

Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

Katedra občanské výchovy a filosofie

FILOSOFICKÉ A ETICKÉ MOTIVY V DÍLE INGMARA

BERGMANA



Diplomová práce

Vedoucí DP: PhDr. MILOSLAVA BLAŽKOVÁ, CSc.

Autor: MARKÉTA PÁVKOVÁ

květen 2008

Prohlašuji, že jsem svou diplomovou práci vypracovala samostatně a použila jsem pouze podklady uvedené v příloženém seznamu.

V Praze dne 17.dubna 2008

Touto cestou bych velice ráda poděkovala paní PhDr.Miloslavě Blažkové, CSc. za nesmírně vstřícné, laskavé a podnětné vedení práce. Můj dík patří i kolegyni Kristýně Hejnové, která mě přivedla k Sisyfovi a Albertu Camusovi.

LE RÉSUMÉ

„Les thèmes philosophiques et éthiques dans l'oeuvre d'Ingmar Bergman"

Des films de Bergman sont analysés du point de vue éthique et philosophique. On s'hypnotise sur la philosophie de Soren Kierkegaard et d'Albert Camus. Le but du travail est de trouver une conception philosophique de Bergman. Il y a deux chapitres principaux- „Le silence, le masque et la vérité" et „Bergman, Sisyphe et l'amour".

La substance de la première partie est la théorie de Kierkegaard sur l'ère réflexive. On a démasqué la communication entre les personnages des films de Bergman. On a trouvé les manières différentes du silence, les différents types des masques et leurs utilisations. On ne cherchait pas de vérité. On s'hypnotise sur les liens entre la vérité, le masque et le silence.

La deuxième partie analyse la conception philosophique de Camus et on l'applique aux films de Bergman. Ingmar Bergman, ou plutôt ses personnages communiquent, connaissent le monde par les liens avec les autres, avec les prochains. Et c'est le plus important message de ses films. C'est la prémisse principale de la philosophie d'Ingmar Bergman.

OBSAH

OBSAH.....	- 5 -
1 ÚVODNÍ SLOVO.....	- 6 -
2 MLČENÍ, PRAVDA A MASKA.....	- 11 -
2.1 MLČENÍ.....	- 12 -
2.2 MASKA.....	- 20 -
2.3 PRAVDA.....	- 27 -
3 BERGMAN, SISYFOS A LÁSKA.....	- 38 -
3.1 BERGMAN A CAMUS.....	- 38 -
3.2 LÁSKA A KIERKEGAARD.....	- 45 -
3.3 l A s k a a c a m u s.....	- 31 -
3.4 BEGMAN, LÁSKA A SISYFOS.....	- 55 -
4 ZÁVĚR.....	- 68 -
5 POUŽITÁ LITERATURA.....	- 71 -

1 ÚVODNÍ SLOVO

„Filosofické a etické motivy v díle Ingmara Bergmana“- tak zní oficiální zadání diplomové práce, kterou právě otevíráte. Výstižnější by snad bylo označení „Cesta tam a zase zpátky“. Cesta Ingmara Bergmana po stezkách člověka. Cesta od Kierkegaardovské tíže ke Kierkegaardovské (sebe)ironii a Camusově neokázale spásném paradoxu.

Bergman má tak blízko ke Kierkegaardovi! Ano oba dva Seveřané- pojí je pověstný *severský chlad poněkud vzdálený našemu středoevropskému cítění*¹ Oba dva byli celoživotně poznamenáni svými otci a jejich *ostny v srdci*. Oba dva byli nuceni se vyrovnávat s vírou - nevírou. Jakkoli se tomuto tématu chceme vyhnout, pochybují, že je možné se k němu na každém kroku nepřiblížit.

Olšovský ve své monografii věnované právě dánskému mysliteli píše: *byl příkladem člověka, který neobyčejně vášnivě prožíval svou existenci a jedině z ní a z jejích prožitků psal. Do jeho života se zapsal zejména jeho ambivalentní vztah k otci (...) a otcova těžká melancholie.*² Ovšem stejná slova by mohl použít, kdyby hovořil o švédském režiséru a scénáristovi Ingmaru Bergmanovi. Oba dva si byli vědomi svého člověčenství. Člověk Bergman a člověk Kierkegaard. V těchto nemnoha patetických písmenech se zrcadlí jejich největší a nejsilnější pouto.

Oba muže spojuje i metoda, jakou k nám promlouvají, jakou nám sdělují své myšlenky. *Kierkegaard vyvinul rafinovanou pseudonymní metodu zdvojené reflexe, v níž se lze vyjadřovat nepřímou, a jen tak poodhalovat tajemství bytí, tajemství lidské niternosti v jejím vztahu k věčnosti.*³ Tato metoda odkazující na Sokratovu maieutiku je užívaná i Bergmanem a ostatně všemi umělci. Umění je v podstatě užitou maieutikou. Rozhovor není veden přímo, ale oklikou skrze obrazy, slova, tóny. Tyto elementy nás nutí, stejně jako Sokrates své žáky a spoluobčany, tázat se sami sebe, vyvracejí naše „přirozené“ postoje. A posunují dál, aniž by diktovaly a poučovaly. „Jen“ zneklidňují a vytrhují. Nepochybují, že tentýž efekt nemívají umělecká díla jen na diváky, posluchače, nebo čtenáře, ale i na autory samé. Koneckonců nevedou filosofové „porodnický rozhovor“ někdy i sami se sebou?

¹ Přádná (38), str.1.

² Olšovský (30), str. 10.

³ Olšovský (30), str. 13.

Proč této metody Kierkegaard užíval? Jistě nepochyboval o její efektivitě. Nebyl v tom jen Sokratův odkaz a jeho záruka. Kierkegaard byl přesvědčen o svém uměleckém nadání. Bergman byl motivován stejným způsobem jako většina jeho uměleckých kolegů. Přímě a upřímně to vyjádřil Samuel Beckett: *Kdybych témata mých románů mohl vyjádřit i ve filosofických pojmech, nebylo by důvodu, abych psal romány.* Kierkegaard se pro tuto metodu filosofické práce vědomě rozhodl.

Bergman souhlasně s Beckettem o své práci říká: *Nemyslím, že bych byl schopen řešit nějaké problémy. Mohu jenom klást otázky a co nejvíce aktivizovat neklid a starost z těchto problémů, které stále dřímají v lidech.*⁴ Bergman tedy nehledá řešení. Používá filmu a svého filmařského a scénáristického umu ke kladení dotazů, k poukazování na problémy. Snaží se nemlčet a nezamlčovat. Bergman byl nadaným pozorovatelem lidských povah, neopakovatelně se dokázal zorientovat v bludišti náznaků, zatajování a nepravd.

Vraťme se ještě jednou ke Kierkegaardovi. Jeho filosofie je filosofie žitá. *Kierkegaard nejen objevil absurdno. Kierkegaard je žil - vystaven totální nesouvislosti svého světa*⁵ A tak tomu nebylo jen s absurdnem, ale se všemi jeho filosofickými (etickými) nápady a teoriemi. Stejně tak i Bergmanovy filmy reflektují jeho život, jeho životní obavy a představy.

Stanislava Přádná chápe pojem *autenticity* v umění docela prostě: *když tvůrce otevřeně vstoupí do svého díla a přizná se k sobě takový, jaký je. Bergman to činí s nebývalou odvahou (...) promítal se do svých filmových postav se vši nevyrovnaností a rozporností svého já, které se s dostatek natrápilo v intelektuálním bloudění chladně vykonstruovaným bludištěm nitra. Proto také bergmanovští zoufalci marně hledají ryzí cit, kontakt a teplo lidské bytosti*⁶ Bergman je vskutku velmi otevřený nejen ve svých filmech, ale i v osobních výpovědích (Laterna magica, Obrázky, Nedělníátko, Soukromé rozhovory). Nebývale mnoho osobních motivů nalezneme ve filmech - od detailů, jakými jsou pohybuující se socha, sugestivně odbíjející hodiny sledované zpoza stolu ve Fanny a Alexandrovi, až po velmi intimní úseky ve Scénách z manželského života.

Bergman se vědomě nepokouší převést filosofické motivy na filmové plátno. Jeho práce vskutku funguje spíše na principu antény, která vysílá, co přijala.

⁴ Bergman (5), str. 1.

⁵ Janke(18), str. 86.

⁶ Přádná,(38), str.1.

Antény, která neuvěřitelně plodně dokáže analyzovat, selektovat a obohacovat prožitě vlastní invencí a následně vše transformovat skrze scénář, práci s herci a světlem do podoby zvukových obrázků.

Na druhou stranu velmi snadno a rychle nalezneme i místa, kde se Bergmanovy a Kierkegaardovy úvahy rozcházejí. Ať už se jedná o přístup k otázkám víry a náboženství. Kde si Kierkegaard našel svou osobitou cestu k bohu a kde je Bergman naopak přesvědčen, že boží mlčení je neprostupné a neúnosné. *Můj bůh váží dvě stě kilo a neunesujej.*

Nebo v případě přístupu k lásce - Kierkegaard od své jediné lásky Reginy Olsenové utíká, aby toho vzápětí litoval. Jiným slovy Kierkegaard se cestou láskyplného partnerského vztahu vůbec nevydá. A Bergman naopak právě tento aspekt lidské existence považuje za životní východisko.

Krom Kierkegaarda se budeme orientovat i na filosofii Alberta Camuse. Francouz s alžírskými kořeny a Seveřan jsou si sobě navzájem geograficky poměrně vzdáleni. Bude na nás zjistit, zdaje tomu tak i ve filosoficko - etické sféře, ve sféře myšlenek a názorů. Bergman, s jednou ze svých mnoha partnerek, strávil v Paříži několik měsíců. Krom atmosféry města nasával i aroma pařížského intelektuálního prostředí a je krajně nepravděpodobné, že by se byl neseznámil i s náměty „našeho Alžířana“. Obhajoba tohoto spojení je jedním z úkolů, které nás čekají.

Nechci na těchto stránkách rozepisovat a podrobně rozebírat teorie filosofických konceptů Kierkegaarda ani Camuse. Není naším úkolem detailně prozkoumat např. Kierkegaardovu teorii estetického, etického a náboženského stadia nebo Camusův přístup k revoltě. Nicméně nemůžeme se jim ani zcela vyhnout. Pojmy vysvětlíme jen tam, kde to bude nezbytné, a to jen v nezbytném rozsahu. Filosofie obou zmíněných pánů je nám spíše pomocnou rukou, která nám má pomoci překlenout umělecký ráz Bergmanova díla a nahlédnout, nahmatat v něm i filosoficko- etický koncept.

Po těchto cestách, které jsme právě naznačili, se vydáme i my. Nesvedu, a není to ani v mých silách, na těchto několika stránkách vylíčit a vystihnout všechna zákoutí dlouhého putování člověka Bergmana. V souladu s výše uvedeným názvem práce jsem vybrala dva (pouze dva, však podle mého soudu určující) okruhy. A to otázku pravdy, masky a mlčení a otázku Sisyfa a role lásky v životě člověka.

Naším hlavním úkolem bude dokázat, že již nastíněné základní premisy práce (spojení Bergmanových a Kierkegaardových myšlenek, interpretace Bergmana na Camusově pozadí) nejsou jen smyšlenými konstrukty, ale že mají své opodstatnění.

V okruhu věnovaném mlčení, masce a pravdě se pravděpodobně budeme pohybovat převážně na kierkegaardovském teritoriu. Předpokládám názorovou blízkost Kierkegaarda a Bergmana v přístupu k pravdě. Naším cílem bude ozřejmit spojení mlčení- maska- pravda. Nalézt vazby mezi těmito významy. Předpokládám, že se krom analýzy Bergmanových filmů, zaměříme i na autorovu literární tvorbu. Ráda bych se alespoň zmínila o herecích a herectví (v Bergmanové pojetí).

V druhé části věnované Sisyfovi a pojetí lásky se budeme převážně orientovat, jak už název napovídá, na filosofii Alberta Camuse. Chceme-li pojednávat o Camusově Sisyfovi, není to možné bez vysvětlení pojmů absurdity a revolty. Hlavním předpokladem je sisyfovský přístup Bergmanových hrdinů k životu. Z uvedeného vyplývá i zásadní úkol této kapitoly - dokázat naši hypotézu, a to v souvislosti s dalším předpokladem, na který jsme již několikrát narazili, v souvislosti s bergmanovským akcentem kladeným na mezilidské vztahy a komunikaci.

Doufejme, že se nám předpoklady podaří dokázat a rozvinout. A naše plánované zamyšlení bude smysluplné a inspirující. Musíme si být vědomi toho, že se pouštíme na tenký led. Rozpoznat, vygenerovat Bergmanův postoj z jeho uměleckých počinů na pozadí námi zvolených filosofických konceptů není jednoduchý úkol. Prvním úskalím je samotný výběr z autorovy obsáhlé (nejen) filmové tvorby. Další možná mýlka již mohla nastat při volbě filosoficko - etických teorií, které nás budou podněcovat a podávat nám pomocnou ruku. A posledním nejzávažnějším úsekem naší práce bude balancování na hraně filosofie, etiky a (nejen) filmového umění. Interpretace uměleckého díla je vždy problematičtější, tím spíše je-li tento pokus mým prvním.

Nesmíme zapomenout ani to, že práce vzniká na pedagogické fakultě. Již v samé podstatě práce je zakomponován didaktický rozměr- filosofická a etická témata cestou filmu, tedy cestou názornou, konkrétní, problematizující. Tématika odpovídá vzdělávací oblasti „Člověk a společnost“ Rámcově vzdělávacího programu pro gymnázia. Konkrétní odpovídající okruh se nazývá „Filosofický problém člověka“ a měl by studentům přiblížit, vysvětlit pojmy niternosti,

vztažnosti ke světu a druhým, smyslu lidského života... Studenti by měli být schopni pojmy užívat v praxi, vysvětlit jejich rozdílné dějinné chápání, uvést obecnou filosofickou charakteristiku člověka a porovnat ji s přístupy jiných věd o člověku (sociologie, psychologie,...). Bergmanovy filmy by mohly být cestou, jak studentům přiblížit např. Kierkegaardovu filosofii nebo obecně- jak studentům přiblížit filosofii. Vzhledem k operování na pomezí dvou vzdělávacích oblastí (tou druhou je „Umění a kultura“) by byly kladeny i zvýšené nároky na klíčové kompetence studentů, které má Rámcově vzdělávací program pomáhat rozvíjet. Doufejme tedy, že práce může být inspirující i pro pedagogy při tvorbě vyučovací hodiny.

A nyní nám nezbývá než se vydat za Kierkegaardem, Camusem a především Bergmanem a jeho hrdiny.

2 MLČENÍ, PRAVDA A MASKA

Jedním ze zásadních témat, jakým se Ingmar Bergman oddával, je tematika pravdy, masky a mlčení. Ať již se jedná o zcela zjevná pojednání jako jsou *Mlčení*, *Persona*, nebo o pojednání skrytá jako *Fanny a Alexandr*, *Scény z manželského života*... Mlčení, pravda a maska jsou motivy opakující se v téměř každém vyprávění, každém příběhu, každém životě, každém lidském (po)činu. Nestojíme tedy ve známých vodách? Nechodíme spolu s Ingmarem zemí dávno známou? Ano i ne, stejně jako další bergmanovská ryze lidská témata se dostáváme na půdu nesčetněkrát objevenou, přezkoumanou a stále neznámou. Otázkou zůstává, jaké jsou cesty pravdy, masky a mlčení, kterými se ubírají Bergmanovi hrdinové (a hrdinky), kterými se ubíral sám autor.

Proč spojovat mlčení s maskou, masku s pravdou a pravdu s mlčením? Proč tyto- oč se vlastně jedná? O pojmy? O entity? Zůstaňme u neutrálního označení význam. Tedy proč tyto významy házet do jednoho pytle, do jedné kapitoly? Vypomožme si autorovými poznámkami ke dvěma z jeho filmů, k *Personě* (v prvním případě) a k *Fanny a Alexandrovi* (v případě druhém).

*Ošetřovatelka a pacientka se k sobě přiblíží jako nervy a maso. Ale herečka nemluví, odmítá vlastní hlas. Nechce přece být nepravdivá.*⁷ Paní Voglerová mlčí, aby nebyla nepravdivá. Mlčení se stává vzdorem, nástrojem urputného zoufalého, snad i předem prohraného boje. K této otázce a motivu se vzápětí vrátíme, nyní zůstaňme u letmého nastínění vazeb mezi mlčením a pravdou.

Edvard Vergérus říká Emílii v předvečer své smrti: (...) *jednou jsi mi tvrdila, že neustále měníš masky, takže nakonec nevíš, kdo jsi. Já mám jen jednu masku. Ale zato přiškvařenou k masu. Když se jí pokusím strhnout*⁸ Tato ukázka, ke které se rovněž následně vrátíme podrobněji, naznačuje vztah mezi maskou a pravdou. Masky je zde prezentována jako závoj halící pravdu, naši pravdivou tvář.

A poslední zmíněné spojení, masky a mlčení, můžeme opět demonstrovat na první ukázce - mlčení je do jisté míry jednou z možných masek, které si můžeme

⁷ Bergman (7), str. 32.

⁸ Bergman (2), str. 141.

nasadit, což se nevyklučuje sjiž uvedenou premisou mlčení jakožto boje proti nepravdivosti a nepravdě. I maska totiž může být vzdorem.

V průběhu našeho rozvažování se budeme za pomoci Sorena Kierkegaarda a dalších obšírněji věnovat některým hrdinům Bergmanových filmů a jejich problémům. Na závěr se zastavíme u hrdinek filmu *Mlčení*, které se vydávají poněkud jinou cestou než ostatní. Zde bych zakončila úvodní pasáž naznačující okruhy, jimiž budeme spolu s Bergmanovými hrdiny proplouvat a začneme společně mlčet.

2.1 MLČENÍ

Co to je mlčení? Mlčet znamená nemluvit, nevydávat artikulovaný zvuk, nekomunikovat slovně, nedávat o sobě (sám sebe) hlasitě najevo. Na tomto místě odcituji tématicky spřízněnou báseň Šigedži Cuboie *I když mlčím*, která nám, doufám, napomůže v bloudění mezi mlčením, maskou a pravdou:

I když mlčím

přemýšlím

nepleťte si mě se zdí

jen proto že nic neříkám⁹

Cuboi naráží na problém premisy (nebo snad stereotypu?), že mluvit znamená být člověkem, na jejímž základě pak nemluvíci člověk přestává dávat najevo „Jsem člověk, všimněte si mě!“ a zároveň přestává být vnímán okolím, společností, svými spoluhráči, přestává mu být věnována pozornost jakožto člověku. Proč? Proč tolik záleží na neustálém proudu zvuků, slov, významů? Ano řeč dělá člověka člověkem, *řeč je základem společenského života¹⁰* a, jak dobře víme, člověk je zoon politikon. Španělské přísloví praví: *Ptáka poznáš podle peří, vlka po srsti a člověka po řeči.*“

Ale řeč neznamená bez ustání hovořit. Řeč je jazykem, formou našich myšlenek- *jazykovým systémem (langue), kterému odpovídají dva typy realizací*

⁹Žáček (43), str.102.

¹⁰Giddens (16), str. 91.

¹¹Bratršovská; Hrdlička (11).

v řeči - mluvená a psaná². Jazyk je médiem myšlení³, prostředkem komunikace. A právě jazyk (nikoli mluva!) dělá člověka člověkem. Mluva jako taková je jen uplatněním řeči. Vnější projev veskrze lidské schopnosti, zásadního projevu člověčenství (ve smyslu bytí člověkem). Jazyk používáme, nejen když mluvíme, píšeme, ale i když „pouze“ přemýšlíme.

Řeč představuje pro Kierkegaardův všeobecnou sféru.⁴ Jak rozumět této tezi? Řeč je divadlem, podiem, ve kterém a na kterém se odehrává divadelní hra, kterou žijeme. Řeč je kulisami i kostýmy. Řeč je předpokladem i příčinou, proč ji hrajeme. Řeč vytváří prostor a podmínky, dělá lidský život lidským (jen variujeme již použitou tezi o řeči jako určujícím faktorii našeho člověčenství). Řeč má zkrátka pro náš život zásadní význam.

Cuboi se dotýká stejného problému, který řeší Kierkegaard, když hovoří o tzv.reflexivní době, tedy o době, která se nerealizuje v činech, nýbrž v reflexi, v oznamování čehosi bez ohledu na to, zda se to skutečně stalo. Nedávat o sobě vědět znamená neexistovat, neoznámit jakkoli důležitou událost je rovno jejímu neodehrání se. Vraťme se zpět k básni- člověk, který nehovoří, přestává být brán v potaz, jakoby nebyl. Proč? Použijme Kierkegaardových slov- protože v daném okamžiku nereflektuje svou přítomnost.

Tlachání předjímá bytostné mluvení, projev reflexe předstihuje a tím oslabuje jednání.⁵ V této Kierkegaardově tezi je projevem reflexe tlachání. Ani mluvení, ani mlčení- projev lidské bytosti prostý niterností. Povšimněme si druhé části uvedené citace- tlachání oslabuje jednání. Čím více o činu mluvíme, tím více jej rozmělnujeme? Naráží autor snad na neokázalost? Nikoli, měl na mysli spíše fakt, že více hovoříme, než konáme. Neshazuje hovor o činu, naopak podněcuje k hovoru, je-li o čem hovořit. Podpořme Kierkegaardovy teorie anglickou říkanou, která nám, doufám, pomůže problém ještě více osvětlit:

*Kdo nezná čin a mluví jen,
Je jako záhon s plevelem,
A když je plevel do všech stran,
Je mluvka z kola vypískán.⁶*

² Krčmová (25).

¹ Anzenbacher (1), str. 166.

⁴ Olšovský (30), str. 76.

⁵ Kierkegaard (23), str. 52.

⁶ Bratršovskd, Hrdlička (11).

I tento projev místního folklóru, tradice, lidové moudrosti, je zastáncem činu. Kritizuje, varuje před mluvkou, který nekoná a jen mluví. Naráží na záměnu činů za pouhá slova, na záměnu typickou pro dobu reflexivní. Ačkoli - zamysleme se - jde vskutku o ryzí projev reflexivní doby? Pochopitelně, že nejde, vždy se našel a najde nějaký mluvka. Ovšem doba reflexivní je specifická častým výskytem mluvků, ba dokonce oceňováním mluvků. Moderátoři, baviči, autoři bulvárních článků- to všechno jsou jen mluvkové, tlachalové. „Mluvkaření“ se stává typickou vlastností nás všech, všech lidí doby reflexivní.

V kontrast je stavěna doba zanícená. Podle Kierkegaarda *velká událost dává zanícené době o čem mluvit*.¹⁷ Zanícené době, tedy době plné niternosti, době niterné, nikoli době reflexivní. Době, která hovoří, má-li o čem.

Doba reflexivní je dobou tlachání a *jenom tlachání má nesrovnatelně víc co probrat*.¹⁸ Tedy tlachání probíhá bez ohledu na důležitost předmětu tlachání, bez ohledu na (ne)podstatnost tématu, bez ohledu na pravdivost výpovědi, bez ohledu na to, zda se událost vůbec odehrála, tedy bez ohledu na obsah samý. Tlachá se pro tlachání samé a nikoli proto, že bychom předmět tlachání měli tolik na srdci a měli tak velkou potřebu o něm mluvit. Tlacháme proto, abychom tlachali, resp. proto aby se tlachalo.

