

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**  
**Husitská teologická fakulta**

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**2009**

**Kateřina CUPÁKOVÁ**

**UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE**  
**Husitská teologická fakulta**

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**Magický a filosofický svět**  
**Ingmara Bergmana**

**The Magic Work and Philosophy**  
**of Ingmar Bergman**

**Vedoucí práce:**  
**PhDr. Miloslava Blažková, CSc.**

**Autorka:**  
**Kateřina Cupáková**

**2009**

## **Anotace**

Práce se zabývá filosofií filmu švédského režiséra Ingmara Bergmana. Nastiňuje životní okolnosti ovlivňující Bergmanovu tvorbu a filosofickou i stylistickou konstrukci jeho filmografie. Je představeno devět filmů ilustrujících vývoj jeho myšlení. V druhé části práce je nastíněno pozadí života dánského filosofa Sorena Kierkegaarda a jeho filosofie o způsobech existence. V závěru jsou popsány zajímavé shody a rozdíly v myšlení těchto tvůrců, přičemž výchozí bod pro toto srovnání je biblický příběh proroka Abrahama.

## **Annotation**

This diploma thesis analyses film philosophy of a famous Swedish director, Ingmar Bergman. It outlines Bergman's life experience influencing his work and his philosophical and stylistic construction of filmography. There are nine movies introduced illustrating the development in his thinking. In the second part of this thesis, the life and existential philosophy of Soren Kierkegaard, a Danish philosopher, are dealt with. In the conclusion, the interesting correspondences and differences are found in the work and thinking of these two authors. The basis is put on the biblical story of prophet Abraham.

## **Klíčová slova**

Ingmar Bergman, Søren Kierkegaard, filmografie, filosofie, Abraham, způsoby existence, neautentický život

## **Keywords**

Ingmar Bergman, Søren Kierkegaard, filmography, philosophy, Abraham, ways of existence, non-authentic life

## **Prohlášení**

**Prohlašuji, že jsem tuto práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu.**

**V Praze dne 20. srpna 2009**

**Kateřina Cupáková**

# Obsah:

<b>1. ÚVOD.....</b>	<b>5</b>
<b>2. FILM JAKO SEBEVĚDOMÉ UMĚNÍ .....</b>	<b>7</b>
<b>3. ZNÁME INGMARA BERGMANA? .....</b>	<b>8</b>
3.1    LATERNA MAGIKA .....	8
3.2    KDO JE TEDY INGMAR BERGMAN? .....	10
<b>4. FILMOVÝ SVĚT .....</b>	<b>12</b>
4.1.    PRVNÍ SETKÁNÍ S FILMEM .....	12
4.2    KAŽDODENNÍ SVĚT .....	14
4.3.    MAGIE A FILOSOFIE BERGMANOVÝCH FILMŮ .....	15
4.3.1 <i>Večer kejklířů</i> .....	16
4.3.2 <i>Sedmá pečeť</i> .....	17
4.3.3 <i>Lesní jahody</i> .....	19
4.3.4 <i>Pramen panny</i> .....	21
4.3.5 <i>Mlčení</i> .....	21
4.3.6 <i>Persona</i> .....	23
4.3.7 <i>Šepoty a výkřiky</i> .....	26
4.3.8 <i>Dialogy – Scény z manželského života, Podzimní sonáta</i> .....	28
4.3.9 <i>Fanny a Alexander</i> .....	30
4.4.    ABRAHAM A IZÁK .....	32
<b>5. SØREN KIERKEGAARD .....</b>	<b>35</b>
5.1    CESTA ŽIVOTEM.....	36
5.1.1 <i>Estetický způsob existence</i> .....	37
5.1.2 <i>Etický způsob existence</i> .....	39
5.1.3 <i>Pojem paradoxní zbožnosti</i> .....	43
5.2    EXISTENCE A SVOBODA .....	49
5.3    ÚZKOST A SVOBODA .....	50
5.4    ZOUFALSTVÍ .....	51
5.4.1 <i>Zoufalství nekonečna je nemít konečno</i> .....	53
5.4.2 <i>Zoufalství konečna je nemít nekonečno</i> .....	54
5.5    ODCIZENÍ.....	55
5.5.1 <i>Mlčení</i> .....	56
<b>6. BERGMANOVA FILMOGRAFIE A KIERKEGAARDOVA FILOSOFIE .....</b>	<b>58</b>
6.1    VĚRNOST LIDSKÉMU ÚDĚLU .....	59
6.2    HLEDÁNÍ ZTRACENÉHO BOHA .....	61
6.3    BÝT V PRÁVU .....	64
6.4    CIT K ŽIVOTU.....	65
6.5    PROMĚNY TVÁŘE .....	69
<b>7. ZÁVĚR.....</b>	<b>73</b>
<b>SUMMARY: .....</b>	<b>77</b>
<b>POUŽITÁ LITERATURA: .....</b>	<b>79</b>
<b>SEZNAM OBRAZOVÝCH PŘÍLOH: .....</b>	<b>81</b>

# 1. Úvod

Název mé práce zní: „Filosofický a magický svět Ingmara Bergmana“. Stejně tak by se však mohla jmenovat „Cesta do hlubin lidské existence“. Cesta, kterou švédský režisér Ingmar Bergman promyšleně vepsal do nekonečných kilometrů filmových pásů, do tajemné galerie tisíců obrazů emotivních scén, prožitků úzkosti, detailů tváří, záběrů lidské bolesti, hrůzy, strachu a všude číhající smrti. V den, kdy zemřel on sám, zemřel i další významný režisér – Michelangelo Antonioni. Jejich smrtí zřejmě skončila jedna významná a suverénní epocha velkých filmových klasiků. Ve své práci bych chtěla znovu otevřít tento tajemný svět filosofického filmu, jež se u Bergmana svým širokým historickým záběrem a hloubkou myšlení stává nestárnoucím otiskem tázání lidské duše.

O Bergmanovi je známo, že ve svých filmech nastavuje světu zrcadlo, v jehož odrazu vidíme jeho vlastní tvář. Netočí filmy pro rozptýlení, filmy podle vymyšlených neosobních scénářů. Do své práce vložil životní drama a filosofii jednoho jediného člověka – sebe sama. Bez uzardění vystavuje světu na odiv, jak hluboce je sám poznamenaný hrůzou lidské existence na rozhraní ztráty smyslu života a smrti. Po zhlédnutí jeho filmů si divák položí otázku: Co je vlastně horší? Smrt nebo život beze smyslu? A to je vlastně alter egem samotného režiséra. Film, který je spíše zajetím, než únikem.

Proč tedy nepoodhalit tajemství řeči tak důrazného filmu, jež je schopen zanechat jizvy v myslích diváků a nepodívat se na jeho filozofické i stylistické pozadí? Nechci podrobně zkoumat Bergmanův život nebo dopodrobna rozebírat jeho filmografii. Chci jít v intencích jeho myšlení a poznat základní body a pozadí jeho filosofie filmu. Na této cestě se mi sama nabízí filosofie existence Sorena Kierkegaarda a jeho subjektivní prožitek prostupující celým Bergmanovým dílem. Pro Bergmana je také důležitá metoda, kterou Kierkegaard znovu vnesl do filosofie. V této metodě se vyhýbá vyčerpávajícím definicím a za nejlepší způsob komunikace s lidmi považuje „naznačování“. „*Pouze*

*pravda zrozená člověkem samým může být pro něho užitečná“.*<sup>1</sup> A stejným způsobem pracuje Bergman se svojí filosofií filmu.

Jako výchozí bod pro srovnání filosofických myšlenek těchto dvou osobností jsem použila biblický motiv proroka Abrahama, který je klíčovou postavou vrcholu existence Kierkegaardovy filosofie. Má cesta jde tedy opačným směrem. Začne u naprosté odlišnosti v jejich pojetí největšího tajemství lidské existence – v pojetí Boha. A jaké budu používat metody? Chtěla bych nastínit životní okolnosti, ovlivňující Bergmanovu tvorbu, pohlédnout do Bergmanova vnitřního světa a odpovědět si na otázku: Kým byl vlastně tento švédský režisér? Pro pochopení jeho myšlení se pokusím ponořit do filosofické i stylistické hloubky jeho filmografie. Neboť jeho filosofií jsou jeho filmová díla, složená z obrazů nitra duše a obrazů lidského života s jeho tragikou i krásou. Pro představení jeho filmografie jsem si vybrala devět filmů, které podle mne nejlépe ilustrují vývoj jeho myšlení. Jsou to díla, která světu novým způsobem kladou religiózní, etické i filosofické otázky.

V druhé části své práce bych chtěla nastínit to pozadí života a filosofie Sorena Kierkegaarda, ve kterém se objevují paralely s osudem a myšlením Bergmanovým. Proto jsem si z rozsáhlého Kierkegaardova díla vybrala jeho pojednání o způsobech existence a boj o vlastní niternost jedince v uniformní společnosti, jež si neuvědomuje největší nebezpečí člověka - ztrátu sama sebe: *„Na člověkovu já se svět ptá ze všeho nejméně...Největší nebezpečí – ztratit sama sebe – se může ve světě přejít tiše a jakoby nic. Není ztráty, jež by se oplakávala méně...“.*<sup>2</sup>

Uvědomuji si, že se ve své práci budu pohybovat na hranici filosofie, etiky a filmařského umění. Ale myslím si, že se ukáží zajímavé shody i rozdíly na cestě v odkrývání portrétů člověka vytvořených švédským filmařem Ingmarem Bergmanem a dánským filosofem Sørenem Kierkegaardem. Bude zajímavé podívat se na to, kým člověk je, kým být nedokáže a kým by se mohl stát v intencích jejich myšlení.

---

<sup>1</sup> ŠESTOV, L.: *Kierkegaard a existenciální filosofie*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 1997, s. 27.

<sup>2</sup> KIERKEGAARD, S.: *Nemoc k smrti*. In: *Bázeň a chvění, Nemoc k smrti*. 1. vyd. Praha: Svoboda - Libertas, 1993, s. 139.

## 2. Film jako sebevědomé umění

Bergman pro vyjádření své filosofie využil médium filmu, kterému literatura chtě nechtě vyklidila velkou část pozic. Filmu, který oslovuje miliony lidí a je cosi mezi průmyslem a magií, tvorbou a chladným byznysem, zázrakem a ryzím podvodem. Filmem se dají dělat skutečná kouzla, je možné jím oslovovat cosi hlubšího v člověku, nejen jeho prvotní instinkty, ale též jeho intelekt, touhu po kráse, umí se dotknout duše, třeba i jítřivě a nemilosrdně, ale se vši vážností, jež takový kontakt předpokládá. A Bergman pomocí filmu opravdu kouzlí.<sup>3</sup>

Jednou stránkou Bergmanových filmů je tedy myšlenková filosofie a druhou stránkou je její ztvárnění a zdůraznění. Intelektuální hloubku jeho filmů se pokusím naznačit u nejvýznamnějších děl. Ale aby byl obraz celistvý, je nutné si uvědomit i „technické“ stránky Bergmanovy tvorby. *„Pokud film není dokumentem, je snem.“*<sup>4</sup> To je bezpochyby Bergmanovo umělecké krédo. O velkém režiséru Tarkovskym řekl: *„Pohybuje se naprosto samozřejmě v komnatách snů. Já jsem celý život bušil na dveře komnat, v nichž se on pohybuje s takovou samozřejmostí. Jen několikrát se mi tam podařilo vklouznout.“*<sup>5</sup>

Sám Bergman představuje film jako umění stínů a obrazových přeludů. Pomocí kamery uměl zdůraznit děj a přímo vtáhnout diváka do nevšedního zážitku vcítění, úzkosti, snu i krásy. Atmosféru filmů uměl zdůraznit kontrastem barev, které ještě umocňují dramata duše. Tvář, kterou byl Bergman fascinován, dokázal zdůraznit různými technikami nasvícení a obrazového přiblížení a proměnil ji tak ve svébytný estetický objekt, obraz nasycený emocemi i symbolickými významy. Umožnil nám tak vstoupit do nitra postav, do jejich vědomí i podvědomí. Bergmanova filmografie přísluší k náročnému umění, k jeho přijetí (stejně jako k argumentovanému odmítnutí) je nutná určitá připravenost, snad i lidská zralost. A hlavně ochota vnímat, otevřít se, být pozorný.

---

<sup>3</sup> PEŇÁS, J. *Rozsvěcovací světél* [cit. 2008-05-08]. Dostupné z: URL: [http://www.tyden.cz/tema/rozsvecovaci-svetel\\_18127.html](http://www.tyden.cz/tema/rozsvecovaci-svetel_18127.html).

<sup>4</sup> BERGMAN, I.: *Laterna magica*. 1. vyd. Praha, Odeon 1991, s. 76.

<sup>5</sup> Tamtéž, s. 76.



### 3. Známe Ingmara Bergmana?

Jaký byl jeden z nejvýznamnějších švédských tvůrců, který už více jak šedesát let oslovuje svými filmy a neustále vybízí k zamyšlení nad základními otázkami života? Jsou jeho filmy opravdu „...*filosoficky promyšlenými a stylisticky precizními konstrukcemi, žalostně v nich však chybí bezprostřední živost...*“<sup>6</sup> Nebo v nich jen obnažuje své vlastní duševní rozpory a vydává se nám všanc? Máme jeho filmy milovat, zamýšlet se nad nimi nebo je odmítnout? Zkusím přiblížit odpověď na tyto otázky pomocí jeho životních dramát zobrazených ve filmografii.

#### 3.1 Laterna Magika

Je rozšířenou tendencí studovat co nejpodrobněji život umělců a najít tak klíč k jejich práci. Mým cílem není nahlédnout do hloubky jeho dětství, i když ho nemohu opomenout, zabývat se jeho milostnými aférami nebo tím, že měl šest žen a devět dětí. Mám pocit, že ve snaze spojit příliš velké množství útržků z jeho života bych spíše došla k absurdní komedii, než k plnému pochopení Ingmara Bergmana. Chci se podívat na jeho práci jeho očima a pomocí autorské filmografie a knih najít to, co je v hloubce jeho tvorby, co chtěl svými filmy říct sobě či divákům – nebo co si o nich myslí on sám. A možná se ukáže kým Ingmar Bergman je opravdu.

Jeho život a práce se navzájem prolínají. A tak nám osobně dává možnost nahlédnout pod pokličku svého soukromí v autobiografii *Laterna Magika*. Připouští však, že vlastní obraz je něco neuchopitelného, protože i přes snahu říkat pravdu, máme tendenci svůj život zkreslovat. Tak se nám do rukou dostává příběh ukazující život umělce, kterým by mohl být autor sám. Nedieme se, už zde jsme téměř na poli filmu, v němž autor nastavuje zrcadlo Bergmanovu světu. Ukazují se obrazy měnících se rolí jednoho jediného člověka, životní

---

<sup>6</sup> PŘÁDNÁ, S.: *Ten hrozný člověk Ingmar Bergman!*. Literární noviny, 1994, roč. 5, č. 7, s. 8.

dramata, sny, přání i obavy a snaha o vyrovnání se sám se sebou, s dětstvím, s vlastní prací i s vlastními myšlenkami. Jeho život je plný filmů, je tedy filmem sám o sobě? Kde je hranice mezi hrou a skutečností? Co je nejsilnějším zdrojem Bergmanova tvůrčího autorství? Je to on sám? U Bergmana mě pak okamžitě napadá i otázka, jak velká je hranice mezi jeho vnitřním a vnějším světem? Jestli vůbec nějakou hranici má.

Bergmanův vnitřní i vnější svět je s filmem opravdu silně spjat. Bergmanovou tvorbou je jeho bytostně naléhavá potřeba sebeprojekce – jako by ve filmech analyzoval své duševní problémy a intimní prožitky. Jako tvůrce otevřeně vystupuje a s nebývalou odvahou ukazuje svůj vnitřní svět. Otázkou ale zůstává, zda je pro něho důležité ukázat svoji filosofii divákům nebo sám sobě. Proto ne každému se zamlouvá jeho do sebe zahleděná exhibice vlastního ega a jeho myslitelský způsob filmového vyjadřování. Ano, Bergmanovo já bylo nevyrovnané a rozporné a toto intelektuální bloudění vtěloval do svých filmových postav. Proto je těžké najít v jeho dílech ryzí cit, radost a teplo lidské blízkosti.<sup>7</sup>

Jeho filmy se měnily spolu s ním - od lesků, vrtochů a blouznivého okouzlení krásným prostředím, krásných žen a veselých mužů, mladého Bergmana, k nemilosrdně zjednodušené kresbě samé podstaty jeho umění, aby se nakonec ve vrcholu svého díla navrátil k otevřenosti ve filmu *Fanny a Alexander*.

Jako osobnost je Bergman člověk v mnohém rozporuplný, ve vyhraněných tématech až umíněně jednostranný, ale jako filmař a myslitel naprosto výjimečný. Škoda, že jsou jeho díla pohřbívána pod nánosem interpretací, které přitom přehlížejí to podstatné, totiž smyslovou bezprostřednost a vizuální propracovanost Bergmanových obrazů Boha, Dábla, viny, hříchu, úzkosti nebo osamocení.<sup>8</sup>

Není pochyb o tom, že právě Bergmanovou zásluhou si film začal klást filosofické, etické a religiózní otázky, které byly do té doby doménou literatury.<sup>9</sup>

---

<sup>7</sup> Srov. PŘÁDNÁ, S.: *Ten hrozný člověk Ingmar Bergman!*. Literární noviny, 1994, roč. 5, č. 7, s. 8.

<sup>8</sup> Srov. tamtéž, s. 8.

<sup>9</sup> Srov. PŘÁDNÁ, S.: *Film podle Bergmana*. Literární noviny, 1997, roč. 8, č. 6, s. 2-10.

A co ovlivnilo Bergmanovo duchovní klima? Ještě dříve, než je začala určovat jména Kierkegaard nebo Strindberg, bylo zde jeho problematické dětství. Svoji rodinu označil jako „*lidé dobré vůle s katastrofálním dědictvím přemrštěných požadavků, špatného svědomí a pocitu viny.*“<sup>10</sup> Byl synem protestantského duchovního, který později dospěl až k postavení kaplana na švédském královském dvoře. Byl otcem velice přísně vychováván a útržky či zážitky z tohoto období se objevují v mnoha jeho knihách (např. Nedělníátko). Postavu otce později vtělil do role otčima ve filmu Fanny a Alexander.

Bezproblémový vztah neměl ani k matce, která v manželství s jeho otcem velmi trpěla. Byl tedy každodenně svědkem přetvářky a odtažitosti v rodině, kde se nedávala hlubší láska najevo. Nechci se na tomto místě dopodrobna rozepisovat o jeho rodičích a životě. K pochopení snad postačí citace z Laterny magici:

*„Proč jsme vám nikdy neříkali „mami“ a „tati“? Proč jsme, když jsme s vámi mluvili, museli zachovávat nesmyslný odstup?... láska? Já vím, takováhle slova v naší rodině nepoužíváme. Otec mluví v kostele o Boží lásce. Ale tady doma? Jak to s námi bylo? Jak jsme se vyrovnávali s rozpolceným srdcem, nahromaděnou nenávistí?“, ptá se Bergman své matky... „Na okamžik pochopím její bolest plynoucí ze životního fiaska. Neobelhávala sama sebe jako otec, nebyla věřící. Dokázala na sebe vzít vinu i tehdy, když nebylo zcela jasné, kdo vlastně za co může. Okamžiky, v nichž vášnivě hrála divadlo, ji nezabránilly v poznání, které ji odhalilo její životní katastrofu.“<sup>11</sup>*

### 3.2 Kdo je tedy Ingmar Bergman?

Ingmar Bergman je bezpochyby tvůrce, který tvoří rozumem i srdcem a to navíc podporuje svrchovaným ovládním filmového řemesla. Bergmanovy umělecké obrazy jako by byly poskládány ze stěpů rozbitých zrcadel, které se zařezávají hluboko, až po samu mez snesitelnosti.<sup>12</sup>

Jeho filosofii dominuje hranice mezi vnějším a vnitřním světem, problém komunikace i smysl a naplnění života. Cizí, nepřátelský a

<sup>10</sup> BERGMAN, I.: *Laterna magica*. 1. vyd. Praha, Odeon 1991, s. 287.

<sup>11</sup> BERGMAN, I.: *Laterna magica*. 1. vyd. Praha, Odeon 1991, s. 283-287.

<sup>12</sup> PŘÁDNÁ, S.: *Snění starých mistrů : Ingmar Bergman*. Film a doba, 2005, roč. 51, č. 1, s. 2-10.

nevyzpytatelný vnější svět je v jeho tvorbě postaven proti stále více sužovanému jedinci, tkvícímu svými kořeny v rodině, jež ho pokořuje. Nešťastná manželství, nepochopenost dětí a jejich vlastních manévrů, konflikty s těmi nejbližšími, to jsou hlavní náměty jeho děl. Jsou velice podobné námětům, které Bergmanovi osobně připravil sám život. A tak se díky těsnému prolínání filmu a reality nedá najít podstata Bergmana mimo jeho tvorbu. Autor jde ruku v ruce se svými hrdiny hledajíc postatu existence, zahalenou v oparu mysticismu a symbolismu.

Ve svých osobitých, až nelítostných memoárech Bergman popsal svůj život a odmítl kát se. Ano, ve svých filmech rafinovaně přetváří a vkládá do postav své vlastní duševní hořkosti a boje. Pokud tedy chceme nahlédnout do osobnosti režiséra, musíme tak učinit v jeho tvorbě. Myslím si, že filmování, divadlo, tvorba je pro něho způsob, jak ze sebe vydat co nejvíce tvůrčí energie, realizovat energii života. Jaká by tedy mohla být odpověď na otázku: Kdo je Ingmar Bergman? Ingmar Bergman je celé jeho dílo.

Nezáleží na tom, zda člověk jde v Bergmanových stopách nebo stojí proti němu. Každé setkání s jeho dílem je nesmírným zdrojem inspirace.

## 4. Filmový svět

### 4.1. První setkání s filmem

Bergmanovo první setkání s filmem bylo dětsky bezprostřední. „*Pro mě to byl začátek všeho. Dostal jsem horečku, která mě už nikdy nepřešla. Bezhlesné stíny ke mně otáčejí bledou tvář a neslyšným hlasem promlouvají k mým nejtajnějším citům*“.<sup>13</sup> Pak dostal domácí kinematograf – laternu magiku. Bergman onen závrtný pocit magična, který se ho zmocňoval ve chvíli, kdy ve tmě otáčel klikou kinematografu a němé stíny na stěně se obracely přímo k nejtajnějším zákoutím jeho duše, evokoval později ve filmu *Fanny a Alexander*. Ale zdaleka nešlo jen o dětské okouzlení. Tento pocit němého filmu najdeme i v jeho pozdější tvorbě.<sup>14</sup>

Počátky jeho filmové kariéry se datují do čtyřicátých let minulého století, kdy se sblížil s mladou literární generací, uveřejnil povídky a začal psát hry. V roce 1944 dostal nabídku od Helsingborgského městského divadla a stal se tak nejmladším divadelním režisérem ve Švédsku. V téže době napsal svůj první filmový scénář, podle kterého byl natočen film *Štvanice*. O rok později už sám režíroval film *Krise*. Hned od začátku měl Bergman image mladého génia, umělce s démonickými tendencemi zdůrazňovat psychologické, etické a náboženské problémy. Jako umělec byl ctěn i zatracován.

