Bergmanově „trilogie víry“.....	39
3.3 Tělesnost jako existenciální faktor	40
3.3.1 Sartrův koncept Nevolnosti a Bergmanovy filmy	40
3.3.2 Genderová problematika	42
Závěr	45
Použitá literatura	46

Úvod

Předmětem tohoto zkoumání je analýza filmové tvorby švédského režiséra Ingmara Bergmana v souvislosti s filozofií existencialismu. Cílem práce je vyznačení shodných rysů mezi Bergmanovými snímky zejména ze šedesátých let a myšlením Sørensa Kierkegaarda, Martina Heideggera, Jeana-Paula Sartra a Simone de Beauvoirové. Důležitost zkoumání se spočívá v jeho interdisciplinární povaze, neboť v povalečné době překročil existencialismus hranice akademické filozofie a stejně intenzivně se ukázal ve sféře umělecké, obzvláště ve světovém filmu. Mnohé motivy filmového existencialismu jsou příznačné pro Bergmanovu tvorbu. Jedná se o problematiku víry, vztahu Boha a člověka, odcizení, přehodnocení jedincem vlastního fyzického bytí a smrtelnosti.

Při analýze Bergmanova díla se nejčastěji používají interpretace teologická, biografická a genderová. Teologický přístup klade důraz na problematiku náboženského myšlení Ingmara Bergmana a zaměřuje se na otázku vztahu jedince a Boha. Této sféře jsou věnovány studie Artura Gibsona. Monografie *The Silence of God: Creative Response to the Films of Ingmar Bergman* poprvé vydána roku 1964 v New Yorku představuje jednou z dřívějších reflexi Bergmanové tvorby vůbec. Koncepce knihy se nachází v rámci charakteristické pro Gibsona problematiky souvislosti teologie a jiných oblastí lidské inteligence.

Druhým možným přístupem se nabízí stanovisko biografické. Jeho stoupenci hledají pramen metafyzických úvah režiséra v jeho dětských impresích. Úkolem analytika zakládajícího svou argumentaci na biografickém materiálu je rozbor rodinných okolností raného Bergmanova života, respektive jeho vztahu s otcem, z něhož vznikl filmový motiv kněze zažívajícího existenciální krizi. Tento obraz se objevuje jak v starším snímku *Hosté Večeře Páně* (*Nattvardsgästerna*, 1962), tak v pozdějších dílech, jako například *Fanny a Alexandr* (*Fanny Och Alexander*, 1982). Tímto typem studií se zabývá významná specialistka na skandinávskou kinematografii Birgitta Steene v monografickém spisu *Ingmar Bergman* vydaném roku 1968 v New Yorku. V této práci autorka reprezentuje důkladný rozbor života režiséra ve spojitosti s filmovým materiálem.

Mezi jinými důležitými metodami patří analýza genderová. Ingmar Bergman je jedním z tvůrců, kteří převrátili model zobrazování ženy ve filmu. Genderová problematika pravděpodobně zaujala tohoto umělce kvůli novým možnostem nahlížení do situace existenciální krize. Osobnost ženy disociována se svým vnějším, společenským Já, se stala středem Bergmanovy tvorby v šedesátých letech. Této problematice jsou věnovány studie Marilyn Johns Blackwellové. Ve spisu *Gender and Representation in the Films of Ingmar Bergman (Studies in Scandinavian Literature and Culture)* usiluje autorka o analýzu filmové látky jak z hlediska filmových teorií, tak v širším uměnovědném, zčásti filozofickém kontextu.

Tématu přímého vztahu Bergmanovy tvorby a existencialismu je věnováno dílo od Charlese B. Ketchama *The Influence of Existentialism on Ingmar Bergman: An Analysis of the Theological Ideas Shaping a Filmmaker's Art*. V tomto spisu jsou rozebírány jedenáct Bergmanových snímků. Ketcham zaujímá spíše skeptickou pozici, jelikož pokládá přítomnost určitých společných bodů za nahodilost, která byla podmíněna obecným duchem doby.

V první kapitole mé bakalářské práce je rozebírána otázka vztahu existenciální filozofie a umění, kterou analyzuji z hlediska dějin filozofie a estetiky. Druhá kapitola je věnována rozboru faktů Bergmanova života, které měly dopad na tematickou stránku jeho tvorby. Ve třetí kapitole jsou reprezentována vybraná filmová díla, které se porovnávají s jednotlivými koncepcemi filozofie existencialismu. V závěru se uvádí shrnutí problematiky, jež potvrzuje hypotézu o tom, že filmovou tvorbu Ingmara Bergmana lze označit za existencialistickou.

1. Existencialismus v umění

1.1 Obecná charakteristika existencialismu

Existencialismus je směr iracionální filozofie, který se zabývá otázkou unikátnosti lidského bytí. Stejně jako filozofická antropologie, existencialismus je zaměřen na člověka, a sice na zkoumání jeho ontologické podstaty. Přestože tyto dva směry vycházejí z podobných předpokladů, základní problematiku vyjadřují zcela různě: zatímco filozofická antropologie se snaží odhalit, čím člověk je, existencialismus táže, čím se člověk stane, když projde cestou plné ontologické seberealizace. Potenciál lidské subjektivity je podstatným myšlenkovým nástrojem myslitelů tohoto směru.

Jelikož filozofové existencialismu byli ovlivněni zcela různými časovými a kulturními podmínkami, formulace této problematiky se taktéž lišila. Ve studiu *Filozofie existence* Wolfgang Janke zdůrazňuje, že každý z nich měl vlastní představu o tom, jaký aspekt reality může být označen za existenciální: „rozpadlý svět víry, odcizený svět práce, nihilistická sféra absurdna, peklo společného světa, nevěčný stav univerza vystaveného výzvě techniky.“¹ Každá z uvedených situací je vlastním způsobem „mezí“, jelikož vzdaluje subjektivní bytí jednotlivce věcem okolního světa. Tím pádem existenciální prožitek může být charakterizován jako vzpoura iracionální subjektivity vůči rozumovému způsobu vnímání skutečnosti. Uvedme přehled základních fází rozvoje existenciálního myšlení.

1.1.1. Søren Kierkegaard: absurdní víra.

Søren Kierkegaard patří mezi myslitele silně ovlivněné křesťanstvím. Otázky, jimiž se zabýval, zasahují hlavně do etické roviny. Základní problematiku Kierkegaardovy filozofie lze vymezit takto: jak může fungovat křesťanská víra ve světě založeném na iracionálních, absurdních a proto nepřístupných lidskému poznání principech; jaký význam lze přisoudit Božímu zákonu, který nezřídka sám o sobě obsahuje těžce řešitelná morální dilemata. Křesťanské učení však chápal jako způsob individuálního sebepoznání a z tohoto důvodu kritizoval církevní instituci podporovanou státem: „křesťanství je

¹Janke, Wolfgang. *Filozofie existence*. Praha: Mladá fronta, 1994, s. 11.

opakem království z tohoto světa, neshodou s ním, je pravdivější nebýt královsky schválen“².

Jako jeden z prvních myslitelů pracuje Kierkegaard s pojmem Absurdna a používá ho jako potvrzení křesťanského paradigmatu. Kierkegaard zdůrazňuje, že lidská existence je založena iracionálně. Ze všech prostředků pomáhajících člověku dosáhnout pocitu životního uspokojení, je nejlepší víra: ani morálka (etická existence), ani krása (estetická existence³) nemůžou skutečně vyřešit problém střetu člověka a Absurdna. Ačkoliv jedinec potřebuje metafyzický „skok do víry“ založený právě absurdně. Tento paradox Kierkegaard vysvětluje prostřednictvím rozboru biblického příběhu o Abrahamovi, kterému se věnuje ve spisu *Bázeň a chvění*.

Sotva lze tvrdit, že za života Kierkegaard dostal stejné uznání, jako jiné tehdejší iracionalisté. Nicméně jeho tvorba ovlivnila evropskou kulturu jak devatenáctého, tak dvacátého století. Tradice skandinávského dramatu, včetně tvorby Henrika Ibsena, Augusta Strindberga, Bjørnstjerne Bjørnsona a jiných představitelů „nového dramatu“, byla přímě ovlivněna Kierkegaardovým myšlením.

1.1.2. Předchůdci: Friedrich Nietzsche a Fjodor Dostojevskij.

Devatenácté století bylo obdobím výrazného střetu pozitivistického a iracionálního myšlení. Positivismus usiloval o sblížení filozofie s vědou a aplikoval kritéria exaktního vědeckého poznání na filozofická paradigmatu. Iracionalismus však trval na nezbytnosti humanitního způsobu uvažování. Během celého devatenáctého století iracionalismus získával podoby, které se často proměňovaly.

Základním rysem iracionální filozofie je změna perspektivy nahlížení na člověka do introspektivně-psychologické roviny, přičemž koncepty dřívější metafyzické tradice byly kritizovány. Jedním z jejich kritiků byl Friedrich Nietzsche, jenž v dějinách filozofie bývá taky označován za „post-metafyzického“ myslitele. Podle Nietzscheho dřívější metafyzické představy byly zaměřeny na hledání prvotního, esenciálního základu bytí,

²Kierkegaard, Søren. *Okamžik*. Praha: Kalich, 2005, s. 71.

³Oba dva pojmy uvádí Kierkegaard ve spisech *Bud' – anebo* (Enten – eller, 1843) a *Stadia životní cesty* (Stadier paa Livets Vei, 1845).

ačkoliv už platit přestaly. Velkou část svého díla Nietzsche věnuje kritice tradičního (v tomto kontextu křesťanského) pojetí duchovnosti.

Ve spisu *Lidské, příliš lidské* je poprvé uveden pojem „svobodného ducha“ označující ideál člověka schopného se zvednout nad morálkou a obecnými společenskými konvencemi: „myslí jinak, než se od něho vzhledem k jeho původu, okolí, k jeho stavu a úřadu nebo vzhledem k vládnoucím dobovým názorům očekává, odpoutal se od všeho vžitého, ať už to dopadlo dobře nebo špatně“⁴. Tento spis nastínil proměnu raného, metafyzicky zaměřeného Nietzscheho myšlení do pozdějšího pesimistického realismu. Stejně jako Kierkegaard, Nietzsche zdůrazňoval bezvýhradnou existenciální osamělost jedince ve světě, ačkoliv došel k radikálnějšími závěrům. Pro Kierkegarda je křesťanská víra ospravedlněním lidského bytí, zatímco Nietzsche mluví dokonce i o Boží smrti. Významný výrok „Bůh je mrtev“ se dvakrát zmiňuje ve spisu *Radostná věda*: „Kam se poděl Bůh? Já vám to povím! My jsme ho zabili, - vy a já! My všichni jsme jeho vrahy!“⁵ Taková individuální percepce globálního eschatologického jevu je jednou z typických vlastností pozdějšího existenciálního myšlení.

S motivem prožívání vlastní konečnosti, který získává eschatologický rozměr, nezřídka pracuje umělecká tvorba: zářivým příkladem je Camusova alegorie Moru. Tento prožitek se také ztělesňuje v eschatologických obrazech povalečné kinematografie (*Sedmá pečeť* od Ingmara Bergmana, *Hirošima má lásko* od Alaina Resnais aj.). Nicméně počátky tohoto obrazu lze pozorovat právě v iracionalismu devatenáctého století, jak ve filozofických spisech, tak dílech čistě uměleckého rázu, obzvláště ve tvorbě ruského spisovatele Fjodora Michajloviče Dostojevského.

Přestože Dostojevský za filozofa skutečně není považován, jeho literární dědictví přímo ovlivnilo dějiny existencialismu. Během přednesení vlastní veřejné přednášky v roce 1946 Jean-Paul Sartre označil dílo Dostojevského za „výchozí bod existencialismu“ (the starting point for existentialism⁶). Stejně jako Kierkegaardův argument absurdní víry, známý výrok „není-li Bůh, je vše dovoleno“ vypadá jako teodicea, ačkoliv role lidské existence v každém z těchto dvou případů je jiná. Kierkegaardovo tvrzení zapadá do

⁴Nietzsche, Friedrich. *Lidské, příliš lidské. Kniha pro svobodné duchy*. Praha: OIKOYMENH, 2011, s. 139.

⁵Nietzsche, Friedrich. *Radostná věda*. Praha: Aurora, 2001, s. 121.

⁶Sartre, Jean-Paul. "Existentialism is a Humanism". *Existentialism from Dostoyevsky to Sartre*. Edited by Walter Kaufman. New York: Meridian, 1975.

evropské teologické tradice, která má vlastní prameny ještě v době svátého Augustina. Charakterizujícím jejím aspektem lze označit dialogizaci: člověk a Bůh jsou bráni jako rovnocenní subjekty bezprostředního dialogu⁷. Postavy Dostojevského nemají k Bohu přímý přístup, což je pravděpodobně podmíněno tradicí východně-slovanské varianty křesťanství, kde velkou roli hraje duchovní zprostředkovatel schopný k aspoň částečnému sdělení „sagrální pravdy“.

Za typického hrdinu Dostojevského lze označit osobnost ve vrcholu existenciální krize často způsobenou zklamáním křesťanskými ideály. Pro postavy, jako jsou například Raskolnikov, Ivan Karamazov, Kirillov náboženství není řešením, nýbrž otázkou samotnou. Východním rysem Dostojevského existenciálního myšlení je souběžná přítomnost postav jiného typu: kníže Myškin, Soňa Marmeládová čili svátý muž Zosima naznačují existenci jiného, metafyzicky založeného světa. Podobný způsob percepci „reálného života“ sblíží Dostojevského s pozdějšími existencialisty: svět je reprezentován pouze jako přechodný ontologický stav. Alegorie života jako cesty, vývoje naznačená Dostojevským v devatenáctém století hodně ovlivnila existenciální myšlení období světových válek, které radikálně změnilo tvář tehdejšího světa.