Co znamená tlachat? Je to zrušení zanícené disjunktivní diference mezi mlčením a mluvením.¹⁹ Jinými slovy tlachání ruší rozdíl mezi mlčením a mluvením. Tlacháme tehdy, kdy není o čem mluvit, kdy by se v zanícené době mlčelo. *Doba velkých a dobrých skutků pominula, náš věk patří anticipacím*.²⁰ Tedy nejde jen o problém tlachání, ale i o to že z tlachání se stává anticipace a tato anticipace se stává důležitější než událost sama. *Čin a rozhodnutí jsou vnáší době stejně vzácné jako opojení z nebezpečné plavby tomu, kdo plave na mělčině*.²¹

Kierkegaard tuto myšlenku rozvádí i na jiném místě: (...) *kdo tlachá, tlachá samozřejmě o něčem, vždyť mu jde hlavně o to, aby měl o čem tlachat, jenže není to Něco ve smyslu ideality, to by znamenalo Mluvit, ale jde o Něco ve smyslu faktické triviality*.²²

¹⁷ Kierkegaard (23), str. 51.

¹⁸ Kierkegaard (23), str. 51.

¹⁹ Kierkegaard (23), str. 51.

²⁰ Kierkegaard (23), str. 18.

²¹ Kierkegaard (23), str. 19.

²² Kierkegaard, Současnost, str. 54.

Kde se v nás bere potřeba tlachat? Proč potřebujeme nestále reflektovat samy sebe, svůj život? (...) *tlachání se děsí okamžiku mlčení, který by vyjevil jen prázdnotu.*²³ Tlachání je výplní, obranou, projevem strachu před možnou prázdnotou, před tichem. Tlachání je jen naším dalším nástrojem sebeobrany, jen další součástí potřebnou k výrobě bezpečně známé skleněné koule, ve které umíme žít, a ze které se bojíme vystrčit nos ven. Tlacháme a vytváříme si tak iluzi situace plné významu.

*Jen ten, kdo umí bytostně mlčet, umí bytostně mluvit, jen ten, kdo umí bytostně mlčet, umí bytostně jednat. Mlčenlivost je niternost (...) ten, kdo umí bytostně mluvit, protože umí mlčet, nebude mít k mluvení rozmanité náměty, jen to Jedno, a najde si čas k mluvení a čas k mlčení.*²⁴ Teď jsme se konečně dostali zpět k tématu, ze kterého jsme vyšli a to k mlčení. U toho úryvku, který považuji za určující, se na chvíli zastavíme.

Kierkegaard začíná u umění mlčení, zaníceného mlčení, jako základní podmínky nezbytné pro schopnost bytostného mluvení a následně i činu. Proč je třeba umět mlčet proto, abychom uměli mluvit? Proč je třeba umět mlčet proto, abychom uměli konat? Snad proto, že je nejprve třeba se naučit užívat jazyka jako nástroje myšlení a teprve poté jako nástroje mluvení? Ale co je to vlastně bytostné mlčení? Je to mlčení, kdy se usebíráme, kdy hledáme cestu sami k sobě, kdy si uvědomujeme sami sebe v kontextu věčnosti. A teprve na základě tohoto poznání můžeme bytostně mluvit a jednat, protože nejdříve musí tento pohyb, poznání proběhnout a až následně se projevovat vnějšně. Mluvení i jednání jsou vnějšími projevy toho, k čemu jsme dospěli v mlčení. Potřebu mlčení, důležitost role mlčení v našich životech (máme-li žít zaníceně) můžeme demonstrovat i na příkladu našeho prvního prezidenta. Karel Čapek nezaznamenal pouze Hovory s T.G.M., ale i Mlčení s T.G.M...

Zkusme to spolu s Kierkegaardem ještě jinak: *Podmínkou kultivovaného hovoru ve styku s lidmi je zvnitřněnost mlčenlivosti, a tlachavost, nekultivovanost je pitvořivé zvnějšnění niternosti*²⁵ Zde je užitý pojem kultivovaný hovor můžeme cliápat jako orální komunikaci dvou a více osob na vyšší úrovni jak formální, tak

²³ Kierkegaard (23), str.52.

²⁴ Kierkegaard (23), str. 51-52.

²⁵ Kierkegaard (23), str.54.

obsahové. Abychom kultivovaně hovořili, Mluvili je nutné umět mlčet. Nic, co bychom již nevěděli. Ovšem tlachání jakožto niternost naruby je novinkou.

Kierkegaard tvrdil, že *Nejzarputilejší němota neznamená mlčet, ale mluvit.*²⁶ Co tím chtěl říci? Podle mého názoru odkazoval na zmíněnou mluvu reflexivní doby, která mluví o ničem, a protože stejně jako autor i my se nacházíme v éře reflexe i náš hovor je typicky reflexivní, tedy tlachavý. A nebo můžeme na citovanou myšlenku nahlížet z jiného úhlu pohledu, můžeme nejzarputilejší němotu pojímat jako zanícenou němotu, která je plnovýznamová, tedy Mluví.

A díky těmto objevům může Kierkegaard tvrdit, že je třeba umět mlčet, abychom byli schopni nalézt čas jak k mluvení, tak k mlčení. Abychom se nebáli ani slov, ani ticha. Abychom chápali jejich situační význam, abychom cítili, kdy je *čas (...) časem setí, zrání, sklizení plodů, časem lítosti, výčitek i vykoupení.*²⁷ Abychom pronikli do tajemství času plného významu, abychom jej pochopili a byli jej schopni žít. Otázce času se více věnovat nebudeme, čas není předmětem našeho zamýšlení.

Jaký je rozdíl mezi mlčením v reflexivní době a bytostným mlčením? Všichni ho (rozdíl) známe. Ticho, které roste do obludných velikostí, zalévá nás horko a smutek, protože teď se přeci má mluvit, teď bychom se měli smát. A začneme tlachat. Jen vzpomeňme na sestru Almu z *Persony* v některé z počátečních scén, nebo na roztomilé tlachání Ekdahlových. Bergmanovi hrdinové mlčí, střídají masky jednu za druhou, ale málokdy tlachají. Proč nás tedy stálo takového úsilí pochopit, co tlachání je? Protože skrze tlachání jsem doufám, pochopili, co znamená bytostně mlčet.

Oproti tomu bytostné mlčení je plně vyrovnaného ticha a významu. Snad všichni jsme někdy s někým ze svých blízkých spořádaně mlčeli, bez pocitu trapnosti, naopak s pocitem tichého porozumění, které by zbytečné řeči jen rušily. Někdy jsme naopak rádi sami se sebou, tichem a svými myšlenkami, kdy (a nemusí to být nezbytně po nějakém silném zážitku, byť třeba jen kulturním) mlčíme a sžíváme se se svými novými objevy, zpracováváme silné zážitky duchovní povahy (neplést s výlučně náboženským významem).

Zastavíme se na okamžik u odstínů tlachání a hledání Isaka Borga z *Lesních jahod*. Rád tlachal a moralizoval. Nevynikal kvantitou jako spíše kvalitou svého

²⁶ Camus (12), str. 31.

²⁷ Pelcová (31), str. 68.

tlachání. Rád hovořil o svých zásadách, rád hrál velkorysého a dokonalého, ale nikdy si nepohlédl do vlastní tváře. Nedokázal bytostně mlčet.

Profesor Borg ve filmu jede, pohybuje se v čase i v prostoru, ve vlastních vzpomínkách i vlastní skutečnosti. Jede autem. Ale hlavně jede sám sebou. A sám s sebou. Celý život postupoval po akademických žebříčcích, lovil tituly, šplhal po stupních společenské prestiže, kráčel cestou velkorysosti (snad sobecké ve své motivaci). Ale teprve ve chvíli, kdy se ve snu ocitl na liduprázdné ulici, tváří v tvář prázdnotě, která děsí. Teprve toho rána se probudil tváří v tvář skutečnosti a sám sobě. Teprve toho rána se skutečně rozjel, rozpohyboval směrem sám k sobě, ke své vlastní existenci. Toho dne snad i zjistil, že není jen já ale i ty, ať už tím „ty“ mu byla snacha, posluhovačka, náhodní spolucestující nebo vlastní syn.

Na počátku byl sen, který jej donutil pohlednout směrem ke svému nitru. To byl důvod, proč se vydal autem - potřeboval čas, aby se mohl usebrat. A k tomu také celá ta dlouhá cesta, kterou mohl pohodlně absolvovat v letadle, byla. Sen, cesta a čas, který mu auto poskytlo, a v neposlední řadě i snacha a ostatní spolucestující ho dovedli k vlastnímu nitru. Cestou vzpomínek i živých hovorů dosáhl zaníceného a vyrovnaného postoje. Ten den mnoho nemluvil, hodně poslouchal a snad se naučil i bytostně mlčet. A skrze zanícení se vymotal z nepravd, ve kterých žil, a vydal se směrem k autenticitě.

Další variantou, jak pojímat mlčení, a tu nalezneme jak v Bergmanové díle, tak sami v sobě a svém chování a životech, je mlčení (nebo spíše zamlčování) jakožto neschopnost být sám sebou, dávat najevo sám sebe, otevřít se, ukázat pravou tvář. Jak říká Albert Camus *Člověka činí člověkem spíše věci, které zamlčuje, než ty, které vyslovuje.*²⁸ A je tomu tak. Může se jednat o skutečnosti, které zamlčujeme i sami před sebou nejen před svým okolím.

Ale v tomto případě se spíš než o mlčení jako takové jedná o nasazení masky, které uvěříme i my sami. Mlčení se stává maskou. Obdobně hovoří sám o sobě i Ingmar Bergman: *Ted' už vím, že trvalo ještě přes čtyřicet let, než se mé city dostaly z oné uzamčené místnosti, v níž byly uvězněné, na svobodu. Žil jsem ze vzpomínek na city, velmi dobře jsem věděl, jak se city mají reprodukovat, ale jejich spontánní vyjádření nikdy spontánní nebylo, mezi mým intuitivním prožitkem a jeho citovým vyjádřením uplynula vždy mikrosekunda.*²⁹

²⁸ Camus (12), str. 80.

²⁹ Bergman (2), str. 121.

Často mlčíme o svých citech, resp. naše city mlčí a pak vybuchnou. Tak jako sestra Alma po přečtení zrádného dopisu. Nebo jako Marianne ze Scén z manželského života, která na zjištění manželovy nevěry reagovala zcela pragmaticky, ale ve chvíli, kdy společně uléhají do manželské postele už situaci nezvládla. Nebo ještě jednou oba zmínění manželé ve scéně nad rozvodovými smlouvami. A tak bychom mohli pokračovat i dále. Bergmanovy filmy nejsou na takové scény skoupé. Za jednu z nejsilnějších považuji noční rozhovor Evy a Charlottě z Podzimní sonáty.

*Každá minuta, každá vteřina, každý okamžik našeho života zůstává v nás.*³⁰ Fenomenologové s Bergmanem jistě plně souhlasí, ani já nemohu jinak. Nás na tomto výroku zajímají spíše jeho důsledky. Zůstávají-li všechny okamžiky našeho života v nás, co se nimi děláme? Jistě ovlivňují naše jednání, ale jsme si toho vědomi? Zřejmě často nejsme a snad to bývá důsledkem zmíněných citových výbuchů. Možná právě tady je možno hledat další specifickou vlastnost bytostného mlčení, které si je vědomo předmětu svého mlčení, které si je vědomo samo sebe. V případě zamlčování je tomu právě naopak.

Napadá mě ještě další variace na téma mlčení. Výborně ji vyjádřil Albert Camus: *Polovina lidského života se skládá z nedostatečného porozumění, z odvracení hlavy a z mlčení.*³¹ Toto mlčení můžeme interpretovat jako projev uraženého člověka, nebo jako projev člověka rezignujícího (na vzájemnost v lidském kontaktu). Problémy v komunikaci jsou tři- člověk, který mluví, člověk, které poslouchá a obsah promluvy, resp. promluva sama. Při studiu cizích jazyků brzy zjistíme, že dokonale ovládat gramatiku je ten nejmenší problém. Mnohem větší obtíž nastává s citem pro jazyk, s citem pro jemné významové nuance, které jsou někdy obtížné zachytitelné i v mateřském jazyce, s citem pro ironii apod. Skrze cizí jazyky si můžeme tyto obtíže v mateřském jazyce snáze uvědomit. Otázkou není, zda existují, ale jak se s nimi vyrovnáme. Zda s odvrácenou hlavou a zarputilým mlčením, nebo neustálým usilováním hráze překonat.

Jenže ono neporozumění se nemusí nutně vztahovat jen na komunikaci s druhým člověkem. Může se jednat o naše osobní neporozumění dané situaci a rezignaci na její prožití. Což snad můžeme chápat v kontextu Kierkegaardovy

³⁰ Bergman (4), str. 164.

³¹ Camus (12), str. 77.

teorie jako nejednání v důsledku absence bytostného mlčení, absence niternosti, bez které těžko situaci pochopíme a následně prožijeme, resp. neprožijeme.

Jako je tomu u Karin a Marie z Šepotů a výkřiků, které sice bdí nad lůžkem své umírající sestry, ale situaci nerozumí, nejsou schopny ji pochopit a prožít. Snad ani nechtějí. Jsou přítomny v domě, v pokoji umírající Agnès- ovšem jen fyzicky, jaksí odosobněle. Tak žijí celý svůj život. Karin ubližuje svému tělu, které je pro ni předmětem, nikoli jí samou. Životem, vztahem k druhým (ať už je to její manžel nebo sestry) prochází chladně, nezaníceně- mlčí a odvrací hlavu.

Marie oproti ní působí zaníceně, když líbá Karin nebo doktora, když Karin žádá o snahu k sblížení. Mluví jakoby se zápallem, ale je to jen maska. Mluví, ale ve skutečnosti také odvrací hlavu a mlčí. Rezignovala na porozumění, na skutečné porozumění a prožívání, na lidskou vzájemnost, jen jiným způsobem než její sestra. Situaci neprožívají, nedokáží jí prožívat. Jsou jen přítomny smrti sestry, protože se to patří. Nechápu a odvrací od ní hlavu, odvrací hlavu od okamžiku, ve kterém se nacházejí, protože mu neporozuměly.

Obdobně k bytostnému mlčení nikdy nedospěla Evina a Helenina matka Charlottě z Podzimní sonáty. Celý život tlachala, neposlouchala své dcery, ani manžela. Nikdy se nevydala na cestu k svému nitru a o to je nakročení po této stezce, ke kterému ji donutí Eva, bolestnější a strastiplnější. Ostatně zůstane věrna svému předchozímu životu a uteče- od svých dcer, od problémů, výčitek, od sebe samé. Charlottě před sebou celý život úspěšně zamlčuje cokoli pravdivého, úporně se brání jakémukoli nahlédnutí na sebe. Je to obranné gesto, záruka snadného žití.

Každý, kdo něco bezprostředně prožívá, prožívá zároveň v ideáli té možnosti téhož i možnost pravého opakuje jeho řeči, jeho výkony jsou přímo nesený jeho mlčením. Ideálním dovršením jeho řeči, jeho výkonu bude korespondovat mlčení, a absolutní výraz toho mlčení bude vtom, že idealita obsahuje kvalitativně opačnou možnost.

Obojakost, možnost zaníceně prožívat situaci a zároveň v možnosti prožívat pravý opak není tak vzdálená a vykonstruovaná, jak by se mohlo na první pohled zdát. Zůstaňme ještě u Podzimní sonáty- Eva nepochybně niterně prožívá emocionálně silný noční rozhovor s matkou, nepochybně zaníceně prožívá nenávisť, o které hovoří. Ovšem v tu samou chvíli si (dle mého soudu) přeje, touží, sní

³² Kierkegaard (23), str. 52-3.

o pravém opaku. Prožívá naplněný vztah k matce, která ji miluje a přijímá. A v tom je síla této scény.

*Vyjádruje-li umělec lidské soukromí tak, aby nebylo beztvaré, počítá vždy 5 napětím mezi mlčením a sdělením.*³²

2.2 MASKA

Masku můžeme nahlížet jako nepravou tvář. Jako škrabošku, za kterou skrýváme své pravé já. A to z nejrůznějších důvodů, ať už jako škrabošku jejíž podobu bychom rádi sami skutečně měli, nebo jako ochranný nástroj. Nebo ještě úplně jinak (viděno očima Kierkegaarda) jako vnější projev životního postoje, života bez zanícení, bez niternosti.

Jak maska vůbec vzniká? Jak si ji nasazujeme? Kde se bere naše potřeba masku používat? Maska je v podstatě lež. A kdy začínáme lhát? Nelžeme od narození, lžeme teprve od chvíle, kdy pochopíme, kdy víme, že jsme provedli něco, co jsme neměli. Od chvíle, kdy víme, že by věci měly být jinak, že bychom se měli jinak chovat, tvářit. Od chvíle, kdy pocítíme požadavky, které jsou na nás kladeny. Vypomožme si poznatky sociologie. Všechno to, co obsahuje předcházející výčet, je důsledek procesu, který sociologie označuje jako socializace. *Vyšší živočichové se musejí správnému způsobu jednání do značné míry naučit (...) socializace je proces kulturního osvojování (...) učení a přizpůsobování trvá po celý životní cyklus.*³⁴ Díky socializaci se naučíme správnému chování. Socializace nás naučí orientovat se v systému požadavků a očekávání, které jsou kladeny na naše konání. A právě na základě těchto požadavků se učíme lhát.

Právě tyto očekávání nás motivují k tvorbě masek a hraní rolí. Stejně tak jako velice dobře cítíme a víme, jak se máme chovat jako cestující autobusu a tato očekávání převážně dodržujeme- býváme disciplinováni, dodržujeme mimo jiné i úzus přiměřených očních kontaktů. Stejně tak dodržujeme i jiná očekávání. Očekávání, která máme sami na sebe, která na nás kladou rodiče apod. Nesmírně

³³ Kierkegaard (23), str. 76.

³⁴ Giddens (16), str. 39-40.

často se můžeme dostat, a dostáváme, do rozporu s těmito požadavky, pravidly. A tyto momenty nesouladu jsou hnízdištěm vzniku lži a masek. Masky se stávají východiskem z nouze, splní očekávání, i když my se s ním osobně neztotožňujeme, nebo jej nejsme schopni upřímně naplnit. Vydáváme tak sami sebe v lepším světle (z hlediska společenských požadavků). Nebo naopak požadavky apriori odmítáme, přesto je bereme v potaz, jinak bychom na ně nereagovali. Masky se nám stávají nástrojem, jak si usnadnit život ve společnosti.

Reflexe je vlastně odrazem, komentářem, zdůrazněním, zveřejněním, nástrojem šíření zmíněných očekávání. Bez reflexe bychom společenská pravidla těžko nahmatávali. Tedy- je to reflexe, co vyrábí masku. Bez reflexe (Kierkegaardovými slovy- bez prvotního hříchu) by nebylo masky. Resp.bez prvotního hříchu by nebylo reflexe a reflexe sama je dlážděnou ulicí vedoucí k masce. Mluvením, obzvláště tím zbytečným budujeme požadavky vůči sobě a zároveň nahmatáváme požadavky, které jsou kladeny vůči nám a naopak. Reflexe spolu s maskami stojí v opozici vůči niternosti a autenticitě.

(...) existence jako neustálé usilování..Kierkegaardův výsostný pojem niternosti, když se vlastní aktivitou zbavujeme sebezastupování, k němuž nám dává příležitost povrch dané společnosti.³⁵ Reflexe je jakýmsi zastoupení nás samých sebou samými, jakési žití v mezistupni, snad quasižití nikoli skrze činy, nýbrž skrze orální výpovědi (či vizuální podobu orálních výpovědí).

Dnes už přestává platit, že muž stojí nebo padá svým činem, naopak, nikdo se ani nepohne a k tomu, aby se všichni měli skvěle, jim pomůže trocha reflexe (...) Naše současnost se svým horečným nadšením a zároveň hned s tou svou apatickou netečností, která se tak nanejvýš zmůže na žertování, má velmi blízko ke komičnu, jenomže ten, kdo komičnu rozumí, snadno pozná, že komično je v něčem jiném (...)

Musí mít za ručitele konsekventní a dobře podložený etický životní názor, obětavou nezištnost, ušlechtilou vznešenost, která se zřekne odměny okamžiku,³⁶ Ono zmíněné horečné nadšení a apatická netečnost jsou nezanícenými projevy. Horečné nadšení není skutečně horečné a snad ani nadšení, spíše jde o cosi, o čem se lehce hovoří. Maska, pod kterou se snadněji hledají slova, která se ráda směje (bez ohledu na upřímnost úsměvů). A toto nadšení a lhostejnost bez kapky autenticity nemohou být komické právě kvůli své nepravosti. Vzpomeňme na Marii z Šepotů a výkřiků,

³⁵ Kierkegaard (23), str. 74.

³⁶ Kierkegaard (23), str. 22.

kteřá zdánlivě zaníceně vybízí svou sestru Karin k sblíživání a intimním hovorům i dotykům. A nedlouho poté během loučení všechny důvěrné projevy, ke kterým došlo, cynicky zapomíná a přehlíží.

Nebo na Charlottě a Evu z Podzimní sonáty, kterak se na sebe v první části filmu usmívají a pak o samotě setkání komentují (také s notnou dávkou cynismu, zlomyslnosti). Situace, která je nám ve filmech běžně prezentována jako komická, ale v tomto provedení tomu tak není, ba naopak. Jediné, co je na setkání autentické, je právě faleš. A ta děsí.

Vraťme se k ukázkám použitým v samém úvodu této kapitoly, ve kterých se hrdinové filmu Fanny a Alexandr vyznávali se ze svých masek. Emilie nevěděla, která maska je její pravou tvář a Vergerus naopak nedokázal svou jedinou masku sejmout. Výsledek snad nebyl až tolik rozdílný, oba nebyli schopni existovat bez masek (nepodstatno kolik jich bylo) a nalézt mezi nimi svou pravou tvář. Zásadní rozdíl ovšem nalezneme v jejich přístupu. Emilie dospěla k určité pokoře a upřímně se, ve chvíli, kdy svou situaci svedla pojmenovat, snažila nalézt pravou tvář a přestat masky používat. Zamilovaná Emilie před svatbou doslovně říká biskupovi: *Můj život byl prázdný a povrchní, bezmyšlenkovitý a pohodlný. Vždycky jsem toužila po takovém životě, jaký žiješ ty (...) Naučím se chápat, co tím myslíš, když říkáš, že budeme žít před boží tváří.*

Vergerus oproti tomu k pokoře, ač ji sám tak nekompromisně hlásal, nikdy nedospěl, nedokázal se sklonit, nedokázal se ve jménu pravdy zostudit, nenašel dostatek sil, aby škrabošku sejmul a odhalil pravou tvář svým farníkům, rodině i sám sobě. S vážnou tvářív poslouchá (je to přeci jeho zaměstnání, jeho role) Emiliino vyznání: *Říkáš, že tvůj Bůh je Bůh lásky (...) Můj Bůh je jiný, Edvarde. Je jako já sama, prchavý, bezmezný a neuchopitelný ve své krutosti i ve své něžnosti. Jsem přeci herečka, jsem zvyklá nosit masky. Můj Bůh nosí tisíc masek, nikdy mi neukázal svou pravou tvář, stejně jako já nejsem schopna ukázat svou pravou tvář tobě nebo Bohu. Tvým prostřednictvím poznám boží podstatu³⁸* Emilie nepohne jeho svědomím, neovlivní nijak jeho pevnou zakotvenost ve zvycích, resp. ve zvyku- nosit masku. Ke konci jejich vztahu sice připustí, že masku nosí, ale sílu sundat, skutečné odhodlání masku strhnout- k tomu nedospěje.

³⁷ Bergman (2), str. 77.