Ale je filmovým nebo divadelním režisérem? Proč se hned v počátcích své kariéry věnoval oběma oblastem tak intenzivně? „*Divadlo je moje manželka a film moje milenka*“<sup>15</sup>, prohlásil Bergman. Odpověď najdeme v jeho neuvěřitelné tvůrčí energii. Potřeboval realizovat co nejvíce ze svých tvůrčích záměrů a ač se tak působivě umí vyjadřovat řečí filmového obrazu, nepovažoval tento výrazový prostředek za dostatečný. Film mu sloužil k vyjadřování zejména vlastních námětů a v divadle dával navíc vlastní pečeť inscenacím jiných autorů, jako například Strindberga, jehož obdivoval. Díky své

---

<sup>13</sup> BERGMAN, I.: *Laterna magica*. 1. vyd. Praha, Odeon 1991, s. 20.

<sup>14</sup> Srov. PŘÁDNÁ, S.: *Film podle Bergmana*. Literární noviny, 1997, roč. 8, č. 6, s. 15.

<sup>15</sup> OLIVA, L.: *Ingmar Bergman*. 1. vyd. Praha, Orbis 1966, s. 12.

umělecké kreativitě přenesl do filmu intimitu divadla a do divadla zase něco z přesnosti filmu.<sup>16</sup>

Tato otázka by se sice hodila na závěr, až si znovu projdeme a připomeneme jeho filmová díla, shrneme hlavní myšlenky. Ale proč se nezeptat už zde a dívat se pak na probíranou filmografii více očima autora? Co je pro Bergmana osobně cílem filmování? Asi bychom očekávali, že odpověď bude ve smyslu: „*snažím se říci pravdu o podmínkách lidské existence*“, ale Bergman takto neodpoví. Sám přiznává: „*pociťuji nepotlačitelnou nutnost vyjadřovat filmem to, co se zcela subjektivním způsobem utváří kdesi v mém vědomí.*“<sup>17</sup> Pokud je tedy cílem jeho vlastní sebevyjádření on sám, má smysl se zamýšlet nad hloubkou jeho filosofie? Jak se dotýká nás?

Myslím si, že i když myšlenkové rysy Bergmanovy tvorby vyvěrají z něho samého, navíc specificky švédského, mají určitou univerzální platnost. Záleží jen na nás, jak na sebe necháme filmy působit. Bergman naznačuje, že nechce dělat filmy, které by byly chápány mozkiem, nýbrž smyslová díla, která pociťujeme nervy. Chce diváka zaujmout. Pak už nezáleží na tom, že sděluje věci, které trápí jeho nitro, ale jak je bude při jejich zfilmování cítit divák.

Projdeme-li si Bergmanovu stěžejní filmovou tvorbu od počátků až k vrcholu, uvidíme stylistický i filosofický vývoj jeho myšlenkových konstrukcí i růst autora samého.

Jeho první díla nejsou z historicky filmového pohledu velmi významná, ale pro celistvost mozaiky důležitá. Obsahují první myšlenky režisérovy umělecké dráhy. Je to období hledání. Důležitým mezníkem v jeho tvorbě je film *Vězení*. Přestože jde o Bergmanův první původní námět, filmové zpracování ještě není tolik zvýrazněno typicky bergmanovskými prvky. Jeho svět se odráží spíše v obsahu, myšlence, než v jejím zpracování. Už zde je ale vidět režisérův osobní styl, kterým se po jeho prohloubení vyhraňoval od ostatních umělců. Našel zde v ještě nehotové podobě své hlavní téma zamýšlející se nad samou

---

<sup>16</sup> Srov. OLIVA, L.: *Ingmar Bergman*. 1. vyd. Praha, Orbis 1966, s. 11-13.

<sup>17</sup> BERGMAN, I.: *Co je to dělat filmy* [cit. 2009-07-08]. Dostupné z: URL: [http://www.nostalghia.cz/pages/andele/bergman/clanky/bergman\\_delatf.php](http://www.nostalghia.cz/pages/andele/bergman/clanky/bergman_delatf.php).

podstatou bytí, později obměňované z různých stran v různé šíři a hloubce závěru.<sup>18</sup>

## 4.2 Každodenní svět

Následovalo období námětů potýkajících se s problémy a frustrací mladé a starší generace ve švédské společnosti. Začíná se zde objevovat jeho časté téma psychologie žen a jejich vnitřní svět. To však dojde k vrcholu až později. Znaměřšími díly jsou *Letní sen* nebo *Léto s Monikou*. Bergman se stále znovu vrací k otázce, která tak naléhavě zazněla už ve *Vězení: Proč žijeme? Jaký je smysl života?* Nejsou to obecné otázky, na které by hledal univerzální odpověď. Nepřesunuje je do transcendentální roviny ani do roviny existencialismu, kde by hledal cestu mezi determinismem a individuální svobodou. Jsou to jen témata jeho vnitřního boje. Sám nebere život jako předem daný klad, ale spíše hledá jeho nejzápornější stránky. Tedy: Proč přesto žijeme? On sám je přesvědčen o nutnosti žít. Toto téma však neopouští a doslova je opakuje i v *Zimním světle*.

Apriorně je tedy dána jediná jistota – nutnost žití. I když se sebevražda v mnoha námětech objevuje, nikdy není řešením, je jen zahnutím do slepé uličky. Nejde tudíž o to, zda žít, ale jak. Fakt lidské existence je předem dán a nelze jej ani přijímat, ani ho odmítat. Jde jen o to najít smysl tohoto daru. Bergman si toto hledání ale vůbec neulehčuje. Své postavy staví do nejméně výhodných situací, ale nehledá dramatickosti v efektních konfliktech. Chce demonstrovat problémy na každodenním lidském postavení uprostřed skutečnosti, soustředí se na to, co jedince sužuje v samé podstatě jeho bytí. Krize nejsou záležitostí výjimečných okamžiků, nýbrž celého života. Myslím si, že to dává jeho vlastní filmové filosofii hloubku, jež zasahuje diváky.

V lidském světě není nic, kromě života samotného, dáno předem. Nemůžeme si být jisti uspokojením z práce, citovým štěstím a možná ani sebou samými. Ve starších Bergmanových filmech se někdy iluzorní

---

<sup>18</sup> Srov. OLIVA, L.: *Ingmar Bergman*. 1. vyd. Praha, Orbis 1966, s. 15-17.

řešení najde. Objevuje se zde ještě jedna eventualita, která může, ale nemusí dát lidské existenci určitý smysl. Touto možností je život ve dvojici. Samota vede k zoufalství, samota ve dvou sice nic neřeší, ale dává životu alespoň nějaké opodstatnění. V Lesních jahodách je tato myšlenka vyslovena naplno. Vztahu dvou osamocených bytostí je zde dána širší dimenze, kterou lze nazvat láskou. Ta v tomto okamžiku pro Bergmana implicitně obsahuje Boha. Spíše však než povýšení lidské lásky do oblasti duchovna, jde o zjednodušení představy pojmu Bůh na jinou úroveň, než je mu běžně přikládána. Otázka Boží existence nebo neexistence se ale do popředí dostává až o několik let později.<sup>19</sup>

### **4.3. Magie a filosofie Bergmanových filmů**

Když nyní přiblížím nejdůležitější díla Bergmanovy filmografie, nečiním tak se snahou popsat děje konkrétních filmů. Ne. Mým cílem je ukázat vývoj souboje mezi obrazy života a protiobrazy smrti. Souboje, které nemají vítězů ani poražených. Chci vykreslit nadčasová místa některých filmů, kde člověk vstupuje do jakési věčnosti a čas zde už nehraje roli a naopak i konkrétní vtíravou neodbytnou časovost filmů jiných. Jeho hru protikladů, reality a iluze, skutečnosti a snu, umění detailů i celku, světla a stínu, barev i hudby. Jeho originální a charakteristickou schopnost přiblížit se k lidské tváři a proniknout do hloubky dramatu duše.

Mým cílem je tedy ukázat nejenom Bergmanovu filosofii, ale i jeho filmařské umění, díky kterému má každý okamžik z jeho filmů určitý význam, každá myšlenka je zdůrazněna magickým podtextem. Bergman svá díla tvořil rozumem i srdcem a uměl je zdůraznit neuvěřitelným ovládním filmového řemesla. Díky tomu se jeho umělecké obrazy zařezávají hluboko do myslí diváků a nutí je, aby se zamysleli nad vznesenými otázkami lidské existence.

---

<sup>19</sup> Srov. OLIVA, L.: *Ingmar Bergman*. 1. vyd. Praha, Orbis 1966, s. 30-31.



### 4.3.1 Večer kejklířů

Zlomovým dílem je Večer kejklířů. Bergman se zde poprvé projevil v plné síle. V tomto filmu nejde ani tak o vnější příběh – ten je pouze pozadím, na němž se ukazuje v celé své kruté hloubce beznaděj a pochmurnost života. Těžko si lze představit film, který by ukazoval ještě slabší vyhlídku na východisko z pekla lidské existence. Večer kejklířů je asi nejsyrovější z Bergmanových filmů, ukazuje tu stranu lidské povahy, která se drsně blíží našim zvířecím předkům, je nejméně přizpůsobená společnosti a přesto ovlivněna její umělostí.<sup>20</sup>

Už z úvodní epizody přechází mráz po zádech:

*„Cirkusový klaun Frost s bíle nalíčenou rozšklebenou tváří nese na zádech svou stárnoucí frivolní družku a za nimi se táhne průvod zlomyslných posměvačů. Dvojice se vleče ztěžka po kamenitém pobřeží a ve zpomaleném tempu jim odměruje čas osudové dunění bubnů. Muž kryje svým tělem ženinu nahotu a hájí tak její pošpiněnou čest. Jeden střídavě podpírá druhého, když ten padá vysílením.“<sup>21</sup>*

Asi by se nenašel v dějinách filmu silněji zobrazený úděl bolestného sepětí mužského a ženského rodu, kdy *"jeden druhého břemeno nese"*.<sup>22</sup>

Večer kejklířů ukazuje nejistý a neuspořádaný, ale svobodný život cirkusu s protiklady lásky a ponížení, radosti a zoufalství, útěchy a závislosti. Vykresluje sen o útěku z této formy bytí, sen, který se později ukáže jako falešná a klamná představa, pouhá iluze a duchovní smrt. Naopak drsná krajina cirkusu je nakonec jediným možným místem, kde je možné pokračovat v cestě života. Lepší vyhlídky není. Film končí kalným rozbřeskem zimního rána.<sup>23</sup>

Forma díla je na mnoha místech překvapivě rafinovanější, než u předcházejících i některých pozdějších filmů. Film měl velký význam pro pochopení Bergmanova světa a znamenal zvrat. Překročil meze přijatelnosti pro švédské publikum a v další tvorbě byl Bergman nucen

<sup>20</sup> Srov. JESSE, K.: *Ingmar Bergman a jeho filmy*. 1. vyd. Praha, Casablanca 2007, s. 53.

<sup>21</sup> PŘÁDNÁ, S.: *Ten hrozný člověk Ingmar Bergman!*. Literární noviny, 1994, roč. 5, č. 7, s. 8.

<sup>22</sup> Tamtéž. s. 8.

<sup>23</sup> Srov. JESSE, K.: *Ingmar Bergman a jeho filmy*. 1. vyd. Praha, Casablanca 2007, s. 53 -72.

se mírnit. Následuje tedy „světlejší“ období. Ovšem jsme u Bergmana a proto komediální a hravý aspekt filmu je jen relativní. I zde na pozadí vystupuje a dokonce převažuje hlubší filozofický význam.<sup>24</sup>

### 4.3.2 Sedmá pečeť

Bergman se ukázal světu v celé své „démonické“ podobě a natočil film, ve kterém ještě více prohloubil otázky lidské existence. Postoj k životu, ke smrti, k Bohu a někdy až kruté hledání smyslu života na zemi, jsou zde řešeny v nejširších perspektivách. Tímto naprostým zlomem je *Sedmá pečeť*. Již dříve předznamenaná myšlenka, že kromě života není nic než nicota, zde zaznívá mnohem hrozivěji. Bergman tak reagoval na velmi aktuální hrozbu atomové smrti, kterou alegoricky přenesl do středověkého Švédska postiženého morovou ranou. Bezprostřední a konkrétní ohrožení, každodenní připomínka možné smrti, je ve středověkém dramatu mnohem výraznější a naléhavější než skryté a nejisté obavy člověka moderního.<sup>25</sup>

Stačí první záběr na Smrt a divák nemůže zůstat klidný. Černý obrys postavy se zaběleným obličejem připomínajícím lebku na pozadí ztemnělé oblohy a nekonečného moře. Rytíř žádající od Smrti odklad po dobu jejich šachové partie, aby našel smysl existence. Základní otázky života, smrti, víry a nihilismu. Tyto scény patří bezpochyby mezi nejlepší z celé filmové historie a nejsou ničím jiným než alter egem samotného režiséra. „*Sedmá pečeť je alegorie, jejíž téma je prosté: člověk, jeho věčné hledání Boha, přičemž jedinou jistotou je Smrt.*“<sup>26</sup>

Ale není zde snaha nad smrtí vyhrát. Naopak. Hlavní hrdina je smířen sám se sebou i se smrtí. Odklad chce využít k vykonání jediného skutku, který by měl skutečný smysl – důkaz existence Boha. Jako by snad jiná jistota než smrt dodala našemu životu smysl. Svým způsobem byl ale mrtvý už dávno před tím, než potkal Smrt. Zůstala v něm jen úporná touha vědět. Jediná možná naděje - život je sám o sobě

---

<sup>24</sup> Srov. OLIVA, L.: *Ingmar Bergman*. 1. vyd. Praha, Orbis 1966, s. 18-36.

<sup>25</sup> Srov. OLIVA, L.: *Ingmar Bergman*. 1. vyd. Praha, Orbis 1966, s. 38.

<sup>26</sup> BERGMAN, I.: *Sedmá pečeť* [cit. 2009-07-08]. Dostupné z: URL: [http://www.nostalghia.cz/pages/andele/bergman/clanky/bergman\\_7pecet.php](http://www.nostalghia.cz/pages/andele/bergman/clanky/bergman_7pecet.php).

smyslem, který čerpá sílu ze Země. Ruku v ruce zde jdou pochyby i víra, čistá živočišnost, fanatismus a touha po vědění. Sám režisér přiznává svůj strach ze smrti i složitost uvědomění si přechodu ze jsoucna do nejsoucna: „*Naše hrůza je jiného druhu, ale naše slova jsou těž. Naše tázání pokračuje*“.<sup>27</sup>

Tímto filmem byl vytvořen zcela nový styl, který se rozšířil po uměleckém světě filmografie. Bergman začal ve své tvorbě stále více reflektovat ze svého osobního vnitřního světa, strachu a nadějí. Utvořil si tým herců a s nimi vytvářel vlastní filmový svět.

Obr. 1: Sedmá pečeť: Rytíř hraje osudovou partii šachu o krátké prodloužení svého konce



Photo: Louis Huch © AB Svensk Filmindustri

---

<sup>27</sup> BERGMAN, I.: *Obrázky*. 1. vyd. Praha, Havran 2002, s. 129.

### 4.3.3 Lesní jahody

Následující filosofické dílo *Lesní jahody*, je téměř opakem depresivní *Sedmé pečeti*, i když hlavním motivem je také vztah k lidské existenci. Autor zde dospěl k nejkladnějšímu postoji vůči životu, k překonání zla skutečnosti i zla nejasných sil mimo realitu. A to vše mimo oblast Boží existence. Ač není pojem Boha v celém filmu vysloven, je na pozadí v určité víře autorově.

*Lesní jahody* jsou jedním z Bergmanových nejpropracovanějších filmů. Pracuje zde s novou perspektivou prolínání snů a vidění s jejichž pomocí se starý profesor musel „*doslova probolet do nejskrytějšího nitra sebe sama*“.<sup>28</sup>

První snový obraz zavede profesora do liduprázdné, děsivě tiché ulice, lemované pahýly stromů. Tyto pahýly, vzdáleně připomínající lidské postavy, se pak vynořují v průběhu celého filmu jako symboly uschlých, cituprostých životů. Když jde profesor ve snu po ulici, projde kolem hodin bez ručiček. Má si uvědomit, že jeho vnímání času není spolehlivé a pro objektivní pochopení vlastního „já“ potřebuje nový způsob nahlížení na svět. Toto mrtvolné ticho, zesílený tlukot srdce, bezčasí, strnulý cizí muž nebo snad neživá figurína bez totožnosti je hororové pozadí ještě horšího snu. Není náhodou, že ten nejstrašnější sen, v němž je postava váženého profesora stahována do rakve oživlou mrtvolou, ve které poznává svoji podobu, je Bergmanovým autentickým snem.<sup>29</sup>

Sny a reálná skutečnost se zde lehce prolínají a dodávají dílu třetí rozměr. Vyústěním filmu je nový životní pohled - uvědomění si tíhy rodinné kletby mrtvolné existence - žít život chladný jako předzvěst smrti. Tak jako Bergman sám ve svém životě, i zde zboří hradbu sobeckosti a nalezne cestu k srdci druhého člověka. Život zde nekončí smrtí, jež nemá tajemství, ale pokračuje v dalších existencích. Získává pocit nového naplnění. Tato cesta ke kladu je ale velice zdlouhavá a namáhavá. Prochází celým dlouhým životem poznamenaným póly dobra,

---

<sup>28</sup> PŘÁDNÁ, S.: *Ten hrozný člověk Ingmar Bergman!*. Literární noviny, 1994, roč. 5, č. 7, s. 8.

<sup>29</sup> Srov. PŘÁDNÁ, S.: *Ten hrozný člověk Ingmar Bergman!*. Literární noviny, 1994, roč. 5, č. 7, s. 8.

zla, lásky i sobectví. Jedinou nutností je ukázat i ne úplně určitou naději.<sup>30</sup>

Tento film má ještě něco navíc, co může divákům nabídnout. Je to neuvěřitelná shoda režiséra, herce a role. Jako by se herec i Bergman v sobě shlédli a vznikla z toho role psaná přímo „na tělo“. Tak nevidíme pouze herecký a režisérský výkon, ale příběh o skutečných nejosobnějších dramatech duše. Bergman přiznává, že v duši hlavního hrdiny zachytil nástrahy svého dosavadního života i přítomné situace. „*Profesor Borg to jsem byl já ve věku třiceti sedmi let, odříznutý od lidských vztahů a sám tyto vztahy odřezávající, sobecký, uzavřený do sebe. Trochu ztroskotaný, ale schopný, pořádný a ukázněný.*“<sup>31</sup>

Po Lesních jahodách začal Bergman pohlížet na podstatu reality už ne pouze jako na problém lidské existence v pozemských hranicích života a smrti. Ale i ve vztahu mezi člověkem, jeho láskou, bolestí, životem a smrtí - a Bohem. Jako by se nám ještě více otvíral nový rozměr.

Obr. 2: Lesní jahody: Sen starého profesora – pro pochopení vlastního já potřebuje nový způsob vnímání světa



© AB Svensk Filmindustri

<sup>30</sup> Srov. OLIVA, L.: *Ingmar Bergman*. 1. vyd. Praha, Orbis 1966, s. 40-44.

<sup>31</sup> CIESLAR, J.: *Lesní jahody – Ingmar Bergman*. Reflex, 2004, č. 21, s. 88-91.

#### 4.3.4 Pramen panny

Tento do jisté míry lidově naivní příběh se Bergmanově filmové linii dané doby víceméně vymyká. To, co dělá Pramen panny filmovým skvostem, není jeho děj, ale jeho pozadí a poselství. Bergmanův naturalistický přístup, absence hudebního doprovodu, zasazení děje do romantické skandinávské přírody, navozují celkovou poetickou atmosféru snímku. V kontrastu s tím je Pramen panny je podobenstvím o ničivých silách naší doby, o nepředvídatelných zákonech dobra a zla.<sup>32</sup>

I zde Bergman rozehrál své magické umění precizní filmařské práce. Děj filmu začíná poklidným lyrickým tempem nevinnosti, aby je v jediném okamžiku zvrátil v divoký rytmus tragédie, zápasu dobra a zla. Přichází vrcholná scéna znásilnění, která je až děsivě neočekávaně způsobena dobrotou oběti samé. V kontextu předchozího děje tak ještě více vystupuje surovost tohoto skutku. Dramatický děj pak dostává rozměr legendy ve chvíli, kdy otec zvedne mrtvé tělo své dcery a zpod něj vytryskne ze země vodní pramen.

Znovu se v tomto filmu objevuje propast mezi Bohem a člověkem, pochybnost, Ďábel a zcela nekřesťanská otázka: Jak je vůbec možno žít v tomto světě, který způsobuje tolik zla?<sup>33</sup>

#### 4.3.5 Mlčení

Film Mlčení z roku 1963 vzbudil světový rozruch, ale hlavní pozornost se bohužel soustředila více na scény ukazující různé aspekty sexuality, než na podstatu díla a jeho smysl. Bergman zde ukázal studený cizí svět bez víry, etiky, citů a lidskosti. Vše se omezuje jen na tělesný styk, ale ten sám o sobě komunikaci mezi lidmi nezprostředkuje. I když je ve filmu ukázána živočišná sexualita, nemá zásadní význam. Pouze dokresluje už tak necitové prostředí.<sup>34</sup>

---

<sup>32</sup> Srov. PONDĚLÍČEK, I.: *Bergmanův filosofický film*. 2. vyd. Praha: Filmový ústav, 1970, s. 128-129.

<sup>33</sup> Srov. tamtéž, s. 128-129.

<sup>34</sup> Srov. OLIVA, L.: *Ingmar Bergman*. 1. vyd. Praha, Orbis 1966, s. 47-49.

Pocit tíživé osamělosti je křehce naznačen v kratičkém plachém gestu, kdy se rozevře nepřeklenutelná propast mezi dvěma sestrami uvězněnými v cizím studeném městě. Marná je však jejich touha po překonání vzájemného odcizení. V jednom okamžiku už se zdá, že Ester pohladí svoji spící sestru, „...gesto však ustrne v půli, aniž by dospělo ke kýženému pohlazení jakoby zakřiknuto drtivým tichem její opuštěnosti“.<sup>35</sup>

Vše kolem je mrtvé, cizí – ať už město, jazyk nebo lidé. Nezáleží na tom, zda se znají. Postavy v *Mlčení* jsou odsouzeny žít bez víry, bez naděje, mimo vnitřní kategorie morálky a etiky, uzavřeny do své nevědomé existence bez soucitu. Bergman zde ukazuje, jak probíhá život člověka, je-li prost jakéhokoli étosu. Popisuje obraz světa žijícího bez snahy komunikovat.

