

Zobrazení ženských postav v díle Ingmara Bergmana a Larse von Triera

Bc. Lenka Záthurecká

Bakalářská práce
2014

 Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně
Fakulta multimediálních komunikací

Univerzita Tomáše Bati ve Zlíně

Fakulta multimediálních komunikací

Ústav animace a audiovize

akademický rok: 2013/2014

ZADÁNÍ BAKALÁŘSKÉ PRÁCE

(PROJEKTU, UMĚLECKÉHO DÍLA, UMĚLECKÉHO VÝKONU)

Jméno a příjmení: **Bc. Lenka Záthurecká**
Osobní číslo: **K11419**
Studijní program: **B8209 Teorie a praxe audiovizuální tvorby**
Studijní obor: **Audiovizuální tvorba - Režie a scenáristika**
Forma studia: **prezenční**

Téma práce: **1. Teoretická část:**
Zobrazení ženských postav v díle I. Bergmana a
Larse von Triera

2. Praktická část:
Zeptej se mě na co chceš - komorní herecká etuda o
jedné dívce a jednom dějství, délka min. 10 min.,
režie

Zásady pro vypracování:

1. Teoretická část:

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

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

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

2. Praktická část: Výstupní dílo:

- 3 ks DVD ve formátu DVD-video (PAL) s graficky upraveným bookletem

- 1ks datového DVD obsahující: grafický návrh bookletu (PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty v

křivkách), návrh filmového plakátu formát 70 x 100cm (PDF/AI, CMYK, 300dpi, texty v křivkách)

- 1ks datového DVD obsahující: film ve formátu SD/HD v odpovídajícím datovém toku a kontejneru MPEG2 ve dvou verzích: 1) česká verze (české znění či titulky vypálené do obrazu), 2) anglická verze (anglické znění či titulky vypálené do obrazu)

- 3 ks technického scénáře v kroužkové vazbě a jeden výtisk dialogové listiny.

Všechny odevzdané materiály musí splňovat vnitřní technické normy AAV a musí být řádně popsány (jméno, název, logo fakulty, formát, rozlišení). Součástí celé práce budou rovněž vyplněné a předané formuláře pro OSA, NFA, Prohlášení autora bakalářské práce a podklady pro katalog FMK UTB ve Zlíně.

Na samotném nosiči CD-R odevzdejte v minimálním počtu 10 kusů obrazovou dokumentaci praktické části závěrečné práce pro využití v publikacích FMK. Formát pro bitmapové podklady: JPEG, barevný prostor RGB, rozlišení 300 dpi, 250mm delší strana. Formáty pro vektory: AI, EPS, PDF. Loga texty v křivkách. V samostatném textovém souboru uveďte jméno a příjmení, login do portálu UTB, obor (ateliér), typ práce, přesný název práce v češtině i v angličtině, rok obhajoby, osobní mail, osobní web, telefon. Přiložte svou osobní fotografii v tiskovém rozlišení.

Rozsah bakalářské práce: viz. Zásady pro vypracování
Rozsah příloh: viz. Zásady pro vypracování
Forma zpracování bakalářské práce: tištěná/umělecké dílo

Seznam odborné literatury:

BERGMAN, Ingmar. Obrázky. Praha: Havran, 2002. ISBN 80-86515-21-4
THOMPSON, Kristin a David BORDWELL. Dějiny filmu: přehled světové kinematografie. 2., opr. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2011, 827 s., [24] s. obr. příl. ISBN 978-80-7331-207-7
BERGAN, Ronald. Film: I historie, žánry, světový film, režiséři od A do Z, 100 nejlepších filmů. V Praze: Slovart, 2008, 528 s. ISBN 978-80-7391-136-2
GRANT, Barry Keith. Film genre: from iconography to ideology. London: Wallflower, 2007, 131 s. ISBN 978-1-904764-79-3.
SCHEPELERN, Peter. Lars von Trier a jeho filmy: muka a vykoupení. Vyd. 1. Praha: Orpheus, 2004, 228 s. ISBN 80-903310-2-5
KALIN, Jesse. Ingmar Bergman a jeho filmy. Vyd.1. Praha: Casablanca, 2007, 282 s. ISBN 978-80-903756-5-9

Vedoucí teoretické části: **doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.**
Ústav animace a audiovize
Vedoucí praktické části: **Mgr. Tomáš Binter**
Ústav animace a audiovize
Datum zadání bakalářské práce: **2. prosince 2013**
Termín odevzdání bakalářské práce: **14. května 2014**

Ve Zlíně dne 2. prosince 2013


doc. MgA. Jana Janíková, ArtD.
děkanka





MgA. Pavel Hruša
ředitel ústavu

PROHLÁŠENÍ AUTORA BAKALÁŘSKÉ/DIPLOMOVÉ PRÁCE

Beru na vědomí, že

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

Ve Zlíně 23. 4. 2014


LENKA ZAJÍČKOVÁ
Jméno, příjmení, podpis

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

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

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

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

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

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

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

(1) Škola nebo školské či vzdělávací zařízení mají za obvyklých podmínek právo na uzavření licenční smlouvy o užití školního díla (§ 35 odst. 3). Odpírá-li autor takového díla udělit svolení bez vážného důvodu, mohou se tyto osoby domáhat nahrazení chybějícího projevu jeho vůle u soudu. Ustanovení § 35 odst. 3 zůstává nedotčeno.

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

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

ABSTRAKT

Ve své práci se věnuji rozboru autorských stylů dvou skandinávských režisérů – Ingmara Bergmana a Larse von Trier se zaměřením na ženské filmové hrdinky. Oba autory zařazuji do kontextu z hlediska biografických a inspiračních vlivů, zkoumám jejich rodinné zázemí i partnerské vztahy, které by mohly mít vliv na vnímání ženy jako takové. V poslední části své práce se věnuji rozborům charakteristických filmů obou umělců.

Klíčová slova: Ingmar Bergman, Lars von Trier, feminismus, postava, žena, Antikrist, Šepoty a výkřiky

ABSTRACT

In my bachelor thesis I analyze personal styles of two scandinavian directors – Ingmar Bergman and Lars von Trier with special focus on female characters. I put both authors into the context in biographical and inspirational terms. I analyze their's family backgrounds and relationships, which could have influence on women perception at all. In the last part of my thesis I prepared an analysis of characteristic films of both authors.

Keywords: Ingmar Bergman, Lars von Trier, feminism, character, woman, Antichrist, Cries and whisperers

Děkuji zejména vedoucí teoretické části své práce doc. MgA. Janě Janíkové, ArtD., za to, že mi byla po celou dobu studia zdrojem inspirace a velkou pomocí. Částečně také zlínskou „náhradní matkou“. Dále pak Mgr. Tomáši Binterovi, protože mi ukázal, že je možné jít si stále vlastní cestou. V neposlední řadě také obyvatelkám Domečku pro panenky, protože bez nich by nebyl Zlín takový, jaký je. Nakonec především Jitce Záhurecké, protože si sebou nese neskutečný náklad těžkostí a ještě mi stihá být tou jedinou, hlavní oporou.

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

OBSAH

ÚVOD	9
I TEORETICKÁ ČÁST	10
1 ŽENSKÁ POSTAVA V HRANÉM FILMU	11
2 INSPIRAČNÍ VLIVY	13
2.1 INGMAR BERGMAN.....	13
2.2 LARS VON TRIER	16
II PRAKTICKÁ ČÁST	19
3 BIOGRAFIE A VLIVY NA TVORBU A VNÍMÁNÍ ŽENY	20
3.1 INGMAR BERGMAN.....	21
3.1.1 Rodinné zázemí	21
3.1.2 Milostné vztahy	24
3.2 LARS VON TRIER	26
3.2.1 Rodinné zázemí	26
3.2.2 Milostné vztahy	28
4 FILMOVÁ ANALÝZA	31
4.1 ŠEPOTY A VÝKŘIKY (INGMAR BERGMAN).....	31
4.2 PERSONA (INGMAR BERGMAN)	36
4.3 SCÉNY Z MANŽELSKÉHO ŽIVOTA (INGMAR BERGMAN).....	40
4.4 ANTIKRIST (LARS VON TRIER).....	46
4.4.1 Prolog	46
4.4.2 Kapitola první: Žal	47
4.4.3 Kapitola druhá: Bolest.....	49
4.4.4 Kapitola třetí: Zoufalství	50
4.4.5 Kapitola čtvrtá: Tři žebráci	51
4.4.6 Epilog	52
4.5 MELANCHOLIA (LARS VON TRIER)	53
4.5.1 Justine.....	54
4.5.2 Claire	55
4.6 NYMFOMANKA – I. A II. DÍL (LARS VON TRIER).....	56
4.6.1 První díl	56
4.6.2 Druhý díl	58
5 SHRUTÍ	59
ZÁVĚR	60
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	62
SEZNAM PŘÍLOH	64
PŘÍLOHA P II: FILMOGRAFIE INGMARA BERGMANA	66
PŘÍLOHA P III: FILMOGRAFIE LARSE VON TRIERA	68

ÚVOD

Ingmar Bergman a Lars von Trier. Dva severští „titáni“ světové kinematografie, jejichž osobní autorský styl dokázal ovlivnit celé generace nových filmařů. Jejich snímky se postupem času staly kultovními a byly předmětem analýz mnoha filmových kritiků.

Oba režiséři se ve svých filmech často zaměřují na napětí vyplývající z mezilidských vztahů (často rodinných či partnerských) a posléze na interakce mezi postavami, které toto napětí zapříčiní. Nechají své postavy procházet nestandardní krizí a jejich ženské hrdinky jsou často ovlivněny psychickými problémy.

Cílem mé práce je především analýza autorských stylů obou režisérů z hlediska zobrazení ženských filmových rolí. Zaměřím se na popis psychologie ženských postav ve vybraných filmech, které jsou podle mého názoru charakteristické pro tvorbu každého z režisérů.

Charakterový oblouk postavy, její archetyp a souvislost s vnímáním ženského elementu v osobním životě. Toto budou tři hlavní body, které budu v průběhu své bakalářské práce při analýze zohledňovat.

Bakalářská práce je z důvodu přehlednosti rozdělena do dvou hlavních částí – teoretické a praktické. V teorii je tvorba I. Bergmana a Larse von Triera zařazena do souvislostí z hlediska feministických analýz a v následující kapitole se věnuji inspiračním vlivům, které mohly poznamenat jejich filmy. V praktické části se pokusím ve zkratce popsat biografie obou režisérů s přihlédnutím k rodinným a pozdějším partnerským či mileneckým vztahům. Poté připravím detailní analýzu ženských postav zobrazovaných ve filmech, jenž jsou specifické pro tvorbu obou režisérů. Na samotném konci přinesu krátké shrnutí, které bude obsahovat základní prvky podobnosti a také rozdílnosti ve snímcích Bergmana a Triera.

Tento Švéd i Dán ovlivnili každý svým způsobem (avšak rozhodně nesmazatelně) světovou kinematografii. Ať už se jedná o neskutečný symbolismus a přitom také děsivou realnost postav u Bergmana anebo dokumentární kameru a záznam vnitřních běsů u Triera, stále u nás neexistuje dostatečné množství teoretických prací na toto téma. Proto doufám, že má práce dopomůže také k větší známosti těchto dvou zcela výjimečných režisérů.

I. TEORETICKÁ ČÁST

1 ŽENSKÁ POSTAVA V HRANÉM FILMU

Sedmdesátá léta bývají prostřednictvím genderové filmové literatury označována jako období tzv. druhé feministické vlny. Právě v této době se Ingmar Bergman začíná odklánět od komplexního zkoumání partnerských vztahů a začíná se soustředit na samotnou ženu. Zobrazuje hloubky ženské duše a jeho filmové hrdinky procházejí vnitřní krizí často až hraničící s šílenstvím. V této době také začíná s filmem experimentovat Lars von Trier a je velmi ovlivněn svou feministicky aktivní matkou.

V současnosti jsou již klasické feministické přístupy minulostí, ženy a filmy zkoumající ženský prvek jsou progresivně feministické, vše je takřikajíc možné. Feminismus a genderová otázka sedmdesátých let je již označena za příliš radikální i viktoriánskou zároveň. (Hanáková, 2007, str. 8)

Před samotným zkoumáním ženských postav v hraném filmu I. Bergmana a Larse von Triera je třeba stanovit, co vlastně znamená ženský film a co je film s nálepkou feministický.

Termín „ženský“/female se spojuje s biologicky danými charakteristikami, „femininní“/feminine označuje ženskost ve smyslu společenského konstruktu, tedy genderu (vše, co daná kultura normativně vymezuje jako „ženské“) a přívlastek „feministický“ se primárně vykládá jako aktivně bojující za ženská práva. (Hanáková, 2007, str. 31)

Bergmanovy filmy tedy můžeme ve smyslu této charakteristiky definovat jako „ženské“ či maximálně femininní, protože je v nich jasně převládající ženský prvek a tematicky jsou také laděné směrem k ženské postavě ve společenské souvislosti. U Larse von Triera je toto začlenění poněkud složitější, protože jeho filmy (a také on sám jako režisér) jsou v rámci filmově-feministické obce vnímány jako misogynní čili za ženy-nesnášející. Toto označení však nemohu bez výhrad přijmout, protože například jeho rané experimentální filmy nesou mnoho prvků příbuzných s tvorbou Mayi Derenové. A právě tuto autorku považuje filmově feministická obec za jednu z průkopnic ženské experimentální kinematografie vůbec.

V knize Petry Hanákové mapující rozmach feministických studií a teorií o filmu můžeme nalézt několik pojetí, které se snaží o kategorizaci feministického filmu.

Jedná se o tři základní:

1. Pojetí E. Ann Kaplanové
2. Pojetí Ruby B. Richové
 - I. Potvrzující filmy
 - II. Korespondenční filmy
 - III. Rekonstruktivní filmy
 - IV. Medúzovské filmy
 - V. Korigující realismus
 - VI. Projektilní film
3. Pojetí Patricie Erensové
 1. Reflexivní filmy
 2. Revoluční filmy
 3. Rituální filmy

V této oblasti se feministické filmové teoretičky stávají podle mého názoru mírně řečeno krátkozrakými, protože naprostá většina Pojetí a jejich podskupin se orientuje na filmy o ženách, avšak na ty, jež jsou natočeny pouze ženskými autorkami. Z hlediska toho dělení tak můžeme filmy Larse von Triera a Ingmara Bergmana zařadit pouze dle Pojetí Ruby B. Richové do podskupiny Projektilních filmů.

„Skupina Projektilních filmů nezahrnuje filmy natočené ženami o ženách, ale filmy natočené muži o ženách, tzv. ženských film v původním slova smyslu – tedy melodramata, vytvářená obvykle mužskými představami o ženském světě.“ (Hanáková, 2007, str. 38)

Podle mého názoru lze s úspěchem tvrdit, že jak Bergman, tak Trier, ačkoliv nejsou ryze feminističtí autoři, dopomohli a v Trierově případě stále dopomáhají, upozorňovat na ženskou tematiku. Neoddiskutovatelně přinesli každý ve své době zájem o přesné pojmenování ženské otázky a přispěli k teoretickému zkoumání společnosti a pozice ženy jako takové v ní.

2 INSPIRAČNÍ VLIVY

2.1 Ingmar Bergman

Inspirační vlivy na Bergmanovu tvorbu můžeme vysledovat již do období jeho dětství a mládí. Jedná se jak o vlivy vyplývající z rodinného zázemí a osobních vztahů (viz kapitola 3.1.1), tak vlivy vyplývající z dobové atmosféry. Společenská atmosféra na počátku 20. století, s přihlédnutím k tomu, že se nalzáme v rigorózních severských zemích Skandinávie, byla tradiční, konzervativní a svým způsobem značně nekompromisní. Od dětí se vyžadovala naprostá odevzdanost a poslušnost směrem ke svým rodičům, což si Erik Bergman nežídka vynucoval fyzickými i psychickými tresty. Ingmar však na tuto přísnou metodu výchovy zareagoval zcela opačně a postupem času se z neurotického mladíka stal tvrdohlavý „rebel“, který si šel vlastní cestou. Ve spojení s Bergmanovým otcem můžeme definovat také silný vliv luteránství na režisérovu tvorbu.

„V obou rodinách bylo několik pastorů a vliv luteránství v nich sahal velice hluboko. ...V roce 1924 byl Bergmanův otec jmenován kaplanem v nedaleké královské nemocnici zvané Sofiin ústav, odkud také pochází Bergmanova vzpomínka na to, jak ho, když mu bylo deset, místní, poněkud zlomyslný sanitář, zamkl do márnice.“ (Kalin, 2007, str. 201)

Nabízí se otázka, zda se tato zkušenost nestala přebrazem pro scénu z *Persony*, kde mladý chlapec leží v márnici pod plachtou a sleduje měnící se obličej Liv Ullmann. Díky luteránství se sedmnáctiletý Ingmar dostal také na výměnný pobyt do Německa do rodiny tamního faráře. Ten však byl stoupencem Hitlera a několikrát vzal děti, včetně Ingmara, na nacistické shromáždění. V *Laterně magice* pak Bergman vzpomíná jak silný na něj zanechal Hitlerův projev dojem.

Jeho obdiv k nacismu však dál nedošel, ovšem zde můžeme (i když velice vágně) odhadovat počátek jeho fascinace tzv. statutem Nadčlověka. Tento status později Bergman připisuje především sobě jakožto umělci, pro kterého neplatí běžná pravidla určená davům. (Kalin, 2007, str. 205)

Za další vliv můžeme označit tehdejší systém švédského školství. To bylo neméně striktní, v závislosti na všeobecné dobové atmosféře a vliv školského systému se pak v Bergmanově tvorbě promítl například do filmu *Torment*, k němuž napsal I. Bergman scénář v roce 1944.

Dalším neoddiskutovatelným vlivem na Bergmana jako filmového režiséra bylo divadlo, jemuž se věnoval paralelně s filmem. Tento vliv dokládá jak stylizace některých témat, tak velmi výrazné svícení určitých scén v jeho filmech.

Jednou z hlavních a nejdůležitějších tematických náplní Bergmanových filmů jsou napjaté osobní a rodinné vztahy. To vychází z jeho osobní zkušenosti v rodinném prostředí a posléze i v nestálosti jeho partnerských vztahů.

V mnoha odborných textech je Bergman chápán v kontextu s existencialismem a existencialistickými autory, což není tak úplně překvapivé s přihlédnutím k tématu Sedmé pečeti nebo Lesních jahod. Jesse Kallin si ve své knize Ingmar Bergman a jeho filmy pokládá otázku, zda Bergmana můžeme nesporně označit za existencialistu.