1.1.3. Existencialismus ve dvacátém století.

Problematika existence je neoddelitelná od otázky konečnosti života člověka. První světová válka nechala pro lidstvo nepředvídanou a zcela novou zkušenost smrtelnosti: za prvé ztvárnila hrůzu z tehdejších vymožeností vědecko-technického pokroku, za druhé oznamovala konec dřívějšího způsobu života (tak zvané *Fin de siècle*), zanikání Ruské, Otomanské, Rakousko-Uherské a Německé říší. Z této atmosféry vzešel způsob uvažování, který později byl označen jako existenciální. První rozvojová fáze existencialismu byla ovlivněna hospodářskou a politickou nestabilitou, která zůstala v evropském prostředí po První světové válce. Jejím pozadím byla hluboká krize sociálních institucí, zrození nových politických režimů, vznik radikálních kulturních forem inspirovaných atmosférou napětí v tehdejší společnosti.

Jedním ze základních ideových zdrojů evropských existencialistů bylo fenomenologické učení Edmunda Husserla, jehož vliv lze pozorovat na příkladu myšlení

⁷Například, Kierkegaardův obraz Abrahama, jenž se táže Boha.

Martina Heideggera⁸. Zatímco Husserl se věnoval hlavně filozoficko-vědeckým otázkám (introspekci, povaze lidského vědomí a jeho intencionalitě), Heidegger tuto problematiku přenesl do antropologické roviny a ji přisoudil metafyzický význam. Stejně jako Friedrich Nietzsche prohlásil starou metafyziku za „mrtvou“, Martin Heidegger oznámil, že celá předchozí metafyzická tradice od doby Antiky potřebuje fundamentální přehodnocení. Meziválečná doba odhalila krizi humanistických ideálů, a v tomto ohledu Heidegger byl jedním z myslitelů, kteří poukázali na nutnost návratu k problematice člověka samotného (fundamentální ontologie⁹).

Francouzský existencialismus se vystavoval vlivu fenomenologie především skrz díla mladého Jeana-Paula Sartra. Za dobu nacházení v táboře pro zajaté v roce 1941 Sartre se obeznámil s Heideggerovým spisem *Bytí a čas* a rozhodl provést vlastní zkoumání. Jako následek tohoto záměru vzniklo dílo *Bytí a nicota* z roku 1943, jehož prvotním cílem byla obhajoba konceptu svobodné vůle. Kromě toho, známá Sartrová téze „l'existence précède l'essence“ čili „existence předchází esenci“¹⁰, která byla přesněji formulována až v roce 1946 ve spisu *Existencialismus je humanismus*, přímě vycházela z dřívějších Satrových uvažování. Motiv formování lidské osobnosti skrz konstruktivní činnost člověka samotného je centrálním tématem filozofie nejenom Jeana-Paula Sartra, nýbrž celého francouzského existencialismu. Tento koncept aplikuje Simone de Beauvoirová, když mluví o relativnosti sociálních konvencí a obzvláště o genderu, o čemž uvažuje ve svém stěžejním díle *Druhé pohlaví* z roku 1949. Podle její teorie prvotní biologická rovina ještě neurčuje povahu lidské osobnosti a proto z hlediska myslitelky člověk je bytostí zcela svobodnou.

Ideu úplné lidské svobody sděluje taktéž Albert Camus, ačkoliv k tomuto názoru dochází odlišným způsobem. Podobně jako Kierkegaard, Camus vychází z předpokladu absurdity jako základního stavu reality. Zatímco Kierkegaard vnímá Boží existenci apriorně, podle Camuse skutečnost je zcela opuštěná a beznadějná. Podoby absurdity jsou Camusem rozebírané ve spisu *Mýtus o Sysifovi*, který ukazuje jedinou možnost lidské existenci jako vzpouru jedince vůči totální absurditě, která je ztělesňována

⁸Martin Heidegger byl nejvýznamnějším z Husserlových žáků a do okamžiku myšlenkového rozvodu se svým učitelem taktéž jeho asistentem.

⁹Pojem *Fundamentalontologie* uvádí Heidegger poprvé v díle *Bytí a čas* (Sein und Zeit, 1927).

¹⁰„Znamená to, že člověk nejprve existuje, setkává se se světem, vynořuje se v něm, a teprve potom sám sebe definuje“. SARTRE, Jean-Paul. *Existencialismus je humanismus*. Praha: Vyšehrad, 2004, s. 15.

známou alegorií Sisyfovské práce¹¹. Tento obraz vzpoury se dále myslitelem rozvíje v díle *Člověk revoltující* z roku 1951, kde je představena analýza historického rozvoje myšlenky revolty v západoevropském společenství.

Ve všech podobách existencialismus reprezentuje iracionální stanovisko založené na introspektivním hledání člověkem vlastní subjektivity. Proto tento směr nikdy nezískával typické pro akademickou filozofii podoby, a nezdědka využíval umělecké vyjadřovací možnosti.

1.2 Reflexe existenciální problematiky v modernismu

Pocit přicházející celosvětové změny charakteristický pro dobu přelomu devatenáctého a dvacátého století ovlivnil povahu tehdejšího umění, které vyhledávalo zcela nové způsoby vyjadřování. Souhrn jevů, jež se objevily v tehdejší evropském umění, jsou běžně označovány pojmem modernismus.

Tento umělecký směr reflektoval konec převahy racionálního přístupu ke světu, jehož uměleckým ztvárněním o dvě stě let zpět se stal tak zvaný klasicismus. Ideovým zdrojem klasicistní estetiky byl karteziánský racionalismus, který trval na rozumově postihnutečných principech světového uspořádání. Descartovo dílo silně inspirovalo francouzské teoretiky klasicismu. Ve spisu *Umění básnické* dvorní básník a literární kritik Nicolas Boileau určuje *bon sens* čili zdravý rozum jako zásadní umělecký princip, z něhož pramení charakteristický vztah klasicismu k lidské osobnosti. Postava je typizována a zbavena individuálních rysů. Klasicismus negoval zvláštní roli lidské subjektivity, a proti tomu se vzepřela tradice iracionalistického umění, která byla odhalena romantiky.

Krise osvícenského myšlení ve spojení s výjimečnými společenskými událostmi¹² určily nový vztah k otázce lidské subjektivity. Centrálním postupem romantismu byl antropologický iracionalismus, jenž neusiloval o objektivní předvedení obrazu světa,

¹¹„Opouštím Sysifa na úpatí hory! Člověk vždycky nachází své břímě. Avšak Sysifos nám vštěpuje vyšší věrnost, jež popírá bohy a zvedá balvany. I on soudí, že vše je v pořádku. Ten vesmír, jenž napříště už nemá žádného pána, mu nepřipadá ani neplodný, ani marný. Každé zrnko toho kamene, každý nerostný záblesk hory zahlcené nocí samy o sobě vytvářejí nějaký svět. Samo snažení dostat se na vrchol stačí zaplnit lidské srdce. Musíme si představit, že Sysifos je šťasten“. CAMUS, Albert. *Mýtus o Sisyfovi*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1995, s. 166.

¹²Zejména Velkou francouzskou revolucí.

nýbrž předkládal subjektivní vidění skutečnosti. Estetický kánon klasicismu založený na abstraktních schématech byl nahrazován principem svobodné tvorby. Estetika romantismu byla budována na alegorickém a symbolickém myšlení. Význam těchto alegorií a symbolů šlo postihnout pouze na základě znalostí autorovy osobnosti. Zatímco umělecké dílo klasicismu mělo vypadat celkem srozumitelně pro každého obeznámeného s kánonem, romantismus trval na významové záhadnosti. Novalisův „Modrý květ“, Wagnerovy leitmotivy, mystické obrazy Williama Blake jsou výraznými příklady romantického tvůrčího postupu.

První třetina devatenáctého století se shodla s rozkvětem raného romantismu, potom toto hnutí zažilo řadu komplikovaných transformací. V článku *Dva puti francuzskogo postromantisma: symbolisty i Lotreamon*¹³ ruský filolog Georgij Konstantinovič Kosikov analyzuje evoluci, kterou prochází romantický hrdina ve druhé polovině devatenáctého století. Tvorba francouzských básníků tehdejšího období¹⁴ odkazovala na svět lidského imaginárna. „Prokletí básníci“ tvořili symbolické systémy na základě interních asociací. Vhodným příkladem je Baudelairova báseň *Člověk a moře*¹⁵, ve které se v symbolické podobě porovnávají duše člověka a moře:

Kdo zbadal, člověče, co duch tvůj na dně hostí?

Vy oba temní jste a stejně mlčelivi.

Kdo, moře, vypátral tvé nejskrytější divy?

Vy v stejné hlídáte je oba žárlivosti.

A přece nenávisť, v níž není odpuštění

ni lítosti, a boj vás dělí od věků.

Má v lásce moře smrt, smrt milá člověku: —

ó věční sokové! ó bratři nesmíření!

Typickým pro romantismus motivem rebelie je zdůrazněna cela Baudelairova tvorba. Ve dvacátém století Jean-Paul Sartre oznamuje, že díla francouzských symbolistů

¹³Kosikov, Georgij. Dva puti francuzskogo postromantisma: symbolisty i Lotreamon. In: *Poèzia francuzskogo symbolisma. Lotreamon. Pesni Maldorora*. Moskva: MGU, 1993.

¹⁴Především Charles Baudelaire, Paul Verlaine, Arthure Rimbaud a Stéphane Mallarmé.

¹⁵Baudelaire, Charles. *Výbor z květů zla*. Přel. Jaroslav Vrchlický, Jaroslav Goll. Praha: J. Otta, 1895. 81 s. Sborník světové poesie; č. 39, s. 19.

přesáhly rámec výhradně jednoho uměleckého hnutí a nastínily počátky existencialismu v umění. V roce 1947 Sartre vydává spis *Baudelaire*, v němž analyzuje existenciální rysy tvorby tohoto umělce. Zajímavým aspektem Sartrové argumentace se stává *ennui* čili nuda, kterou Baudelaire jako existenciální hrdina prochází na cestě k vlastní subjektivní identifikaci. O nudě coby stavu existenciální krize uvažoval již Kierkegaard. Obdobný názor sděluje Sartre. Opuštěnost vlastní matkou, nemožnost být přijatý do konvenční společnosti způsobují vznik zvláštního, dekadentního typu existenciálního umělce.

Druhá cesta post-romantického umění, kterou Kosikov ve svém článku naznačuje, je spojena se jménem Isidora Luciena Ducasse, jenž psal pod pseudonymem Comte de Lautréamont. Tento v tehdejší době neznámý spisovatel bezprostředně ovlivnil uměleckou revoluci doby modernismu. Později velké uznání dostalo Lautréamontovo dílo *Zpěvy Maldororovy*. Zajímavě je toto dílo hlavně z existenciálního hlediska, neboť obraz Maldorora coby démonické jsočnosti patřící do metafyzické roviny a pouze nahlížecí do „lidské“ reality zcela odpovídá post-romantickému zájmu o nekonvenčního hrdinu, který měl pravděpodobný filozofický ekvivalent v Nietzscheově konceptu Nadčlověka.

Umění post-romantického období uskutečnilo přechod do radikálnějších estetických principů. Jejím základem bylo odstoupení od věrného vztahu autora k zobrazování skutečnosti, který nahradila depersonalizace, porušení kontinuální struktury vyprávění a přijetí absurdity jako klíčové vlastnosti celého světa. Lidská existence je v modernismu reprezentována jako nahodilá událost.

Jedním z nejvýraznějších představitelů literárního modernismu, jehož díla ovlivnily pozdější vzory existenciálního umění, je Franz Kafka. Centrálním tématem většiny jeho děl se stává tragická absurdita každodennosti. Na rozdíl od tvorby romantiků, v níž se distance mezi subjektem a okolím se vždycky zachovává, pro Kafkovou estetiku je typické promíchání subjektivní a objektivní roviny, nespolehlivost vyprávění, nemožnost rozeznání snu a bdění, čímž se otevírá cesta existenciálními otázkám: *jak se mohu přesně dozvědět, že skutečně existuji? kdo jsem já a kdo jsou „ti druzí“?*

Pro tvůrčí postupy modernistů je typické přebírání vyjadřovacích prostředků z jiných druhů umění, někdy jiných sfér lidské intelektuální činnosti. Metoda „proudu vědomí“ oblíbená modernisty Virginíí Woolfovou, Jamesem Joycem a později surrealisty jako inspirační zdroj využívala psychoanalýzu. V případě Kafkovy tvorby badatelé

nezřídka mluví o zvláštní „hudebnosti“ a taky „filmovosti“ jeho děl. K napsání významných Kafkových spisů jako například povídek *Proměna* (1912), *V kárném táboře* (1914) a románů *Amerika* (1911-1916), *Proces* (1914-1915) a *Zámek* (1922) došlo v téže době, když se formovala tak zvaná Druhá vídeňská hudební škola, s jejímiž představiteli Kafku spojoval zájem o shodnou problematiku a obdobné estetické principy.

V roce 1909 Arnold Schoenberg coby jeden z hlavních zastánců tohoto hnutí skládá experimentální monodram *Erwartung* (Očekávání). Centrem skladby je monolog bezejmenné ženy, jež před chvílí zažila smrt milence. Emoční stav, jenž se v této skladbě reflektuje, v muzikologických úvahách Theodora Adorna byl charakterizován jako „seismografická registrace traumatického šoku“ („the seismographic registration of traumatic shock“¹⁶). Formální prostředky zcela zapadají do estetiky expresionismu.