Objevuje se zde metafora příbytku duše v podobě cizí země s neznámým jazykem používaným ve špinavém moderním městě, v němž se člověk bez překladu obejde jen u základních lidských potřeb a slabostí: chůle, hladu, strachu, nemoci a hudby a je odsouzen k samotě.<sup>36</sup>

Tato alegorie připomíná nutnost nalézat v životě ta správná slova, která jsou klíčem k naší duši a pomohou nám pochopit sebe samé. Ukazuje možnost žít autentický život, život, který není prost ryzího lidství. Tento motiv se z velké části prolíná Bergmanovým dílem a podrobněji rozpracovaný ho nalezneme v jeho o deset let mladším díle *Šepoty a výkřiky*.

Hlavní děj soustředil do postavy dítěte – a děti mají v Bergmanových filmech velkou symbolickou hodnotu. Představují budoucnost, ztělesňují, čím se život může stát, jak se může změnit. Do odkazu na dětství Bergman projektuje své vlastní problematické zkušenosti. Být dítětem může znamenat utrpět újmu způsobenou jak rodiči, tak i odlidštěnou společenskopolitickou situací, ze které se lze jen stěží vzpamatovat.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> PŘÁDNÁ, S.: *Ten hrozný člověk Ingmar Bergman!*. Literární noviny, 1994, roč. 5, č. 7, s. 8.

<sup>36</sup> Srov. JESSE, K.: *Ingmar Bergman a jeho filmy*. 1. vyd. Praha, Casablanca 2007, s. 165.

<sup>37</sup> Srov. JESSE, K.: *Ingmar Bergman a jeho filmy*. 1. vyd. Praha, Casablanca 2007, s. 142.

Právě odlidštění je pro Bergmana otázkou, kterou projektuje do mnoha svých filmů a snaží se ji tak důrazně ukázat publiku. V *Mlčení* se marně snaží proniknout z dosud neporušeného světa dítěte do nesrozumitelného světa dospělých. Otevírá se zde protiklad dětské naděje a opotřebovaného stáří, mezi kterými se rozprostírá všední peklo nevědomé existence. Divák se zde nemůže ztotožnit se žádnou postavou – to by bylo až přespříliš skličující. Může se jen nechat provádět dítětem po tomto studeném odtažitém světě.<sup>38</sup>

#### 4.3.6 Persona

*Mlčením* ukončil Bergman jednu etapu své tvorby a díky životním zkušenostem se posunul ještě dál. V roce 1963 se Bergman stal ředitelem Dramatenu (Královské dramatické divadlo). Sám naznačuje, jak to proměnilo jeho dosavadní život: „*Tato zkušenost zafungovala jako letovací lampa. Brutálním a samozřejmým způsobem zkonkretizovala můj vztah k mému povolání.*“<sup>39</sup> Spíše úřednická, spoutaná práce v divadle se mu zdála překážkou v kreativitě: „*nyňi jsem tedy musel vytvořit něco, co by mně zbavilo pocitu nicoty a přešlapování na místě.*“<sup>40</sup> Tak překročil svůj stín a vznikla *Persona* – a „*Persona mi zachránila život.*“<sup>41</sup> V tomto díle se svobodně dotýká bezeslovných tajemství uchopených tak, jak to může jen on sám ve své kinematografii. Připouští, že mu poprvé nezáleželo na divácích. Zásadně odmítl hranici srozumitelnosti, kterou mu diktoval Svensk Filmindustri. Nejdůležitější pro něj bylo uspokojit „*hlad vlastní umělecké tvorby*“.<sup>42</sup>

Z jedné výjimečné životní situace se zrodil nový film, který má daleko k děsivému a doslovnému symbolismu *Sedmé pečeti*, k rozvážnému filosofování *Lesních jahod* i chladné filozofii *Mlčení*. A tak máme na jedné straně většinu jiných Bergmanových děl, jež jsou

---

<sup>38</sup> OLIVA, L.: *Ingmar Bergman*. 1. vyd. Praha, Orbis 1966, s. 47-49.

<sup>39</sup> BERGMAN, I.: *Obrázky*. 1. vyd. Praha, Havran 2002, s. 27.

<sup>40</sup> Tamtéž, s. 28.

<sup>41</sup> Tamtéž, s. 37.

<sup>42</sup> Tamtéž, s. 37.



logickými vrcholy jeho životního díla a na straně druhé hlubokou a zároveň neuvěřitelně technicky propracovanou Personu.

Jak námět tohoto díla vnímal sám autor? Jedna z prvních poznámek v jeho zápisu týkající se Persony je: „*Byla to herečka – to si snad člověk může dovolit? A pak zmlkla. Na tom není nic zvláštního.*“<sup>43</sup> To je pozadí, jež začíná vzpourou ženy proti povrchní společnosti. Občas se jí zdá, že našla něco udržitelného, trvalého, ale najednou se pravda rozplyne, zmizí nebo se v nejhorším případě změní v nepravdu. A nastane ticho:

*Připadalo mi, že každý tón v mém hlase, každé slovo v mých ústech je lež, hra prázdnoty a nudy. Existoval jen jeden způsob, jak se zachránit před zoufalstvím a zhroucením. Mlčet. A za tímto mlčením si všechno vyjasnit, nebo se alespoň pokusit shromáždit zdroje, které mi ještě mohou být k dispozici.*<sup>44</sup>

Tato herečka ale není ztracená v tomto světě sama. Už v první minutě filmu je předznamenáno jeho pokračování. Za zvuku vrčícího projektoru běží filmový pás, trhavě za sebou problikávají obrazy, jež se postupně změní ve stále více zjasňované kontury ženské tváře ve velkém rozměru, do níž se ve dvojexpozici prolne jiná, podobná tvář - první stopa nadcházejícího děje.

Tato podobná tvář patří zdravotní sestře, která o herečku pečuje. Pak vychází najevo podobnost těchto žen. Obě se chtějí vymanit ze svazků civilizace, jejíž brutalita se jim hnusí a proti níž každá svým způsobem rebelují – jedna mlčením a druhá charitativním povoláním. Herečka si ale uvědomí, že mlčení není dostatečně pevným úkrytem. Ze všech stran do něj vniká život. A snad rozčarování z tohoto nedokonalého útěku před světem, vede herečku k podstoupení experimentu, který je mnohem nehumánnější, než všechna maskovaná lež všedního dne: k pokusu o ovládnutí, o totální převzetí identity druhého člověka. Ošetřovatelka ale tento záměr prohlédne a zaměnitelnost rolí, která bolestně poznamenala celý běh filmu, se stává jejím triumfem.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> Tamtéž, s. 32.

<sup>44</sup> BERGMAN, I.: *Obrázky*. 1. vyd. Praha, Havran 2002, s. 35.

<sup>45</sup> Srov. SPINEL, M.: *Střepy z Persony*. Iluminace, 1992, č. 2, s. 43-51.

Dvě ženy v *Personě* jsou někdy považovány za jednu a týž osobnost. Zdá se, že mají k sobě mnohem blíže, než sestry v předchozím *Mlčení* a nadcházejícími *Šepoty* a *Výkřiky*. Bergman naznačuje, že tento příběh by měl být něco jako „*skladba pro různé hlasy v jednom velkém koncertě duší*“.<sup>46</sup>

*Persona* na první pohled čerpá z témat již vyslovených v *Mlčení*. Ale svou emoční silou, pronikavostí a jemností se odlišuje od veškeré předchozí Bergmanovy práce. *Persona* není, jak by se mohlo na první pohled zdát, psychologický příběh o vztahu dvou žen, o jejich překonávání krize. Právě naopak. Jde o filosofické jádro krize, o konflikt se světem pocíťovaný takřka tělesně, bezprostředně, jež není uzavřen. *Persona* je film děsící se proradnosti masek – person, které si během života nasazujeme na tvář. Je to příběh o vysilující proměnlivosti citů, pravd a lží, jenž je na pozadí obrácen k věčnosti. Rozvíjí se na základě protikladů mlčení a řeči, nevinnosti a zkaženosti, protestu a prolínání obou hlavních postav, vzájemně jedné do druhé. Bergman zde pracuje s předpokladem, že si člověk pro své komunikování se světem vytváří masku, která se mnohdy odlišuje od jeho niterného charakteru, aby ji používal jako obranu, podvod nebo pokus o službu ostatním.<sup>47</sup>

A co my? Máme masku, která k nám bytostně patří? Nebo jsme se do ní už tak bytostně vžili, že si ji neuvědomujeme? Nebo uvědomujeme, ale snažíme si nepřipomínat svůj nejniternejší charakter? Jak moc je náš život autentický vzhledem k našim osobnostem? Sám Bergman má k tomuto tématu blízko – na mnoha místech své autobiografie naznačuje, že i jeho rodiče si zvolili určité „masky“. Z dobré vůle a v souladu s očekáváním druhých, přijaly role nerovnající se přesně jejich vlastním osobnostem. A tak byl Bergman v dětství svědkem každodenního umění přetvářky, jež mu už tehdy možná bránila v jasném odlišení jeho vlastního Já. Je i Bergmanova tvář maskou, pokud nejsložitější je hrát sám sebe? K otázce masky a autenticity se vrátím v druhé části práce, ve srovnání s myšlením Kierkegaardovým a možným východiskem Bergmanovým.

---

<sup>46</sup> BERGMAN, I.: *Obrázky*. 1. vyd. Praha, Havran 2002, s. 32.

<sup>47</sup> Srov. SPINEL, M.: *Střepy z Persony*. Iluminace, 1992, č. 2, s. 43-51.

Obr. 3: Persona: Hranice mezi maskou a skutečností:  
dvě ženy, jedna tvář



© AB Svensk Filmindustri

#### 4.3.7 Šepoty a výkřiky

„První obraz se mi pořád vracel: Červený pokoj s ženami v bílém.“<sup>48</sup> Bergman tento obraz neopustil a napsal k nim scénář Šepoty a výkřiky. Vznikl film, který je symbolický pro celé autorovo dílo – film o zlověstných poruchách komunikace, ukazující sugestivní obraz bídosti lidského života a úzkosti umírání, film o ryzí životnosti. Ač je v námětu obsažena velká část motivů z jeho dosavadní tvorby – vzájemné pochopení, rozpad manželství, strach před stárnutím a smrtí, odmítnutí Boha, zde se mu podařilo vypovědět o těchto motivech něco do té doby ve filmu neztvárněného. Do určité míry tu novým způsobem ve vzácné vyváženosti shrnul svoji dosavadní filmovou tvorbu.

Podle slov Bergmana je tento film zároveň „krutý, děsivý, dokonce snad obscénní, ale ne pesimistický.“<sup>49</sup> Když se podíváme na námět – dvě ženy přijíždějící za svoji smrtelně nemocnou sestrou

<sup>48</sup> BERGMAN, I.: *Obrázky*. 1. vyd. Praha, Havran 2002, s. 49.

<sup>49</sup> Tamtéž.

Agnes, nesmělé kroky k překonání vzájemného odcizení, které ale nedojdou do zdárného konce - to nezní moc optimisticky. Přitom celý film ve své hloubce vyznívá životu lehce přitakávajícím tónem. Ten ale nenajdeme v postavách dvou sester, které vyhraněná situace sice nutí k naléhavým reakcím, k rekapitulaci života i partnerství, ale chybí jim úplné přesvědčení, ryzost odhodlání. Už od začátku dramatu se v nich až děsivě odhaluje tíživé drama fyzické a duchovní samoty – pekla vlastního já, které předstupuje smrt v celé její hrůze a mohutnosti. Zde se ale smrt zastavila na půli cesty k nicotě, jako by se bránila tomuto poslednímu aktu naprostého osamění. Sestry si tuto bizarnost nepřipouštějí. Jedině služebná, prezentující lidskost v nejryzejším slova smyslu, uslyší její marné volání. Ona je tou, která pouští optimismus do tohoto dramatu duší. Je ztělesněním samozřejmosti víry v život a lidských vztahů. Opravdová lidskost je tím silným citovým poutem, jež se ani ve chvíli mezi životem a smrtí neroztrhne. Hlavní myšlenka je vyslovena až na závěr. Je jí věta z Agnesina deníku: „*Jsem naplněna vděčností k životu, který mi tolik dává*“.<sup>50</sup>

Zůstává tedy jen na divákovi, zda se bude obávat tak působivě vylíčené ubohosti lidského života a červenou barvou ještě umocněných dramát duše. Nebo se děsit úzkosti umírání a té nejvzdálenější samoty a nicoty. Záleží na něm, jak si vysvětlí smrt, zdánlivou smrt nebo přízrak. A zda pochopí a ocení optimismus a životnost pravé lidskosti v její víře a oddanosti k životu samému.

Šepoty a výkřiky jsou podobně jako Sedmá pečeť moderní alegorií pracující se skutečnou „duší člověka“, s konfrontací s vlastním já. Alegorií začínající prázdným plátnem, rudým pozadím, několika málo okamžiky života a končící smrtí a opět prázdným plátnem. Je to shrnutí klíčové skutečnosti lidské existence a její fenomenologie – nejdřív nebylo nic, pak byl někdo a nakonec není zase nic, v našem vědomí sice my a svět existujeme a fungujeme, ale zůstáváme navždy zahaleni tajemstvím a straší nás nerozluštitelné záhady a břemena minulosti.<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> BERGMAN, I.: *Obrázky*. 1. vyd. Praha, Havran 2002, s. 49-50.

<sup>51</sup> Srov. JESSE, K.: *Ingmar Bergman a jeho filmy*. 1. vyd. Praha, Casablanca 2007, s. 165.

#### 4.3.8 Dialogy – Scény z manželského života, Podzimní sonáta

Další Bergmanova díla nezapomínají na otázky položené v *Personě*. Ale jeho pohled se mírně změnil. *Persona* je jako film divácky poněkud náročná. Šepoty a výkřiky mohou být děsivé i snově optimistické. Proč se tedy nepodívat na proradnosti života v příběhu, který se může odehrávat za jakýmkoliv dveřmi? I když zde možná na první pohled nejsou tak v úžas uvádějící hloubky filosofické i technické, dílo *Scény z manželského života* vyvolalo velký ohlas. Je to realistický snímek, v němž se Bergman pokusil přeložit některá z předchozích děl do jazyka, který není ani náboženský, ani metaforický, a tak srozumitelně oživit otázku opravdového autentického života a lidství. Je zde rozvíjena výpověď o vztazích, maskách, komunikaci a ukázán problém lidí „moderní“ společnosti, společnosti svobodné, ale nenaznačující funkci člověka. Zde mezi lidmi až téměř zákonitě dochází k postupnému odcizování tváří v tvář neúprosnému vleku konvencí a zvyků a ztrátě víry – nakonec již v cokoliv.

Pohled je soustředěn s podivuhodnou zaslíbeností a hloubkou na vývoj životního dialogu jednoho manželství a lásky. Aby vynikla filosofická myšlenka tohoto filmu co nejvíce, Bergman zde opět využil kontrastu. Vnější pohled: ideální pár je požádán o interview o svém dokonalém manželství. Skrytý pohled: nevěra, ztráta vlastní identity, brutální hádka, rozvod. Už při interview vychází najevo, že hrdinka spíše než citově, autenticky, vnímá manželství jako svůj úkol. Na otázku: „*co by se dalo říct o lásce?*“, od hlavní hrdinky zazní odpověď:

*Nikdo mi nevysvětlil, co láska je. Ani si nejsem jistá, jestli je důležité to vědět. Ale jestli chceš mít vyčerpávající popis, podívej se do Bible, co řekl 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 někdo z lidí prožil... Já 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 nebude tak horké.<sup>52</sup>*

---

<sup>52</sup> JESSE, K.: *Ingmar Bergman a jeho filmy*. 1. vyd. Praha, Casablanca 2007, s. 166.

Objevuje se zde tedy myšlenka, že láska vytváří nesnesitelná břemena - nepochopitelné požadavky na citový život, které nás nutí hrát spoustu rolí místo toho, abychom prožívali vzájemné vztahy jednodušeji, hladčeji. Hlavním tématem ve Scénách z manželského života je tedy chápání lásky jako něčeho demytizovaného a dostupného pro každého s nutností přijmout partnera i sebe sama bez požadavků a touhy po změně. Láska je zde druhem přátelství a její ničím nepodmíněné přijetí se stává konečným významem gest ruky a tváře, útěchy a vzájemného objetí, které jsou nedílnou součástí Bergmanových filmů.<sup>53</sup>

Není divu, že film tolik oslovil diváky. Mnohem lehčeji, než v jiných Bergmanových filmech, zde našli obraz svých problémů a nesnází opuštěnosti uprostřed odtažené společnosti. Je na divácích, zda se najdou v povrchnějších krizích, nebo půjdou ještě hloub do otázek: Je náš život hrou? Kým vlastně jsme v našem životě, jaké jsou naše city k druhým, jaké jsou city druhých k nám, známe sebe i naše blízké? Co má být naplněním našeho života – láska, přátelství, splnění našich očekávání nebo snad očekávání těch druhých? Co když nás konvence svazují a svoboda zbavuje hlubokých citů? Láska a konflikt mezi tím, co očekávají ostatní, a tím, co člověk sám chce, je klíčovým tématem, na které zde od Bergmana dostáváme tuto odpověď: láska je pozemská a nedokonalá, je to porozumění a partnerství, hluboký cit vyjadřující starost o druhého člověka, který nemá nic společného s přivlastňováním a očekáváním. Je zde naznačeno, že pokud člověk pozná sám sebe, pochopí i svoje skutečné city a to mu umožňuje přiblížit se k druhým lidem a brát je takové, jaké jsou. Být celistvou osobností a být nepodmíněně milován spolu úzce souvisí.

Bergman zde pracuje s podobným tématem jako v dřívějších dílech. Jakoby nalezení a pochopení sebe sama a ostatních znamenalo porozumět vlastní řeči a umožnilo tak překonat odcizení v odtažené společnosti, jak již bylo naznačeno v *Mlčení* a zdůrazněno pravým lidstvím rozvinuto v *Šepotech* a *výkřicích*. Bergman ale

---

<sup>53</sup> Srov. JESSE, K.: *Ingmar Bergman a jeho filmy*. 1. vyd. Praha, Casablanca 2007, s. 166.

zdůrazňuje nejen přijetí nového, autentičtějšího života, ale i nutnost uvědomit si pravé lidství a vděčnost, že život je dar.

V podobném duchu odcizení a hraní rolí Bergman pokračoval ve filmu *Podzimní sonáta*. „*Proč vznikla Podzimní sonáta?*“<sup>54</sup> ptá se Bergman. Některé filmy, jako *Persona* nebo *Šepoty a výkřiky* vznikaly jako obrazy vyvíjející se v Bergmanově mysli. *Podzimní sonáta* ale podle něj měla zůstat pouhým snem. Jeho představa byla opravdu snová, po velké hádce měla matka s dcerou na okamžik splynout v dokonalé symbióze. To se mu ale zachytit nepovedlo.<sup>55</sup>

Nicméně pro Bergmana nedokonalé dílo má pro nás diváky svoje kouzlo. Je plné filosofie vnitřních dialogů sloužících k odhalování nejskrytějšího nitra dvou žen. Vidíme dceru, skoro až zálibně staženou dorezignace, jež má zhojit rány způsobené neopětovanou láskou slavné matky a touhu znovu s ní navázat kontakt. Možný prostředník ke vzájemnému pochopení - hudba - je paradoxně zradí. Bergman zde znovu rozehrává umění kontrastu ve dvojím podání Chopinova Preludia. Jak rozdílná je interpretace této skladby v podání obou žen, tak ostrý je povahový a citový rozdíl mezi nimi. Hudba rozkryje hloubku jejich vzájemného odcizení i nedorozumění. Dcera sice najde odvahu vypovědět matce o všech křivdách, kterých se na ní dopustila, ale „*marná je snaha přiblížit se k druhému člověku po mostě slov*“.<sup>56</sup>

Bergman neposkytuje v *Podzimní sonátě* svým postavám nic víc, než velmi křehkou, v podstatě klamnou naději. Marnost, bolest, zklamání a záporné hodnoty lidské existence převažují nad kladem, už předem odsouzeným k selhání.

#### 4.3.9 Fanny a Alexander

Snad doposud žádné dílo Ingmara Bergmana neprovázela taková šňůra cen, jako jeho malou kroniku *Fanny a Alexander*. A není se čemu divit. Vždyť poprvé se už při psaní scénáře rozhodl vylíčit světlé

---

<sup>54</sup> BERGMAN, I.: *Obrázky*. 1. vyd. Praha, Havran 2002, s. 176.

<sup>55</sup> Srov. BERGMAN, I.: *Obrázky*. 1. vyd. Praha, Havran 2002, s. 175-179.

<sup>56</sup> BERGMAN, I.: *Obrázky*. 1. vyd. Praha, Havran 2002, s. 178.

stránky života a konečně ztvárnit radost, energičnost, životaschopnost, i laskavost, kterou jen zřídka oživoval ve své práci. Tento film měl být úplně jiný než všechno, co vytvořil doposud. Díla jako Úsměvy letní noci a Persona vyvstaly z těžkých dilemat jeho života. On sám říká: „*Kreativní síly se mobilizují, když je ohrožena duše.*“<sup>57</sup> Ale film Fanny a Alexander vznikl v době, kdy se pro něj nesnesitelnost života rozplynula a Bergman tak mohl čerpat ze svého nově nabytého optimismu. Na svět a jeho problémy se zde dívá nezvykle smířlivými očima a vyjadřuje víru, že ve věčně se opakujícím zápase dobra a zla, vždy nakonec zvítězí to prvé. Příběh je obohacen novou dávkou, u autora nezvyklé, mírné ironie, objevují se témata a motivy, které předchozí filmy zpracovávaly odděleně – vztah umění a askeze, skutečnosti a fantazie, manželského partnerství a Boží existence.

V tomto filmovém díle Bergman přistál ve světě svého dětství, ve svých vzpomínkách a fantaziích a ztvárnil je v obraze světla domu divadelní rodiny, kde hmotné bohatství jde ruku v ruce s bohatstvím kulturních tradic, abychom se potom s ním přenesli do temného světa zcela opačného, kde si askeze podává ruku s pokrytectvím. Film má v sobě hodnoty hluboké lidské moudrosti, nostalgického smíření s marným hledáním Boha, chvály respektu lidské individuality a vzájemné tolerance, radosti poskytované uměním, které je Bergmanovým životem. Ale nezapomněl zde ani na témata z předchozích filmů. Odsuzuje fanatismus i přetvářku. Jsou zde vidět dozvuky otázek z Lesních jahod, Šepotů a výkřiků i Mlčení.