³⁸ Bergman (2), str. 77-78.

Neméně podstatnou otázkou je naše motivace. Proč hrát hry, proč si nasazovat masku, proč se stylizovat do nějaké role? Je rozhodnutí hrát určitou roli naše rozhodnutím, nebo to za nás rozhodli jiní, jsme k tomu nuceni vnějšími tlaky? A jsme-li to my, je to naše uvědomělá volba, nebo snad podvědomé, ba téměř pudové jednání? Jsme schopni ustát celoživotní hru, nebo si masku nasazujeme právě proto, že naopak celoživotní hra na pravdu je nehratelná? Víme vůbec sami, kdy jsme a kdy nejsme pravdiví, kdy nehrajeme, kdyjsme? A co následuje ve chvíli uvědomění vlastní nepravdivosti? Vzdor v jakékoli formě? Deprese, pocit viny, rezignace?

Bergmanův hrdina ze Soukromých rozhovorů Jakob říká: *Hrajeme spoustu rolí. Někteří proto, že je to zábavné, jiní proto, že to po nás chtějí ostatní. Nejčastěji hrajeme proto, že se chceme chránit (...) A tak nepozorovaně ztratíme to, co role není. Když pořád žijeme a žijeme, vzdálíme se od svého - „já“, nebo jak se tomu říká.*³⁹ V obdobném duchu hovoří i hrdinky filmu Fanny a Alexandr.

Emilie odchází z divadla a loučí se slovy: *Přetahujeme si divadlo přes hlavu jako plášť bezpečí (...) Většinou si hrajeme. Hrajeme si, protože nás to baví (...) Tak prožíváme život v báječném sebeklamu, u druhých vidíme každou maličkost, sami u sebe leccos přehlédneme (...) když někdo řekne, že jsem dobrá, tak jsem dobrá a mám radost. Když někdo řekne, že jsem špatná, tak jsem špatná a rmoutí mě to. Co jsem skutečně, nevím, poněvadž mi nezáleží na tom, abych o sobě zjistila pravdu, záleží mi jenom na sobě samé, což je něco jiného. Ani na skutečnosti mi nezáleží*⁴⁰

Helena Ekdahlová při štědrovečerní rozmluvě s Izákem Jacobim: *Z ubřečené zamilované ženské bude zase vyrovnaná babička. Všichni hrajeme nějakou roli, někteří nedbale, jiní si dávají záležet. Já patřím k té druhé kategorii.*⁴¹

Poněkud nešťastně zatím vybízíme k chápání masky jen jako čehosi ryze negativního, tak tomu však není. Maska je jen způsobem, formou, povrchem, pod kterým mohou být zakopány nejrůznější motivy. (...) *nelze přece pochybovat, že ten, kdo se dal zaslepit reflexí, může mít právě tak dobré úmysly jako člověk zaníceně rozhodný (...)*⁴² Nezavrhujme nositele masek, nezavrhujme samy sebe.

³⁹ Bergman (9), str. 26.

⁴⁰ Bergman (2), str. 66-67.

⁴¹ Bergman (2), str.41.

⁴² Kierkegaard (23), str. 25.

Alexandrova maska lháře s ústy plnými vulgarit, role snílka, který neví, co je pravda a co skutečnost (srovnejte s Bergmanovou osobní výpovědí v *Laterně magice*), není ničím jiným než úkrytem před světem, před skutečností. Nejvíce lže (tak jako i my) ve chvílích, kdy se bojí, kdy se cítí ohrožen. Nejinak je tomu i s používáním pejorativních vyjádření.

I Vergerus, postava veskrze záporná, používá masky jako ochranného pláště. Vžijme se do jeho situace - jako biskup je pod hledáčkem společenské kritiky mnohem více střežen než ostatní lidé. Na biskupa jsou kladeny mnohem vyšší morální požadavky. Očekávání, kterým je nucen čelit, jsou několikanásobně ostřejší a neúprosnější než ty, které udávají rytmus života rodiny Ekdahlových. Nechci jej obhajovat, jen pochopit. Jeho maska přiškvařená k masu, kterou není s to odtrhnout, kterou terorizuje svou novou rodinu, byla jen útočištěm, způsobem, jak se se zmíněnými nároky vypořádat. Nepochybně, se nevydal šťastnou cestou, ale pokusme se rozumět motivům jeho konání.

*(...) nezanícená a reflexivní doba (...) ponechá vše tak, jak je, ale kradmo připraví všechno o význam, místo vzpourou vrcholí tím, že niternou skutečnost vztahu podlomí myšlenkovým napětím, jež ponechává všechno tak, jak je, a přitom změnilo celý život v dvojznačnost (...)*⁴³ Dvojznačnost úzce souvisí právě s maskami, díky kterým získáváme svou druhou tvář, stáváme se dvojznačnými. Dvojznačnost se stala téměř nezbytnou výbavou dnešního člověka. Dvojznačnost se stala do jisté míry přitažlivou. Náš humor je velmi dvojznačný, dvojsmyslný. Stejně tak i naše chování, které svou dvojznačností získává na zajímavosti. Zároveň má tento jev i opačný důsledek- upřímnost a přímost, chceme-li jednoznačnost, se staly výjimečnými a tedy i ony přitahují.

Přitažlivost Alexandrovy postavy je dána jeho dvojznačností. Rozporem mezi lhářem navenek a citlivkou uvnitř. Tlachavá Charlottě z *Podzimní sonáty* je nesmírně přitažlivou osobou, kterou způsobuje také dvojznačnost, rozpor mezi jejím oduševnělým hudebním přednesem a plytkostí a nezaníceností, se kterou proplouvá životem mimo podium.

*(...) obojakost reflexe spočívá vtom, že nelze poznat, zda člověka zachraňuje před zlým skutkem rozhodnutí, k němuž dospěl přemýšlením, nebo zda vyčerpávající přemýšlení ho oslabuje a tím mu brání ve zlu (...)*⁴⁴ Masky nerovná se

⁴³ Kierkegard (23), str. 26.

⁴⁴ Kierkegard (23), str. 26.

špatný úmysl, ani špatný čin. I s maskou na nose, bez niternosti, může člověk vykonat ledasco, co bychom mohli nazvat „dobrymi skutky“ (nebo je alespoň může zamýšlet). Masky nám bývají ochranou, nástrojem pudu sebezáchovy, útočištěm a v neposlední řadě sítím našich přirozených pudů. Na to je třeba nezapomínat. Masky potřebujeme, abychom mohli žít civilizovaně, aby společnost mohla fungovat. Masky jsou podmínkou (nikoli ekvivalencí!) humánnosti. A tak tomu také je i ve filmech Bergmanových.

Ve Fanny a Alexandrovi nalezneme jednu velmi nešťastnou dvojici v pozadí, a to manželé Karla a Lydie. Karel svou ženu neustále uráží a ponižuje. Pod hrubými slovy cítíme zranitelnou tvář. Raněného, která sám zraňuje. Lydie explicitně říká Karlovi, který ji uráží: *Kdybys nebyl tak smutný a tolik se nebál, tak bys nebyl tak zlý*⁴⁵ Karel si dodává sílu skrze ubližování jedné z mála osob, které na něm opravdu záleží. Jeho maska nefunguje, jak by měla, netřídí jeho agresivní projevy. Dovoluje mu, používat utrpení druhých jako zdroje síly, jako prostor ke kompenzaci vlastních proher. Situace je o to nešťastnější, že si je jí sám vědom.

V Prameni panny dva neznámí muži znásilní nevinnou a naivní dívku. V tuto chvíli přestanou respektovat pravidla, přestanou nosit masku, která je drží v civilizovaném rámci. Jejich masky nefungují jako dostatečný filtr, jako obrana proti pudovému chování.

Masky se nám stávají vstupenkou do společnosti, je výsledkem socializačního vzájemného stýkání a potýkání jedince a společnosti. Bergman sám říká: *Kdybys si na jeden jediný okamžik sundal masku a dal najevo, co opravdu cítím, moji přátelé by se obrátili proti mně, rozsápali by mě a vyhodili z okna. Navzdory této masce se nepřetvařuji, moje intuice mluví rychle a jasně, jsem stoprocentně přítomen. Moje masky funguje jenom jako filtr, nesmí jí proniknout nic nepovolaně soukromého. Zmatek, který v sobě nosím je vykázán do patřičných mezí*.⁴⁶ Bergman tedy tvrdí, že má svou masku pod kontrolou, že je vědomou a plně ovládanou součástí jeho já. Ale je to tak doopravdy? Co když je to jen jeho domněnka, přání, co když si to jen namlouvá?

Bergman ve svém vyznání ze vztahu k matce ve formě románu s názvem Soukromé rozhovory píše: *Role, které přidělili sami sobě a jeden druhému, jsou nehratelné. Jejich jediným zavazadlem je ledový komentář svědomí, přítomnost*

⁴⁵ Bergman (2), str. 45.

⁴⁶ Bergman (4), str. 37.

hříšného pocitu, pocitu viny vůči lidem, kteří jsou jim blízcí. A co je možná ze všeho nejstrašnější: vůči poníženému Bohu ⁴⁷ Zde opět hovoří o maskách, kterých jsem si vědomi, které jsem si vytvořili právě za účelem učinit nehratelné role hratelnými. Bergman stále operuje s myšlenkou, že své role a následně i masky ovládáme, že jsme jejich pány, resp. že on sám je pánem svých masek. Ke svým hrdinům tak velkorysý nebyl. Neprojevil tak skrytě svou obavu, že ani v jeho případě tomu tak není, že si to jen nalhává?

Pokusme se na problematiku masek nahlédnout z úplně jiného úhlu. Masky totiž nenasazujeme jen samy sobě, ale existují i masky, které naopak nasazujeme my svému okolí. Ať již zmíněnými požadavky a očekáváními, kterými podněcujeme ostatní k nasazování nejrůznějších masek. Nebo tím, jak ze svého okolí děláme kulisy. *Jestliže má jedinec oporu v nějaké iluzi, nepotřebuje ani zdaleka tak velkého úsilí, aby něco vykonal, jako když je všechno iluze ztracena.* ⁴⁸ Ano my své masky potřebujeme, potřebujeme role a kulisy, potřebujeme hrát podle pravidel, protože nám dodávají jistotu. Rádi víme, co nás čeká. Jak jsem již naznačila- budujeme si kulisy, budujeme si skleněné koule, ve kterých žijeme. A k jejich stavbě nepotřebujeme nic zvláštního, stačí nám tlachání a disciplinovanost spoluhráčů.

Vzpomeňme na otce jak Bergmana tak Kierkegaard. Oba dva poznamenali své syny právě tím, že uvnitř rodiny postavili kulisy, ve kterých museli oba mladíci žít, že stanovili pravidla, ze kterých se nešlo vyvléknout, která se musela dodržovat. Vystavili, nepochybně v dobré víře, skleněnou kouli, uvnitř které se doufali oba (rozumějte otcové) cítit bezpečně bez ohledu na ostatní členy rodiny. A nejinak tomu bylo i v případě Charlotty a jejího vztahu k manželovi a k dcerám (Podzimní sonáta), příp. v problematickém vztahu Vergera ke své adoptivní rodině, obzvláště k Alexandrovi: *Já tě miluju. Ale láska, láska, kterou chovám tobě, kvě matce a k tým sestrám, není slepá a změkčilá. Je silná a drsná(...) Ale moje láska k tobě mě nutí, abych byl pravdivý. Nutí mě, abych tě vychovával a formoval, i když to bolí. (...) Tvůj trest tě naučí milovat pravdu* ⁴⁹

Často se nám řezavý humor, cynismus stává maskou, pod kterou se skrýváme, pod kterou skrýváme bolesti. Připomeňme otřepané klišé o smutných

⁴⁷ Bergman (9), str. 88.

⁴⁸ Kierkegaard (23), str. 12.

⁴⁹ Bergman (2), str. 103.

očíh klaunů. Cynismus je vůbec specialitou mezi lidskými projevy. Zavání bezskrupulózností, honosí se širokými rameny, nosí křivý úsměv, tváří se povzneseně a protřele. A zatím? Ramena se občas nechtěně a skrývaně zachvějí pláčem. Jistota, která se tváří, že ji již nic nepřekvapí, sama doufá, že bude překvapena, a že pravda a láska přeci jen zvítězí nad lží a nenávistí. Cynismus je projevem naší doby, naší reflexivní doby, která chce tak moc být objektivní. Doby, která nechce věřit, ale vědět.

Bergmanovi hrdinové cynismem neplývají, jen občas jím zavánějí. Jako Peter a Katarina v samém úvodu Scén z manželského života. Později k podobnému postoji dospějí i hlavní hrdinové Johan a Marianne. Ani jedni u něj nezůstanou, je to jen jedna etapa v jejich vývoji. Obdobně je na tom jiný manželský pár - Alman a Berit, které na své na cestě náhodně potká profesor Isak Borg z Lesních jahod. Ovšem v jejich případě netušíme, jak to s nimi dopadne, zda se jim ze zajetí cynismu a vzájemné nevraživosti podaří vyprostit.

Jak vidno všechny příklady cynické ho chování jsme našli mezi manželskými dvojicemi. Proč tomu tak je? Snad to vychází z Bergmanova osobního postoje, z jeho osobních zkušeností s manželstvím svých rodičů a následně i několikaletými svými vlastními manželskými pokusy. Ovšem pozor - tím nechci říci, že by autor partnerským vztahům nepřál. Naopak. Koneckonců láska a partnerské vztahy jsou hlavním tématem druhé části našeho zamyšlení. Spíše dobře znal všechny fáze a úskalí těchto vztahů a jejich vývoj. Navíc partnerské vztahy (vynecháme-li vztahy mezi rodiči a dětmi) bývají těmi nejintenzivnějšími a tudíž dávají dostatečný prostor všem výstřelkům lidské povahy.

2.3 PRAVDA

Bergmanovi hrdinové (hrdinky) neřeší otázku pravdy, jako spíše otázku nepravdy. Nahmatávají svět, skutečnost, ve které žijí a zjišťují, že není pravdivá. Nevědí, co to pravda je, ani kde ji hledat. Jejich problémem je to, že jsou obklopeni a prostoupeni nepravdivostí. Výstižně to vyjádřil Bergman ústy Anny a Henrika v Soukromých rozhovorech, v důvěrném hovoru mezi knězem a podváděným

manželem v jedné osobě na straně jedné a Annou, hřešící (klopýtnuvší) manželkou a matkou na straně druhé: *Jak vypadá pravda? - Nejde o to, jak to bylo ve skutečnosti, to je nezajímavé, ale o to jediné: jak se pravda utváří nebo - jak se posunují, formují, deformují myšlenky a city hlavních aktérů (...)*⁵⁰

Cílem snad ani není najít pravdu, jako spíše hledat východ z bludiště nepravdy. Velmi zřetelně tomu tak je u již zmíněné paní Voglerové (a slečny Almy) v *Personě*, u Emílie (a svým způsobem i v případě postavy Vergera) ve *Fanny a Alexandrovi*, u Isaka Borga z *Lesních jahod*... A mohli bychom pokračovat i dále.

Na následujících stránkách se rozhodně nebudeme pokoušet nalézt, definovat pravdu. Budeme se plně pohybovat v Bergmanově rámci. Nebudeme hledat pravdu, ale cestu z nepravdivosti. A také odpověď otázku, co vše jsme ochotni za pravdu obětovat.

Kierkegaard dává pravdu do přímého vztahu se svým výsostným pojmem niternosti: *Nejvášnivější niternost je pravdou, která pro člověka existuje*⁵¹ Niternost je ponořením, uvědoměním si sama sebe v kontextu věčnosti a právě jen v tomto ponoření, hledání a setkávání se sebou samým a vidinou nekonečnosti můžeme hledat pravdu. *Jen vášnivá niternost se může vztahovat k pravdě (a k bohu)*⁵² Bez niternosti, resp. bez té nevášnivější niternosti nejsme s to nalézt pravdu, nebo se alespoň ocitnout, koutkem oka zahlédnout cestu vedoucí k pravdě. Musíme objevovat pravdu skrze autenticitu a subjektivitu, ovšem nikoli egocentrickou subjektivitu, ale skrze subjektivitu vědomou věčnosti, vědomou transcendence.

A jak je tomu v Bergmanových filmech? Hrdinové a hrdinky hledají pravdu, touží po ní a někteří i tuší, že je jim třeba autenticity. *Paní Voglerová touží po pravdě. Všude ji hledala a občas se jí zdá, že našla něco udržitelného, něco trvalého, ale najednou jí ujede půda pod nohama. Pravda se rozplyne a zmizí nebo se- v nejhorším případě- změní v nepravdu.*⁵³ Tady máme hledat motivaci paní Voglerové k mlčení, které je jejím způsobem bojem proti nepravdě. Pro úplnost odcitujme ještě jednu pasáž z Bergmanových *Obrázků (...)* *herečka nemluví, odmítá vlastní hlas. Nechce přece být nepravdivá.*⁵⁴ Odmítá vlastní hlas, domnívá se, že tak bude autentičtější a přiblíží se tak pravdě. Jinými slovy paní Voglerová

⁵⁰ Bergman (9), str.45.

⁵¹ Olšovský (30), str. 123.

⁵² Olšovský (30), str. 123.

⁵³ Bergman (7), str. 34.

⁵⁴ Bergman (7), str. 32.

tuší, co ji udržuje v nepravdě- vlastní neautenticita. Otázkou zůstává, zda zvolila efektivní metodu. Vždyť člověk může být stejně dobře neautentický, ať mluví či nemluví. Může být neautentický svými činy, resp. může být neautentický, nezanícený tím, že se k činu neodhodlá. Paní Voglerová se odhodlala k mlčení. Ale stačí to? Je její mlčení skutečně niterné? Nevydávat zvuky neznamena bytostně mlčet a tedy nastoupit cestu směrem ku pravdě. Navíc jedno zanícené rozhodnutí nezaručuje niternost. Je třeba žít zaníceně.

Může být herečka zanícená? Zprvu se zdá - samozřejmě, vždyť hraje tak zaníceně, vládá do role celou samu sebe. A stačí to? Není herectví jako profese pravým opakem niternosti? Profesionální neautenticitou? Vzdalováním se od sebe sama, profesionálním střídáním rolí, vybroušeným lhaním? O co je-li tomu naopak? Co když právě střídání rolí, vžívání se do stále nových masek a osudů, co když právě to je cestou k sobě sama a k niternosti? Co když všechny pózy, které herci ovládají, jim pomáhají usebrat se, uvědomit si vlastní subjektivitu a problém všech svých rolí a masek? To je, doufejme, jedna z variant. Druhá, která mě napadá, je ta, že herec se mezi přetvářkami ztratí. Tak jako Emílie z Fanny a Alexandra. A poté si svou situaci uvědomí (jako naše hrdinka), uvědomí si vzdálenost, která jej dělí od pravdy a odhodlá se a nebo neodhodlá. Nebo si svou situaci neuvědomí, a pak by platil výše uvedený pesimistický scénář.

Bergman o Personě a vztahu dvou žen poznamenal: *Sestra Alma poznává sama sebe. Skrz paní Voglerovou nachází sama sebe.*⁵⁵ Sestra Alma má být paní Voglerové pomocnou rukou, ošetřovat její psychický stav. Nakonec se jejich setkání stane důkazem, že ani jedna ani druhá nejsou schopny existovat pravdivě, že obě hrají bez ustání nějakou hru. A právě v této falši a za vzájemného bolestného strhávání masek se rodí jejich vzájemnost. *Hrát dál v divadle se herečce hnusí, ale nehrát v životě dokáže stejně málo jako „ochotnice“ Anderssonová.*⁵⁶ Almě v její hře napomáhá úbor sestry, brýle a dlouhá „ochotnická“ praxe. Paní Voglerová hraje snad ze zvyku. Snad jako Vergerus není schopna svou masku strhnout. To za ni dělá Alma. Obě ženy si vzájemně ubližují, jsou si až nesnesitelně blízko. Obě touží toužit po pravdě, ani jedné se to doopravdy nedaří. Chvilé, kdy mezi ně vznikne pravda (Almino odhalení vztahu Voglerové k synovi, Almino odhalení vlastního klopýtnutí kdysi na pláži a následně zrada Voglerové), chvíle, kdy mezi

⁵⁵ Bergman (7), str. 33.

⁵⁶ Doinel (14), str. 3.

ně vnikne pravda, je pro ně nesmírně bolestivá. Pravda je zraňuje, ale nejsou schopny žít v nepravdě té druhé. Svou vlastní nepravdu skrývají důmyslně před sebou, ale před tou druhou se jim to nedaří. Na konci filmu nevíme, kdo odjíždí, ani kolik žen v chatě uplynulé týdny žilo. Pravda nám zůstane skryta, tak jako hrdinkám (hrdince).

Obrátíme se zpátky ke Kierkegaardovi a pravdě v dnešní společnosti: (...) *problém subjektivity a objektiviny pravdy - vyvolaný nivelizací pravdy (...) člověk hledá, jak se vyhnout bolesti a krizi rozhodnutí, a proto chce učinit problém objektivním. Subjektivita je pravda a Bůh je subjekt, který existuje jen pro subjektivitu. Kdo se modlí se vši nekonečnou vášní, ten je v pravdě, i když se modlí k idolu.*⁵⁷ Kierkegaard považuje pravdu skutečně za subjektivní záležitost (jak blízko má k Anně ze Soukromých rozhovorů!). Objektivizaci pokládá za útěk před pravdou, resp. za důkaz strachu z pravdy, za odkládání momentu, kdy budeme nuceni se podívat pravdě (sami sobě) tváří v tvář. Ve chvíli, kdy přestaneme být zaníceni, sejdem z cesty k pravdě. Kierkegaard vybízí k ignorování objektivních faktorů, objektivizace situace. Říká- žádné racionální soudy, odkládání rozhodnutí, činu, protože je to „rozumné“. Naopak skočit po hlavě s niterným odhodláním, jakkoli nerozumným, do situace, do problému. Nezavrhuje rozum úplně, ale nechce, aby ovládal naše životy, naše rozhodnutí.

V předchozí ukázce je ještě jeden zajímavý moment. Kierkegaard tvrdí, že nezáleží na objektu našeho zanícení a jsme v pravdě. Tedy, spojíme-li tuto tezi s naší úvahou nad herci a herectvím, zanícený herec je v pravdě. Je snad i paní Voglerová, mlčí-li skutečně zaníceně, v pravdě? Přes své přetrvávající škrabošky? Co všechno zanícenost ospravedlňuje? Zaníceným činem může být i vražda! Kde hledat záruku zanícení?

Bergman v souvislosti s nivelizací pravdy promluvil ústy hrdiny Soukromých rozhovorů takto: *Jak popsat to pobíhání v kruhu, to troškařské omílání, ty opakované, čím dál tím víc ponižující otázky, které nakonec zablokují jakýkoli soucit (...) spoluhráči v druhém plánu nemají možnost participovat*⁵⁸ *na skutečné pravdě? Nikdo neví - všichni vědí.* Omílání, otázky - vše jako v zacyklené smyčce. To není Kierkegaardovo opakování. Jsou to opakované otázky, které nečekají na odpověď. Otázky, slova, která nedávají prostor niternosti. Slova,

⁵⁷ Kierkegaard (23), str. 74.

⁵⁸ Bergman (9), str. 46.

kteřá hovořĩ „zasvěceně“ o pravdě, ale nedotýkají se jí. Možnost participovat na skutečné pravdě nemají nejen spoluhráčĩ, ale ani hlavní aktér (ten snad participuje na své domnělé pravdě bez zanícení).