Nedostatek tonální stability, atypická strukturní organizace uměleckého jazyka a porušený rytmus se aplikují na literární svět Franze Kafky a obecně stanovují formální předpoklady existenciální tvorby. Případ druhé Vídeňské školy ukazuje, že na začátku dvacátého století existenciální motivy se nejčastěji vyjadřovaly pomocí estetiky expresionismu, což se projevovalo rovněž ve výtvarném umění, dramatu a architektuře. Zvláštní pozici v tomto ohledu zaujímá němý film, jelikož samotné filmové umění se zrodilo zrovna v této době, když došlo k reformaci tradičních uměleckých druhů a forem. Avšak jednotlivá díla němé kinematografie se existenciální problematiky dotýkají. Tímto naznačují proces, který se konečně uskuteční již v povalečném filmu.

1.3 Existencialismus ve filmu

Rané případy existenciální reflexe ve filmu byly spojeny s dědictvím dramatického umění, jehož formální prostředky se tehdejšími tvůrci aplikovaly na zcela novou oblast kinematografické estetiky. Vliv divadelního umění lze pozorovat na příkladech rozmanitých směrů národní kinematografie, mezi něž obzvláště vyniká švédská filmová škola. Victor Sjöström coby jeden ze dvou zakladatelů švédského filmu¹⁷

¹⁶Witkin, Robert W. Adorno on Music. London: Routledge, 2013, p. 131.

¹⁷Spolu s Mauritzem Stillereem otevřeli švédskou filmovou produkci celosvětovému trhu. Jak Sjöströma, tak Stillera Ingmar Bergman později považoval za vlastní učitele.

měl zkušenosti s prací v divadelním prostředí; za důležitý prvek dramatu i kinematografie Sjöström pokládal slovesní text. Pro snímky, jichž se zúčastnil, je typické odkazování na celosvětově uznané literární díla, jako například romány Emila Zoly a tvorbu Henrika Ibsena.

Básnická skladba *Terje Vigen* posloužila jako základ pro stejnojmenný Sjöströmův film z roku 1917. Příběh námořníka, jenž se snaží zachránit vlastní rodinu od smrti a ocitá se v anglickém vězení, následně přecházejícího o rodinu, domov a duševní klid, lze interpretovat z hlediska Kierkegaardova existencialismu. Podle Kierkegaarda utrpení, vášnivost a zoufalství odhalují nejvyšší stupeň lidské existence založený na víře¹⁸. V Sjöströmové adaptaci skladby Terje Vigen, a zároveň v jiných snímcích tohoto tvůrce¹⁹, metafyzické vlastnosti se přisuzují především přírodě, která získává samostatnou z dramaturgického hlediska roli, jelikož sleduje a alegoricky reprezentuje pocity člověka prožívajícího krizi.

Společenský kontext charakterizující období 1920-1930 let zapříčinil vznik existenciální problematiky v tehdejší německé a francouzské kinematografii. Německý filmový expresionismus začátku dvacátých let spojený zejména s tvorbou Friedricha Murnau (*Upír Nosferatu, Faust*), Fritze Langa (*Metropolis, Vrah mezi námi*) a v největší míře s filmem *Kabinet doktora Caligariho* režiséra Roberta Wiena byl nahrazován uměleckou ideologií, která v dějinách umění dostala název Neue Sachlichkeit čili Nová věcnost. Přestože chronologicky toto hnutí existovalo souběžně s expresionismem, lze tvrdit, že jeho záměrem byla bezprostřední reakce na chmurný, dokonce i zoufalý iracionalismus, jenž zachvátil německé společenstvo v raných dvacátých letech. Heslem těchto umělců se stal střízlivější, realistický postoj ke skutečnosti.

Ve filmovém umění estetika Nové věcnosti se projevila hlavně ve snímcích Georga Willema Pabsta. V roce 1925 Pabst natočil známý film *Ulička, kde není radosti* (*Die freudlose Gasse*), který reflektoval společenskou situaci tehdejšího Německa a Rakouska z realistického hlediska. Děj se odehrává ve Vídni za období povalečné hospodářské nestability, kde se pro mnohé ženy z důvodů zničující chudoby, hladu a

¹⁸„Při zoufalství je však bytí vzhledem k možnosti bytí pádem; jak nekonečná je přednost možnosti, tak hluboký je pád. V zoufalství je tedy vzestupem zoufalý nebýt. A přece je i toto určení dvojaké. Nezoufat si není totéž co nekulhat, nebýt slepý apod.“ KIERKEGAARD, Søren. *Bázeň a chvění, Nemoc k smrti*. Praha: Svoboda – Libertas (NS Svoboda), 1993, s. 240-246.

¹⁹Hlavně ve filmech *Vozka smrti* (1921), *Psanci* (1918).

beznaděje sebevražda nebo prostituce stávaly jediným východiskem. Toto Pabstovo dílo lze považovat za předzvěst povalečného „nového německého filmu“, a sice snímků Rainera Wenera Fassbindera, skrz ženské obrazy reflektující obraz ztraceného Německa.

Problematika sociálně neúspěšného jedince se souběžně rozvíje v kinematografii poetického realismu. Tento směr vznikl ve francouzském filmu ve třicátých letech. Klíčovým dílem poetického realismu je film *Den začíná* (*Le jour se lève*, 1939) režiséra Marcela Carného. Odhalení představy subjektivní časovosti ve filmu, která do jisté míry odkazuje na romány Marcela Prousta, a zároveň se ukazuje jako novátorský vyjadřovací prostředek filmového vyprávění tehdejší doby, mělo velký význam pro dějiny existencialismu v kinematografii. Příběh zabijáka se odehrávající v uzavřeném prostoru je zcela budován na reprezentaci jeho vzpomínek vedoucích děj ke klíčovému okamžiku. Tím pádem čas v díle Carného se ukazuje jako existenciálně důležitá kategorie.

Ústředním bodem, který zapříčinil vznik existencialistických motivů u většiny národních filmových škol, byla Druhá světová válka, která zvětšila rozpor mezi humanistickými ideály a katastrofickou skutečností. Podle Jeana-Paula Sartre existence člověka předchází esenci, což znamená, že ještě nezformovaný „projekt“ lidské osobnosti musí být zbaven veškerých stálých vlastností. Povalečný film rozšířil kritéria, podle kterých vznikal obraz protagonisty. Od té doby za hlavního hrdinu mohl být považován člověk libovolného věku, genderu a sociální vrstvy.

Hlavní postavou snímku *Nikdo mě nemá rád* (*Les quatre cent coups*, 1959) od Françoise Truffauta je malý Antoine, problematičtější dítě pocházející z dysfunkční rodiny. Truffaut přisuzuje hrdinovi rysy dospělého, psychologicky vyzrálého člověka. Sentimentální okamžiky dětského života se střídají s těžce řešitelnou existenciální problematikou. Antoinův přímý pohled do kamery uzavírající filmový děj bývá nezřídka interpretován jako metafora existenciálního tázání.

V roce 1967 Robert Bresson, jenž v dějinách francouzské kinematografie se ukázal jako stoupenec minimalistické estetiky, natočil snímek *Mouchette* založený na stejnojmenném díle katolického spisovatele George Bernanosa. Film pojednává o osudu mladé dívky nucené překonávat obtížné životní okolnosti. Bressonovy snímky bývají nezřídka porovnávány s existencialismem Dostojevského.

Existenciální tendence povalečného filmu způsobily přehodnocení genderu. Mnozí z evropských filmových tvůrců té doby reflektují problematiku ženskosti.

Například, ve snímku *Cléo od pěti do sedmi* (*Cléo de 5 à 7*, 1962) francouzská filmová novátorka Agnès Varda sleduje život ženy během dvou hodin. Protagonistka očekává výsledky lékařských testů na rakovinu; každý okamžik má pro ni existenciální význam. Postupně protagonistka odmítá všechny sociální role, z nichž se skládal její předchozí život a na konci filmového děje získává smíření s vlastní smrtelností. *Šťěstí* (*Le bonheur*, 1965) je ovlivněno filozofií Simone de Beauvoirové: ústředním tématem díla jsou sociální konvence, které se ukazují jako pro ženu potlačující.

Téma existenciálně ztracené ženy se často stává centrem zájmu Mikelangela Antonioniho, Ingmara Bergmana, pozdějších děl Rainera Wenera Fassbindera. Protagonistkami Antonioniho známé trilogie odcizení²⁰ jsou ženy, jejichž život ovlivněný dobou povalečného hospodářského boomu v Itálii, je vyznačen nemožností si nalézt místo v nové realitě. Podle Gillesse Deleuze²¹ konflikt mezi citovou lhostejností a obnovenou materiální stabilitou příznačný pro povalečné italské společenství je Antonionim vyjadřován prostředky „kritického objektivismu“. Netypickým způsobem se ukazuje městské prostředí: je to zcela pustá krajina vyvolávající dojem fantastického, dokonce i apokalyptického světa, v němž všechny věci (objekty) mohou být chápány pomocí heideggerovského pojmu *Ding*. Odmítnutí antropocentrickosti, nemožnost komunikaci mezi lidmi jsou důležitějšími příznaky Antonioniho existencialismu.

Rainer Werner Fassbinder, který byl dost inspirován společenskou situací, v níž se v povalečném období ocitlo Západní Německo, ve svých pozdějších snímcích odhaluje motiv jedinečné lidské osobnosti napříč dějinám. Jeho hrdinkami jsou psychologicky silné, intelektuálně samostatné ženy usilující o přežití. Každý z jeho posledních filmů²² již v samotném názvu obsahuje křestní jméno hrdinky, čímž se zdůrazňuje unikátnost její osobnosti pro režiséra tohoto.

Obdobná metoda objektivního i subjektivního „preparování“ lidské existence, jejíž veškeré projevy se ukazují jako podstatné, je příznačná pro kinematografii Ingmara

²⁰*Noc* (*La Notte*, 1961), *Zatmění* (*L' Eclisse*, 1964), *Červená pustina* (*Il deserto rosso*, 1964).

²¹DELEUZE, Gilles. *Cinema II: The Time-Image*. Translation by Hugh Tomlinson. London: A & C Black, 2013, p.6.

²²*Manželství Marie Braunové* (*Die Ehe der Maria Braun*, 1979), *Lola* (1981), *Lili Marleen* (1981), *Touha Veroniky Vossové* (*Die Sehnsucht der Veronika Voss*, 1982).

Bergmana, který ještě za svého života získal pověst jednoho z největších představitelů existencialismu ve filmu.

2. Život a dílo Ingmara Bergmana

2.1. Závažné okolnosti dětství

Ingmar Bergman se narodil ve švédském městě Uppsala v rodině luteránského pastora a zdravotní sestry. Tuhá atmosféra protestantského asketismu charakteristická pro Bergmanovo dětství výrazně ovlivnila jeho následující percepci víry a náboženství. Výchovné metody, které se v této rodině používaly, byly založeny zejména na náboženských představách: hřích, vyznání, trest, odpuštění, milosrdenství, vztah člověka a Boha naplňovaly intelektuální život jeho rodiny a pak se převrátily do klíčových motivů jeho kinematografické tvorby.

Mezilidské vztahy jak v samotné Bergmanové rodině, tak v komunitě farníků, s nimiž se pastorovy děti každodenně setkávaly, byly emočně lhostejní. Rodina pastora Erika Bergmana měla celkem tři děti: starší syn Dag Bergman si zvolil diplomatickou cestu, Ingmar, který již v dětství objevil zájem o divadlo, a jejich sestra Margareta Bergman, která se v dospělejším věku stala romanistkou. Kvůli striktnímu, dokonce i krutému chování otce vůči svým dětem, jenž neodmítal ani tělesné tresty, a neúčastnému postoji matky, v jejich rodině byla zvláštní situace, kterou v nejpřesnější podobě Bergman představil v jednom z pozdějších děl pod názvem *Fanny a Alexandr* (*Fanny och Alexander*, 1982). V něm již starší režisér reflektuje osud svůj a sestřin a předvádí obraz vztahů, kterým je podřízena nová pro sourozenci Fanny a Alexandra rodina. V jejím čele stojí nelítostný člověk, který, podobně jako skutečný Bergmanův otec, je protestantským pastorem. Pozoruhodným způsobem zobrazuje Bergman Oskara coby vlastního rodiče Fanny a Alexandra, jenž umírá na začátku filmového děje: je to dobromyslná osobnost z uměleckého prostředí jistě milující své děti. V Alexandrovém světě Oskar ztělesňuje naivitu a pohádkovost přibližujícím ho spíše k archetypálnímu obrazu, než k reálnému prototypu. Na obdobných předpokladech Bergman buduje obraz Emilii, Alexandrové matky: není to zdrženlivá a emočně chladná žena ze skutečných vzpomínek tvůrce, nýbrž obětavá a empatická matka, která se snaží za každou cenu zachránit vlastní děti.

Film *Fanny a Alexandr* patří k pozdějšímu období Bergmanovy tvorby. Nálada tohoto díla je odměřená, což se v obdobné míře ve dřívějších snímcích nevyskytovalo.

Režisér považoval *Fanny a Alexandr* za vlastní finální dílo²³, proto film může být interpretován jako jistý závěr osobního, intelektuálního a tvůrčího hledání. Nicméně pro jeho ranou tvorbu je mnohem typičtější nekompromisně tragické ukazování různých typů rodinných vztahů. Ve snímku *Šepoty a výkřiky* (*Viskningar och rop*, 1972) nejednoznačná rodinná situace se týká třech sester, jedna z kterých umírá na rakovinu. Centrálním tématem se stává relativita krevních pout, které lidi nezachraňuje, nýbrž zotročuje. Podle křesťanského existenciálního filozofa Gabriela Marcela smrt jiného člověka odhaluje skutečnou podstatu jedince, nechává mu poznat hranice vlastní existenci²⁴. Bergmanovým východiskem se stála zcela opačná myšlenka vyjádřena slovy Karin, starší sestry umírající Agnes: „*Jsem živá a nechci mít s tvou smrtí nic společného*“.