Na základě biografii samotného režiséra víme, že v mládí velmi obdivoval tvorbu Charlese Dickense a W. Shakespeara, což také dokládá jeho nesporný příklon k dramatu. Ve svých poznámkách se zmiňuje o dvou textech z oblasti psychologie, které ho ovlivnily – jsou to kniha Eino Kaila – Osobnost a Prvotní výkřik Artura Janova. (Bergman, *The Magic Lantern*, 2007, str. 17)

Kaila byl finský filozof, učitel a kritik, jehož práce zahrnovala neskutečné množství okruhů. Zajímal se o biologické předpoklady psychologických fenoménů a byl znám především pro holistický, téměř až panteistický rys tvorby. Ve svých pozdějších pracích srovnával rozdíly mezi západním a východním myšlením v obecném měřítku. Tíhnul především k novým trendům, jako byla experimentální psychologie a dosáhl uznání na poli logického empirismu. (Kuorikoski, 2010)

Artur Janov byl americký psycholog, který se věnoval především psychoterapii a zkoumání psychosomatických nemocí. Uznání psychologické obce dosáhl právě prací Prvotní výkřik, která se zabývá léčbou neuróz způsobených traumaty z dětství. V roce 1967 začal praktikovat takzvanou Primární terapii, která je založená na psychoanalýze a návratu ve vzpomínkách k bolestným událostem. (Forge, 2008)

V neposlední řadě také můžeme v režisérově tvorbě vysledovat vliv filozofa Friedricha Nietzscheho, o kterém se kvůli jeho obecné známosti nebudu blíže rozepisovat. Zmíním jen několik základních bodů Nietzscheho tvorby, jako jsou kritika evropské křesťanské morálky (jež vede podle něj k nihilismu), teorie Nadčlověka a beznadějnost celkového lidského osudu.

Za další velmi výrazný vliv na tvorbu tohoto režiséra považují skandinávské tradice, mýty, legendy a kulturu obecně. Sám ve své biografii přiznává, nakolik byl ovlivněn tvorbou Augusta Strindberga či Henrika Ibsena.

Především Strindbergův vliv na Bergmana byl natolik velký, že by si tento vztah zasloužil samostatnou esej či diplomovou práci, proto zmíním jen několik prací, kde je jeho vliv nejvýraznější. Na divadelních prknech Bergman režíroval celkem jedenáct Strindbergových her a dalších osm pro rozhlasové produkce. Inspirován Strindbergem napsal také scénář pro světoznámou *Sedmou pečeť*. Konkrétní odkazy na Strindberga a jeho tvorbu můžeme nalézt například v *Úsměvech letní noci*, kde Fredrik prohlásí: „*Viděl jsem je stát ve stáji*.“. Tato replika odkazuje takřka doslovně na promluvu Jean ve hře *Slečna Julie* (A. Strindberg). Další repliky velmi podobné Strindbergovým hrám můžeme najít v *Tanci smrti*, *Fanny a Alexandrovi* nebo *Scénách z manželského života*, kde se Bergman doslovně zmiňuje o Strindbergovi. Odkaz na něj slyšíme v opilecké promluvě Petera v obýváku při návštěvě Johana a Marianne: „*August Strindberg někde napsal: existuje snad něco hroznějšího, než muž a žena, kteří se nenávidí?*“ (Bergman, *Scény z manželského života*, 1973, 15:46 min.)

Přímo na motivy hry A. Strindberga napsal film *Bouřka a Hra snů*. Z hlediska filmové tvorby se stal Bergmanovou celoživotní inspirací a učitelem režisér a herec němého filmu Victor Sjöström, kterého později Bergman obsadil do filmů *Na radost* a *Lesní jahody*. V roce 1981 se Bergman také podílel na natáčení dokumentu o samotném Sjöströmovi.

V rámci shrnutí můžeme poznamenat, že nejvýraznějšími inspiračními vlivy na Bergmana byla především jeho rodina a náboženství, práce soudobých psychologů a filozofa Nietzscheho. Tradice a skandinávské legendy zase dodávají jeho příběhům na tajemnosti a určité „severské syrovosti“. A nakonec považuji za velmi důležitý vliv Victora Sjöströma, který se postupem času stal Bergmanovým oblíbeným hercem, avšak především učitelem.

Sám Bergman se posléze v průběhu let stal velkou inspirací pro zástupy mladších filmařů, jako byl například Woody Allen, autoři australské nové vlny v sedmdesátých letech a v neposlední řadě také Lars von Trier.

2.2 Lars von Trier

Podobně jako je tomu u Ingmara Bergmana i Lars von Trier ve svých filmech často čerpá z napětí vyplývajícího z mezilidských vztahů. Inspiraci pro tuto tematiku můžeme hledat v jeho „nestandardní“ rodinné anabázi vyplývající jak z abnormálně uvolněných vztahů rodiče versus syn, tak z nečekaného odhalení biologického otce Larse von Triera (viz podkapitola 3.2.1)

Podobně jako tomu bylo u jeho politicky radikální matky a „matrikového“ otce se také Lars von Trier v průběhu let stal radikálním, i když ne politicky, avšak v rámci své filmové tvorby. Stejně tak jako se u Trierů dědil sklon k radikalismu, tak mladý Lars zdědil také určitou oblibu v provokacích a škádlení, což mu zůstalo po celý dosavadní život. Matka, která byla po celý život v rodině tou iniciativnější, předznamenala Trierův převažující zájem o ženské filmové hrdinky. V období školní docházky trpěl celou škálou psychosomatických nemocí, které zapříčinily, že mladý Lars se učil doma s matkou a podstupoval časté vyrovnávací zkoušky.

Tato zkušenost se (podobně jako tomu bylo v případě Bergmanovy kritiky švédského školního systému ve Štvanici) promítla jako téma v jeho pozdějších filmech, například do Leo-ovy groteskní zkoušky v Evropě nebo Moggeho nedostatečné lékařské zkoušky v televizním seriálu Království. Typickým příkladem školních frustrací je sám o sobě film Sborovna. (Schepelern, 2004, str. 14)

Sám Trier se ve svých autobiografických textech zmiňuje o inspiračních vlivech z dětství a to o knize Zlatosrdečka, která je dánskou variací pohádky bratří Grimmů Hvězdné dukáty. Inspiraci touto pohádkou o dobrosrdečnosti malé holčičky a její cestě lesem (do určité míry i jejím odevzdání se) najdeme jak ve filmu Prolomit vlny, Tanci v temnotách, Dogville a do určité míry i v Melancholii. (Hruška, 2008)

Za další inspirační vliv uvádí Peter Schepelern film Děti kapitána Granta Davida Gutmana. Sám Trier k uvedeným inspiračním vlivům s ironií sobě vlastní dodává, že „jeho základní zdroj inspirace byly sešity příběhů Kačera Donalda. Mnohé z mých příběhů jsou jen koncentrátem Kačerova.“ (Schepelern, 2004)

Ve dvanácti letech se sám účastnil většího natáčení a to na pozici herce jedné z hlavních rolí televizního seriálu Tajemné léto. I to později ovlivnilo jeho způsob vnímání herecké profese jako takové a utvrdilo jej v přesvědčení, že chce pracovat v oblasti kinematografie.

Již od raného mládí také můžeme pozorovat velký vliv vážné hudby, ke které jej vedla matka. Již v jedné z prvotin Proč předtím utíkat, když víš, že tomu neutečeš?, kterou natočil ve čtrnácti letech, můžeme slyšet Händelův sbor Aleluja. Důležitou inspirací a také po několik let také náplní práce se pro Larse von Triera stalo malířství.

„Inspiroval mě jeden film o Edvardu Munchovi. Nejvíc jsem se asi zaobíral expresionismem, ale více méně jsem prošel vším. Tou dobou jsem také začal používat přídomek von.“ (Schepelern, 2004, str. 17)

Důležitým Trierovým inspiračním zdrojem se po dobu filmových studií stala výuka o Bergmanovi a Dreyerovi. Bergmana a jeho inspirační vlivy probírám v předchozí kapitole. Carl Theodor Dreyer byl dánský režisér a scenárista, přičemž jeho hlavní tematickou náplní filmů se stala touha po víře v Boha a bezútěšnost lidského života bez naděje na opravdové štěstí. V tomto inspiračním vlivu vidím velkou souvislost mezi Trierem a Bergmanem (viz jeho inspirace Nietzsche).

Dalším podobným prvkem mezi oběma režiséry byla opatrná záliba v nacistické ideologii. Bergman obdivoval Hitlerův řečnický náboj a Lars von Trier na festivalu v Cannes dokonce prohlásil, že má pro Hitlera pochopení. V mládí se také (možná v rámci pubertální revolty vůči matce) oblékal jako nacistický důstojník.

Trierovy rané stále ještě amatérské a studentské filmy by se daly bezesporu označit za experimentální. Například ve filmu Pěstitel orchidejí z roku 1977 můžeme vyzorovat velkou inspiraci Buñuelovým Andaluským psem anebo Odpoledními osidly fantaskní Mayi Derenové. Stejně jako u těchto autorů také u Triera se objevují symbolistní a snové sekvence s velkou rolí voiceoveru.

Následující film Za branami ponížení zase dokládá Trierovu inspiraci pornografickými romány a pornografií vůbec. Tento film je založen na příběhu francouzského románu Příběh O Dominique Auryové. Takže svým způsobem můžeme považovat i ji za inspirační pilíř Trierovy tvorby. (Schepelern, 2004, str. 25)

Za jeden z výraznějších inspiračních vlivů na Trierovu považuji také dílo Bertolda Brechta. Výrazná satira, zcizující efekty a distancovaný herecký projev se pak projevují především v Dogville.

Z hlediska filmařů bývá Lars von Trier často připodobňován k Andrei Tarkovskému. Nezřídka také bývá označen díky svému stylu filmové estetiky za Tarkovského současné generace.

V Trierových online biografiích se sbírkou jeho nejoblíbenějších filmů můžeme také vysledovat oblibu starých italských filmových mistrů. Z nejvýraznějších můžeme jmenovat Piera Paola Pasoliniho, Roberta Rosselliniho nebo Michelangela Antonioniho. (Dedinsky, 2013)

Posléze Trier přechází z avantgardního filmu k narativnímu avšak motivy jako nevyhnutelná zkáza (Melancholia), soft porno (Antikrist, Nymfomanka) a touha najít víru v Boha zůstávají v jeho tvorbě stále jasně viditelné.

II. PRAKTICKÁ ČÁST

3 BIOGRAFIE A VLIVY NA TVORBU A VNÍMÁNÍ ŽENY

Dva skandinávští filmaři, v mnoha režijních přístupech podobní, v ještě větším množství odlišní. Neoddiskutovatelně však ve své tvorbě ovlivnění jak zemí původu, tak rodinou. Ani u jednoho z nich se například nedá hovořit o klasickém vztahu s matkou, i když ze zcela opačných důvodů. Bergmanova striktní chladná výchova podléhající přísnému otci a chladné matce versus Trierova volná, pokroková výchova ve stylu ateismu a „radikálního nudismu“.

U obou je také důležitým bodem víra a přístup k ní jako takové. Peter Jensen, dánský filmový producent, který v roce 1992 s Trierem založil produkční společnost Zentropa, v jednom z rozhovorů o Trierovi a jeho podobnosti s Bergmanem, prohlásil: „*Je to idealista a věřící, který trpí bolestmi opravdové víry a který konstantně zápasí za své ideály. Naproti tomu Ingmar Bergman, jehož filmy jsou o pocitu úzkosti nevěřícího a touze věřit, filmy Larse von Triera jsou celé o pocitu úzkosti věřícího, který chce přestat věřit.*“ (Beltzer, 2002) Přesně v duchu tohoto antonyma by se dalo shrnout dětství a tvorba obou režisérů.

Jak Bergman, tak Trier však znamenají ve svých dobách určitý přerod. Nové přístupy, nový vyprávěcí styl a také nová kontroverze. V Cahiers du Cinema Jacquese Mandelbauma se hned na prvních stránkách o Bergmanovi dočteme: „*od padesátých let byl označován jako režisér, který kinematografii povznesl do jejích největších výšin, jakožto uměleckou formu. Také na něj může být nahlíženo jako na maják výjimečnosti v evropském kině náročného diváka.*“ (Mandelbaum, 2011, str. 5)

Na straně druhé „enfant terrible“ dánského filmového průmyslu proslulý svojí touhou provokovat, porušovat konvence a dosáhnout krajního minimalismu.

V několika rozhovorech se Trier zmiňuje o Bergmanovi, jako o svém otci. Několikrát se jej snažil zkontaktovat prostřednictvím dopisů, avšak švédský režisér nikdy neodpověděl. Tuto ne-reakci si Trier později vysvětluje zcela prostě jako normální vztah otce ke svým okoukaným dětem.

Avšak i přes Trierovo relativně smířené prohlášení se můžeme dohadovat, že zrnko zklamání v něm Bergman přece jenom zasel. Na základě této malé historky pak můžeme definovat, jak byly vnímány rodinné vztahy na počátku století ve skandinávských zemích (po-tažmo ve striktní luteránské rodině) a jak smělá, naivní a svéhlavá mohla být očekávání Triera z rodiny let šedesátých.

Rodinné vztahy počátku století, s přihlédnutím k tomu, že se nacházíme v obecně citově „střídmejších“ zemích, byly takřka neporovnatelně konzervativní. Vztah dětí směrem k rodičům byl vymezen přesnými pravidly, jejichž přestoupení bylo tvrdě trestáno. Sám Bergman se o fyzických i psychických trestech, které přicházely především od otce Erika, zmiňuje ve svých biografiích. Jejich vztah byl velice chladný a na několik let byl dokonce přerušen fyzickým atakem.

Takřka do opozice by se pak dalo postavit období, v němž vyrůstal Lars von Trier. Západní kultura šedesátých let sotva stačila vstřebat překvapivé uvolnění, které sebou přineslo hnutí Hippies, rocková hudba a aktivita levicových hnutí. Vše co nebylo zakázáno, bylo dovoleno a tento směr se začal uplatňovat také v rámci rodinných vztahů. Na druhou stranu volnost a samozřejmost rodičovské lásky přinesly paradoxně také určitý druh samoty. Samoty zcela jiného ražení, než tomu bylo u Bergmana, jenž mohl po vřelých citech jen dychtit, avšak přece jen šlo stále o samotu.

3.1 Ingmar Bergman

3.1.1 Rodinné zázemí

„Naše rodina byli lidé dobré vůle s katastrofálním dědictvím přemrštěných požadavků, špatného svědomí a pocitů viny.“ (Bergman, *The Magic Lantern*, 2007, str. 14)

Ernst Ingmar Bergman se narodil 14. července 1918 v Úppsale, pastorovi luteránské církve Eriku Bergmanovi a zdravotní sestře z vážené, bohaté rodiny Karin Åkerblomové. Ta v průběhu těhotenství prodělala Španělskou chřipku, při které hrozilo, že syn bude nedonošený. Již tato příhoda se stala předzvěstí Ingmarova nešťastného mládí. (Kalin, 2007, str. 201)

Roku 1992 napsal Bergman scénář k biografickému filmu *Den Goda Viljan* (v češtině *S nejlepšími úmysly*) pojednávajícím o jeho rodině. Také z tohoto příběhu zmaru dvou lidí přežívajících díky výjimečné lásce, lze vyčíst mnohé. Výbuchy vzteku rigorózního otce a nadřazenost nevyrovnané chladné matky postupně vytváří velmi zneklidňující drama.

Otec je od počátku představen jako nerozhodný slaboch, který například dlouho není schopný ukončit utajovaný vztah se servírkou Fridou, i když je již s budoucí Ingmarovou matkou. Annu sice miluje, ale není příliš ochotný překonat počáteční překážky. Motiv věr-

nosti a závazku se často objevuje jak v Bergmanových autorských filmech, tak také v osobním životě, kdy jeho vztahy nebyly zrovna stálého charakteru, viz podkapitola 5.1.2 Milostné vztahy. Za další povahový rys Bergmanova otce můžeme brát neochotu přiznat si vinu na vlastních potížích (sekvence, kde Henrik neudělá závěrečnou zkoušku a veškerý podíl za vlastní neúspěch připíše profesorovi). Annina rodina se svazkem od počátku nesohlasí a už tak velmi složitý vztah prochází dalšími výzvami. Anna Åkerblomová nastávájícího manžela před rodinou brání, čímž se dostává do konfliktu s vlastní vcelku striktní matkou. Oba milenci nakonec dospějí k vytoužené svatbě, která však není konečným vítězstvím, jak by se mohlo zdát, ale počátkem ještě těžších problémů.

Jediný koho můžeme brát za v Bergmanových očích „bezúhonného“ je Annin otec (hrál Max von Sydow), kterého však nemohl autor nikdy osobně poznat.

O vztahu s otcem se Bergman rozepsal v autobiografii *The Magic Lantern*. Ve formě deníku zde popisuje pocity z 29. dubna 1970, kdy byl již jeho otec po smrti. „*Shledávám složitým popsat, co jsem cítil, když jsem ho tam viděl. Takřka neznámý obličej, připomínající tváře z koncentračních táborů. Byla to tvář smrti. Myslím na něj přes obrovskou vzdálenost, kterou jsme nikdy nepřekonali. Avšak s něhou.*“ (Bergman, *The Magic Lantern*, 2007, str. 278)

Přísný religiózní otec si poslušnost u svých dětí nezřídka vynucoval rákoskou a promyšleným systémem trestů. Kvůli této výrazně formující dětské zkušenosti je motiv hříchu, trestu, ponížení a neurčitého odpuštění výraznou součástí Bergmanových děl.

Karin Åkerblomová je v biografích a také dokumentárních filmech popisována jako žena poznamenaná nespokojeným manželstvím, u které se projevy něhy směrem k synovi střídaly s naprostým chladem a odmítavostí. O svém vztahu k matce se režisér rozepsal v rámci autobiografie *The Magic Lantern*. Zmiňuje se o silné fixaci a časté potřebě vynucovat si matčinu pozornost. Ta však na doporučení dětského lékaře projevy citů směrem k malému Ingmarovi značně omezila s tím, že se tak zbaví své silné závislosti. Tato „obrácená terapie“ se však zcela minula účinkem a z malého Bergmana se stal čím dál víc deprivovaný uplakánek. Jedinou radostí se mu postupem času staly útěky do světa fantazie. (Bergman, *The Magic Lantern*, 2007, str. 260)

„*Pamatuji si na jedno příkoří, které mi způsobil bratr. Matka vyšla z pokoje a prošla saló- nem. My jsme byli právě v něm a matka se dlouze zahleděla doleva. Tehdy jsem si pomys-*

lel, vždyť ona hraje, ale taky strašně přehrává. Nebylo to ani v nejmenším přesvědčivé... Byly nám dány masky místo výrazů? Byla nám snad dána hysterie místo pocitů?“ (Mandelbaum, 2011, str. 8)

Umění filmu pro něj poodhalila babička Åkerblomová, která jej brala na nejrůznější promítání. Tyto výlety však byly jejich malým tajemstvím, protože otec s podobnými kratochvílemi naprosto nesouhlasil. První osobní kontakt s filmem se mu nabídl relativně záhy, když za sto cínových vojáčků dostal od svého bratra primitivní kinematograf. Malé loutkové divadlo a starobylá promítačka se tak staly předzvěstí celé Bergmanovy budoucnosti.