Jeho hrdinové směřují k naději. Je to naděje zvláštní, vzdálená, smyslově hůře postihnutelná v metafyzické podobě. Cesta k ní je proložena sny, představami i fantazií. To, že za hlavní postavy svého posledního velkého filmu zvolil děti, docílil realističnosti všech fantazií a kouzelných okamžiků. My si ve svém světě dospělých nenecháváme pro fantazie moc místa, ale dětství je pro ně životodárnou půdou. Nikdo se nediví, že dny dětí jsou nabitě pozoruhodnostmi a nečekanými výjevy. Svět dětství má jiné hranice. Je zajímavé, že až ve Fannym a Alexanderovi se Bergman, alespoň jako umělec, přiblížil

---

<sup>57</sup> BERGMAN, I.: *Obrázky*. 1. vyd. Praha, Havran 2002, s. 198.



smrti v takovém smíření, přemohl ji a pokynul směle na uvítanou. Láska a uvolněný erós tak zahánějí temný stín smrti. Oproti ostatním jeho dílům se zde můžeme odlehčeně dívat, jak si jindy zachmuřený švédský režisér s úsměvem zasníl a zalaškoval si s osudem i tragikou.<sup>58</sup>

#### 4.4. Abraham a Izák

Film *Fanny a Alexander* má i svou hlubší stránku a tou mi Bergman vychází vstříc k druhé části mé práce. Zřetelně se zde objevuje biblický motiv Abrahamova obětování Izáka, se kterým tak podrobně pracuje Kierkegaard. I když Bergmanovo vyústění tohoto příběhu je ve srovnání s Kierkegaardem jiné.

Ve *Fanny a Alexanderovi* začíná obrazem „malého světa“ každodenních drobných radostí, světa „*dobrého jídla, mírného úsměvu, rozkvetlých stromů a blízkých přátel*“<sup>59</sup>, tedy důvodů, proč bychom měli být „*šťastní...hodní, štedří a laskaví.*“<sup>60</sup> Ačkoli je tento malý svět tak potřebný a krásný, zřejmě není schopen ochránit nás před všemi nebezpečími ani uspokojit všechny naše potřeby. A nikdo nám nezaručí, že odolá všem zkouškám a našim pochybnostem, jakými může být pocit prázdnoty a zoufalství. A Bergman nám v tomto filmu nabízí i druhý možný svět. Mnohem větší svět reprezentovaný přísným biskupem, svět naplněný čistým a otevřeným životem ve zbožnosti a sebezapření, nesobeckosti, která uznává povinnost, ale nezná radost, potěšení a vlastní přání. Má to být svět nabízející zjevnou a údajně lepší pravdu, kde lidé nejsou herci, ale hotovými lidmi. Nezná malý svět plný masek a fikce, kde lidé hrají svoji hru života, přičemž žádná role není jejich autentickou rolí. Objevuje se zde myšlenka, kterou známe i z jiných filmů - pokud máme najít svůj život, musíme přestat hrát. Ovšem jaký je zde ten pravdivý svět, prost masek? Je to svět, kde Bůh jako by byl svrchovanou autoritou, kterou nezajímá, že ovečky trpí. Svět pro člověka zásadového a poslušného, kde jeho vlastní touhy a city nemají místo. Ve *Fanny a Alexanderovi* je zpochybněna oddanost takovému

---

<sup>58</sup> Srov. PŘÁDNÁ, S.: *Ten hrozný člověk Ingmar Bergman!*. Literární noviny, 5, 1994, č. 7, s. 8.

<sup>59</sup> JESSE, K.: *Ingmar Bergman a jeho filmy*. 1. vyd. Praha, Casablanca 2007, s. 180.

<sup>60</sup> Tamtéž.

Bohu. Člověk je zde ukázán jako bytost mnohohrstvá a je nesplnitelné, aby měl bez předstírání pouze jedinou tvář. Každá role či pohnutka je vždy zároveň maskou, která skrývá jiné potřeby a proto nemůžeme být pouze takoví, jací se zdáme být.<sup>61</sup>

Ve filmu najdeme dva základní motivy dominující víře. Prvním je motiv ukřižování Krista, trpícího a čekajícího na návrat k Bohu a na nebesa. Jeho příběh se stává i naším příběhem: pozemský život je bezcenný a musí být proto nahrazen jiným. Pokud projdeme zkouškou trestu, čeká nás opravdová budoucnost v jiném světě. V lepším případě tento příběh odmítá radosti „malého světa“, aby mohl žít v ovzduší čistoty a náboženské disciplíny; v tom horším chce po člověku, aby si sám vylezl na kříž a pokorně přijal Boží „láskyplné potrestání“. Biskup zde své nové manželce říká: „*Já teď tebe a tvé děti musím naučit žít ve skutečnosti. Není mou chybou, že skutečnost je peklo...v této skutečnosti byl umučen a zabit Ježíš Kristus.*“<sup>62</sup>

Druhým motivem je motiv biblického Abrahama, který se chystá obětovat Izáka. Podle scénáře visí na stěně biskupovy kanceláře obraz, na kterém leží nahý Izák s již zavázanýma očima na oltáři a otec opírá nůž o synovo hrdlo. Tento obraz měl být vlastně obrazem záporného hrdiny, pro kterého v tomto světě neplatí nic tolik jako Boží přikázání a křesťanská povinnost. Stejně jako biblický Abrahám věří, že Bůh může člověku nařídít obětovat nejen to, co je pro něj v životě cenné, ale dokonce i jiné lidské bytosti. Bůh přece dodrží své sliby a nakonec dá vše do pořádku. A tak se nakonec ukazuje, že ten, kdo žije čistý, pravý život prost přetvářky a fikce, spoléhá se na příběhy a žije podle jejich očekávání stejně jako kdokoli jiný. Bergman nám dává jasně najevo, že nejvíce záleží právě na příbězích, neboť odlišují malý, nedokonalý svět od možného ještě většího pekla, které je prsto lidskosti. A v tomto smyslu je Fanny a Alexander jednou z nejpůsobivějších oslav života.<sup>63</sup>

Ve srovnání s Kierkegaardem, Bergman stočí příběh Abrahamova obětování Izáka (přesněji ochotě ho obětovat) jiným směrem. Abraham je odsunut do pozadí a negován přesunutím pozornosti k Sáře, která o

---

<sup>61</sup> Srov. tamtéž, s. 182-183.

<sup>62</sup> Tamtéž, s. 188.

<sup>63</sup> Srov. tamtéž, s. 189.

Izáka pečuje. Je také zároveň obrazem Matky Boží, přičemž Kristus je opět upozaděn. Tato alegorie se neobjevuje pouze ve Fanny a Alexanderovi, ale například i v Lesních jahodách. Kierkegaardův příběh o Abrahamovi je zde tedy převrácen naruby: Abraham nestojí ve středu zájmu, představuje špatnou volbu a rozhodně tedy není hrdinou víry. Stejně tak křesťanská symbolika je obrácena tím, že je zde nejprve zobrazováno ukřižování a teprve potom Panna Marie s děťátkem.<sup>64</sup>

Zde se nabízí možnost aplikovat Bergmanovy filmy na Kierkegaardovy úvahy na téma tří vývojových stádií – estetického, etického a náboženského. Na první pohled je na Abrahamově příběhu vidět, že náboženské stádium, které je definováno jakoukoli „slepou vírou“ či pohybem směrem k „transcendentnu“ – Bergman jak ve svých filmech, tak i v osobním životě, odmítal. Pokud je stádium estetické pro Kierkegaarda obecně vzato důkazem smyslové a osobní zkušenosti a stádium etické je uvědoměním si kontextu, který tuto zkušenost přesahuje, pak pro Bergmana se etické stádium jakožto zhmotnění a nejspíš i stvrzení závislosti na ostatních lidech podobá spíše stádiu estetickému. Sdílení života s ostatními lidmi, kteří nám slouží jako objekty ponížení, ale i lásky, přátelství, zdroje pomoci a podpory, se u Bergmana pohybuje více ve sféře citů a zkušeností, než ve sféře principů a morálních závazků či nějaké ještě abstraktnější představy, v níž Boha nahrazují lidé.<sup>65</sup>

Příběhem Abrahama se dostávám k druhé části své práce. Tento příběh bude výchozím bodem pro srovnání filosofických myšlenek těchto dvou osobností. Zatím sice vychází najevo rozdílnost v jejich pojetí lidské existence a Boha, pokud ale více přiblížím Kierkegaardovu filosofii možností lidské existence, objeví se paralely, které se objevují i v Bergmanově filosofickém filmu.

---

<sup>64</sup> Srov. tamtéž, s. 188.

<sup>65</sup> Srov. tamtéž, s. 207.

## 5. Søren Kierkegaard

Druhá část mé práce by měla pojednávat o aktu lidské existence z pohledu filosofie, která má blízko k Bergmanovu myšlení. A je to právě dánský myslitel Søren Kierkegaard, jehož s Bergmanem pojí severské prostředí, podobné vzpomínky na dětství, vnitřní boj víry a nevíry i snaha přiblížit se lidské bytnosti.

Dovoluji si zde ještě jednou uvést všeříkající citát o Bergmanových rodičích: jsou to „*lidé dobré vůle s katastrofálním dědictvím přemrštěných požadavků, špatného svědomí a pocitu viny.*“<sup>66</sup> Je to osobitá charakteristika, kterou Bergman vystihl svoje dětství v rodině přísného protestantského duchovního, jež se odrazilo do jeho umělecké tvorby a které je právě „pocitu viny“ a „přemrštěnými požadavky“ tolik podobné dětství Kierkegaardově.

Kierkegaardův otec, horlivý člen Luteránské církve, byl také pevně přesvědčený o významu povinnosti a sebeovládání pro život každého člověka. Kierkegaard si ve svých deníkových záznamech často vybavoval nároky na „absolutní poslušnost“, kterou od něj jako od dítěte otec vyžadoval. Tato zkušenost ale nebyla Kierkegaardovým nejsilnějším zážitkem z dětství. Mnohem působivější byla atmosféra stísněnosti a náboženské viny, vyzařující z jeho otce. Kierkegaard vzpomínal na úzkost, kterou otec naplňoval jeho duši.<sup>67</sup>

Ve svém deníku si poznamenal:

*Jednou zcela vzácně, když otec pozoroval syna a viděl, jak je ustaraný, stanul tiše před ním a řekl: Ubohé dítě! Vězíš v tichém zoufalství ...Jakmile si syn sám u sebe vzpomněl na slovo „tiché zoufalství“, vždy mu vyhrkly slzy, dílem proto, že to bylo tak otřesně nevysvětlitelné, a dílem proto, že si vzpomněl na pohnutý otcův hlas, který byl, jako každá trudomyslnost, tak lakonický, ale měl i závažnost trudomyslnosti.*<sup>68</sup>

Kierkegaard si uvědomoval ambivalentní stav duše svého otce, naplněné zvláštním spojením lásky a strachu, díky kterému se jeho otec nemohl zbavit úzkosti před Bohem. Už jako malé dítě viděl otce, který

<sup>66</sup> Již uvedeno na str. 10., BERGMAN, I.: *Laterna magica*. 1. vyd. Praha, Odeon 1991, s. 287.

<sup>67</sup> Srov. GARDINER, P.: *Kierkegaard*. 1. vyd. Praha: Argo, 1996. s. 9.

<sup>68</sup> ROHDE, P. P.: *Kierkegaard*. 1. vyd. Olomouc: Votobia, 1995. s. 15-16.

navzdory tomu, že byl příkladným křesťanem, obával se božího trestu. Tušil, že toto tajemství otcova života otrávil jeho osobnost a způsobovalo onu trdomyslnost. Uvědomoval si nebezpečí, které vyplývá z toho, že ho vychovává takto rozpolcený člověk:

*Nejnebezpečnější není, že otec nebo vychovatel je volnomyšlenkář; ani to, že je pokrytec. Nikoliv, nejnebezpečnější je, že je zbožný a bohabojný muž, že dítě je o tom vnitřně přesvědčeno, ale přesto si povšimne, jak hluboce se skrývá neklid v jeho duši, již nejsou s to dát mír ani bohabojnost a zbožnost. To nebezpečí spočívá právě v tom, že dítě je v těchto poměrech podněcováno, aby zjistilo, že Bůh přece není jen nekonečná láska.<sup>69</sup>*

Je na první pohled vidět, že jak Kierkegaard, tak Bergman, se museli vyrovnávat se svým dětstvím, s rozpolceností duší svých otců, kteří jim neumožnili stavět život na poklidné základně. Oba hledali svého Boha, složitě budovali cestu životem ve společnosti naplněné pocitu existenciální frustrace. Jak se v tomto ovzduší vyvíjelo Bergmanovo dílo, jsem popsala v první části práce. Kierkegaardovu zoufalství věnuji její druhou polovinu.

K Bergmanovu myšlení jsem zvolila cestu nastínění jeho filmografie. Ke Kierkegaardovi bych se chtěla přiblížit skrze jeho pojetí třech základních stadií života, jimiž člověk může procházet a které jsem již naznačila v kapitole o biblickém příběhu Abrahama a Izáka. Celek jeho filosofie bych doladila promyšlením pojmů jako je existence, víra, svoboda, pravda, úzkost a jejich propojením s Bergmanovým pohledem.

## **5.1 Cesta životem**

Søren Kierkegaard přichází se svým vlastním vysvětlením toho, co znamená existovat. Ve své filosofii přináší hluboký vhled do lidské existence a předkládá tři základní úrovně života člověka – estetickou, etickou a náboženskou. Zejména ve svém spisu *Buď/Anebo* nám podává velice obsažnou výpověď o vztazích mezi protichůdnými životními

---

<sup>69</sup> ROHDE, P. P.: *Kierkegaard*. 1. vyd. Olomouc: Votobia, 1995. s. 16.

náhledy. I když ve své práci podám základní charakteristiku způsobů existence, je důležité si uvědomit mnohvrstevnost Kierkegaardova textu. Pokud definice estetické existence člověka znamená nejen užívání si života, ale je prohloubena o různé vnější podoby, manifestována na různých úrovních kultivovanosti a sebereflexe a může mířit i dál, než k pouhému vyhledávání požitků pro požitky samy. Obdobně je tomu s etickým životem. Pokud zde Kierkegaard dává důraz na jasně vymezené povinnosti a odpovědnost, nelze toto pojetí redukovat na pouhé dodržování společensky sankcionovaných pravidel či kritéria morálky. Kierkegaardovo vidění pravdy je mnohem komplexnější.<sup>70</sup>

### 5.1.1 Estetický způsob existence

Nyní bych se pokusila podrobněji popsat nejméně dokonalý způsob existence. Estetický člověk se vyznačuje lpěním na pozemských a konečných věcech, tělesných rozkoších – svůj život utápí v bezprostřednosti. Estét není reálně schopen udržet si kontrolu nad sebou samým ani nad vlastní situací. Má tendenci žít pro „bezprostřední okamžik“. Bezprostřednost je tedy charakteristickým znakem estetického stádia existence.<sup>71</sup>

Kierkegaard v některých svých knihách, podobně jako Bergman ve svých filmech, načrtává charaktery osob, hlavních hrdinů, kteří dokreslují jeho filosofii. V Kirkegaardově spisu *Buď / Anebo* tak vystupují například postavy Dona Juana nebo Fausta, jimiž je toto stádium charakterizováno jako plné rozporů a tenzí. Je jim vzdálená jednota sebe sama, stojí mimo náboženskou dimenzi života. Tato dimenze schází do jisté míry i Johannesovi, hlavnímu hrdinovi Kierkegaardova *Svůdcova deníku*. Na této postavě je vidět, že by bylo zjednodušené definovat jednání estéta výhradně a nutně pouze na základě okamžitých podnětů. Může být naopak schopen reflexe a intelektuální kalkulace. Johannesova osobnost ztělesňuje protiklady –

---

<sup>70</sup> Srov. GARDINER, P.: *Kierkegaard*. 1. vyd. Praha: Argo, 1996. s. 54-55.

<sup>71</sup> Srov. GARDINER, P.: *Kierkegaard*. 1. vyd. Praha: Argo, 1996. s. 55-56.

snahu „žít poeticky“ ale životem „zkaženého člověka“, který se zmítá v kruhu svých reflexí, citových prožitků a požitků. Není to člověk pouze estetický, ve své reflexi si uvědomuje nepokrytost svého chování. Zakouší věčnost a nekonečnost i z estetického pohledu na život a to cestou fantazie a srdce. Je ovšem neschopný vyjít na cestu odpovědnosti za sebe i za svět, chopit se vážně své vlastní volby.<sup>72</sup>

Závislost na nahodilém může mít tedy různou podobu. Někdy je to lpění na „vnějších faktorech“ - na majetku, moci, na fyzické kráse, nebo i na citu druhého člověka. Jsou to nejisté věci a i když člověk chce sebevíc, není to zárukou, že se mu je podaří získat, natrvalo udržet a cítit z nich nepomíjivé uspokojení. Je tedy odkázán na milost a nemilost nahodilým okolnostem. Pokud tyto věci nesplní jeho očekávání, může mít estét dojem ztráty smyslu existence a uvědomit si nejisté základy svého života. Tyto pocity však umí před sebou i před ostatními dobře skrývat za neautentické jednání.

Nemusí to však být život v radostech, co charakterizuje estéta. Stejně tak si může zvolit i smysl vlastního života v utrpení nebo pesimismu. Pak si sám sobě dodává falešný klid svého záporného údělu a vyvazuje se tak z odpovědnosti a povinnosti se svojí situací něco udělat.<sup>73</sup>

Pokud člověk zůstává v estetičnu, neslyší volání po vlastním bytí, neví, co je to opravdu být sám sebou, setkat se s univerzálním lidstvem a otevřít tajemství nekonečna. Člověk je totiž podle Kierkegaarda spojením věčného (nekonečného) a konečného (časného) a pro objevení vlastního bytí je nutné realizovat syntézu obou těchto částí. Aby se autentické vědomí stalo sebou samým, musí se stát věčným před tváří Boha. Estetický člověk prožívá život dle vlastní libovůle, odevzdává se okamžiku bez touhy po sebereflexi a mimo náboženství.<sup>74</sup>

---

<sup>72</sup> Srov. OLŠOVSKÝ, J.: *Niternost a existence: Úvod do Kierkegaardova myšlení*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2005. s.15-17.

<sup>73</sup> Srov. GARDINER, P.: *Kierkegaard*. 1. vyd. Praha: Argo, 1996. s. 62.

<sup>74</sup> Srov. OLŠOVSKÝ, J.: *Niternost a existence: Úvod do Kierkegaardova myšlení*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2005. s. 38-39.

### 5.1.2 Etický způsob existence

V okamžiku, kdy bezprostřednost člověka dozraje do vyšší formy, dostává se do hry etika. Tím, co naší osobě propůjčuje etický charakter, je vůle. A právě vůle je tím potřebným impulsem pro přechod do etického stádia. Je to zásadní zlom, kdy se existence rozchází s předchozími podmínkami života, začíná se vztahovat bytostnějším způsobem sama k sobě a snaží se uskutečnit ve svém životě určitou vyšší jednotu. Osobnost etického člověka je sama o sobě „vlastním cílem a smyslem“ a základní kategorií je „volba vlastního já“. Na rozdíl od estéta, který se zabývá více méně jen podněty vnějšího světa, pozornost etika se upíná k jeho vlastnímu charakteru a záměrně tak přebírá zodpovědnost za sebe sama. Své osobní rysy a dispozice tedy nebere jako nezměnitelný fakt, ale naopak je chápe jako výzvu k aktivnímu sebepoznání a sebereflexi. Jen zkoumáním vlastního nitra je člověk schopen poznat čím je i čím se chce skutečně stát.

Základními kategoriemi etična jsou dobro, zlo a povinnost. Jde-li tedy o volbu buď – anebo, dostává se do hry etika. Je to volba, jakou člověk volí dobro a zlo jako etické kategorie. Etický člověk volí dobro a to na základě určitého *patosu*, s naprostou rozhodností. Jestliže by totiž člověk volil nesprávně, právě díky energii, kterou volil, by svoji chybu zjistil. Díky této vášnivé volbě člověk navazuje bezprostřední kontakt s věčností, která je v lidské bytosti od počátku všudypřítomná a je součástí jeho existence. To mu umožňuje stát se ne novým člověkem, ale naopak stát se sám sebou. Estét této proměny nikdy nedosáhne. Jeho volba není absolutní, ve své volbě zvažuje příliš velké množství životních úloh na to, aby se dostal jen k jednoduché volbě buď – anebo. Jeho volba je tedy volbou jen na určitý moment a pak se rozplývá v bezprostřednosti.<sup>75</sup>

Už jsem se již zmínila o okamžiku zoufalství ze ztráty smyslu existence u estéta. Zoufalství samo o sobě je pro Kierkegaardův předpokladem k tomu, aby se člověk mohl stát sebou samým a obnovil tak bytostný vztah k věčností. Netýká se to ovšem povrchního

---

<sup>75</sup> Srov. Kierkegaard, S.: *Buď - alebo*. Přel. Milan Žitný, Bratislava: Kalligram, 2007, s. 622-623.



zoufalství ze ztráty určité věci. Opravdové zoufalství se vyznačuje hloubkou a soustředěnou duší a jen to může člověka přivést k vyšší úrovni existence. Kdo nezoufá, těžko může odhalit smysl svého života. Je proto třeba si zvolit zoufalství – zvolit si sebe sama ve vlastní „věčné platnosti“. Tím, že se jedinec touto „absolutní volbou“ takto vystavuje zoufalství, stává se podle Kierkegaarda sám absolutnem a nekonečností; „...jen sebe samého mohu volit absolutně a tato absolutní volba je moje svoboda; jen tím, že jsem absolutně volil, položil jsem absolutní diferenci, totiž diferenci mezi dobrem a zlem.“<sup>76</sup>

Pokud je tedy člověk sám o sobě absolutnem, je také svým vlastním cílem a smyslem. Na rozdíl od estéta, který se neustále zabývá podněty vnějšího světa, pozornost etika se upírá k jeho vlastnímu charakteru, k vlastnímu já. Ve své existenci se cítí být vymezen úlohami, povinnostmi, a tyto pak k němu přicházejí z jeho vlastního nitra. Vědomě a záměrně tak přijímá odpovědnost za sebe sama i povinnost vyslyšet universální diktát morálky.

Je důležité, aby se povinnost pro člověka neroztříštila na rozmanité jednotlivé příkazy, přicházející z vnějšku. Honění se za plněním povinností, kladení si otázky, co je a co není naší povinností, je důkaz estetického způsobu života. Etik tím, že se zorientuje sám v sobě, nalezne i povinnosti uvnitř sebe. Tato povinnost vystoupí v okamžiku zoufalství dopředu před estetické, jednotlivé. Etické je to, co je všeobecné - platné pro všechny, proto kdo tedy žije eticky, stává se „všeobecným člověkem“.<sup>77</sup>

I etické stádium má svoji charakteristickou postavu. Kierkegaard ji vykreslil v podobě ctihodného soudce Viléma, který chce k estétovi promlouvat jako prorok Nátan k Davidovi, chce ho varovat před neřestmi estetického života – před láskou k náhodě, nevázaností, neklidem, neukotvením, před absencí víry. Vilém zdůrazňuje volbu sebe sama, volbu absolutna. „Co je ale absolutní? To jsem já sám jako věčná osobnost. Něco jiného jako sebe sama nemohu nikdy volit jako

---

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 678.

<sup>77</sup> Srov. tamtéž, s. 709-710.

*absolutní; volil-li bych něco jiného, pak bych to volil jako něco konečného, a tak bych nevolil absolutně.*<sup>78</sup>

Postava etického člověka Viléma se snaží probudit v estetovi touhu po svobodném bytí, ke kterému sice dospěje zoufalstvím, hlubokým hnutím duše, ale odměnou mu je proměna z konečné estetické osobnosti na bytost nekonečnou, absolutní. Proměna, při které se vypořádá se svým estetickým já ve prospěch absolutna.