Ve filmu *Podzimní sonáta* (*Höstsonaten*, 1978) se reflektuje problematika mezigeneračního konfliktu, jenž se týká vztahů starší matky a již dospělé dcery. Během jedné noci se hrdinky pokoušejí pochopit, co každá pro druhou znamená. Jejich vztah je naplněn odcizením, které bylo Bergmanem postřehnuto ještě ve vlastním dětství. Nemožnost získání dítětem mateřské lásky, a zároveň dceřina neschopnost k porozumění a odpouštění dřívějších rodičovských chyb vytvářejí začarovaný kruh, jehož vyřešení se pro Bergmana zcela nezdá jako možné.

Problematika vztahů dětí a otců se objevuje taktéž ve snímcích *Lesní jahody* (*Smultronstället*, 1957) a *Jako v zrcadle* (*Sasom i en spegel*, 1961). V každém ze dvou příběhu tradiční rodinný život se ukazuje jako okolnost odcizující lidí. Světlá nostalgická nálada převládající ve filmu *Lesní jahody* zanechává pocit možné naděje na duševní klid a získávání již dávno ztracené psychologické celistvosti, po níž touží jak sám starý profesor Borg, tak jeho mladé doprovázející. Obecná tonalita snímku *Jako v zrcadle* se zásadně liší, jelikož děj je organizován podle principu se neustále vzestupujícího napětí, čímž dochází ke kulminačnímu bodu, odkud z existenciálního hlediska již není návratu. Konečný rozpad rodinných vztahů se Bergmanem ukazuje ve dvojité rovině, reálné a eschatologické, a vyjadřuje skrz obraz „pavoučího Boha“.

²³Potom celovečerní filmy již nenatáčel, nicméně se zúčastnil dvou dokumentárních projektů, inscenování šesti divadelních her natočených pro švédskou televizi a neustále pracoval v divadelním prostředí.

²⁴„Jen láska v řádu já – ty, může být tím spolehlivým identifikačním činitelem v rozpoznání spirituální kontinuity: jsi to ty, a nikoli je to on“. MARCEL, G., Výběr z textů Gabriela Marcela. *Filosofia* 1993, s. 75-82.

Okolnosti Bergmanova dětství ovlivnily taktéž jeho osobní percepci vztahů mezi muži a ženami. Podobně jako francouzské existencialisté, Bergman často reprezentuje partnerské vztahy jako jev, jenž by měl být zbaven esenciálních hodnot, ačkoliv ve skutečnosti k tomu skoro nikdy nedochází. Již v raných filmech, jako například *Léto s Monikou* (*Sommaren med Monika*, 1953), původně poetický vztah mladého páru hroutí se kvůli konfrontaci s každodenní realitou. Vznešený pocit zaniká, i když v protagonistových vzpomínkách se jeho krása zachovává. Tento film vznikl v dobu, když se Bergman vystavoval zřejmému vlivu francouzského poetického realismu, obzvláště Marcela Carného. V následujících dílech se tvůrce vzdaluje jak poetické, tak realistické linie, kvůli čemuž příznačný pro Bergmanovou kinematografii psychologismus přijímá expresionistické vlastnosti.

Ve snímku *Jako v zrcadle* syžetová linie Karin a jejího manžela Martina je charakterizována představou Karinové psychické poruchy, jež se vnímá jako překážka na cestě k jejich vzájemnému porozumění a harmonickému vztahu v celku. Karin duchovně existuje pouze v prostoru vlastní nemoci a interpretuje ji výhradně nábožensky. Na rozdíl od ní Martin sebe uvědomuje jako člověk, základem jehož osobnosti je rozumová percepcie skutečnosti; Karinové záchvaty vnímá zejména lékařsky. Nerozřešitelné světonázorové rozdíly zvětšují propast, která se v jejich vztahu původně objevila v okamžik, když onemocněla Karin. Závěr se ukazuje pro obě postavy stejně tragicky: je to metafyzická osudovost pro Karin a realistická beznadějnost pro Martina.

Film *Hosté Večeře Páně* (*Nattvardsgästerna*, 1963) je pozoruhodný z hlediska ukazování vztahů pastora Tomase Ericssona a zamilované do něho Märty. Před několika léty hlavnímu hrdinovu zemřela manželka, kvůli čemuž ten zažívá velkou krizi víry. Každý z nich má vlastní životní záměr: zatímco Tomas neustále hledá odpovědi na otázku Božího mlčení, Märta touží, aby byl Tomasův vztah k ní teplejší a shovívavější. Avšak empatie, kterou Märta vyžaduje, z hlediska Tomase není možná ve světě, v němž lidské teplo je omezeno pouze chladným „zimním světlem“²⁵. Z důvodu smrti Tomasova farníka se tento vztah konečně rozpadá, a každý z nich si znovu uvědomuje vlastní existenciální osamocení.

²⁵Originální název filmu odkazuje jednak na patřičný přírodní jev, jednak odhaluje alegorii psychologického stavu, jenž hrdinové zažívají.

2.2. Divadlo a herectví v Bergmanovém životě a tvorbě

Bergmanův zájem o umění se objevil již v dětství, když malý Ingmar dostal k Vánocím přístroj „laterna magika“ čili skioptikon, který se využíval pro práci s diapozitivy. Pramenem světla v tehdejší době sloužil petrolej, proto přístroj měl také název „kouzelná lampa“. Jiný podstatný dětský dojem byl spojen s miniaturním divadlem stínu. První skutečnou divadelní inscenací, s níž se Bergman ve svém životě setkal, bylo uvedení surrealistické hry *Hra snů* Augusta Strindberga, což předurčilo jeho následující celoživotní zájem o divadelní umění.

V biografii tvůrce se objevuje bohatá praxe režie jak v amatérském, tak profesionálním divadelním prostředí. I když v roce 1995 zemřela Ingrid von Rosen coby poslední láska Ingmara Bergmana, s níž tvůrce měl manželský vztah více než dvacet let, kvůli vyvolané její smrti osobní krizi režisér konečně rozhodl nechat práci ve filmu, ačkoliv vlastní působení v divadle stejně nezastavoval. V televizním filmu *Po zkoušce* (Efter repetitionen, 1984) Bergman porovnává divadelní prostředí s „operačním sálem“, jelikož podřizuje lidské vášně potřebnému rozboru, přehrává je a tímto způsobem uspořádá. Divadelní zkušenosti měly velký dopad na způsob, jímž se uskutečňuje celkově příznačná pro Bergmanovu tvorbu existenciální problematika. Právě analyzování ontologického postavení herce se stává jedním ze zásadních jejích bodů.

Fenomén divadelnosti Bergman vnímá jako komplexní jev, jenž se vyznačuje velkou rozporuplností. V neposlední řadě formování Bergmanem vlastní ontologie divadla vychází z jeho dřívějších kulturních znalostí. Ve svém mládí Bergman studoval literaturu a dějiny umění na Stockholmské univerzitě, kvůli čemuž získal vědění v oblasti estetiky, na které nezřídka odkazuje ve svých pozdějších filmových a dramatických dílech²⁶.

V roce 1773 francouzský osvícenec Denis Diderot vydal věnovaný divadelní estetice spis, v němž uvažoval o vlastnostech, které by měl, čili neměl mít dobrý herec. Hlavní Diderotovou tézí se stává otázka hercova vtělení do citů postavy. V souladu s příznačným pro klasicismus stylem myšlení Diderot tvrdí, že dobrému herci je radno

²⁶Univerzitního vzdělání však nedosáhl, jelikož si zvolil cestu divadelní režii.

zůstávat emočně nezávislý a percipovat dramatické umění především racionálně²⁷. Vliv modernismu na divadelní estetiku dvacátého století podmínil patřičné přehodnocení hercovy pozice posilující jeho subjektivní postavení. Radikální realizaci této představy je absurdní divadlo, které zpochybňuje ontologickou pozici herce a diváka a porušuje čáru mezi nimi. Proto se v dějinách umění nezdá mluvit o explicitním vlivu modernistického dramatu na rozvoj existenciálního myšlení, obzvláště v kontextu tvorby Bertolta Brechta, jehož představa epického divadla budovaného na principu „zcizovacího efektu“ (Verfremdungseffekt) do určité míry shodovala s Heideggerovským vnímáním objektivního světa „věcí“ (Ding). Uměnovědné teorie začátku dvacátého století často pracovaly s tímto nezachytitelným, „magickým“ příznakem umění, které se nachází někdy mezi rovinou interních představ a realitou²⁸.

Pro Bergmana zcizování umění je především existenciální otázkou. V jednom z dřívějších snímků jmenujícím se *Letní sen* (Sommarlek, 1951) se uvádí problematika tanečnice, jejíž těžký duševní stav způsobený smrtí milence nutí ji schovávat vlastní psychický život pod divadelním ličidlem. Motiv umělosti spojené s divadelním prostředím se konfrontuje s možností „skutečného života“ a „skutečných citů“. Herecká existence je nebezpečná, jelikož „krade“ osobnost jedince. Tuto tézi Bergman rozvíje ve známém filmu *Persona* (1966), v němž herectví porušuje nejenom tradiční ontologické vztahy, nýbrž konstruktivní roli mluveného slova. Protagonistka zmlká zrovna během divadelního představení. Obdobný stav zažívá Oskar ve filmu *Fanny a Alexandr*. Mlčení se často Bergmanem ukazuje jako zvláštní metafyzický jev znamenající si uvědomění jedincem absurdity řeči. Obzvláště charakteristickou se tato situace stává pro herce, jehož činnost je celkem budována na nutnosti manipulovat s verbálními projevy. Bergmanovo stanovisko se částečně shoduje s myšlenkou, již reprezentuje Albert Camus ve spisu *Mýtus o Sisyfovi* (Le Mythe de Sisyphe, 1942). Fenomén herectví se jim vnímá jako jeden ze způsobu úniku z absurdní skutečnosti. Člověk není schopen vyřešit existenciální problematiku samostatně, nicméně skrz herectví si může cizí existence „přivlastnit“. Z hlediska Camuse činnost herce je zřejmým důkazem absurdní podstaty

²⁷„Ten, koho příroda předurčila za herce, nevyunikne ve svém umění, dokud si neosvojí dlouhou zkušenost, dokud neodpadne vzkytění jeho vášní, dokud nemá chladnou hlavu a dokud se jeho duch neovládá“. DIDEROT, Denis. *Herecký paradox*. Olomouc: Votobia, 1997.

²⁸Ve filmové vědě se podobné pojetí objevuje u francouzských teoretiků, kteří začali používat název „fotogenie“.

bytí: přivlastněna existence je časově omezena, její konečnost je predeterminována. Takový zážitek člověka od nesmyslnosti existence nezachraňuje, a navíc, způsobuje ontologický zmatek.

Patrně z tohoto důvodu obrazy herců v Bergmanových dílech se často doprovázejí symbolikou smrti. Již ve snímku *Sedmá pečeť* (Det sjunde inseglet, 1957) malá herecká komunita se snaží „přechytračit“ Smrt a v souladu se středověkými mytologickými představami se jim to daří. Ve filmu *Fanny a Alexandr* smrt se již od samého začátku děje nachází blízko rodiny divadelních umělců. Její obraz se objevuje hlavně v představách protagonisty a vyjadřuje intuitivní pocit rozrušení a uvědomění konečnosti bezstarostné doby dětství. Motiv lidské smrtelnosti v kontextu mezilidských vztahů má pro Bergmanovu tvorbu zásadní význam a myšlenkové ji přibližuje k charakteristickým konceptům filozofie Martina Heideggera.

3. Existenciální filozofie a Bergmanova tvorba

3.1. Dasein

Dasein jako ústřední filozofický koncept Martina Heideggera se poprvé objevuje v jeho významném spisu *Bytí a čas* (*Sein und Zeit*, 1927). Nutnost náležité interpretace tohoto termínu odhaluje těžce řešitelný překladatelský problém: v procesu překladu do jiného jazyka zpravidla u několika cizojazyčných pojetí najednou se objevuje řada odlišných a někdy rozporuplných významů, jimiž německé slovo *Dasein* disponuje.

Jazyková konstrukce obsažená již v samotném německém slovu *Dasein* je založena na dvou samostatných morfémech: *sein* jako „být“ neboli „bytí“ a *da* jako „zde“. V němčině vazba těchto dvou slovesných kořenů obsahuje rozmanité významové možnosti. V každém konkrétním případě jeho vyložení se zdůrazňuje odlišný aspekt bytí člověka. Martin Heidegger tento pojem využívá zejména v ontologickém kontextu: podle myslitele pokus o navrácení k prvotnímu stavu bytí bez zasáhnutí do výše uvedené jazykové specifiky nemůže být zcela uskutečněn. Podle ruského historika filozofie Anatolije Achutina²⁹ v kontextu tohoto systému německý pojem *Dasein* prochází jak významovou, tak i ontologickou transformací: ze slova, jež označuje přítomnost objektu v běžném, dokonce i fyzikálním slova smyslu se z něho stává metafyzický jev označující lidský subjekt a bytí jedince.

V dějinách západního myšlení³⁰ pojetí *Dasein* získalo množství různorodých a občas rozporuplných konotací, a proto pokus o úplné přehodnocení tohoto konceptu se stává jedním ze základních cílů Heideggerové filozofie. Pro Heideggera *Dasein* je všezahrnující pojem, jenž odkazuje na bytí v jeho prvotní podobě. Je to komplexní ontologický jev, jehož člověk neustále a všestranně prožívá, „bytí tu, tady a teď“. Podobná reflexe je typická pro uměleckou tvorbu, pomocí níž autor sděluje recipientovi vlastní bytí, „vtahuje“ ho do osobního *Dasein* a objevuje „básnický“ aspekt lidského „pobytu“.

Klíčem k porozumění Heideggerovu pojmu *Dasein* je sám člověk, na jehož specifické existenciální postavení bylo podle filozofa během celých dějin západního myšlení zapomenuto: od doby Antiky se filozofická kategorie bytí jevila jako

²⁹Achutin, Anatolij. *Dasein*. Materialy k tolkovaniju. In: *Povorotnye vremena*, Moskva, Directmedia Publishing, 1998.

