

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

FILMOVÁ A TELEVIZNÍ FAKULTA

Filmové, televizní a fotografické umění a nová média

Scenáristika a dramaturgie

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**LÉTA S MONIKOU ANEB ŽENSKÉ HRDINKY V RANÉM DÍLE INGMARA
BERGMANA**

Bc. Marie Pochobradská

Vedoucí práce: prof. PhDr. Jan Bernard, CSc.

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2019

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

FILM AND TELEVISION FACULTY

Film, Television, Photography, and New Media

Screenwriting and script-editing department

BACHELOR THESIS

THE HEROINES IN EARLY FILMOGRAPHY OF INGMAR BERGMAN

Bc. Marie Pochobradská

Supervisor: prof. PhDr. Jan Bernard, CSc.

Reviewer:

Date of Defence:

Academic degree assigned: BcA.

Prague, 2019

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Léta s Monikou aneb Ženské hrdinky v raném díle Ingmara Bergmana

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne

.....

Marie Pochobradská

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

ABSTRAKT

Cílem této bakalářské práce je seznámit čtenáře s ranou tvorbou švédského režiséra Ingmara Bergmana a popsat režijní styl, kterým dal na počátku 50. let vzniknout několika silným ženským postavám. Na ženské hrdinky se tato práce soustředí primárně a stává se ze tří analýz tří filmů. Práce současně hledá témata a motivy procházející celou režisérovu filmografií.

ABSTRACT

The main goal of this *Bachelor's thesis* is to inform a reader about the early work of a Swedish film director Ingmar Bergman, and to describe his directing style at the beginning of 50's, which created several strong female characters. This thesis focuses primarily on female heroines and it consists of three analyses of three films. The thesis also searches for director's typical themes and patterns visible in all of his films.

Na tomto místě bych ráda poděkovala dvěma profesorům, a sice panu Pavlu Švandovi za to, že mě s tvorbou Ingmara Bergmana seznámil, a panu Janu Bernardovi za cenné rady a připomínky.

Obsah

1	Úvod.....	8
2	Teoreticko-metodologický rámec	10
3	Analytická část	15
3.1	Letní sen.....	15
3.1.1	Narace	16
3.1.2	Styl.....	19
3.1.3	Shrnutí.....	21
3.2	Čekající ženy.....	22
3.2.1	Rakel.....	22
3.2.2	Marta.....	24
3.2.3	Karin	25
3.2.4	Anette a Maj.....	25
3.2.5	Shrnutí.....	26
3.3	Léto s Monikou	27
3.3.1	Narace	28
3.3.2	Styl.....	30
3.3.3	Shrnutí.....	35
4	Závěr.....	36
5	Zdroje	37
5.1	Literatura.....	37
5.2	Webové zdroje.....	37
5.3	Filmografie	38

1 Úvod

„Když film není dokumentem, je snem. Proto je Tarkovskij největší ze všech režisérů. Pohybuje se naprosto samozřejmě v komnatách snů. Nic nevysvětluje, co by taky vysvětloval? Je pozorovatelem, který svoje vize dokázal vyjádřit tím nejtěžším, ale zároveň nejochotnějším médiem. Celý život jsem bušil na dveře komnat, v nichž se on pohybuje s takovou samozřejmostí. Jen několikrát se mi tam podařilo vklouznout. Většina mých vědomých pokusů skončila trapným neúspěchem: *Hadí vejce*, *Dotek*, *Tváří v tvář* a tak dále. Fellini, Kurosawa a Buñuel se pohybují ve stejné oblasti jako Tarkovskij. Antonioni tam směřoval, ale cestou zahynul, zadusila ho vlastní nudnost. Méliès tam byl vždycky, aniž o tom přemýšlel, byl přece povoláním kouzelník. Film jako sen, film jako hudba. Žádné jiné umění nám neproniká tak jako film kolem vědomí přímo k citům, hluboko do sešeřelých zákoutí duše.“¹

Do snových komnat Bergmanova filmového světa jsem poprvé nakoukla v prvním ročníku Filmové vědy na Masarykově Univerzitě v Brně. Tam jsem se zapsala do předmětu pana profesora Pavla Švandy Typologie filmové tvorby Ingmara Bergmana I. Vzpomínám si na první přednášku, která začínala projekcí *Letního snu*. Ten film mě ohromil. Do té doby jsem znala Ingmara Bergmana jen ze *Sedmé pečeti* a *Šepotů a výkřiků*, ale tohle byl jiný Bergman. Jenomže jaký? V čem byl jiný? Ve svém deníku popisuji zážitek z té projekce jako chvíli, kdy jsem se definitivně zamilovala do filmu. Ty pocity, které ve mě *Sen* vzbudil, si vybavuji dodnes. Tehdy na přednáškách profesora Švandy mi došlo, že pokud chci skutečně pochopit nějakého autora, musím jeho tvorbu studovat od začátku, po malých krůčcích, chronologicky. A protože jsem i přes tuto zkušenost nedokázala přesně verbalizovat dojem, který na mě udělala raná Bergmanova díla, využila jsem velkorysého prostoru bakalářské práce.

Práce se věnuje Bergmanovým filmům, které vznikly v krátkém časovém údobí režisérovy kariéry v letech 1951 až 1953. Během rešerše pramenů jsem

¹ BERGMAN, Ingmar. *Laterna magica*. Praha: Odeon, 2002, s. 76.

zaznamenala jen skromný výskyt ohlédnutí za Bergmanovou ranou tvorbou, *Letní sen* a *Čekající ženy*, první dva filmy, kterým se v této práci věnuji, jsou zmíněny skutečně jen v torzu dostupných zdrojů. O *Létě s Monikou* jsem sice našla vícero textů, žádný z nich ale na režisérovu hranou tvorbu nenahlížel komplexně. I tento aspekt určité „neprobádanosti“ Bergmanovy rané éry, která je naprosto zásadní k pochopení celého autorova díla, mi byl motivací k napsání této práce. Ta se stává ze tří neoformalistických analýz. Neoformalistický přístup jsem si osvojila na Filmové vědě, kterou jsem absolvovala bakalářskou neoformalistickou analýzou filmu režisérky Jitky Rudolfové *Rozkoš*. Protože jsem chtěla docílit co nejpocitivějších rozborů a vyvarovat se dojmologiím či nahodilým interpretacím, rozhodla jsem se pro neoformalismus, se kterým mám v tomto ohledu dobrou zkušenost. Kromě hledání signifikantních prvků v rovině stylu i v rovině formy se soustředím na ženskou hrdinku, která hraje prim v celé Bergmanově filmografii. Zajímalo mě prozkoumat toto období Bergmanovy kariéry, kdy se teprve rozhodoval, co pro něj bude příznačné, období, ve kterém se hledal. Toto hledání demonstрую právě na postavě hlavní ženské hrdinky.

2 Teoreticko-metodologický rámec

Neoformalismus je přístup, kterému dala vzniknout myšlenka ruského formalismu, vrcholící během 10. až 30. let 20. století. Z tohoto směru neoformalismus vychází a kombinuje jej s některými pojmy z kognitivní psychologie. Tento přístup je ale také neodmyslitelně spjat s filmovými teoretiky a historiky Kristin Thompsonovou a Davidem Bordwellem. Z knihy Kristin Thompsonové *Breaking the Glass Armor* budu vycházet při určování teoreticko-metodologického rámce.

Hlavní výhodou neoformalistické analýzy je její dovednost donekonečna přicházet s novými teoretickými otázkami. Neoformalismus jako přístup totiž nabízí řadu přibližných předpokladů o tom, jak jsou umělecká díla vystavěna a jakým způsobem vyvolávají reakci obecnostva, nepředepisuje ovšem, jak jsou tyto předpoklady vtěleny do jednotlivých filmů. Flexibilita neoformalistického přístupu tedy vychází z možnosti zrekonstruovat pro každý film ideální metodu, soustředěnou na povahu díla a výzkumné otázky, ke kterým vybízí. Kristin Thompsonová navrhuje komunikační model umění, který se obvykle rozlišuje na *vysílající, médium a příjemce*. Není proto přístupem, který by byl vhodný pouze pro některá díla, lze jej aplikovat na téměř jakýkoliv snímek. Forma aplikace je variabilní a zůstává na badateli, jak ji zpracuje. Domněnku o rozšíření metody takzvaného „umění pro umění“ ruskými formalisty Thompsonová rozporuje. Tvrdí, že formalisté položili základ alternativně ke komunikačnímu modelu umění, nerozdělovali umění na vysoké a nízké, díla selektovali na základě 8 analytických poznatků, jak je pro neoformalismus typické. Jelikož neoformalismus nenahlíží na umění jako na komunikaci, stává se pro neoformalistického badatele interpretace jedním nástrojem z mnoha, který není vždy užíván stejným způsobem. Neoformalismus se tímto značně liší od ostatních kritických přístupů, klíčová je otázka percepce, tedy vnímání.

Důležitým pojmem pro porozumění neoformalismu je *význam*. Ten je neoformalismem vnímán jako dílčí složka formy. *Referenčním* a *explicitním* významům rozumíme na základě svých zkušeností s uměleckými díly a světem.

Referenční význam si vykládáme jako odkaz k věcem a místům, které už samy o sobě význam mají, něco znamenají, o něčem známém referují. Explicitní významy zase znamenají způsob, kterým je jasně vyjádřen význam filmu. Referenční a explicitní významy jsou zřejmé a v díle se neschovávají. *Implicitní a symptomatické* významy je komplikovanější interpretovat. Implicitní význam může a nemusí být v díle přítomen, zahrává si s pluralitou divácké interpretace. Symptomatický význam se vyjadřuje k určitým podmínkám zobrazované doby. Oba tyto významy a jejich interpretace velmi úzce souvisí s otázkou ideologie. Význam spadá do skupiny prostředků, která zahrnuje všechny prvky nebo celé struktury, které v uměleckém díle zastávají určitou roli.

