

## **Oponentovo posouzení bakalářské práce Marie Pochobradské: Léta s Monikou aneb ženské hrdinky v raném díle Ingmara Bergmana**

Marie si zvolila téma bergmanovské a zvolila si ho dobře – tak, aby bylo uchopitelné v rozsahu bakalářského úkolu. Jak uvádí, vycházela z vlastního nadšeneckého zážitku, který zakusila při shlédnutí Letního snu z roku 1950, tedy z doby, kdy se, jak soudí znalci, Bergman už našel, přesněji z rané fáze tohoto období. K Letnímu snu si pak přiřadila dva filmy bezprostředně následující – Čekání žen (1951) a Léto s Monikou (1952). Snad bychom mohli uvažovat také o do značné míry etapě klasické, neboť, jak ostatně práce prokazuje, režisér si ve zmíněných a ještě i dalších filmech, počíná velmi promyšleně a záměrně (záměr naplňuje se zjevnou promyšleností), a to v rovině narativní formy (uplatňování hlediska postavy, kloubení časových plánů), tak v kamerovém (záběrovém) ztvárňování (komponování) postav i scénérií. V neposlední řadě v uplatňování hledaných kontrastů a analogií. Diváka nemate a nevystavuje frustracím.

Musím říci, že výběr filmů pro zkoumání raného, ale současně už klasického Bergmana, mně konvenuje, avšak pracovní označení „ostrovní trilogie“ se mi jeví poněkud matoucí. Jednak se podstatně netýká Čekání žen, jednak je ostrovní izolace zesílena v rámci trilogie, kde je kladena otázka boží existence a představen svět božího mlčení (na ostrově se odehrává Jako v zrcadle); ostrov pak tvoří vysoce sémantizovaný prostor v tak zvané černé sérii (Persona, Hodina vlků, Hanba).

Teoreticko – metodologický rámeček, vycházející z neoformalistické analýzy, rozpracované Kristin Thompsonovou a Davidem Bordwellem, prezentuje Marie Pochobradská v relativní úplnosti a celkem přehledně, doplňuje ho a rozvíjí a současně činí zřejmějšími některé abstraktní principy a kategorie, v rámci následných analýz konkrétních filmových děl, analýz, které vlastně

také prověřují instrumentálnost daného modelu. Ve snaze o stručnost se však autorka dopouští zkratů a formulačních neobratností, toho, co „zatemňuje“ smysl řečeného. Vyjasňující komentář by si dle mého mínění zasloužil třeba následující citát: „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 (*bohužel jsem nepochopila čím*) značně liší od ostatních kritických přístupů, klíčová je otázka percepce, tedy vnímání. (*Pro neoformalismus, nebo ty ostatní kritické přístupy?*)

Ještě bych se ptala, jak se stane, že je nějaký prvek „ozvláštňující sám o sobě“ a jak styl utváří vzorec sebe samého a není motivovaný – realisticky, kompozičně ani transtextuálně (viz typologie motivací).

Při interpretačním rozboru tří Bergmanových filmů autorka mnohé z kondenzovaně a místy alogicky formulovaného teoretického rámce naštěstí zapomíná a věnuje se důsledně zkoumání jedinečné bergmanovské poetiky daného období. Například tomu, nakolik je pro *Letní sen* určující subjektivní perspektiva hrdinky (úspěšné baletky), tedy skutečnost, že se díváme na její verzi příběhu, přestože impulzem rozpomínání na šťastné, leč tragicky završené léto první lásky, se stal deník dávno mrtvého mladíka.

Dále se zkoumá, jak vyprávění ve dvou časových rovinách využívá princip podobnosti a opakování, právě tak jako kontrast: přírodní exteriér (jeho letní a zimní podoba) – potměšilá interiérovost divadla; dvě verze hrdinky Marie; „zakletá ve smutku“ a s maskou – zamilovaná, „rozzářená a živoucí“, zasažená smrtí. Interpretační hodnotu analýzy shledáváme tedy v prokazování toho, nakolik „Všechny složky formy i stylu byly konstruovány tak, aby divákovi zpřístupnily cestu k duši hlavní hrdinky“.