V biografii *The Magic Lantern* se pozastavuje také nad vztahem s bratrem a sestrou. Sestra, nejmladší ze tří sourozenců, byla miláčkem obou rodičů. Právě tuto nerovnováhu v míře citů věnovaných jednotlivým sourozencům považují za základní stavební kámen jeho fascinace rodinnými vztahy (*Šepoty a výkřiky, Podzimní sonáta*).

Represivní model rodiny zobrazuje hned ve svém filmovém debutu. *Štvanice* (1944, režisoval Alf Sjöberg), která se u švédských kritiků té doby dočkala rozporuplného přijetí, dosáhla hned na ocenění Zlatá palma v Cannes. Podle mého názoru se jedná o ukázkový příklad psychologického dramatu, kde Bergman využívá inspirace z divadelní tvorby a Sjöberg atmosféru celého filmu dokonale podpořil promyšlenou hrou světel a stínů. Tento černobílý film se tak stal debutem odpovídajícím kariéře jednoho z nejlepších režisérů dvacátého století. (Kalin, 2007, str. 15)

Popsat a prozkoumat povahu ženské duše se Bergman pokoušel již od svých úplně prvních režijních děl (*Krise, Hamnstad*) a toto téma podle mého názoru dovedl k dokonalosti filmy jako *Pramen panny, Persona* či *Šepoty a výkřiky*. Za poslední zmíněné byl také navržen na Academy Awards americké Akademie filmového umění. *Pramen panny* získal zlatého Oscara v roce 1961.

Stejně jako zmiňovaný spisovatel August Strindberg, také Bergman je ve své tvorbě silně, často až nelítostně autobiografický. V žádném ze svých filmů nebo her neváhá využít svou osobní zkušenost a filmovou skutečnost zobrazuje vždy přes filtr vlastních prožitků a emocí. „*Z prostředí, ve kterém se narodil a vyrostl, si přinesl jednak téma vzpoury proti autoritám – proti rodičům, konvencím či celé společnosti, jednak palčivé otázky náboženského, metafyzického a existenciálního charakteru, související s relativností, pomíjivostí a iluzorností lidského bytí.*“ (Černík, 1998)

3.1.2 Milostné vztahy

Bergmanovo rodinné zázemí nevyhnutelně ovlivnilo i jeho život v dospělosti. Krátce po devatenáctých narozeninách odchází Bergman po velké hádce s otcem z domu a začíná nepříliš zapáleně studovat Dějiny umění a literatury na Stockholmské univerzitě. V té době také režíruje své první amatérské hry pro přátele. Po třech letech opouští univerzitu a přijímá místo režiséra v University Theatre ve Stockholmu. O další tři roky později se připojuje ke scénáristickému týmu na pozici dramaturga u filmové společnosti Svensk Filmindustry a paralelně se věnuje divadelní režii. „*Během působení v divadlech v Helsingborgu, Göteborgu, Malmö a Stockholmu kolem sebe soustředil vlastní hereckou stáj, jejíž členy – Maxe von Sydowa, Gunnel Lindblomovou, Harriet Anderssonovou, Bibi Anderssonovou a další – obsazoval i do svých filmů.*“ (Černík, 1998)

Bergmanovým patrně nejpopulárnějším tématem jsou partnerské vztahy. Nešťastná manželství, rodinné konflikty, nepochopení a chlad mezi nejbližšími se objevují v naprosté většině jeho díla. Také v tomto případě čerpal z bohaté osobní zkušenosti. Celkem byl pětkrát ženatý a prošel řadou nestálých milostných epizod.

Vztah mezi mužem a ženou, projevy lásky, erotiku a sexualitu chápe jako ambivalentní a rozpuruplný jev, který sice „*může v krajním případě nabýt podoby strindbergovskyy neúprosného boje pohlaví, ale bez něhož veškeré lidské snažení ztrácí smysl.*“ (Bergman, 2002, str. 72)

Za nejdůležitější ženy v Bergmanově životě můžeme považovat jeho manželky. S první z nich, choreografkou Else Fischerovou, se setkal při přípravě jedné z divadelních her ve Stockholmském divadle. Po dvouletém vztahu se s ní v roce 1943 oženil a v tom samém roce se narodila první dcera Lena. V roce 1944 přijímá práci šéfrežiséra v Helsingborgském městském a zde se také setkává se svou následující manželkou Ellen Lundströmovou. V roce 1945 točí svůj první autorský film *Krize*, rozvádí se s Else Fischerovou a žení s E. Lundströmovou. S tou má následně čtyři děti Evu, Annu, Jana a Matse. O čtyři roky později se při pracovní cestě v Paříži setkává s novinářkou Gun Hagbergovou a začíná s ní nemanželský milenecký poměr. O několik měsíců později požádá o rozvod s Ellen Lundströmovou a bere si Gun. S ní má syna Ingmara. V roce 1952 byl jako režisér najat Městským divadlem v Malmö a s Harriet Andressonovou začíná

Bergmanova série fascinace vlastními herečkami. Anderssonová se pak objeví jako hlavní hrdinka filmu *Léto s Monikou*. (Mandelbaum, 2011, str. 95)

Tento film režisér napsal Harriet přímo na tělo. V autobiografii *The Magic Lantern* o Harriet píše: „*Bylo poučné představit světu takový originální talent, jakým je Harriet Andersson a sledovat jak si počíná před kamerou... Je to vzácně silná, ale zranitelná žena, jejíž nadání hraničí s genialitou. Má přímý a smyslný vztah ke kameře a navíc suverénní techniku, přechází bleskurychle z nesilnějšího vctění do strážlivého registrování či naopak.*“ (Bergman, *The Magic Lantern*, 2007, str. 112)

V tom samém roce však švédský režisér začíná nový vztah s Bibi Andersson. Zajímavým rysem jeho vztahů s vlastními herečkami je to, že i když neměly dlouhého trvání, přesto spolu i po rozchodu dokázali zůstat dobrými osobními i profesními přáteli. Harriet s Ingmarem Bergmanem natočila nakonec celkem deset filmů a společně s Ingrid Thulin, Liv Ullmann a Bibi Andersson nejčastěji ztvárňovala role mladých nevinných děvčat a žen, které jsou zmítané psychickými problémy, které pramení buď z partnerských či rodinných vztahů (*Sny žen, Šepoty a Výkřiky, Jako v Zrcadle*).

Předposlední manželkou slavného režiséra se stala estonská koncertní pianistka Kābi Laretei, se kterou přivedl na svět syna Daniela. V roce 1965 se Bergmanovou novou múzou stala Liv Ullmann, s níž následující rok natočil nezapomenutelnou *Personu*. Přestože jejich vztah (mají společnou dceru Linn) neměl dlouhého trvání, v hlubokém přátelství pak setrvali po zbytek života až do Bergmanovy smrti v roce 2007. Po pěti letech opouští Liv Ullmann kvůli Ingrid von Rosen, jež byla jeho ženou až do roku 1995, kdy umřela na rakovinu žaludku. V roce 2004 společně s dcerou Marií vydávají knihu *Tři deníky*, která obsahuje dopisy Ingrid, Ingmara a jejich dcery během posledního půl roku před smrtí Ingrid. Zde se slavný režisér poprvé veřejně přiznává k tomu, že je Mariin biologický otec. Po jeho smrti v roce 2007 byly na jeho výslovné přání převezeny ostatky Ingrid do společného hrobu na ostrově Färö. (Mandelbaum, 2011, str. 95)

Ingmar Bergman byl pětkrát ženatý, měl nespočet milenek, nezdědkakdy ve vlastním štábu a přivedl na svět celkem devět dětí.

Z širokého výčtu partnerských i mileneckých vztahů švédského režiséra můžeme vyvodit několik teoretických důsledků. Stejně jako ve své tvorbě prahne po nalezení ženy, která bude zároveň idolizovatelná ikona i matka, stejně jako se snažily jeho mužské postavy najít

vnitřní klid a mír ve vztahu se svými protějšky a se sebou, stejně tak se ve svém životě pokoušel dosáhnout smíření samotný Bergman. Sám režisér ve svých pamětech *Laterna Magika* říká, že „*jeho poněkud prodloužená puberta a období hledání skončilo až šťastným setkáním s Ingrid von Rosen.*“

3.2 Lars von Trier

„*Dá se říct, že se v životě bojím úplně všeho kromě natáčení filmů.*“ (Trier, 2010)

„*Náboženství je pro mě hledáním dětství, které jsem neměl.*“ (Schepelern, 2004, str. 12)

3.2.1 Rodinné zázemí

Lars Trier (přídomek von si připsal sám až v dospělosti ve spojitosti s Erichem von Stroheim a Josefem von Sternberg) se narodil 30. dubna 1956 v dánské Kodani do rodiny politické aktivistky Inger Host a Ulfa Trierera, ministerského úředníka. V době Larsova narození byl jeho „matrikový“ otec Ulf hospitalizován v nemocnici a tak pro budoucího filmového provokatéra jede jeho strýc, filmař Borge Host. Již tuto náhodu můžeme brát jako předzvěst velkolepé kariéry jednoho z neznámějších dánských režisérů. Larsova rodina pak bydlí v secesní vile v oblasti zvané Dánské Švýcarsko. Po matčině smrti se sem Lars von Trier ještě jednou vrátí provést takzvanou očištnou terapii. (Schepelern, 2004, str. 11 - 14)

Podobně jako je tomu u Ingmara Bergmana také tvorba Larse von Trierera byla velkou měrou ovlivněna rodinným zázemím a výchovou. Výchovou, jejíž rysy však byly paradoxně zcela opačného charakteru, než tomu bylo u Bergmana. Larsova matka Inger byla od mládí přesvědčenou komunistickou intelektuálkou, která vystudovala politické vědy a angažovala se mimo jiné i v odbojovém hnutí proti nacistickému Německu. Na podzim roku 1943, byla podobně jako dalších několik set tisíc dánských židů donucena utéci do švédského exilu, kde se seznámila s Židem Ulfem Trierem. Po osvobození v roce 1945 se vracejí do Dánska a ten samý rok se jim narodil Larsův starší bratr Ole.

Mnoho ze svých psychických problémů a nálad Lars von Trier přičítá faktu, že Ulf Trier nebyl jeho biologickým otcem a tento fakt mu sdělila matka až na smrtelné posteli v roce 1995.

„*Když jsem se to dozvěděl, samozřejmě mě to ovlivnilo. Musím v mnoha ohledech začínat znovu... On, jehož jsem pokládal za svého otce, to dobře věděl. O tom nebylo žádných po-*

chyb. ...Svým způsobem i nadále za svého otce považují svého zemřelého otce, úředníka Ulfa Triera. I když to nebyl žádný silný muž, jako s největší pravděpodobností byl ten, který mi dodal ony umělecké geny.“ (Schepeleern, 2004, str. 11, 12)

Lars von Trier byl vychováván v komunistické, intelektuální a ryze ateistické rodině. Zde tak můžeme vysledovat počátky jeho inklinace k víře a křesťanským tématům obecně. Matka Inger byla mezi partnery ta dominantnější a podnikavější. Zajímala se o kulturu, stýkala se s levicově orientovanými intelektuály, kteří posléze navštěvovali rodinu i doma a tak měl mladý Trier možnost setkat se například se spisovatelem a malířem Hansem Scherfigem nebo novinářem Otto Gelstedem. Sám Trier k tomu v rámci jedné z odpovědí na tiskové konferenci v Cannes uvedl: „*Vyrůstal jsem v kulturně-radikálním domově. Matka byla komunistka, otec sociální demokrat. To byly moderní myšlenky a velice jasné představy o tom, co je dobré a co ne. Sentimentálno bylo prolhané a falešné.*“

Trierův domov nesl i přes neskutečnou liberálnost znaky matčiny dominantnosti. Postupem času jen těžko chápala, že by její oblíbený syn Lars mohl myslet jinak než ona. Rodiče ale zároveň ponechávali ve velké míře na dětech, aby se sami vyrovnávaly s úkoly, které ne vždy dokázaly zcela úspěšně zvládnout. Systém byl nastaven jasně. Na většinu věcí musely přijít samy a v zásadě si velmi brzy utvářet svůj vlastní názor na svět a lidi okolo sebe. Lars von Trier v knize Stiga Björkmana *Trier on von Trier* z roku 1999 pronesl na toto téma následující: „*Pocit bezpečí a určitých mezí, to jsem nikdy neměl. Měl jsem také hodně problémů proto, že takové rámce neexistovaly. Jako dítě jsem pociťoval hodně úzkosti, kterou bych asi býval nepoznal, kdybych neustále nemusel zaujímat stanovisko k tolika věcem.*“ (Björkman, 2005, str. 48)

Volná výchova a nedostatek bariér způsobily v Larsově životě hodně nepříjemností. Po dobu dětství i mládí a také během filmařské kariéry je pro Triera těžké podrobit se jakékoliv autoritě, čemuž ještě přidává jeho neustálá potřeba provokace (viz tisková konference k filmu *Melancholia* na festivalu v Cannes, 2011).

Již v mládí se také projevil prapočátky jeho psychiatrických obtíží. Kvůli problémům s kázní a přizpůsobením se opouští školu v roce 1969 a několik let se učí doma. V této době také začal být uzavřený a projevují se první z jeho raných fobií. Návaly tenze se střídaly s klaustrofobií a strachem z jízdy vlakem, letadlem a ze samoty.

V roce 1972 skládá vyrovnávací zkoušky základní školy a toto téma se pak objevuje i v několika jeho filmech – Evropa (zkouška v lůžkovém voze v Evropě, okamžiky nekončícího ponížení ve Sborovně).

Umělecké sklony mladého Triera rodiče podporovali od prvopočátků. Malý Lars maloval, psal detektivní povídky, zahrál si také v televizním seriálu Tajemné léto Thomase Windiga a v deseti letech začal pracovat s osmi milimetrovou kamerou. Kvůli kinematografii byl mladý Trier schopný překonat i jednu ze svých největších fobií a to z létání. Když mu bylo šestnáct, navštívil svého strýce, filmaře Borga Hosta v Tanzánii, měsíc poznával tamní krajinu a točil experimentální osmi milimetrové filmy. To bylo jedinkrát, kdy Trier opustil Evropu. (Schepele, 2004, str. 15-16)

Odborná manipulátorka Inger Hostová, která vždy přesně věděla jak dosáhnout naplnění svých cílů (viz promyšlenost „genového inženýrství“ při početí von Triera), se v roce 1995 synovi na smrtelné posteli přiznala, že jeho biologickým otcem byl slavný dánský skladatel J. P. E Hartmann. Trier se o kontakt se svým „pravým“ otcem několikrát pokusil, ten však po čtyřech trapných schůzkách přerušil se synem veškerý kontakt. Pokud ho však bude mladý Trier ještě někdy chtít kontaktovat, tak jedině prostřednictvím právníka. (Molitorisz, 2003).

Vůči matce se Trier více či méně vymezoval po celou dobu jejího života. V několika rozhovorech uvádí, že vše co dělá v současnosti, podmiňuje předpokládanému hodnocení své matky. Co by se jí podle jeho názoru líbilo, primárně v mžiku odvrhne.

Tento rodinný exces způsobil mladému režisérovi silný citový otřes, ale také naprostou změnu v jeho tvorbě. Sám se o tomto období zmiňuje ve svých online biografiích jako o době pochyb, nejistoty a velkém množství ztracených iluzí. V tom samém roce založil s Thomasem Vinterbergem hnutí Dogma 95, které si předeslalo stanovit základní pravidla moderního filmu, kladlo důraz na syrovost filmového výrazu a tvůrci se snažili vymístit z vlastní tvorby jakoukoliv stylizaci.

3.2.2 Milostné vztahy

Už od mládí bylo Trierovo vnímání sexuality rozervané, provokativní a lehce perverzní jako režisér sám. Již v jeho prvním profesionálně braném filmu Pěstitel Orchidejí z roku 1977 se objevují obrazy onanujících dívek a sexuálně paralyzovaných mužů. Žena je zde

pojímána jako negativní element, jako podvodnice a pokašitelka. Žena jako pozitivní prvek se objevuje až v Trierově filmu Prolomit vlny (hl. role Emily Watson), načež je následně zcela popřena zpodobněním ženy v Antikristu (hl. role Charlotte Gainsbourg).

Schepeleern ve své knize Lars von Trier a jeho filmy nachází spojitost mezi Pěstitelem a Bergmanovými filmy Čekání žen (1952) a Mlčení (1963). Podobnost s Čekáním žen naznačuje scéna s dvojicí cenzurovaných obličejů v sedmnáctém obraze, jež Lars von Trier použije ve své tvorbě ještě několikrát. Spojitost s Mlčením Schepeleern vidí ve scénách s odvážnou a vyzývavou sexualitou. Potvrzením souvislosti s velkým švédským režisérem je scéna, kde si hlavní postava (Victor, hrál Lars von Trier sám) čte v kině program, na němž je Bergmanův portrét. (Schepeleern, 2004, str. 22)

Samotný výklad ženských postav je v Trierových raných filmech mírně řečeno nejasný. Postavy si vyměňují totožnost. Po celou dobu je divákovo vnímání záměrně zcizováno měnícím se voiceoverem ženského hlasu.

„Melancholie a žárlivost vůči tomu, jak si žena užívá života, jsou v Pěstiteli orchidejí základním tématem a linku žárlivosti vůči ženskému pokolení můžeme vysledovat i v Trierově osobním životě.“ (Molitorisz, 2003)

Sexualita a přístup k ní hraje velmi důležitou roli v naprosté většině Trierových filmů a to už od těch naprosto prvotních. Viz Blažená Menthe, která byla napsána na motivy románu Dominique Auryové Histoire d'O, který je považován za klasiku pornografického žánru. Také osobní život Larse von Triera, jeho přístup k ženám a věrnosti je často připodobňován k jeho filmům. Biografie a internetové zdroje se různí v roce, kdy se začal jeho vztah s herečkou Caecilí Holbekovou. Nejčastěji však bývá uváděn rok 1987.

Zde můžeme vyzorovat paralelu s Ingmarem Bergmanem, protože i Trier je často fascinován svými herečkami. Caecilie Holbek hrála v Trierových filmech Epidemie (1987) a Evropa (1991). Při natáčení Epidemie dokonce figurovala na pozici asistenta kamery. Faktem však je, že s touto dánskou grafičkou, režisérkou, herečkou a scenáristkou se rozvedl v roce 1995 a společně mají dvě dcery. První z nich, Agnes se narodila v roce 1988 a druhá Selma v roce 1996. (Lumholdt, 2003, str. 22-23).

V roce 1992 zakládá s Peterem Jensenem filmovou produkční společnost Zentropa, která začala jako první točit tvrdé porno videa pro masového diváka. Trierova produkce byla zaměřena především na ženské divačky a první z jeho porno filmů (Constance, 1998; Pink

Prison, 1999) dopomohly k legalizaci porno průmyslu v Dánsku. Nabízí se otázka, zda Trier zacílením své porno produkce pouze vycítil prázdné místo na trhu nebo je pro něj již od této doby jednodušší vcítit se do ženské psyché. Další variantou je, a podle mého názoru také tou nejpravděpodobnější, že mužské porno choutky z hlediska porno zábavy považoval za příliš primární a pouze chtěl prozkoumat do té doby neprozkoumané. Porno pro ženy tak mohl považovat za výzvu svého druhu.