Thompsonová rozlišuje funkční prostředky uměleckých děl a jejich *motivace*, které rozčlenila do čtyř typů. Motivace odůvodňuje použití daného prostředku. *Kompoziční* motivace vyvolává prostředky, které budují naraci. *Realistická* využívá principů z reality. *Transtextuální* motivace vychází z konvencí jiných uměleckých děl, ke kterým prostředek odkazuje. *Uměleckou* motivaci rozpoznáme tak, že bez vázanosti na vyprávění, je prvek ozvláštňující sám o sobě, tudíž styl utváří vzorec sebe samého a není tedy realisticky, kompozičně, ani transtextuálně motivovaný. Odhalením motivace užitého prostředku jsme schopni určit jeho *funkci*, účel v návaznosti na prvky ostatní. Uspořádáme-li soubor nejsignifikantnějších prvků, dostaneme *řídící konstrukční princip*, který je pro neoformalistickou analýzu stěžejní.

Při zkoumání filmového díla pod neoformalistickým hledáčkem je nutné zakotvit v historickém kontextu. „To, jak se film drží norem pozadí, či jak se od nich vzdaluje, je předmětem práce analytika, a historický kontext, který pozadí poskytuje, analytikovi dává podněty ke konstrukci vhodné metody“², vysvětluje Thompsonová. Normy a jejich vychýlení spoluutvářejí prostředí, v kterém prozkoumáváme výše zmiňované ozvláštňování. Jednoduše řečeno prostředky, které dnes vypadají ozvláštňující, tak zítra vypadat nemusí. Může za to opakování, kterým se prostředek časem opotřebovává. Přihlédnutím k historickému kontextu proto prodlužujeme trvanlivost prozkoumávaného.

² THOMPSONOVÁ, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. Iluminace. 1998, (1), 19.

Zasazení analýzy do historických souvislostí také podporuje analýzu percepce. Pomoci divákovi v získání percepčních schopností je jedním z důležitých cílů analytikovi práce.

Diváci zastávají v neoformalismu důležitou pozici. Divácká interakce s formálními strukturami díla přispívá k jeho finálnímu účinku. Diváci jsou vnímáni jako aktivní subjekty. *Percepti* lze rozdělit do několika kategorií – fyziologické a nevědomé procesy neoformalismus více méně opomíjí, zajímá se o podvědomé a vědomé divácké aktivity. Thompsonová to zdůvodňuje takto: „Vědomé procesy jsou pro neoformalistického kritika obvykle těmi nejdůležitějšími, jelikož právě zde může umělecké dílo nejsilněji napadnout naše navyklé způsoby vnímání a myšlení, a může nás přimět k uvědomění si našich navyklých způsobů vyrovnávání se se světem.“³ Procesy, které se v divákovi při sledování filmového díla odehrávají, zkoumají Kristin Thompsonová a David Bordwell na základě kognitivní a percepční psychologie; jedná se například o vnímání prostoru a času reprezentovaného ve filmu.

Divákovo vnímání je primárně určeno zkušenostmi z jiných filmů a také z reálného světa. Tyto znalosti pak divák konfrontuje s daným dílem. Využívá mentálních schémat k utvoření hypotéz na základě předkládaných vodítek, poskytovaných syžetem. Tato vodítka může vytvářet styl i narace. Dílo vyvolává hypotézy, které je divák nucen přehodnocovat. Narativní i stylová vodítka hypotézy manipulují, vyvracejí či potvrzují, vytvářejí nové – divácká aktivita je tedy neustálá. Analytik, provádějící neoformalistickou analýzu, musí být schopen takové podněty vysledovat a na jejich základě diagnostikovat diváckou reakci. Analytik má tak v této fázi bádání rovněž roli jakéhosi psychologa, který pomáhá divákovi lépe prozkoumat jeho osobní vnímání.

Neoformalistická analýza se zakládá na dvou předpokladech. Zaprvé je nutné vnímat filmy jako umělé konstrukty. Neoformalismus pokládá prostředky, užívané filmem, za převážně arbitrární. Nehledě k tomu, jak realisticky může film působit, film nikdy není dílem zcela přirozeným. Druhý předpoklad je

³ THOMPSONOVÁ, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. Iluminace. 1998, (1), 23.

využívání estetického, ne-praktického typu percepce. Obvyklá percepce je snadná. Umělecké dílo ze své povahy každodenní percepci ztěžuje, komplikuje diváckou zkušenost, čímž se divák snaží přimět k soustředění a novému poznání o sobě, nikoliv za nějakým praktickým účelem. Zkomplikování se dá dosáhnout různými prostředky. Například syžet lze rozprostřít do dlouhé stopáže nebo jej odvyprávět v zrychlené sumarizující formě. Na základě těchto postupů lze odvodit, že některé akce jsou důležitější, než jiné a odůvodnit diváckou reakci.

Neoformalismus rozlišuje mezi motivy závaznými, které jsou pro vyprávění nezbytné a směřují divák ke konci narace, a volnými, které mohou být odstraněny, přehozeny či deformovány, aniž by došlo k zásadnější změně v kauzalitě děje. Funkcí volných motivů je zdržování závěru a rozštěpování hlavní dějové linie. Neoformalismus využívá pojmů syžet a fabule. Syžetem se rozumí „strukturovaný soubor všech událostí, jak je vidíme a slyšíme prezentovat se ve filmu samotném.“⁴ Při zkoumání syžetu také rozlišujeme mezi proairetickou a hermeneutickou linií, které odkazují na logické kauzální propojení akce a odpírání informací ve vyprávění. Jejich interakce pobízí diváky ke konstruování fabule. Fabule je mentální rekonstrukcí událostí zprostředkovaných syžetem a dovozených na základě předkládaných událostí a to v chronologické a příčinné podobě. Vyprávění může být uzavřené nebo otevřené. Záleží na tom, zda jsou veškeré filmem nastolené otázky vyřešené a kauzální linie uzavřené. Hlavními činiteli kauzálních součinností jsou postavy, hybatelé narace.

Pojem *narace* charakterizuje neoformalismus na základě aspektů informovanosti, sebeuvědomělosti a komunikativnosti. Informovanost poskytuje údaje o rozsahu a hloubce vědomostí, ke kterým má divák skrze vyprávění přístup.

Sebeuvědomělá narace přiznává, že si je vědoma aktu vyprávění.

Komunikativností rozumí analýza narativní dispozici nějakého rozsahu informací a zkoumá, které z nich akcentuje a které naopak zamlčuje. Zkoumáme ale nejen formální aspekty filmového díla, jakož i stylistické stránky, neboť jejich prostřednictvím je narace umožněna. Ústřední cíl neoformalistické filmové

⁴ THOMPSONOVÁ, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. Iluminace. 1998, (1), 31.

analýzy je nalezení *dominanty*, kterou Thompsonová definuje jakožto „hlavní formální princip, jehož užívá dílo či skupina děl k organizaci prostředků do jednoho celku.“⁵ Dominanta určuje, které prostředky vystoupí do popředí jako důležité ozvláštňující rysy a které budou méně důležité. Pro analytika je indikátorem, jaké otázky se pro zkoumání filmu nejlépe hodí, a vymezuje tak analytické východisko.

⁵ THOMPSONOVÁ, Kristin. *Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod*. Iluminace. 1998, (1), 35.

3 Analytická část

3.1 Letní sen

Následující rozbor se bude věnovat prvnímu z filmů Bergmanovy „ostrovní trilogie“⁶ a soustředit se bude primárně na funkce retrospektivního vyprávění v rovině formy a mizanscény v rovině stylu.

Letní sen, v originálu *Sommarlek*, je prvním Bergmanovým filmem, který dle svých vlastních slov považoval za *svůj*.⁷ *Sen* vznikl v nešťastném období Bergmanova života, a to jak toho profesního, tak toho soukromého, a jeho vznik tak provázely mnohé komplikace. Příběh o baletce Marii, která se vrací do vzpomínek na svou první lásku, se měl původně jmenovat *Sentimentální cesta*⁸ a k finální verzi scénáře se režisér propracovával mnoho let. Je to také první Bergmanův film, který se odehrává převážně v exteriéru. Do té doby byl Bergman považován za spíše studiového režiséra. *Letní sen* je ale také prvním filmem, ve kterém je divákův zrak upřen primárně na ženskou hrdinku. V počátcích kariéry se Bergmanova díla zabývala hlavně mužským hrdinou. Jeho zájem o ženskou hrdinku sílil až postupně, když se pomalu přestal soustředit pouze na mužské hrdiny a začal se zabírat vztahem mezi mužem a ženou, přičemž žena byla postavou čím dál asertivnější a vrstevnatější - bylo tomu tak například ve filmech *Přístav* (1949) a *Za štěstím* (1950). Nicméně Marie, ústřední hrdinka *Letního snu*, je vůbec první Bergmanovou ženskou postavou, kterou vůči mužským postavám postavil do přímé, konfrontační opozice. O postavě Henrika, Mariiny první lásky, dokonce řekl, že jej téměř nezajímala, že ji jen musel vykonstruovat coby pomyslný držák na šaty (patrně na ty Mariiny)⁹.

⁶ Pracovní označení pro zkoumaný vzorek filmů, děj všech tří se totiž odehrává převážně na ostrovech.

⁷ Ingmarbergman.se. (2019). *Summer Interlude*. [online] Dostupné z: <https://www.ingmarbergman.se/en/production/summer-interlude> [cit. 19. 8. 2019].

⁸ Ingmarbergman.se. (2019). *Summer Interlude*. [online] Dostupné z: <https://www.ingmarbergman.se/en/production/summer-interlude> [cit. 19. 8. 2019]. (vlastní překlad)

⁹ The Criterion Collection. (2019). *Summer Interlude: Love and Death in the Swedish Summer*. [online] Dostupné z: <https://www.criterion.com/current/posts/2313-summer-interlude-love-and-death-in-the-swedish-summer> [cit. 19. 8. 2019].