³⁰Termín *Dasein* se nejednou využíval ve středověké filozofii, taktéž měl velký význam v kontextu myšlení Immanuela Kanta a německých idealistů.

antropologicky lhostejná. V Heideggerových přednáškách z let 1929-1930 jsou stanoveny příznačné pro jeho metafyziku pojmy (*Svět, Konečnost, Osamělost*) odpovídající rozličným etapám existenciálního prožitku. Jedinec, jenž se náhle vtahuje do činnosti ontologicky stálého, neproměnlivého světa, prožívá uvědomění vlastní konečnosti, cítí z toho osamělost, i když konečně zažívá pocit vlastní unikátní, neopakovatelné přítomnosti ve skutečnosti. Problematika vztahu vlastního bytí a existence okolního světa je pro Heideggerovo učení a obecně pro existencialismus podstatní. Nezřídka se tyto otázky reflektují v umění a mají velký vliv na tematiku povalečné kinematografie.

3.1.1. Otázka bytí v dílech *MLčení, Persona*.

Ve filmové tvorbě Ingmara Bergmana problematika bytí shodná s Heideggerovou interpretací se často stává ústředním bodem, na němž se buduje vyprávění. V tomto ohledu se obzvláště vynikají snímky *MLčení* (Tystnaden, 1963) a *Persona* (1967). Diegetický svět obou děl je umístěn do neurčeného, bezejmenného prostředí. V případě filmu *Persona* divák disponuje představou předešlého děje, zatímco fabule filmu *MLčení* zůstává nejasná. Podle míry omezenosti narace se tyto dva díly mezi sebou liší.

Subjekty přítomné v ději:

MLčení: cestující spolu sestry Ester, Anna a její syn Johan.

Persona: Elizabet Vogler, herečka. Alma, zdravotní sestra, která se o ni stará.

Kde se děj odehrává:

MLčení: na cestě ve vlaku, pak v bezejmenném státu, jehož obyvatele mluví neznámým pro protagonistky jazykem.

Persona: v přírodním prostředí (přímořská vila). Názvy a určité příznaky krajiny přítomné nejsou.

Kdy se děj odehrává:

MLčení: v atemporálním prostoru.

Persona: přesné údaje chybějí, ačkoliv se občas objevují příznaky tehdejší reality (názvy novin aj.).

Čím je děj vyvoláván:

MLčení: po dlouhé cestě se sestry chtějí vrátit domů; kvůli nemoci starší sestry (Ester trpí tuberkulózou) musejí zůstat v nahodilém městě.

Persona: během divadelního představení Elizabet Vogler zažívá bolestní mentální stav, kvůli čemuž ztrácí schopnost mluvit. Společně s Almou jede na venkov, aby se uzdravila.

Bergmanova snaha o co největší abstrahování filmových fabulí, odmítnutí přísných sémantických struktur, zvyklých kódů a logických vztahů odpovídá Heideggerovému popisu uvědomění jedincem vlastního Dasein: zrovna v metafyzickém prostoru zbaveném obvyklých rysů se musí jedinec v obdobném stavu náhle ocitnout. Ve filmu *Mlčení* hrdinka Ester k tomuto odcizujícímu stavu dochází dříve než její sestra. Ester usiluje o vyrovnání vztahu s okolním světem, ačkoliv vypadá „bídně“, na což neustále poukazuje Anna. V tomto případě se uskutečňuje doslovné rozdělení reality na dvě části: její osobní „nemocný svět“ a skutečnost ostatních. Obdobný zážitek později předvádí Jean-Paul Sartre, když ve spisu *Za zavřenými dveřmi* (Huis-clos, 1944) prohlašuje: „Peklo jsou ti druzí“ (l' enfer, c'est les autres)³¹. Zatímco Ester rozumí své beznadějně situaci a na konci filmového vyprávění se dokáže vyrovnat s tím, že už nikdy nebude v souladu s Heideggerovou koncepcí „přítomná“, Anna nepřestává patřit „živé“ skutečnosti a snaží se svou přítomnost zpevnit. Tím pádem celý filmový děj se ukazuje jako cesta každé z postav k existenciálnímu sebeuvědomění. Pro Ester se tato cesta uzavírá smířením s vlastní konečností, zatímco pro její sestru se děj pokračuje dál, jelikož její vlastní ontologické postihnutí vyžaduje další zážitky a zkušenosti.

Děj filmu *Persona* je založen na situaci osobnostního rozpadu protagonistky, kvůli němuž Elizabet přestává mluvit a se náhle od okolního světa distancuje. Hrdinka taktéž usiluje o určení vlastní existenciální podstaty, ačkoliv není schopná k tomu dojít samostatně, a proto potřebuje podporu Almy. Na začátku děje mladá zdravotní sestra se ukazuje jako psychicky integrována osobnost schopná ke komunikaci s okolím, ale pomalu funkční vztah s realitou se jí rozpadá. Během vyprávění existence Anny a Elizabet se ontologicky prolínají, jejich osobnosti se zbavují bývalých hranic a se splývají v jednu nerozpoznatelnou masku, „personu“ (řecky προσωπων, latinsky persona), která existuje pouze v divadelní, nikoliv reálné rovině. Jedním z cílů Bergmana jako nesporně humanistického tvůrce je umělecky předvést vrácení hrdinovi pevného existenciálního

³¹Sartre, Jean-Paul. *Pět her a jedna aktovka*. Praha: SNKLU - Státní nakladatelství krásné literatury a umění, 1966, s.77.

základu života anebo vytvoření „tázání po Dasein“, které často zajišťuje otevřený filmový závěr.

V případě obou dvou filmů vyprávění nemá logické uzavření. *Mlčení* zanechává naděje na vyřešení této problematiky pomocí slovesnosti, neznámý jazyk se začíná být pro Ester zčásti postihnutelný. Podle Heideggera možnost přechodu z roviny běžné komunikace, jež se tvoří lidmi usilujícími o vzájemné porozumění, do existenciální roviny nabývající totální rozměr, je příznačným rysem jazyku jako jevu skutečnosti. Pomocí jazyku ontologicky „skrytá“ existence se zjevuje ve světě, vyhlašuje svou přítomnost, vstupuje do osobního Dasein. Proto film *Mlčení* nezdědka bývá nazýván optimistickým. Na rozdíl od něho *Persona* ukazuje stále zvětšující míru existenciálního odcizení. Právě v tomto díle se stanovuje konečný rozpor mezi zdánlivostí a pravdou vyjádřený podstatnou pro celou Bergmanovou tvorbu biblickou větou: „Nyní vidíme jako v zrcadle, jen v hádance, potom však uzříme tvář v tvář. Nyní poznávám částečně, ale potom poznám plně, jako Bůh zná mne“³².

³²Bible: Písmo svaté Starého a Nového zákona : český ekumenický překlad. Praha : Biblická společnost, 1990. 1.Korintským. s.166.

3.2. Bergmanova reflexe náboženství a obraz Boha

3.2.1. Vliv Sørensa Kierkegaarda na existencialistický film

Otázka postavení člověka ve světě předurčovaném Boží vůlí se objevuje dlouhé před vznikem existenciálního myšlení dvacátého století. Největší dopad na pozdější existencialisty měla filozofie Sørensa Kierkegaarda, jenž se touto problematikou zabýval především z antropocentrického hlediska. Podle Kierkegaarda je Bůh závěrem postupné duchovní cesty jedince, která se skládá ze čtyř zásadních kroků, od nejnižšího *stadia davi* k nejdokonalejšímu náboženskému způsobu bytí: „V nižších stádiích může člověk zůstat, pokud se pro ně vědomě rozhodne, může v nich i nevědomě spočinout“³³.

Subjekt prvního skutečně existenciálního stupně označuje Kierkegaard pojmem *Obyvatel*. Jeho záměrem je osvobození vlastního Já od společenských konvencí. Specifičnost druhého stadia, které Kierkegaard určuje jako *estetické*, vyznačuje se lidskou touhou po kráse každodenního života, která však nemůže člověka skutečně uspokojit. Podle Kierkegaarda život umělce stále vyžadujícího inspirativní zážitky není východiskem, jelikož nezbavuje jedince pocitu prázdnoty. Osobnost schopná odhalit zdánlivou podstatu estetické existence a překročit její metafyzickou omezenost přechází do třetího, *etického stadia*. Etik naplňuje vlastní existenci uvědoměním sebe jako morální bytosti. Snaha o racionální dodržování morálních pravidel však naráží na vlastní omezenost, kterou Kierkegaard ukazuje prostřednictvím biblického příběhu o Abrahamovi, jenž je založen na paradoxu nesmiřitelnosti víry a morálky. Závěrem, k němuž filozof v rozboru příběhu dochází, je nemožnost rozumové argumentace víry. S pojetím této absurdity je spjato Kierkegaardovo chápání zoufalství, jež podle filozofa nabývá vlastnost metafyzického očištění. Zoufalství věřícího člověka odhaluje samotu jedince před Bohem; právě v samotě může člověk svou víru ověřit.

Problematika opuštění jednotlivce Bohem je příznačná pro Bergmanovou filmovou estetiku. Z důvodu povolání vlastního otce se v dětském věku Bergmanovi podařilo zachytit nejenom rituální stránku činnosti kněze, nýbrž zároveň rutinní aspekt protestantských reálií. Rozpor mezi vírou a absurdními způsoby jejích vyjadřování lze označit za důležitý motiv Bergmanové tvorby. V nejostřejší podobě se tento konflikt ukazuje v obraze Boha, jehož tvůrce předvádí ve filmu *Jako v zrcadle* (*Såsom i en spegel*, 1961): Bůh se v něm skutečně zjevuje jako produkt schizofrenické obrazotvornosti

³³ OLŠOVSKÝ, Jiří. *Niternost a existence. Úvod do Kierkegaardova myšlení*. Praha: Akropolis, 2005, s. 26.

nemocné ženy. Vztah člověka a Boha se nejčastěji Bergmanem vyjadřuje skrz alegorii metafyzického „mlčení“.

3.2.2. Motiv Boha ve filmu *Jako v zrcadle*.

Jedním z nemnoha evropských snímků, jež v tehdejší době dostaly celosvětové uznání, je film *Jako v zrcadle* (Sasom i en spegel, 1961) coby příznačné pro Bergmanovu tvorbu dílo naznačující problematiku, která se rozvíje v následujících částech „trilogie víry“. Podle Mary Lea Bandy³⁴ celá trilogie je věnovaná tématu, k němuž odkazovala náboženská filozofie povalečné doby. Jako příklad Bandy zmiňuje dílo *The Death of God: The Culture of Our Post-Christian Era* od francouzského protestantského teologa Gabriela Vahaniana, který patřil k proudu tak zvané teologie smrti Boha. Podle Vahaniana současná západní civilizace se zbavila Boha jako nutné existenciální, ontologické, gnoseologické a etické podmínky. Tato téze se stává výchozím bodem taktéž pro Bergmanovu tvorbu, který v otázce Božího mlčení navazuje především na Kierkegaardovo existenciální myšlení.

3.2.3. Umělecké bytí.

Kierkegaardův pojem estetického stadia existence je alegoricky ztělesňován v obrazu vedlejší postavy filmu *Jako v zrcadle*: známý spisovatel David je otcem protagonistky trpící schizofrenií. Kdysi dávno tento muž zažil psychickou nemoc vlastní manželky, a po několika letech zjistil, že jeho dcera Karin trpí stejnou duševní poruchou. V důsledku toho, že se mu s tím smířit nepodařilo, rozhodl na určitou dobu odstěhovat do Švýcarska. Samotný děj se pro tuto postavu začíná právě ve chvíli, když Karin odchází z psychiatrické nemocnice. David, jenž se ze Švýcarska vrací, pořád se necítí jako s touto situací vyrovnány, a navíc, prožívá vlastní tvůrčí krizi. Postava Davida je pro Bergmana pravděpodobně nejosobnější, jelikož ztvárňuje problematiku umělecké existence a dotýká se otázky relace světa fiktivního a reálného. Nejasněji se dá toto téma zahlédnout skrz důležitý pro rozvoj filmového děje motiv Davidova hledání spisovatelského materiálu. Za tímto účelem hrdina používá události z tragického života vlastní dcery, čímž nechává fikci prolínat s realitou. Tímto je David zřejmě Bergmanem obvinován

³⁴Bandy, Mary Lea. *The Hidden God: Film and Faith*. New York: The Museum of Modern Art, 2003, s. 115.

z toho, že sám jako tvůrce své bytí nalézající pouze v umělecké rovině skutečně necítí nic. Podle Davida každý umělec potřebuje určitého média, s jehož pomocí se zasahuje do vnějšího světa, a tím médiem se pro něho stává jeho dcera Karin.

V kontextu Kierkegaardovy terminologie lze Davidův metafyzický stav označit za přechodné stadium nacházející na pomezí estetické a etické existence. Během filmového děje se postava Davida prochází určitým rozvojem a podle klasické interpretace se konečně dostává až ke Kierkegaardovu „náboženskému stadiu“. Avšak závěr tohoto díla vypadá celkem nejednoznačně: zatímco Karinův bratr Minus vnímá finální konverzaci s otcem celkem pozitivně, divák přece nemá možnost dozvědět, jestli se k náboženskému způsobu uchopení reality opravdu došel. Není rovněž jasný Bergmanův výklad figury Otce: jestli může být vnímán jako Bůh-otec anebo jako unavený a ztracený ve svém životě muž, jenž z hlediska své věřící dcery navždy zůstane pouze v pozemské rovině.