Ve velkém množství interview popisuje von Trier rok 1996 jako rok zhroucení. Dva měsíce po tom, co zemřela jeho matka opouští svou těhotnou ženu Caecilii Holbek kvůli o mnoho let mladší chůvě Berte Froge. S tou má v roce 1997 dva syny – dvojčata Ludviga a Benjaminu.

Lars von Trier bývá často označován za misogynu, nejen díky svým filmům, ale taky díky často až příliš upřímným interview nad vzniklým filmem. Několikrát také čelil nařčení ze sadismu v přístupu ke svým herečkám. Nejdříve si s ním těžké chvíle prožila Emily Watson při natáčení snímku Prolomit vlny a posléze i Nicole Kidman při natáčení kultovního Dogville. Znamá islandská zpěvačka Björk po natáčení filmu Tanec v temnotách ukončila celou svou hereckou kariéru se slovy: „... *raději bych snědla celý svůj kostým, než znovu podstoupit něco podobného.*“ (Husband, 2008)

4 FILMOVÁ ANALÝZA

4.1 Šepoty a výkřiky (Ingmar Bergman)

Šepoty a výkřiky se postupem času staly jedním z neznámějších Bergmanových filmů. V roce 1973 získal Sven Nikvist ocenění Americké filmové akademie za kameru, téhož roku dosáhly Šepoty a výkřiky také na Cenu Nejvyšší technické komise na festivalu v Cannes. Na natáčení filmu se sešly všechny Bergmanovy milované herečky – Harriet Andersson v roli Agnes, Liv Ullmann v roli Marie a Ingrid Thulin jako nejstarší sestra Karin.

Dějová struktura filmu je relativně jednoduchá. Jedná se o příběh tří sester z 19. století, jež se v průběhu života odcizily jedna druhé a nyní se setkávají na rodinném panství, protože Agnes - prostřední z nich - umírá. Nejobětavěji se o umírající sestru stará služebná Anna (hraje Karin Sylwan), která automaticky převzala roli ošetřovatelky. V průběhu filmu se celkem čtyřikrát vracíme do vzpomínek jednotlivých sester a Anny, které dokreslují jejich zaměření a povahu. Doporučuji k nahlédnutí graf formální a dramatické stavby vytvořený Jesse Kalinem, který je součástí příloh mé bakalářské práce.

Celý film je protkán červeným screenem a prolínačkami, které můžeme vidět již pod úvodními titulky. Později jsou pak přechody přes červenou používány jako předěly pro současnost a vzpomínky. „*Všechny moje filmy si lze představit jako černobílé, kromě Šepotů a výkřiků. Ve scénáři píši, že jsem si červenou barvu představoval jako nitro duše. Když jsem byl malý, viděl jsem duši jako stínového kouřově modrého draka... Ale uvnitř toho draka bylo všechno červené.*“ (Bergman, Obrázky, 2002, str. 52)

Bergman začíná dlouhými poklidnými záběry okolo panství. Slunce pomalu proniká skrz ranní opar parku. Sledujeme staré, studené sochy a celou dobu kdesi v dálce odbíjejí hodiny. Už ty předurčují tíživost a naléhavost následujícího příběhu. Přes červenou pak přecházíme dovnitř domu na sekvenci odbíjejících hodin.

Po scéně s hodinami přecházíme do ložnice, kde se probouzí na smrt nemocná Agnes. Mladší sestra Marie strávila „na hlídce“ noc ve vedlejším propojeném pokoji, ve snaze dostat roli starající se sestry. Agnes, která již trpí také dýchacími problémy, je od první scény zobrazována jako trpící Kristus. Dlouhé záběry skákající po ose dokonale ilustrují poklidné i náhle prudké „křesťanské“ utrpení. Agnes si píše deník. Přichází praktická a starající se Anna s kávou. Bergman již od počátku v detailech velmi přesně vykresluje

vztahy mezi Marií a Karin. Marie vstává z otomanu a pouze letmo pohladí Karin po zádech. Ta celá ztuhne, dotek jí je viditelně krajně nepříjemný. Marie, která nemá co dělat, marnotratně studuje svou tvář v nedalekém zrcadle. Anna připravená dostát všem požadavkům, rychle plní příkazy dominantní Karin.

V první samostatné scéně nám Bergman ukáže Liv Ullmann v roli nejmladší sestry Marie. Již první scénou, kde Marie z postele pozoruje domeček pro panenky, Bergman charakterizuje její povahu. V průběhu filmu se pak Marie prokáže jako dětinská, naivní, do sebe zahleděná požitkářka. Její protipól tvoří chladná Karin, nejstarší ze sester, která je ke svému okolí odtažitá, ale zároveň ze všech nejs sofistikovnější. Již v počáteční scéně, kde vsedě vyřizuje praktické pohledávky spojené s chodem panství, můžeme cítit doslova hmatatelnou tenzi, která vyzařuje z jejich pohybů. Anna je od počátku prezentována jako praktická, mateřská a ve své prostotě dokonale dobrotivá. V první scéně se dozvídáme, že Annina dcera je již po smrti a Bergman tak “ předzduvodňuje “ bezvýhradnou oddanost Anny směrem k Agnes.

Velmi často se režisér v průběhu filmu vrací k bílé barvě. V souvislosti s Marií a Karin symbolizuje doprovázení sestry na smrt a směrem k Agnes symbolizuje její čistotu. Agnes, která se nikdy nevdala a svůj život zasvětila Bohu, je ze sester nejvyrovnanější.

V bílé barvě je také oblečena matka všech tří sester. V Agnesině prvním flashbacku je zmiňována vazba na „bezmezně milovanou matku“. Zde vidím jasnou paralelu k Bergmanovu osobnímu životu. Jeho vlastní obsese, při které se snažil se svou matkou udržovat láskyplný kontakt a byl odmítán, jasně koresponduje s Agnesiným monologem: „*Milovala jsem ji, poněvadž byla tak živá a přítomná, ale uměla být i chladná, odmítavá a hravě krutá.*“ (Bergman, Šepoty a výkřiky, 1972, 13. min.) Paralelu můžeme vysledovat také v závisti k matčinu vztahu se sestrou Marií.

„*Na tři krále přišla vždy teta Olga s pohádkami. Já jsem vždycky měla strach. Když mi matka něco řekla, nechápala jsem, co chce. Zato Maria si s matkou pořád šuškala. Byly si tak podobné. Divila jsem se, čemu se spolu smějí. Všichni byli rozjaření, jen já veselá nebyla.*“ (Bergman, Šepoty a výkřiky, 1972, 14. min.) Následující scénu, kde Agnes sleduje matku za záclonou a posléze mezi nimi dochází k tichému kontaktu, považují za jednu z nejsilnějších celého filmu.

Po flashbacku přichází doktor David, který sestřám sděluje, že Agnesin stav je terminální. Při prohlídce vnímám Agnesinu silnou potřebu fyzické blízkosti, které se jí od sester nedostává. Nepřinese jí ji však ani doktor. Jeho postava je vcelku lehce čitelná. Přísný, svědomitě naplňující své povinnosti, avšak také soudící. Jeho protipólem je požitkářská, sensuální Marie. Veškerá aura doktorovy střízlivosti a chladné askeze však bere za své milostnou scénou s Marií schovávající se ve stínech. V přítomnosti se doktor touze ubrání, což je vysvětleno následujícím Mariiným flashbackem, který ilustruje do značné míry její povahu.

Vzpomínkové příběhy všech sester jsou v podstatě parafrázemi na jejich opuštěnost. V každém vidíme také konkrétní reakci na ni a následující katastrofické selhání. Každé dle individuální povahy sestry.

Ve své knize Šepoty a výkřiky, které obsahují scénář a autorovy vysvětlivky, Bergman popisuje Marii jako: „*lehkovážnou nevěrnici, zaměřenou na vlastní krásu a požitky, které jí poskytuje vlastní tělo.*“ (Bergman, Šepoty a výkřiky, 2000, str. 36)

Ve vzpomínce staré několik let vidíme doktora Davida, který přijíždí na panství, aby prohlédl Anninu nemocnou dceru. Do sebe zahleděná Marie naprosto nevnímá vážnost situace, vypočítavě pozve doktora na večeři a ve velmi provokativních červených šatech (na konec devatenáctého století opravdu nevídaných) se jej snaží svést. Doktor zakrývá svou nejistotu a tenzi velmi rychlými sousty. Bergman v dialogu naznačuje jejich předchozí vztah. Následuje scéna v pokoji pro hosty, kde doktor přespává. Doktor zde svým způsobem nastavuje Marii zrcadlo a soudí ji za její povrchní masku. „*Jsi ještě krásnější než tenkrát. Ale změnila ses. Podívej, jak ses změnila. Oči vrhají vypočítavé postranní pohledy. Dřív ses dívala přímo před sebe, nemaskovala ses. Ústa zase prozrazují nespokojenost a chamtivost.*“ (Bergman, Šepoty a výkřiky, 1972, 24. min.)

V případě Marie však nedochází k žádnému posunu, k žádné katarzi. Celý doktorův proslov si vyslechne s opovržlivým úsměvem a to, že ji nazve povrchní a sobeckou si naprosto nepřipouští. Dál zůstává věrná představě o vlastní dokonalosti. Z Bergmanova pohledu se jedná o jednoznačnou kritiku prvoplánové krásy a manipulativního ženství.

Následující ráno přijíždí Mariin manžel Joakim. Oba manželé vedou prázdný rozhovor, který slouží k zakrytí faktu nevěry o kterém oba vědí. Hlavními atributy této scény jsou vina, ponížení a trest. Mariin manžel páchá ve své pracovně sebevraždu. Bergman opět

osvětluje charakter Mariiny povahy. Není schopná postavit se k situaci čelem, je zbabělá a z pohledu na umírajícího manžela je znechucená. Je neschopná jednat, obětovat se pro druhé, což se pak prokáže i ve vztahu k Agnes.

V Marii můžeme vyzorovat určitou podobnost s manželem Karin – Frederikem. Oba dva jsou požívační, zaměřeni na fyzickou touhu, která pro ně však není spojena s láskyplným citem.

Ten ve své nejčistší podobě můžeme nalézt pouze u Anny. Následuje scéna, kde Anna jako jediná poskytuje umírající Agnes fyzický kontakt a lidské teplo. Poloha postav a herecká akce mi velmi připomíná Michelangelovu pietu, kde Marie drží bezvládné tělo mrtvého Krista. Tento obraz považuji také za potvrzení pozice Krista v Agnes.

Následující ráno má Agnes předsmrtný záchvat a jediný, kdo jí drží v náručí a opečovává je Anna. Marie se zbaběle drží v pozadí a Karin je konsternovaná. Agnes se nejvíc upírá k pokorné, dobrotivé a obětující se Anně. Sestry jsou chladné a citově prázdné. O Agnes se starají pouze kvůli tomu, aby dostály společenské konvenci. Marii je celá situace krajně nepříjemná, v rychlosti a s napětím čte povrchní příběh Kroniky Pickwickova klubu

Agnes umírá. V kritické chvíli je u ní pouze Anna a Agnes umírá s pohledem upřeným do jejích očí. Dochází ke změně barevnosti. Celý pokoj se halí do šeda. Anna s Karin provedou praktické úpravy těla zemřelé. Marie je hysterická, neschopná postavit se k situaci čelem.

Následuje scéna s farářem, který přichází podat mrtvé poslední pomazání. V jeho postavě pociťuji Bergmanovu osobní souvislost s nechápajícím přísným otcem. V modlitbě vidíme jeho sebestřednou avšak také patrnou nejistotu. Středová centrální kompozice podtrhuje fráterovy tvrdé, strohé rysy. Jeho slova se dají přeložit jako kritika života na zemi, smrt je braná jako pozitivum, vysvobození z životního martyria (tento motiv můžeme vidět už v Annině modlitbě, v 11 minutě filmu).

„Polož své břímě Bohu k nohám, ať se smiluje. Ať nás konečně zbaví našeho strachu, nudy a hlubokých pochyb. Popros ho, ať dá smysl našemu žití.“ (Bergman, Šepoty a výkřiky, 1972, 48. min.)

Karinina vzpomínka ukazuje ji a jejího manžela při jedné z večeří na rodinném sídle. Atmosféra u stolu je vrcholně tenzní. Hovor prázdný a nucený. Ve vztahu obou manželů je patrné odcizení a nechut' jeden k druhému. Při večeři Karin rozbije skleničku s vínem,

střep si však uchovává. Následuje tichá a neméně tenzní příprava ke spánku. Annina přímočarost a oddanost Karin děsí a dráždí a posléze si na ní vybíjí svou těžko skrývanou nespokojenost. Scéna je plná paradoxů. Karin nechce, aby se na ni Anna dívala přes zrcadlo, ale posléze se jí nechá vysvléci do naha. Karin je nešťastná, skrytá sama v sobě, dusící se stále narůstající tenzí. Když ji Anna opustí, Karin si v představě očekávaného milostného aktu strčí do vagíny střep. Fyzická bolest ji zbavuje bolesti psychické. Karin je však i přes svou vnitřní sílu neschopná změny. Odmítnutí sexu je tak jediný akt odporu, kterého je schopná.

Karin však chápe potřebu odpuštění. Ví, že by Agnesina smrt měla přinést určitou katarzi i mezi zbylými sestrami. Avšak prakticky jí není schopná. Bojí se Mariiny falešnosti a lživého povrchního kontaktu. Bojí se její manipulace, která je ve prospěch jen jí samotné. Snaží se jí však otevřít ve scéně, kde společně obědvají. Svěří se jí osobními problémy: „*Je to pravda. Můžu si říci, že jsem si chtěla vzít život.*“ (Bergman, Šepoty a výkřiky, 1972, 69. min.)

Marie však reaguje stejně povrchně jako ve scéně s doktorem Davidem před zrcadlem. Karin na to nenávidně zareaguje: „*Chápeš, jak moc tě nenávidím? Ta tvoje koketerie je směšná. Já tě znám, to tvoje hlazení a falešné sliby... Chápeš, jak můžu žít s takovou nenávistí? Neexistuje žádná milost, úleva... nic.*“ (Bergman, Šepoty a výkřiky, 1972, 71. min.) Marie je na rozpacích. V případě doktora zahнала zbytečnou sebereflexi sexem, v případě Karin utíká. Karin se cítí provinile a vztahy mezi sestrami se začínají obracet k lepšímu. Avšak tato snaha se místy jeví jako nucená a také lehce falešná.

Karin zůstává paralyzována strachem ze zrady a neschopná otevřít se svému okolí. V případě Marie nedochází k žádnému vývoji. Následuje Annin sen (zde se částečně mění pojetí vzpomínkových sekvencí), kde Agnes prosí své sestry aby ji objaly. Ty však její přání nenaplní. Nad významem této scény se můžeme pouze domýšlet. Kritizuje snad pomocí ní Anna biologické sestry za jejich neschopnost opravdového citu? Nebo jde jen o potvrzení toho, že k smíření mezi Marií a Karin prostě nemůže dojít za žádnou cenu?

Karin se rozhodne změnit svůj vztah k Marii. Ta však zůstává stejně povrchní, prázdná a smrtelně hrající si s osudy jiných jako tomu bylo předtím. Ke konečnému smíření a odpuštění nedochází. Den po Agnesině pohřbu obě sestry odjíždějí. Deník umírající, který mohl posloužit jako poslední zrcadlo osudu obou sester, si ponechává Anna.

Šepoty a výkřiky jsou podle mého názoru vrcholně propracovaným obrazem lidské samoty, bezvýchodnosti a hluboké nespokojenosti. Nekonečná bezvýchodnost života zdravých sester se dostává do kontrastu se smířeností a klidem umírající Agnes. Šepoty a výkřiky jsou pro diváka, jak velmi kruté, tak v množství silných emocí také paradoxně utěšující.

Podle mého názoru Bergman zobrazuje všechny tyto vlastnosti na ženských charakterech (a ne mužských postavách) z důvodu celoživotní touhy pochopit složitost a protichůdnost ženské duše. Od nešťastného vztahu s matkou, který nebyl schopný bezezbytku pochopit celý život, přes nekonečné hledání „ideální“ partnerky. Snaha o dosažení souznění s jinou lidskou bytostí se prolíná celým Bergmanovým dílem. A stejně jako on i jeho ženy jsou samy mezi tisíci a stále se hledají.

4.2 Persona (Ingmar Bergman)

Persona (1966) spadá do Bergmanova druhého tvůrčího období, které se neslo ve znamení pochyb, výhrad, nových přístupů a režijních experimentů. Filmoví kritici a Bergmanovi fanoušci považují Personu za jeden z vrcholů tvorby tohoto neuvěřitelně plodného švédského režiséra.

Persona vznikala v průběhu roku 1966, kdy Bergman procházel zdravotními problémy přechozeného zápalu plic, doprovázenými spalující tvůrčí krizí. Téhož roku rezignoval na svou pozici v Královském dramatickém divadle a kvůli Liv Ullmann ukončil svůj vztah s Bibi Andersson. Obě zmíněné herečky se pak objeví v Personě a toto osobní drama dává filmu o podobnosti, lásce a nenávisti dvou žen další nový rozměr.

Tento film rozhodně nejde s „kinematografickým proudem“ své doby. Přestože Bergman už ve svých předchozích dílech přinesl obdivuhodné a inovativní přístupy na poli záběrování, kompozice i herecké akce, v mnoha směrech radikální Persona vnesla do světa filmu novou úroveň vizuální poezie.

Na rozdíl od Šepotů a výkřiků je Persona stále ještě černobílá, což jí paradoxně otvírá nepřeborné množství možností na poli svícení, hry se stíny a kompozicí. Surrealistický, halucinatorní prolog navozuje pocit, že tentokrát Bergman sklouzl do experimentálního filmu. Tak tomu však není. Sekvence, která byla vytvořena prostřednictvím a také díky médiu filmového materiálu, přináší v šesti minutách historii první poloviny dvacátého století a filmu jako takového. Jako úvod je tato sekvence považována za jeden z nejvýraznějších

začátků historie kinematografie vůbec. Objeví se zde také dětský herec Jörgen Lindström, kterého známe již z *Mlčení* (1963). A také ani zde si Bergman neodpustí návaznost na křesťanské téma, když se mezi zběsile navíjejícími se pásy filmového materiálu objeví ručka, do které je brutálně zarážen kovový klín.

Na konci prologu zabírá Bergman Lindströma zezadu při sledování velkorozměrné projekce střídajících a prolínajících se obličejů Bibi Andersson a Liv Ullmann. Tento motiv můžeme brát jako naznačení tématu celého filmu.

Liv Ullmann představuje v *Personě* divadelní herečku Elisabeth Voglerovou, která nevy světelně oněměla v průběhu divadelní hry *Electra*. Nyní ji sledujeme v ústavu pro duševně nemocné, kde byla svěřena do péče sestry Almy (Bibi Andersson).