Bergman si byl v *Letním snu* vědom, že jej zajímá především Marie, že jej zajímá (a nadále bude zajímat) především ženská duše.

3.1.1 Narace

Ve všech třech filmech, kterými se tato práce zabývá, a ostatně i v jiných Bergmanových filmech, je vždy zajímavá a určující perspektiva, z jaké nahlížíme příběh. Nostalgický Bergman má ve zvyku se často dívat do minulosti, ale i definovat, číma očima se do ní díváme. A speciálně pro analýzu *Letního snu* je zkoumání Bergmanovy práce s retrospektivní perspektivou naprosto klíčové.

Úvodní titulková sekvence předvádí obrazy přírody, navozuje milý, hřejivý pocit léta, kamera se prochází vysokou travou a dívá se do korun stromů. Konec této sekvence oznamuje následující záběr, dramatický pohled na kostel a „těžký“ zvuk odbíjejících hodin. Ocitneme se v prostorách divadla, kde vrcholí napětí před generální zkouškou. První ze stěžejních postav, která je nám představena, je David, reportér místních novin, arogantní všeználek. Na vrátnici divadla právě dorazil poslíček s balíčkem pro slečnu Marii. David se dušuje, že Marii zná, že k ní patří a že jí balíček předá. Vrátný ho ale z divadla nekompromisně vypoklonkuje. Příští obraz, ve kterém se poprvé seznamujeme s postavou Marie, byl ve scénáři popsán takto: „Marie zírá na balíček a otevírá ho. Z hnědé obálky vypadne kniha. Je to starý, černý zápisník. Marie jej otevře a zděšeně pronese: Pane Bože.“¹⁰ Tak se scéna ve filmu skutečně odehraje. Se zápisníkem pracuje Bergman coby s rekvizitou, odemykající Mariinu minulost. Přestože se jedná o deník, který patřil Henrikovi, její první lásce, a obsahuje tedy jeho, nikoliv Mariiny vzpomínky na léto, kdy se do sebe zamilovali, *Letní sen* sledujeme perspektivou Marie. Díváme se na její verzi příběhu, otevíráme její deník. Harryho zápisník je jen jakýmsi mementem onoho tragického léta, minulostí, kterou se Marie snaží už po léta vytěsnit z paměti. Bergmana nezajímá Henrikova verze příběhu, zajímá ho ta Mariina. Režisér „ždíme“ atmosféru před generální zkouškou, vedlejší postavy, personál divadla, neustále troucí poznámky o tom, že „tady dneska něco smrtí“. Jejich prostřednictvím, poměrně

¹⁰ Ingmarbergman.se. (2019). *Summer Interlude*. [online] Dostupné z: <https://www.ingmarbergman.se/en/production/summer-interlude> [cit. 19. 08. 2019]. (vlastní překlad)

prozaicky, a přece důvtipně, dává Bergman tušit hrozbu. Do filmu se nenápadně vkrádá napětí. Čeho se máme obávat, ale Bergman nekonkretizuje, strach vyvolává minimalisticky a tím efektivněji, temnotu předesílá zkratkou. Obavy tudíž nedokážeme verbalizovat, oč silnější je naše divácká potřeba dozvědět se, co „tady dneska smrdí“. Kvůli technickým problémům je zkouška přeložena na večer, baletní sál se ponořil do tmy. Když si jde Marie před odchodem z divadla zatelefonovat, sledujeme ji zpovzdálí, očima vrátných. Ti jí komentují, říkají, že je hezká, ale také tajuplná, jaksi nedotknutelná a že o ní vlastně vůbec nic nevědí. V podstatě tak shrnují momentální pocit diváka. Setkání Marie a Davida na nábreží sice odtajní, že spolu ti dva mají milenecký, a ne zrovna nekomplikovaný vztah, nicméně Marie zůstává nadále postavou, vzbuzující tajuplný dojem. Expozice se uzavírá symbolicky, podobně jako v *Létě s Monikou*, Mariiným odplutím na ostrov.

Patrně není pro Bergmana charakterističtějšího motivu, nežli je motiv smrti. Smrt na sebe v jeho díle bere mnoho podob a v režisérově kinematografii je téměř všudypřítomná. V *Letním snu* se s ní u Bergmana setkáme poprvé, se smrtí s lidskou tváří. Marie na ni natrefí ihned po příjezdu na ostrov. Smrt má ve *Snu* podobu staré ženy, bloumající krajinou, černé vdovy, pobledlé tváře, zahalené v šálu. Žena se na Marii ohlédne. V jejím pohledu je cosi uloženo, snad soucit, snad porozumění, pokračuje v cestě a Marie ji následuje. Bergman nepotřebuje žádná slova, abychom pochopili, že jdeme ve stopách smrti.

Retrospektivní hledisko vyjadřuje režisér flashbackem. S ním zachází více méně tradičně, Marii se vynořuje vzpomínka. Ta je ale *Letního snu* jádrem. Flashback, pohled do minulosti, která se nám v následující části filmu rozkrývá, je jasně ohraničeným, nepřerušovaným celkem, který funguje sám o sobě (samostatně), nemá podobu letmé asociace, v podstatě působí jako film vložený do filmu, s vlastním začátkem, prostředkem a koncem. Je to Mariina interpretace osudného léta, její deník, její sen. Bergman využije podobnosti a opakování, jednoho z narativních principů, které definuje neoformalismus. Propojuje tak minulost a současnost a buduje důležitou paralelu, most mezi někdejší a nynější Marií. S tehdejší Marií se totiž seznamujeme opět v divadle, je stejně nalíčená, je stejně oblečená, mezi ní a současnou Marií není na první pohled žádný rozdíl. Tato paralela je hlavním klíčem k pochopení Mariiny postavy, prostředkem k

rozmluvení jejího dosud zamklého *já*. Na základě flashbacku, který bych označila za druhou třetinu filmu, si zpětně přirozeně interpretujeme třetinu první, tedy expozici. Paralelou nabízí Bergman vzácné srovnání minulého a současného a zároveň nastiňuje i to, co se stalo mezitím. Zdánlivě jednoduchými gesty, za použití těch nejzákladnějších narativních principů, tak před divákem rozprostírá obrovskou mapu Mariiny spletité duše. Ze vzpomínky procitneme jen jednu, kdy je flashback přerušen návštěvou Mariina strýce, další důležité, možná nejdůležitější, mužské postavy. Toto procitnutí je sice výrazným narušením kontinuity flashbacku, nicméně jej lze ozřejmit jako jeho součást. Minulost totiž Bergman neohraničuje pouze retrospektivním rámcem vyprávění, minulost symbolizuje ostrov, a to jak v minulém, tak v přítomném čase. Návštěva strýce na ostrově, která se uskuteční v čase přítomném, tak stále reprezentuje cosi dávného a ze vzpomínky nás nevytrhává, nýbrž ji prohlubuje. Kdyby se dal narativní systém *Letního snu* popsat jako pohyb, byl by ladný a bolestivý jako pohyb baletky. „Tak jsem na Henrika zapomněla. Vyrostla kolem mě zeď. Nebyla jsem jen chráněná, ale i uvězněná. Tak jsem zapomněla na Henrika. Zapomněla jsem na něj.“ Těmito Mariinými slovy procitáme spolu s ní ze vzpomínek, zatímco odplouváme z ostrova. Definitivně se tím uzavírá flashback, druhá třetina filmu. Je noc po generální zkoušce, Marie sedí v šatně, divadlo se rychle vyprazdňuje a ona zůstává sama. Motiv zrcadla, do kterého se po celou dobu dívá, je dalším z Bergmanových oblíbených motivů, obvykle jím subjektivizuje pohled postav, obvykle je takto konfrontuje se sebou samými. Sebereflexe nemůže mít konkrétnější podobu, Marie se v pohledu do zrcadla snaží rozpoznat sebe samu (o tom podrobněji níže v podkapitole, která se věnuje mizanscéně). Složitě téma smíření a sebezpřijetí vyvrcholí v závěru, opět beze slov, pouze za použití další podobnosti. Bergman tentokrát vytvoří paralelu mezi mužskými protagonisty, mezi Henrikem a Davidem. Davida uvidíme v jedné ze závěrečných scén, která ze zákulisí sleduje Marii při tanci. V identické situaci jsme poprvé zahlédli postavu Henrika. Režisér tím evidentně demonstruje Mariino vykoupení.

3.1.2 Styl

Pokud jde o mizanscénu, Ingmar Bergman v sobě nezapře divadelníka. Neboť ji z hlediska stylu pokládám za dominantní, budu se jí zabývat na úkor dalších stylových aspektů, jen v jejím rámci se proto zmíním o kameře, střihu či zvuku.

Herectví

Postavu Marie nahlížíme skrze již zmíněný paralelismus, kdy porovnáváme dvě její nejzákladnější polohy, a sice Marii, kterou byla v minulosti a Marii, kterou je nyní, o několik let později. Ke srovnání jsme nuceni mimo jiné silným kontrastem. Ten režisér (samo sebou) přizívuje i způsobem, jakým vede herečku Maj-Britt Nilssonovou.