3.2.4. Otázka reálné a falešné existence.

Tato problematika se vyskytuje během celé Bergmanové filmografie. V prvním snímku trilogie se toto téma ztvárňuje pomocí postavy Karin, jejíž nemoc má zjevné teologické i metafyzické rysy, jelikož hrdinka pokládá, že očekává Boha, který se ji najednou ukáže. Tímto vzniká rozpor: jestli je to vůbec možné ze strany diváka Karin uvěřit, anebo mají pravdu její příbuzní, kteří tyto obrazy vnímají pouze jako projevy psychické poruchy; jestli je v tomto dílu Kierkegaardova metafyzická rovina skutečně přítomná. Zároveň se objevují další falešné jsočnosti, a to sociální role, jichž Karinovy příbuzní musejí zastávat. V tomto ohledu se každý z nich nachází ve zmatku a přesně neví, čím je. Z tohoto hlediska postava Karin otevírá prostor pro metafyzickou interpretaci: lze ji vnímat jako „věšticí“. V celkové konstrukci příběhu zaujímá tato hrdinka unikátní postavení, protože je jediná, kdo se ve svých esenciálních vlastnostech nepochybuje.

3.2.5. Otázka relativity rodinných vztahů.

Ve filmu *Jako v zrcadle* jsou přítomné čtyři postavy zároveň vázány příbuzensky. V centru rodinného dramatu se nachází Karinův příběh, prostřednictvím něhož ostatní poznávají sebe sama. Každý prožívá tragédii osobního odcizení. David je ve mnoha

ohledech lhostejným pozorovatelem situace, ačkoliv se přiznává, že své děti miluje. Martin, Karinův manžel, je nucen každodenně pozorovat zhoršování zdravotního stavu jeho ženy. Jeho tragédie je jiná: svou existenci vnímá neoddělitelně od nemoci vlastní manželky. Kromě toho se Martin reprezentuje pomocí svého výrazně objektivistického stanoviska, neboť je schopný situaci analyzovat z mnoha pozic. Tím pádem se Martinova postava uvádí do protikladu s figurou Karinova bratra Minusa, jenž se ze všech třech mužů jeví jako nejmíň racionální. Na rozdíl od ostatních, Martin nemá taky tendenci k přímému vyjadřování svých myšlenek a citů. Celou rodinu Bergman ukazuje ve chvíli nejsilnějšího napětí, čímž fakticky přirovnává osobní krizi k dramatu teologického rozměru. Tím dostáváme k nejzásadnější otázce trilogie, a to otázce o podstatě Boha.

3.2.6. Evoluce obrazu Boha v Bergmanově „trilogii víry“.

Filmový styl Ingmara Bergmana zahrnuje řádu opakovatelných metaforických obrazů, kvůli nimž určitá jeho díla lze pojmut jako tematicky nezrušitelný celek. Nejzásadnějším z nich je alegorický obraz Boha, který udržuje tematickou linii: *očekávání Boha – zjevení Boha – mlčení Boha*. Očekávání Boha a jeho zjevení jsou předvedeny ve filmu *Jako v zrcadle*; problematice mlčení Boha jsou věnovány snímky *Hosté Večeře Páně* (*Nattvardsgästerna*, 1963) a *Mlčení* (*Tystnaden*, 1963). Každá ze třech menších dějových linií se vyznačuje vlastní žánrovou a stylistickou podstatou. Film *Jako v zrcadle* splňuje kritéria rodinného dramatu, jež se však během děje dekonstruuje. „Rozpadajícím se“ jevem je jak samotná rodina vcelku, tak jednotlivý život každého jedince. Důvodem k dekonstrukci se stává problematika Bohu, kterého vnímá protagonistka jako pavouka, nestvůru, ačkoliv pro ostatně je tato představa pouze výsledkem Karinové duševní patologie. Toto dichotomické vidění Boha se pak objeví až ve snímku *Mlčení*, jenž je založen na podobných metafyzicky ambivalentních vztazích. Podle Kierkegaarda děsivé Boží zjevení by mohlo být interpretováno jako existenciální *Angst* coby duševní stav, v němž se člověk náhle pociťuje intenzivní strach ze skutečnosti. Jedním z motivů tohoto díla je nutnost racionálního přehodnocení *Angst*. Není náhodou to, že protagonistou druhého díla „trilogie Božího mlčení“ je zcela jiný typ postavy.

Středem vyprávění je příběh Tomase Ericssona, kněze, jenž se po smrti své ženy ztrácí víru. Pravděpodobně v tomto díle jsou Bergmanem v nejlepší podobě zpracovány vzpomínky na vlastní dětství: těžká atmosféra protestantského asketismu se realizuje prostřednictvím mistrovské práce s kamerou, a sice pomocí specifických kompozičních

a koloristických (zejména použití šerosvitu) prostředků. Stejně velkou roli na tom hraje skoro nepřítomná diegetická hudba. Výjimkou však je ritualistické znění varhany na začátku děje, jež doplňuje pocit unavenosti hlavního hrdiny nuceného vykonávat obřad, v jehož mystickou sílu sám již dávno nevěří. Přitom tytéž akordy zahrány ve finální sekvenci, tuto alegorii ještě více prohlubují: zatímco úvodní scéna je z dramatického hlediska reprezentována jakožto otázka „Proč Bůh mlčí?“, závěrečné okamžiky filmu jsou již nejspíše konstatováním: „Musím existovat ve světě, v němž Bůh mlčí“. Jak je vidět, tato dramaturgická linie se prodlužuje až po třetí snímek této tematické trilogie, a to *Mlčení*.

Zatímco snímek *Hosté Večeře Páně* v podstatě reflektuje rovinu osobní a ve stejné míře i společenskou, *Mlčení* přichází již s výjimečně introspektivním pohledem na existenciální tematiku. S tímto aspektem je spojen značný rozdíl ve způsobu zpracování Bergmanem etického problému: otázka zodpovědnosti kněze před společností se evidentně stává hlavním elementem, na čemž se děj filmu *Hosté Večeře Páně* zakládá; ale v případě díla *Mlčení* jde o velice typické pro existencialismus odcizované ukazování morálních problémů, jež jsou v kontextu tohoto filmového světa vnímány pouze jako něco abstraktního a se do reálného světa příliš nezasahujícího.

Odlišuje se rovněž autorův přístup k práci s žánrovými konvencemi. Přestože oba dva díly patří do roviny dramatu, jde však o dramatu různého druhu: zatímco film *Hosté Večeře Páně* přenáší do filmové roviny charakteristický pro Bergmana divadelní asketismus, *Mlčení* je dílem zcela kinematografickým. Formálním základem, na němž se celý estetický systém filmu *Hosté Večeře Páně* vystavuje, je mluvené slovo. Řeč podle Bergmana nosí metafyzicko-teologické rysy. Je to aspekt odkazující na Bibli a celkově na křesťanskou kulturu. V kontextu filmu *Mlčení* se vyskytuje odmítání fenoménu řeči, proto toto dílo lze interpretovat jako zobrazování světa bez Boha, místo Slova plným chaotických ruchů. Tento aspekt Bergmana přibližuje k filozofii francouzského existencialismu.

3.3. Problematika tělesnosti v Bergmanově tvorbě

3.3.1. Sartrův koncept Nevolnosti a Bergmanův existencialismus

Ve svém pracovním deníku z roku 1974, v němž jsou představeny tvůrčí úvahy o budoucím filmu *Tváři v tvář* (*Ansikte mot ansikte*, 1976) Ingmar Bergman píše o „distanci

mezi tělem a duší jako něčem cizorodém” a ihned zdůrazňuje: „Nemíchat tělo a cit!” Tato dichotomie vycházející zejména z křesťanské teologické tradice, jejímuž vlivu byl Bergman vystaven v dětském věku, shodovala se rovněž s představami francouzských existencialistů Jean-Paula Sartra a Simone de Beauvoirové, které chápaly lidskou tělesnost jako podstatný existenciální faktor: „V Sartrově existencialismu život člověka se chápe jako bytí lidského těla, tělesný prožitek. Pouze vyřešení rozporu mezi vědomím a tělem zaručuje autenticitu našeho bytí, jeho celistvost”³⁵.

Pro Sartra, jenž na začátku vlastní myšlenkové cesty byl ovlivněn filozofií Edmunda Husserla, problematika vztahu roviny tělesné a psychologické byla v tehdejší době neoddělitelně spjata s fenomenologickou koncepcí souvislosti těla a vědomí. Jak Husserlův žák Martin Heidegger, tak Sartre ve svých existencialistických úvahách vycházeli z fenomenologického myšlení³⁶. Edmund Husserl se vracel ke karteziánskému konceptu Cogito, zatímco Sartre zpochybňoval příznačnou fenomenologickou ideu postupného sebepozorování subjektu. Představu lidského vědomí filozof využíval hlavně pro etickou argumentaci a uvažoval o konceptu úplné svobody jedince, jehož chování je zbaveno předurčeností a deterministické jednoznačnosti. Sartrovy teoretické spisy³⁷ jsou zaměřeny na analyzování procesu vzniku a rozvoje lidské subjektivity, které filozof do stejné míry aplikoval na vlastní uměleckou tvorbu³⁸.

V roce 1938 Sartre vydává román *Nevolnost* (*La Nausée*, 1938) psaný formou deníku fiktivního hrdiny Antoine Roquentina coby pětatřicetiletého spisovatele, který si náhle uvědomuje existenciální aspekt bytí okolního světa a vlastního Já. Intenzivní

³⁵Čačanidze, G. Probléma tělesnosti v filosofii J.-P. Sartra. In: *Summa filosofii*, Ekaterinburg, Izdatel'stvo Ural, 2006, s. 190. Autorčin překlad.

³⁶Významný Sartrův spis *Bytí i nicota* (*L'Être et le néant : Essai d'ontologie phénoménologique*, 1943) odkazuje na Heideggerovo dílo *Bytí a čas* (*Sein und Zeit*, 1927), a zároveň kritizuje Husserlovou představu o transcendentálním subjektu.

³⁷Mezi něž patří práce *Transcendence ega* (*La Transcendance de l'Ego*, 1934), v níž Sartre reflektuje Husserlovou problematiku transcendentálního subjektu z hlediska jazyka a využívá možností francouzštiny, která rozlišuje mezi „Je“ a „Moi“ reprezentujícími podle Sartre odlišné úrovně subjektivity.

³⁸„Jean-Paul Sartre was a professional philosopher who taught the subject and wrote substantial works on it. However he also wrote, and is widely known for, novels, short stories and plays. Sartre's literary work embodied, and thereby made widely known and even fashionable, his philosophical ideas. In this he intensified a tendency of the movement known as existentialism.” Rickman, Peter. *Existentialism and Literature*. *Philosophy Now* a magazine of Ideas [online]. June/July 2001, **32**(7/8). [cit. 11.4.2017].

ontologická změna vyžaduje patřičné analytické postupy, kvůli čemuž protagonista píše deník ve stylu fenomenologického sebezpozorování. Hlavním důvodem se stává pocit strachu, který hrdina zažívá při percepci objektů a faktů okolního světa. Velký důraz Roquentin klade na fyziologické projevy vlastního existování, které se jim vnímají výhradně úzkostlivě: „Spustil jsem se na lavičku, omámený, omráčený onou přemírou bytí bez původu: všude samé pučení, mohutnění, v uších mi hučelo existencemi, i mé tělo se ohmatávalo a pootevíralo se, oddávalo se všeobecnému rašení, bylo to odporné...“³⁹, „...Mám nasládlé sliny, tělo vlahé; cítím, že jsem bez chuti. Můj kapesní nůž leží na stole. Otevírám ho. Proč ne? Rozhodně to bude malá změna. Pokládám levou ruku na zápisník a vrážím si nůž pořádně do dlaně. Pohyb byl příliš nervózní; čepel sklouzla, zranění je povrchní. Krvácí to. A co má být? Co se změnilo?“⁴⁰ Zkreslená percepcie jiných objektů, lidí, faktů, dokonce i přírody se ukazuje jako agresivní nátlak vůči hrdinovi. Pomocí introspektivní metody pokouší Roquentin zjistit, v čem se spočívá existenciální změna, která zcela obrátila jeho vnímání světa.

Obdobnou představou tělesnosti se vyznačují Bergmanova díla zejména z povalečného období. Ve snímku *Hosté Večeře Páně* tento stav prožívá sám protagonista a jeden z jeho farníků, Jonas Persson, který trpí depresí. Persson hledá pomoc v náboženství a přichází k farářovi, aby mu poradil, co však možné není: hlavní hrdina cítí odpor vůči cizím existencím, psychickou náladu podobnou Sartrové „nevolnosti“. Jedním z objektů této duchovní nechuti se stává vztah učitelky Märty Lundberg usilující o co největší zapojení do každodenního života protagonisty. Vyjadřováním tohoto citu je dopis, jehož přečtení se Tomas dlouho vyhýbá, ačkoliv snaha o vyřešení této komplikované otázky se ho nutí do toho konečně pustit. V dopisu Märta připomíná, že loni v létě jejich vztah trávající v tuto chvíli již téměř druhý rok byl zhoršen jednou nahodilou kauzou. Märta začala trpět silnou alergií, a celé její tělo se zapálilo. Přestože Märta hledala Tomasovu pomoc, ten se o ni starat nechtěl, neboť byla mu pouze protivná: „Mám už po krk tvé starostlivosti, tvého žvatlání, dobrých rad, těch svícínek a ubrusů. Protiví se mi tvá krátkozrakost a tvoje nešikovné ruce, tvá úzkostlivost a bázlivé projevy něžnosti. Nutíš mě zabírat se tvými tělesnými neduhy, tvé špatné trávení, tvými

³⁹Sartre, J. P. *Zed' Nevolnost*, Praha: KMa, 2003, s. 400. Přeložila Dagmar Steinová.

⁴⁰Tamtéž, s. 355.

ekzémy... měsíčky, tvou omrzlou tváří. Jednou provždy se musím zbavit smetiště tvých neduhů. Jsem unavený ze všeho, co s tebou souvisí...”