Hned v druhé sekvenci, kde je Alma doktorkou vyzvána, aby se postarala o Voglerovou, můžeme vidět striktní absenci jakýchkoliv rekvizit. Jak kancelář doktorky, tak pacientčin pokoj je zcela vyprázdněný. Motiv minimalismu se pak prolíná celým filmem. Minimalistický námět, minimum lokací, Almin nepřerušovaný monolog a celkem dvě hlavní postavy.

Alma tedy přebírá ošetřování Elisabeth Voglerové a pokouší se ji proudem svého vyprávění přimět k mluvení. Elisabeth však stále nekomunikuje a mezi oběma ženami dochází pouze k občasnému tenznímu, fyzickému kontaktu (hysterický smích, následně nepochopitelný strach a potřeba fyzického doteku Voglerové v desáté minutě filmu). Voglerová se hystericky směje promluvě herečky, která se line z rádia. Směje se a zároveň je vyděšená z masky, kterou si tak dlouho nasazovala před svým okolím. V této pasáži se Bergman dotkl otázky pravdy v umění. Téma pokřivené identity herečky se pak prolíná celým filmem. Kde vlastně končím já, a začíná role? Elisabeth je herečka, takže si nasazuje masku dokonce dvojí. Jak v profesním, tak osobním životě. Neoddiskutovatelně to v ní tedy zapříčinilo cosi jako trojí rozdělení osobnosti. Dokonale toto téma potvrzuje monolog doktorky směrem k Elisabeth v osmnácté minutě.

Slavná herečka na „léčbu slovem“ v nemocnici nereaguje a tak ji a Almu doktorka přesouvá do svého letního sídla u moře. Ve snaze pokročit s léčbou a získat si důvěru Elisabeth, ji Alma zahrnuje čím dál víc intimnějšími příběhy z jejího vlastního života. Postupně jí tak prozradí tajemství, která ještě nikomu předtím nepověděla. Obě ženy jsou u moře v ještě větším kontrastu nežli předtím. Elisabeth naprosto mlčenlivá a chladná, Alma zoufale otevřená a naoko vyrovnaná. Postupem času (a je jen otázkou, do jaké míry si to Alma sama

uvědomuje), si z Elisabeth vytvoří promítací plátno vlastního života, který není tak šťastný, jak ho zpočátku Alma sama prezentuje. Ošetřovatelka postupně poznává sama sebe a konfrontuje se s událostmi, které zformovaly její dosavadní já. Jednou z takových historek je i ta o sexu s neznámými muži na pláži.

Bergman se v *Obrázcích o Almě* vyjadřuje takto: „*Sestra Alma poznává sama sebe. Skrze paní Voglerovou nachází sama sebe. Alma vypráví dlouhou a naprosto banální historku o svém životě a o své velké lásce k ženatému muži, o potratu a o Karlovi Henrikovi, kterého vlastně nemiluje a s kterým jí to v posteli příliš nejde. Pak se napije vína, začne být důvěrná a rozpláče se, pláče paní Voglerové v náručí.*“ (Bergman, *Obrázky*, 2002, str. 33)

Alma, která se zpočátku snaží přesvědčit sama sebe o spokojenosti s dosavadním životem, balancuje mezi živočišnou, nespoutanou sexualitou a rozumným, poklidným vztahem ke Karlu Henrikovi. V podstatě i ona se skrývá za maskou, avšak poněkud jinou než je ta Elisabeth Voglerové. Motiv masek Bergman řeší v mnoha uměleckých dílech, ale také osobním životě.

„*Předstírám, že jsem dospělý. Ustavičně mě udivuje, že mě lidé berou vážně. Říkám: Chci tohle a přeju si, abyste... Uctivě moje názory poslouchají a často to, co jim říkám, dělají... Nemyslím na to, že všichni tihle lidé jsou děti, které hrají dospělé. Jediný rozdíl mezi mnou a jimi je přece v tom, že oni na to, že jsou vlastně děti, zapomněli nebo na to nikdy nemyslí.*“ (Bergman, *Obrázky*, 2002, str. 34)

Alma se snaží vyhovět společenskému konceptu, tomu co je správné, také si opakuje prázdné „mantry“ spokojeného života. Postupem času se k Elisabeth čím dál víc připoutává, místy by se mohlo zdát, že díky její chladné nedostupnosti se do ní zamilovává. Zcela jistě si ji však idolizuje a nevnímá, že se jejich role obrací. Z ní se stává psychicky narušená oběť a Voglerová se stává dravcem, který nasává její vlastní energii. Zde se podle mého názoru Bergman dotkl obecné otázky herectví, kdy se herec, který se snaží vcítit do role (persony, viz Carl Gustav Jung), sleduje, cítí a přejímá určitý životní rytmus kopírovaného člověka.

Liv Ullmann ve své biografii s názvem *Changing* z roku 1977 (*Proměny nebo Střídání*) vzpomíná, že s uchopením role Elisabeth Voglerové měla původně dost velké problémy a to mimo jiné i kvůli tomu, že celou dobu měla pocit, že hraje samotného Ingmara Bergmana. Ten toto tvrzení mimoděk potvrzuje ve své biografii *Obrázky*.

„Připadalo mi, že každý tón v mém hlase, každé slovo v mých ústech je lež, hra prázdnoty a nudy. Existoval jen jeden způsob, jak se zachránit před zoufalstvím a zhroucením. Mlčet. A za tímto mlčením si všechno vyjasnit, nebo se alespoň pokusit shromáždit zdroje, které mi ještě mohou být k dispozici.“ (Bergman, Obrázky, 2002, str. 35)

Určitý dějový zvrat v *Personě* představuje dopis, který Voglerová pomocí Almy odesílá do města doktorce. Alma neodolá a do nezalepené obálky nahlédne. Postupně se dozvídá o ironickém zákoutí duše idolizované Elisabeth. Herečka je Alminými příběhy veskrze pobavená a její naivní okouzlenosti se lehce vysmívá. To v Almě celkem samozřejmě vzbudí pocit ublížení a její marná snaha přimět Elisabeth k řeči se ještě stupňuje.

Po celou dobu filmu Bergman pracuje jak s motivem masek, tak ambivalentním motivem kontrastu a vzájemné podobnosti. Obě hlavní hrdinky se vyrovnávají s problematikou rozdvojení ženské psyché na ženu – idol a ženu – matku. Elisabeth je původně zobrazovaná jako nedotknutelný idol, plný krásy a ženskosti, kdežto starostlivá Alma, jenž se stará o blaho svých pacientů, jako matka. Jejich primárně nastavené charakteristiky se postupem času stírají v jedno. (Přadná, 2007, str. 73)

Stejně tak obě postavy se přibližují. Po scéně s dopisem se dostáváme k mysteriózním či snovým sekvencím. Ty jsou podpořené neostrou rozmazanou kamerou, několikerými slowmotiony, až odporně naturálními detaily a opětovným surreálním sestřihem pracujícím s vlastnostmi filmového materiálu. Sledujeme Almu, načež je filmový pás propálen a zběhlá.

Alma působí v této sekvenci poněkud hystericky, kdežto Elisabeth je čím dál víc neproniknutelná a nešťastná, jakoby zapomněla proč se vlastně rozhodla mlčet. Jejich postavy i charaktery se nakonec prolnou tak dokonale, že po celou dobu samostatně mluvící Alma již namlouvá i Elisabethiny myšlenky. Výjimečná je také fantaskní scéna, kde Alma, pochopí Elisabeth natolik dokonale, že ji „supluje“ i ve vztahu s jejím manželem. Mluví k němu jejími slovy, nahradí ji také v sexuální rovině a Elisabeth ji celou dobu nezúčastněně pozoruje. Následuje velmi vypjatá zrcadlová scéna u stolu, kde Alma zdvojuje svůj monolog. Jednou jako Elisabeth Voglerová, podruhé jako soudící mateřství v postavě Almy. Alma Elisabeth vyčítá její sobeckost a plytké chování ve vztahu se synem.

V tomto „zdvojeném monologu“ pozoruji velkou návaznost na Bergmanův osobní život. Opět se setkáváme s předobrazem chladné matky, po které touží její syn. Tomu se však

vřelých citů nedostává a tím víc a urputněji po nich touží. Matka jej od počátku odmítá. On sám je jen jedním lehkomyšlným rozhodnutím, na které však již nelze zapomenout a zbavit se jej. Další metaforou vázající se k tomuto „dialogu“ je Almin portrét, o kterém jsme se dozvěděli v předchozí části filmu.

Spojení obou žen je dokonáno. Poloviny jejich tváří se v kamerově dokonalém záběru spojí, Alma je Elisabeth, Elisabeth je Alma. Nakonec je spojí doslova pokrevní pouto. Monolog, hudba i atmosféra jsou velmi tíživé. V této fázi Bergman nenechává diváka ani na minutu oddechnout. Deprese a vnitřně rozervávající nespokojenost je všudypřítomná.

Celá scéna u stolu se nakonec vyhročí a Alma Elisabeth zbije. Vracíme se do další snové sekvence či paralelního příběhu zpátky do nemocnice, kde Alma nutí Elisabeth, aby po ní opakovala zdánlivě nesouvisející věty. Elisabeth se o to pokouší, ale ve výsledku není jasné, zda to byla ona, nebo opět Alma, kdo ono spásné slovo „nic“ řekl. V chatě u moře se obě ženy nakonec probouzejí. Elisabeth se balí a odjíždí. Alma se vrací zpátky pod masku spořádané, praktické ošetřovatelky.

Persona je zcela neoddiskutovatelně jedním z Bergmanových nejvýraznějších a také nejoceňovanějších děl (BAFTA, Film Award). Bergman zde natolik pronikl do niterných zákoutí ženské psyché, jejího neustávajícího balancování mezi společenskými rolemi a neschopností přiznat si pravdu, že samotné sledování může pohnout divákovou duší. Jedná se o velice složitou úvahu, jež se ve „zhuťnělé zkratce“ zaobírá úlohou ženy jako partnerky (milanky), matky i samotného člověka.

Sám Bergman k Personě uvedl: *„Dnes cítím, že jsem v Personě – a později v Šepotech a výkřicích – došel tak daleko, kam až vůbec mohu dojít. Že se v ní svobodně dotýkám bezeslovných tajemství, která může uchopit jenom kinematografie.“* (Bergman, Obrázky, 2002, str. 37)

4.3 Scény z manželského života (Ingmar Bergman)

Scény z manželského života (1973) jsou ve srovnání s Personou a Šepoty nejrealističtějším snímkem Bergmanova druhého období. Čili období pochyb, výhrad k životu a filmu a hledání nových přístupů. Tento takřka tříhodinový epos byl naprosto oproštěn od složitých metafor a náboženských symbolů, které se tak hojně objevovaly v Bergmanových předcho-

zích snímcích a právě jeho reálnost na diváka tak drtivě působí. Scény byly natočeny pro švédskou televizi, přičemž se vysílaly jednotlivě po kapitolách.

V šesti podkapitolách tak sledujeme manželský vztah Marianne a Johana. Vztah, který se zpočátku jeví jako bezproblémový či ideální, přičemž postupem času zjišťujeme, že pod povrchem je toho skryto daleko více. Obě postavy se milují, ale nejsou schopny spolu žít v harmonii. Roli Marianne Bergman napsal na tělo Liv Ullmannové poté, co se rozpadl jejich dlouholetý milenecký vztah. (Bergman, *The Magic Lantern*, 2007, str. 32)

O přijetí této náročné role (kdy musí Ullmannová opět projít bolestným rozchodem, žárlivostí a opětovným sblížením) se herečka rozepisuje ve svém životopise *Proměny*.

V případě *Scén z manželského života* nebudu v analýze postupovat po jednotlivých kapitolách, protože děj samotný takové množství charakterizačních prvků neposkytuje. Budu se snažit spíše plošně postihnout atmosféru a vztah mezi dvěma hlavními postavami filmu.

Hned první obraz dokonale předestírá obsah *Scén*. Ve stylizovaném rozhovoru pro blíže neurčený ženský magazín dostanou oba manželé za úkol specifikovat svůj vztah. Johan se halí za komediální masku a s nadhledem a vtípem odpovídá přímočaře na dotazy reportérky. Naproti tomu Marianne se snaží být upřímná a její pohnutky jsou hlubší a skrytější. Hektický střih a nervozita se postupně uklidňuje, a my můžeme sledovat herecký koncert Liv Ullmannové a Erlanda Josephsona. Jak je tomu u Ingmara Bergmana zvykem, mnoho vodítek je ukryto v náznacích a letmých pohledech. Za klasický příklad můžeme považovat hned jednu z prvních replik, která ve filmu zazní a to, když fotograf staví oba manžele do příhodné pozice: „*Tvařte se jako, že se máte rádi, a usmějte se na sebe.*“ (Bergman, *Scény z manželského života*, 1973, 1. min.) V průběhu rozhovoru se dozvídáme, že oba partneři na sebe takříkajíc zbyli a že jejich vztah byl jen logickým vyústěním jejich samoty v minulosti. Nejednalo se o vášnivé vzplanutí, ale rozumnou „přátelskou“ lásku, která postupně přerostla v rodinné pouto. Vášně je upozaděna. Bergman zde předestírá lásku jako přirozený, poklidný akt přátelství a ničím nepodmíněného přijetí toho druhého.

Oba manželé zastávají stejné zásady a normy a před okolím působí jako vyrovnaný, spokojený pár. Avšak již při rozhovoru je naznačena nerovnováha ve vnímání a pocitech obou postav. Johan je se vším rychle hotov a na vše má jasný striktní názor. Naproti němu Marianne si dovolí o věcech pochybovat. Její nejistota přivedená částečně rozhovorem pro ča-

sopis, ale možná i manželovou blízkostí a nutností mluvit o svých pocitech, je přímo hmatatelná skrz jednotlivé záběry. Všeříkající je následující monolog:

„Neustále se setkávám s lidmi, kteří se zhroutili pod nepochopitelnými požadavky na citový život. To je barbarství. Přála bych si... abychom nebyli nuceni hrát takovou spoustu rolí, které nám jsou proti srsti. Abychom mohli prožívat vzájemné vztahy jednodušeji, hladčeji.“

(Bergman, Scény z manželského života, 1973, 6 min.)

Muž svou manželku nevnímá a její nesouhlasné názory jsou mu proti srsti. Její pochyby a úvahy jej zjevně obtěžují a stejně tak jejich poklidný, rozumný vztah. *„A tak dále, až to není hezké: bezpečí, pořádek, loajalita. Jsme spolu až neslušně šťastní.“* (Bergman, Scény z manželského života, 1973, 6:40 min.) Za určitou reakci či vzdor můžeme považovat prohlášení Marianne, které přijde o několik replik poté: *„Kdyby se lidé už od dětství učili nebýt lhostejní, vypadal by svět jinak.“* (Bergman, Scény z manželského života, 1973, 7:49 min.) Toto prohlášení, také považuji za naznačení jednoho z hlavních témat filmu. Ničím nepodmíněná láska, pochopení a lhostejnost.

V následujícím obraze sledujeme večeri Marianne a Johana s přáteli. I zde je však Johan před společností ke své manželce slepý. Přímočaře sleduje své zájmy a také se moc rád poslouchá. O její názor nebo touhy mu nejde, v průběhu předčítání finálního článku v časopisu nepustí manželku ani ke slovu. V této scéně je Marianne lehce zakřiknutá, submisivní s naznačeným bohatým citovým životem, který však skrývá uvnitř sama sebe. Také rozložení postav u stolu je důležité. Johan s ženou je v protikladu a koketuje s Bibi Andersson (Katharina). Marianne sedí s frustrovaným avšak stále ještě poklidným Peterem. Postupně se dozvídáme, že druhý pár je tím, který je v otevřené manželské krizi a Johan s Marianne působí ve srovnání s nimi nadřazeně. Jejich falešně poklidná domácnost, jako by měla patent na řešení všech neshod a problémů. Konfliktní návštěva Petera a Kathariny se dá brát také jako určitá forma náказы, kterou k Marianne a Johanovi vnesli. *„Nesmíme zapomenout, že se nacházíme takřikajíc pod šťastnou střechou. Nesmíme tu udělat žádné emocionální fleky.“* (Bergman, Scény z manželského života, 11:17 min.) Za metaforu na toto prohlášení pak považuji klimax scény v obýváku, kdy Katharina mrští po svém muži koňakem. Alkohol byl vylit, hádka skončena, škoda způsobena. Katharina s Peterem se tak stali zrcadlem pro Johana s Marianne.

Další kapitola se jmenuje Umění zahrát všechno do autu a už jen název přesně charakterizuje náplň této části. Po vyhocené návštěvě Petera a Kathariny život pokračuje zdánlivě spokojeně dál, i když Johan má čím dál častěji tajemné telefonáty. V souvislosti s telefonním hovorem s matkou můžeme také hlouběji charakterizovat postavu Marianne. Ta se celý život snaží naplnit očekávání ostatních (což se nám potvrdí i v monologu s deníkem; 1:41:17 min.) a aby vyhověla konvencím, nasazuje si neustále různé masky. Marianne rodiče a milenci chtějí, aby odpovídala určitému obrazu, který si o ní sami vytvořili. Na druhé straně je pak ona, která se je snaží uspokojit a získat si tak jejich lásku. Jedná tak, aby smazala vzdálenosti mezi jednotlivými lidmi a ní, a postupně se sama stává jiným člověkem (což paradoxně zapříčiňuje to, že propast mezi nimi se nadále prohlubuje). Není schopná postavit se ani vlastní matce a otci, kteří svou lásku k ní projevují tím, že jí plánují budoucnost a organizují život. Marianne tak není schopná ani striktně odmítnout obtížné pozvání na nedělní večeři.

V této části můžeme vidět další odkaz k Bergmanově vlastní matce. Ve scéně, kde Marianne naslouchá vyprávění ženy, jež žádá o rozvod, můžeme slyšet: „*Ted' už vím, že jsem děti nikdy nemilovala. Dřív jsem si myslela, že ano, ale ted' už vím, že ne.*“ (Bergman, Scény z manželského života, 1973, 40:25 min.)

Johan se začíná chovat čím dál podivněji a lehce nervózně. Marianne si neurčitě uvědomuje, že je něco špatně, nedokáže však dekodovat, oč se přesně jedná. Oba manželé jsou spíše jako staří kamarádi. Očividná je také Johanova frustrace z naprosté absence sexu. Téma nevěry je Bergmanem několikrát naznačeno a v zápětí samotným párem se smíchem popřeno jako banální a zbytečné.