Kierkegaard operoval na poli pravdy a autenticity ještě s jedním určujícím faktorem: *Autentický život není možný bez ironie (...) používá (Sokrates,) ironii jako prostředek negace komunikace, kterým problematizuje diskrepanci mezi řečeným a jeho významem (...) ironie je nekonečně mlčelivá.⁵⁹ (...) ironie může probouzet ke skutečnému osobnímu životu jedince. Je jí však třeba náležitě vybalancovat.⁶⁰ (...) ironie, ač poskytuje cestu, nepřináší skutečné dosažení⁶¹* Ironii nalezneme obzvláště ve Fanny a Alexandrovi. Humor a ironie, kterými je film protkáno přes svou v podstatě tématickou záduřčivost, jsou okouzlující. Pomáhají Alexandrovi vyrovnat se s obtížnými situacemi. A celý snímek staví do jiného světla. Bergmanovy černé filmy humorem ani ironií neoplývají. Nejen v tom je Fanny a Alexandr výjimečným. Alexandr je vůbec zvláštní postava. Lže a přitom je autentický. Možná právě díky ironii, kterou často používá. Lhaní a pravdivost v sobě kloubí i Anna ze zmíněných Soukromých rozhovorů. Té k tomu nepomáhá ironie, ale jiná konstanta. K této otázce se ještě dostaneme.

Vždy v nich (filmech) ovšem najdete pochybnost pramenící ze ztráty víry, úzkost o budoucnost lidského rodu, jemuž může moderní civilizace přinést zkázu, nostalgii po minulosti, která je současně nostalgii po absolutní lásce, morálce a pravdě. A naději, že člověk se nepřestane pídít po správné cestě a že nakonec přece jen najde lásku a jistotu, ztracenou spolu s ztraceným dětstvím. Pro Bergmana není nejpodstatnější faustovská touha lidského ducha po poznání, ale schopnost milovat, neboť jen lidé, kteří rozdávají lásku, mohou dosáhnout svobody a štěstí. Žít naplno znamená dosáhnout pravdy ve vztahu k ostatním i k sobě samému- a jedině láska dává člověku vůli a možnost k této pravdě dojít.⁶²

V tomto odstavci je pojmenované to, k čemu jsme se na několika předchozích stranách obtížně prodírali úryvky z Bergmanova díla i díla dalších autorů. Bergmanovi hrdinové chtějí žít na plný úvazek, žít pravdivě, v pravdivých vztazích a zkoušejí všechny možnosti, jak svého cíle dosáhnout, aby se nakonec

⁵⁹ Olšovský (30), str. 103.

⁶⁰ Olšovský (30), str. 110.

⁶¹ Olšovský (30), str. 112.

⁶² Bergman (2), str. 164.

vrátili kté první. A sice cestě lásky. Všechny cesty vedou do Říma. Tomuto ústřednímu bergmanovskému tématu se budeme věnovat v závěrečné kapitole.

V této souvislosti bych vyzvedla ještě jednu Bergmanovu hrdinku, nositelku avizovaného poselství, a to Annu ze Soukromým rozhovorů, Annu, která podvádí svého manžela s o mnoho let mladším mužem, matku od rodiny, která utíká do druhého života, aniž by vyklouzla z toho prvního a říká: *Vykupuju si svůj každodenní život lžemi a podváděním. Za to to stojí. Chci svou vinu nést sama a nehodlám nikoho prosit o pomoc (...)* Jinými slovy Anna tvrdí, že za láskyplný život platí lži a láska jí za to stojí. Její zpovědník a přítel jí oponuje a říká: *Jestli si zvolíš pravdu, budeš silná.*⁶³

Tady jde o spor lásky a pravdy. Vyhraje Anna, která kope za lásku, nebo Jakob- zastánce pravdy? Kierkegaard spor vyřešil podkopnutím piedestalu, na kterém stával bůh (*Není tu místa pro dva názory: pravda se nechce podřídít moci Stvořitele, pravda chce být nestvořená, stejně nestvořená, jako je sám Stvořitel*⁶⁴ - i Bůh musí poslouchat) To, co říká Jakob je zcela v souladu s Kierkegaardem a Šestovem, který doslovně říká (...) *pravda není láska, pravda je pravda, a jako taková se nikdy sobě nezpronevěří, nemá a ani nemůže mít žádnou pohnutku změnit se alespoň v něčem. Když se láska střetne s pravdou, láska musí ustoupit (...)* jeho *láska se ukázala bezmocnou před „musíš“, které na něj vznesla pravda.*⁶⁵ Pravda je jakýmsi imperativem, vztyčeným prstem, před kterým je láska povinna ustoupit. Láska, stejně jako bůh, a stejně jako niternost je podřízena diktátu pravdy. Ačkoli v případě zanícenosti to není zcela jednoznačné. Bez niternosti není ani pravdy, ani pravé lásky.

A v právě v tomto bodě se Bergman s Kierkegaardem rozchází. Bergman hlasuje pro lásku, pro (láskyplné) vztahy a život, to je jeho jediná podmínka a výzva. Jeho hrdinové neřeší pravdu jako takovou, nehledají esenci pravdy, nehledají pravdu nejpravdivější, která je pravdou v každém okamžiku a na každém místě. Bergmanovi hrdinové obtíženi minulostí a plni strachu z toho, co má teprve přijít, Bergmanovi hrdinové plni lidskosti jsou zaklíněni v přítomnosti, ve stávající konstelaci svých vztahů, lásek, bolestí a pochybností a v tomto kontextu jednají. Jejich niternost vychází z transcedence směrem k lásce, nikoli směrem k pravdě.

⁶³ Bergman (9), str. 25.

⁶⁴ Šestov (42), str. 66.

⁶⁵ Šestov (42), str. 61.

Přesto všichni po pravdě touží. Jak je tomu např.u již mnohokrát citované Anny. Ovšem nikdy netouží po pravdě za každou cenu. Anna myslí na Thomase (svého milence), je sama, právě se svěřila Jakobovi a nyní přemýšlí o sobě a situaci, do které sama sebe uvrhla: *Okamžik za strachem. Okamžik stejně nepochopitelný jako smrt (...) A teď, právě teď Anna jasně chápe, že ničeho nelituje. Nekladu nikomu nic za vinu, ani sobě, ani nikomu jinému, nemíchá do svého temného zmatení Boha ani věrnost. Uvědomuje si, že už nikdy nevnikne hlouběji do svého já než právě v tomto okamžiku (...) Anna často ráda mluvila o tom, že chce vidět pravdu. Představovala si, že po pravdě touží, že po ní prahne, bylo to něco jako poblouznění. Třeba to bude něco jako spatřit Boží tvář. Ráda sama sebe jmenovala apoštolem pravdy.*⁶⁶

Anna v souladu s očekáváními, s Jakobovými kázáními toužila po pravdě. V okamžiku, kdy ji potkáváme, si uvědomuje, že se jen domnívala, že tomu tak je. Snad to byla jen další z masek, kterou si nasadila, další role, kterou plnila- Anna vyprahlá žíznila po pravdě. V zlomové chvíli, kdy volí mezi milencem (láskou) a manželstvím (povinností, požadavkem) a pravdou, odhazuje zbytečné pózy, jde na dřev. Usebírá se. Bytostně mlčí. Směřuje sama k sobě. V tuto chvíli, zcela v souladu s přesvědčení samotného autora, zahazuje pravdu a je vděčná za prožitě. Volí život se vším všudy. I se lží. V jistém slova smyslu dospěla k pravdě, zjistila pravdu o sobě. Uvědomila si své masky, uvědomila si, co všechno si namlouvala, uvědomila si nepravdivost dosavadního života. A jestli k tomu dospěla díky lásce (lásce, kterou splácela lží), je to láska hodná odsouzení?

Jakob i Henrik v příběhu představují Kierkegaardovy myšlenky. Ať už to bylo od Bergmana vědomé nebo jen reflektoval názory, ve kterých vyrůstal, bez vědomí, proti komu všemu se vlastně postavil. Anna ve výsledku podlehe požadavkům a hraje dál svou roli, nosí dál svou masku. To nic nemění na jejích vítězství, nikdo nikdy již nemůže změnit její prožitě zkušenosti, zažitá zjištění. Není to prohra. Naopak výhra mateřské lásky. Anna přese všechno přeci jen našla cestu k pravdě a sama k sobě.

Pro naše další bloudění k právě použijeme citaci ze Soukromých rozhovorů: *Nemůžeme se dopustit násilí na pravdě, aniž špatně dopadneme. Aniž jiným způsobíme bolest.*⁶⁷ Tak smýšlí Annin zpovědník a přítel Jacob. Pravdivostí

⁶⁶ Bergman (9), str. 15.

⁶⁷ Bergman (9), str. 27.

se vyvarujeme špatnému osudu? Za nepravdu se platí i s úroky? Nepravda se splácí bolestí druhých? Nepravdy nás usvědčují ze zraňování? Nic jiného než mravoučnost a dogmatismus! Anně její lži ve jménu lásky byly ku prospěchu. Ano, ale ublížila sama sobě i manželovi. Stejně tak Eva z Podzimní sonáty ublížila pravdou své matce Charlottě. Rytíř Antonius Block ze Sedmé pečeti naopak svou lží, podvodem zachránil Miu, Jofa a jejich syna Mikaela před Smrtí. Vergerus svým dogmatickým trváním na pravdě tyranizuje novou rodinu. Nutí služebnou k podvodům a lžím. Nutí ji donášet, podvodně zFanny a Alexandra vyloudit nepřístojnosti, aby je následně mohl trestat. Isak Borg z Lesních jahod svou falešnou velkorysostí, dogmatickým lpěním na pravidlech a nesmyslných pravdách ubližoval manželce a zničil svůj vztah se synem. Mohli bychom pokračovat dále. Kde se v Jakobovi a jiných bere jistota, se kterou mohou pronášet obdobné soudy?

Jinou koncepci nalezneme ve snímku z roku 1963 s názvem Mlčení. Mlčenlivé sestry vystupují ve statické situaci. Tam, kde se ani vzduch nepohne, kde na ně padá celá těžkost existence, tak těžká, že ani dýchat nedovolí. Ingrid Thulinová se dusí sama sebou, jakoby její fyzický stav jen odrážel vnitřní nemohoucnost. V živočišnosti je pohyb, v obratu k existenci samé je pohyb. Intelaktuální míhání je jako hmyz v jantaru, nedotýká se života. Tak působí Mlčení.

Hlavní postavy sestry Ester a Anna ztrácejí půdu pod nohama, ztrácí se, nejsou schopny spolu vycházet. Proč? Ponechme stranou otázku božího mlčení a víry. Těmto otázkám se snažíme během celého naše uvažování vyhýbat a přesto na ně narážíme na každém kroku. Film je výjimečný svým zachycením odcizení, prázdnoty, samoty, anonymity. Anna v souladu se svou živočišností hledá vyplnění prázdnoty v náruči cizího člověka. V náruči, ve které nehledá lásku, ve které hledá (snad) pravdu, (snad) opravdovost- ovšem nikoli ve universálním smyslu, spíše ve smyslu skutečnost, skutečné přítomnosti bez rolí.

Ve vztahu se sestrou cítí lež, jasně nahmatává masku, kterou si Ester sama nasazuje, a ještě jasněji nahmatává svou vlastní. Dvě škrabošku utkané ze slov a strachů. Náhodnému milenci zcela přímo říká: *Je mi s tebou dobře. To proto, že si nerozumíme.*⁶⁸ V náruči onoho muže, v prostém sexu bez lásky a citů hledá něco, co skutečně je. A muž vedle ní skutečně existuje, může ho cítit, je stejně skutečný jako ona sama. A to aniž by situaci komplikovali slovy, lži. Není proč hrát nějakou roli,

⁶⁸ Bergman (3), str. 248.

stačí být. Nechce hrát hru, jejíž pravidla určuje někdo jiný - její otec, sestra (nebo bůh).

A co když je všechno jinak? Co když Anna není schopna lásky? Miluje snad svou sestru, nebo syna? Resp. je snad schopna jim své city dávat najevo? V intelektuální zjemnělosti Ester a Johanna probleskují city k Anně, ale co ona sama? *Vztahy se pravda jeví jako existující, a přece jako neexistující, ne ovšem plně nepřítomné, spíš přítomné v jakési vleklé, mátožné splývavosti.*⁶⁹ Neutíká k němu jen před sestrou, ale i před vlastním synem, jehož se děsí, jehož lásky, kterou sama není s to opětovat, se děsí. Otázku lásky ponecháme druhé kapitole.

V Mlčení nalezneme ještě jednu scénu, která se vymyká a zároveň míří ke stejnému terči, jaký máme na mušce my:

Ester: Co říká (Johanův kašpárek, se kterým hraje divadlo)?

Johann: Já nevím. Mluví takovou divnou řečí. Protože se bojí.

Ester: Nemoh by Kašpárek taky něco zazpívat?

*Johan: Mohl, ale až nebude mít tak moc hrozně velký vztek.*⁷⁰

Anna je šťastná s číšníkem, protože si nerozumí. Johanův kašpárek mluví jazykem, kterému není rozumět, protože se bojí. Bojí se a nechce dávat svůj strach najevo a tak používá jazyka, kterým strach nemůže prozradit, neboť mu posluchači nerozumí. Používá jazyka jako masky. Ví, že musí nějakou roli hrát, tak hraje takovou, které nikdo neporozumí, tedy nebude schopen za jeho maskou vidět strach.

Anna má také strach, strach ze slov, který v ní vybuďoval otec a následně sestra svými moralistními promluvami a režírováním jejího života (tak jejich vztah alespoň Anna chápe). A z toho důvodu je spokojená s cizím číšníkem, s člověkem, s nímž si nerozumí, který ji neohrožuje slovy, jejichž vzájemný vztah je svobodný, prostý slov. A pro Annu samotnou v tomto smyslu snad i pravdivým. Živočišným, bezeslovným, otevřeným, a tedy pravdivým. Nikoli ve smyslu zanícenosti (možná živočišné zanícenosti), jako spíš v důsledku nepřítomnosti masek.

Postavy z Mlčení mnoho nemluví. Naopak, věrni názvu filmu mlčí. A co je to za mlčení? Je to mlčení, které jen zdůrazňuje prázdnotu, jenž je obklopuje. Ale zároveň necítí potřebu tlachat. Nemluví, protože spolu mluvit nedokáží. Ve chvíli, kdy započnou hovor přestanou mlčet city, spadnou ochranné masky

⁶⁹ Kierkegard (23), str. 30.

⁷⁰ Bergman (23), str. 247-8.

a skutečnost se ukáže ještě komplikovanější než doposud. Spadnou masky zdánlivé vyrovnanosti, ale tím se nic nevyřeší. Mlčí tedy, aby si udržely masky na obličejích?

Mlčení přes svou deziluzivnost a chladnost nabízí naději. Malý Johan postrádá živočišnost a egoismus své matky a zatím ještě nepropadl intelektuálnímu moralistickému mihotání, v němž se ztrácí Ester. Naopak vztahy prožívá zaníceně. Otázkou je, jak dlouho ještě? Můžeme jen doufat, že toto stéblo, které nám Bergman nabízí, je skutečně záchranným pásem.

Na závěr se chytíme stébla, které nám nabízí Kierkegaard. Obdobné „Nikdo neví- všichni vědí“, se kterým jsme se již setkali u Bergmana, nalezneme i u Kierkegaarda: *Tak naše současnost bytostně rozumová, v průměru možná toho ví tolik, co žádné pokolení dosud nevědělo, jenže je nezanícená. Každý toho ví hodně, a my všichni víme, kterou cestou se má jít, a známe mnoho cest, kudy se jít dá, ale nikdo jít nechce. Kdyby s sobě někdo konečně reflexi překonal a tak dospěl až k činu, vzápětí by se mu na odpor postavily tisíce reflexe zvenčí (...)* Deziluze z dnešního pokolení, ztracená víra, odvaha a odhodlání. Přesto mezi tím vším probleskuje naděje- cesty, o kterých hovoří skutečně existují. Potencialita jít je nám také vlastní. Tedy možnost východu z reflexivní doby a nepravdy je reálná.

(...) nastal čas pracovat, poněvadž jedinci si musí pomoci sami, a každý zvlášť. Ted' už to nebude jako dřív, kdy se jednotlivci, sotva trochu pocítili v hlavě závrať, ohlédli po nejbližší význačné postavě, aby se orientovali. To minulo, ted' budou muset buď zbloudit v závratí abstraktní nekonečnosti, nebo dosáhnout nekonečné spásy v bytostnosti religiozity. Přemnozí asi budou v zoufalství úpět, ale to jim nepomůže, na to už je příliš pozdě.⁷² Vysvobození, které nám nabízí je cestou náročnou, klade velké nároky na jedince. Je potřeba velkého odhodlání a skutečné zanícenosti, abychom našli odvahu se po ní spustit. Je to cesta, která předpokládá, že konečně budeme brát za své skutky a celý život plnou zodpovědnost. Kierkegaard předpokládá změnu společnosti od jednotlivce (...) *každý člověk musí pracovat na vlastním vysvobození.* Současnost Str. 67. Pracovat na vlastním vysvobození. Uvědomit si vlastní zjetí v nepravdě a v maskách, najít cestu k sobě, odhodlat se a skutečně zaníceně pracovat. To je možnost, kterou nám Kierkegaard předkládá, možnost, kterou se sám s ohromným zaujetím a důsledností

⁷¹ Kierkegaard (23), str. 60-61.

⁷² Kierkegaard (23), str. 63.

vydal. Bergman mu neodporuje, ale jeho osobní návrh, se kterým také ztotožnil, je spjat láskou a partnerstvím. A to je tématem další kapitoly.

3 BERGMAN. SISYFOS A LÁSKA

Opustili jsme Bergmana a jeho filmové soupeřníky na trase mlčení- maska- pravda. Nastínili jsme, jakou naději dával člověku Kierkegaard. A nyní se pokusíme nalézt řešení bergmanovské. Bergmanův návrh, jak se vypořádat se světem a se sebou samým.

Jak jsem již několikrát naznačila, Bergmanovu pointu vidím především v mezilidských vztazích a lásce. Nepřistoupíme k tématu přímo, nejprve zapojíme do hry další element a tím je Albert Camus. Pokusíme se nalézt společné bergmanovsko - camusovské přístupy. Následně přes exkurzy do lásky v pojetí Kierkegaarda a Camuse se, doufám, propracujeme k bergmanovskému východisku.

Na rozdíl od předchozí kapitoly se zaměříme především (ale nejen) na dva autorovy filmy z pozdní tvůrčí fáze. Jmenovitě na *Fanny a Alexandra* a *Scény z manželského života*. Důvod je zcela logický- z těchto dvou vrcholných snímků je ponejvíce cítit Bergmanovo stanovisko. Přístup, který zrál po celou dobu jeho filmové kariéry, vykrytalizoval právě do podoby těchto dlouhometrážních příběhů. Pro mě osobně představují absolutní vrchol Bergmanovy tvorby.

3.1 BERGMAN A CAMUS

Spojení Bergman- Kierkegaard příliš nepřekvapí. Jak jsme již ukázali, spojuje je nejen původ a tradice, ve kterých vyrůstali. O to obtížnější putování nás čeká na následujících stránkách- Seveřan Bergman a Francouz Camus, který nezapře svůj alžírský původ. Camuseho, resp. existencialismu vlastní absurdita jako pozadí, na kterém vystupují Bergmanovi hrdinové. A propos absurdita je přeci vynálezem Kierkegaardovým a v případě, že má reflektovat stav společnosti, stav člověka, neupírejme ji ani Seveřanům. Koneckonců nejsme prvními, komu spojení Bergman- Camus přišlo na mysl, obdobně hovoří např. i Ivo Pondělíček v *Křilosophické stránce Bergmanových komedií* a v *Hledání ztraceného boha- Sedmá*

pečet'. Na následujících řádcích se nebudeme zabývat otázkou lásky, ale budeme hledat i na pozadí jiných témat. Zjišťovat, zda vůbec lze spojovat severské umění a filosofii Alberta Camuse.

Než se dostaneme k absurditě a jejím modifikacím, začněme zešíroka u tématu, které prorůstá jak dílem Bergmanovým, tak dílem Camusovým a tím je smrt. Proč se zabýváme smrtí? Smrt je začátkem Camusova tázání, počátkem jeho filosofického spisu Mýtus o Sisyfovi. Bergmanovi hrdinové, resp. jejich konání, je vždy determinováno vědomím smrti, vědomím vlastního konce. Smrt je Bergmanovou častou tematikou. Fanny a Alexandr se rozehrává smrtí Emiliina manžela Oskara. Isaka Borga k cestě po svých vzpomínkách a svědomí, k cestě k sobě samému a druhým, motivoval snový pohled na vlastní mrtvolu. Ústřední postavou Sedmé pečeti je Smrt. Pramen panny také promlouvá, jakkoli odlišně, k témuž tématu. Mlčení se odehrává ve vědomí (a přání) smrti jedné ze sester. Šepoty a výkřiky jsou (nejen) čekáním na smrt. A tak bychom mohli ve výčtu pokračovat i dále. *Smrt je Bergmanovým obsedantním tématem.*⁷³

Camus tuto problematiku vyhrotil nevídaným způsobem: *Existuje pouze jeden opravdu závažný filosofický problém: to je sebevražda. Rozhodnout se, zda život stojí nebo nestojí za to, abychom ho žili, znamená zodpovědět základní filosofickou otázku.*⁷⁴ Oba dva pánové si na otázku, která před nimi (jako před námi všemi) vyvstala, odpověděli shodně. Oba dva bez rozdílu odmítají sebevraždu. V Bergmanových filmech, jakkoli na první pohled černočerných, depresivních a bezvýhodných, najdeme jednu jedinou sebevraždu z dob jeho rané tvorby. *Fyzickou sebevraždu jako řešení zavrhuje.*⁷⁵

Láska k životu začíná u vědomí smrti. A u tohoto rozhodnutí také bere svůj počátek naše až fyzická potřeba vyrovnat se světem, se sebou samým, se svým životem. Zvládnout „to“, najít řešení. *V tomto světle je tedy velký umělec především člověk, který umí žít, přitom máme na mysli, že žít znamená jak prožívat, tak uvažovat.*⁷⁶ Proto jsme periferním pohledem pohlédli na osidla smrti.

Camuse a Bergmana, krom smrti, spojuje i zájem o herce. Obdobnou otázku, i když v jiném kontextu, jsme si již položili v první části. Camus hovoří o *absurdní*

⁷³ Prádná (38), str. 2.

⁷⁴ Camus (12), str. 11.

⁷⁵ Pondělíček (34), str. 301.

⁷⁶ Camus (12), str. 93.

existenci herců (Pondělíček, 7.p.,str,513). Camus dokonce říká: *Nikdy jindy nebylo* i r t o *Mmm íi prlM a yjí*«⁷⁷ m i m t e c i j e t o s t o j m pomíjivé. A tuto pomíjivost si herec volí sám každé představení, každou zkoušku, každé natáčení znova a zas.⁷⁸ V čem tkví absurdita herectví? Právě v té pomíjivosti, v pozlátku, které vždy na konci vystoupení spadne, v relativizaci člověka a herce. Herec ve stejném okamžiku řeší bytostné problémy člověka a zároveň zahazuje sám sebe. Jeho povoláním je být někým jiným, nasazovat si a zase snímat masku.