Ze své strany Tomas se řídil „stoickým“ modelem chování, modlil se o její uzdravení, ale nemohl se na ní dokonce i dívat. Fyzická ošklivost bolesti dala najevo hluboce skrytou problematiku mezilidských vztahů znetvořenou existenciálně.

3.3.2. Bergman a genderová problematika

Druhou známou představitelkou francouzského existencialismu je Simone de Beauvoirová, jejíž uvažování o lidské existenci dotýkaly se především roviny pohlaví a genderu. V roce 1949 byl vydán její spis *Druhé pohlaví* (Le Deuxième Sexe), v němž se tato problematika probírala z biologického, právního, sociálně-hospodářského, náboženského stanoviska, a taktéž se projednávala otázka formování konceptu „ženskosti“ v kontextu kultury a společnosti⁴¹. Sartrovu tézi „l'existence précède l'essence“ de Beauvoirová aplikovala na genderovou půdu⁴². Problematika genderové sebeidentifikace, hledání protagonistkami vlastního já jsou příznačné pro pozdější Bergmanova díla.

První tvůrčí uvažování o postavení ženy a jejím existenciálním sebeuvědomění se ukazují v jeho dřívější tvorbě. Jako příklad lze zmínit film *Léto c Monikou* (Sommaren med Monika, 1953), jenž v tehdejší době byl vnímán jako z genderového hlediska kontroverzní. Centrem děje se stává příběh dvou mladých lidí, kteří v souladu s celosvětovou tendencí k osvobození od pout tradičních morálních hodnot charakteristickou pro období padesátých až sedmdesátých let dvacátého století⁴³ se pokoušejí utéct z civilizovaného prostředí a založit vlastní rodinu mimo společenské

⁴¹Podle Ireny Dubské v tomto rozsáhlém díle jde „o totální diagnózu lidskosti, deformované v ženách dosavadní historií, o strukturu ženské existence, situované do světa, který je výtvozem muže a k jeho obrazu funguje...” DUBSKÁ, Irena. Kdo je žena? Simone de Beauvoir: Druhé pohlaví. Sociologický časopis Czech Sociological Review [online]. 1967, 3(3). [cit. 12.4.2017].

⁴²„V závěru své práce (není v českém znění) Beauvoirová vyslovuje ideu ženského člověka, tedy lidské bytosti specificky ženské, jako trend vývoje i postulát: "Ženou se člověk nerodí, nýbrž spíše stává". Tamtéž.

⁴³Tak zvané období sexuální revoluce, které se odehrávalo v povalečném světě a vyznačovalo se uvolněním společenských konvencí, bylo centrem zájmů některých levicově laděných myslitelů, například Herberta Markuseho, jenž rozvíjel freudovskou myšlenku vytěsnění v celospolečenském kontextu a ve svém díle *Erós a civilizace* (Eros and Civilization, 1955) pracoval s termínem represivní civilizace.

struktury. Film získal rozporuplné hodnocení zejména kvůli erotickému zobrazování osobnosti protagonistky. Při distribuční kampaně ve Spojených státech snímek měl takéž podtitul „The Story of a Bad Girl!“⁴⁴.

Motiv jedince utíkajícího ze společnosti byl pro dobu padesátých let velice příznačný. Objevuje se jak v kontinentální, tak v americké kultuře. V roce 1956 mladý anglický dramaturg John Osborne předvedl inscenaci vlastní hry *Ohlédni se v hněvu* (Look Back in Anger, 1956). V recenzi na jeho dílo byl použit výraz „angry young men“ („rozhněvaní mladí muži“), podle něhož bylo pojmenováno tehdejší kulturní hnutí založené především na koncepci protestu mladého protagonisty z dělnické nebo střední třídy vůči tehdejším společenským hodnotám. Motiv útěku zasáhl do oblastí literární tvorby, divadla, filmu⁴⁵. V kontextu americké kultury tato tématica se projevila v celoživotním díle Johna Updika coby autora románů o „Králíkovi“, jimž je ironicky nazýván hlavní hrdina této literární série nespokojený se svým životem malého člověka z „amerického maloměsta a protestantské střední vrstvy“. Centrálními témy Updikova díla se stávají vztahy uvnitř dysfunkční rodiny, osobní nesvoboda každého jejího člena, nemožnost si najít uspokojení prostřednictvím dodržování tradičních rodinných hodnot. Stejně jako Bergmanův film *Léto c Monikou* první Updikův román o Králíkovi získal ostré kritické hodnocení⁴⁶, ačkoliv v kontextu genderových vztahů držel se poměrně konzervativního stanoviska. A přece Bergmanova reprezentace obrazu Moniky se vyznačovala radikálním rozporem se společensky akceptovatelnými modely manželství

⁴⁴„One poster includes the copy: „From SWEDEN, native land of Garbo, comes a great new actress. Emotional, expressive, she’s a girl of many moods and faces. MONIKA thought the warm rays of the sun and an ocean swim, would wash away her sins!“ BJOURKLUND, Elisabet. *Swedish Cinema and the Sexual Revolution: Critical Essays*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., 2016, s. 14.

⁴⁵Alegorie běžícího člověka poprvé uvedená ve snímku *Osamělost přespolního běžce* (The Loneliness of the Long Distance Runner, 1962) měla velký vliv na dějiny světové kinematografie. Současně s těmito dílem patřícím do kinematografického proudu britské nové vlny problematika symbolického běhu se objevila ve francouzském (*U konce s dechem* (A bout de souffle), 1959), italském (*Accattone*, 1961), polském (*Popel a diament*, (Popiół i diament, 1958) aj. národním filmu.

⁴⁶Kvůli „propagaci“ nedůstojného manželského chování byl v tehdejšímu Irsku tento román dokonce zakázán.

a mateřství. Tuto linii existenciálního nesouladu rozvíje Bergman ve vlastní filmové tvorbě v šedesátých až osmdesátých letech⁴⁷.

Ve filmu *Mlčení* základní konflikt je budován na uvedení do protikladu dvou rovnocenně důležitých životních sfér, a sice smyslové i intelektuální. Každou z nich obrazně ztělesňuje jedna ze dvou sester: asketicky zdrženlivá Ester a vitální Anna. Ve své knize *The Hidden God: Film and Faith*⁴⁸ filmová vědkyně Mary Lea Bandy zdůrazňuje, že tento konflikt pozorujeme očima desetiletého Johana coby autobiografické osoby. Nejasná povaha alegoricky ukazovaného okolního světa tuto konfliktní situaci ještě více vyostřuje. Bergman vědomě umísťuje příběh hrdinek do podmínek, v nichž každá ontologicky dekonstruuje existenciální rysy, včetně vlastních představ o ženskosti a genderu⁴⁹. Jejich chování se neurčuje běžnou sociálně akceptovatelnou motivací, nýbrž má zcela intuitivní povahu⁵⁰.

Film *Persona* tuto problematiku rozvíje radikálnějším způsobem. V angloamerickém prostředí se toto dílo často vystavuje psychoanalytickému rozboru jako pokus o zkoumání specifické ženské existence, sexuality, nezřídka se na něj aplikují termíny postmodernistického diskurzu⁵¹. Podle řady interpretací protagonistka filmu Elizabeth Vogler si skutečně vyměňuje společenskou funkci se zdravotní sestrou Almou, jelikož kvůli vlastnímu řešení o totálním mlčení zaujímá pozici zpovědnice, s níž Alma sděluje vlastní myšlenky o vztazích s vnějším světem, muži, dětmi⁵². Záměrem Elizabeth je dopátrat se pravdy, která je zkažena běžnými verbálními projevy. Z existenciálního hlediska je protagonistka k sobě upřímná a jasně si svůj záměr uvědomuje. A přece

⁴⁷ „...he was concerned with the psyche and spirit of women; women abandoned by God, or trapped in lifeless marriages; women whose squelched desires often erupted as bitter confessions.” THOMPSON, Rustin. Bergman's Women. MovieMaker Magazine [online]. July 1, 1997. [cit. 11.4.2017].

⁴⁸Bandy, Mary Lea. *The Hidden God: Film and Faith*. New York: The Museum of Modern Art, 2003, s. 118.

⁴⁹Podle Simone de Beauvoirové ženskost je sociálním konstruktem.

⁵⁰Obraz Anny se zapadá do roviny problematičtějšího mateřství, kterou Bergman rozvíje v pozdějších dílech, jako například *Podzimní sonáta* nebo *Fanny a Alexandr*.

⁵¹Často se v obdobných rozbořech uplatňuje práce s pojmem „transgrese“ Georgese Bataille.

⁵²Touto interpretací se zabývají studia Kelly Olivera *Face to Face with the mother: Alterity in Bergman's Persona* (1998), Lloyde Michaela *Persona and the Seduction of Performance* (2000), Marilyn Blackwellové *Gender and Representation in the Films of Ingmar Bergman: Studies in Scandinavian Literature and Culture* (1997).

z hlediska společenství Elizabeth překročuje určitou hranici, díly čemuž se ocitá v psychiatrické léčebně⁵³. Obdobný marginální osud má (anebo během děje začíná mít) většina z ženských postav vyskytujících se v Bergmanových dílech. Jejich intuitivně-smyslový svět podle Bergmana se často nachází blíže k ztracené pravdě než objektivně existující, rozumově postihnutelná realita.

Tato domněnka platí taktéž v případě filmu *Obřad* (Riten, 1969). Děj se odehrává u absurdního soudu nad třemi herci, jejichž vína není úplně jasná. Film reprezentuje surrealistickou inscenaci, během níž se původní situace zcela proměňuje, a z počátku emočně chladný soudce se zapojuje do jejich obřadu. Herečka Tea zastupuje iracionalistickou podstatu umění a podle některých interpretací⁵⁴ ztělesňuje problematiku vztahu vlády a umělců, jež se objevovala v Bergmanových dílech již od okamžiku natočení snímku *Sedmá pečeť* (Det sjunde inseglet, 1957).

Většinou Bergman předvádí obrazy hrdinek, kteří však jsou zapojeny do systému sociálních konvencí. Existenciální situace sester Karin a Marie ve filmu *Šepoty a výkřiky*, stejně jako vztah matky a dcery v *Podzimní sonátě* budují se na nezbytných pro jedince společenských principech spojených s rodinným životem. Každá z těchto postav snaží se zachránit kontrolu nad vlastní osobností ve světě založeném na předpokladu odmítnutí člověkem své subjektivity. Získání sebeuvědomění, znovu otočení ke svému Já se ukazují nejenom jako příznačné rysy Bergmanové filmové tvorby, nýbrž existencialismu celkově.

⁵³Role lékařky spojující se s rolí matky je freudovsky vyložena ve článku Terence Diggoriho *The Mother's Role in Bergman's Persona*: „Alma presents one mask of the mother's role, while the doctor presents a contrasting mask. Both occupy the position of care-giver to Elisabet, but the doctor, like Bergman's mother in her “cold” guise, sees through Elisabet's illness as an act of deception, to which she responds with intellectual admiration but little emotional sympathy. Alma, on the other hand, offers comfort in keeping with her “warm” role as nurse, without judging, at the outset, the patient's responsibility for her behavior.” DIGGORY, Terence. *The Mother's Role in Bergman's Persona*. Film International [online]. January 2014. [cit. 12.4.2017].

⁵⁴Především marxistických, jako například článek Marka Creswelle *Bergman's Women: The Representation of Patriarchy and Class in Persona (1967) and Cries and Whispers (1972)* [online]. October 2011. [cit. 12.4.2017].

Závěr

Filozofové existencialismu vždycky inklinovali k vyjádření vlastních názorů pomocí uměleckých prostředků⁵⁵. Jejich tvorba se nezřídka nacházela na pomezí filozofie a krásné literatury. Představitelé francouzského existencialismu, obzvláště Jean-Paul Sartre a Albert Camus, psali většinou filozofickou prózu. Druhou sférou jejich literárního zájmu byla dramatická tvorba.

Sartre byl inspirován divadelní estetikou ještě v mladém věku. První hry napsal Sartre během studia na lyceu. Za války byl Sartrem vymyšlen koncept divadla situací, který aplikoval jeho existenciální myšlení na uměleckou půdu⁵⁶. Divadlo situací umísťuje hrdinu do stavu absolutní svobody. Z tohoto důvodu nezřídka odkazuje Sartre na tradici antického dramatu a reflektuje klasicismus. Jeho záměrem bylo prokázat, že právě existenciální svoboda je základem Aischylových, Sofoklových a Corneillových tragedií⁵⁷. Sartrovy vlastní divadelní hry mohou být interpretovány jako ztělesnění jeho teoretického systému.

Základem dramatické tvorby Alberta Camuse je především koncept absurdna, který neustále vzniká v jeho eseích, próze a dramatických dílech. Absurdní hrdina je protagonistou her *Caligula* (1938) a *Nedorozumění* (*Le Malentendu*, 1944). *Caligula*

⁵⁵Ve svém článku *Existentialism and Literature* Peter Rickman zmiňuje, že tradice vyjadřování filozofické látky pomocí uměleckých textů se začala již u Platóna. V pozdějších dějinách filozofie danou metodu využívali třeba Diderot a Voltaire. Nicméně k největšímu rozkvětu došlo až ve dvacátém století, neboť události Druhé světové války způsobily myšlenkový návrat k humanistické problematice, která vyžadovala patřičné vyjadřovací formy. Rickman, Peter. *Existentialism and Literature*. *Philosophy Now* a magazine of Ideas [online]. June/July 2001, **32**(7/8). [cit. 11.4.2017].

⁵⁶Pojem situace je Sartrem interpretován jako podmínka k svobodnému existování: „freedom only in a situation“, „situation only through freedom“. V eseji *For a Theatre of Situations* je myslitelem definován nový koncept divadla, v němž by měli individua zažívat situaci svobodné volby: „what we have to show in the theatre are simple and human situations and free individuals in these situations choosing what they will be“. O'Donohoe, Benedict. *Sartre's Theatre: Acts for Life*. Berlin, Peter Lang, 2005, s.26.