V následujícím obraze sledujeme Marianne, která tráví s dcerami dovolenou na chatě. Přijíždí Johan a s naprostou brutální samozřejmostí jí suše oznámí, že se zamiloval do jiné ženy. Marianne je otřesená, avšak snaží se zachovat nastavenou spořádanost a poklid jejich svazku. Zhasnutí svící po skončení debaty je metaforické a průchod do temné kuchyně také. Marianniny vzdušné zámky a dětská naivita byly zbořeny. Tato scéna je místy až neskutečně perverzní v absenci jakékoliv agrese, negace, žárlivosti nebo vyhocených emocí. Manželka, které Johan oznámil, že ji opouští kvůli jiné a o mnohem mladší studentce, pomůže svému muži ještě zabalit a vybrat obleky na výlet do Paříže. Při ukládání ke spánku pak Johana dojemně poprosí, aby si za ní šel lehnout „ze starého přátelství“. Ke skutečnému zhroucení a výtrysku emocí dochází až po Johanově odjezdu následující den. Marianne

si přijde zrazená a obelhaná, když zjistí, že všichni jejich přátelé o utajovaném mileneckém vztahu jejího muže věděli. Tuto pasáž bych označila za začátek charakterního přerodu Marianne.

Další kapitola s názvem Slzavé údolí popisuje období po několika měsíčním odloučení obou manželů. Po delší době přijde Johan k Marianne na večeři a na jejím zevnějšku i chování lze vidět, že jí odloučení prospívá. Dalo by se říct, že oba manželé si od této scény postupně mění role. Marianne nad sebou začíná uvažovat, navazuje nové přátelství i milenecké kontakty a celkově psychicky roste. Naproti ní Johan stíhaný žárlivou milenkou působí utahaně, obraz nezávislého, vyrovnaného baviče je ten tam a začíná si uvědomovat svou závislost na Marianne. V této scéně můžeme vidět celou škálu nejrůznějších emocí, které se mísí v obou manželích. Na Johanovi jde vidět chtíč i agresivita, na Marianne zase strážlivost, odmítání a větší vyrovnanost. Johan naznačuje, že mu jeho bývalá žena chybí a rád by se k ní vrátil, stále však není schopný věnovat pozornost jí samé, jejím myšlenkám a duševnu. A tak ve scéně s deníkem, kdy se mu Marianne snaží poprvé opravdu odhalit sama sebe, usíná. Marianne si v této scéně uvědomuje, že je třeba zaměřit se na sebe. Začít dělat to, co já sám chci a pochopit své vlastní pocity. Začíná poodhalovat svou masku dokonalé manželky, právničky, dcery a matky.

Po této scéně se Marianne osamostatňuje a s Johanem se dohodnou na poklidném rozvodu. Následující kapitola se jmenuje Analfabeti a z Marianne a Johana se postupem času také citoví analfabeti stanou. Když Johan vidí, že jeho žena chce manželství definitivně uzavřít, čím dál víc ji k sobě připoutává. Nakonec podvede milenku Paulu s vlastní manželkou. Je na něm vidět, čím dál větší devastace. Oproti němu Marianne jenom kvete, je sebejistější, svazující konvence odhazuje stranou a začíná více myslet sama na sebe. Johanova zkáza je podpořena i materiální ztrátou. Sledujeme jej zavaleného papírováním v o mnohem menší kanceláři, již není tak uhlazený, vytoužený pracovní výlet do U.S.A byl zrušen a on byl odstaven na druhou kolej.

I když jsou v Bergmanových filmech muž a žena často protivníky, kteří se zarytě nenávidí, švédský režisér jen málokdy sahal k otevřenému násilí. O to víc je překvapivá scéna, kde nepřítel Johan začne svou ženu pohlavkovat, až se jí spustí z nosu krev a posléze ji srazí k zemi a začne do ní kopat. Po tomto obrazu by už jen málokdo čekal mezi manželi smíření. Opak je však pravdou. Tuto scénu vnímám jako první naprosté odhalení obou postav, kdy brutální, avšak čisté emoce ukázaly jejich pravé povahy a umožnily jim tak očistit se.

„Nyní už nejsou takoví, jací si myslí, že by měli být, nechovají se tak, jak si myslí, že by se měli chovat. Na povrch vyplouvá jejich skutečné já a skutečné city a projeví se s takovou silou, že už nezbude nic, co by bylo třeba dále skrývat a nechávat vyhnít.“ (Kalin, 2007, str. 169)

Díky rozvodu se Marianne dokázala od Johana odpoutat a nalézt sama sebe. Johan si oproti tomu začíná uvědomovat, že jeho dřívější nadřazenost a nezávislost byly jen iluzí. V podstatě dochází ke klasické výměně rolí. Díky rozvodu se očistili, osamostatnili a postupně také opět našli cestu sami k sobě. V poslední části Uprostřed noci v temném domě sledujeme opětovné shledání obou manželů. Těchto posledních čtyřicet minut filmu považují za jakýsi předvoj divákovy následné katarze.

I když jsou již oba s jinými partnery, oba mají jiné závazky a stereotypy stávají se opět milenci a ujíždějí spolu na chatu. Nejdříve navštíví svůj starý dovolenkový dům (elipsa k oznámení mileneckého vztahu s Paulou a opuštění manželky) a poté se vydávají k moři, kde má jejich přítel Fredrik letní chatu. Charaktery obou manželů jsou již obnažené, Marianne si našla cestu sama k sobě a své sexualitě a poprvé za celý film se začínají doopravdy vroucně a bezpodmínečně milovat. Bergman nám neposkytuje jednoznačný šťastný konec, ale naznačuje, že Johan s Marianne mají i přes všechny předchozí útrapy ke šťastnému konci velmi dobře nakročeno.

Marianne, která je ve Scénách z manželského života v podstatě jedinou hlavní ženskou postavou, zde projde hlubokým vnitřním vývojem. Od spolehlivé a falešně perfektní manželky a matky projde dlouhou cestu sama k sobě. Právě bolestivý rozvod s Johanem jí poskytne možnost začít nad sebou uvažovat jako nad individualitou a ne neustále v souvislosti s okolím. Přestane se kompletně podřizovat tlaku okolí a začne přemýšlet nad původy a kořeny svého chování. Jak již bylo zmíněno výše, konec Scén z manželského života není takzvaným happyendem, avšak příslibem toho, že vše je na správné cestě.

Ženské postavy jsou především opuštěné, a to jak v rámci svých partnerských vztahů, tak ve vztahu s ostatními ženami ve filmu. Bojí se navenek odhalit a svou pravou podstatu skrývají pod nejrůznějším množstvím roušek (Marianne za svou všedností, pořádaností, maskou správné matky a manželky).

Opravdový upřímný lidský kontakt jim Bergman dopřeje až potom, co projdou nějakou hlubší osobní krizí, která přehodnotí jejich názor na vlastní povahu a dovolí jim být

upřímnými. Viz poslední část Scén z manželského života, kde se oba manželé po rozvodu, agresivním ataku a měsících spalující ambivalentní lásky a nenávisti dostávají do „bodů nula“ a začínají si rozumět. V tuto chvíli již není manžel tím dominantním. Poprvé svou ženu nehodnotí, nezkoumá, ale přijímá ji takovou jaká je.

4.4 Antikrist (Lars von Trier)

Antikrist (2009) otevírá druhou desítku Trierových režijních počinů a stejně jako sám režisér, je to film dráždivý, provokativní a místy erotický. V neposlední rovině je nesmírně vizuálně podmanivý a také zneklidňující. Jedná se o první díl Trierovy avizované trilogie deprese a tomuto označení rozhodně nezůstává nic dlužen.

Často bývá v kinematografických příručkách a kritických statích označován jako mysteriózní horor, podle mě však toto označení nedostačuje. Antikrist je totiž podle mého názoru především jedno z Trierových nejklassičtějších psychologických dramát. Příběh je postaven lineárně, z čehož Trier vybočuje pouze v retrospektivních vzpomínkách na jakési nespecifikované předešlé léto a snovými sekvencemi Muže a Ženy objasňující jejich psychický stav.

Trier zde poprvé obsadil svou budoucí oblíbenou „múzu“ Charlotte Gainsbourgovou a v té době již velmi známého a na Academy Awards nominovaného Willema Dafoea.

4.4.1 Prolog

Také v tomto filmu sice sledujeme dvě hlavní postavy – Muže a Ženu, ale do podstaty, motivů a duše se dostáváme pouze v případě Ženy. Hned první koupelňová sekvence je dech beroucí. V černobílém barvení a velmi zpomalených záběrech sledujeme mileneckou dvojici zcela zabranou do sexu. Ilustrační záběry s pomalu linoucí se párou a stříkající vodou (větrák, kohoutky, pod sprchou) se střídají s explicitně sexuálními záběry. Dvojice je zcela zabraná do soulože a nevnímá, že paralelně v tu dobu se probouzí jejich malý syn. V této části jsou obě scény dány do místy až odporlivého kontrastu. Dětská nevinnost versus pohlcení primárním sexuální pudem. Pozornému divákovi Trier nechává drobečky ve formě tří cínových postaviček v pokoji probouzejícího se dítěte. Postavičky na sobě nesou označení tří psychologických fází – bolest, zoufalství, žal. Trier tak zde předznamenává námět a rozvržení do podkapitol celého filmu. Za určitý významový motiv považují také

fakt, že v detailních záběrech na souložící dvojici vidíme do obličeje (výraz) pouze Ženě. Muže vidíme velmi zřídka a v případě, když už jej vidíme, má zavřené oči.

Trier posléze nechává malého chlapce vypadnout z okna. Zrovna ve chvíli, kdy jeho matka dosáhne vyvrcholení. Vše se zklidňuje, prádlo dopráno. Tato scéna je pro mě jedna z citově nepůsobivějších. Dokonale podkresluje souboj kontrastů, který budeme poté sledovat v průběhu celého filmu. V divákovi se v prvních minutách mísí znechucení, odpor, okouzlení krásou scény i hudby, smutek i lačnost.

Charakteristickým rysem Antikrista a zároveň této otevírací scény je pravdivost. V banalitě námětu, neštěstí i pozvolnému propadnutí šílenství je určitá syrová pravda, která nezanechá diváka netečného. Lars von Trier chce, aby se divák nechal příběhem a jeho realitou strhnout. Aby se do jeho hrdinky vcítil natolik, že bude na vlastní kůži vnímat její rozervanost a bolest, s níž se nedokáže sama vyrovnat.

4.4.2 Kapitola první: Žal

Následuje rychlá scéna pohřbu, kde můžeme vidět rozdílnost v prožívání bolesti Muže a Ženy. Význam hlavních postav je podpořen také rozmazáním obličejů dalších truchlících. Rozpoznatelní jsou tedy ve svém smutku pouze Muž a Žena.

Už z jejího bezhlasného zhroucení můžeme vidět, že se pod povrchem odehrává něco, co její okolí tak úplně nevnímá a nechápe. Muž je zde profilován celkem jednoznačně. Potkal nás smutek, kterým je třeba „rychle“ a „efektivně“ projít. Pak bude vše opět v rovnováze. Muž má systém, je racionální (představuje pořádek a zdánlivý klid), oproti němu Žena je pudová, emoční a senzuální (chaos a hysterie).

Následuje sekvence v nemocnici. Muž se zde rozhodl přetransformovat svou bolest a smutek ze smrti syna do systematické, rozumné, předpisové péče o psychicky zhroucenou Ženu. Z jistých poznámek také můžeme vysledovat jeho pýchu na vlastní vědomosti a profesi. Žena je oproti němu kontrastní - laxní, neschopná jakékoliv akce. Hybatelem akce a příběhu je střízlivě uvažující Muž, místy je však otázkou, zda není vyrovnaný až trochu moc. Několik poznámek nám naznačuje, že ani jejich partnerský vztah není zcela v pořádku: „*Ale jsi o tolik chytřejší, že ano?*“. „*Věř lidem, kteří jsou chytřejší.*“ (Trier, Antikrist, 2009, 7. min.)

Žena se obviňuje z celé tragédie a odmítá vrátit se do prostoru domácího bytu. Muž jí přeříkává relativně prázdné psychologické poučky a činí z ní vlastní profesní projekt. Celá sekvence se uzavírá dlouhým magickým detailním záběrem na vázu s kalnou vodou a stonky květin (předzvěst nespoutané, neproniknutelné a trochu děsivé přírody).

Trier se zde vymezuje proti psychologům a terapii jako takové. Teď na chvíli odbočím od analýzy příběhu k procesu vzniku filmu. Trier v několika rozhovorech před uvedením Antikrista do kin prohlásil, že tento film vznikl jako nutná reakce na jeho vlastní neustávající deprese. Avšak i zde si z nás kodaňský režisér dělá částečně legraci. Antikrist může být vším, jen ne dílem někoho psychicky narušeného nebo v psychickém rozkladu. Trier velmi pečlivě pracuje s každým záběrem a scénou. Přesně ví, co chce konkrétní replikou vyjádřit. Avšak na druhou stranu je to také zcela jednoznačně ryzí autorský film. Z Trierova hlediska nejde o film pro diváka. Podle mě se jedná o film pro Trieru samotného. Jde o určitý čistič jeho vlastní zmučené a extrémě zmítané duše, která sama neví co se sebou. V otázce terapie si je však již názorem jistá. Tedy nejde o film zmateného šílence. Trier má i ve svém bláznovství až neuvěřitelný systém.

Muž nakonec donutí Ženu, aby se vrátila zpátky domů. Její stav se ovšem nelepší. Kvůli Muži se zbaví psychofarmak, jež rituálně spláchne do záchodu. Tuto scénu můžeme brát jako symbol odevzdání se do jeho péče, podvolení se jeho příkazům. Žena se dostává do vyčítavé polohy, potřebuje, aby mohla nějakým směrem umístit svoji bolest a vztek.

Domácí obraz je také poprvé prostříhán sekvencí flashbacků na léto, které Žena trávila se synem na rodinné chatě. Poprvé se také objevuje motiv Ženiny diplomové práce, která však zůstala z nejasných důvodů nedokončena. Divák si také pokládá otázku, z jakého důvodu byla vlastně Žena na chatě sama, proč s nimi nebyl také Muž? Je snad zde počátek jejího narušeného psychického stavu?

Žena po návratu z nemocnice prožívá panické záchvaty úzkosti. Její momentální stav je podpořen i houpavou, rozostřenou kamerou a detailními záběry na části jejího těla (ucho, tepna pulzující na krku, oko...). Muž se v této fázi dostává opět do ochranného terapeutického módu a většina jeho zklidňujících avšak zároveň poučujících přednášek se odehrává v posteli. Senzuální a pudový charakter ženy se nám potvrzuje způsobem, kterým řeší svůj žal. Muž chce kázat a přimět ji k poklidnému sebezpytování, ona potřebuje unavit

své tělo a vyprázdnit mysl sexem. Dá se říct, že v jejím případě jde o terapii fyzickou. Jeho přístup je samozřejmě psychotherapeutický.

V průběhu rozhovoru se Muž snaží najít pravou podstatu Ženiných potíží a přiměje ji, aby definovala svůj hlavní (primární) strach. Žena nakonec jmenuje Eden – neboli ráj skrytý v lesích. Ráj představovaný chatou. Muž rozhodne, že je třeba se jejímu strachu postavit a společně odjíždějí vlakem do lesů na rodinnou chatu.

Podruhé se zde objevuje motiv cesty – první, nejvíce zřetelná je cesta, kterou musí Žena ujít za smířením se smrtí syna, druhá směřuje do lesů, neboli tajemných zákoutí její duše a pohnutek.

Ve vlaku vidíme zpomalenou mystickou sekvenci odhalující ženiny představy Edenu. V předstihu tak vidíme lávku a liščí noru, které pak později budou hrát významnou roli v reálném světě. Muž se na konci sekvence setkává se srnkou, která porodila mrtvé mládě (paralela s Ženou a mrtvým dítětem). Jedná se opět o motiv. Jak číselný - tři vojáci, tři zvířata (srna je pouze první z nich, setkáním s konkrétním zvířetem Trier uzavírá každou kapitolu), tak se podle mého názoru jedná i o motiv vševědoucí přírody. Přírody, která ví vždy více, než víme my samotní.

4.4.3 Kapitola druhá: Bolest

Žena a Muž přijíždějí na chatu, i když kvůli jejímu panickému zhroucení každý zvlášť. Žena celou cestu po lávce (čili do vlastního nitra, blíž k vlastním bolestem) proběhne, protože se bojí toho, co by mohla uvidět. Muž poklidně prochází lesem, objevuje a přemýšlí nad podstatou Ženina problému. Obě postavy se nyní dostávají ještě výrazněji do vztahu učitel a žák. Muž se snaží přimět Ženu ke konverzaci o jejích problémech. Opravdový a jasný prapůvodce všeho strachu však stále není odhalen.

Žena se díky kontaktu s přírodou a známým místem, kde symbolicky vládne ona, uklidňuje. A v této části si s Mužem jakoby vymění role. Ona získává převahu a klid. On však díky pitevní zprávě, která byla poprvé ukázána v sekvenci s návratem z nemocnice, a nejrůznějším představám, svůj solidní klid ztrácí. Velmi syrově avšak také symbolicky na mě působí například scéna, kde se muž probouzí s rukou vystrčenou z okna a má ji celou posetou nacucanými klišťaty. Dochází k logickému rozrušení. Probouzí se, prochází chatou a objevuje. Jedná se o parafrázi na motiv celé této kapitoly. Žena se již jeví jako relativně spokojená

a klidná, jakkoliv je tento stav pouze povrchní. „*Už je mi dobře. Jsem vyléčená. Jsi tak chytřej... Ty ze mě nemůžeš mít radost, že ne?*“ (Trier, Antikrist, 2009, 55:21 min.) Muž však potřebuje najít pravou podstatu, je zvědavý a chce si „odškrtnout“ dokonale vyřešený úkol. Diváka tak napadá hypotetická otázka, zda, pokud by byl muž schopen odhodit svůj egoismus a profesní pýchu, by neskončil jejich příběh relativně klidně a spokojeně?

4.4.4 Kapitola třetí: Zoufalství

Na začátku této části muž objevuje tajemné a trochu děsivé podkroví, kde si Žena uschovala podklady pro nedokončenou diplomovou práci o čarodějnictví a pronásledování žen ve středověku. Výstřížky se spojují s motivem tří zvířat – souhvězdí lišky, srny a krkavce. Zjišťujeme, že se Ženě v průběhu psaní diplomové práce a zjišťování detailních informací výrazně měnilo písmo, což můžeme považovat za jeden z odkazů na d'ábla ukrytého v Ženě samotné.

Celá tato kapitola je opět o výrazných kontrastech. Muž a Žena, nespoutanost přírody versus člověk a rozum. Muž se stále snaží přimět Ženu k terapeutickému hovoru a nalezení nejdůležitějšího prapůvodce jejího strachu. Sledujeme pomalé, poučující debaty o souboji dobra a zla v každém z nás, o pronásledování žen muži kvůli jejich spojení s přírodou a souboji uvnitř jí samotné. Žena již přestává Muže vnímat, terapeutický rozhovor s hraním rolí se stává zbytečnou. Zainteresován je pouze Muž.