Rodina Fanny a Alexandra je vlastníkem divadla, její život je s herectvím (nejen tím divadelním) nerozlučně spjat. Oskar Ekdahl ve vánoční promluvě ke svým zaměstnancům, hercům a ostatnímu personálu rodinného divadla, říká, že divadlo by mělo (divákům) umožnit alespoň na několik sekund zapomenout na svět venku a zároveň pomoci jej pochopit. Paní Voglerová z Persony je herečka. Mia a Jof ze Sedmé pečeti jakbysmet- herci a zároveň ti, kteří mohou jít dál, ti, kteří uniknou smrti, ti, kteří představují naději.

Camusovým ústředním pojmem je zmíněná absurdita, pro přiblížení tohoto významu uveďme *...čtyři modifikace jednoho určení absurda: pocit prázdna (vide), omrzlost (lassitude), hrůzu (horreur) a hnus (naussée)*⁷⁹ Naším momentálním úkolem je zjistit, zda jednotlivé modifikace absurdity jsou obsaženy i v díle Ingmara Bergmana. Pojdme je hledat a v ideálním případě tak dokázat, že i Bergman se pohyboval na poli absurdity. I když kní třeba přistupoval způsobem sobě vlastním.

*Prvním příznakem absurdity existence a konce mechanického života je nuda.*⁸⁰ Mechanický život- život, který se odehrává se strojovou pravidelností a nevyhnutelností, bez zjevným příčin, bez nadšení, řečeno s Kierkegaardem - bez niternosti. Jako Johan a Marianne ze Scén z manželského života- ze zvyku a povinnosti ráno vstát a jít do práce, večer s přáteli, o víkendu obědovat u rodičů a v průběhu dní žít ve spokojeném manželství bez chyb. Johan a Marianne nuda, stereotyp a jeho nebezpečí vycítí hned na samém počátku, konkrétně ve scéně první, po vystoupení Petera a Katariny. Marianne se této eventuality děsí více. Johan je přesvědčen, že jsou chráněni před odcizením charakterem své práce a způsobem života, který vedou. Jinými slovy- při práci v továrně toto nebezpečí hrozí, jejich

⁷⁷ Camus (12), str. 77.

⁷⁸ Pondělíček (32), str. 513.

⁷⁹ Janke (18), str. 81.

⁸⁰ Janke (18), str. 81.

vztahu se ovšem problém netýká. Nakonec je to Johan, koho nuda vyžene od rodiny. Resp. Johan si nudu prožije naplno a nuda motivuje jeho jednání.

Johan ve 3. scéně, kdy opouští manželku říká: *Nemám žádné nároky (...) chci jen odsud vypadnout, nic jiného mě nezajímá. Viš, co mi nejvíc ze všeho jde na nervy? Co budeme dělat, co je nutný dělat, na co musíme brát ohledy...Uznávám, že jsme spolu vedli příjemný život. A navíc myslím, že tě mám pořád rád. Vím, že tě svým způsobem miluju ještě víc teď, když jsem potkal Paulu...Nechápu tenhle stav, říkám mu zahořklost a je to den ode dne horší⁸¹* Marianne jej tedy stále přitahuje, miluje ji. Johan neřeší otázku porozumění. Problémem je mechanický život- soubor úkonů, o nichž není přesvědčen. Dostali jsme se zpátky k potížím, které s sebou přináší reflexivní doba - to, na co si Johan stěžuje, jsou její typické příznaky. Slova o činech, ohledy na něčí případné reflexe. Johan se nudí, je znaven nevysvětleným „musíš“.

(...) specifický stav myslí, v němž se ohlašuje prázdnota světa, trhá řetěz každodenního počínání. Otevírá trhlinu v kontinuu návyků, jíž proniká dovnitř nesmyslnosti našeho všedního chování. Pocit prázdna svádí vědomí ze zaběhaných kolejí a přináší s sebou otupující omrzelost. Znamená to katastrofu pro náš mechanický život a navyklý svět.⁸² Uvědomění si neopodstatnění, zbytečnosti své práce a chování je paralelně i zjištěním prázdna, které zaplňuje náš život. A právě tohoto prázdna se vyděsíme, odsud pramení hrůza jakožto další modifikace absurdity. Johan před prázdnom a stereotypem utíká k Paule. Ani ne tak k Paule, jako spíše od rodiny, od stereotypu, od prázdna, vstříc změně a domnělému obsahu.

Omrzelost nám dává opakování nepříjemně pocítit jako přesycení.⁸³ Johan je přesycen životem, jaký s Mariannou vedou. Stále stejně se opakujícími dny, týdny, roky pod taktovkou „musíš“. Ono „musíš“ neubíjí imperativem ale nevysvětlitelností, neopodstatněností

Nejhlubším pocitem absurdity je však hnus. Tehdy se nás zmocňuje pocit cizoty (étrangeté). Svět se nám jeví nejen prázdny, až k znechucení jednotvárný a nesnesitelně nesmyslný, jsou okamžiky, kdy se nám stává cizí⁸⁴ Hnus nás přivádí k jinému pohledu na svět, ve kterém žijeme, k pohledu, jenž nám odhaluje jeho nesmyslnost. Skrze hnus pocítujeme cizotu.

⁸¹ Bergman (3), str. 313.

⁸² Janke (18), str. 81.

⁸³ Janke (18), str. 82.

⁸⁴ Janke (18), str. 82.

Velice expresivně o hnusu hovoří další bergmanovská manželská dvojice, opět ze Scén z manželského života, Peter a Katarina během návštěvy ústředního páru. Katarina říká: *Jednou ti pravdu musím říct, Petere. Hnušíš se mi, fyzicky se mi tak příšerně hnušíš, že bych si radši chlapa někde na ulici zaplatila, jen abych tě vypláchla ze svých pohlavních orgánů.*⁸⁵ Hnus, o kterém hovoří Katarina, je hnus z člověka, hnus ze vztahu, který je (Petera a Katarinu) k sobě váže. Hnus tak silný, že ji imaginárně přivádí k naprostému odcizení v podobě odosobnělé intimity. Nebo, a to spíše, jde o hnus ze života a sebe sama. Podobný Johanově zahořklosti, leč vyhocený a především transformovaný jako obžaloba Petera, jako viníka jejich společné zoufalosti.

Hnus je skrytou komponentou i vztahu mezi sestrami Annou a Ester z Mlčení. Celý film je zachycením vztahů hrůzně deformovaných v naprosto odcizeném prostředí. V Mlčení nefunguje žádný vztah- ani sesterský, ani vztah mezi matkou a dítětem. Cizota je vyhocena. *Řešením rovnice (...) je smrt a sumou našeho života Nic. Hrůza, úzkost, mrazení odhalují zbytečnost a nesmyslnost lidského pobytu.*⁸⁶ Otázkou je, jak se hrdinky s absurdním vyrovnají, jak se my sami s absurdním vyrovnáváme. Anna hledá východisko skrze tělesnost. Ester zvolila slova, která ztrácejí význam.

Upřímně krom Scén z manželského života a Mlčení nenalézám další Bergmanovy filmy, které by se odehrávaly na poli absurdity.

Vraťme se zpět k sebevraždě a počátku Camusova filosofického tázání. *Sebevražda je pro něho způsobem, jak se vyhnout tomu, že si uvědomíme absurdní pravdu. Rovněž pocit hnusu přijímá jako specifický symbol odkrývání absurdna*⁸⁷ Sebevražda je v tomto pojetí únikem před skutečností, před pravdou, před absurdním. Sebevrah, jakoby chtěl mít zavřené oči, nechce si být vědom reality. Z tohoto komentáře vysvítá sebevražda, nikoli jako důsledek působení absurdity na člověka, ale jako útěk před těmito důsledky.

*Poctivý člověk si nezastírá pravdu, že skutečnost absurdna se vysměje každému lidskému snažení, a plní přesto svou povinnost, bez naděje a bez zoufalství.*⁸⁸ Člověk, poctivý sám k sobě, ví o marnosti veškerého svého počínání, přesto je schopen se s tímto vyrovnat a neuteče (zavrhne sebevraždu), dál

⁸⁵ Bergman (3), str. 277.

⁸⁶ Janke (18), str. 82.

⁸⁷ Janke (18), str. 83.

⁸⁸ Janke (18), str. 92.

se lopotí. Tady již pochopitelně narážíme na sisyfovský problém, který pro tuto chvíli necháme stranou.

Absurdno je možno popsat ještě z jiného úhlu, jako (...) *absurdno v rozporném poměru mezi člověkem a světem. „Absurdno je v podstatě rozpor.“* Ještě principálněji vyjádřeno: *Nesmiřitelnost rozumu a skutečnosti je tou jedinou jistotou, která platí.*⁸⁹ Rozpor ční mezi lidskými představami a potřebami na jedné straně a realitou světa na straně druhé. Camus hovoří o zcela přirozené snaze rozumu o absolutní jednotu (*appétit d'absolu et d'identité*) a o anarchii světa.⁹⁰ Co je to snaha rozumu o absolutní jednotu? Camus problém vysvětluje takto: *Svět, který dokážeme vysvětlit, byť falešnými důvody, je důvěrně známý svět. Naopak ve vesmíru náhle zbaveného iluzí a světla se člověk cítí jako cizinec*⁹¹ Člověk má potřebu bezpečí, i bezpečí uměle vytvořeného. A tato potřeba je i motivací člověka, když Camus říká: *Pochopit svět znamená pro člověka zredukovat ho na lidskou dimenzi a vtisknout mu svou pečeť.*⁹² Člověk nezanechává ve světě jen stopy, máme naopak potřebu držet svět na otěžích. Nechceme ztratit vládu nad místem, kde žijeme, nechceme si připustit absenci řádu. Antika měla kosmický řád, středověk Boha, dnešní člověk stojí s prázdnýma rukama uprostřed absurdity.

Spolu s absurditou nalezneme v Camusově díle další určující pojem, a tím je vzpoura. Vzpoura jako reakce na absurditu, vzpoura jako typická vlastnost člověka, vzpoura jako cesta. *Camus chápe, že člověk je odsouzený, ale přesto hodlá podstoupit boj. A není to boj, který by neměl smysl. Neboť absurdita lidského života sice existuje, ale v člověku existuje také co nejhluběji zakořeněný nesouhlas s ničivou závislostí. Duch vzpoury se rodí v okamžiku, kdy člověk zpozoruje, že mezeru mezi ním samým a jeho soudem nevyplňuje žádná přízeň cíle, že nad ní nevede žádný most ani k božímu, ani k pozemskému ráji... Camus odmítá lež transcendentna a říká, že člověk a pouze on jediný má v přírodě schopnost vzpoury.*⁹³

Z absurdity není jiného úniku než toho totálního- sebevraždy. Camus se ovšem domnívá, že člověku je vlastní revolta. A tato revolta přichází, neboť neexistuje nic než prázdno. Se životem bez transcendentance se člověk vyrovnává

⁸⁹ Janke (18), str. 84.

⁹⁰ Janke (18), str. 84.

⁹¹ Camus (12), str. 13.

⁹² Camus (12), str. 22.

⁹³ Kossak (24), str. 146.

vzpourou. Camus tvrdí, že život s představou boha, cíle, transcence je životem ve lži. Ve lži, která nám život ulehčuje, zbavuje nás nutnosti aktivního přístupu. Ve vzpouře se skrývá mnohem více než pouhý nesouhlas. Revolta (v Camusově pojetí) vyžaduje zodpovědnost za vlastní činy, aktivitu a snad i lásku k životu.

Albert Camus tvrdí, že *...vzbouřenec nežádá život, ale důvod života. Odmítá logiku smrti. Jestliže nic netrvá, jestliže neexistuje žádné zdůvodnění, smrt ztrácí smysl. Bojovat se smrtí znamená tedy pít se po smyslu života, bojovat za řád a jednotu*⁹⁴ Člověk revoltující netouží po nesmrtelnosti. Nebojuje se smrtí kvůli oddálení konce. Nesouhlasí s nesmyslností smrti, s absurditou života, s absencí důvodů a vysvětlení. Proto požaduje život, proto s naprostou vážností a svědomitostí válčí o jeho smysl. Odtud pramení známá parafráze: *Bouřím se proti absurdnu, tedy jsem.*

*A skutečně rozumět absurdnu zároveň znamená založit na něm svou existenci, ale nikoli v rezignaci a poddání se, nýbrž ve vzpouře a vzdoru.*⁹⁵ Tedy podmínkou vzpoury je porozumění situaci, porozumění absurdnu. Porozumění je základem pro vyrovnání se, přijetí své existence v absurdnu, což neznamená rezignaci, ale naopak umožňuje vzpouru. Ta totiž není možná bez pochopení a vyrovnání se. Camusova vzpoura není bezhlavým dupáním malého dítěte. Předpokládá rozvahu, jistou vyzrálou a zmíněné pochopení. A v neposlední řadě také (...) *být si vědom sebe sama.* Což v Camusově pojetí (*...Znamená dívat se absurdnu do očí a nechat je být.*)⁹⁶

Velmi konkrétní příklad ke skutečnosti života a smrti najdeme v Bergmanově osobní výpovědi *Laterna Magica*, když hovoří o jednom ze svých hereckých přátel: *Byla nutná operace. On však odmítl a zmocnil se ho strach ze smrti. Divadlo pro něj vždy bylo Životem a Dramatem Bezpečím. Ted' ale existovala už jenom prázdnota mezi ním a Smrtí. Přes velké bolesti hrál dál?*⁹⁷ Herec přestal pracovat, umíral a teprve ve chvíli, kdy zanechal práce, se jej zmocnila prázdnota, následně i strach ze smrti. Návyky, práce, možná i mechanizace života pro něj představovaly bezpečí. Herec neuvažoval o sebevraždě, naopak u něj převládá typicky bergmanovský přístup- láska k životu. Pokračoval dál v práci. Lopotil se, protože tak vítězil, tak žil v souladu se základní (bergmanovskou) ideou-

⁹⁴ Kossak (24), str. 147.

⁹⁵ Janke (18), str. 92.

⁹⁶ Janke (18), str. 92.

⁹⁷ Bergman (4), str. 186.

s láskou k životu. Vzpomeňme na Kierkegaardova básníka a jeho působivou závěrečnou výpověď (viz níže).

3.2 LÁSKA A KIERKEGAARD

Zanechme bloudění v absurditě, pokud v ní bergmanovští hrdinové vůbec kdy žili. Jedním z nejtypičtějších autorových témat je láska a partnerské vztahy. Vrcholným zpracování jsou bezpochyby mnohokrát zmiňované Scény z manželského života. Lidské vztahy v mnoha svých podobách jsou Bergmanem pitvány na několik způsobů. Lidské vztahy jsou pro Bergmana Sisyfovým balvanem.

Začněme u Sorena Kierkegaarda. Kierkegaard o lásce (ve smyslu partnerské lásky) hovoří především ve svém krátkém spise Opakování a v části Buď anebo zvané Svůdcův deník. My se soustředíme na lásku tak, jak je prezentována v Opakování. Ovšem už na samém začátku si musíme uvědomit to, na co jsme narazili během sledování pravdy a nepravdivosti- Kierkegaard svou filosofii žil a lásku neprožil, resp. jeho city vůči Regině Olsenové nebyly nikdy naplněny. *Bylo mu souzeno zakusit bezmoci v té nejodpornější a nejpotupnější formě, v jaké se může na zemi projevit: jakmile se dotkl milované ženy, změnila se ve stín, v přízrak: plody ze stromu života byly pro něj nedostupné, všichni lidé jsou v moci smrti, na všechny číhá zoufalství, které již v mládí ovládlo Kierkegaardovu duši (...r*

První otázkou, kterou si musíme bezpodmínečně položit, je otázka po podstatě opakování- co to opakování vlastně je? Olšovský charakterizuje opakování jako *pohyb lidské existence v jejím sebehledání a v naladění na bytí, v němž probleskává božská transcendence*" A jsme zpátky u pohybu. Opakování v tomto výkladu míří směrem k niternosti. Opakování je přirozenou vlastností světa. Noc střídá den a den střídá noc, živí tvorové umírají a jiní se rodí. Příroda se neustále opakuje a tomuto přirozenému opakování se musí naučit i člověk.

⁹⁸ Šestov (42), str. 94.

⁹⁹ Olšovský (30), str. 86.

Kierkegaard porovnává opakování se starořeckým rozpomínáním. Tvrdí, že jde o (...) *stejný pohyb, jenže v opačném směru, neboť co se rozpomíná, bylo, opakuje se dozadu, vlastní opakování oproti tomu rozpomíná dopředu. Proto činí opakování, pokud je možné, člověka šťastným, zatímco rozpomínání jej činí nešťastným, totiž za předpokladu, že si dopřeje čas žít a nenajde si hned při svém zrození záminku, aby se opět tiše vykradl ze života, např. že něco zapomněl*¹⁰⁰ Rozpomínání je zakotveno v minulosti. Současnost není než prostorem k zrcadlení, odrazem minulosti. Opakování oproti tomu nevyzdvihuje minulost, neoceňuje model opakování. Opakování oceňuje opakování jako takové. Opakování si cení současného okamžiku, ve kterém se nacházíme. Přítomnost není reprízou - každý okamžik je svébytnou premiérou, ve které hraje opakování hlavní roli.

Ovšem pozor- opakování nesmíme ztotožňovat se vzpomínáním. *Opakování jako vzpomínání na první setkání není skutečným opakováním, ale spíše jeho zcizeným modelem.* Olšovský, str.99 Situace se vzpomínáním neopakuje. Situace je jen v našich vzpomínkách určitým způsobem reflektována. Dostáváme se do odstupů. Opakování se naopak musí žít. Opakování nás musí vtáhnout do situace, resp. pro možnost opakování se musíme vtáhnout do přítomnosti. Opakování je založeno na zanícenosti, nikoli na odstupu.

*Na co se zde vzpomíná, je opakováno nazpět, a co je opakováno vskutku je opakováno dopředu. (...) Mimo opakování - nejlépe dopředu - či opakování je život jen zdáním, je ničím. Opakování vykupuje a obrozuje to, co je ztraceno v minulosti a v naději se obrací k budoucnosti (...) Chtít opakování, k tomu je třeba odvahy*¹⁰¹. Opakování je orientováno na budoucnost. Není určující, že se cosi již stalo. Podstatné je, že se ono cosi odehrává znovu v přítomnosti. „Nyní“ a „příště“ je nadějnější než „tenkrát“. Opakování znamená „znovu a jinak“- opakování není kruhem jako spíše spirálou. Mění se kvalita našeho prožívání. Opakování nemá co dočinění s nostalgií a sentimentalitou.

*Typem upadlé formy opakování je tak opakování jako úplná monotonita, zcela okleštěná forma opakování.*¹⁰² Jak vidno, opakování není ani stereotyp, natož úplná mechanizace života a jeho prožívání. Naopak skutečné opakování vede

¹⁰⁰ Kierkegaard (22), str. 10.

¹⁰¹ Olšovský (30), str. 96.

¹⁰² Olšovský (30), str. 88.

k opravdovému prožívání. Život není užíván, ale prožíván. Aktivně a hlubinně. Jak by řekl Kierkegaard- niterně.

Opakování je opravdovost života, bez ní je člověk jen pískem zvyku, do kterého se každou chvíli vtiskává nový vpis a zas v míjení mizí. Pouze kontinuita a vážnost věčnosti dává opakování.¹⁰³ Pro opakování je nezbytně nutná niternost a vědomí transcendence. Nestačí monotónní reprízy, je třeba zaníceného prožívání okamžiku s vědomím sebe sama i věčnosti. Opakovat nelze na povrchu, ale niterně, zaníceně, hlubinně.

Kierkegaard o opakování mluví v souvislosti s láskou. V následujících odstavcích budeme výše uvedené poznatky aplikovat na kierkegaardovský příběh. Vypráví o mladém básníku, který se hluboce zamiluje, aby vzápětí zjistil, že lásky není schopen. Proč? (...) *po zamilování se v něm projevovala jen jakoby vzpomínka na ni, jako by se bál sdílené přítomnosti s ní a ihned vztah jako by posouval do minulosti. Zamilovanost je transformována do minulostního modu bytí v lásce, takže přítomnost je zahlazována. K tomu přispívá i zvláštní, taktéž probíhající posun vzpomínky do budoucnosti. Tak si nejsou mladík a dívka vzájemně přítomni¹⁰⁴ Básník se vzpomínáním na lásku, kterou právě prožíval, vytrhoval ze skutečnosti. Vytvářel si tak odstup. Vzpomínal nejen na první schůzku, ale na celý vztah. Ve svých „vzpomínkách“ prožil celý vztah hned v prvním týdnu, aniž by dal šanci skutečnosti. V podstatě reflektoval, anticipoval svou lásku a život (vzpomeňme na příznaky reflexivní doby). *Byl zamilovaný hluboce a niterně (...) byl schopen již v jednom z prvních dní na svou lásku vzpomínat. Byl s celým vztahem v podstatě hotov. Hned jak začal, učinil ten strašný krok, že přeskočil život. Aťsi dívka ráno třeba zemře, nevyvolá to žádnou bytostnou proměnu.¹⁰⁵**

Básník lásku neprožil, *stál na konci místo na začátku,¹⁰⁶ Básník lásku anticipoval, resp. anticipoval příběh jejich společné lásky. Ztratil se v osidlech reflexivní doby. *Mladík byl zamilován, ale ke své lásce byl schopen se vztahovat jen jakoby ve vzpomínce.¹⁰⁷ Nevnímal skutečnou dívku, nevnímal ji každým okamžikem znova a zas, nýbrž mu byla obrazem, který si uchovával v paměti, ke kterému vztahoval své city.**

¹⁰³ Olšovský (30), str. 95.

¹⁰⁴ Olšovský (30), str. 89.

¹⁰⁵ Kierkegaard (22), str. 18.

¹⁰⁶ Kierkegaard (22), str.20.

¹⁰⁷ Olšovský (30), str. 91.

Proč se básník nebyl schopen zamilovat tak, aby mohli prožívat skutečnou lásku, skutečný vztah? Protože jen *opakování „dopředu“, do budoucnosti může vést ke skutečnému životu, k jeho naplnění, k naplnění lásky. „Můj mladý přítel nerozuměl opakování, nevěřil na něho a se vsí silou se po něm nepídil. “ Nedokázal se oddat skutečnému okamžiku.*¹⁰⁸ Básník nebyl připraven na opakování, nebyl ho schopen, byl příliš orientován do minulosti. Dokonce i přítomnost a budoucnost si dokázal transponovat do vzpomínek, tedy do minulosti.

Ve chvíli, kdy mladík zjistil, že dívku není schopen milovat, že jejich vztah je neudržitelný, byl nucen řešit dilema: buď bude žít ve lži a učiní tak ji i sebe nešťastnými, nebo vztah ukončí a výsledek bude stejný. Jeho důvěrník vymyslel plán, kterak se vyhnout důsledkům, jak se zbavit odpovědnosti. Jinými slovy naváděl mladíka k typicky reflexivnímu chování, k odkládání rozhodnutí, k nerozhodnosti.

Ve fázi, kdy je vztah ukončen, básník *...obhazuje svůj nenaplněný vztah k dívce a zároveň si vyčítá, že dívku učinil nešťastnou*¹⁰⁹ *"(...) mám přece pravdu. To mi nikdo nemůže vzít (...) Jednal jsem správně. Má láska se nedá vyjádřit v manželství. ""*¹¹⁰ A dostali jsme se opět tam, kde jsme již byli, kde jsme odloučili Kierkegaarda a Bergmana. Láska opět ustupuje před pravdou. Niternost před niterností. Jak už víme, pravda je diktátem nejen pro člověka, ale i pro lásku a pro boha. Pravda nařizuje a zároveň ospravedlňuje.