Nejpřehlednější bude charakterizovat obě Mariiiny „verze“ a vystihnout, v čem je jejich výraz specifický a navzájem kontrastní. Nynější Marie působí chladně, sošně a nepřístupně. Tento dojem je v divákovi vzbuzen minimem dialogu (mlčenlivostí postavy) a také způsobem záběrování. V expozici, tedy v části *Snu*, ve kterém se tato Mariina poloha ustavuje, ji sledujeme převážně ve větších velikostech záběrů jakoby očima jejího okolí, což dává najevo její odstup, uzavřenost a nedotknutelnost. A když už se jí přece trochu přiblížíme, v její tváři těžko přečteme jakoukoliv emoci. Je jako zakletá v smutku, paralyzovaná dávnými traumaty, emocionálně ochrnutá žena. Mariina druhá základní poloha má přesně opačný výraz. Druhá Mariina tvář, totiž tvář mladé, poprvé zamilované dívky, je tváří rozzářenou a živoucí. Bergman hraje se dvěma protichůdnými emocemi - s radostí a smutkem. Vzpomínka na minulost je jakýmsi ohledáním místa, kde Marie o radost přišla, kde přišla o iluze, kde tragicky zahynula její první láska. Výrazný herecký moment nese scéna, ve které Henrik naposledy vydechne. Mariina reakce na Henrikovu smrt je velice racionální, nehysterická a tichá. Smutek její postava neventiluje, naopak jej ukládá do sebe. Tam v nemocnici tak dochází k protnutí jejích tváří, tam se tyto polohy slévají dohromady. Důležitá je nicméně i poloha Marie coby tanečnice, té se pozorněji věnují věty následující.

Kostýmy a masky

Tento aspekt mizanscény významně určuje prostředí, do jehož rámce je *Letní sen* zasazen, a sice prostředí baletní scény. Pro porozumění Mariině postavě je její role (další poloha) baletky klíčová. Mezi tou radostí a smutkem, na té škále, po které její postava klouže, totiž existuje místo, kde je její postava takzvaně pevná v kramflecích - na divadelních prknech. Silné líčení a kostým primabaleríny pomáhají Bergmanovi umocnit sešňěrovanost postavy. Specifický kostým a maska navádějí, jak o Mariině postavě smýšlet, usnadňují tak divákovi orientaci v hrdinčině nitru. Nános líčidel symbolizuje přísnou masku, kterou si Marie nasazuje na "vnějším" světle. Typický obleček, korzetový vršek s vykrojeným dekoltem a nařasená sukýnka, zase podporuje dojem její svázanosti. Osud baletky s její osobní linkou zcela symetricky rezonuje, snoubí v sobě protichůdné vlastnosti, křehkost a půvab se zde střetávají s určitou nemilosrdností a děsivým sebezapřením. Postavu Marie vyobrazuje Bergman jako někoho, kdo se rozhodl uzavřít před světem, někoho, kdo se rozhodl nosit masku, než by se smutkem, který v sobě nosí, utkal. Na divadelní prkna se proto ubíhá s téměř masochistickým vzrušením. Je potom nanejvýš symbolické, když se Marie v závěru *Sna* odličuje. Toto gesto ilustruje hrdinčino nitro navenek a jeho význam je nepřehlédnutelný - Marie sejmula masku.

Prostředí

V *Letním snu* pracuje Ingmar Bergman primárně se dvěma prostředími. Jsou jimi divadlo a ostrov. Opět mezi nimi vytváří kontrastní vztah. Funkci divadelního prostředí vystihuje postava baletního mistra, který v závěru filmu konstatuje, že divadla jsou svým způsobem strašidelná místa. Bergman skutečně vypodobňuje divadlo jako místo temné a stísněné, do nějž zaklíná hlavní hrdinku, jak jsem již předeslala výše. Vazbu dvou hlavních prostředí zakládá režisér na tom nejzákladnějším rozporu - interiér versus exteriér. Prostředí ostrova, které je pro všechny tři filmy, kterým se tato práce věnuje, stěžejní, naopak otevírá velkorysé scénérie švédského souostroví a budí přesně opačné dojmy, než prostředí divadla. Bergman s ním ovšem pracuje dvousečně. Ostrov má jinou podobu v zimě a jinou v létě. Divák se na něm poprvé ocitne v době, kdy se po okolí prochází smrt. Atmosféra ostrova je neutěšená, ze záběrů na rozbouřené moře a pustou krajinu vyzařuje chlad. Odtud si Marie rozpomene na léto. Ostrov

v létě je prostředím, ve kterém se odehrává stěžejní část filmu - flashback. Prostředí, zalité sluncem, koresponduje s radostnými, zamilovanými emocemi, které tam prožívá hlavní hrdinka a současně vsazuje klín mezi minulost a současnost. Opět zdánlivě triviální kontrast mezi ročními obdobími dodává na plasticitě hrdinčiny duše. Příroda dokresluje to, co se nedozvíme z pohledu, ani dialogu postav. Je jakousi entitou, psychologem, který divákovi ilustruje hrdinčin vnitřní prožitek prostřednictvím rozbouřeného moře či kamenitého břehu. Obrazy přírodních scénérií mají velmi často silně asociativní povahu. Malé postavy se pohybují ve velkorysých kompozicích, jejichž staticčnost zesiluje působení pohybu uvnitř záběru (nárazy vln). Kamera, téměř nečinný (statický) pozorovatel, ukazuje ostrov coby nekonečně velké a divoce krásné místo, coby prostředí zpola symbolické, zpola realistické, které, jak přesně shrnuje Jesse Kalin, „podtrhuje povahu elementárního materiálu, z něhož se skládá lidský život: je to nehostinná krajina s kamenitou stezkou a pobřežím posetým balvany, bez jakékoli možnosti úkrytu, vystavená nemilosrdnému slunci.“¹¹ Bergman se snaží dosáhnout naprostého souladu vizuálního obrazu a duševního stavu, který je příznačný pro jeho filmy z šedesátých a sedmdesátých let, ve kterých často mučivě zkoumá tváře lidí, kteří čelí jeden druhému i sami sobě v pusté krajině.

3.1.3 Shrnutí

Letní sen je tedy prvním Bergmanovým filmem, ve kterém má ženská postava takzvaně „navrch“, ve kterém zaujímá dominantní postavení vůči postavám mužským. Postava Marie skutečně vyvolává impozantní dojem, je hrdinkou s velkým H. Tento dojem je soustavně vyvoláván specifickými formálními a stylovými principy. Narace je hlavní hrdince podřízena. Příběh je vyprávěn z její perspektivy, to ona nás provádí krajinou své mysli, to ona listuje ve vzpomínkách na svou minulost. V narativní rovině pracuje režisér s paralelismy, které zakládá na výrazném kontrastu. Právě kontrast mezi dvěma časovými dimenzemi, ve kterých se *Letní sen* odehrává, je nám hlavním klíčem k pochopení ústřední postavy. Psychologicky je motivován i styl, který je s hlavní hrdinkou těsně provázán v každém ohledu. Všechny složky formy i stylu jsou zkonstruovány tak, aby divákovi zpřístupnily cestu k duši hlavní hrdinky.

¹¹ KALIN, Jesse. *Ingmar Bergman a jeho filmy*. Praha: Casablanca, 2007, s. 28. Filmoví tvůrci (Casablanca).

3.2 Čekající ženy

Film *Čekající ženy* považuji za jakýsi předěl či zlom nejen v kontextu této práce, ale i v rámci celé Bergmanovy filmografie. V nejkonzentrovanejší míře totiž využívá všech prostředků, které jsou pro jeho tvorbu počátkem 50. let charakteristické, a o nichž tato práce pojednává více či méně ve všech ohledech. Jedná se nejen o motivy v narativní rovině, ale i o aspekty stylu. Hledat mezi *Letním snem*, *Čekajícími ženami* a *Létem s Monikou* společné znaky je nasnadě nejen proto, že tato díla vznikla za sebou, v těsné blízkosti během necelých tří let, ale také proto, že společně podávají unikátní svědectví o intenzivní době, kdy se Bergman takřkajíc "našel" (vyprofiloval).

Čekající ženy jsou filmem o čtyřech ženách čtyř bratrů, které tráví dovolenou na pobřeží Stockholmu, kde čekají, až se jejich manželé vrátí ze služební cesty. Čekání si krátí vzpomínáním. Podobně jako v *Letním snu*, jsou tedy *Čekající ženy* vyprávěny částečně retrospektivně. V jejich případě je ale narativní systém vybudován více klasicky, a tudíž (ale jen na oko) jednodušeji a přehledněji. Film je vyprávěn ve dvou časových liniích, opět je rozlišujeme jako *minulost* a *současnost*. Vztah mezi tehdy a teď je pro režiséra důležitý. Zatímco současnost je v *Čekajících ženách* statická a odehrává se v jednotě místa i času, flashbacky mají proměnlivou formu - podobně jako v *Letním snu* jde o uzavřené vzpomínky, o specifický pohled postavy. Příběh každé jedné čekající ženy je naprosto svébytný v rovině stylu i formy, proto je analyzuji odděleně.

3.2.1 Rakel

Tématem první vzpomínky je frustrace a pokušení. Příběh Rakel je příběhem emocionálně nepřístupné ženy, uvězněné v dysfunkčním manželství, která spolu s manželem tráví dovolenou v letním rodinném sídle. Zatímco její manžel se věnuje psaní historické eseje, ona nedělá dle svých vlastních slov *vůbec nic*. Vše se změní, když do jejich monotónního života vtrhne postava Rakelina dlouholetého přítele Kaje.