Vilém se nesnaží estetické stádium úplně vyčlenit. Naopak. Snaží se ukázat, že estetický život lze harmonicky včlenit do etické existence. Etický život není jakýmsi „nadpozemským“ životem. Pokud jsou charakteristikou estetického života okamžité nálady a rozmary, v etickém životě se neztrácejí. Pouze nejsou pro člověka tím nejdůležitějším. Člověk, který zvolil sebe sama, vidí náladu pod sebou. Stává se též pánem nad rozkoší či slastí, ovládá je, ne jednoduše, že by je potlačil a zřekl se jich, ale pomocí syntézy tělesného a duchovního. Je schopen určitého hlubšího vztahu k sobě samému, ke svému středu. Kdo nemá sám sebe, žije podle Viléma mimo svůj střed. *„Kdo žije eticky, jeho ladění je centralizované..., má ladění v sobě.*<sup>79</sup>

Estetické „já“ má svoje vlohy a schopnosti, které se mohou kultivovat. Problém je, že estetický člověk má hrůzu před zoufalstvím, jež je pro něj synonymem ztroskotání. Zde ale nejde o zoufalství nad něčím jednotlivým, ale o hlubokou tenzi uvnitř vlastního „já“, které je nutné pro zrození etického života.

Pro volbu absolutna je tedy potřeba odvaha, protože eticky probuzený jedinec musí vykonat odvážný skok z jednoduché smyslové bezprostřednosti do etické existence. Cítí se však svobodný, neboť volí sebe sama, bojuje o své vlastní blaho. Na druhou stranu otevíráním svého nitra vystupují na povrch i naše vady a možnosti. Volba sebe sama je tedy spojena nejen s pocitem svobody, ale i s lítostí a pokáním. Pokud člověk zoufá nad sebou, kajícně si v pokoře otevírá přístup ke svému vlastnímu bytostnému, absolutnímu „já“. Lítost je tak pro Viléma v Kierkegaardově pojetí cestou vinoucí se od přijetí sebe

---

<sup>78</sup> OLŠOVSKÝ, J.: *Niternost a existence: Úvod do Kierkegaardova myšlení*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2005. s. 44.

<sup>79</sup> Tamtéž, s. 37.

sama až po nalezení sebe sama v Bohu. Lítostí se pak dostáváme ke Kierkegaardově zvláštnímu pojetí lásky. Lítost je totiž výrazem lásky k Bohu i k sobě samému. Vilém dokáže ocenit i například lásku mileneckou nebo manželskou. Ovšem ve srovnání s láskou k Bohu je téměř nicotná. Vilém říká: „*Avšak mým soudem je: všechna, i ta nejvyšší láska, je proti lásce k Bohu, jež se skrývá v lítosti, jen dětským brebentěním.*“<sup>80</sup>

Absolutnost lásky k Bohu je pro Kierkegaarda ztělesněna v postavě starozákonního proroka Abrahama. A právě na jeho ochotě obětovat vlastního syna Izáka jako důkaz víry v Boha, si Kierkegaard uvědomuje neplnohodnotnost etického života. Etika totiž vyžaduje vydávat se nejen sama sobě, ale i druhým – rodině, společnosti, respektovat etický ideál. Ochotu obětovat svého syna Izáka nelze vysvětlit z hlediska etiky jinak než jako pokus o vraždu. Jde o čin, který je nepochopitelný a z hlediska etických principů nepřijatelný. Abrahamovo povolání Bohem je tedy v rozporu s obecnou etikou, jeho čin je čistě soukromý a k obecnému nemá žádný vztah. Víra je Abrahamovi víc, než obecno, jakoby z obecného vystupoval. Lásce k Bohu a podřízenosti jeho vůli musí jít obvyklé normy a zákony etiky stranou.<sup>81</sup>

Lze tedy říci, že osoba Viléma, reprezentující etický život, není pro Kierkegaarda dostačující figurou, mající zpodobnit autentickou osobnost, která by si byla plně vědoma svého bytí a bytí ve vazbě na vyšší moc. Vilém svým úsilím směřuje k obecnému, k univerzálním pravdám přinášené vědou a společností. Jako jedinec se plně realizuje uvnitř těchto univerzálních pravd. Pro Kierkegaarda však existuje především subjektivní pravda člověka v jeho vlastní zkušenosti, přesvědčení a víře.

---

<sup>80</sup> Tamtéž, s. 46.

<sup>81</sup> Tamtéž, s. 52-53.

### 5.1.3 Pojem paradoxní zbožnosti

Nejvyšší stádium, kterého může člověk dosáhnout ve své existenci, je stádium náboženské. Zde člověk navazuje individuální a niterný vztah k Bohu, odevzdává se vyšší síle a moci a uskutečňuje tak určitým způsobem syntézu těla a ducha. Etické stádium je chápáno víceméně jako průchozí stádium k vyššímu stádiu náboženskému a skutečná etika je tedy možná až na religiózní úrovni. Pokud se pohybujeme v mezích etiky, pak je cíl člověka v obecnou. Pokud ale postoupíme k věčnosti, pak člověk ve víře obecnou převyšuje a upínáním k věčnosti, k transcendentnímu Bohu, sám sebe znekonečňuje. V tom tkví paradox víry: „*Víra je paradoxní tím, že jedinec pro ni znamená více než obecnou. To se však může stát jedině opakováním pohybu, totiž tak, že jedinec se z obecnou, jemuž náleží, nad obecnou izoluje.*“<sup>82</sup>

Aby člověk přešel do náboženského stádia, musí opět projít zoufalstvím. Je to zoufalství vyplývající z touhy najít sama sebe – stejné zoufalství, které člověk zakoušel už při přechodu z estetického do etického stádia, jen mnohem hlubší. Už dříve jsem se zmiňovala, že podle Kierkegaarda je člověk syntézou konečna a nekonečna, časnosti a věčnosti, nutnosti a svobody. Pro úplný život je nutné mít tyto složky v sobě v harmonii. Vzniká-li určitá disharmonie, člověk žije v zoufalství.<sup>83</sup>

Autentické já spočívá dle Kierkegaardovy filosofie na našem vztahu ke svému bytostnému já a zároveň k Bohu. Bez Boha člověk nemůže dosáhnout toho opravdového, původního vědomí sebe – tedy sebe jako syntézu kladenou Bohem, syntézu konečna a nekonečna. Jen autentickým vztahem k sobě samému může člověk dosáhnout původní svobody, která mu umožňuje překonat zoufalství. A to by mělo být to jediné, pro co stojí žít a co vystačí celou věčnost. Nejvyšší syntéza se tedy v lidském já uskutečňuje v nejvyšším stádiu religiozity, kdy se člověk vztahuje k Bohu. A z toho vyplývá, že lidské já je prosto

---

<sup>82</sup> Tamtéž, s. 47.

<sup>83</sup> Srov. tamtéž, s. 59.

zoufalství „*Má-li vztah k sobě samému a chce-li být samo sebou, spočívá-li průhledně v moci, jež jej určila.*“<sup>84</sup>

Kierkegaard v této své filosofii zdůrazňuje nutnost Boha jako vyšší moci, jež určuje člověka a umožňuje člověku překročit propast zoufalství, které je protikladem víry. Právě postava starozákonního proroka Abrahama je Kierkegaardovým „rytířem víry“, který se oddává svému věčnému a absolutnímu Bohu a odděluje tento akt od vztahování se ke světu s jeho relativními cíly. Abraham je příkladem toho, že člověk nemůže vystačit pouze s rozumem. S věděním, ve smyslu obeznámenosti se o faktech, je třeba se spíše „rozejít“. Důležitá je víra, jež není pouhou záležitostí obratu rozumu. Naopak, nepravděpodobné a paradoxní nemůže být dosaženo prostřednictvím rozumového kvantifikování, ale vírou. Ve víře se člověk s tímto nemyslitelným a paradoxním setkává. A co znamená pro Kierkegaarda paradox? Je to především věčná, bytostná pravda, která se vztahuje k existujícímu, tedy věčná pravda, která povstala v čase. To, že se Bůh zjevil v lidské postavě je absolutní paradox, který nemůže být běžným způsobem myšlen: „*Největším paradoxem myšlenky je chtít objevit něco, co se myslet nemůže.*“<sup>85</sup> Člověk se do něj může ponořit po projití cesty přes „poslední zoufalství“ až do nejkrajnějšího bodu vlastní existence. A protože paradox věčnosti a časnosti je umožněn pouze Bohem, bez něj se člověk ke svému nejvlastnějšímu „já“ nedostane. Bůh jako věčnost musí sestoupit do času a tento čas prostupovat, aby se na druhou stranu v časovém člověku mohl uskutečnit okamžik věčnosti a člověk tak mohl dosáhnout svého vlastního „já“. Autentický člověk má víru – věří v Krista jako prostředníka věčného života. Kristus jako prostředník poskytuje samu podmínku pro víru a to tím způsobem, že v daném okamžiku víry se člověk stane současný s určitou součástí věčnosti, kterou je právě Kristus. Je třeba přijmout tento paradox výjimečného okamžiku existence, kdy se uskutečňuje syntéza věčného a časného za pomoci Boha.<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> Tamtéž, s. 59.

<sup>85</sup> Tamtéž, s. 64.

<sup>86</sup> Srov. tamtéž, s. 64-65.

Stav, kdy člověk z vlastní viny žije v nepravdě, nazývá Kierkegaard hříchem a člověk si svoji provinilost a hříšnost neuvědomuje. Pokud ale chce, může využít od Boha danou příležitost jít ve své existenci ještě dál. Bůh je pro něj možnost pochopit a přijmout věčnou pravdu a vztáhnout se adekvátním způsobem k absolutnu i k sobě. V okamžiku, kdy člověk dosáhne nejvyššího paradoxního stádia náboženskosti, uvědomí si i vlastní hříšnost a zároveň s tím i absolutním rozdílem mezi ním a Bohem. Vědomí hříchu získává tedy člověk od Boha, který se mu stal v podobě Ježíše učitelem.<sup>87</sup>

Pokud člověk neuvěří v Boha, odmítne víru, jeho myšlení se není schopno transformovat v paradoxní myšlení a zůstane tak vězet na poloviční cestě mezi konečností a věčností. Víra je pro Kierkegaarda svobodným, odhodlaným rozhodnutím spjatým s proměnou dosavadního světského života v život v blízkosti Boha. Pokud nemáme Boha, nemáme ani vlastní já. Víra je „nejvyšší vášní subjektivity“.<sup>88</sup> Tato víra, o které mluví Kierkegaard, ale není vírou objektivní. Ta je jen sumou pouček a objektivní spekulace jsou autentické víře vzdálené – vždyť absolutní paradox nemůže být myšlen, může být pouze prožit v niternosti náležitě otevřeného jedince, skutečného rytíře víry. A takovým rytířem víry byl pro Kierkegaarda právě prorok Abraham. Byl schopen nejen věčnou pravdu přijmout, ale „*dále a dále jít v niternosti víry*“.<sup>89</sup>

V okamžiku, kdy člověk „*spatří všechnu nádheru očima víry*“<sup>90</sup>, stává se podle Kierkegaarda jiným, novým člověkem, dochází u něho k určité proměně: „*Pokud byl nepravdou, neustále se od pravdy vzdaloval, pak vykročil opačným směrem, čili se obrátil*“.<sup>91</sup> V okamžiku, kdy si člověk uvědomí pravdu, stává se „znovuzrozeným“: „*pokud byl nepravdou a nyní i s podmínkou pravdu přijímá, děje se*

---

<sup>87</sup> Srov. tamtéž, s. 68-69.

<sup>88</sup> Tamtéž, s. 70.

<sup>89</sup> Tamtéž, s. 71.

<sup>90</sup> Tamtéž, s. 66.

<sup>91</sup> Tamtéž, s. 67.

*nám změna jako z nebytí k bytí. Tento přechod z nebytí k bytí je zrození. Ten, kdo je, už se narodit nemůže, ale přece se zrodí.*<sup>92</sup>

Nadějí jednotlivce tedy je, že porozumí pravdě ve svém vnitřním obratu a bude mít tak možnost Bohem daného věčného života ne až po smrti, ale už v okamžiku překonání zoufalství a dosažení věčného vědomí v sobě samém.

Z již dříve popsanych stadií existence člověka tedy vyplývá, že v nepravdě žijeme vlastní vinou. Je na nás, zda se bude náš život vyznačovat lpěním na pozemských a konečných věcech, tělesných rozkoších, zda se budeme utápět v bezprostřednosti nebo přijmeme diferenci mezi dobrem a zlem a vstoupíme pod vládu zákona. Kdo žije esteticky, vidí kolem sebe pouze možnosti, které si víceméně náhodně volí a jeho existenci určuje spíše náhoda. Oproti tomu, kdo žije eticky, cítí se ve své existenci vymezen úlohami, povinnostmi, které k němu přicházejí ne jako jednotlivé z vnějšku, ale jako celistvé, všeobecné z nitra jeho vlastní osobnosti. Člověk, který si je vědom svého vlastního bytí a svým úsilím směřuje k obecným pravdám a jako jedinec se plně realizuje uvnitř těchto univerzálních pravd, je svobodným člověkem. Pokud ale žije pod diktátem nahodilostí vnějšího světa, zůstává spíše v zajetí kauzality. Pro toho prvního je pak podle Kierkegaarda úlohou hlavně on sám, pro druhého je to snaha vrátit sebe sama k sobě samému.

V závěru první části mé práce jsem využila možnosti srovnat Kierkegaardovy úvahy na téma tří vývojových stadií lidské existence s podobným Bergmanovým pohledem vepsaným v jeho filmografii. Toto srovnání se mi přímo nabízelo u jeho velkého dramatu *Fanny a Alexander*, které je vlastně bojem „malého světa“ každodenních drobných radostí a starostí a údajného světa velkého naplněného životem v pravdě.

Možný by byl ale i jiný pohled na tento příběh. Když pomineme děj filmu, kde opravdu jde o konflikt mezi dvěma světy, vyvstane nám na pozadí možná původní otázka: je svět, ve kterém žijeme, ten

---

<sup>92</sup> Tamtéž, s. 67.

opravdový? Můžeme v něm dosáhnout niternosti vlastní existence? Je možné běžným životem pochopit vyšší pravdy? A pokud ano, jakým způsobem?

Na tyto otázky se podívám celistvěji až při srovnání Kierkegaardovy a Bergmanovy filosofie. Nyní bych ráda ještě chvíli zůstala u Bergmanových dvou světů. Bergman si všímá toho, že přestože nám „malý svět“ nabízí téměř všechny možné podmínky, abychom byli šťastni, objevují se pochybnosti, pocity prázdnoty a zoufalství, otevírá se zde otázka po našem skutečném „já“. Zamýšlí se proto nad alternativou tohoto „malého světa“. A jaký jiný příklad „opravdovějšího světa“ by mohl být, než život v blízkosti Boha. Vždyť Bůh by měl ztělesňovat absolutno a člověk žijící v jeho příkladu by měl ze sebe vydat to nejlepší. Pro Bergmana je ale takový svět synonymem slepé víry, kterou odmítá. Ve filmu jej proto vykreslí jako svět naplněný životem ve zbožnosti a sebezapření, která uznává povinnost, ale chybí mu cit k životu. Má to být svět nabízející údajně lepší pravdu „opravdovými“ lidmi. Místo toho je to ještě větší klam, než „svět malý“. V intencích Kierkegaardova myšlení bych řekla, že hrdina velkého světa je v zajetí nejistoty stejně jako ostatní estéti, jen to sám před sebou i před druhými mnohem urputněji skrývá. Smysl svého života si vytyčil v utrpení a povinnosti a to mu dodává falešný pocit klidu a povýšení. Ale jak řekl Kierkegaard: „*Když tedy někdy vidím lidi, jak se s vypjetím sil snaží realizovat etické, které, jen co se po něm natáhnou, před nimi ustavičně uniká jako stín, je to komické a tragické zároveň.*“<sup>93</sup> Stejně tak je tragická je i tato postava, neboť její hloubka je o to hlubší, když si myslí, že postoupil ve své existenci blíže k Bohu, od kterého se ještě více vzdaluje. Do protikladu jsou v Bergmanově příběhu postaveni lidé malého světa, kteří si kladou niternou otázku po vlastním „já“ a snaží se svoji situaci změnit. V tomto směru si Bergman i Kierkegaard uvědomují, že člověk v zajetí neautentických povinností vůči Bohu, může být od Boha vzdálen víc, než estét, který si svoje zoufalství začíná uvědomovat a odkrývat.

---

<sup>93</sup> Kierkegaard, S.: *Bud' - alebo*. Přel. Milan Žitný, Bratislava: Kalligram, 2007, s. 709.



Pak je ale v Bergmanově příběhu ještě jeden motiv – biblický příběh obětování Izáka. Kierkegaardův rytíř víry Abraham, v jehož postavě je ztělesněna absolutnost lásky k Bohu, nestojí u Bergmana ve středu zájmu. Pro něj naopak představuje špatnou volbu a rozhodně tedy není hrdinou víry. Proč Abrahama Bergman odmítá? Abraham je podle něj příkladem slepé víry a světa naplněného životem ve zbožnosti a sebezapření. Jak už bylo několikrát řečeno, Bergman nechce Boha jako svrchovanou autoritou, kterou nezajímá, že ovečky trpí, nechce svět, kde vlastní touhy a city nemají místo. Zde se Bergmanovo myšlení ve srovnání s Kierkegaardem vydává jiným směrem.

Pokud se tedy vrátím ke všem třem Kierkegaardovým stádiím lidské existence, v nejvyšším, náboženském stádiu, dostává člověk od Boha příležitost jít ve své existenci ještě dál, pochopit a přijmout věčnou pravdu a vztáhnout se adekvátním způsobem k absolutnu i sám k sobě. Tento paradox překročení konečna ve jménu víry u Bergmana chybí. Kierkegaard při této cestě dává větší důraz na izolaci člověka, kdy oproštěn od ostatních, snáz se přiblíží vlastnímu „já“. U Bergmana v téměř celé jeho filmografii nalézáme snahu o nalezení vlastního „já“ naopak v kontextu sdílení života s ostatními lidmi ve sféře citů i zkušeností. Jeho filmoví hrdinové se nechtějí smířit s životem ve smyslové zkušenosti nebo životem ohraničeným pravidly a snaží se nalézt něco víc. V Sedmé pečetí je to rytíř žádající Smrt o odklad po dobu jejich šachové partie, aby našel smysl existence, v Lesních jahodách je to starý profesor, odříznutý od lidských vztahů a sám tyto vztahy odřezávající, sobecký, uzavřený do sebe. Trochu ztroskotaný, ale schopný, pořádný a ukázněný, toužící alespoň po nějaké naději. Ve všech těchto příkladech se Bergman posouvá od problému lidské existence v pozemských hranicích života a smrti do nového rozměru vztahů mezi člověkem, jeho láskou, bolestí, životem a smrtí - a Bohem. Je to rozměr, se kterým pak pracoval i v dalších filmech.

U Bergmana nenalezneme člověka, který by už dorazil k cíli svého vlastního bytí a svým úsilím směřoval k obecnému, k univerzálním pravdám, k absolutnu. Jeho hrdinové jsou na cestě,

někdy spíše na počátku cesty, a vždy nějakým způsobem zoufají nad sebou. U Kierkegaarda je pro estetického člověka úlohou hlavně on sám, pro etického je to snaha vrátit sebe sama k sobě samému. Hranice mezi estetickým a etickým světem však není absolutní. Estetický život je harmonicky včleněn do etické existence, jež není jakýmsi „nadpozemským“ životem. City a nálady se v etickém životě neztrácejí. Pouze nejsou pro člověka tím nejdůležitějším. Podobnou filosofii životní existence má i Bergman. I jeho hrdinové se snaží najít své vlastní „já“, ale přece jen nahodilosti, rozmary, požadavky i odcizení pozemského „malého světa“ u něj hrají mnohem větší roli.

## 5.2 Existence a svoboda

Jen pro upřesnění zde chci zdůraznit otázku svobody a lidského „já“, která vyvstává z paradoxu křesťanství. Za nejdůležitější Kierkegaard považuje neodchýlení se od přesvědčení, že nejvlastnější obsah křesťanské víry lze uchopit jedině prostřednictvím individuálního a bezvýhradného odevzdání sebe sama Bohu. Tohoto odevzdání je člověk schopen pouze niterním oproštěním se od nejrůznějších desinterpretací křesťanství, jež pouze zamlžují pravou podstatu.<sup>94</sup>

Pokud v sobě člověk najde odvahu a pomocí víry a překonáváním zoufalství se vymaní z pouhého pobývání ve světě, ze zajetí nutnosti, dostane se do poměru k transcendentnu a vytvoří si vztah k absolutnímu cíli. Pravá svoboda je totiž u Kierkegaarda možná pouze ve vztahu k Bohu. Jen tehdy se začíná lidská existence skutečně svobodně stávat sama sebou a paradoxně až u věčnosti najde člověk pravé lidství. Pak existence žije v pravdě. Podle Kierkegaarda je tedy cílem člověka se za pomoci víry stát svobodnou existencí, volit nekonečno, procházet zoufalstvím a úzkostí volby a pochybování, kdy

---

<sup>94</sup> Srov. GARDINER, P.: *Kierkegaard*. 1. vyd. Praha: Argo, 1996. s. 124.

se „já“ probouzí ke svému pravému „já“ v jeho věčné absolutní platnosti.<sup>95</sup>

### 5.3 Úzkost a svoboda

Přes svoji tísnivou povahu má podle Kierkegaarda úzkost významnou roli v pojetí individuální existence člověka a stává se za určitých okolností i dárkyní opravdové lidské svobody. Pokud je člověk slabý, úzkost ho pohltí, pokud je silný, může vést ke spáse.<sup>96</sup>

Kdy ve své existenci začne člověk pociťovat úzkost? Být lidskou existencí znamená existovat ne v bytí, ale ve stávání se něčím, a čím se člověk stane, je výhradně věc jeho vlastní odpovědnosti, jeho vůle. Člověk se však snaží sám před sebou tento fakt zapírat a pociťuje úzkost, pokud si má nahlížet na svou současnou situaci a případné možnosti. Kierkegaard říká: „*není jediný člověk, který by ve skutečnosti alespoň trochu nezazoufal, který by v nejzazší hloubi svého nitra nechoval skrytě neklid, vnitřní svár, disharmonii, úzkost z nějaké možnosti existence či úzkost ze sebe sama*“.<sup>97</sup>

Pojem úzkosti se v Kierkegaardově filosofii objevuje poprvé při úvaze o prvotním hříchu. V biblickém příběhu Adama a Evy popisuje, jak moment zákazu daného Bohem probudil v prvních lidech možnost svobody. Tito lidé sice zatím žijí v nevinosti – zatím neví nic o tom, co by mohli v duchovním smyslu činit, přesto je znepokojuje neurčitá předtucha jejich vlastních potencialit jako svobodné bytosti nadané schopností utvářet sebe sama a svou budoucnost. Jinými slovy se dá říct, že ztrátou nevinosti, jež spočívá v nevědomosti prvních lidí, se rodí úzkost. Úzkost tak odděluje nevinost od prvního hříchu, první svobodné volby sebe sama. To je podle Kierkegaarda hluboké tajemství nevinosti, které je zároveň úzkostí. Možnost hříchu je v tomto příběhu skrytou předzvěstí skutečností, že člověk může využívat svých dispozic různým způsobem a záleží jen na něm, zda bude realizovat svoji pravou

---

<sup>95</sup> Srov. OLŠOVSKÝ, J.: *Niternost a existence: Úvod do Kierkegaardova myšlení*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2005. s. 141-153.