A proč se mladíkova láska nedá vyjádřit v manželství? *Skutečné opakování je možné jen díky absurdnu, po vyčerpání lidských možností. Díky absurdnu by se mohlo uskutečnit i uskutečnění neuskutečnitelného v případě mladíkově: znovu přistoupit k dívce a vzít si ji, uskutečnit manželství (...)* Takto Kierkegaard věřil v určité uskutečnění absurdna ve svém pozemském usilování. *Opakování jako by byl pohyb kvůli absurdnu. Neustálým opakováním zniternění dosahuje jedinec ve své imanenci odpovídajícího vztahu k transcedenci.*¹¹¹ Mladík nebyl schopen opakování, resp. nikdy se mu nenaučil. Opakování předpokládá niternost a vztahování k sobě sama a k věčnosti. Je třeba najít cestu k sobě a ke skutečnosti, k přítomnosti. Mladík nežil v současném okamžiku, nežil v reálných vztazích

¹⁰⁸ Olšovský (30), str. 100.

¹⁰⁹ Olšovský (30), str. 92.

¹¹⁰ Kierkegaard (22), str. 126.

¹¹¹ Olšovský (30), str. 93.

a v reálném životě. Proto nebyl schopen opakování. Olšovský hovoří o absurdnu (jako o bohu), které umožňuje opakování. Ovšem až po té, co jsou vyčerpány lidské možnosti. Tedy po té, co člověk dokáže realizovat sebe sama v reálném světě skutečně, niterně. Tak se v tuto chvíli, skrze zanícení, dostáváme na pole (boží) absurdity, která je hracím polem opakování. Manželství je vlastně prubířským kamenem opakování. Šťastné manželství je pro Kierkegaarda důkazem umění opakování. Říká-li básník, že jeho lásku nelze uskutečnit v manželství (resp. jeho lásku nelze uskutečnit v reálném světě a čase), říká, že není schopen opakování.

Shrneme-li Kierkegaardovy názory na lásku (na lásku pozemskou, mezilidskou), zjistíme, že kierkegaardovská skutečná láska je láska vpravdě, láska podřízená pravdě, a láska (schopná) opakování. *Láska opakování je vpravdě jediná šťastná. Nemá, tak jako láska rozpomínání, neklid naděje, nemá úzkostnou dobrodružnost objevování, ale nemá zasmušilost rozpomínání, má blaženou jistotu okamžiku.*¹¹² Ano, jistota okamžiku- jistota skutečnosti, jistota opravdovosti, jistota průběhu. Žádný sentiment směrem k minulým okamžikům. Žádný neklid z anticipací skutečnosti. Žádná úzkost z neznámého. Jistota přítomnosti, bez strachu ze zítřku a vzpomínek na včerejšek. Jen prožívaný okamžik.

Na druhou stranu Kierkegaard básnickou lásku nezavrhuje. Kierkegaard říká: (...) *v jeho lásce přece byla idea v pohybu (...) Pouze u takového případu má láska význam, a ten, kdo není nadšeně jištěn, že idea je životním principem v lásce, a že člověk, pokud se to žádá, za ni musí obětovat život, a co víc, obětovat lásku samu, ať již skutečností láska obdařena jakkoli, je vyloučen z poezie.*¹¹³ Jinými slovy básnická láska byla také láskou, i když neschopnou opakování a uskutečnění. Mladík si toho byl vědom, a proto raději svou lásku obětoval. Obětoval ji kvůli ní samé. Věřil v ideu lásky a idealita, neuskutečnitelnost jeho lásky mu byla básnickou podstatou. Bez ní by nebyl schopen psát. Jeho láska nepostrádala jisté stopy niternosti a toto zanícení se také promítalo do jeho básní.

Kierkegaard tvrdí, že se v (...) *erotické a básnické lásce (...) skrývá sebeláska.*¹¹⁴ A jak by ne? Básnická láska je opěvováním vlastních citů, je podmíněna jistým, byť skrytým, přesvědčením o vlastní výjimečnosti. Erotická láska nejen dává, ale i přijímá. Nejen miluje, ale je milována, očekává, že bude

¹¹² Kierkegaard (22), str. 10.

¹¹³ Kierkegaard (22), str. 25.

¹¹⁴ Kierkegaard (23), str. 75.

milována, očekává požitek. Sebeláska není nic apriori negativního, i sebeláska může být do jisté míry niterná. Určitá míra sebelásky je dokonce nutná k životu, je známkou zdravého přístupu k sobě sama.

A co o své idealitě říkal sám mladík? *Ideji náležím. Když mi pokyne, následuji ji, když mne předvolá, pak čekám celé dny a noci, kdy mne nikdo nezavolá na oběd, kdy na mne nikdo nečeká s večerí. Když idea zavolá, pak opouštím všechno, nebo přesněji nemám, co bych opustil, nepodvedu nikoho, nezarmoutím nikoho tím, že jsem jí věrný, můj duch nebude sklíčen, že by musel sklíčit někoho jiného. Když se vracím domů, nikdo v mé tváři nečte, nikdo na mé postavě nevyzvídá, nikdo se nepokouší vylákat z mé bytosti vysvětlení, které ani sám nemohu někomu jinému poskytnout, zda jsem blažený v radosti či skleslý v útrapách, zda jsem život získal či ztratil (...) avšak budiž jako první vykonána úlitba té, která zachránila duši, jež seděla v samotě zoufalství: budiž velebena ženská odvaha! Ať žije vzlet myšlenky, ať žije smrtelné nebezpečí ve službách ideje, ať žijí útrapy boje, ať žije slavnostní jásot vítězství, ať žije tanec ve víru nekonečna, ať žijí nárazy vln, které mne ukrývají v propasti, ať žijí nárazy vln, které mne vymrštují nad hvězdy"¹¹⁵!*

Z mého pohledu jedna z nejkrásnějších pasáží (ne-li ta nejkrásnější) celého Kierkegaardova díla, proto ji cituji v celé délce. Básník hovoří o svém niterném vztahu k ideji. Do jisté míry ideje, stejně jako pravda (a zanícenost), ospravedlňují jednání člověka. Sám nezná vysvětlení. Ani jej nepotřebuje, ideji plně důvěřuje a neptá se. Idea jej pohřbí na dno propasti, idea mu může pomoci ke hvězdám. Básník udělá cokoli, bude-li to v souladu s ideou. V tomto smyslu hovoří Kierkegaard i o pravdě (viz předchozí kapitola).

Ten, koho miluji, je mé druhé já, ale náš bližní musí být prvním Ty (...) zrušeno vyzývavé kouzlo anonymity, pohyblivé tajemnosti, hry sděleného a nesdělitelného, ve prospěch příkazu, který striktně určuje, jak žít.^{Ub} Jaký je rozdíl mezi druhým já a prvním Ty? Láska ruší anonymitu. Mé druhé já přestává být tajemným prvním Ty. Ruší se hranice. Opouštíme království reflexe a jeho bezpečnost.

Kierkegaard rozmýšlel i nad jinými formami lásky, nejen nad tou ideální, schopnou opakování. Nevyhýbá se ani ošemetnému tématu, jakým je (...) *poměr*

¹¹⁵ Kierkegaard (22), str. 154.

¹¹⁶ Kierkegaard (23), str. 75.

s vdanou ženou (...) důstojnost vyžaduje, aby zůstal utajený. A utajenost je zase známkou toho, že poměr, bytostně zanícený i pod pečeti mlčenlivosti, dvojici uspokojuje. Jakmile se zanícení eliminuje, zanikne také důstojnost, a pak podle všeho nebude moci vzniknout ani poměr, ale přesto se o tom bude tlachat."⁷ Kierkegaard tedy neupírá zanícenost ani takovému vztahu. I poměr s vdanou ženou (nebo ženatým mužem) může být zanícený a schopný opakování. Ale zanícenost, opravdovost lásky, není ospravedlněním života ve lži. Tuto otázku jsme řešili již jednou v souvislosti s Bergmanovými Soukromými rozhovory a problematikou pravdy a lásky.

V souvislosti s láskou nemůžeme vynechat ani Kierkegaardovy úvahy o koketérii jakožto o *...zrušení zaníceného rozlišování mezi bytostnou láskou a bytostnou prostopášností. Ani bytostný milenec, ani bytostný prostopášník nejsou vinni koketérii, neboť ta si pohrává s možností. Koketérie je tedy blahovůlí připouštějící dotýkat se zla a odpustkem zprošťujícím od konání dobra. Tak také jednání z principu je koketérii, protože znetvořuje mravné jednání na abstrakci.*⁸ Koketérie není ani láskou, ani prostopášností. Nejasná definovatelnost, nejasné, mnohoznačné výpovědi koketérie jsou její podstatou. Koketérie je projev ryze reflexivní. Mnohoznačnost, nerozhodnost, nezanícenost. Koketérie je hra, maska. Dokonce žádaná maska. Koketérie umně balancuje na hraně. Žije v domnění, že není láskou, která postrádá osvobozující dvojsmyslnost, a zároveň je mravně bezúhonná. Koketérie je diplomat.

Tady zakončíme hovory o kierkegaardovské lásce. A postoupíme o krok dále k lásce v pojetí Alberta Camuse. Výsledky našeho dumání využijeme v poslední kapitole věnované lásce v bergmanovském významu.

3.3 LÁSKA A CAMUS

Pro Alberta Camuse nepředstavovala láska zásadní téma. Soustředil se, jak jsme již zjistili, na individuum a jeho bitvu se světem, s absurdním světem.

¹¹⁷ Kierkegaard (23), str. 9.

^{1,8} Kierkegaard (23), str. 75.

Přesto se pokusíme zjistit, jak autor viděl nitky lidské vzájemnosti a pospolitosti. A doufejme, že nám i toto pátrání pomůže dobrat se cíle- bergmanovské lásky, Bergmanova pohledu na lidské vztahy a pouta.

Nezačneme u lásky, ale na úplném počátku- u setkání dvou lidí, člověka a člověka. *S druhým se (...) setkáváme, jako by to byl někdo, kdo mluví do telefonu za skleněnou stěnou, a my vidíme jen jeho nesmyslnou mimiku. A někdy na nás civí i naše vlastní tvář v zrcadle jako obraz nějakého cizince.*¹⁹ Absurdita relativizuje i lidské vztahy. Setkáváme se, snažíme se spolu komunikovat. Ale neslyšíme, nerozumíme. Marně se pokoušíme o porozumění, marně se snažíme najít cestu k druhému, který se pro nás stává cizincem. A jak by ne, když cizincem jsme i sami sobě. Kde tady nalézt místo pro vzájemnost?

Ačkoli je Camus skeptický, vzájemnost nezavrhuje, ba naopak- je si vědom její nutnosti. *Člověk se nemůže obejít bez člověka- musí ukojit svůj strašlivý hlad po bratrství.*²⁰ Jinými slovy- člověk je zoon politikon stále, od dob antiky až do dnešního dne. Toužíme po společnosti. Samotu snášíme nelehce. Takže přese všechny obtíže, přese všechny překážky, které vzájemnosti hází pod nohy absurdita, člověk člověka potřebuje. Vzájemnost, bratrství je nám vlastní.

Camus o lásce a partnerství hovoří vždy v souvislosti s absurdním. Uvažoval o lásce i jako o návrhu na způsob boje s tímto nerovným „nepřítelem“, říkal: *Kdyby stačilo milovat, bylo by všechno příliš jednoduché. Čím víc milujeme, tím víc se absurdno upevňuje.*²¹ Podle Camuse tudy cesta nevede. I láska se sklání před dlouhými prsty absurdity. Proč se silou naší lásky roste i absurdita? Záleží na její formě, na formě lásky. Takže výše uvedená slova, neplatí doslovně. I Camus „definoval“ jakousi ideální lásku a tou se budeme zabývat především.

Tedy jakkoli cynicky a pesimisticky Camus v tomto (láskyplném) směru může působit, i on se zabýval otázkou jakési pravé lásky. V souladu se svým zaměřením kritizoval lásku uzavírající se do sebe a pro sebe. Říkal, že (...) *lidé, které láska odvrací od veškerého osobního života, se možná obohacují, ale rozhodně ochuzují bytosti, které si jejich láska zvolila.*²² Láska soustředěná na sebe se stává sobeckou, láskou poutající. Láska nemůže vymezovat životní

¹⁹ Janke (18), str. 82.

²⁰ Kossak (24), str. 158.

²¹ Camus (12), str. 67.

²² Camus (12), str. 70.

prostor, vytvářet pocit bezpečí, klamně bojovat proti absurditě. Láska se tak stává lživou.

Camus, stejně jako Kierkegaard, vyzdvihoval vědomí okamžiku: *Velkorysá I?? je jediné láska, která ví, že je zároveň pomíjivá i jedinečná.* Velkorysá láska je pro Camuse totéž, co pro Kierkegaarda láska opakování. Velkorysost je znakem „pravé lásky“. Velkorysá láska nepoutá, ale zároveň neztrácí na intenzitě. Je zakotvena v přítomnosti a nelže sama sobě. Ví o pomíjivosti okamžiku i sebe sama a ví o jeho/její jedinečnosti. A proto si také sama sebe více cení. Její slovo získává na váze, roste její význam a potence.

Lidé, kteří nenalezli společenskou hodnotu, zvolili si v útěku od naprostého nihilismu lásku. Ale láska, která se stává domovem vyhnanců z živého společenského světa, je sama také morálkou strachu. Ostatně i ona sama je také jen zdáním (...) Člověk hledající pro svou existenci řád, smysl, jednotu, touží po živé bytosti, s níž by mohl navždy splynout - touží najít území, na jehož půdě by byl králem.¹²⁴ Na počátku naší iluzivní představy velké a věčné lásky stojí lidské potřeba rámce, jednoty. Janke říká: *Existují dvě nejvyšší jistoty, snaha rozumu o absolutní jednotu (appétit d'absolu et d'identité) a anarchie světa.*¹²⁵ A tyto dvě jistoty stojí ve věčném rozporu. Naše *přirozená vloha usilování o jednotu*^m se neprojevuje jen racionálně. Ať už mluvíme o pojmech jako kosmický řád, osud nebo boží vůle. Projevuje se i v našem postoji k lásce a dalším životním otázkám. Rádi bychom dostávali jasné odpovědi. Žili ve vědomí „pravé pravdy“, hledali „pravou lásku“ a „žili šťastně až do smrti“. Láska nemůže být útekem před strachem z absurdity, stavebním kamenem k vytvoření bezpečného exilu. Před absurditou utéci nelze. Naše potřeba jednoty nemůže být naplněna láskou ani jiným způsobem. Jedinou cestou, jak vyzrát nad absurditou, je vzbouřit se, revoltovat. Tedy- toto není láska, ale strach.

Camus dále argumentuje: *„Hanebné utrpení osamělého milence nespočívá ani tak v tom, že ho již partner nemiluje, jako ve vědomí, že milovaná osoba může a musí milovat znova.“* *Nejdojímavější lásky končí přáním, aby doposud nejbližší bytost byla ztracena. „ Vyhrotíme-li celý tento problém, potom každý člověk ve své šílené touze po trvání a vlastnickém pocitu přeje bytostem, které miloval, prázdnotu*

¹²³ Camus (12), str. 70.

¹²⁴ Kossak (24), str. 148.

¹²⁵ Janke (18), str. 84.

¹²⁶ Janke (18), str.84.

nebo smrt. " Camusova láska je pomíjivá. A není-li zároveň i velkorysá, potom na jejím konci vystoupí na povrch celá její sobecká tvář. Milovaná bytost nepřijímaná v kráse okamžiku, s prostotou stávající chvíle, ale v souladu s naším hladem po věčnosti, je námi odsouzena k samotě.

Albert Camus (v Mýtu o Sisyfovi) i Ingmar Bergman (ve filmu *Ďáblovo oko* z roku 1960) se při dotazování po lásce vztahovali k Donu Juanu. Camus se domnívá, že *Don Juan si zvolil, že nebude ničím.*¹²⁸ Don Juan se podle něj oddal absurditě, resp. přiznal si její existenci a vyrovnal se s ní. Přizpůsobil se jí, přizpůsobil se realitě. *To je jeho zločin, a proto chápe, že lidé zaujatí věčností na něho svolávají trest. Dosáhl vědění prostě všech iluzí a popírající vše, co oni vyznávají. Milovat a vlastnit, dobýt a vyčerpát, to je jeho způsob poznání.*¹²⁹ Absurdita není prostor pro iluze, ani pro iluzi velké a věčné lásky. Don Juan si to uvědomil. Don Juan, jak říká Camus, doplnil kvalitu kvantitou. Což neznámá, že by ženy nemiloval. *Právě proto, že ženy miluje s tímž západem a vždy celou svou bytostí, musí tento dar a toto probádání neustále opakovat.*¹³⁰ Jeho cit je upřímný, kvalita a intenzita neutrpěly újmu. „Jen“ ve své velkorysosti kvantitativně překročil míru, která v absurdním světě neexistuje. Nicméně Don Juan viděno Camusem nad absurdnem zvítězí jejím přijetím, vědomím absurdity jakéhokoli počínání.

Camusovo zaujetí Donem Juanem a jeho pojetí jsou diametrálně odlišné od hrdinova obrazu ve filmu *Ďáblovo oko*. Bergman Dona Juana, svůdce, ironizuje. Není jasné, kdo svádí a kdo je obětí. Bergman nehraje na strunu Absurdity ve smyslu Camusově. Don Juan se dostává do rozporu. Jeho život se stane absurdním. Pozice svůdce je ironizována, zesměšněna. Bergmanův Don Juan je úzkostný, a proto svádí. Je ledasčím, ale není absurdním hrdinou tak, jak jej představil Albert Camus.

Potence velkorysosti, lásky, vzájemnosti, bratrství u Camuse nejlépe demonstruje její role při revoltě člověka. I vzpoura prý vyžaduje lásku (hledme k čemu všemu se láska hodí): *Vzpoua se nemůže obejít bez zvláštní lásky. „ Ti, pro než ani bůh, ani historie nejsou oddechnutím, se sami odsuzují k životu pro ty, kteří stejně jako oni nemohou žít: pro ponížené (...) Tato bláznovská velkodušnost je velkodušností vzpoury, která ze své lásky okamžitě dělá dar a stejně okamžitě*

¹²⁷ Kossak (24), str. 148-9.

¹²⁸ Camus (12), str. 70.

¹²⁹ Camus (12), str. 71.

¹³⁰ Camus (12), str. 67.

odvrhuje nespravedlnost. A velikost vzpoury je v tom, že je jí cizí jakákoli vypočítavost, že všechno obětuje dnešku a žijícím bratřím. ¹³¹ Láska a lidská vzájemnost se stává motivací ke vzpouře. Bratrství potřebujeme, abychom se dokázali bouřit, abychom se dokázali postavit čelem absurditě. Velkorysá, velkodušná láska- ta jediná se může stát motivací k vítězně zoufalému boji s absurditou.

3.4 BEGMAK LÁSKA A SISYFOS

V tuto chvíli jsme, doufám, nahmatali půdu pod nohama a můžeme se pustit do hlavního tématu nejen této kapitoly, ale i celého Bergmanova díla. Bergman pracoval na poli mezilidských vztahů. Vztahů mezi sestrami, mezi rodiči a dětmi a především vztahů mezi muži a ženami jakožto partnery a milenci. Zajímala ho naše vzájemná komunikace, okolo které se točil náš první bergmanovsko-kierkegaardovský exkurz. Zajímalo jej, co je pod povrchem našich slov, kde se berou emoce, kdy vybuchují. A také-jak se to má s láskou?

Bergman ve svých snímcích nemapoval celospolečenské proměny. Proč také? Vystačil si s jedincem a vztahy mezi námi. Důvod můžeme tušit i z repliky připsané Peterovi ze Scén z manželského života: *Myslíte, že je něco odpornějšího než nenávisť mezi mužem a ženou?*¹³² Parafrázujme: Myslíte, že je něco odpornějšího, závažnějšího, problematictějšího než nenávisť mezi mužem a ženou? Něco, co je více hodno naší pozornosti? Přičtème k těmto důvodům i Bergmanův přirozený cit pro mezilidské vztahy a v neposlední řadě i úžasnou schopnost vhledu do zákoutí ženské psychiky.

Kde začít? Začněme od píky, tedy od Sisyfa. Připomeňme si ve zkratce jeho osud. Sisyfos je na věčnost odsouzen k valení balvanu do vrchu, aby mu v poslední chvíli před vrcholkem vyklouzl, skutálel se zpět dolů a Sisyfovi nezbývalo nic jiného, než ve svém marném počínání pokračovat znova a zas. *Domnívali se (bohové), ne zcela bezdůvodně, že neexistuje strašlivější trest než zbytečná*

¹³¹ Kossak (24), str. 158.

¹³² Bergman (3), str. 276.

a beznadějná práce.¹³³ Existují (...) tři důvody Sisyfova potrestání: „jeho opovrhování bohy, jeho nenávisť k smrti a jeho lásku k životu “. Janke, str.90

*Také jsem Sisyfa zahlédl, jak trvale trampoty snáší:
do vrchu obrovský balvan vždy rukama valil.
Nohama opíral se i rukama o zem a balvan
strkal do kopce vzhůru až k vrcholu, ale když chtěl ho
překulit přes vrch, ta tíž ho pokaždé zvrátila nazpět-
rázem zas na rovnou zem se kutálel drzý ten balvan.
Poznovu ze všech sil jej strkal zas nazpátek, z údů
stékal mu v praménkách pot, mrak prachu mu od hlavy
stoupal. (11.zpěv Odyssey)¹³⁴*

Sisyfos den co den, noc co noc koná zbytečnou práci. Obsah jeho „života“ je metaforou marnosti. Co může být horšího? Camus je zaujat touto částí hrdinova údělu (...) v níž Sisyfos vydechne od námahy a sestoupí na planinu za balvanem, který se skutálel dolů, neboť to je hodina uvědomění. Sisyfovo uvědomí spočívá v jasnovidném pochopení (clairvoyance, intelligence) absurdní pravdy.¹³⁵ V Camusově filosofii je Sisyfos absurdním hrdinou. Sisyfos si je vědom svého údělu. Nic si nenalhává. Nevěří, že jednou balvan dostane na druhou stranu kopce, kde jej čekají lepší smysluplné vyhlídky. Neznásilňuje pravdu svými sny a představami. Sisyfos vyrovnaně valí balvan, vyrovnaně za ním znovu a znovu sestupuje zpátky do údolí. Sisyfos žije ve skutečnosti, Sisyfos žije svou absurdní pravdu, svůj absurdní „život“.

Trápí se věčně břemenem nesmyslné práce, žije v opovrhování bohy, v nenávisti k smrti a v lásce k životu. V tomto vědomí tkví svými kořeny Sisyfova absurdní svoboda a štěstí.¹³⁶ Ještě jednou- Sisyfos je svým zvláštním absurdním způsobem šťastný a svobodný, protože si je vědom svého údělu a je s ním smířen. Odkud se ono smíření bere? Jak dospěl k tak vyrovnanému postoji, který se nám může v Sisyfově situaci jevit až nemožným?

Vraťme se zpět k momentu, kdy Sisyfos sestoupil na planinu za balvanem, (...) nabírá dech a promýšlí svoji existenci, učí se rozumět své absurdní svobodě. Ví, že jeho osud patří jen jemu, že skála je jeho věcí a peklo přítomnosti jeho říší.

¹³³ Camus (12), str. 112.

¹³⁴ Janke (18), str. 90.

¹³⁵ Janke (18), str. 92.

¹³⁶ Janke (18), str. 92.