K tomu ale podotýkám, že bych se ráda dočetla více o vizuálním ztvárnění smrti a roli strýce, jehož příchod hrdinku i diváka vytrhává ze vzpomínky a narušuje tak kontinuitu minulého děje. V

této souvislosti poněkud pochybují o termínu flashback. Reminiscenční část tvoří třetinu filmu a jak sama autorka konstatuje, lze ji chápat jako film vložený do filmu, jako celek s vlastním počátkem, prostředkem a koncem.

Také bych ráda upozornila, že v souvislosti s mladou smrtí, se objevuje jedna z prvních bergmanovských rebelií proti Bohu a že tento zážitek mohl mít zásadní význam pro to, kým se hrdinka výsledně stala (baletní perfekcionalistkou žijící bez lásky).

Pro narativní stavbu Čekání žen se v předkládané práci volí přímo adjektivum klasická, tedy v pozitivním smyslu promyšlená, funkční, přehledná. Časové roviny se tu týkají jednak statické přítomnosti skupiny žen (příslušejících k rodu Lobeliových), jednak proměnlivého, tedy dynamického sledu několika flashbackových retrospektiv. Analýza této proměnlivé roviny (proměnlivého plánu) důsledně zaznamenává zejména kamerové ztvárnění různorodých situačních a jiných epizod (to, jak je většinou obrazová kompozice motivována psychologií postav). Dále použití voice overu, vzpomínky (pařížské a stínové) ve vzpomínce; vizualizace zúženého prostoru auta či výtahové kabiny (v tom druhém případě „škálou nejrůzněji komponovaných detailů“, využitím omezeného zdroje světla) a tak podobně. Dospívá se k shrnutí, že narativní strukturu v případě Čekajících žen, založenou na statické přítomnosti a čtyřech obsahem i stylem různorodých variantách do sebe uzavřených vzpomínek, dynamizuje podstatně stylová proměnlivost (škála výrazových prostředků). Ne první pohled paradoxně právě díky ní (oné proměnlivosti) dosáhl Bergman již v rané fázi své několik desetiletí probíhající plodné tvůrčí cesty mimořádné „vnitřní soudržnosti“.

Stěžejními body analýzy Léta s Monikou učinila Marie Pochobradská následující „odhalení“:

- uplatnění „vývojového vzorce“, který, jak tomu rozumíme, je spjat jednak s náhlým propuknutím vztahu, jeho průběhem, zlomem a vyústěním, jednak s postavou Harryho, která ztělesňuje přerod hochy v muže přijímajícího zodpovědnost, pro niž přírodní živelnost Moniky není uzpůsobena

- kontrastnost, „protichůdnost“, protagonistů a kontrastnost prostředí: přírodního ostrovního plenéru na jedné straně, na druhé městských exteriérů a interiérů – chudých až bezútěšných. Dodejme, že přesun z města do přírody a naopak určuje i tříaktovou stavbu díla, že významnou roli hraje klima a dokumentární (podotkla bych neorealistickej) styl.

Ve svém komplexním pojednání Léta s Monikou se Marie Pochobradská pozastavuje u poměrně detailního prvku – u zcizující reakce nespoutatelné (živelné až živočišné) dívky, tedy pohledu do kamery jako do zrcadla, pohledu, který lze interpretovat dle neoformalistické analýzy jako projevení kategorie (?) „sebeuvědomění“. Tento termín považuji v rámci celého konceptu za značně problematický, takže se ptám, zda by nám autorka předkládané bakalářské práce nemohla uvést nějaké jiné příklady tohoto postupu, aby se stalo zřetelnější, co se tím rozumí či může rozumět. Uvítala bych příklady právě z Bergmanovy tvorby, aby se nám pro český jazykový kontext nevhodný termín („sebeuvědoměným rozumíme ve filmu to, co upozorňuje na sebe samotné“) neredukoval na „proražení“ čtvrté stěny pohledem postavy.

Téma bakalářské práce Marie Pochobradské považuj za dobře zvolené, vymezené a zpracované na úrovni odpovídající teoretickým předpokladům autorky. Bergmanovská reminiscence mě osobně potěšila a nezklamala. Navrhuji tudíž práci k obhájení s hodnocením B.

Doc. PhDr. Marie Mravcová, CSc.