<sup>96</sup> Srov. tamtéž, s. 73.

<sup>97</sup> GARDINER, P.: *Kierkegaard*. 1. vyd. Praha: Argo, 1996. s. 128.

identitu k věčným hodnotám, k Bohu, nebo se bude vztahovat k pozemským věcem, které ho odvádějí od skutečného cíle.<sup>98</sup>

Úzkost se nedá srovnat s lidským strachem ze známého nebezpečí. Naopak. Úzkost v člověku budí nepředmětelná věčnost, tedy okamžik, kdy se člověk vztahuje k Bohu a kdy je na něm, aby svobodně a autenticky volil. Úzkost je překonána v aktu víry, kdy člověk získává svobodu pro opravdový život, pro život v pravdě.

I zde se dostávám k Abrahamově příběhu, protože tento Kierkegaardův rytíř víry je tím nejlepším příkladem bytosti, v níž se otevřelo cosi nekonečného, jež zaslechla hlas Boží. Kierkegaard líčí nejistotu, v níž se Abraham nachází. Jeho počínání tváří v tvář absolutnu je riskantní, zároveň se však v důvěře odevzdává nejvyššímu. Jeho úzkost před možným zlem je nakonec překonána oddanou vírou v Boha. Na příběhu Abrahama je vidět, že náboženská zkušenost je náročnou, úzkostně tísnivou skutečností. Je však nutná pro nalezení sebe sama. Úzkost je zároveň důkazem, že v člověku je věčné duchovní „já“.<sup>99</sup>

## 5.4 Zoufalství

V kapitole o stádiích lidské existence jsem mnohokrát opakovala pojem zoufalství, který je pro Kierkegarda klíčovým. Bez prožití zoufalství by člověk ustrnul ve své existenci bez možnosti přiblížit se svému vlastnímu „já“. Rozvinutou definici zoufalství jakožto odcizení sobě samému, a tím zároveň i Bohu, nabízí Kierkegaard ve svém spise *Nemoc k smrti*.

Hned v úvodu této knihy nám Kierkegard říká, že zoufalství jako „nemoc v duchu, v lidském já“ může mít různé formy. Než se ale dostanu k těmto jednotlivým formám, ráda bych si zodpověděla otázku: Proč je vlastně zoufalství „nemocí k smrti“? Chápáno z křesťanského hlediska, není smrt poslední věcí, nemocí k smrti, nýbrž nepatrnou událostí ve věčném životě. Křesťan se tedy smrti, narozdíl od

---

<sup>98</sup> Srov. tamtéž, s. 127-131.

<sup>99</sup> Srov. OLŠOVSKÝ, J.: *Niternost a existence: Úvod do Kierkegaardova myšlení*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2005. s. 83-86.

obyčejného člověka, nebojí. Přesto však zná nemoc k smrti a tou je nemoc ve vlastním „já“, nevědomost o vlastním určení jakožto „duch“, trýznivé rozpolčení, na níž se věčně umírá a přece se umřít nemůže. Na zoufalství totiž člověk nemůže zemřít tak, jak se umírá na nemoc. To by pak v člověku umřelo i to, co je v něm věčného, a to je nemožné. Hrozí-li jako největší nebezpečí smrt, doufá člověk v život. Pokud je však nebezpečí tak veliké, že i smrt by byla nadějí, pak zoufalství je beznadějí, že se ani umřít nemůže. „*Nemoc k smrti je tedy totéž co nemoci umřít, ale ne tak, jako by ještě zbývala naděje na život; beznaděj spočívá v tom, že chybí i ta poslední naděje, smrt.*“<sup>100</sup>

Již dříve jsem vyložila, že člověk je syntézou kategorií věčnosti a časnosti a možnosti a nutnosti, jimiž je člověk vázán v rovnovážném poměru k Bohu a ke světu. Pokud je však tato rovnováha narušena, člověk přestává být harmonickou syntézou transcendence a světa a vzniká zoufalství. Zoufalství jako nemoc v „já“ nemusí tedy být pouze poruchou vztahu k sobě samému, nýbrž i nerovnováhou všech syntetických složek lidské bytnosti, jež jsou dány v dialektických dvojicích: nekonečnost – konečnost a možnost – nutnost.

Zřejmě nejrozšířenější formou zoufalství je, když si člověk neuvědomuje vlastní „já“. Touto nemocí trpí většina lidí, kteří si své duchovní určení neuvědomují, zoufale nevypadají a ani se tak necítí. Z toho pak plyne všechna takzvaná pohoda a spokojenost se životem. Tito lidé se zaměstnávají jen povrchními každodenními starostmi a jsou tak nuceni plýtvat silami v komedii života aniž by si uvědomili blaženost, že mohou být duchem, čili být sebou samými. Tato nemoc vzniká z nedostatku víry v Boha, v absolutno. Ten, kdo věří, věří i v absurdní možnosti, jež ho osvobodí ze závislosti a rezignované oddanosti determinismu přírody. Nejhorší na této nemoci je její skrytost. Člověk ji umí před sebou samým i před ostatními utajit tak dobře, že ji nakonec nenajde ani on sám. A *pokud člověk zoufale žije, aniž by si to uvědomil, je pro něj vše ztraceno: „je lhostejno, čeho jsi*

---

<sup>100</sup> KIERKEGAARD, S.: *Nemoc k smrti*. In: *Bázeň a chvění, Nemoc k smrti*. 1. vyd. Praha: Svoboda - Libertas, 1993, s. 127.

*nabyl či čeho jsi pozbyl (...) věčnost se k tobě nebude znát, či ještě hůře: zná tě tak, jaký jsi, a tvým vlastním já tě v zoufalství uvězní“.*<sup>101</sup>

A jaká je cesta k uzdravení z nemoci zoufalství? V první řadě je důležité si zoufalství uvědomit: „*čím více vědomí, tím intenzivnější zoufalství“.*<sup>102</sup> Pokud si je tedy člověk svého zoufalství alespoň částečně vědom, existuje cesta k nápravě.

Kierkegaard ve své knize rozlišuje několik forem zoufalství. V mé práci nemám dostatek prostoru na to, abych se podrobně zabývala všemi. Myslím si však, že bude zajímavé, když si z nemoci zoufalství vznikající z nerovnováhy syntetických složek lidské bytnosti, vyberu dvojici konečno - nekonečno.

#### **5.4.1 Zoufalství nekonečna je nemít konečno**

Zoufalství příliš nekonečného člověka spočívá v jeho fantazii, jež ho až přespříliš odpoutává od jeho bytostného založení v konečnosti: „*Fantastické je hlavně to, co člověka uvádí do nekonečna tak, že ho pouze od něho samého vzdálí a tím mu zabrání, aby se sám k sobě mohl vrátit.*“<sup>103</sup> Takový člověk naruší rovnováhu konečna a nekonečna, která je v každém z nás a ve své religiozitě se nadmíru upne k transcendentní nekonečnosti. Má-li se člověk uskutečňovat, pak tímto vývojem má být poznání, které jde ruku v ruce se sebepoznáním. Pokud je ale poznání, cit nebo vůle ovlivněno fantazií, může se fantastickým stát i celé lidské „já“, jež se pak od toho pravého „já“ i od původního vztahu k Bohu stále více vzdaluje. V této nemoci se člověk opájí falešným pocitem nekonečnosti abstrahován od autentického niterného vztahu k vlastnímu „já“ a k Bohu. „*Poměr k Bohu znamená vstup do nekonečna, avšak toto nekonečno může člověka fantasticky natolik strhnout, že se mu stane jenom opojením.*“<sup>104</sup>

Pro Bergmana je toto zoufalství příkladem nemoci člověka, který se upne na víru takovým způsobem, že zapomene na vlastní „já“.

---

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 136.

<sup>102</sup> Tamtéž s. 148.

<sup>103</sup> Tamtéž s. 138.

<sup>104</sup> Tamtéž s. 139.

Takovým člověkem je již zmiňovaný biskup ve filmu *Fanny a Alexander*, pro kterého je náboženství vším, ale místo toho, aby se bytostně přiblížil Bohu, vnímá pouze pravidla, žije ve světě náboženské disciplíny. Nikdy nepozná niterný vztah k Bohu, k sobě ani k druhým lidem.

#### **5.4.2 Zoufalství konečna je nemít nekonečno**

Nemít nekonečnost je zoufalé etické omezení, ztráta sama sebe tím, že se člověk stal naprosto konečným ve světském světě. Místo, aby se pokusil nalézt vlastní „já“, stal se uniformním „já“, člověkem jako jiní. Kierkegaard zde popisuje zoufalou omezenost člověka, který se ztratil v anonymitě davu a zapomněl, čím z božího hlediska je: *„nemá už odvahy k sebedůvěře, být sám sebou mu připadá riskantní; o moc lehčí je být jako ti druzí, opičit se po nich, stát se číslem a patřit k davu.“*<sup>105</sup>

Tento druh zoufalství stojí ve světě skoro bez povšimnutí, protože tím, že se člověk nezdržuje zabýváním se svým vlastním „já“, snadněji získává dokonalost ve světském životě a světské štěstí. Nikoho nenapadne považovat ho za zoufalého, neboť je takový, jakým by měl podle obvyklého společenského mínění být. Svět nemá podle Kierkegaarda žádnou představu o tom, co je opravdu hrozné. *„Zoufalství, jež v životě není na obtíž, ale naopak život ulehčuje a zpříjemňuje, není přirozeně za zoufalství považováno.“*<sup>106</sup> Toto pohodlné štěstí světského života spočívá ve ztrátě jedinečnosti a odcizení se Bohu i sobě samému ve prospěch světa a obstarávaného života v něm a vede k dalším světu skrytým problémům, o nichž bude řeč v dalších kapitolách.

To je nemoc duše, jež se prolíná téměř celou Bergmanovou filmografií. Uvědomuje si problém člověka, který žije v zajetí uniformních požadavků společnosti, v zajetí rolí, které musí hrát, aniž by se ho někdo ptal, zda je hrát chce. Jen málo lidí si uvědomuje tuto

---

<sup>105</sup> Tamtéž, s. 140.

<sup>106</sup> Tamtéž, s. 141.

tíhu odcizení. A pokud ano, neví, jak se s tímto vědomím vyrovnat, protože je pro ně jednodušší zapomenout a splynout s uniformitou davu, než vystoupit z anonymity. Bergman ve svých filmech pracuje s předpokladem, že si člověk pro své komunikování se světem vytváří masku, která se mnohdy odlišuje od jeho niterného charakteru, aby ji používal jako obranu, podvod nebo pokus o službu ostatním. Nastavuje nám tím zrcadlo, ve kterém bychom měli poznat jak moc autenticky hrajeme hru našeho života.

## 5.5 Odcizení

V předchozí kapitole jsem narazila na pojem odcizení, který se prolíná jak Bergmanovým, tak i Kierkegaardovým dílem i životem. Odcizení pro ně znamená formu zoufalství člověka ztraceného v anonymitě a uniformitě davu.

Již bylo řečeno, že nejvyšší možná existence člověka na cestě životem je Kierkegaardův pojem paradoxní zbožnosti, kdy se konečný člověk vztahuje k nekonečnému Bohu skrze Krista. Aby to dokázal, musí překonat zoufalství, nemoc, kdy je člověk neschopen uskutečnit vlastní bytostné „já“ a navázat individuální a niterný vztah k Bohu. Pokud je člověk přemožen nemocí v „já“, postrádá svobodu spočívající v opravdové niternosti a religiozitě. Schází-li niterná religiozita, vytrácí se i poměr k sobě samému a člověk přestává být jedincem jakožto svobodné „já“.

Člověk si sice může uvědomit své zoufalství, ale netuší, že nespočívá ve ztrátě pozemské věci, jež byla důležitá jen pro poklidné světské štěstí, ale v odcizení sobě samému a Bohu. Toto je podle Kierkegaarda problém „*bezprostředního člověka*“. Takový člověk má duši, která je spíše určena konečností a schází jí tak rozměr věčnosti. V přílišné přizemnosti svého myšlení nevnímá své transcendentní určení a v nedostatku reflexe sebe sama postrádá ducha čili své vlastní „já“. Takové odcizení sobě samému při ztrátě Boha se může odehrát v jeho příslušnosti anonymní společnosti, kde se z jednotlivého stává obecné. Veřejnost umožňuje člověku abstrahovat se od sebe sama a od úkolů,



jež mu jsou bytostně vlastní. V zajetí uniformity se schovává v anonymitě davu a díky nedostatku odvahy a odpovědnosti ztrácí svoji autenticitu i bytostný vztahu k Bohu. Je to ovšem pohodlný život, člověk se soustředí na pouhé obstarávání, nemusí před davem obhajovat své činy, neboť z davu nevyčnívá a je jako druzí. Člověk patřící k veřejnosti není ničím bytostně vázán, stává se jedním z nepodstatných a zaměnitelných článků veřejnosti. „Vytvořena z takovýchto jednotek, jednotlivců v okamžicích, kdy nejsou ničím, je veřejnost cosi monstrózního, abstraktní Pusto a Prázdno, které je vším a ničím.“<sup>107</sup>

Jedinou cestou ven z povrchnosti a ze zajetí uniformity je stát se někým, stát se sebou samým. A tím se dostávám zpět k bytostné religiozitě a pojmu paradoxní zbožnosti, jako jediné možné cestě ke svobodě, autenticitě a pravdě.

### 5.5.1 Mlčení

Takzvané pohodlné štěstí světského života vede podle Kierkegaarda k mnoha světu skrytým problémům. Již jsem probrala problém nedostatku odvahy a odpovědnosti za vlastní autenticitu, ztrátu bytostného vztahu k Bohu i odcizení člověka v uniformní společnosti. Je zde však ještě jeden výrazný rys jednání člověka v davu a tím je funkce „tlachání“, jež má za cíl odloučit člověka od jeho bytostných povinností vůči sobě samému, jež jsou zároveň i povinnostmi vůči Bohu.

Veřejnost se totiž podle Kierkegaarda vyznačuje „tlacháním“, které stojí v protikladu k „mlčení“ autentického jedince. Pojem bytostné mlčenlivosti či bytostné řeči odkazuje k tématu úzkosti, o kterém jsem již psala. Tlachající veřejnost se vlastně vyznačuje nedostatkem odvahy lidí k úzkosti, tedy nedostatkem odvahy postavit se tváří v tvář hlubokému tajemství sebe sama. Neautentický člověk raději zůstává na povrchu, používá tlachání jako bariéru před sebou samým a před skličující úzkostí a přes neustálé mluvení se tak

---

<sup>107</sup> KIERKEGAARD, Sören. *Současnost*. 1. vyd. Olomouc: Votobia, 1996. s. 63.

k vlastnímu „já! vůbec nedostane: „*tlachání se děsí okamžiku mlčení, který by vyjevil jeho prázdnotu.*“<sup>108</sup>

V souvislosti s tlacháním hovoří Kierkegaard o tzv. reflexivní době, která se nerealizuje v konkrétních činech člověka, ale v reflexi, tedy v mluvení o nich, bez ohledu na to, zda se skutečně staly. Sám člověk v této době bere mluvení jako důležitou reflexi vlastní přítomnosti – má pocit, že kdyby nemluvil, nebyl by brán v potaz. Stejně je to i s činy - kdyby se o nich pomlčelo, jako by se nestaly. Doba reflexivní je tedy dobou tlachání, projevu prostého niternosti, dobou, kdy se ruší rozdíl mezi bytostným mlčením a bytostným mluvením. Opakem je pro Kierkegaarda doba zanícená, kdy se hovoří, má-li se o čem: „*velká událost dává zanícené době o čem mluvit.*“<sup>109</sup>

Jak jsem se již zmínila, jen člověk, který umí mlčet, splňuje základní podmínku pro schopnost bytostného a opravdového činu. „*Jen ten kdo umí bytostně mlčet, umí bytostně mluvit, jen ten kdo umí bytostně mlčet, umí bytostně jednat. Mlčenlivost je niternost.*“<sup>110</sup> Schopnost bytostně mlčet člověku umožňuje najít cestu sám k sobě, tedy uvědomit si sám sebe v kontextu věčnosti. A na základě tohoto poznání v mlčení je člověk schopen bytostně mluvit a jednat.

---

<sup>108</sup> Tamtéž, s. 71.

<sup>109</sup> Tamtéž, s. 71.

<sup>110</sup> Tamtéž, s. 70.

## 6. Bergmanova filmografie a Kierkegaardova filosofie

V druhé části své práce jsem šla po stopách filosofie Sorena Kierkegaarda. Vzhledem k rozsahu a různorodému charakteru jeho tvorby, nebylo mým cílem postihnout veškeré rozmanité aspekty Kierkegaardova díla. Za prospěšnější jsem považovala zaměřit se na výchozí momenty jeho filosofie, jež jsou důležité pro srovnání s myšlením a filmografií Ingmara Bergmana. Proto jsem u Kierkegaarda prošla stádia lidské existence, jež vrcholí paradoxní zbožností jako podmínkou pro nalezení autentického „já“ a popsala překážky, jež si člověk na cestě k pravdě klade sám sobě, a které na člověka čekají skryté ve společnosti.

Nyní bych se ráda vrátila zpět k Ingmaru Bergmanovi a připomněla si základní kameny jeho myšlení. O čem chce Bergman ve svých filmech vypovídat? Jeho cílem je zobrazit dramata duše dnešního člověka a filmografií zobrazit jádra problémů „nové“ doby. Stejně jako Kierkegaard se snaží ve své filosofii najít odpověď na existenciální otázky člověka. Ingmar Bergman si uvědomuje problém bytostné hloubky lidského „já“ v odtažitém světě:

*„Víte, tady u nás ve Švédsku máme všechno. Anebo spíše žijeme v iluzi, že máme všechno. Avšak uprostřed tohoto plného života je velká prázdnota, ztracená iluze Boha...Ve svých filmech líčím právě tuto prázdnotu a všechno, co si lidé vymýšlejí k jejímu zakrytí – a domnívám se, že to je jeden ze způsobů, jak dělat filmy angažované v současných problémech a dokonce v jednom jediném zásadním problému: jak dát duchovní nebo lidský smysl civilizaci hmotného štěstí.“<sup>111</sup>*

V životě svých postav chce Bergman odlišit stádium „estetické“ od „etického“ a usilovat i o stádium „náboženské“, stejně jako Kierkegaard. V mnoha filmech se i u Bergmana objevuje Kierkegaardova nemoc k smrti. Smrt zde byla, je a bude, je faktem z něhož může mít člověk strach, ale nemůže ho změnit. Co ale Bergmanovy hrdiny děsí víc, je ztráta smyslu, pomalé umírání už za

---

<sup>111</sup> PONDĚLÍČEK, I.: Bergmanův filosofický film. 2. vyd. Praha: Filmový ústav, 1970, s. 35.

života; hluboké neuspokojení a úzkost, jež pociťují, jsou jejich skutečnou smrtelnou nemocí. Vytržení z této nemoci znamená pro Bergmana i pro Kierkegaarda možnost vytržení z absurdity, tedy získání určité naděje.<sup>112</sup>

## 6.1 Věrnost lidskému údělu

Úzkost, pochybnosti, svoboda, smysl života – to jsou kategorie, které Bergmana i Kierkegaarda zajímají. V obou filosofických je jasné, že být svoboděn, znamená rozumět vlastnímu vztahu k bytí a uskutečňovat ho. Zůstávají však otázky, na které je nutné najít odpověď. A ty se u Bergmana opírají o existenciální filosofii, jejíž inspiraci dal světu právě Kierkegaard.

Co když je člověk sám sobě problémem? Jak se máme vypořádat s tím, že smysl života je skryt v nás samých a svůj osud si neseme v sobě? Je jakákoli „transcendence“ ve smyslu úniku z tohoto osudu, který nám patří, nemožná? Bergmanova odpověď je rozpracovává ve filmu *Večer kejklířů*. Děj je „nostalgickým žalozpěvem“ ze života jednoho, možná ztraceného osudu člověka bez prostředků, iluzí i možností, jak svůj stav změnit.

Zde je to majitel cirkusu, který stojí na rozhraní otázky své nejvlastnější existence. Má opustit svobodu komediantského života a zkroušeně, jako vyděděnec se vrátit do města, do svého bytu ke své ženě, odkud kdysi – poslušen hlasu svého srdce – odešel? Co je vlastně jeho osudem?

Tento Bergmanův film je označen za beznadějně dílo. Ale čím tragičtější je zde úděl hlavního hrdiny, tím neúprosnější a vyzývavější se stává naděje. Za tragickým příběhem *Večera kejklířů* lze spatřit paradox existenciální myšlenky, že i při jistotě marnosti je třeba pokusit se o život. A hlavní hrdina se v závěru filmu probouzí bohatší o nejosudnější zkušenost, která se zásadně odlišuje od toho, k čemu až dosud směřoval: nyní je to nezbytnost existovat. Proto volá na své kejklíře: „Jede se dál...“. Když pronáší tato slova, je povznesen nad

---

<sup>112</sup> Srov. tamtéž, s. 43.

veškerou nepřízeň osudu ne ve smyslu rezignace, nýbrž ve smyslu faktu, se kterým je nutno počítat na další cestě. Je zde zobrazena tvář tragicky hrdého člověka, který zmítán pochybnostmi dochází ke smíření. Budoucnost jako nový rozměr života zde neexistuje. Naopak vše zůstává při starém, jen pokora a smíření zjednáávají přístup k naději.<sup>113</sup>

Je to alegorie o člověku zoufajícím nad otázkou svého cíle, o člověku dnešní doby naplněné promarněnými příležitostmi a zmařenými životy. Je to problém skrytý v jakémsi determinovaném imperativu, jež nás pudí přijmout poklidný život, společensky definované „štěstí“ na úkor našim vnitřním touhám. Bergmanova filosofie sice nese prvky silného ovlivnění Kierkegaardem, je však třeba také zdůraznit, že existují místa, o kterých se dá říct, že se žák protíví svému mistru. Místa, kde Bergman v mezích svého existenciálního pojetí Kierkegaarda překonává. Ve Večeru kejklířů Bergman vykreslil tragický boj člověka, který stojí opuštěn v odcizeném světě a je odkázán vždy jen sám na sebe. Na světě není hodnot, v něž by mohl věřit a o něž by se mohl opřít. Sama nejvyšší hodnota - Bůh, věří-li v něj ještě, je zde v Bergmanových očích nedostupná a není poznatelná. I když se mu před očima rozplývají ideály svobodné existence, prožívá muka z pocitu, že nikdy nedojde svého cíle, přesto má tento člověk s plnou odpovědností dál žít a volit. V Bergmanových pozdějších filmech pak z nejosudovějšího zoufalství vyvstane naděje lásky, jako východiska z otázky po smyslu lidské existence.<sup>114</sup>

Filosofická interpretace tohoto dramatu začíná pak otázkou, zda člověk vlastně přesně ví, co je jeho cílem. Zde se v hlavním hrdinovi kříží protichůdné potřeby a motivy, jako je lidská vášeň ke svobodě, touha po dobrodružství, ale zároveň touha po poklidném štěstí a jistotě měšťanského živobytí. Tyto vzájemně se přičící pohnutky mu vynesou trest, určený modernímu člověku: rezignaci na to uskutečnit kterýkoliv ze svých cílů. Ukazuje se, že smysl života je skrytý v něm samém a každý v sobě nese svůj osud, takže jakákoli „transcendence“ ve smyslu úniku z tohoto osudu, který mu patří, je nemožná.