*A chápe, že jeho trýzeň je vyvažována revoltou proti bohům a láskou k životu.*¹³⁷

Sisyfos se naučil žít v přítomném okamžiku a chápe jeho sílu. Ví, že jedině v přítomnosti je svým pánem. *Absurdní hrdina se opájí čistým plamenem*

138 *i . .

přítomného života. Libuje si ve svém těle, únavě, dřině. Snad si i váží balvanu, který valí a hory, která mu stěžuje postup. Protože- to je jeho reálný svět, svět, ve kterém žije, dýchá, ve kterém může být (svým pánem).

Velice dobře chápe, v čem je jeho síla, kde je motor jeho revolty a tedy i vítězství. *Sisyfos nenáviděl smrt (...) Sisyfos totiž miloval život.*¹³⁹ Nikdy se nepoddal, vždy byl svým pánem a je jím doposud. *Neexistuje osud, který by se nedal překonat pohrdáním.*¹⁴⁰ Sisyfos stejně jako za svého života i po smrti pohrdá osudem, pohrdá údělem, který mu diktují bohové. Ví, že je silnější než balvan. A svým pohrdáním vítězí. *Nic se nevyrovná pohledu na lidskou pýchu.*¹⁴¹

*Sisyfos stanul na kraji srázu jako poražený Oidipus v Sofoklově tragédii: slepec, který ví, že noc pro něho nemá konce, který ale vidí, že je to tak dobře*¹⁴². Sisyfos není poražen. Je smířen a dokáže vzdorovat. Noc nemá konce, ale i taková noc stojí za to. Sisyfos žije (...) jako odsouzenec k smrti, který konec svého života využívá k revoltě proti pravdě, která má nad ním převahu.¹⁴³

*Opouštím Sisyfa na úpatí hory! Člověk vždycky nachází své břímě. Avšak Sisyfos nám vštěpuje větší věrnost, jež popírá bohy a zvedá balvany. I on soudí, že vše je v pořádku. Ten vesmír, jenž napříště už nemá žádného pána, mu nepřipadá ani neplodný, ani marný. Každé zrnko toho kamene, každý nerostný záblesk hory zahlcené noci samy o sobě vytvářejí nějaký svět. Samo snažení dostat se na vrchol stačí zaplnit lidské srdce. Musíme si představit, že Sisyfos je šťasten.*¹⁴⁴

Sisyfos nerevoltuje proti skutečnosti, skutečnost přijímá. Vzdoruje odevzdanosti, vzdoruje vědomím vlastní ceny a síly. Vědomím vlastní důležitosti. Použiji nonkonformní beletristickou berličku - románová postava Toma Robbinse říká, že (...) *všichni jsme jen bed'ary na zadku světa.*¹⁴⁵ Věta, která expresivně vyjadřuje absurditu člověka. Bezmocnost a nesmyslnost na straně jedné. Na straně

¹³⁷ Janke (18), str. 93.

¹³⁸ Janke (18), str. 93.

¹³⁹ Janke (18), str. 90.

¹⁴⁰ Camus (12), str. 114.

¹⁴¹ Camus (12), str. 54.

¹⁴² Janke (18), str. 93.

¹⁴³ Janke (18), str. 92.

¹⁴⁴ Camus (12), str. 115.

¹⁴⁵ Robbins (39), str. 167.

druhé nalezneme člověka stejně absurdního svou existencí jako britská královna nebo Michael Jackson. Vědomí tohoto rovného (jakkoli absurdního) člověčenství dává sílu pohrdat čímkoli, kdykoli. I nepřemožitelnou absurditou světa. Absurdní svět se všemi svými výmoly, zátarasy a prašným vzduchem je naším světem.

Proč tento Sisyfovský úvod? Co má co společného Bergman se Sisyfem? Sisyfos je důvodem, proč jsme se vůbec zabývali filosofií Alberta Camuse. Na počátku stála vidina Bergmanových hrdinů jakožto Sisyfů. Camus a Bergman vyšli ze stejného předpokladu- odmítli sebevraždu. Oba dva provádějí své hrdiny bezútěšnou krajinou. Bergmanovo spojení s absurditou jsme již řešili, ale tohle není jen otázkou absurdity. Mám na mysli i obecně bezútěšnou, pochmurnou atmosféru Bergmanových černých filmů. Nejen absurdita a marnost probleskující v Mlčení nebo ve Scénách z manželského života, ale i tíha nemoci, smrti, nenaplněných přání a vztahů mezi nejbližšími, vlastního údělu, vraždy... (Šepoty a výkřiky, Sedmá pečeť, Podzimní sonáta, Pramen panny...)- to všechno jsou typicky bergmanovská témata, která vytváří specificky temnou atmosféru. To je Bergmanův výchozí bod. Stejně jako pro Camuse absurdita. Naší premisou je, že oba dva dojdou k témuž řešení. Oba dva své hrdiny vyvedou z neveselého bludiště po sisyfovsku pozitivně, resp.že je v labyrintu naučí po sisyfovsku šťastně a svobodně žít.

A nyní se vypravíme za hrdiny Bergmanova filmu Scény z manželského života. Johan a Marianne žijí ve zdánlivém štěstí a dokonalosti s na první pohled neviditelnými trhlinami. Pukliny postupně narůstají do obludných rozměrů, až oba manžele pohltní a ve vzniklém pekle střídavě oba propadají iluzím o vlastní soběstačnosti a vyrovnanosti na jedné straně a depresím na straně druhé. Všechny po léta shromážděné emoce dostanou prostor při podpisu rozvodových smluv. Nastane mohutný výbuch, na scénu vstoupí dva šílenci s jediným cílem ublížit. Komu? Tomu druhému a v poslední řadě i sami sobě.

Jak píše sám v autor v jakémsi vodítku, v předmluvě k filmové povídce - v šesté a poslední scéně z manželského života se jako bájný fénix z popela, v našem případě vztahové a citové spouště, líhnou dva noví lidé, obohacení o zkušenost pekla, silnější vlastním sebepoznáním, ale nerezigující! A v tuto chvíli je třeba vzpomenout na jinou bájnou postavu. Na Sisyfa. Na Sisyfa tak, jak ho viděl Albert Camus. Johan a Marianne zprvu netuší o balvanu, který před sebou valí, ani o nemožnosti úniku z nastoupeného údělu. A z této nevědomosti, bláznivé a nekoncepční vzpoury, pramení destrukce. V okamžiku, kdy dospějí

do sisyfovského stadia, kdy pochopí svůj úděl, zvítězí. Sami nad sebou. Pochopí, že jejich vztah je balvan, pochopí své ohromné štěstí, že jej mohou valit (společně), pochopí, že ačkoli se stejně pokaždé skutálí zpět dolů, tak právě v tom je jejich štěstí. V poslední scéně si nevýslovně váží chvílí, které mohou prožívat (společně), žijí štěstí okamžiku. *Bergmanovo pojetí člověka: prožitek okamžiku a přijetí jeho štěstí.*¹⁴⁶ Sisyfovský úděl, Sisyfovské vítězství v Bergmanové pojetí můžeme charakterizovat ještě jinak: *Umění být spokojen*¹⁴⁷, jak říká Marianna, aniž by byla v daný okamžik s významem svých slov srozuměna. Scény z manželského života začínají jako lidský příběh v době absurdity, ale výsledek je ryze bergmanovský.

Připomeňme ještě Fanny a Alexandra. Film neprochází absurditou, přesto je přístup ústředních hrdinů sisyfovský. Ekdahlovi přese všechnu nepřízeň osudu, pokračují dál, valí svůj balvan s veselím sobě vlastním, s pohrdáním, zemitě, šťastně, společně (a zároveň každý zvlášť) dál a dál. Explicitně vyjádřil přístup Ekdahlových k životu Gustav Adolf při příležitosti dvojnásobných křtin: *My Ekdahlové jsem nepřišli na svět proto, abychom odhalovali jeho tajemství (...) Na velké souvislosti je nejlepší se vyprdnout. Nám je určen život v malém, život v malém světě. Toho se budeme držet, ten budeme rozvíjet a co nejvíc využívat. Najednou nás potká smrt, najednou se před námi rozevře propast, najednou zaburácí bouře a stihne nás katastrofa, to všechno my víme. Ale nechceme na takové nepříjemnosti myslet.*¹⁴⁸

Po smrti Oskara všichni se sklopenou hlavou sestoupí na mýtinku, někdo s křikem (Emílie), někdo s pohrdáním (Alexandr), někdo s tichou bolestí (Helena). A odhodlaně se znovu pustí k vrcholku. Emílie ještě hledá alternativy a zkouší žít s Vergerem, Emílie ještě doufá, že lze překonat vrcholek a nalézt cosi, co ji učiní šťastnou a její život smysluplným. I po této tragédii (a v jejích průběhu) nikdo nezapochybuje, nepřetržitě vzdorují.

Zastavme se u hlavního hrdiny. Alexandr by byl sympatický i Albertu Camusovi. Zopakujme jeho: *Nic se nevyrovná pohledu na lidskou pýchu.*¹⁴⁹ Alexandr se nepoddává. Vzdoruje pohrdáním. Je pánem svého světa od začátku až do konce. Vergerus na tom nic nezmění. Vzdoruje svým viděním světa, svými lži a výmysly, vidinami (rozpohybovaná socha, duch mrtvého otce, příběh o utonulých

¹⁴⁶ Pondělíček (33), str. 355.

¹⁴⁷ Bergman (3), str. 299.

¹⁴⁸ Bergman (2), str. 160.

¹⁴⁹ Camus (12), str. 54.

dívkách...) Vzdukuje vulgárními, ironickými a pohrdavými promluvy. Ať už při pohřbu svého otce, nebo během první společné modlitby s biskupem: *Velký hovno, malý hovno, tvrdý hovno, měkký hovno, žlutý hovno, modrý hovno, starý hovno, nový hovno*-¹⁵⁰ Nebo když promlouvá ke svým sestřím o bohu (spjatým s Vergerem): *Jestli takovej velkej náfuka, jako je Bůh všemohoucí, potrestá za takovou prkotinu takový hubený tintítko, jako je Alexandr, tak je to přesně takovej sráč a mrzák, jak jsem si myslel.*¹⁵¹ Alexandr je Camusův a Sisyfův člověk.

Rozdíl mezi Camusem a Bergmanem tkví i v přístupu k lásce. Camus hledá jako řešení života v absurdnu především nástroj vzpoury proti ní. A tak nahlíží i na lásku, jak jsme již viděli. Rozmýšlí o lásce a vzájemnosti jako o motivaci, jako o předpokladu vzpoury. I Bergman vidí řešení života v absurdnu, umění žít v absurdnu, vyjádřeno Camusovými pojmy, v přijetí Sisyfova osudu, vzpourou mu je nadhled, humor, řečeno s Kierkegaardem- ironie. Bergman po sisyfovsku řeší lidské vztahy. To pravé vysvobození vidí v partnerství. V partnerství, které před sebou valíme jako Sisyfův balvan do vrchu, abychom opět sestoupili dolů a úkon opakovali donekonečna. Pro Bergmana láska není nástrojem, ale cestou, která je cílem. Bergman zkrátka neřeší otázku celospolečenskou. Bergman se sveřepě soustředí na člověka jako na tvora společenského.

Nebo takto- pro Bergmana byl určující člověk a jeho vztahy k druhému člověku. A proto jeho Sisyfos valí balvan, lopotí se s ním do strmého kopce, aby se mu kámen někdy těsně pod vrcholem, jindy před polovinou výstupu, vysmekl a skutálel se zpět do údolí. Někdy kámen cestou převálcuje i samotného Sisyfa, jindy Sisyfos (schválně) poleví v úsilí a způsobí zmar svého díla. Důležité je, že pro Bergmana onen balvan představují lidské vztahy, nejen ty partnerské, ale i rodičovské, sesterské... Pro Sisyfa je balvan i hora nezbytností, tvoří jeho svět. Stejně tak pro Bergmana a jeho hrdiny představují mezilidské vztahy balvan a horu, jsou tím, s čím je třeba se vyrovnávat, v čem je třeba se naučit žít.

Bergman dokonce v *Laterně magice* doslovně píše: *Láska je to nejlepší, co v životě existuje. Láska je niterný smysl žítí.*¹⁵² Láska je niternost. Láska a zánícení dává životu cenu. Ovšem nepředstavujme si Bergmana jako zastávce ideální romantické „lásky až na věky“. Ústřední tématem vskutku není romantická

¹⁵⁰ Bergman (2), str. 73.

¹⁵¹ Bergman (2), str. 94.

¹⁵² Bergman (4), str. 227.

láska jako spíše potřeba člověka člověkem, vzájemnost, partnerství. To vše je nám balvanem a životní potřebou zároveň. Skrze mezilidské vazby prožíváme svět, skrze kontakt s druhými žijeme. *Pro člověka Bergmanových filmů není nejdůležitější samotný absolutní vztah ke světu, protože ten je zprostředkován daleko významnějším vztahem k druhému či k druhým (...)*¹⁵³

Svůj postoj k lásce popsal v *Laterně magice*. Ačkoli se jedná o vyznání směřované k divadlu, můžeme jej pojmout i v obecné sféře. U Bergmana divadlo, herectví, film byly do jisté míry synonymem života, jakkoli pateticky to zní. *V emocionálním vysokém napětí, které v té chvíli vládlo, jsme se shodli, že divadlo se sice bez lásky provozovat dá, ale jen takové, co nežije a nedýchá. Bez lásky to nejde. Bez ty není žádné já. Jistě zažili jsme i skvělé divadlo, které vzniklo z orgiastické nenávisti, ale nenávist je taky dotek, a láska je stejně bystrá jako nenávist.*¹⁵⁴ A stejně to má Bergman i s životem. Život bez lásky (bez zanícení, niternosti) je možný ale neúplný. Láska i nenávist (v Bergmanové pojetí) vychází ze stejného pramene a činí život, náš čas, plným, plným významu.

Bergman není v ničem dogmatický a ani v této tezi tomu není jinak. V *Laterně magice* doslovně píše: *Dobrovolná samota se dá vydržet. Obklopil jsem se jakýmsi ochranným valem a vytvořil si pedantické návyky.*¹⁵⁵ Samota se dá vydržet, je-li to naše volba. Vytvoříme-li si svůj svět a dáme-li mu řád. Ale pozor- *samota se dá vydržet* „Dá se vydržet“ neznamená žít plně.

Bergman ústy Johana ze Scén z manželského života říká: *Schopnost prožívat lásku je prý věc nadání. A já ho postrádám.*¹⁵⁶ Pro prožívání lásky je třeba talentu? Pro Camuse je potřebným talentem pravděpodobně velkorysost a pro Kierkegaarda schopnost opakování. Vyjděme tedy z toho, že nadání je doopravdy třeba. Jak jsou na tom bergmanovští hrdinové (hrdinky) a Bergman sám?

Ingmar Bergman s otevřeností sobě vlastní o své první lásce říká: *Annu jsem nemiloval, poněvadž tam, kde jsem žil a dýchal, láska neexistovala. V dětství jsem byl sice láskou zahrnován, ale už jsem zapomněl, jak chutná, necítil jsem lásku k nikomu a k ničemu, ze všeho nejméně k sobě samému.*¹⁵⁷ Bergman přiznává, že nadání k lásce postrádal. Zároveň si uvědomuje determinaci člověka rodinným

¹⁵³ Pondělíček (33), str. 354.

¹⁵⁴ Bergman (4), str. 55.

¹⁵⁵ Bergman (4), str. 209.

¹⁵⁶ Bergman (3), str. 378.

¹⁵⁷ Bergman (4), str. 119.

prostředím, potřebu vzorů, nutnost lásce se naučit. A nezavrhuje nápravu. Stejně jako Kierkegaard nezavrhuje, že k lásce (opakování) lze dozrát.

Bergman pokračuje: *Ted' už vím, že trvalo ještě přes čtyřicet let, než se mé city dostaly z oné uzamčené místnosti, v níž byly uvězněné, na svobodu. Žil jsem ze vzpomínek na city, velmi dobře jsem věděl, jak se city mají reprodukovat, ale jejich spontánní vyjádření nikdy spontánní nebylo, mezi mým intuitivním prožitkem a jeho citovým vyjádřením uplynula vždy mikrosekunda.*¹⁵⁸ Uvedená citace přímo vybízí k interpretaci pomocí kierkegaardovské reflexe. Mladý Bergman reflektoval své city, filtroval své emoce. Neměl nadání k lásce (i ta potřebuje zanícení) a postupně se mu učil. Na druhou stranu mu snad tento mladický nedostatek po celý život napomáhal více rozumět lidské komunikaci (neschopnosti komunikace) a číst mezi řádky.

Vraťme se k filmům a filmovým hrdinům. Když jsem zhlédla *Mlčení v kině* filmového archivu, v Ponrepu, byla Anna v závěrečném semináři prezentována jako ta živočišná, jako ta, která, na rozdíl od intelektuálské, odcizené a citově prázdné Ester, žije a dokáže se vyrovnat se situací. Nemohu s touto tezí souhlasit. Nemohu než znovu zopakovat to, na co jsme již narazili na konci první části. Anna nedokáže milovat, což jí nepřekáží v tělesné lásce. Ester naopak fyzicky upadá a zaostává. I ona, ve scéně naznačující masturbaci, spolu s ní, naznačuje i svou živočišnost ale bez vztahu k druhému. Ani psychicky, duševně, není lásky schopna bez komplikací, ačkoli se snaží. Zároveň je velice citlivá, a to jak ve vztahu k sestře, tak i k jejímu synovi, a můžeme tušit, že tomu tak bylo i ve vztahu k otci. Ani jedna ze sester neoplývá nadáním pro lásku.

V Šepotech a výkřicích láskyplné nadání nechybí dvěma ženám. A těmi jsou sloužící Anna a umírající Agnés. Karin nemiluje ani sebe, je opuštěná, raněná. Jak má potom hledat lásku k druhým. Marie oproti ní nemiluje než sebe. *Marie je zamilovaná sama do sebe, je zcela pohlcená svou krásou a nesrovnatelnou dokonalostí svého těla, tráví dlouhé hodiny před zrcadlem.*¹⁵⁹ Agnés ve své přirozené, neokázale velkorysé lásce nepoutá sestry k sobě ani svou smrtí, ani nemocí. *Agnés byla vždycky sama, protože byla vždycky nemocná. Ale u ní se nevyskytuje žádná zahořklost, cynismus, otrávenost, kdepak.*¹⁶⁰ Agnésin život

¹⁵⁸ Bergman (4), str. 121.

¹⁵⁹ Bergman (7), str. 53.

¹⁶⁰ Bergman (7), str. 54.

jakkoli marný, snad až absurdní, vždy zaváněl smrtí více než životy druhých, byl plný. Agnés ačkoli měla důvodů k zahořklosti více než dost, valila svůj balvan do poslední chvíle s odhodláním. Nevzdávala se a byla šťastná. Agnés je pravý Sisyfův dědic. Její láska je velkorysá. Stejně jako ta Anina.

Přejděme od sourozenecké, resp. sesterské lásky, k lásce mezi rodiči a dětmi. A začněme u hrdinek Mlčení. Co může působit odosobněleji než matka, která není schopna milovat své dítě? A Anna toho není schopna. A tato její neschopnost jen umocňuje chladnost celého snímku, komplikuje Johanův kontakt se světem. Johan čekající na matčinu lásku, na dotek, se stahuje sám do sebe. Pro ilustraci uveďme úryvek z rozhovoru mezi Johanem a jeho tetou Ester.

Johan: *Proč nechce být maminka s námi?(...) vždycky kouká co nejrychleji někam zmizet.*

Ester: *Mysleli jsme, že to bude taková krásná cesta. Ze si vyjedeme na nejkrásnější místo světa. A zatím...* (Johan tvrdí, že jemu se líbila)

Ester: *Tebe se smí dotknout jenom maminka, vid'?*

Ester: *My dva máme maminku rádi.¹⁶¹*

Chlapec je jedinou nadějí, kterou ve filmu nalézám. Ale zároveň je potenciálně největším neštěstím - chlapec v tuto chvíli ještě zanícený, chlapec s nadáním milovat, a zároveň možné další odosobnělé, odcizené, chladné a nešťastné lidské torzo. Mlčení je snímkem, který s největší možnou intenzitou ukazuje svět bez vzájemnosti, svět osamění.

V mnohokrát zmiňované Podzimní sonátě vystupují tři ženy. Čtvrtou postavou je muž (manžel hlavní hrdinky), který dění sleduje zpovzdálí a komentuje. Hlavní drama se odehrává mezi dcerou Evou a matkou Charlottou. Charlotta je, stejně jako Marie z Šepotů a výkřiků, zahleděná sama do sebe. Je matkou neschopnou opakování. Má z opakování strach. Eva byla vždy přecitlivělá a uzavřená. Otázkou je, zda ona sama je schopna lásky. Zdaje schopna opakování, zdaje velkorysá?

Druhá dcera Helena mě přivedla na myšlenku, zda je vůbec skutečná. Zda není jakousi antropologizovanou metaforou vztahu Evy a Charlotty? Ve chvíli, kdy dochází k nejsilnějšímu výbuchu mezi oběma ženami, zažívá Helena silný noční záchvat a bez pomoci se plazí domem. Celý život byla nemocná a její stav se stále zhoršuje- stejně jako vztah, láska mezi Charlottou a Evou.

¹⁶¹ Bergman (3), str.249- 250.

A co láska manželská? Toto rozvažování jsme započali již při výkladu naší teorie spojující Sisyfa a bergmanovce. Pokračujme v něm dále a můžeme rovnou zůstat u Scén z manželského života, u kterých jsme začali. Připomeňme se scénu z Marianniny rozvodové kanceláře a její rozhovor s paní Jacobiovou, která říká: *Našemu manželství chybí láska (...) chybí nám láska. V našem manželství nikdy nebyla.* Paní Jacobiová chce ukončit manželství pro nedostatek lásky, který se (...) *Neprojevuje se nijak. Marianne se jí nedokáže nezeptat: Nebudete se cítit osaměle?* A paní Jacobiová odpovídá : *Nejspiš ano. Horší než manželství bez lásky to ale nebude (...) Namlouvám si, že jsem schopná milovat, ale leží to ve mně uvězněno jako v zamčeném pokoji. Nejsmutnější je, že dosavadní způsob života mé schopnosti stále ubíjel. Musím s tím konečně něco dělat. Prvním bokem je rozvod. Připadá mi, že jeden pro druhého představujeme osudnou překážku (...) Nemám jinou volbu.*¹⁶² Postoj paní Jacobiové odpovídá Bergmanové osobní výpovědi o neschopnosti lásky citované výše. Paní Jacobiová (stejně jako dočasně autor) se raději vědomě rozhodne pro samotu. Volí samotu před manželstvím, životem bez lásky. Ani ona nepochybuje o své potenciální schopnosti milovat.

Jiné rozhodnutí v jinou životní chvíli, ale ze stejných důvodů, učinila i Bergmanova matka: *Nevěděli jsme, že se matka vášnivě zamilovala a otec, že propadl těžké depresi.*¹⁶³ Paní Bergmanová nezvolila samotu, ani neopustila rodinu. Paralelně s manželstvím bez lásky se rozhodla pro láskyplný vztah.

Právě tuto reálnou rodinnou situaci, kterou sám v dětství zažil, Bergman později beletrizujícím způsobem zpracoval. Chtěl pochopit, co se tenkrát dělo a stalo mezi jeho rodiči. Umění bylo jeho „psychoterapií“. A tak vznikly mnohokrát citované Soukromé rozhovory. Promlouvají nejen o lásce, ale i o jejím ospravedlnění a o vině. Anna na společné cestě rozmlouvá se svým milencem Thomasem: *Jediné, co mě právě teď děsí, je skutečnost, že do naší lásky musíme vkládat příliš, abychom ospravedlnili to, co děláme*¹⁶⁴ Annu neděsí úsilí, které musejí vynakládat na ospravedlnění svého vztahu. Je zděšena tím, že lásku je vůbec třeba ospravedlňovat, že láska sama není dostatečným ospravedlněním. Děsí ji nároky, které jsou kladeny na jejich, teprve se rodící, vztah a lásku. *Anna a Thomas jsou zmatení a bezbranní. Sami proti sobě i proti majestátní posteli,*

¹⁶² Bergman (3), str.292-5.