Muž se stále snaží udržet zbytky racionality, Žena jeho terapeutické debaty čím dál zběsileji odmítá. „*Pokud je lidská povaha zlá, pak platí to samé pro povahu.... Povaha všech sester. Ženy neovládají svá těla. To příroda.*“ (Trier, Antikrist, 2009, 1hod.4. min.) Žena chce akci, nechce mluvit. Chce prostě souložit a chce trpět. Stejně jako trpěly její sestry čarodějnice. V této fázi mám pocit, že Žena na sebe zcela přejala motiv seabemrskajícího se zloducha, který již propadl šílenství, které nemůže a ani nechce zastavit. Muž jí však nechce ubližovat, nechce přidávat do jejího souboru zmatených perverzí.

Odmítnutá žena odchází sama a nahá uspokojit se do lesa. Dochází k prolnutí přírody a světa lidí. Muž nakonec přichází a kvůli Ženě splní její přání a společně souloží pod stromem propleteným s masami lidských těl, což považuji za motiv zabitých sester, čarodějek.

Manželé se opět vrací k terapeutické debatě. Muž je již viditelně nervózní, neví, jaký postup zvolit. Žena přechází do apatie či letargie. Velké množství jejích emocí nyní zůstává

pod povrchem. Z apatie je však vytržena do té doby ukrytým dopisem ze soudní patologie. Zjišťujeme, že jejich syn byl v minulosti matkou trestán opačně nazutými botičkami do té míry, že mu byly zdeformovány klouby. Tato informace slouží jako motiv k Ženině konečnému vypořádání se s mužem (je mu zabráněn útek zašroubováním těžkého kotouče do kotníku).

Muž konečně pojmenuje opravdového prapůvodce ženina strachu. Je to ona samotná. U všech ostatních režisérů by v tomto bodě došlo ke klimaxu, rozuzlení Ženina spletitého duševního stavu a katarzi. Ne však u Triera.

Přichází Ženin finální neurotický a vzteklý záchvat. Muže obviní z toho, že ji chce opustit a zaútočí na jeho nejzranitelnější – intimní partie. Po ráně do slabin muž ztrácí vědomí a žena jej v šílenství ručně uspokojí. Poté aby si zajistila, že ji muž neopustí, mu do nohy zašroubuje těžký brusný kotouč. Pracuje zcela systematicky a klidně.

Muži se však postupně i přes velké bolesti podaří utéct a schovat se v již několikrát ukázané liščí noře. Z pohledu celého filmu se jedná o nejexpresivnější a také nejspíš nejnechutnější (hororovou) sekvenci.

4.4.5 Kapitola čtvrtá: Tři žebráci

Muž je nyní uschovaný v noře. Žena jej v rozčileném záchvatu hledá a on si nepřeje být nalezen. Zde můžeme vidět paralelu k jejich předchozímu vztahu, kde on se snažil najít a ona si přála zůstat skryta.

Muž se setkává se třetím zvířetem – krkavcem, který jej nakonec v noře prozradí. Žena se jej zběsile snaží vytáhnout z nory. Muž střídavě omdlévá a probouzí se. Žena jej nakonec v záchvatu kopání zasype. Zde se zdá, že se jí vrátilo zdravé vědomí. Lituje svého činu, dokonce jde hledat klíč, kterým by mohla Muži odstranit z kotníku kotouč. Veškerá naděje je však ztracena v 1hod.25. minutě, když žena se stoickým klidem odpoví na otázku „*Tys mě chtěla zabít? Ještě ne, ještě tu nejsou tři žebráci.*“ Muži dochází, že jeho osud je zpečetěn. Rozhodne se mezi ním a ženou. Mezi dobrem a zlem. Mezi ráciem a přírodou. Žena začíná jevit příznaky schizofrenie. Pláče a sama se přitom hodnotí: „*Plačící žena je intrikánská žena. Falešná v nohou, falešná ve stehnech...*“. Po flashbacku na padajícího syna si Žena v záchvatu viny uřízne klitoris. Ze stylu záběrování a pohledů není jasné, zda žena o blížícím skoku dítěte nevěděla a jen nic neudělala.

Předzvěst smrti – tři žebráci, čili tři zvířata, se nakonec objeví a jeden z nich musí zemřít. Opět se opakuje sekvence s detaily na části těla prožívající panickou úzkost. Nakonec je uškrcena Žena a stejně jako její sestry čarodějnice rituálně upálena na hranici.

4.4.6 Epilog

Epilog je ze stylistického hlediska nastaven stejně jako Prolog. Černobílá sekvence se zpomalenými záběry ukazuje cestu Muže zpátky do civilizace, z přírody zpět k civilizaci a ke smíření. Naposledy vidíme tři žebráky, kteří již ztratili svou roli a význam a tak se prolínačkou ztrácejí v trávě. Muž je již vyrovnaný, pochopil a smířil se s Ženiným šílenstvím, s přírodou a věcmi, které nemohou být změněny. Nakonec vidíme množství žen s rozostřenými obličejí (stejně jako tomu bylo u pohřbu), které vycházejí po kopci směrem k muži. Celá tato sekvence má oproti Prologu výrazně fantasknější charakter a tak nelze s určitostí říct, co má množství žen symbolizovat. Možná všechny mrtvé sestry, čarodějnice? Vzpomínku na jeho mrtvou a upálenou ženu? Nebo to, že Muž již pochopil neuchopitelnou realitu za hranicemi našeho vnímání?

Antikrist je filmový epos o protikladech, dvou hercích, čtyřech dějstvích a množství více či méně skrytých symbolů. Stylově zde lze rozeznat velký vliv A. Tarkovského a to především ve stylizovaných zpomalených scénách. Právě Tarkovskému a jeho odkazu pak Trier celý film v titulcích odkázal.

V době uvedení Antikrista na Mezinárodním festivalu v Cannes roku 2009 byl Trier kvůli celkovému vyznění filmu často označován za misogynu. Podle mého názoru však nejde z Trierovy srany o primární kritiku „zlého“ nespoutaného ženství, ale určitým Trierovsky pokřiveným způsobem, jde o oslavu ženy jako takové. Pravda, jaký film také můžeme očekávat od někoho, kdo má Nietzscheho Antikrista na nočním stolku od dvanácti let?

„Slabí a nezdařilí mají zahynout: první věta naší lásky k člověku. A má se jim k tomu ještě pomáhat.“

„Co je škodlivější než jakákoli neřest? – Účinná soustrast se všemi nezdařilými a slabými – křesťanství...“ (Nietzsche, 2003, str. 14)

4.5 Melancholia (Lars von Trier)

Film z roku 2011 je druhou částí tzv. trilogie deprese a nese podtitul *Překrásný film o konci světa*. Tento takřka až reklamní slogan byl bezezbytku naplněn hned v první ze tří částí, do kterých byl film *Melancholia* rozdělen (dělení pouze v rámci jednoho filmu, nebylo děleno na dvě samostatné části, jako je tomu např. u *Nymfomanky*). Extrémně zpomalené, retušované a esteticky až dokonalé záběry prologu předestírají následující děj a do jisté míry také splňují funkci expozice. Jednotlivé obrazy můžeme zároveň chápat také jako motivy, které pak divák nachází v průběhu celého filmu (obraz zachycující honáky vracející se z lesa, matka nesoucí dítě přes golfové hřiště). Osobně považují za zajímavé rozdělení toho, kdy Trier některé záběry v průběhu filmu takřka „zkopíruje“ a další využívá pouze k přenesení navození pocitu v souvislosti s některou z dalších sekvencí (nevěsta zadržovaná stromy nebo ležící po způsobu mrtvolky v rakvi v řece atp). Ve spojení s prologem vnímám ještě jeden další význam a tím je propojení s reklamní tvorbou. Jedna z hlavních hrdinek – čerstvá nevěsta Justine, pracuje jako uznávaný copywriter a v průběhu filmu má vymyslet slogan k fotografii stylem velmi připomínající obrazy prologu. Je otázkou, zda tímto Trier naznačuje, že je sekvence jen reklamou k další části.

Ostatně výsměch by se dal brát jako výrazný rys Trierovy tvorby. Stejně je tomu podle mě i s *Melancholií*. Po *Antikristu* a *Dogville* (plus ještě onen předestíraný konec světa) divák očekává klasický žánrový film se vším, co k němu patří. Ale Trier divákovi neposkytne ani náznak „normální“ filmové katastrofy. Nedojde ani ke zburcování pozemních sil, prezident státu nepronese povzбудivou řeč, média nepřinášejí hysterické zprávy a dlouhou dobu se nad Zemí ani nestahují mračna. Postavy v *Melancholii* se s blížící katastrofou nespojí a ve výsledku umírají každý sám stejně, jako tomu bylo na začátku. Další žánry už podle mého Trier naplňuje více. Zcela jistě se také jedná o sci-fi (konec světa, rudá planeta, tři slunce) a v neposlední řadě i o psychologické drama (podivně narušené vztahy s rodinou, až hmatatelná nepochopitelná tenze v druhé části).

Další dvě části filmu jsou nazvány po hlavních ženských postavách – sestřích Justine a Claire.

4.5.1 Justine

Celým filmem se prolíná motiv marnosti (reklama, posléze Sutherlandovy přípravy na možnou srážku...), jinak tomu není ani v části první ze sester. Justine – ve filmu hraná Kirsten Dunst, jako čerstvá novomanželka, přijíždí se zpožděním na svatební oslavu, kterou pro ni uspořádala sestra Claire (Charlotte Gainsbourg) s manželem (Kiefer Sutherland). Hosté jsou z čekání nervózní, ale u Justine je stav zcela opačný. Pozoruji u ní přímou úměru v tom, že čím déle je vdaná a čím víc by měla užívat svatebního veselí, tím víc propadá melancholii. Justine je nejdříve postavou neutrální, či spíše jemně pozitivní (ostatně jde o hezkou blondýnu ve svatebním). Postupem času s vršícími se nepochopitelnými akcemi, se však pro diváka stává nepochopenou, rozčilující, na sebe zaměřenou „ženskou“.

Kamera z ruky použitá v této části skvěle podkresluje situaci hlavní hrdinky. Doslova pociťujeme nepochopitelnou tenzi, nespokojenost, nervozitu a těkavost Justine. V podstatě by se dalo říct, že film zachycuje dva konce světa. První a jasněji podanou - srážku Země s planetkou Melancholia a druhý, konec světa Justine při svatební oslavě. Nevěsta v průběhu večera opakovaně vyhledává samotu a klid, obojího se jí však od rodiny, vyžadující její přítomnost, nedostává. Scéna s novomanželem o samotě v pokoji mi přišla asi nejtíživější a zároveň ve mně evokovala pocit, že se oba dva tito lidé skoro neznají. Tuto scénu chápu jako připodobnění toho, v jak uzavřeném a cizím světě žije člověk s psychickou poruchou. Nikdo nemůže za ním a v tu samou chvíli nemůže a ani nechce ven on. Režisér skvěle pracuje v průběhu filmu s tématem odosobnění a prázdnoty. Justine prochází cestou vzpoury, avšak není na to zcela připravená. Přesto se na tuto cestu vydává a postupně prolamuje vzorce společenských očekávání.

Samota a naprosté nepochopení milované osoby je korunována vzteklým „znásilněním“ poskoka Tima. Celý večer je plný paradoxů. Justine sice potřebuje samotu, ale zároveň doslova prosí některé ze svých bližních o rozhovor a pochopení, toho se jí však nedostává. Zde shledávám další ze společných rysů s Trierovým nejnovějším filmem Nymfomanka. Režisér uvádí své hlavní ženské hrdinky do psychicky vyhocených situací, ze kterých jim nepomohou ani jejich nejbližší a čeká, jak se zachovají. Opět je reakce zcela mimo očekávanou normu. Je otázkou, zda tento zuřivý revoltující sexuální akt uvádí Trier jako doklad toho, že každý reagujeme ve stresu jinak, nebo zda jej používá, jako další psychologický rys poruchy Justine. Další možností je holý fakt, že Trieru můžeme označit za mírně řečeno „sexuálně avantgardního“ režiséra.

Za další z podobných rysů považuji archetyp ženy, která je „unášena proudem“ událostí, proti kterému nic nezmůže a který musí jen svým vlastním způsobem přetpět (Antikrist i Nymfomanka).

Sestra Claire v této části představuje tu silnější, neustále trpělivou organizátorku, řešící rodinné problémy a obětavě se starající o psychicky labilní sestru. Určitý druh melancholie, deprese a další psychické poruchy však můžeme najít také u dalších členů rodiny. Matka - zahořklá a nespokojená stará žena, prchlivý a lehce agresivní manžel Claire a nejistý, smutný otec, ti všichni tvoří věrné prostředí hlavním ženským postavám. Konec této části – rozchod novomanželů – tvoří dokonalou tečku za tématem celého večera – nesmyslnost a marnost. V průběhu filmu si sestry takřkají vymění role.

4.5.2 Claire

Druhá část, pojmenovaná po starší ze sester, je o poznání rozvleklejší, a co se týče vztahů mezi jednotlivými postavami také mírně předvídatelná a nudnější.

Druhá kapitola začíná v období bezprostředně po nevydařené svatbě, kdy se psychicky zlomená Justine vrací zpět do sestřina sídla a ta se o ni stará. Zároveň získává větší roli Melancholia, která na obloze představuje neustále přítomnou hrozbu. Postupem času se role sester začínají měnit a z do té doby silné a sebejisté Claire, se stává tenzní, nervózní osoba. Naprosto paralelně získává Justine sílu, a alespoň částečně začíná s rodinou normálně fungovat.

Zde můžeme vidět elipsu k první části, kde v závěru Justine přesně odhadla počet fazolí v tombolové hře. Vidíme také, že dokáže velmi dobře nastavit a odhadnout úspěch konkrétní reklamní kampaně a tedy zjevně dobře předvídá budoucnost. V této části tedy již zřejmě ví, že se Melancholia se Zemí nakonec srazí a konec je nevyhnutelný. Několikrát je v průběhu filmu řečeno, že: „*Život na zemi je zlý a bolestivý*“ a proto se v podání Kirsten Dunst jeví srážka s planetkou jako přirozené a do jisté míry i správné vyústění neutěšeného psychického stavu. Z Claire se naopak stává pasivní neurotický charakter, který nevyhnutelnost srážky pouze monotónně a čím dál víc otravně komentuje. V této chvíli jsou totiž narušeny její základní jistoty, jako rodinné bezpečí, materiální zázemí a každodenní stereotyp. Role sester se obrací. Justine, která byla zpočátku profilovaná jako zbabělá, pasivní a nepochopitelná se stává smířenou a je statečná. Uvědomuje si totiž nevyhnutelnost jejich osudu.

Domácká Claire je zaměřená na primární jistoty, takzvané „jednoduché rodinné štěstí“ při jehož dosažení jí ani tolik nevadí, že je pod nadvládou svého dominantního muže. Ve vztahu k němu je po celou dobu ta submisivní. On však nakonec nastavenou roli hlavy a opory celé rodiny nenaplní a jako zbabělec nakonec spáchá sebevraždu.

Významově Melancholii vnímám jako podobenství úpadku společnosti potažmo obraz narušení základních lidských vztahů, jakými by ty rodinné zcela jistě měly být. Film může být brán také jednoduše, jako apokalyptická vize budoucnosti (vzhledem k době své distribuce v roce 2012), ale to si myslím, že bychom Trieru výrazně podcenili.

4.6 Nymfomanka – I. a II. díl (Lars von Trier)

Nymfomanka - nejnovější počín dánského režiséra Larse von Trieru. Opět kontroverzní, opět na hraně, s věkově omezenou návštěvností, kde i přes název filmu není sex to nejpodstatnější. Relativně jednoduchá příběhová struktura s množstvím retrospektiv popisuje životní příběh Joe (Charlotte Gainsbourg).

Film je rozdělen do dvou navazujících částí. První z nich, která slouží jako předmluva, nebo spíše samostatná expozice, popisuje dětství, období puberty a rané dospělosti hlavní postavy.

„... jde víceméně o předejmu k tomu, co se bude dít ve druhé polovině a i z toho důvodu je k ní třeba tak přistupovat. Lars von Trier nemá důvod někam spěchat, takže v pomalém tempu rozehrává hodně zajímavý příběh, který je rozdělen do několika kapitol a určitě není oslavou sexu, ale je spíše o absenci citů a neschopnosti lásky jako takové.“ (Šálek, 2013)

4.6.1 První díl

Podle mého názoru je první část mnohem čitelnější, místy by se dalo říct i povrchnější a sexuálně explicitnější, než je tomu u části druhé. Trier si s divákem opět hraje jako kočka s myší. Což jde vidět hned u úvodní titulkové sekvence, kdy divák s delší časovou prodlevou sleduje pouze tmavý screen s doprovodnými nerozeznatelnými zvuky. Následuje „trierovsky zanedbaný“ titul filmu, kterému je věnováno jen pár vteřin, a poté již přecházíme do děje pomocí sekvence plné detailů.

Trier v průběhu filmu záměrně narušuje filmové pravidla, jako návaznosti pohybu a velikosti po sobě jdoucích záběrů. Dialogy jeho postav jsou často neukončené, což podle mého

názoru pramení z jednoho pro Trieru zcela typických rysů. Jako režisér nechce dát divákovi jednoznačnou informaci či pocit, a to jak o postavě tak celém filmu. Divák je po celou dobu vnitřně rozrušován na tak niterné úrovni, že po samotném zhlédnutí filmu, nelze ani prohlásit, zda se vám film líbil nebo ne. Stejně tak je tomu s Nymfomankou, kterou nelze hodnotit na části, proto shrnu celý film do jedné společné kapitoly.

Už samotné téma naznačuje, že pro diváka nepůjde o jednoduchou podívanou. Ti, jež se zpočátku filmu s ostychem odvraceli od sexuálních scén nebo se cítili rozpačitě, Trier rychle přesvědčí o tom, že stejně jako je sex pro hlavní postavu mechanickou činností, tak stejně mechanické by mělo být pro diváka sledování průniků, orálního sexu apod. Tragičnost hlavní postavy, se kterou by nejspíše nikdo na světě neměnil, je v průběhu filmu odlehčována metaforami, jako přirovnání sexu k rybaření, matematické sekvence počítající přírazy nebo vrcholné okamžiky hysterie podvedené manželky (Uma Thurman).

Stejně jako je tomu u dalších Trierových filmů, hlavní hrdinka si je vědoma svých psychologických problémů a morálních vlastností, ale stejnou měrou na sobě odmítá něco měnit. V Nymfomance je tento rys ještě podpořen tím, že se v podstatě jedná o příběh závislosti a neustálého puzení, jenž si v ničem nezadá např. se závislostí na drogách. Závislost na sexu uvádí Joe do mnoha problémů, rozpadají se jí osobní vazby (manžel a dítě), přichází o práci a také je neschopna jakéhokoliv přátelství.

Někteří by v tomto případě mohli Trierovi vyčítat plochost postavy nebo snad povrchnost, ale právě o tento rys zde jde. O neskutečnou jednoduchost závislosti, kde i když se hlavní postava snaží cítit, dělat nebo najít vášeň v něčem jiném, prostě nemůže. Je to součástí jí samé a je jen otázkou na diváka do jaké míry tato vlastnost strávila další prvky její osobnosti. Joe ve své současné podobě (hraná Charlotte Gainsbourg) je cynickou, na sebe zaměřenou osobností, která nezúčastněně vypráví o svém životním příběhu jakoby se jí celá tato „záležitost“ vlastně vůbec netýkala, přitom dokončení vyprávění je pro ni esenciálně nutné. Což je samo o sobě metaforou na téma celého filmu.