---

<sup>113</sup> Srov. PONDĚLÍČEK, I.: Bergmanův filosofický film. 2. vyd. Praha: Filmový ústav, 1970, s. 82-88.

<sup>114</sup> Srov. tamtéž, s. 84-88.

Nemožná? Skutečně je tento Bergmanův film označen za beznadějně dílo? Ale, čím tragičtější je zde úděl hlavního hrdiny, tím neúprosnější a vyzývavější se stává naděje. Za tragickým příběhem Večera kejklířů lze spatřit paradox existenciální myšlenky: I při jistotě marnosti je třeba pokusit se o život. A hlavní hrdina se v závěru filmu probouzí bohatší o nejosudnější zkušenost, která se zásadně odlišuje od toho, k čemu až dosud směřoval: nyní je to nezbytnost existovat. Proto volá na své kejklíře: „Jede se dál...“. Když pronáší tato slova, je povznesen nad veškerou nepřízeň osudu ne ve smyslu rezignace, nýbrž ve smyslu faktu, se kterým je nutno počítat na další cestě. Je zde zobrazena tvář tragicky hrdého člověka, který zmítán pochybnostmi, dochází ke smíření. Budoucnost jako nový rozměr života zde neexistuje. Naopak vše zůstává při starém, jen pokora a smíření zjednávají přístup k naději.<sup>115</sup>

## 6.2 Hledání ztraceného Boha

Religióznost v Bergmanových filmech vznikla z východisek protestantismu, v jehož duchovní tradici byl švédský režisér vychován. Můžeme si u něj všimnout propasti mezi světem a Bohem, lidským a božským, již lze překlenout jen vírou, začínající ovšem až tam, kde člověk prožívá krizi. Takto filosofie platí doslova pro Kierkegaarda. U Bergmana je to složitější. Někdy jakoby se potýkal s představou Boha jako mučitele člověka, většinou však vítězí podoba Boha ztělesněného láskou. V každém případě, i když Bůh není vždy přímo pojmenován Bohem, stále zůstává určitým východiskem lidské úvahy nad smyslem existence. Koneckonců problém náboženství není pro Bergmana problémem existence Boha, jako spíše problémem člověka a jeho krize. Ve svých filmech Bergman pracuje s mnoha náboženskými formulacemi a symboly – jak můžeme vidět v Sedmé pečetí nebo i v jeho interpretaci Abrahamova příběhu. Pomocí nich se snaží dát výraz určitým druhům lidské zkušenosti, především osamocenosti a úzkosti.

---

<sup>115</sup> Srov. tamtéž, s. 82-88.

O svém „mlčícím“ Bohu si klade otázku: kdyby existoval Bůh, změnilo by se vůbec něco na lidském osudu? V jeho velkých dramatech jsou lidé drceni faktem, že nerozumějí svému Bohu, nebo že Bůh – jestliže existuje - mlčí. Tito lidé se pak v roli skeptických hrdinů pohybují na tomto světě bez Boha, ovšem navzdory ztroskotání svou víru stále hledají. Ukazuje, že i přes všechny pochybnosti zde existuje trvalá lidská potřebnost víry jako pevného bodu v zoufalství a v životě.<sup>116</sup>

A následuje další alegorie – Sedmá pečeť. I když je děj zasazen do středověku, je to drama o krizi dnešního člověka, existenciálních otázkách i o pravém poznání. Bergman zde zobrazil ne jednu, ale různé cesty, jak může vypadat cesta života. Máme zde rytíře, který prožívá Kierkegaardovo zoufalství na cestě k Bohu, čistou živočišnost jeho zbrojnoše v podobě Kierkegaardova estetického člověka, fanatického kněze, kterého by Kierkegaard nazval ztraceného v opojení falešné nekonečnosti, věřící poustevníky bez hloubky opravdové víry a Bergmanovo zobrazení svaté rodiny.

Prvním obrazem filmu je rytíř, který jako by byl vykreslený přesně podle Kierkegaardova člověka nemocného k smrti. Je trýzněn rozpolceností vlastního „já“, zoufale pátrajícího po vlastním určení. Jeho dialog se smrtí může být Kierkegaardův dialog člověka se svým umírajícím „já“. Dlouhé sekvence šachové partie jsou jakousi meditací, úlevou od života únavného tím, že je prostý smyslu. Bergman zde tedy neukazuje žádný dramatický zápas se smrtí. Není to úzkost, strach z nicoty, která rytíře nutí, aby se pokusil oddálit svůj konec. Je to spíše metafyzická hrůza z nedostatku poznání, z nedokonalosti lidské existence a z toho plynoucí pochybnosti o víře. Samotné smrti klade otázky: *„Jak můžeme věřit věřícím, když nevěříme ani sobě samým? Co se stane s námi, kteří chtějí věřit, ale nedokážou? A co se stane s těmi, kteří ani nechtějí, ani nedokážou věřit?“*<sup>117</sup> Bůh však mlčí, Smrt neodpovídá. V nejobecnějším smyslu, je to drama opuštěného člověka, který hledá a nenalézá.<sup>118</sup>

---

<sup>116</sup> Srov. tamtéž, s. 68-72.

<sup>117</sup> Tamtéž, s. 98.

<sup>118</sup> Srov. tamtéž, s. 98.

Svůj život rytíř vnímá jako „*marný shon, putování, zbytečné mluvení*“<sup>119</sup>. Říká to však bez trpkosti a výčitek, protože si uvědomuje, že tak žijí téměř všichni. Jeho tvář nese stopy utrpení, bezradnosti, zoufalého lpění na stejně zoufalé víře. Je vidět, jak moc ve svém životě trpěl, ale všechna přestálá fyzická bolest je nic proti tomu, čím prochází od okamžiku, kdy podlehl smrti metafyzické. Ve svém životě si zvolil extrémní cíl: získat od smrti její tajemství. I když se pohybuje na poli středověku, svým uvědoměním nesrozumitelnosti světa a rozpolceností vlastního „já“ je symbolem dnešního člověka, poznamenaného pocitem odcizení a nesmyslnosti.

Opakem rytíře je jeho zbrojnoš. Sarkasticky komentuje víru v Boha, který je podle něj jen šalebnou skutečností. Posmívá se tomu, že rytíř nemá odvalu vyrvat ho ze svého srdce. Zbrojnoš je realista, ateista. Chce konat. Tak jak se rytířovo poznání týká jeho bytí, jeho vůle se týká dění. Lpí na životě a je proti všemu, co život ničí. I proti Bohu. Jako jediný pak v závěru odporuje smrti. Ale i on podlehne.

Opravdové štěstí lze naléznout jen ve společnosti rodiny potulných kejklířů. Jsou to alegorické postavy svaté rodiny a zároveň symboly života proti smrti. U nich je Bergmanův klíč k naději – je to naděje lidí, kteří svého Boha našli, protože našli lásku a pozemské štěstí.<sup>120</sup>

To je jediná možná cesta, jak překonat absurdnost lidského údělu. Tajemství života a smrti - existuje-li vůbec - nelze řešit než žitím, které se vzdá posedlosti po vědění nebo dogmatu. Je to obdoba Kierkegaardovy etiky, která se uskutečňuje v prožitku, v úzkosti a zde v lásce. V intencích této etiky je rytíř Bohu blíž ve své úzkosti, než ve své snaze mu porozumět. Je to vlastně alegorie učení o dědičném hříchu, v němž touha po poznání je něčím jako zradou na Bohu. Zde je jinými slovy řečeno, že čím víc se člověk snaží rozumově porozumět podstatě Boha, tím víc se mu vzdaluje. U Bergmana pak můžeme najít nový výchozí bod Kierkegaardova myšlení: v rodině kejklířů ukazuje filosofii nového humanismu, kdy absurdnosti lidského údělu předcházíme ne za pomoci Boha, ale za pomoci čisté lidské lásky. Tato

---

<sup>119</sup> Tamtéž, s. 100.

<sup>120</sup> Srov. tamtéž, s. 101.



filosofie znamená být věrni svému osudu, intenzívně prožívat svou slast z přítomnosti – a co je nejdůležitější - v pokoře před životem. Jen tak lze dle Bergmana přelstít tento matoucí a nesrozumitelný svět.<sup>121</sup>

### 6.3 Být v právu

Bergmanovo poznání Boha jde v intencích nemožnosti a neschopnosti rozpolceného a zproblematizovaného člověka dosáhnout jednoty s Bohem v běžném nábožensko–mystickém smyslu a přiklání se tedy přesvědčení o lidském osudu ve světě bez Boha. To ale neznamená, že by nebyl touto otázkou neustále přitahován. Že je jeho myšlení plné „nedostupnosti Boha“ a „nedorozumění mezi Bohem a člověkem“, dokazuje ve svém filmu *Pramen panny*.

V kontrastní vizi se zde odehrává tragický příběh zápasu dobra a zla, víry a lidské surovosti. Děj se rozehrává v jemném obraze nevinné dívky, jejíž život je naplněný niternou Boží vírou. I jejím posledním dnem je cesta do vzdáleného kostela, při které se dle božího přikázání rozdělí o své jídlo s potřebnými. Tento děj však nepokračuje dle očekávání přirozené morálky; dívka není odvděčena za svoji dobrotu. Naopak. Její dobrý skutek rozpoutá peklo, dívka je znásilněna a zabita. Dobro zde zplodilo zlo.

Příběh pokračuje. Poklidný rodný dům zabitě dívky. Násilníci jsou zde uvítáni a přijati. Díky zbytkům dobra, které v nich ještě dřímají, se odvděčují darem šatů, jež stáhli z mrtvé dívky. Dobro zplodilo dobro.

Spravedlnost v rukou člověka. Zlo je rozpoznáno a je sice rázně, ale ne samozřejmě, s ostychem, až po rituální očištění, potrestáno. Nad vrahy vyřkne ortel smrti dívčin otec a sám popravu vykoná. Není si však jistý, zda to měl být on, kdo měl vykonat spravedlnost. V závěru pronáší bezradnou modlitbu: *„Bože...Viděl jsi smrt mého nevinného dítěte a moji pomstu. Nerozumím ti, já ti nerozumím. Přesto tě žádám za*

---

<sup>121</sup> Srov. tamtéž, s. 102-103.

*prominutí. Nevím, jakým jiným způsobem se ospravedlnit. Neznám jiný způsob, jak žít.*“<sup>122</sup>

Opět je to drama rozpolceného člověka, který je drcen faktem, že nerozumí svému Bohu, že jeho Bůh mlčí. Zde ale navzdory velké tragédii, dramatu osudu i duše, se víra v Boha neztrácí. Naopak zůstává jediným pevným bodem držícím člověka v zoufalství a v životě. Před lidmi tu selhává Boží spravedlnost a ke slovu se dostává existenciální etika, kde zločin a jeho potrestání nepochází z rukou žádného Boha. Pramen panny je podobenství o ničivých silách naší doby a přes svůj výlučně skandinávský původ děsivě odráží evropské zkušenosti zla a problém žít v dnešním neosobním světě.<sup>123</sup>

Pramen panny bez skrupulí ukazuje to, co by v Boží etice bylo nemyslitelné, že dobro nemusí vždy jen plodit dobro. Dobro může plodit i zlo, a to zase zlo a to zase dobro podle nepředvídatelných a nepochopitelných zákonů. Jsme tedy tady na zemi v zajetí svého údělu?

## **6.4 Cit k životu**

Člověk není daná skutečnost, nýbrž bytí, které se hledá. Filosofické hledání smyslu života, cestu k nejosobnějšimu uvědomění vlastního já Bergman popisuje v mnoha svých filmech. Ovšem vnitřní monolog o zhodnocení dosavadního života se snahou nalézt vlastní já a zároveň dialog víry a rozumu Bergman přesně podle svého vlastního niterného rozhovoru sám se sebou použil v Lesních jahodách.

V tomto díle je také otevřena otázka svobody tkvící v hluboké lidské nespokojenosti se sebou samým, s vlastním životem a toto neuspokojení – nikoli sama smrt – je zde zcela ve smyslu Kierkegaardově smrtelnou nemocí člověka. Slovy Kierkegaardovými by se dalo říct, že starý profesor žil celý estetickým životem bez skutečné hloubky prožívání, aby v okamžiku předtuchy smrti a zoufání místo této povrchní estetické existence nastoupila klidná hloubka existence etické.

---

<sup>122</sup> Tamtéž, s. 129.

<sup>123</sup> Srov. tamtéž, s. 128-129.

Již víme, že první hluboké zoufalství se objevuje v děsivém snu, v němž se ruka obživlé profesorovy mrtvoly snaží vtáhnout živého profesora do rakve. Tato ruka se v jednom okamžiku podobá Kristově ruce na kříži, čekající na hřeb.<sup>124</sup> Má to být symbol nového života, který musí přijmout, výzva, aby změnil směr svého putování a nenechal své vlastní „já“ zemřít?

I Kierkegaard připomíná Ježíše, jehož úzkost jasně vyjadřuje výkřik na kříži. Pocit úzkosti ho nedělá menším, naopak, čím více a hlouběji prožívá člověk úzkost, tím větším se stává. Bergmanův pohled na utrpení Ježíše je jiný. Vyplývá z jeho filosofie „mlčícího Boha“ - Ježíš netrpěl fyzickou bolestí, ale tím, že jeho Bůh mlčel.<sup>125</sup>

Dalším důležitým motivem v *Lesních jahodách* je spor mezi vírou a rozumem, který se poněkud nevázaně objevuje mezi studenty medicíny a teologie. Je v něm zobrazen pohled Bergmana na vzpouru proti rozumu, jež zobrazuje už v *Sedmé pečetí*. Protikladné pojmy jako věda a víra, nostalgie a rozum, osvícenost a předsudek jsou výrazy jeho nejvlastnějších, nejosobitějších rozporů promítaných do jeho postav. Kierkegaard považuje racionální poznání za rozumové shromažďování informací, zatímco vnitřní poznání soustředěné do úzkosti a hříchu je tou jedinou cestou k pravdě, cestou do vyššího stádia existence. I Bergman odsuzuje všemocnost rozumu, ovšem kierkegaardovské vítězství víry považuje pouze za možné, nikoliv však jediné a definitivní řešení problémů moderního člověka.<sup>126</sup>

I určitou transcendentní naději vidí Bergman ve srovnání s Kierkegaardem odlišně. Zatímco Kierkegaard klade důraz na izolaci jedince, která mu má umožnit niterné pochopení sama sebe, Bergman si myslí, že izolace udělá člověka spíše ďáblem. Proto Boží milost nenajde profesor V *lesních jahodách* sám. Potřebuje reflexi ze strany druhého člověka, která je zde vykreslena v intencích Bergmanovy interpretace biblického příběhu Abrahama a Sáry. Izák je zde ztělesněním slibu o narození syna, který dal Bůh Abrahamovi a zároveň i obětí, kterou si žádá tentýž Bůh a kterou se mu jeho otec rozhodne

---

<sup>124</sup> Srov. JESSE, K.: *Ingmar Bergman a jeho filmy*. 1. vyd. Praha, Casablanca 2007, s. 85.

<sup>125</sup> Srov. PONDĚLÍČEK, I.: *Bergmanův filosofický film*. 2. vyd. Praha: Filmový ústav, 1970, s. 142.

<sup>126</sup> Srov. tamtéž, s. 136.

odevzdat. Celá budoucnost pak závisí na zázraku, že existuje milost a Izák tak unikne smrti. Už dříve jsem se zmínila, že v tomto biblickém příběhu, přesouvá Bergman, na rozdíl od Kierkegaarda, pozornost na postavu Sáry. I v *Lesních jahodách* je Sára onou Boží milostí, která probudí v Izákovi city k životu a pomůže mu ve znovuzrození. Izák se začne zajímat o životy lidí kolem sebe a uvědomí si důležitost pokračování života prostřednictvím potomků. Slib daný Abrahamovi je tedy znovu oživen, a tudíž znovu stvrzen. Smrt už není přijímána s hrůzou.<sup>127</sup>

Etický život i smrt jsou zde východiskem z odcizení, z „mrtvolné existence“, jež je nemocí zoufalství. Jen tehdy je lidský život promarněn, když je pouhým bytím k smrti.<sup>128</sup>

Nejenom na postavu starého profesora, ale na většinu Bergmanových postav lze pohlížet z pohledu Kierkegaardovy filosofie, jež říká, že lidé mají větší strach z pravdy než ze smrti. Tato myšlenka je hlavním tématem Bergmanova pozdějšího dramatu *Šepoty a výkřiky*. Je zde naprosto jasně vykreslena tragika a zoufalství bytí k smrti v kontrastu smrti v pravdě. Smrt sama o sobě není koncem, ovšem život bez vlastní niternosti, bez vlastního „já“ končí ještě dříve, než přijde smrt.

I pozadí tohoto díla je biblické. Umírání je zde natočeno tak, že se podobá ukřižování Krista. A stejně tak, jak byli s Kristem ukřižování dva zloději, s fyzicky umírající ženou duševně umírají i její dvě sestry. V jejich postavách je vykreslen děsivý chlad lhostejnosti a sobeckosti, znuďenosti a sebestřednosti umírající duše. Podobají se Kierkegaardovu estetickému, odcizenému člověku, který nezná pocit studu a řídí se okamžitými impulzy a tužbami. Jsou obrazem duševně strádajícího člověka, který neví jak se vypořádat s vlastním utrpením.

Umírající sestra působí v tomto kontrastu spíše jako světice než jako člověk z masa a kostí. Ztělesňuje vizi světa, která připomíná třináctou kapitolu Prvního listu Korintským, jež velebí lásku, bez níž nic nejsme, lásku trpělivou a laskavou, bez žárlivosti či pýchy, lásku,

---

<sup>127</sup> Srov. JESSE, K.: *Ingmar Bergman a jeho filmy*. 1. vyd. Praha, Casablanca 2007, s. 85-88.

<sup>128</sup> Srov. PONDĚLÍČEK, I.: *Bergmanův filosofický film*. 2. vyd. Praha: Filmový ústav, 1970, s. 136.

která všechno snáší, věří, která nikdy neselže. Taková láska je pro Bergmana darem i úspěchem, způsobem nahlížení a reagování na svět a pokud je Bůh láska, pak je i zosobněním Boha.<sup>129</sup>

Stejně jako v Lesních jahodách i zde je láska a cit k životu možným symbolem znovuzrození ať už v tomto životě nebo v příštích generacích. Je možností jak překonat zoufalství, nemoc k smrti, ovšem za předpokladu, že si ji vůbec uvědomíme. Pro někoho už může být pozdě.

Zoufalství je tedy pro oba autory – i když pro každého jinak - podmínkou pro nalezení vlastního „já“. Oba nám dávají na výběr: buď se bude náš život vyznačovat lpěním na pozemských a konečných věcech nebo přijmeme svoji existenci vymezenou úlohami, povinnostmi, které k nám přicházejí z našeho vlastního nitra. Důležité je neztratit autenticitu ve prospěch obecné morálky a obstarávání života uprostřed uniformní společnosti. Ve svých dílech zobrazují člověka, který neumí bytostně jednat nebo mluvit, neumí naslouchat ani sobě, ani druhým lidem. Východiskem je naučit se naslouchat svému vnitřnímu „já“, překonat úzkost z neznámého nebezpečí, kterým je strach ze svobody a zároveň i z nicoty a najít tak sebe sama. U Kierkegaarda je to víra, která je podmínkou nalezení cesty, jejíž vrcholem je schopnost člověka být současný se součástí věčnosti. Bergman svoje východisko hledá. Poskytuje člověku naději, že Bůh je láska, klade důraz na cit k životu, na skutečné prožívání, na naslouchání vlastnímu „já“.

Někdy ovšem svým divákům naději vezme. Ve filmu *Mlčení* je zoufalství, jemuž se zde podřizuje ontologie i etika, téměř úplné. Křesťanský Bůh mlčí, mlčí i Bůh jako láska. Symbol odcizené civilizace, cizí město, je plné lidí žijících mezi sebou bez lásky, víry, etiky, citů i lidskosti. *Mlčení* zde není zobrazeno jako „prostor pro ducha“ ve smyslu Kierkegaardovy filosofie. Zaznívá spíše jako sféra nejasnosti a mlčení, jež brání tomu, aby vztahy mezi lidmi mohly být vztahy lásky. Sféra, jež je v každém člověku bez lásky neprolomitelná. Jen kdyby lidé byli průzrační a čistí sami před sebou i pro druhé, byla

---

<sup>129</sup> Srov. JESSE, K.: *Ingmar Bergman a jeho filmy*. 1. vyd. Praha, Casablanca 2007, s. 157-161.

by společnost prosta absurdních, frustrovaných, hledajících hrdinů, jež jsou uvěznění ve své svobodě, věrni svému osudu a kteří tonou v pochybnostech stejně tak, jako umělci, kteří jejich životy ztvárňují ve svých dílech.

V Mlčení však Bergman přece jen ztvárnil, i když nejistou, naději, která směřuje do budoucnosti. Tím jediným východiskem je možnost, že budoucnost může přinést znovunabytí rozumu a ztrátu falešného vědomí ve prospěch prapůvodní vitality, která dokáže regenerovat život.<sup>130</sup>

## 6.5 Proměny tváře

Mlčení jako možnost vymanit se ze hry prázdnoty, je Bergmanovým tématem v *Personě*. Uvědomuje si odcizení člověka, který neustále mluví, ale vlastně nic, co říká, co dělá, není důležité, opravdové. Bergman zde pracuje s předpokladem, že si člověk pro své komunikování se světem vytváří masku, která se mnohdy odlišuje od jeho niterného charakteru, aby ji používal jako obranu, podvod nebo pokus o službu ostatním. A tak Bergman natočí film na téma „vnitřního“ násilí, jehož děj se rozvíjí na základě vztahů mlčení-řeč, protest-násilí, nevinnost a zkaženost a jednota dvojího. Dvě ženy, které mají být svými protipóly, protože na první pohled vnímají svůj život různě, se v průběhu filmu stávají jednou bytostí.