⁵⁷Podle Rickmana ve způsobu zobrazování jednotlivce Sartrova dramatická díla navazují na antickou divadelní tradici především z hlediska existenciálního vnímání morálních a společensko-politických otázek. Tamtéž.

prokazuje vlastní svobodu skrz nespoutanou tyranii. *Nedorozumění* odkazuje na problematiku sebevraždy. Obrazy, které tyto myslitelé ve své tvorbě používali, ovlivnily tehdejší umění, především povalečný film⁵⁸. Samotný vznik filmového umění byl pro existencialismus podstatnou událostí, jelikož zvětšil řadu vyjadřovacích možností, které tehdejší umění vyžadovalo⁵⁹. Povalečné období se shodlo s rozkvětem existenciálního dramatu, neboť tento žánr se objevil ve většině národních kinematografií.

Představitelé švédského národního filmu již od okamžiku vzniku tohoto proudu pracovali s existenciální problematikou, přičemž čerpali z tradice skandinávského dramatu: „Mnohí režiséři pracovali zároveň vo filme aj v divadle, čerpali zo silnej divadelnej tradície a z predstaviteľov moderného divadla, napr. Nóra Henrika Ibsena a Švéda Augusta Strindberga. Obaja autori využívali zložité symboly na vyjadrenie emocionálnych stavov: Ibsen je považovaný za zakladateľa realistickej drámy, Strindberg rozvinul druh intímnej psychologickéj drámy nazývanej kammerspiel (komorná hra) a vniesol do svojich drám „súboj pohlaví“. Z divadelného prostredia vzišiel Stiller i Sjöström, modernistické divadelné trendy, ibsenovská kritika meštiackeho pokrytectva a strindbergovské manželské zápletky ovplyvnili aj tvorbu Ingmara Bergmana.“⁶⁰ Victora Sjöströma později Ingmar Bergman považoval za svého učitele.

Lze jistě tvrdit, že přítomnost existenciálních otázek v Bergmanové tvorbě nahodilá není: za prvé byla podmíněna již uvedenými okolnostmi spojenými s švédskou filmovou tradicí, za druhé byla zapříčiněna událostmi jeho vlastního

⁵⁸Tento vliv lze pozorovat nejenom v tehdejší evropském, nýbrž v celosvětovém autorském filmu, jehož koncept klade důraz na osobní, „autobiografickou motivaci“, „na styl filmu, který je rovněž vnímán jako autorské gesto“. Klusáková, Veronika, Křipač, Jan. Dějiny světového filmu 3. Olomouc, 2013, s. 8.

⁵⁹Podle Jeana-Phillipe Derantyho estetika povalečného filmu explicitně ovlivnila literární díla francouzského existencialismu, zvětšila možnosti narace jejich literárních děl, změnila „princip reprezentace času, prostoru a interních stavů vědomí“. Deranty, Jean-Phillipe. Existentialist Aesthetics. The Stanford Encyclopedia of Philosophy [online]. Spring 2015 Edition. [cit. 11.4.2017].

⁶⁰Mišíková, Katarína. Kapitoly z dejín svetového filmu, elektronické skriptá. Vysoká škola múzických umení v Bratislave [online]. 2015. [cit. 11.4.2017].

života, respektive dětstvím. Vzpomínky z dětských let předurčily náboženské názory Ingmara Bergmana a vznik obrazu kněze zažívajícího existenciální krizi, k němuž se ve své tvorbě tvůrce mnohokrát vracel. Události dětských let taktéž ovlivnili Bergmanovou percepci mezilidských vztahů, které měly velký dopad na obrazy rodiny objevujících se v jeho snímcích. Podle herečky Liv Ullmanové, Bergman „je posedlý pocitem viny, Bohem, smrtí, lidskými vztahy, manželstvím. Ve vztazích se opravdu vyzná! Nemusí to být zrovna šťastné vztahy, ale ví, jak lidé navzájem komunikují, umí to ukázat...”⁶¹

Při analýze tvorby tohoto švédského filmového režiséra se nabízí její porovnání s určitými koncepcemi existenciální filozofie. Otázka přítomnosti lidské existence ve světě analyzována Martinem Heideggerem se zčásti shoduje s obrazy, které vznikají v Bergmanových filmech šedesátých let. Reflexe víry a náboženství shodná s Kierkegaardovými idejemi se objevuje v Bergmanové „trilogii víry“. Problematika existenciálního vnímání tělesnosti a genderu příznačná pro myšlení Jeana-Paula Sartra a Simone de Beauvoirové je typická jak pro starší, tak pro pozdější Bergmanova díla, ačkoliv se v největší míře projevuje v povalečné tvorbě.

Cílem této bakalářské práce bylo prokázat souvislost filmové tvorby Ingmara Bergmana a filozofie existencialismu. Kombinování zásadních přístupů pohybujících v oblastech filmových teorií, estetiky a dějin filozofie nám umožňuje dospět k závěru, že tato souvislost existuje.

⁶¹Přádná, Stanislava. *Čtyřikrát dva*. Praha: Akademie múzických umění, 2007, s. 65-103.

Použitá literatura

- ACHUTIN, Anatolij. Dasein. Materialy k tolkovaniju. In: *Povorotnye vremena*, Moskva, Directmedia Publishing, 1998, s. 319-323. ISBN 9785457924819.
- BANDY, Mary Lea. *The Hidden God: Film and Faith*. New York: The Museum of Modern Art, 2003. ISBN: 0870703498.
- BAUDELAIR, Charles. Výbor z květů zla. Brno: Tribun EU, 2013. ISBN: 9788073996703.
- BEAUVOIROVÁ, Simone de. *Druhé pohlaví*. Praha: Orbis, 1966.
- BERGMAN, Ingmar. *Laterna magica*. Praha: Odeon, 1991. ISBN: 80-207 0280-6.
- BERGMAN, Ingmar: *Mlčení*. Praha: AČFK: Levné knihy Kma, 2005.
- BERGMAN, Ingmar: *Podzimní sonáta*. Praha: AČFK: Levné knihy Kma, 2005.
- BERGMAN, Ingmar. *Šepoty a výkřiky*. Praha a Litomyšl: Paseka, 2000. ISBN: 80-7185-337-2.
- BERGMAN, Ingmar. *Fanny a Alexandr*. Praha: Mladá fronta, 1988. ISBN: 23-028-88.
- BJOURKLUND, Elisabet. *Swedish Cinema and the Sexual Revolution: Critical Essays*. Jefferson: McFarland & Company, Inc., 2016. ISBN: 1476665443.
- BLACKWELL, Marilyn Johns. *Gender and Representation in the Films of Ingmar Bergman (Studies in Scandinavian Literature and Culture)*. London: Camden House, 1997. ISBN 978-1571130945.
- CAMUS, Albert. *Mýtus o Sisyfovi*. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1995. ISBN 80-205-0477X.
- COWIE, Peter. *Ingmar Bergman. A Critical Biography*. London: Seker & Wartburg, 1982. ISBN: 0-436-10885-2.
- ČAČANIDZE, G. Probléma tělesnosti v filosofii J.-P. Sartra. In: *Summa filosofii*, Ekaterinburg, Izdatel'stvo Ural, 2006, s. 190-195. ISBN 5-7996-0216-1.

- FORMÁNKOVÁ, E. Kafka a Camus: svět v románu existence. In: *Kritický sborník. (literatura, jazyk, filosofie)* 3; 1995. ISSN 0862- 819X
- GIBSON, Arthur. *The Silence of God: Creative Response to the Films of Ingmar Bergman*. Lewiston: Edwin Mellen Pr, 1978. ISBN 978-0889469518.
- JANKE, Wolfgang. *Filozofie existence*. Praha: Mladá fronta, 1994. ISBN 80-204-0510-0.
- HEIDEGGER, Martin. *Básnický bydlí člověk*. Praha: OIKOYMENH, 2006. ISBN: 80-7298-165X.
- KALIN, Jesse. *Ingmar Bergman a jeho filmy*. Praha: Casablanca, 2007. ISBN: 978-80-903756-5-9.
- KETCHAM, Charles B. *The Influence of Existentialism on Ingmar Bergman: An Analysis of the Theological Ideas Shaping a Filmmaker's Art*. Lewiston: Edwin Mellen Pr, 1986. ISBN 0889465568.
- KAUFMANN, Walter. *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*. New York: Meridian, 1975. ISBN 0452009308.
- KIERKEGAARD, Søren. *Bázeň a chvění, Nemoc k smrti*. Praha: Svoboda – Libertas (NS Svoboda), 1993. ISBN 80-205-0360-9.
- KIERKEGAARD, Søren. *Okamžik*. Praha: Kalich, 2005. ISBN 80-7017-015-8.
- KLUSÁKOVÁ, Veronika, KŘIPAČ, Jan. *Dějiny světového filmu 3. Světový film po roce 1960*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2014. ISBN 978-80-244-3830-6.
- KOSIKOV, Georgij. Dva puti francuzskogo postromantisma: symvolisty i Lotreamon. In: *Poèzia francuzskogo symbolisma. Lotreamon. Pesni Maldorora*. Moskva: MGU, 1993. ISBN 5-211-01758-7.
- MULVEY, Laura. *Visual and other pleasures*. New York: Palgrave Macmillan, 2009. ISBN 9780230576469.
- NOVOZÁMSKÁ, Jana. *Existoval existencialismus?: Výzva a ztroskotání Jean-Paula Sartra*. Praha: Filosofia, 1998. ISBN 80-7007-108-7.

NIETZSCHE, Friedrich. *Lidské, příliš lidské. Kniha pro svobodné duchy*. Praha: OIKOYMENH, 2011. ISBN 978-80-7298-404-6.

NIETZSCHE, Friedrich. *Radostná věda*. Praha: Aurora, 2001. ISBN 80-7299-043-8.

OLŠOVSKÝ, Jiří. *Niternost a existence. Úvod do Kierkegaardova myšlení*. Praha: Akropolis, 2005. ISBN 80-86903-08-7.

O'DONOHUE, Benedict. *Sartre's Theatre: Acts for Life*. Berlin, Peter Lang, 2005. ISBN 9783039102808.

PŘÁDNÁ, Stanislava. *Čtyřikrát dva*. Praha: Akademie múzických umění, 2007. ISBN 978-80-7331-100-1.

SARTRE, Jean-Paul. *Baudelaire*. New York: New Directions Publishing Corp., 1950. ISBN 978-0811201896.

SARTRE, Jean-Paul. *Existencialismus je humanismus*. Praha: Vyšehrad, 2004. ISBN 80-7021-661-1.

SARTRE, Jean-Paul. *Vědomí a existence*. Praha: OIKOYMENH, 2006. ISBN 80-7298-171-4.

SARTRE, J. P. *Zed'; Nevolnost*, Praha: KMa, 2003. [přel. Josef Čermák a Eva Musilová (Zed'); Dagmar Steinová (Nevolnost)] ISBN 80-7309-989-6.

SOLOMON, Robert C. *Dark Feelings, Grim Thoughts: Experience and Reflection in Camus and Sartre*. Oxford: Oxford University Press, 2006. ISBN 0195181573.

STEENE, Birgitta. *Ingmar Bergman: A Reference Guide*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005. ISBN 978-9053564066.

Elektronické zdroje

CRESWELL, Mark. *Bergman's Women: The Representation of Patriarchy and Class in Persona (1967) and Cries and Whispers (1972)* [online]. October 2011. [cit. 12.4.2017]. ISSN 0147-4049. Dostupné z: <http://brightlightsfilm.com/bergmans-women-the-representation-of-patriarchy-and-class-in-persona-1967-and-cries-and-whispers-1972/#.WPH4MG-GPIU>.

BĚLOHRADSKÝ, Václav. Nevolnost & Úzkost & Nicota. HOST - měsíčník pro literaturu a čtenáře [online]. 2006, **22**(7). [cit. 11.4.2017]. ISSN 1211-9938. Dostupné z: <http://casopis.hostbrno.cz/archiv/2006/7-2006/nevolnost-uzkost-nicota>.

DERANTY, Jean-Phillipe. Existentialist Aesthetics. The Stanford Encyclopedia of Philosophy [online]. Spring 2015 Edition. [cit. 11.4.2017]. Dostupné z: <https://plato.stanford.edu/entries/aesthetics-existentialist/>.

DIGGORY, Terence. The Mother's Role in Bergman's Persona. Film International [online]. January 2014. [cit. 12.4.2017]. ISSN 2040-3801. Dostupné z: <http://filmint.nu/?p=10631>.

DUBSKÁ, Irena. Kdo je žena? Simone de Beauvoir: Druhé pohlaví. Sociologický časopis Czech Sociological Review [online]. 1967, **3**(3). [cit. 12.4.2017]. Dostupné z: http://sreview.soc.cas.cz/uploads/59b62a4213df72303673c59adfd32eb657d2c3b_Kdo%20je%20zena.pdf.

MIŠÍKOVÁ, Katarína. Kapitoly z dejín svetového filmu, elektronické skriptá. Vysoká škola múzických umení v Bratislave [online]. 2015. [cit. 11.4.2017]. ISBN 978-80-89439-72-0. Dostupné z: http://kas.vsmu.sk/fileadmin/upload/knihy/Kapitoly_z_dejin_svetoveho_filmu_I_SBN.pdf.

RICKMAN, Peter. Existentialism and Literature. Philosophy Now a magazine of Ideas [online]. June/July 2001, **32**(7/8). [cit. 11.4.2017]. ISSN 0961-5970. Dostupné z: https://philosophynow.org/issues/32/Existentialism_and_Literature.

THOMPSON, Rustin. Bergman's Women. MovieMaker Magazine [online]. July 1, 1997. [cit. 11.4.2017]. Dostupné z: <http://www.moviemaker.com/archives/moviemaking/directing/articles-directing/bergmans-women-3178/>.