Rakelin flashback se odehrává v jednom dni a respektuje klasickou tříaktovou strukturu. Z velkého celku čekajících žen, které sedí za kulatým stolem v

obývacím pokoji a věnují se ručním pracem, kamera transfokuje na detail Rakeliny tváře. Do flashbacku se přeneseme pomalou prolínačkou z jejího detailu na ustavující celek rodinného sídla. Jde o využití klasické interpunkce, prolínačka ilustruje pozvolný ponor do hrdinčiny minulosti. Bergman opět využívá funkce prostředí a velikosti záběrů k charakterizaci Rakeliny postavy. Kamera ji zabírá ve velkých celcích, sleduje ji, jak bezmyšlenkovitě prochází rozlehlým sídlem, jak neví coby, jak bloumá po zlaté kleci. I v Rakelině příběhu se setkáváme s Bergmanovým oblíbeným motivem zrcadla, i zde funguje coby sebeuvědomělý stylový prvek, subjektivizující hrdinčino vnitřní dilema. Klíčová pasáž, ve které Raket čelí sexuálnímu pokušení, se odehraje v jednom dlouhém záběru. Statický polodetail toaletního stolku nám umožňuje sledovat akci před i za kamerou právě pohledem do zrcadla. Pohyb postav proměňuje kompozici i hloubku ostrosti. Kamera se pohne až ve chvíli, kdy se Kaj vrhne do Rakelina klína. Rychlý švenk nás vytrhuje z pohledu do zrcadla a definuje tak ztrátu sebekontroly. V ještě těsnější blízkosti Raket a Kaje se nacházíme po dobu druhého aktu, kdy jejich sblížení sledujeme převážně v detailech. Detailní pohled do tváře postavy, pronášející monolog, je dalším ze signifikantních rysů Bergmanovy pozdější tvorby. Bergman se zabývá primárně pocity hlavní hrdinky, velkým detailem nutí diváka k soustředění, divákovi nezbyvá, než postavě takzvaně "viset na rtech". Raket a Kaj jsou navíc uzavřeni v malém interiéru dřevěné boudy, což také pomáhá umocnit pocit jakési intimity, ale i stísnění. Vstup do třetího aktu oznamuje znovu prolínačka. Nejprve se prole dvojdetail milenců se záběrem na hladinu moře, ze kterého poté pomalu vystupuje detail zasněné Raket. Závěrečný akt sleduje dohru Rakeliny nevěry a využívá klasických postupů konverzačního dramatu (záběr - protizáběr). Stříhová skladba je tu tak mnohem svižnější, než v aktech předcházejících, ale kamera stále zůstává převážně statickým pozorovatelem. Obrazová kompozice umocňuje osamělost aktérů. Signifikantním je záběr, kdy se Raket zpovídá manželovi, v prvním plánu sledujeme ji, ve druhém plánu Kaje, který je k nám otočen zády. Pro Bergmanovy kompozice je typická nejen symboličnost, ale i jistá doslovnost. Přestože se nacházíme v uměleckém filmu, většinu umělecky motivovaných prvků si divák poměrně snadno podvědomě interpretuje. Ingmar Bergman jen jemně ozvláštňuje klasické principy, které mu pomáhají hladce zprostředkovat i ty nejsložitější myšlenky. Rakelinu duši potom prozkoumává

primárně dlouhými záběry, psychologicky motivovanou kamerou a kontinuální, jasně definovanou narativní strukturou.

3.2.2 Marta

Martin flashback je formálně i stylisticky nejnáročněji pojatou vzpomínkou. Její příběh vypráví Ingmar Bergman téměř beze slov, jen prostřednictvím obrazů. Do Martiny vzpomínky se stejně jako v případě Raket "prolneme". Marta si vybavuje období, kdy byla těhotná. Sledujeme ji pár hodin před porodem a opět se na ni soustředíme primárně v detailu. Kamera citlivě zachycuje Martinu osamocenosť v krušných chvílích prvních porodní bolestí.

V první části se hrdinka nachází sama v bytě, není zde jiná postava a tudíž ani možnost dialogové interakce. Její příběh je vyprávěn v tichosti, pouze prostřednictvím drobných symbolických motivů (přetékaný umyvadlo) či rekvizit (itinerář věcí, které si balí s sebou do porodnice). V Martině vzpomínce je poprvé využit voice over, byť poskrovnu, na některých místech přece jen zazní hrdinčin hlas. Použití voice overu zde působí jako sebeuvědomělý narativní prvek, který nás vytrhuje z kontinuity flashbacku a upozorňuje na sebe samý - jinými slovy nám dává připomenout, že sledujeme vizualizaci Martina vyprávění. Jedná se například o scénu, ve které zahlédne mužskou siluetu, stojící za dveřmi. Marta hovoří ve voice overu o strachu ze smrti, který v tu chvíli pocítila. Režisér dává smrti znovu lidskou podobu a opět využívá symbolických kompozic, kterými umocňuje hrdinčinu osamělost. K nejvýraznějšímu stylovému posunu nicméně dochází v porodnici. Obraz stínů, míhajících se na zdi, evokuje Martě vzpomínku na Paříž. V rámci vzpomínky tak otevíráme novou vzpomínku - jde o druhou vrstvu flashbacku, která by se dala pracovním nazvat "flashbackem na druhou". Tato druhá vrstva vyplňuje prostřední část Martina vyprávění a sleduje změť nejrůznějších okamžiků z jejího života předtím, než otěhotněla. Narace tak pracuje s celkově třemi dimenzemi vyprávění. Absenci dialogu vynahrazují čím dál zběsilejší stříhové sekvence, které připomínají některá díla ruských montážníků. Režisér jimi zcela beze slov vyjadřuje hrdinčin vnitřní stav, totiž kóma, do kterého upadla v bolestech při porodu.

3.2.3 Karin

Ingmar Bergman experimentuje v *Čekajících ženách* nejen s formou a stylem, ale i se žánrem. Karinina vzpomínka na noc, kdy s manželem uvízli ve výtahu, je příběhem nejodlehčenějším, takřka komediálním.

Vztahové drama s komediálními prvky se odehraje během jedné noci ve dvou stěžejních scénách. První z nich je scéna v autě, kterým manželé odjíždějí z rodinné večeře. Jde o jeden jediný dlouhý záběr, který nám poskytuje pohled do interiéru auta. Sledujeme statický dvojdetail Karin, řídící automobil v prvním plánu, a jejího muže Fredrika, sedícího na zadním sedadle v druhém plánu. Scénu dynamizuje dialog v rovině formy a osvětlení v rovině stylu. Světla, která se míhají přes obličej postavy, dopadají na manžele zvenčí, ilustrují atmosféru noční ulice a vytvářejí jediný výraznější vnitrozáběrový pohyb, který divákovi usnadňuje sledování znepokojivě dlouhého, statického záběru. Karin zabírá v prvním plánu dvě třetiny rámu obrazu, to posiluje její impozantnost. Fredrik je "namáčklý" ve druhém plánu, což naopak zdůrazňuje jeho slabost. Druhou stěžejní scénou je scéna ve výtahu. Obraz se opět odehrává v tmavém, miniaturním interiéru a režisér s tímto prostředím, které výrazně omezuje pohyb kamery i možnosti práce s osvětlením, pracuje podobně inovativně jako v interiéru auta. I zde je obrazová kompozice motivována primárně psychologíí postav. Na dvou čtverečních metrech se tak paradoxně odehrává skutečné drama. Ingmar Bergman využívá omezeného zdroje světla nejen k zvýraznění psychologicky podstatného momentu, ale i v gagu. Rafinovaná práce se světlem a stínem a široká škála nejrůzněji komponovaných detailů pomáhá Bergmanovi odvyprávět drásavé psychologické drama nenápadně a hravě.

3.2.4 Anette a Maj

Příběhy dvou zbývajících žen se odehrají v základní narativní dimenzi, tedy v *současnosti*. Bergman je nevypráví prostřednictvím flashbacku. Anette svůj příběh vyprávět nechce, tvrdí, že to, že nemá žádný příběh, o který by se s ostatními ženami chtěla podělit, je pro její manželství s Paulem charakteristické. Tato výpustka je ale taktéž osvěžujícím nápadem, kterým režisér rozmnožuje narativní systém o novou vrstvu. Příběh Maj, nejmladší z žen, se odehrává mezi jednotlivými flashbaky, a ve filmu působí jako něco živého a přítomného. Maj je

mladá svobodná dívka, sestra Marty, která v závěru filmu utíká z domova za svou láskou. Bergman používá její příběh jako symbol mladistvé naděje. Její útěk symbolizuje naivní boj proti příběhům, jaké nám vyprávěly Rakel, Marta, Karin a koneckonců i Anette.

3.2.5 Shrnutí

V *Čekajících ženách* si Bergman osvojuje mnohé principy. Experimentuje v úrovni formy i stylu. Buduje až tři narativní dimenze a příběh každé z žen navléká do zcela originálního hávu. Retrospektivní hledisko inovuje pomocí nepatrných ozvláštňení. Klasické konvence uvádí do nových souvislostí. Elegantně se pohybuje i na ostré hraně žánrů komedie a dramatu. Stejně jako v *Letním snu*, podrobuje formu a styl psychologii. Tu líčí primárně prostřednictvím symbolicky laděných obrazových kompozic, velkých detailů a až znepokojivě dlouhých záběrů. Pracuje rovněž s osvětlením - na světlo světa nechává vystoupit ty nejtemnější zákoutí lidské duše. Narativní strukturu dynamizuje proměnlivostí stylu. I přesto, že režisér operuje s obrovskou škálou výrazových prostředků, vytvořil mimořádně vnitřně soudržný film - poctivou analýzu hned pěti ženských duší.

3.3 Léto s Monikou

„Bergman sám říká, že tématem jeho filmové trilogie z počátku šedesátých let je ‚redukce‘ - v metafyzickém smyslu slova. V klasickém pojetí znamenala metafyzika obecné zkoumání veškerého bytí na jeho elementární úrovni. Vytvářela soupisy těch nejzákladnějších druhů věcí a principů, které je ovládají prostřednictvím změny a pohybu; byla to ontologie popisující strukturu světa. K jejím jednotlivým elementům dospěla tak, že odvrhla vše nepodstatné, a obrala tak rozmanitost a bohatost stvoření až na kost. Ne že by tyto detaily a zvláštnosti byly bezcenné nebo bezvýznamné; šlo spíše o to, že jejich povaha a smysl závisely na oněch základních elementech, které jim jednak dávaly formu a směr, a jednak stanovovaly jejich omezení. Pouze pokud byly tyto elementy pojmenovány a pochopeny, mohly být pochopeny i jejich projevy. Bergman se nezabývá bytím jako takovým, nýbrž morálním světem - námi jakožto lidskými bytostmi žijícími ve dvacátém století: zkoumá naše hlubiny, naši pravou podstatu, a také to, jaký smysl můžeme tváří v tvář této podstatě dát svému životu. Chce vytvořit portrét člověka, obraz lidské bytosti s obnaženým, tlukoucím srdcem, chce zjistit, jak vypadáme bez iluzí, vytáček, lží, jež vytváříme na svou ochranu. Takováto redukce na to nejpodstatnější nám poskytuje zrcadlo, ve kterém se můžeme vidět takoví, jací opravdu jsme.“¹²

Monika, jedna z nejcharismatictějších hrdinek filmů Ingmara Bergmana, stvoření, obranné na kost, obnažená lidská bytost s tlukoucím srdcem. Šestnáctiletá dívka sedí na vyhrátém kamenitém břehu, oči má zavřené, svetřík stažený pod ramena, oddává se slunci, větru, létu. Obraz téhle Moniky znamenal revoluci. Byla jiná, než její zaoceánské protějšky, byla ukřičená, nebojácná, spontánní, byla skutečná. Její neoholené podpaží a tvář, prostá líčidel, její ušmudlaná živočišnost a živelnost byli jasným protikladem nejen podoby Hollywoodských hrdinek té doby, mladých, střídmych dam dobrých mravů, ale i předobrazem pro její evropské následovnice. V analýze *Léta s Monikou* proto půjde (zjednodušeně řečeno) opět o to, jak byla hrdinka stvořena. A Bůh stvořil ženu, pardon, Bergman stvořil ženu. A Herriet Andersson není Brigitte Bardot.