První je obraz herečky, která už odmítá hrát hru života, chce demonstrovat proti světu plného masek a zřiká se masky svojí. „*Mlčení, které si ukládá*“, zdůrazňuje Bergman, „*není neurotické. Je to způsob, jakým protestuje silný člověk.*“<sup>131</sup>

Zde se dostáváme do Kierkegaardovy „reflexivní doby“, naplněné zbytečným tlacháním, prosté niternosti bez schopnosti bytostně mlčet a najít cestu sám k sobě. I pro Kierkegaarda je mlčení hodno jen silného člověka. Ovšem pro Bergmanovu herečku se mlčení stává pokušením, pastí. Využije je jako maskování oproti druhé ženě, která mluvením demaskuje svoji osobnost. Objeví se u ní zoufalství skryté za

---

<sup>130</sup> Srov. PONDĚLÍČEK, I.: Bergmanův filosofický film. 2. vyd. Praha: Filmový ústav, 1970, s. 146.

<sup>131</sup> SPINEL, M.: *Střepy z Persony*. Iluminace, 1992, č. 2, s. 43-51.

optimismus a službu ostatním. Je na tomto světě vůbec někdo, kdo by neskrýval svoji pravou tvář?

Persona je dílo o odcizení a hrůze před rozplynutím osobnosti v tomto uniformním světě. Kierkegaardova cesta ven z tohoto dramatu by byla skrze víru. Bergman se od religiózního postoje stále více odvrací. Protože Bergmanův Bůh mlčí, osoby z tohoto filmu jednají, jako by vidinu Boha definitivně prohlédli a tím i odmítli.<sup>132</sup>

Jaké možnosti nám tedy zbývají? Je to jen myšlenka, že smysl života je v životě samém?

V Bergmanových dalších filmech přece jen opět vysvítá ještě další naděje. Jeho filosofie pokračuje v intencích Kierkegaardova zoufalství konečnosti. Opět jsou to filmy s námětem autenticity ztracené v požadavcích odtažité společnosti, otázky nalezení sebe sama.

Tato filosofie pokračuje ve Scénách z manželského života, kde rozvod a násilný výbuch nenávisti a hněvu se stává prvním momentem pravdy a upřímných citů, ke kterému mezi manžely dochází. V daném okamžiku už nejsou takoví, jací si myslí, že by měli být, nechovají se tak, jak si myslí, že by se měli chovat. Na povrch vyplouvají jejich skutečné city, jejich skutečné „já“. Tím, že radikálně ukončí své manželství a vnímají se bez prizmatu vzájemných předepsaných očekávání, začnou být k sobě upřímní. Proč? Protože vzali své životy mnohem pevněji do vlastních rukou a nemají na sebe žádné požadavky. Oba exmanželé se v novém životě osvobozují tím, že si uvědomí iluzi života předchozího, který byl diktován požadavky a představami druhých lidí – rodičů, přátel, společnosti i jich navzájem.<sup>133</sup>

V podobném duchu odcizení a hraní rolí Bergman pokračoval ve filmu Podzimní sonáta. I zde jsou charaktery postavy hlavních hrdinek - podobně jako v Mlčení - v přímém kontrastu. Slavná matka žije neustále obklopena lidmi velkého světa, dcera je schovaná v tichu venkovské fary. Matka v celém svém životě nebyla schopna naslouchat ani sobě, ani druhým. Řeč se pro ni stala způsobem života, hradbou,

---

<sup>132</sup> Srov. PONDĚLÍČEK, I.: Bergmanův filosofický film. 2. vyd. Praha: Filmový ústav, 1970, s. 154.

<sup>133</sup> Srov. JESSE, K.: *Ingmar Bergman a jeho filmy*. 1. vyd. Praha, Casablanca 2007, s. 166-170.

kteřá hájí její jednání před ní samou i před ostatními. Nemůžet, musí svůj svět neustále obhajovat. Pokud by se její hradba zbořila, ukázala by se děsivá prázdnota a utrpení, kterou svým životem způsobila lidem jí blízkým i sama sobě. Slovy Kierkegaardovými: „*tlachání se děsí okamžiku mlčení, který by vyjevil jeho prázdnotu.*“<sup>134</sup>

Drama začíná v okamžiku emocionálně silného nočního rozhovoru, kdy dcera niterně prožívá nenávisť, kterou cítí a nalézá v sobě dostatek odvahy podívat se do hloubky vlastního já a přiznat si bolest a zklamání, kterou jí matka způsobila. Jakmile však odezní vypjatost výbuchu emocí a moment pravdy, začne o svých slovech pochybovat. Zde vidíme paradox osobností. Matka, která má svoji uměle, ale dokonale vybudovanou iluzi „správného“ života, si ji narušit nenechá. Naopak její dcera, ve které se odehrává zoufalé drama duše, je zranitelnější. Je jednodušší schovat se za povrchnost neautentického světa, než být na cestě k odpovědnosti za sebe sama, na cestě k nalezení autenticity a autonomie své existence. Nadějí je zde opět láska – je to jediný společný niterný prožitek, který pociťují k třetí osobě. Možná, jak naznačuje Bergman, „*láska je naše jediná šance na přežití*“.<sup>135</sup>

V dřívějších Bergmanových dílech to byla dramatičnost okamžiku před smrtí nebo při setkání se smrtí, která v člověku probudila touhu a odvalu podívat se do nitra sebe sama. Ve filmech *Scény z manželského života* a *Podzimní sonáta*, které jsem v první části své práce nazvala souhrnně *Dialogy*, je to vypjatost hádky nutící člověka k rekapitulaci předchozího života. Klid a útěchu sice hrdinové těchto filmů naleznou, ale tato naděje není transcendentní, je ztělesněna v doteku blízkých a v jejich společné izolovanosti od zbytku světa.<sup>136</sup>

Pozoruhodným pokusem nastolit vládu optimismu a dobra vnitřně spjatého se světem, je Bergmanova malá filmová kronika *Fanny a Alexander*. Je to oslava života jako takového a podobně jako *Večer kejklířů* nebo *Lesní jahody* zde vidí východisko v nutnosti žít tento život kvůli němu samému a z něho pak vyvěrající lásce. Ve *Fanny a*

---

<sup>134</sup> Již uvedeno na str. 57., KIERKEGAARD, Sören. *Současnost*. 1. vyd. Olomouc: Votobia, 1996. s. 71.

<sup>135</sup> BERGMAN, I.: *Obrázky*. 1. vyd. Praha, Havran 2002, s. 178.

<sup>136</sup> Srov. JESSE, K.: *Ingmar Bergman a jeho filmy*. 1. vyd. Praha, Casablanca 2007, s. 166-170.



Alexanderovi je zobrazen ještě jeden optimistický pohled. Divadlo se přece všechno stává nejenom určitým druhem oslavy, ale i možností, jak může život vzkvétat i v temném světě. To je naděje, kterou Ingmar Bergman uzavírá hlavní kapitolu svojí filmografie.

## 7. Závěr

Na závěr je důležité si uvědomit, v čem byl přínos dánského filosofa Sorena Kierkegaarda pro celé existenciální myšlení dvacátého století. Díky němu mohla řada umělců prezentovat filosofii přeměněnou v umělecké dílo a přiblížit ji tak společnosti dané doby.

Kierkegaard žil v době, kdy filosofie tíhla spíše k abstraktní spekulaci, neosobní systematické filosofii, k popírání konkrétní existence a skutečného lidství. V jeho filosofii nestojí věda a racionální poznání na prvním místě, neboť místo toho, aby nabídla člověku vodítko pro nalezení jeho vlastní existence, ho naopak od pravého poznání ještě více vzdaluje.

Kierkegaard přichází se svým vlastním rozvrhem toho, co znamená existovat. Začíná klást důraz na niternost subjektu otevírající se ve víře, přináší hluboký vhled do lidské existence, vede člověka k tomu, aby si neustále kladl otázku „Kdo jsem?“ a pochopil tak svoji cestu životem. Právě toho se na počátku dvacátého století chopili existencialisté a přivedli k vrcholu důraz na subjektivní zkušenost a individuální projev člověka v životě. Kierkegaard jim byl příkladem myslitele, který hledal a našel svůj životní cíl a z nicoty svého zoufalství se dokázal pozvednout a bojovat za pravdu.<sup>137</sup>

Ve své práci jsem ukázala Kierkegaardovu osobní filosofii, jeho estetické, etické a náboženské stádium existence, jež je cestou člověka od bezprostřednosti přes etickou volbu až po navázání niterného vztahu s Bohem. Je to pohyb související s určitým sebeočistěním od nánosů a požadavků odcizeného světa, aby se člověk mohl sestoupit ke svému bytostnému já, k bytostné pravdě. Zmínila jsem úzkost a nemoc k smrti, jež trápí „bezprostředního člověka“, jehož odcizení sobě samému se odehrává v jeho příslušnosti anonymní společnosti. Je to nemoc, ve které se lidé bojí více pravdy než smrti a proto se snaží pravdu skrývat a nebo ještě víc – nechtějí si vůbec připustit, že existuje. To jsou

---

<sup>137</sup> Srov. OLŠOVSKÝ, J.: *Niternost a existence: Úvod do Kierkegaardova myšlení*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2005. s. 9-10.

Kierkegaardovy myšlenky, které fungují jako stavební kameny celé filmografie Ingmara Bergmana.

Perspektiva v Bergmanových filmech se během jeho života proměňovala. Základní otázky však zůstávají. Dotýkají se vztahů člověka a věčnosti, ne však v úzkém, náboženském slova smyslu. Bergman jde dál. Zoufalství člověka spojuje s malichernými starostmi moderní společnosti i s hlubokými otázkami po vlastním bytí i budoucnosti. Jeho hrdinové se ocitají v zajetí každodennosti a zároveň v nejasné vizi absolutna. Jakoby nevěděli, co řešit dřív.

Pocit krize, odpovídající duchovnímu neklidu švédské společnosti, se nevzdaluje ani těm nejidyličtějším Bergmanovým filmům. Bergman si uvědomuje vytrácení se morálních příkazů slábnoucího náboženství, jež nejsou ničím nahrazeny. Jako umělec se pohyboval v hranicích intelektuálního prostředí a doby, ze které vzešel. Ve filosofii i umění se objevuje abstraktní pojem „trpícího lidstva“ a myšlenka, že zlo, kterým trpíme, není vinou okolností vně sebe, ale hlavně vinou v nás. Hrdinou intelektuálů se stává Camuseho osamělý Sisyfos a abstraktní možnosti volby, které povrchně viděny, vyznívají jako nonkonformistické. Tento myšlenkový proud vychází z Kierkegaardovy filosofie, jeho individualismu a iracionalismu. A Bergman tomuto proudu neunikl.<sup>138</sup>

Ve své práci jsem ukázala filosofický projev Bergmanových filmů, zdůrazněný jeho brilantním stylistickým uměním. Jeho myšlenkový proud plyne v určité spirále. Jeho dílo se vrací k jednomu východisku, ale zároveň i k jeho větší tvůrčí svobodě. Je to vidět na jeho, řekla bych, shrnujících filmech - *Lesních jahodách* a *Fanny a Alexanderovi*. Mezi nimi se pohybuje Bergmanova více či méně nemilosrdná analýza lidského osudu tváří v tvář abstraktním otázkám po smyslu života a nalezení vlastního „já“. Řekla bych, že pro jeho filmografii je charakteristická myšlenka Bernarda Shawa: „*Život*

---

<sup>138</sup> Srov. DONNER, J.: *Bergmanova vize*. Film a doba. 1965, č. 6, s. 294-298.

*nepřestává být komický, protože někdo umře. Ani nepřestává být tragický, protože se někdo směje“.*<sup>139</sup>

Bergman často ve svých filmech používá motivu cesty, jako možnosti nalezení vlastního já. Už ve Večeru kejklířů je to cesta od klidu ke svobodě, jejíž cíl je život sám o sobě, osud, který si neseme sami v sobě. Pak je to cesta životem v Sedmé pečetí, zoufalost „marného putování“ rytíře, jehož touha po poznání není tím pravým smyslem života, ani živočišnost jeho zbrojnoše, ale opět cit pro život, láska, je možným východiskem. V Lesních jahodách je to cesta starého profesora, na které se musí „probolet“ do nitra své duše a pochopit tak vlastní já a smysl života. A pak pesimistická cesta do cizího odtažitého města ve filmu Mlčení, ve kterém nám nechal Bergman pocítit zvláštní znechucení a opovržení vůči lidstvu. Vědomá a vědomě jednající osobnost, je pro něho jakousi výjimkou. Proto si váží odvahy herečky z Persony, která si přikazuje mlčet, aby se nemusela účastnit groteskního života, ve světě, jenž funguje jen jako absurdní hra úloh. Toto téma se pak objevuje i ve Scénách z manželského života. Je zde cítit nutnost osvobodit se od diktátu požadavků a iluzí naší společnosti a naleznout odvahu vzít svůj život pevně do vlastních rukou.

Bergman jde ve své filmografii v duchu vlastní filosofie, jeho cílem se stává umění, ale ne umění pro umění, ale umění pro něho samého. Jeho síla je v odvaze odhalit sebe samého a v neuvěřitelné schopnosti převést svůj zážitek do zážitku pochopitelného všem.

Podobnost Bergmanova díla s Kierkegaardovým je přímo v základním kamenu Bergmanových filmů. Je to tzv. „vpád subjektivity“, který díky své všudypřítomné povaze prostupuje celým filmem, důraz na ztělesnění čistých prožitků, pocitů a zážitků, jimiž se podle Kierkegaarda uskutečňuje pravé poznání i přechod do vyšších stadií lidské existence. Jde o to, že Bergman ve svých filmech mluví nejen v kategoriích jako je „úzkost“, „hřích“, „mlčení Boha“, „láska“, apod., ale i právě tak jako kdysi Kierkegaard, dává přednost přísné

---

<sup>139</sup> DONNER, J.: *Bergmanova vize*. Film a doba. 1965, č. 6, s. 296.

neproniknutelnosti prožívané skutečnosti, nepřekonatelné bezprostřednosti života. Proti zmocňování se skutečnosti s důrazem na vědění, nastoluje Bergman ve svém umění kierkegaardovsky čistý prožitek, pravdu „věci o sobě“.<sup>140</sup>

V Bergmanových filmech tedy nejde jen o filosofii postav. Bergmanovo umění spočívá v tom, že dokázal zobrazit niterné otázky sužující člověka a zároveň i naději, že se lze vypořádat s vlastním egoismem, přetvářkou, i s neautentickým životem uvnitř společnosti. Neposkytuje svým divákům žádný pohodlný únik, k němuž se masová zábava filmového průmyslu obvykle přiklání. Jako filosofický film poskytují jeho díla čistý prožitek, jež je sice spíše zjetím než únikem, ale zjetím člověka v otázkách a tudíž možností jak se přiblížit k vlastnímu „já“.

---

<sup>140</sup> Srov. PONDĚLÍČEK, I.: Bergmanův filosofický film. 2. vyd. Praha: Filmový ústav, 1970, s. 24.

## **Summary:**

### **Magický a filosofický svět Ingmara Bergmana The Magic Work and Philosophy of Ingmar Bergman Kateřina Cupáková**

In my diploma thesis I was dealing with the film philosophy of Ingmar Bergman, a famous Swedish director. I tried to understand his life experience influencing his work and described his philosophical and stylistic richness of his films. I chose nine movies illustrating the development in his thinking.

I put emphasis on the basic philosophical thoughts in his work – weakening of moral commands, inner questions haunting human's mind and hope that he can deal with his own egoism, hypocrisy and non-authentic social life . I tried to find the basis of his movies- In *Sawdust and Tinsel* the aim is the destiny that we are carrying in ourselves. In *The Seventh Seal* it is not the thirst for knowledge, but sense for life and love. In *Wild Strawberries* it is necessary to get deeply and painfully into the inner soul to find the sense of human existence and being. In *Persona*, it is the picture of the actress, who forces herself to be quiet in order to avoid the absurd grotesque life of roles. The necessity to avoid the demands of the society and live one's own life are depicted in *Scenes from a Marriage*.

In the second part of my thesis I was dealing with the philosophy of Søren Kirkegaard, his philosophy of ways of existence and the ways of communication with people, in which he is avoiding philosophical definitions and which later appeared in existentialism and thus also in Bergman's work. As a basis for comparing the philosophy of these two authors, I chose the biblical motif of the prophet Abraham, who is the main figure at the culmination of existence of Kirkegaard's philosophy. The comparing of these two authors starts with the different perception of God and continues with the deep thoughts torturing human's mind, hypocrisy and non-authentic life in an estranged society. When comparing, I found myself on the border of philosophy, ethics and film

art. I am pointing at interesting coincidences and differences in the work of Bergman and Kirkegaard, at their picture of human being and their conception of human being as he or she could be but cannot succeed to become so.

## Použitá literatura:

### 1. Prameny

- BERGMAN, I.: *Dobrá vůle*. 1. vyd. Praha, Panda Argo, 1993.
- BERGMAN, I.: *Filmové povídky*. 2. vyd. Praha, Odeon, 1988.
- BERGMAN, I.: *Laterna magica*. 1. vyd. Praha, Odeon, 1991.
- BERGMAN, I.: *Nedělnátka*. 1. vyd. Praha, Volvox Globator, 1994.
- BERGMAN, I.: *Obrázky*. 1. vyd. Praha, Havran, 2002.
- BERGMAN, I.: *O filmové tvorbě*. Film a doba, 1963, č. 11, s. 576-577.
- BERGMAN, I.: *Persona*. Film a doba, 1967, č. 12, s. 624-637.
- BERGMAN, I.: *Soukromé rozhovory*. 1. vyd. Praha, Volvox Globator, 1997.

- KIERKEGAARD, S.: *Bud' - alebo*. Přel. Milan Žitný, Bratislava: Kalligram, 2007.
- KIERKEGAARD, S.: *Bázeň a chvění, Nemoc k smrti*. 1. vyd. Praha: Svoboda - Libertas, 1993.
- KIERKEGAARD, S.: *Filosofické droby aneb drobátko filosofie*. Olomouc: Votobia, 1997.
- KIERKEGAARD, S.: *Současnost*. 1. vyd. Olomouc: Votobia, 1996.
- KIERKEGAARD, S.: *Svědčův deník*. 1. vyd. Bratislava: Chronos, 1994.

### 2. Sekundární literatura

- ČERMÁK, P.: *Pramen panny*. Film a doba. 1969, č.6, s.7.
- DONNER, J.: *Bergmanova vize*. Film a doba. 1965, č. 6, s. 294-298.
- GARDINER, P.: *Kierkegaard*. 1. vyd. Praha: Argo, 1996. s.
- JESSE, K.: *Ingmar Bergman a jeho filmy*. 1. vyd. Praha, Casablanca, 2007.
- OLIVA, L.: *Bergmaniáda*. Kino. 1969, č. 13, s. 6-7.
- OLIVA, L.: *Ingmar Bergman*. 1. vyd. Praha, Orbis, 1966.
- OLIVA, L.: *Vítězství života*. Film a doba. 1963, č. 11, s. 578-582.
- OLŠOVSKÝ, J.: *Niternost a existence: Úvod do Kierkegaardova myšlení*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 2005.
- PONDĚLÍČEK, I.: *Bergmanův filosofický film*. 2. vyd. Praha: Filmový ústav, 1970.
- PONDĚLÍČEK, I.: *Hledání ztraceného Boha. Sedmá pečeť*. Film a doba. 1966, č. 10, s. 511-515.
- PONDĚLÍČEK, I.: *Po stopách Ingmara Bergmana*. Film a doba. 1968, č. 10, s. 535-542.
- PONDĚLÍČEK, I.: *Poslední podoby ďáblovy tváře*. Film a doba. 1970, č. 6, s. 300-308.
- PŘÁDNÁ, S.: *Film podle Bergmana*. Literární noviny, 8, 1997, č. 6, s. 15.



- PŘÁDNÁ, S.: *Snění starých mistrů : Ingmar Bergman*. Film a doba, 51, 2005, č. 1, s. 2-10.
- PŘÁDNÁ, S.: *Ten hrozný člověk Ingmar Bergman!*. Literární noviny, 5, 1994, č. 7, s. 8.
- ROHDE, P. P.: *Kierkegaard*. 1. vyd. Olomouc: Votobia, 1995.
- SOUKUP, J.: *Mlčení silnější než slova*. Kino. 1968, č. 21, s. 11.
- SOUKUP, J.: *Tanec smrti a miska jahod*. Kino. 1966, č. 20, s.7.
- SPINEL, M.: *Střepy z Persony*. Iluminace, 1992, č. 2, s. 43-51.
- ŠESTOV, Lev.: *Kierkegaard a existenciální filosofie*. 1. vyd. Praha: OIKOYMENH, 1997.

### 3. Elektronické zdroje

BERGMAN, I.: *Co je to dělat filmy* [cit. 2009-07-08]. Dostupné z: URL:

[http://www.nostalghia.cz/pages/andele/bergman/clanky/bergman\\_delatf.php](http://www.nostalghia.cz/pages/andele/bergman/clanky/bergman_delatf.php)

BERGMAN, I.: *Sedmá pečeť* [cit. 2009-07-08]. Dostupné z: URL:

[http://www.nostalghia.cz/pages/andele/bergman/clanky/bergman\\_7pecet.php](http://www.nostalghia.cz/pages/andele/bergman/clanky/bergman_7pecet.php)

PEŇÁS, J.: *Rozsvěcovači světél* [cit. 2008-05-08]. Dostupné z: URL:

[http://www.tyden.cz/tema/rozsvecovaci-svetel\\_18127.html](http://www.tyden.cz/tema/rozsvecovaci-svetel_18127.html)

<http://www.ingmarbergman.se/>

<http://www.nostalghia.cz/pages/andele/bergman/>

BERGMAN, I.: *Fanny a Alexander*. Praha: AČFK: Levné knihy Kma, 2004.

BERGMAN, I.: *Lesní jahody*. Praha: AČFK: Levné knihy Kma, 2005.

BERGMAN, I.: *Mlčení*. Praha: AČFK: Levné knihy Kma, 2005.

BERGMAN, I.: *Scény z manželského života*. Praha: AČFK: Levné knihy Kma, 2005.

BERGMAN, I.: *Podzimní sonáta*. Praha: AČFK: Levné knihy Kma, 2005.

BERGMAN, I.: *Šepoty a výkřiky*. Praha: AČFK: Levné knihy Kma, 2005.

## Seznam obrazových příloh:

**Obr. 1: str. 18** - Fotografie z filmu: *Sedmá pečeť*: Rytíř hraje šachy se smrtí

Fotografie dostupná na:

<http://www.ingmarbergman.se/media.asp?guid=429A51A8-CB23-4F98-B4F0-6159D0D0EA84>

**Obr. 2: str. 20** - Fotografie z filmu: *Lesní jahody*: Sen profesora Borga

Fotografie dostupná na:

<http://www.ingmarbergman.se/media.asp?guid=AC5CB061-709C-4BBD-A1B3-DEC352371DA8>

**Obr. 3: str. 26** - Fotografie z filmu: *Persona*: Vnější i vnitřní podoba obou protagonistek

Fotografie dostupná na:

<http://www.ingmarbergman.se/media.asp?guid=EB94C488-9987-417D-BE74-F6C93BE94990>