¹⁶³ Bergman (4), str. 23.

¹⁶⁴ Bergman (9), str.76.

proti celé přecpané ložnici, proti únavným emocím z cesty, proti své nahotě, proti násilně odstraněným pocitům viny. To všechno musejí překonat gesty a slovy lásky.¹⁶⁵ Lásky Anny a Thomase příliš slabá a křehká před pocitu viny, delikty, kterých dopouští na pravdě. Prožívají paradox, nad kterým jsme se již zamýšleli společně s Kierkegaardem. Ano poměr s vdanou ženou (ženatým mužem) je deliktem proti pravdě, který je však zároveň důkazem niternosti vztahu. A opět se dostáváme na půdu velkého dilema- pravda nebo láska?

U mileneckého vztahu se zastavíme ještě jednou. Film *Hosté večere Páně* nevypráví „pouze“ o krizi víry venkovského faráře Tomase. Vypráví i o bolestném vztahu mezi Tomášem a Martou. *Pastor citově umírá. Existuje mimo lásku, vlastně mimo veškeré lidské vazby. Jeho peklo- žije totiž opravdu v pekle- spočívá v tom, že si uvědomuje svou situaci.*¹⁶⁶ Pastor neprožívá skrze lásku, skrze mezilidské vztahy, ale skrze bolest. Tomas postrádá nadání pro lásku i obecně pro niternost. Ví, že není schopen zaníceného lidského kontaktu. A této neschopnosti říká Bergman peklo. *Skutečným utrpením je znát poselství lásky a vidět, jak lidé v lásce sami sebe i jeden druhého podvádějí. Jak lásku poskvřňují. Kristovým největším utrpením musela vlastně být jeho jasnozřivost.*¹⁶⁷ Tomas, prožívá skutečné peklo- má kázat o bohu a víře, ačkoli víru sám dávno ztratil. Jeho poselství je v kontaktu s lidmi, kterého není schopen. Není jasnozřivý, poskvrnění lásky sám žije.

Ani Tomasova partnerka neprožívá svou existenci snadno. *Milenka Marta, ta vyhublá, těžce sužovaná a osamělá nevěřící žena. Nosí v sobě opravdový hněv. K večerí Páně chodí z lásky, a aby byla nablízku svému milenci.*¹⁶⁸ Marta nikdy nevěřila. Ani se nikdy nevyrovnala se svými prohrami. Proto je plná hněvu. Nedokázala (s pohrdáním) vydržet nad balvanem. To jí ovšem nebrání v zanícené lásce. Marta je schopná niterně prožívat lidský kontakt.

Ve zlomovém okamžiku, kdy Tomas selže a své selhání hluboce prožívá (...) se sžíravou jasností nahlédne své životní fiasko. *O několik hodin později se pomstí na té, která ho miluje. Tehdy tento zbabělý člověk už nevydrží být zticha. K vlastnímu překvapení slyší, jak říká: Důvodem, rozhodujícím důvodem je to, že tě nechci.*¹⁶⁹ Tomas je plný bolesti, zklamání, nenávisti. Chce ublížit. Jako Johan

¹⁶⁵ Bergman (9), str.87.

¹⁶⁶ Bergman (3), str. 143.

¹⁶⁷ Bergman (7), str. 140.

¹⁶⁸ Bergman (7), str. 141.

¹⁶⁹ Bergman (7), str. 140.

a Marianne v rozvodové scéně. Chce ublížit, chce prožívat niterně alespoň v negativním směru. I bolest je dotekem života. *Tomas vstane, zamíří ke dveřím a během těchto několika okamžiků stihne prožít ještě hrůznější život. Život bez ní. To je neodvolatelný konec, ve třídě zavládne smrt.*¹⁷⁰ Tomas si v několika málo sekundách uvědomí, že ztratil jediného člověka, který jej držel ve světě. Odstříhl své jediné pouto s druhým člověkem. Uvědomí si svou absolutní samotu, kterou si ne zvolil. Uvědomí si svou naprostou prohru.

Marta, resp. její láska je velkorysá a schopna opakování. Tomas ji neztratí. Nakonec jej výše popsaný výstup a uvědomělá ztráta přivedly k poznání, že se navzájem potřebují, že člověk člověka potřebuje. Bergmanovy filmy jsou především o tomto poznání.

Vraťme se ještě jednou ke Scénám z manželského života. Hned v úvodní pasáži Marianne odpovídá na otázku, co je to láska: *Nikdo mi nevysvětlil, co to láska je. Ani si nejsem jistá, jestli je důležité to vědět. Ale pokud bys chtěla vyčerpávající popis, podívej se do bible, co napsal o lásce Pavel. Jedinou chybou je, že jeho definice nás deformuje. Je-li láska to, co tvrdí Pavel, potom se objeví tak zřídka, že ji sotva kdo z lidí prožil (...) Já si myslím, že úplně stačí, když je člověk ke svému partnerovi laskavý. Něha je také dobrá. Humor, kamarádství, tolerance. Nepřehánět to s nároky na druhého. Kdyby si jen člověk mohl tyhle přísady naordinovat (...) Takže s láskou to není tak horké.*¹⁷¹ Marianne v souladu s Bergmanových skeptickým postojem k romantické, ideální lásce říká, že není možná. Resp. že ji zřejmě téměř nikdo neprožil. Marianne v tom vidí deformaci našich představ o lásce, původ nesmyslných očekávání a tedy původ problémů. Marianne volí pragmatický přístup.

Vypomožme si Bergmanou interpretací Mozartovy Kouzelné flétny, resp. jednoho jejího úseku: *Těchto dvanáct taktů obsahuje dvě otázky dotýkající se nejzazších hranic života- ale také dvě odpovědi (...) Na smrt nemocný Mozart vykřikne otázku do tmy a z této tmy si na ni sám odpoví - nebo snad dostane odpověď?.. Je živa děva má? " Hudbapřetransformuje jednoduchou otázku v libretu v otázku otázek: Žije láska? Je láska skutečná? Odpověď je bázlivá, ale nadějeplná. Tady už nejde o mladou přitažlivou ženu, ale šifru pro lásku: „Je živa, je živa, zdráva je!" Láska existuje. Láska je ve světě lidí skutečná (...) Je to dvojitý význam*

¹⁷⁰ Bergman (7), str. 144.

¹⁷¹ Bergman (3), str. 270.

lásky, procítěné, ale beznadějně. Uvedený text ještě více akcentuje důraz, který Bergman klade na lásku. A také ukazuje v jiném světle problém nastíněný Mariannou. Ideální láska v našich životech nefiguruje, ale existuje a to je podstatné. Láska je v tomto směru beznadějná, nedostižná. Stejně jako vrchol kopce, na který Sisyfos valí svůj balvan. Naše láska nikdy nedosáhne ideality, nikdy nepřekleneme horizont. To nic neumenšuje na významu její existence, existence lásky v její idealitě, které my nikdy nedosáhneme (srovnejme se závěrečnou pasáží Kierkegaardova Opakování). Ba naopak. Láskaje beznadějná ve své nedostižnosti. A tato nedostižnost umocňuje náš pocit absurdity. Ale zároveň na nás tak vznáší požadavek naučit se žít v přítomném okamžiku, naučit se žít.

Na závěr se zastavíme nad Bergmanovou úvahou o přátelství: *Přátelství je stejně jako láska bystrozraké. Jeho podstatu tvoří naprostá otevřenost a osedlost pravdou (...)* Na přátelství je často něco smyslného. Přítelovy rysy, tvář, oči, rty, hlas, gesta a intonace jsou vepsány do tvého vědomí, je to tajný kód, který v tobě vzbuzuje důvěru, otevřenost a pocit sounáležitosti. Milostný poměr vybuchuje v konfliktech, tomu se nedá vyhnout. Naproti tomu přátelství je vybíravější, nemá takovou potřebu scén a čistek (...) Přátelství je prsto jakýchkoli nároků, s jedinou výjimkou: vyžaduje upřímnost.¹⁷³ Přátelství je vedle lásky nejniternejší variantou mezilidského kontaktu. Bergman vůči němu zastával zvláštní postoj. Na jednu stranu jej velebil (viz výše), na druhou stranu se nikdy nestalo výrazným tématem v žádném z jeho filmů. Snad protože láska poskytuje více dynamiky, více konfliktů a výbuchů a je tedy pro dramatické zpracování vhodnější.

Přátelství i láska jsou bystrozraké - založené na niternosti. Přátelství je „láskou“, která plně odpovídá imperativu pravdy. Přátelství bez pravdy, bez upřímnosti není možné. Láska (krom lásky v idealitě) se pravdě vskutku ne vždy zodpovídá. Přátelství nemá nároky, je velkorysé. A to ačkoli Bergman ve svých filmech ani literární činnosti nevěnoval přátelství téměř žádný prostor, ačkoli se soustředil na člověka a pouta mezi lidmi téměř výhradně skrze lásku.

Proč na samém konci našeho zamýšlení otevírám otázku přátelství? Protože bych ráda zdůraznila poznání, které nám mezi řádky prosvítá. Podstatou bergmanismu není láska ale obecně pouto člověka s člověkem, vzájemnost, partnerství a problémy z toho plynoucí.

¹⁷² Bergman (4), str. 217.

¹⁷³ Bergman (4), str. 260.

4 ZÁVĚR

Ukončili jsme naše bloudění po filmových a literárních počinech Ingmara Bergmana. Nyní je na místě zhodnotit, zda naše předpoklady byly či nebyly mylné, jakými cestami jsme se ubírali a k jakým jsme dospěli k cílům.

Jedním z našich úkolů bylo zjistit, zda je vůbec možné konstruovat Bergmanovu filosofii za pomoci Kierkegaarda a Camuse. Co pojí tři tak výrazné individuality Bergmana- Camuse- Kierkegaarda? Existuje vůbec něco, co je spojuje? Nebylo naše putování po Bergmanové díle jen zbytečným, nesmyslným, scestným a příliš vykonstruovaným rozmyšlením? Camus by pravděpodobně přitakal. Vždyť se pohybujeme v absurdním světě! Vzepřeme se, revoltujeme- všechny tři pány pojí přístup k jednici, soustředění se na subjektivitu.

Pro všechny tři platí to, co Janke tvrdil o Camusovi: *Camus je pratytem „subjektivního myslitele“.* *Otázky objektivního myslitele (d'un esprit objectif) jsou pro něho jen hříčkami nezúčastněného ducha (jeux de l'esprit désintéressé).*¹⁷⁴ Tato charakteristika plně odpovídá jak Kierkegaardově niterné filosofii, tak i Bergmanové umělecké autenticitě.

Kierkegaard a Bergman jsou obtíženi samy sebou. Oba píší o sobě. Jejich dílo je jejich deníkem, způsobem, jak se vyrovnávat sami se sebou. Bergman řeší převážně jen lidské vztahy, neřeší celospolečenské otázky, pohybuje se ve světě mikro, nikoli makro. Oproti tomu Camus se tolik nezpytuje. Dívá se dál, potřebuje revoltovat (jako každý správný Francouz- milovník stávek), zajímá ho celá společnost (což ostatně i Kierkegaarda).

Jsou velice odlišní- Kierkegaard svým návratem k víře, Camus s vidinou vzpoury a Bergman zaměřením na člověka, lásku, vzájemnost a jeho umělecké vyhranění. Ale jedno je spojuje- slabost pro člověka, láska k člověku. A to ačkoli Camus tvrdí, že se zabývá (...) *tak intenzivně jednotlivcem jedině proto,*

^f 175

že mi připadá bezvýznamný a pokořený. Přese všechnu rozdílnost považuji toto spojení za určující, plodné a inspirující.

¹⁷⁴ Janke (18), str.80.

¹⁷⁵ Camus (12), str.81.

V první části této práce věnované mlčení, masce a pravdě, jsme za odrazový můstek použili exkurz do filosofie jazyka a Kierkegaardův koncept reflexivní doby. Tak jsme dospěli k podstatě masky a mlčení a jejich vztahu k pravdě. Na těchto základech jsme analyzovali Bergmanovy umělecké výpovědi.

V druhé části jsme pokračovali v otázce Bergmanova člověka, ovšem posunuli jsme se z roviny mezilidské komunikace a jejích problémů k otázce lásky a lidského údělu. Začali jsme obhajobou kombinace Bergman- Camus, abychom, přes kierkegaardovskou a camusovskou lásku, hledali tu bergmanovskou. Zaměřili jsme se na Camusovo pojetí mýtu o Sisyfovi a snažili se dokázat, domnívám se, že úspěšně, jeho propojení s Bergmanovým postojem.

Celé Bergmanovo dílo směřuje k pointě, která se pro mě nejvíce odкрыla v jeho dvou snímcích, a to ve Scénách z manželského života a především ve famózním leporelu Fanny a Alexandr. Bergman přes všechn svůj zdánlivý pesimismus, tíhu témat, duševní a vztahový striptýz, pitvu života a člověka v rovině mikro, nezatrpnul, nestrnul, nezkameněl. Ba naopak. Našel cestu k humoru. Přitakal životu. Jeho čas a čas jeho filmových postav a filmů byl, je a bude plný. Plný významu. Bergmanovi se podařilo dospět do okamžiku, kdy s nebývalou elegancí, prostotou a přirozeností spojil všechny etické odbočky, filosofické přesahy, hlubinné sondy, variace vážnosti se svým vrozeným smyslem pro vtip. Vtip a sebeironie, které prosvítají mezi stránkami jeho Laterny Magiky, ve spojení s Bergmanem jakožto mistrem pointy (tak se nám také odkrývá ve zmíněné Laterně Magice)- to jsou komponenty vedoucí ke vzniku geniální tečky, klíče ke galerii bergmanovských myšlenek. Proč označuji Fanny a Alexandr jako famózní leporelo? Označení je na místě- film je to plastický, rodinný, se smyslem pro humor, obrazný, barevný a tuze osobní. Tak jako pro nás dětská leporela. Koneckonců Fanny a Alexandr reflektuje Bergmanovo dětství.

Scény z manželské života shrnují veškeré Bergmanovy poznatky na téma vztahu muže a ženy, vztahu dvou lidských bytostí, vztahu, který je oba drtí a bez něhož nemohou/ nechtějí/ neumí být. Film o cestě k uvědomění, kjasnozřivosti, o přijetí Sisyfova údělu v plném znění. Johan snad dříve (v porovnání se svou manželkou Mariannou) zachytí vidinu Sisyfa, kterým sám je. Ale později než ona pochopí, později si uvědomí a smíří se, a tak zvítězí, dospěje k oné vyzrálé vzpouře. Scény z manželského života jsou i Bergmanovým osobním

vítězstvím, vzpourou, vyústěním, konečným opusem na autorovo celoživotní téma-
vztahy mezi muži a ženami.

Obě části se liší i metodickým přístupem. Zatímco první kapitola je založena
na prokládání filosofických úvah konkrétní aplikací na konkrétní filmové,
či literární postavy a situace. Kapitola druhá je tímto způsobem napsána jen
v samém úvodu. Převážná většina kapitoly odděluje filosoficko- etickou pasáž
od interpretační, užité.

Bergmanova tvorba nabízí množství dalších motivů k filosoficko - etickému
zamyšlení. Uveďme některé: tematika smrti, které jsme se lehce dotýkali, rozvedená
na kierkegaardovském pozadí. Nebo hlubší pohled na motiv lidské vzájemnosti,
lásky viděný očima např. Martina Bubera či Gabriela Marcela.

Doufám, že práce nabídla čtenáři zajímavý pohled na dílo Ingmara
Bergmana. A doufám, že se snad stane inspirací pro budoucí pedagogiky při výuce
filosofie a etiky.

5 POUŽITÁ LITERATURA

1. ANZENBACHER, A.: *Úvod do filosofie*. 2. vyd. Praha: Portál, s.r.o., 2004. 377 str. ISBN 80-7178-804-X.
2. BERGMAN, I.: *Fanny a Alexandr*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1988. 166 str. ISBN 978-963-11-5470-2.
3. BERGMAN, I.: *Filmové povídky*. Praha 1982. 2. vyd. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1988. 478 str. ISBN 13/64 01-060-88.
4. BERGMAN, I.: *Laterna magica*. 1. vyd. Praha: Odeon, nakladatelství krásné literatury a umění, 1991. 287 str. ISBN 80-207-0280-6.
5. BERGMAN, I.: Myšlenky. In: *Film a doba*. 1965, č. 6, s. 281.
6. BERGMAN, I.: *Nedělnátka*. 1. vyd. Praha: Volvox Globator, 1995. 78 str. ISBN 84-7223-271-9.
7. BERGMAN, I.: *Obrázky*. 1. vyd. Praha: Havran, 2002. 238 str. ISBN 80-86515-21-4.
8. BERGMAN, I.: O hercích. In: *Film a doba*. 1963, č. 6, s. 319.
9. BERGMAN, I.: *Soukromé rozhovory*. 1. vyd. Praha: VolvoX Globator, 1997. 121 str. ISBN 80-902114-5-3.
10. BERGMAN, I.: *Šepoty a výkřiky*. 1. vyd. Praha: Ladislav Horáček-Paseka, 2000. 148 str. ISBN 80-7185-337-2
11. BRATRŠOVSKÁ, Z.; HRDLIČKA, F.: *Váha mlčení*. Dostupný z WWW: <http://www.blistv.cz/art/2315Q.html>.
12. CAMUS, A.: *Mýtus o Sisyfovi*. 2. vyd. Praha: Garamond, 2006. 148 str. ISBN 80-86955-08-7.
13. ČERMÁK, P.: Pramen panny. In: *Kino*. 1969, č. 6, s. 7.
14. DOINEL, M.: Střepy z Persony. In: *Film a doba*. 1994, č. 2, s. 43-51.
15. DONNER, J.: Bergmanova vize. In: *Film a doba*. 1965, č. 6, s. 294- 298.
16. GIDDENS, A.: *Sociologie*. 1. vyd. Praha: Argo, 1999. 596 str. ISBN 80-7203-124-4.
17. JANKE, W.: *Filosofie existence*. 1. vyd. Praha: Mladá fronta, 1994. 247 str. ISBN 80-204-510-0.

19. KIERKEGAARD, S.: *Bázeň a chvění*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Svoboda-Libertas, 1993. 250 str. ISBN 80-205-0360-9.
20. KIERKEGAARD, S.: *Svědčův deník*. 2. vyd. Bratislava: Chronos, 1994. 196 str. ISBN 80-967138-0-9.
21. KIERKEGAARD, S.: *Nemoc ksmrti*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Svoboda-Libertas, 1993. 250 str. ISBN 80-205-0360-9.
22. KIERKEGAARD, S.: *Opakování: pokus v oblasti experimentující psychologie od Consatantina Constantia*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 2006. 165 str. ISBN 80-7017-015-8.
23. KIERKEGAARD, S.: *Současnost*. 2. vyd. Olomouc: Votobia, 1996. 107 str. ISBN 80-7198-089-7.
24. KOSSAK, J.: *Existencialismus ve filosofii a literatuře*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Svoboda, 1978. 267 str. ISBN 80-205.
25. KRČMOVÁ, M.: Fonetika. Dostupný z WWW: <http://is.muni.cz/elportal/estud/ff/is07/fonetika/materialy/ch02.html>.
26. OLIVA, J.: Bergmaniáda. In: *Kino*. 1969, č. 13, str. 6-7.
27. OLIVA, J.: Láska, smrt a život ve filmech Ingmara Bergmana. IN: *Světová literatura*, 1963, č. 5.
28. OLIVA, J.: Mlčení silnější než slova. In: *Kino*. 1968, č. 21, s. 11.
29. OLIVA, J.: Vítězství života. In: *Film a doba*. 1963, č. 11, s. 578- 582.
30. OLSOVSKY, J.: *Niternost a existence. Úvod do Kierkegaardova myšlení*. 1. vyd. Praha: Filip Tomáš- Akropolis, 2005. 264 str. ISBN 80-86903-08-7.
31. PELCOVÁ, N.: *Vzorce lidství. Filosofie o člověku a výchově*. 1. vyd. Praha: ISV, 2001. 166 str. ISBN 80-85866-64-1.
32. PONDĚLÍČEK, I.: Hledání ztraceného boha. Sedmá pečeť. In: *Film a doba*. 1966, č. 10, s. 511-515.
33. PONDĚLÍČEK, I.: K filosofické stránce Bergmanových komedií. In: *Film a doba*. 1967, č. 7, s. 342-352.
34. PONDĚLÍČEK, I.: Poslední podoby ďáblovy tváře. In: *Film a doba*. 1970, č. 6, s. 300- 308.
35. PONDĚLÍČEK, I.: Po stopách Ingmara Bergmana. Několik dojmů a poznámek o současném Švédsku. In: *Film a doba*. 1968, č. 10, s. 535- 542.
36. PŘÁDNÁ, S.: Čtyřikrát dva III. Bergman- Ullmannová. In: *Film a doba*. 1994, č. 40, s. 141- 148.

37. PŘÁDNÁ, S.: Snění starých mistrů II. In: *Film a doba*. 2005, č. 51, s. 2- 10.
38. PŘÁDNÁ, S.: Ten hrozný člověk Ingmar Bergman! In: *Literární noviny*. 1994, č. 7, s. 1- 2.
39. ROBBINS, T.: *Když se z teplých krajů vrátí rozpálení invalidé*. 1. vyd. Praha: Argo, 2004. 475 str. ISBN 80-7203-620-3.
40. SOUKUP, J.: Tanec smrti a miska jahod. In: *Kino*. 1968, č. 20, s. 7.
41. SVOBODA, J.: Donnerův Bergman. In: *Film a doba*. 1965, č. 6, s. 292- 293.
42. ŠESTOV, L.: *Kierkegaard a existenciální filosofie*. 1. vyd. Praha: Oikoymenh, 1997. 102 str. ISBN: 80-86005-44-5.
43. ŽÁČEK, J.: *Moje nejmilejší verše*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Petrklíč, 1998. 102 str. ISBN 80-7229-012-6.

BERGMAN, I.: *Fanny a Alexandr*. Praha : Levné knihy KMa : Asociace českých filmových klubů, c2004.

BERGMAN, I.: *Lesní jahody*. Praha : AČFK : Levné knihy KMa, c2005.

BERGMAN, I.: *Mlčení*. Praha : AČFK : Levné knihy KMa, c2005

BERGMAN, I.: *Persona*. Praha : Levné knihy KMa, c2006.

BERGMAN, I.: *Podzimní sonáta*. Praha : Levné knihy KMa, c2005.

BERGMAN, I.: *Pramen panny*. Praha : Levné knihy KMa, c2006.

BERGMAN, I.: *Scény z manželského života*. Praha : Levné knihy KMa, c2005

BERGMAN, I.: *Sedmá pečeť*. Praha : Levné knihy KMa : Asociace českých filmových klubů, c2004.

BERGMAN, I.: *Šepoty a výkřiky*. Praha : Levné knihy KMa : Asociace českých filmových klubů, c2005.

<http://www.blistv.cz/art/23150.html>

<http://is.muni.cz/elportal/estud/ff/is07/fonetika/materialv/ch02.html>

www.nostalghia.cz

Ústřední knih.Pedf UK



2592083086