¹² KALIN, Jesse. *Ingmar Bergman a jeho filmy*. Praha: Casablanca, 2007, s. 23. Filmoví tvůrci (Casablanca).

3.3.1 Narace

Mladý závozník projíždí městem na motocyklu, má nevinnou tvářičku a na hlavě naražený čepec. To je obraz Harryho, první obraz filmu, přes který běží titulky. Abychom pochopili Moniku, musíme ozřejmit postavení Harryho, jejího milého, postavy, která té Moničině tvoří protiváhu. Jakkoliv je Monika výrazně dominantnější a dynamičtější postavou, jde o léto s Monikou, nikoliv o léto s Harrym. Už sám název filmu našeptává, že půjde o pohled někoho jiného, snad o vzpomínku na Moniku. Ingmar Bergman znovu pracuje s hlediskem vyprávění. Neoformalismus ale říká, že vypravěč je důležitý pouze tehdy, kdy ve filmu někdo vypráví, kdy je ve filmu entita, která nám zpřístupňuje informace, tyto entity mohou být dvojího typu, a sice diegetický nebo nediegetický vypravěč. Narace používá vypravěče coby zprostředkovatele. Harry ale není vyprávěcí entitou, nemá tu moc příběh okomentovat, nemá tu moc promluvit. I beze slov je nám ale do určité míry tlumočen *jeho* pohled, jeho příběh.

Léto s Monikou proběhne ve velmi klasické tříaktové struktuře, příběh je vyprávěn chronologicky, jednotlivé akty jsou do sebe částečně uzavřené příběhy, podobně jako kapitoly románu. Dalo by se říci, že je *Léto s Monikou* ušito jednoduchým stehem, chronologická skladba syžetu s třemi jasně definovanými akty. Bergman *Léto* skutečně konstruuje do tří kapitol, z nichž první pojednává o seznámení Harryho a Moniky, druhá o jejich dobrodružství na útěku před světem a třetí zaznamenává návrat, pád, proměnu, deziluzi. Jak jsem v úvodu předeslala z knihy Jesse Kalina *Bergman a jeho filmy*, v *Létě s Monikou* se Bergmanova celoživotní fascinace morálním světem, zkoumáním, jak křehké jsou lidské bytosti v konfrontaci s morálními dilematy, vyjevuje už velmi konkrétně. Na vztahu dvou mladých lidí, šestnáctileté Monice a jen o tři roky starším Harrym, ukazuje, jak sladké opojení, tak bolestivé vystřízlivění z první lásky. Harry je přitom postavou, která rány osudu přijímá, zatímco Monika jim vzdoruje.

V prvním aktu se tedy seznamujeme s Harrym a až následně s Monikou. Harry je hoch ze středostavovských poměrů, žijící sám ve velkém domě s otcem, nahluchlým hypochondrem, a matka mu zemřela, když byl ještě malý chlapec. Brigádníčí jako závozník ve skladu porcelánu a touží se stát elektroinženýrem.

Nechybí mu ambice, ani smysl pro zodpovědnost. Monika žije v stísněné domácnosti s několika sourozenci, matkou a otcem, sebelítostivým alkoholem se sklony k agresivitě. Pracuje v zelinářství a milostné pletky má s kde kým.

Pro analýzu narace je klíčové odhalení vývojového vzorce. Pro ten je důležité srovnání úvodu a závěru filmu. Forma na začátku zmíní nějaké očekávání, které v závěru filmu dojde k naplnění či k nenaplnění. Prvotní očekávání je tedy spjato s postavou Harryho, neboť ten je nám představen nejdříve. Harrymu je věnován i závěr filmu, kdy se z mladičkého závozníka, chlapce, který má celý život před sebou, stane muž v elegantním černém kabátě, držící v náručí své malé dítě. Jedná se o vcelku jednoduchý, nikoliv však zjednodušující oblouk. Proměna chlapce v muže. Monika je nám představena až posléze, až po Harryho titulkové jízdě na kole rušným Stockholmem. Postava Moniky vstoupí do filmu jakoby náhodou, nechtíc, nenápadně, zastihneme ji v závěsu mužů, vcházejících do kavárny. O chvíli později se v této kavárně dají Monika s Harrym poprvé do řeči. Předtím se ale Monika zastaví u zrcadla. Tím zrcadlem je kamera, Bergman vytváří iluzi, jde jen o zdánlivé prolomení čtvrté stěny, o prvek, který se v různých ozvláštněních objeví v *Létě s Monikou* ještě několikrát. To divák je v tu chvíli Moničiným zrcadlem. A v tom miniaturním gestu, které následuje, je uložena celá podstata toho, kým Bergman chtěl, aby Monika byla – zastavila se před zrcadlem, aby zvýraznila rty rtěnkou, nakonec se ale rozhodne ponechat svou tvář nenalíčenou. Jednoduchá herecká akce a práce s příznačnou rekvizitou, uzavřené v krátkém, nenápadném, leč stylisticky výrazném gestu, představí hlavní hrdinku i jakési podtéma celého filmu (pátrání po lidské přirozenosti) během necelých deseti vteřin. Jiskra mezi Monikou a Harrym přeletí ihned, stačí, aby si v kavárně vyměnili pár vět. Jejich láska je náhlá a tím naléhavější, Bergman ji zatím nekomplikuje. Už v ten večer si Monika a Harry vyznají lásku. Monika doslova říká: jsme do sebe blázni, nemyslíš? Přestože kamera se častěji soustředí na Moniku, čímž posiluje její dominantní pozici, kterou přirozeně zaujímá vůči poblouzněnému, trochu malátnému Harrymu, ve všech třech aktech, jsou jejich pozice ve formální, narativní rovině rovnocenné. Pocit Moničiny převahy tedy nevychází z formy, nýbrž ze stylu, čemuž se věnuji níže. Životy obou zkoumá Bergman se stejnou pečlivostí, v rovině stylu nicméně upřednostňuje postavu Moniky, která se filmem řítí jako lavina, kameru na sebe doslova strhává. To Monika udává temporytmus *Léta*. Jednoduchá (a znovu

zdůrazňují - nikoliv zjednodušující) tříaktová chronologie hladce zpřístupňuje divákovi cestu k oběma postavám a jen v náznacích stylu (kamerou či střihem viz. pokračování analýzy) upřesňuje jejich hledisko, kdy paradoxně pasivnější postava Harryho projde daleko radikálnější změnou, opíše mnohem složitější oblouk, než jeho proaktivnější protějšek Monika. Rozpor vychází čistě z nesourodosti jejich charakterů, Bergman jej jinak téměř nepřizívuje, nedramatizuje - protichůdné osobnosti do sebe nechává volně narážet, oběma postavám dopřává stejný prostor. Léto s Monikou tím budí dojem jakési nevykonstruovanosti, Harry a Monika jako by v něm žili docela bezhlavě.

Sám Bergman k filmu řekl: „Léto s Monikou bylo plánované jako levný film s omezeným rozpočtem a minimálním štábem. Bydleli jsme v Klockargårdenu na Ornö a každé ráno jsme na rybářských člunech absolvovali několikahodinovou cestu na malou skupinku exotických ostrovů na samém konci šér. Ihned se mě zmocnila euforická bezstarostnost. (...) Žili jsme poměrně příjemným životem pod širým nebem, pracovali jsme přes den, večer a za svítání, a to za každého počasí. Noci byly krátké, spánek bezesný. Po třínedělním snažení jsme poslali to, co jsme natočili, na vyvolání. Díky závadě na jednom stroji se v laboratoři poškrábaly tisíce metrů filmu a skoro všechno se muselo točit znova. Aby se neřeklo, uronili jsme několik krokodýlích slz, ale ve skutečnosti jsme se tajně radovali z prodloužené svobody.“¹³

3.3.2 Styl

Předchozí podkapitola ozřejmila, odkud se v *Létě s Monikou* bere drama - z nesourodosti charakterů ústředí dvojice. Ingmar Bergman zřejmě proto zvolil takřka dokumentární styl, kterým mohl Moniku, uragán, který se prožene Harryho životem, nejuvěrněji zachytit.