Hlavní ženská postava je jakoby zahalena, či pod vodou, a do jejíž pravé podstaty se nám nedaří tak úplně proniknout. Myslím si, že právě sexuální závislost je tou rouškou, která ve výsledku dává hlavní hrdince takovou hloubku. Což je samo o sobě paradox.

Ženské postavy v Trierových filmech jsou často stíženy psychickou poruchou nebo procházejí krajními stresovými situacemi a Trier – režisér, je pak z koutku pokoje sleduje, jak se

samy zachovají. Je však jistotou, že vždy výsledek předčí očekávanou normu. Tento prvek lze vysledovat v průběhu filmu hned několikrát, a to například u návštěvy zhrzené manželky, kdy společně s ní přicházejí děti, procházejí bytem a sedí se v milostném čtyřúhelníku nad kávou, anebo v druhé části, kdy v honbě za svou ztracenou sexualitou Joe podléhá masochismu a odchází na Štědrý den z domu od dítěte.

4.6.2 Druhý díl

Druhá část je jednoznačně postavena více na psychologické rovině, hledání ztraceného uspokojení i sama sebe, je však poněkud utahanější a místy jako by byla dramaturgická struktura tlačena do předem vymezeného šuplíku. Docela nešťastné je také stárnutí hlavní postavy mezi jednotlivými kapitolami a díly. Za kritiky jednoznačně nedoceněný považují rys literárního dělení a vyprávění příběhu. Takto jednoduchou a navenek nudnou formu vyprávění dokázal podle mého Trier ukočírovat s bravurou sobě vlastní. To samé platí i o dialogu obou hlavních postav, Joe a Seligmana, který je požádán, aby vynesl nad jejím životním příběhem sebezničující touhy soud. Jediné co považují za možná až příliš primární je samotný konec. Hlavní hrdinka po celonočním vyprávění dospěje do katarze a rozhodne se, jak bude se svým životem postupovat dál. Divák, pro kterého není Nymfomanka prvním Trierovým filmem, však již tuší, že až tak nadějně vše neskončí. A to se také nestane. Předtitulková pointa je docela ohraná a nečekal ji asi jen věčný optimista. Konec je pro mě tedy dalším režisérovy vtípem, či vztyčeným prostředníčkem. Trilogie deprese započatá Antikristem a Melancholií se zdá být uzavřená.

Nymfomanka je pro mě filmem s několika přídomky. Napsat, že je to film o naději, by bylo liché, protože který film o naději ve výsledku není? Největší měrou je pro mě o samotě mezi tisíci, boji sama se sebou, se svojí přirozeností a o primární touze najít vášeň, která nás udrží naživu další den.

5 SHRNUTÍ

Ve tvorbě obou režisérů můžeme najít výrazné rozdíly, ale také až zábavné podobnosti. Pokud bych měla začít od těch méně důležitých, oba například poměrně často využívali členění filmů do přehledných pasáží a kapitol (viz Scény z manželského života, Antikrist). Tyto mezníky pak slouží jako přechody mezi obrazy, ale také pomáhají divákovi zorientovat se v často výrazně symbolistním a složitém ději.

Dále u obou spatřuji určitou fascinaci prvkem ženské sexuality. U Bergmana můžeme tento rys vypořádat například ve filmu *Mlčení*, který natočil v takzvaném druhém období tvorby. Sexualitu, potažmo neschopnost se s ní vyrovnat, zde však elegantně využil jako metaforu narušení mezilidských vztahů. A právě to jeden z výrazných rozdílů mezi oba umělci. Trier pracuje se sexualitou o poznání přímočařeji. Místy by mohl mít divák pocit, že se některými sexuálními pasážemi režisér snaží pouze šokovat a provokovat pruděrnější publikum.

Paralely je možno vypořádat také mezi jednotlivými filmy obou autorů. Například *Antikrist* bývá v odborných kritických statích často srovnáván s Bergmanovou *Hodinou vlků*. Duševně nemocný Johan ve filmu přebývá se svou zdravím kypící ženou Almu na ostrově Faro a postupně ji s sebou stahuje do hlubin své narušené duše. Myslím si, že už jen z obsahu je podobnost mezi oběma scénáři nasnadě. Záměna nastala pouze v pohlaví charakterů.

Další společný rys vidím ve výrazném barvení, které se (s pauzami) pravidelně objevuje u obou režisérů. V Bergmanově tvorbě můžeme jmenovat například červené prolínačky přes obličej hlavní hrdinek v *Šepotech* a výkřících. V Trierově tvorbě můžeme z hlediska barvení jmenovat například *Obrazy z osvobození*.

Bergman i Trier se v celé své režijní filmografii zaměřili na zkoumání mezilidských vztahů, tenzi z nich vyplývající a otázku, jak tento stav ovlivňuje psyché jejich hlavních hrdinek. Bergmanova žena je však takřikajíc „propracovanější“. Bergman dokázal i přes svůj neoddiskutovatelně výrazný autorismus, vtisknout svým hrdinkám neskutečný punc reality, kterou ve tvorbě Larse von Triera místy postrádám. Trier totiž používá své filmy jako nástroj k očištění sama sebe a na jeho hrdinkách je to také znát. Jeho filmografii tak vnímám jako záznam boje s větrnými mlýny, boje sama se sebou, se životem a vlastní nepoužitelností.

ZÁVĚR

Přestože nemůžeme s přihlédnutím k feministickým filmovým analýzám označit Ingmara Bergmana a Larsa von Triera za ryze feministické autory, jejich zaměření na ženskou postavu je zcela neoddiskutovatelné. Psychologie ženy se jim daří lépe uchopit. Muži jsou naproti nim hybateli akce, jsou přímočařejší a rychle sledují své zájmy, avšak celkově jsou více ploší a jednoznačnější. V případě Bergmana se pak mužská postava stává často kritikem či „soudcem“.

Pokud bych měla oba autory srovnat, mám pocit, že Bergman má své ženy ve větší oblibě než Trier. Švédský režisér je schopen se svými ženami takřkajíc souznít. Také je u něj patrná větší souvislost s jeho osobním životem a tématy zobrazovanými ve filmech. V Bergmanově tvorbě také vnímám větší vývoj, nadhled a sebereflexi. Na druhé straně Trier i přes naprostou režijní genialitu a novátorské přístupy, zůstává stále věrný svým vnitřním démonům. Ženské postavy příliš nezapojuje do dalších souvislostí. Řeší obvykle jeden majoritní problém, hloubka jejich „duše“ či psychické nastavení je načrtnuto, avšak po skončení filmu divák příliš nepřemýšlí, co bude s jeho postavou dál, kam až se vyvine či jak ji dané události poznamenaly. Ve srovnání s ním dosáhl (především ve Scénách z manželského života) Bergman neskutečné formy realismu.

Přitom v rámci Trierova manifestu Dogme 95 byl právě slib realismu jedním z hlavních bodů. Ten však, podle mého názoru, zůstává v režisérových posledních počinech pouze v rámci formy (pohyblivá dokumentární kamera, dlouhé záběry, minimum dodaných rekvizit).

Bergmanova žena je tedy determinována na dvě základní životní role. Žena zobrazována jako zbožňovaný idol či předmět chůt a žena jako poklidná, milující matka. Žena Larsa von Triera je naproti tomu proměnlivá a má velké množství podob. Často je stížená takřka nesnesitelnou krizí nebo psychickou poruchou a její celková uvěřitelnost je na hraně především kvůli tomu, že se do ní projektuje sám mužský režisér. Naproti tomu stylově a tematicky vyzrálý Bergman používá svou ženu jako prostor k úvaze či zamyšlení a sleduje, kam až by se sama vyvinula. V této genialitě hraje u švédského režiséra roli také to, že znal i „civilní“ psychiku svých hereček a nechal si prostor i čas aby jim bezezbytku porozuměl.

Ženské postavy jejich filmů mají společnou samotu – nacházíme zde jen krátké okamžiky souznění, často následující po krajně vyhocené scéně. Ve tvorbě obou autorů můžeme

vidět opakující se znaky fatality a bezvýchodnosti, jako by před postavami nebyla žádná budoucnost. Muži jsou kritičtí a analyzují psychologii a povahu ženy. Bergman a Trier se však rozcházejí v celkovém morálním pojetí. Bergman hledá smysl života, naději na souznění, koncový klid a spokojenost sama se sebou. Hrdinky zkoumá proto, aby pronikl do jejich velmi složitého a často protichůdného nitra.

Na druhé straně Trier smysl života či „konečné rozřešení“ nehledá. Jeho hrdinky jsou intuitivní a zmítané. Důležitý je návrat k přírodě, primárním pudům a vnitřním běsům ukryvaným kvůli společnosti.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

- [1] BELTZER, Thomas. Lars von Trier: The Little Knight. *Senses of Cinema* [online]. 2002, č. 22 [cit. 2014-01-25]. Dostupné z: <http://sensesofcinema.com/2002/great-directors/vontrier/#bibl>
- [2] BERGMAN, Ingmar. *Obrázky*. Praha: Havran, 2002. ISBN 80-86515-21-4.
- [3] BERGMAN, Ingmar. (Režisér). (1972). *Šepoty a výkřiky* [Film].
- [4] BERGMAN, Ingmar. *Šepoty a výkřiky*. Praha: Paseka, 2001. ISBN 80-7185-337-2.
- [5] BERGMAN, Ingmar. *The Magic Lantern*. 4. vyd. London: Penguin Books, 2007. ISBN 978-0226043821.
- [6] BJÖRKMAN, Stig. *Trier on von Trier*. London: Faber and Faber, 2005. ISBN 978-0571207077.
- [7] ČERNÍK, Zbyněk. *Světově proslulý Švéd* [online]. [cit. 2014-02-15]. ISSN 1804-8552. Dostupné z: <http://www.severskelisty.cz/osobnos/osob0002.php>
- [8] HUSBAND, Stuart. *The Telegraph: Lars von Trier: finally, The Boss of it All?* [online]. 2008 [cit. 2014-03-02]. Dostupné z: <http://www.telegraph.co.uk/culture/film/3671259/Lars-von-Trier-finally-The-Boss-of-it-All.html>
- [9] KALIN, Jesse. *Ingmar Bergman a jeho filmy*. Praha: CASABLANCA, 2007. ISBN 9-78090-37.
- [10] LUMHOLDT, Jan. *Lars von Trier: Interviews*. Jackson: University Press of Mississippi, 2003. ISBN 978-1578065325.
- [11] MANDELBAUM, Jacques. CAHIERS DU CINEMA SARI, *Ingmar Bergman: Masters of cinema*. Paris, 2011. ISBN 978-2-8664-2700-9
- [12] MOLITORISZ, Sacha. SMH.COM.AU. *Stranger and fiction* [online]. 2003 [cit. 2014-02-16]. Dostupné z: <http://www.smh.com.au/articles/2003/12/22/1071941658741.html?from=storyrhs>
- [13] PŘADNÁ, Stanislava. *Čtyřikrát dva*. Praha: Kosmas, 2007. ISBN 978-80-7331-100-1.

- [14] ŠÁLEK, Vratislav. Nestoudnou Nymfomanku vyvrcholení teprve čeká. *Filmserver* [online]. 2013, č. 3 [cit. 2014-01-13]. Dostupné z: <http://filmserver.cz/clanek/6734/nymfomanka-cast-i/>
- [15] SCHEPELERN, Peter. *Lars von Trier a jeho filmy*. Praha: ORPHEUS, 2004. ISBN 9-788-090-331020.
- [16] PROCHÁZKOVÁ, Zuzana. Lars von Trier - citáty. *Az citáty* [online]. 2009 [cit. 2014-03-02]. Dostupné z: <http://azcitaty.cz/citaty/lars-von-trier/>
- [17] NIETZSCHE, Friedrich. *Antikrist*. Frýdek - Místek: Iris RR, 2003. ISBN 80-89018-46-7. Dostupné z: <https://sites.google.com/site/misanthropovacitarna/f-nietzsche-antikrist>
- [18] KUORIKOSKI, Jaakko. Historiallisethumanisti: Kaila. RUHANEN, Maiju. *Helsinki.fi* [online]. 2010 [cit. 2014-04-18]. Dostupné z: <http://www.helsinki.fi/historiallisethumanistit/kaila.html>
- [19] FORGE, Elisabeth. *Primaltherapy.com: what-is-primal-therapy* [online]. 2008 [cit. 2014-04-18]. Dostupné z: <http://www.primaltherapy.com/what-is-primal-therapy.php>
- [20] HRUŠKA, Jan. Film a etika. In: HRUŠKA, Jan. *Jazgym-ostrava.cz: projekt* [online]. 2008 [cit. 2014-04-18]. Dostupné z: <http://www.jazgym-ostrava.cz/projekt/Materialy/Texty/Film%20a%20etika.pdf>
- [21] DEDINSKY, Stanislav. 21 favorite films of Lars von Trier. *Http://en.distantlight.tv/* [online]. 2013 [cit. 2014-04-18]. Dostupné z: http://en.distantlight.tv/index.php/today-watcher/item/54-favorite_movie_lars_von_trier.html
- [22] HANÁKOVÁ, Petra. *Pandořina skříňka aneb co feministky provedly filmu?*. Praha: academia, 2007. ISBN 978-80-200-1551-8.

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha P I: Graf formální a dramatické stavby filmů Šepoty a výkřiky a Čekající ženy podle Jesse Kalina

Příloha P II: Filmografie Ingmara Bergmana

Příloha P III: Filmografie Larse von Triera

PŘÍLOHA P II: FILMOGRAFIE INGMARA BERGMANA

- **Ingmar Bergman**

1. Krize (Kris, 1946)
2. Prší nám na lásku (Det regnar pa var kärlek, 1946)
3. Frustrace/Lod' do Indie (Skepp till Indialand, 1947)
4. Hudba v temnotách (Mosik i mörker, 1948)
5. Přístavní město (Hamnstad, 1948)
6. Vězení (Fängelse, 1949)
7. Žízeň (Törst, 1949)
8. Za štěstím (Till Glädje, 1950)
9. U nás se to stát nemůže (Sant händer inte här, 1950)
10. Letní sen (Sommarlek, 1951)
11. Čekající ženy (Kvinnors väntan, 1952)
12. Léto s Monikou (Sommaren med Monika, 1953)
13. Večer kejklířů (Gycklarnas afton, 1953)
14. Lekce v lásce (En lection i kärlek, 1954)
15. Sny žen (Kvinnodrom, 1956)
16. Úsměvy letní noci (Sommarnattens leende, 1955)
17. Sedmá pečeť (Dat sjunde inseglet, 1957)
18. Lesní jahody (Smultronstället, 1957)
19. Než se rozední (Nära livet, 1958)
20. Tvář (Ansiktet, 1958)
21. Pramen panny (Jungfrukällan, 1960)
22. Dáblovo oko (Djävulens öga, 1960)
23. Jako v zrcadle (Sasom i en spekl, 1961)

24. Hosté večeře Páně (Nattvardgästerna, 1963)
25. Mlčení (Tystnaden, 1963)
26. A co všechny ty ženy? (För att inte tala om alla dessa kvinnor, 1964)
27. Persona (Persona, 1966)
28. Hodina vlků (Vargtimmen, 1968)
29. Hanba (Skammen, 1968)
30. Náruživost (En passion, 1969)
31. Dotek (Beröringen, 1971)
32. Šepoty a výkřiky (Viskingar och rop, 1973)
33. Scény z manželského života (Scener ut ett äktenskap, 1974)
34. Kouzelná flétna (Trollfjöten, 1975)
35. Tváří v tvář (Ansikte mot ansikte, 1976)
36. Hadí vejce (Das Schalngenei, 1977)
37. Podzimní sonáta (Herbstsonate, 1978)
38. Ze života loutek (Aus dem Leben der Marionetten, 1980)
39. Fanny a Alexander (Fanny och Alexander, 1982)
40. Po zkoušce (Efter repetitionem, 1984)
41. Larmar och gör sig till (1997)
42. Sarabanda (Saraband, 2003)

PŘÍLOHA P III: FILMOGRAFIE LARSE VON TRIERA

- **Lars von Trier**

1. Výlet do Squashlandu (Turen til Squashland, 1967)
2. Dobrou, miláčku (Nat, skat, 1968)
3. Zážitek k posrání (En rovsyg oplevelse, 1969)
4. Šachová partie (Et skakspil, 1969)
5. Proč před tím utíkat, když víš, že tomu neutečeš? (Hvorfor flygte fra det du ved du ikke kan flygte fra?, 1970)
6. Květina (En blomst, 1971)
7. Pěstitel orchidejí (Orchidégartneren, 1977)
8. Menthe – la bienheureuse, blažená máta (Mynte – den lyksalige, 1979)
9. Produkce I (Smrt 1. – klinický přehled, Smrt 2. – dívám se na sebe z odstupu několika metrů, Epilog – kruh se uzavírá); (Produktion I (Dodet 1 – en klinisk oversigt, Dodet 2 – Jeg ser mig selv på et par meters afstand, Epilog – ringen sluttes, 1979)
10. Produkce II (Produktion II, 1979)
11. Videocvičení (Videoovelse, 1979/80)
12. Larsův & Oleho film o Dánsku (Lars & Oles Danmarksfilm, 1979/80)
13. Produkce III: Marsjina druhá cesta (Produktion III: Marsjas anden resje, 1980)
14. Produkce IV: Příběh o dvou manželích a jejich příliš mladých ženách (Historien om de to ægtepar med alt for unge koner, 1980)
15. Dokumentární cvičení – Lolita (Dokumentarovelsen – Lolita, 1980)
16. Nokturno (Nocturne, 1980)
17. Poslední detail (Den sidste detalje, 1981)
18. Obrazy z osvobození (Befrielsesbilleder, 1982)

19. Prvek zločinu (The element of crime, 1984)
20. Epidemie (Epidemic, 1987)
21. Médea (Medea, 1988)
22. Evropa (Europa, 1991)
23. Sborovna (Laerervaerelset, 1994)
24. Království (Riget, 1994)
25. Prolomit vlny (Breaking the waves, 1996)
26. Království II (Riget II, 1997)
27. Idioti (Idioterne, 1998)
28. Den D (D Dag, 2000)
29. Tanec v temnotách (Dancer in the dark, 2000)
30. Dogville (Dogville, 2003)
31. Manderlay (Manderlay, 2005)
32. Kdo je tady ředitel? (Direktoren for det hele?, 2006)
33. Každému jeho kino (To each his Cinema, 2007)
34. Occupations (2007)
35. Antikrist (Antichrist, 2009)
36. Dimenze 1991 – 2024 (Dimension 1991 – 2024; 2010)
37. Melancholie (Melancholia, 2011)
38. Nymfomanka, část I (Nymphomaniac, part I; 2013)
39. Nymfomanka, část II (Nymphomaniac, part II; 2013)