„Bylo poučné představit takový originální talent, jakým je Harriet Anderssonová, a sledovat, jak si počíná před kamerou... Harriet Anderssonová je jedním z

¹³ BERGMAN, Ingmar. *Laterna magica*. Praha: Odeon, 1987, s. 172. Klub čtenářů (Odeon).

filmových géniů. Na křivolaké cestě džunglí naší branže se člověk setká jen s několika takovými vzácnými zářivými exempláři. Uvedu příklad. Léto skončilo. Harry není doma a Monika si vyjde s Lellem. Lelle v kavárně pustí jukebox. Během hlasitého swingu se kamera obrátí k Harriet. Ta stočí pohled ze svého partnera přímo do objektivu. Tady najednou, poprvé v dějinách filmu, dojde k nestoudnému přímému kontaktu s divákem."¹⁴

Bergman si byl jistě vědom, že se tak neděje poprvé v dějinách filmu - skládal tak poklonu herečce, s níž spolupracoval dlouhou řadu let a nazýval jí jedním ze svých nejdražších přátel.¹⁵ Moment, o kterém Ingmar Bergman hovoří ve vzpomínce na Harriet Anderssonovou, je ale přinejmenším pro tento film skutečně signifikantní. V podkapitole, která se zabývala narací, jsem již zmínila podobně sebereflexivní gesto (seznamovací akt s postavou Moniky). Sebeuvědomělost se v *Létě s Monikou* projevuje různě, ale než na ta místa budu upozorňovat, vysvětlím, jak si sebeuvědomělost vlastně uvědomit. Neoformalismus přisuzuje naraci tři základní vlastnosti, a sice vědění, komunikativnost a sebeuvědomělost. Protože s prvními dvěma jmenovanými vlastnostmi se v *Létě s Monikou* nezachází nikterak ozvláštňujícím způsobem, zabývat se jimi nebudu. Tedy, sebeuvědomělym rozumíme ve filmu to, co upozorňuje na sebe samotné. Sebeuvědomělý prvek rozpoznáme tak, že jsme si vědomi samotného aktu vyprávění, kdy se naruší takzvaná čtvrtá stěna a dojde k přímé komunikaci s divákem. Na úrovni stylu, tj. ve chvíli, kdy styl začne upoutávat na sebe samotný, při každém okázalejším postavení či pohybu kamery, můžeme hovořit o sebeuvědomělosti narace. Dochází tím k narušení systémových vlastností filmu z hlediska stylu. Postava Moniky nabourá tento systém dvakrát, poprvé před kavárnou, posléze na schůzce s Lellem. V obou případech se v různé intenzitě konfrontuje přímo s divákem. Zatímco ve scéně před kavárnou postřehne onen sebeuvědomělý prvek jen ten nejbystřejší divák, tento Moničin pohled, vzpomínaný Bergmanem, můžeme opravdu označit za nestoudně přímý. Sebeuvědomělost tedy rozeznáváme také z hlediska jakési intenzity, míry, do jaké si jí uvědomujeme, do jaké jsme na ní upozorněni. I v případě Harryho postavy jsme několikrát šáleni sebeuvědomělou kamerou,

¹⁴ BERGMAN, Ingmar. *Obrázky*. Praha: 2002, s. 156.

¹⁵ BERGMAN, Ingmar. *Laterna magica*. Praha: Odeon, 1991, s. 172.

taktéž ve dvou obrazech. Harry ale do kamery neupírá přímý, natož nestoudný pohled. Zatímco Monika proráží hlavou zeď (rozuměj čtvrtou stěnu), Harry jakoby skrze ni procházel. Jedná se o obraz v porodnici. Harry se přichází podívat na své první dítě, na svou novorozenou dceru. Ulpíme v blízkém detailu Harryho tváře - dívá se upřeně do kamery, dívá se skrze diváka. Harryho pohled je pohled člověka, vyděšeného k smrti. Záběr je mimořádně (v systému celého filmu) dlouhý a v divákovi vyloženě vzbuzuje očekávání protizáběru na dítě - ten mu ale Bergman nedopřeje (ani jedinkrát ve filmu nepohlédneme dítěti do tváře). Kamera tak poměrně okázale subjektivizuje Harryho vyděšené nitro a střihová skladba záměrně nenavazuje vztah mezi Harrym a dítětem. K tomuto navázání totiž dojde až v samém závěru filmu - v již vzpomínané scéně Harryho, svírajícího miminko v náručí, což je zároveň ten druhý, sebeuvědomělý moment, který Harryho postava zprostředkuje. Ne náhodou je zde opět použit motiv zrcadla - jedná se o tutéž ulici, v níž jsme se poprvé setkali s Monikou. Ale zatímco Monika vyjadřuje svými drzími pohledy cosi stroze definitivního a bolestně přímého, Harry se prostřednictvím kamery tiše zpovídá. Nyní jsme označili místa, ve kterých došlo k narušení systémových vlastností filmu, k vychýlení stylu. Jaký ale je, onen systém? Kromě zmíněných odchylek nemají na sebe kamera, ani střih tendenci výrazně upozorňovat, chovají se dokumentárně v klasickém observačním (pokorném, tiše voyaerském) smyslu slova. Přizpůsobují se akci a dynamice postav. Na plátně se tedy častěji objevuje Monika coby oprsklý iniciátor dramatických situací, divoká, nevyzpytatelná hrdinka. Kamera je v tomto ohledu, řekněme, odpsychologizovaná, hrdiny neškatulkuje do žádných umělých, sofistikovane aranžovaných kompozic, aby podpořila jejich nerovnováhu, jejich rozpor. Ten vychází čistě zevnitř postav, kterým se kamera i střihová skladba snaží "jen" co nejempatičtěji naslouchat. A to v uhrančivě krásných, velkorysých scénériích několika exotických ostrovů na samém konci Stockholmských šér (ale o tom níže).

Herectví, kostýmy a masky, osvětlování a prostředí, tedy aspekty mizanscény, jak je rozlišuje neoformalismus, taktéž spadají do funkcí stylu. Domnívám se, že především jejich prostřednictvím, dal Ingmar Bergman Monice její nezaměnitelnou tvář, proto se nad mizanscénou pozastavím déle, tedy o něco podrobněji. Postavu Harryho budu od této chvíle trochu přehlížet, neboť v této

části analýzy není jeho definování tak podstatné a v kontextu celé práce tudíž irelevantní.

Herectví

Herriete Andressonová byla podle Bergmana ženou vzácně silnou, ale zranitelnou, která měla smysluplný vztah ke kameře a navíc suverénní techniku. „*Přechází bleskurychle z nejsilnějšího vcítění do střízlivého registrování či naopak.*“¹⁶

Na papíře (rozuměj ve scénáři) mohla Monika vypadat poněkud strnule - ploše a neuvěřitelně. Záletná dívenka z chudých poměrů, bez ambic, beze snů, svede nevinného hochu, otěhotní s ním a ve finále opustí své dítě. Zkrátka opovržení hodná bytost. Takovou Moniku nakonec viděli a cenzurovali ve Spojených státech amerických, kde svoji premiéru zažilo *Léto s Monikou* pod názvem *Monika, the story of a bad girl* (Monika, příběh o zkažené holce). Herriete Anderssonová sice hraje postavu, která se v rámci onoho Bergmanova metafyzického světa, v oné krajině duše, dopouští nejrůznějších chyb, ale opovržení, ani tu jakousi pachutí morality, divák necítí. Herriete Andresson vtiskla postavě, která má reprezentovat právě jakousi chybu, trhlinu v morálce, život, který dodal Monice na mimořádné autenticitě. A tak s ní divák možná může nesympatizovat, ale určitě jí nemůže zcela nepochopit. Monika vystřídá širokou škálu poloh, několikrát změní tvář. Její expresivita nicméně nepřekračuje práh realističnosti.

Prostředí

Třebaže Ingmar Bergman vypráví univerzální příběhy, jeho filmy se odehrávají ve velmi promyšlených prostředích. Jinými slovy příběh, který by se mohl odehrát kdekoliv (a fungoval by) se v Bergmanově filmu neodehraje ledaskde. Děj vždy zasazuje do specifických kulís, jejichž primární funkcí je opět co nejpřesněji ilustrovat krajinu lidské duše, již režisér zkoumá. Platí to i v *Létě s*

¹⁶ BERGMAN, Ingmar. *Laterna magica*. Praha: Odeon, 2002, s. 172.

Monikou, které se odehraje v krajině (pro Bergmana) nejcharakterističtější - v Stockholmských šérách. „Podobné krajiny se vyskytují ve všech Bergmanových filmech. Na ostrově a skalnatém pobřeží se odehrávají *Persona*, *Hanba*, *Hodina vlků* i *Sedmá pečeť*, která tam začíná a končí a mezitím sledujeme pouť zemí sužovanou morem. (...) Opuštěnost způsobuje, že se svět scvrkává a zužuje obzory člověka, a ten se pak soustředí pouze na své nitro.“¹⁷

V *Létě s Monikou* pracuje Ingmar Bergman se dvěma prostředími, jsou jimi rušné město (Stockholm) a téměř pustý ostrov. Bergman využívá jejich kontrastu. *Léto s Monikou* je (mimo jiné) filmem o útěku před realitou, přičemž realitu symbolizuje Stockholm, město, ve kterém Monika a Harry žijí, kde mají svá zázemí, a kde za sebe nesou zodpovědnost. Právě před zodpovědností prchají v člunu Harryho otce na ostrov v šérách, kde chtějí strávit bezstarostné léto. Uskutečnit tu nejromantičtější ideu ze všech, oddat se sami sobě na místě odlehlém od všech starostí, na místě symbolizujícím zdánlivou svobodu a štěstí. Pro *to* je příznačným moment, kdy se Monika a Harry vypraví na taneční zábavu, která se koná na jednom z přilehlých ostrůvků, Monika by tančila, té je to fuk, ale Harry se ve společnosti cítí nesvůj, navrhne proto, aby se přesunuli na jiné, lepší místo. Následný záběr vyobrazuje tančící siluetu mileneckého páru, na jiném, lepším místě, totiž tam, kde mohou být sami. Poté, co Monika otěhotní, se ale nad ostrovem začnou pomalu stahovat mračna. Počasí hraje v *Létě* veledůležitou roli, Bergman jeho proměny zprostředkovává především pomocí zvuku. Divák cítí (slyší) každý poryv mrazivého větru a až fyzicky prožívá blížící se konec léta. Krajina se proměňuje a rezonuje s vnitřním stavem postav. Ostrov umlká a postavy křičí, pískot meluzíny předznamenává novou roční dobu, dobu, ve které se umírá. Cesta zpět do Stockholmu je stejně jako cesta z něj ilustrována obrazy mostů, železničních přejezdů, nábřeží, zkrátka obrazy civilizace. Po návratu z ostrova jsme ale až do konce filmu uzavřeni s Monikou a Harrym v interiérech, povětšinou v jejich maličkém bytě. Bergman má ve zvyku své postavy uvězňovat v interiéru, například velká část *Lesních jahod* se odehrává v uzavřeném prostoru automobilu a prakticky celý děj *Šepotů a výkřiků* probíhá v několika pokojích jednoho jediného domu. Harry se z práce

¹⁷ KALIN, Jesse. *Ingmar Bergman a jeho filmy*. Praha: Casablanca, 2007, s. 28. Filmoví tvůrci (Casablanca).

nevrací do tepla domova, nýbrž do klece, v níž se Monika bouří jako lev. A uprostřed všeho toho zmatku jejich nebohé dítě. Tím, že se postavy takzvaně nemohou nedechnout, režisér se pomalu, ale jistě přibližuje katarzi. Když konečně... Monika se provlékne klecí a opouští Harryho i své dítě.

3.3.3 Shrnutí

Rozbor *Léta s Monikou* poukázal především na sebeuvědomělé prvky, kterými Bergman subjektivizuje vnímání hlavních hrdinů a podobně jako v *Letním snu* a v *Čekajících ženách* tak podsouvá divákovi určitou narativní perspektivu. V rovině stylu umocňuje důležitost Moničiny postavy především prostřednictvím složek mizanscény a kamery. Snímání je ale mnohem rozvolněnější, než v případě výše analyzovaných filmů. Styl tentokrát neparafrázuje vnitřní psychologii - až na ona sebeuvědomělá místa. Kamera i střih ilustrují především náladu, vytvářejí atmosféru prostředí a celkový dojem jakési bezprostřednosti, iluzornosti, snu.

4 Závěr

Hlavním cílem této bakalářské práce bylo hlouběji seznámit čtenáře s raným dílem režiséra Ingmara Bergmana. Jeho ranou tvorbu zde reprezentovaly filmy *Letní sen*, *Čekající ženy* a *Léto s Monikou*. Jejich analýzou se povedlo vystopovat a ozřejmit některé motivy a principy, které dnes vnímáme jako signifikantní rysy režisérových tvorby či jako Bergmanův poznávací znak. Tyto drobnější analytické poznatky byly vztahovány k ženské hrdince tak, aby o ní utvořily komplexní obraz. Jinými slovy - analýza chtěla být především ilustrací Bergmanova hledání sebe sama (svého autorského já) a k těmto účelům využila hlavní ženskou postavu, na níž toto hledání demonstrovala.

Z neoformalistické analýzy vyplynulo, že je pro Ingmara Bergmana naprosto zásadním objektem zájmu hlavní hrdinka – ženou se zabývá fascinovaně ve všech třech analyzovaných dílech. Filmem vyhrazuje hrdinčin pohled, příběhy vypráví jejíma očima. Krajinu duše prozkoumává v detailních záběrech tváře nebo dvojice tváří na prázdném, minimalistickém pozadí. Pro režiséra je lidská tvář prostorem, ve kterém se odehrává to nejniternější drama. Vše zakládá na ostrém kontrastu, kterým ilustruje hrdinčinu duchovní proměnu. Postavy zasazuje do zpoila symbolické, zpoila realistické krajiny. To, co nevyplyne z dialogu nebo pohledu postav, asociuje režisér obrazovou kompozicí. Kamera je pokorným, tichým pozorovatelem, psychologem, který prostředkuje pohled do nitra hlavní hrdinky. V *Letním snu* a v *Čekajících ženách* používá Bergman flashback – formou vidění, vzpomínek, snů a vizí rekonstruuje zkušenost postav. Oba filmy reprezentují ženy, které se ohlížejí za minulostí. Moničin příběh vypráví Bergman bez flashbacku – její proměnu demonstruje plynulým postupem času. Tím Monika mezi ženskými hrdinkami, kterým se věnovala tato práce, vyčnívá – režisér jí nechává žít tady a teď. Vedle sešňované, zmalované Marie a pasivních čekajících žen, působí Monika jako z jiného světa. Je to ale pořád tentýž Bergmanův svět, ve kterém se nepoznáváme při pohledu do zrcadla a kde na nás na každém rohu číhá smrt. Ta komnata snů, o které mluví v *Laterně magice*, a ve které se (podle mě) už tehdy – na svém začátku, pohyboval s naprostou samozřejmostí...

5 Zdroje

5.1 Literatura

Knihy

KALIN, Jesse. *Ingmar Bergman a jeho filmy*. Praha: Casablanca, 2007.

BERGMAN, Ingmar. *Laterna Magica*. Praha: Odeon, 1991.

BERGMAN, Ingmar. *Obrázky*. Praha: Havrat, 2002.

Studie, články z periodik

THOMPSONOVÁ, Kristin. Neoformalistická filmová analýza: jeden přístup, mnoho metod. *Iluminace*. 1998, (1).

5.2 Webové zdroje

The Criterion Collection. (2019). *Summer Interlude: Love and Death in the Swedish Summer*. [online] Dostupné z: <https://www.criterion.com/current/posts/2313-summer-interlude-love-and-death-in-the-swedish-summer> [cit. 19. 8. 2019].

Ingmarbergman.se. (2019). *Summer Interlude*. [online] Dostupné z: <https://www.ingmarbergman.se/en/production/summer-interlude> [cit 19. 8. 2019].

Ingmarbergman.se. (2019). *Waiting Women*. [online] Dostupné z: <https://www.ingmarbergman.se/en/production/waiting-women> [cit. 19. 8. 2019].

5.3 Filmografie

SOMMARLEK (Švédsko 1951)

Letní sen

Produkce/producent: Svensk Filmindustri / Allan Ekelund

Režie: Ingmar Bergman

Scénář: Ingmar Bergman, Herbert Grevenius podle povídky I. B. "Mari" (Marie)

Kamera: Gunar Fischer

Střih: Oscar Rosander

Hudba: Erik Nordgren, Bengt Wallerström, Eskil Eckert-Lundin (L. Delibes, F.

Chopin, P. I. Čajkovskij, E. Eckert-Lundin)

Zvuk: Sven Hansen

Výtvarník: Nils Svenwall

Lokace: Stockholmské souostroví

Délka: 95 min. / černobílý

Premiéra: Stockholm 1. 10. 1951

Obsazení: Maj-Britt Nilsson, Birger Malmsten, Alf Kjellin, Stig Olin, Ernst Brunman, Douglas Håge, Gunnar Olsson, Julia Cæsar, Torsten Lilliecrona, Carl Ström, John Botvid, Carl-Axel Elfving, Georg Funkquist, Annalisa Ericson, Olav Riégo, Emmy Albiin, Eskil Eckert-Lundin

Kvinnors väntan (Švédsko 1952)

Čekající ženy

Produkce/producent: Svensk Filmindustri / Allan Ekelund

Režie: Ingmar Bergman

Scénář: Ingmar Bergman

Kamera: Gunnar Fincher

Střih: Oscar Rosander

Hudba: Erik Nordgren (Ch. W. Gluck)

Zvuk: Sven Hansen

Výtvarník: Nils Svenwall

Lokace: Stockholm, Siarö (Švédsko), Paříž (Francie)

Délka: 107 min. / černobílý

Premiéra: Stockholm 3. 11. 1952

Obsazení: Anita Björk, Eva Dahlbeck, Maj-Britt Nilsson, Birger Malmsten, Gunnar Björnstrand, Jarl Kulle, Aino Taube, Håkan Westergren, Ingmar Bergman, Jens Fischer, Sten Mattsson, Naima Wifstrand, Douglas Håge, Mona Geijer-Falkner, Gustav Roger, Karl-Arne Holmsten, Torsten Lilliecrona, Carl Ström, Märta Arbin, Lena Brogren, Sten Hedlund, Kjell Nordenskiöld

Sommaren med Monika (Švédsko 1953)

Léto s Monikou

Produkce/producent: Svensk Filmindustri / Allan Ekelund

Režie: Ingmar Bergman

Scénář: Ingmar Bergman, Per Anders Fogelstörn podle Fogelstormöva stejnojmenného románu.

Kamera: Gunnar Fincher

Střih: Tage Holmberg, Gösta Lewin

Hudba: Erik Nordgren, Eskil Eckert-Lundin, Walle Söderlund (F. Olson, G.

Rayner, H. Lundqvist, P. Abraham, E. Di Capua/A. Mazzuccini, J. Strauss ml., H. Walin, R. Svensson)

Zvuk: Sven Hansen

Výtvarník: P. A. Lundgren

Lokace: ostrovy Ornö, Bodskär, Borgen, Sadelöga; Stockholm (Strömmen, Södermalm, Riddarfjärden)

Délka: 96 min. / černobílý

Premiéra: Stockholm 9. 2. 1953

Obsazení: Harriet Andersson, Lars Ekborg, Åke Fridell, Gösta Gustafson, Gösta Prüzelius, Göthe Grefbo, Bengt Eklund, Ernst Brunman, Sten Mattsson, Bengt Brunskog, Tor Borong, Mona Geijer-Falkner, Astrid Bodin, Gert Fylking, Dagmar Ebbesen, Åke Grönberg, Torsten Lilliecrona, Magnus Kesster, Sigge Fürst, Arthur Fischer, Carl-Axel Elfving, Georg Skarstedt, Ivar Wahlgren, Hanny Schedin, Naemi Briese, Harry Ahlin, Birger Sahlberg, Nils Hultgren, Gustaf Färingborg, Kjell Nordenskiöld, Nils Whiten, Anders Andelius