

Bakalářská práce

Teoretická bakalářská práce
Ženy ve filmu
Ingmar Bergman a Pedro Almodóvar

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vyhotovila samostatně
a nikdo mi s jejím vypracováním nepomáhal.

Ve Zlíně dne 10. 5. 2010

.....
Klára Věžníková

Abstrakt v češtině

Tato teoretická bakalářská práce pojednává o tématu „Ženy ve filmu“. Týká se porovnání, nebo spíše odlišnosti náhledu na ženu dvou významných režisérů: Pedra Almodóvara a Ingmara Bergmana. Jak moc a jakým způsobem ženy ovlivnily tyto umělce v tvorbě. Následují rozbory filmů obou autorů.

Abstract in English

This theoretical work is about the theme "Women in Film." Concerns the comparison, or rather differences in outlook on the two major female directors: Pedro Almodovar and Ingmar Bergman. How much and how women influenced the artist in the making. Followed by an analysis of films both authors.

Obsah:

Prolog.....	4
1) Ingmar Bergman.....	5
1.1) Persona.....	9
1.2) Mlčení.....	14
1.3) Podzimní sonáta.....	18
1.4) Scény z manželského života.....	22
2) Pedro Almodóvar.....	24
2.1) Volver.....	28
2.2) Vše o mé matce.....	31
2.3) Mluv s ní.....	36
Epilog.....	38
Použitá literatura.....	39
Seznam příloh.....	40

Prolog

Jedni z nejvýznamnějších filmových režisérů v historii, kteří zasvětili své filmy převážně ženám. Zkoumají ženu z různých úhlů, každý ze svého pohledu. Mluvíme zde o Ingmaru Bergmanovi a Pedru Almodóvarovi. Jejich filmy mluví za vše. Almodóvarovi jsou plné citu a dramatičnosti. Naproti tomu Ingmar Bergman točil filmy hluboké, šel až do morku kostí. Oba mají své nezastupitelné místo v historii kinematografie. Pojďme se proto podívat na jejich tvorbu více zblízka. A posuďte sami, jak se každý z nich chopil tématu ženy ve filmu a jaké nestárnoucí filmy oba natočili.

1) Ingmar Bergman



Ingmar Bergman

"Neustálá fascinace ženami je jedním ze zdrojů mé hnací síly. Tento zájem je pochopitelně dvojnásobný, obsahuje i prvky nátlaku."

Ingmar Bergman

Je jedním z nejvýznamnějších skandinávských režisérů. Narodil se 14. července 1918. Byl jak divadelní, tak filmový režisér a scénárista. Témata Bergmanových filmů vycházejí z jeho dětství a jeho života ve vztazích.

Matka Karin Bergman, rozená Åkerblom, byla zdravotní sestra a pocházela z vážené rodiny. Otec Erik Bergman byl pastorem státní luteránské církve. Ve 30. letech 20. století se otec stal farářem farnosti Hedvigy Eleonory v Östermalmu ve Stockholmu. Ingmar Bergman zde vyrůstal v přísném religiózním prostředí, což se později promítlo i do jeho tvorby.

Jako otec a manžel nebyl Bergman úplně věrný a stálý a takové postavy jsou v jeho filmech nejčastější. Hodně svých traumat přisuzuje oddané lásce k matce, ke které ale neměl zrovna nejbližší. Sám svou rodinu charakterizuje stručně a výstižně: "Naše rodina byli lidé dobré vůle s katastrofálním dědictvím přemrštěných požadavků, špatného svědomí a pocitů viny."

Nešťastná manželství, nepochopení dětí a jim vlastních manévrů, konflikty s těmi nejbližšími, tak jako v Bergmanově životě, jsou hlavními náměty jeho děl. Jeho postavy hledají podstatu existence. Mysticismus a symbolismus nesmí chybět.

V tvorbě tohoto tvůrce lze vymezit několik údobí, která se vyvíjela ve znamení výrazných osobností hereckých představitelk, k nimž ho většinou poutal i hlubší osobní vztah.

Vyjmíme z rozsáhlého Bergmanova tvůrčího životopisu jeden významný úsek z éry jeho zralosti: druhou polovinu 60. a průběh 70. let, kdy v jeho filmech vystupovala norská herečka Liv Ullmannová, s níž prožil i pětileté partnerské soužití. Společně vytvořili deset filmů, z nichž pět vzniklo až po jejich rozchodu.

Svým typem vnesla Ullmannová (nar. 1938) do společenství bergmanovských hrdinek výrazně esenciální ženství.

Některé postavy napsal režisér přímo pro ni a jejich soukromý vztah byl reflektován ve filmu *Scény z manželského života*.

V typu Ullmannové objevil pozoruhodnou hereckou schopnost odkrývat temné hlubiny ženského nitra (*Šepoty a výkřiky, Tvář v tvář*) i nezhojitelná traumata zraněné duše (*Podzimní sonáta*).

Když se v jeho ustálené kmenové skupině aktérů objevila Ullmannová, figurovala tu řada vynikajících ženských osobností jako Harriet a Bibi Anderssonovy, Gunnel Lindblomová nebo Ingrid Thulinová, z nichž první dvě jmenované byly také svého času Bergmanovými družkami. I v různosti charakterů je všechny spojoval osobitý a nenapodobitelný severský naturel, z něhož byla sycena biologická i duševní odolnost jejich ženskosti.

Bergman však v Ullmannové rozpoznal navíc ještě něco ojedinělého, co ji odlišovalo od zmíněných hereček: představovala pro něj v jednolitém tvaru zformovaný mateřský archetyp, k němuž Ullmannovou předurčoval už její tělesný zjev: živelná zdravost jejího těla spíše venkovského než městského typu, postava plných, oblých tvarů jakoby pevně zakořeněná do země. Ryze přírodní, kosmeticky nepřikrášlená krása vzbuzovala ve figurách Ullmannové hned od prvního momentu, bez ohledu na jejich dramatický charakter, dojem zklidňující harmonie, slibující

manželský i rodinný soulad.

Bergmanovy filmy se často zabývají existenciální otázkou, smrtí, osaměním, pravdou a vírou.

Ingmar Bergman zemřel 30. července 2007 ve věku 89 let. Podle světových agentur zemřel filmový tvůrce ve svém domě na švédském ostrůvku Farö.

1.1) Persona

“V každodenní mluvě znamená „sociální role“ nebo-li „charakter“, který hraje herec... Je to italské slovo odvozené z latiny a znamená „maska“ nebo „znak = charakter“ dále pak odvozeno z etruského slova „phersu“, se stejným významem. Toto slovíčko v sobě skrývá ještě jednu myšlenku, která vychází z řeckého původu... „per“ znamená „skrze“ a „sona“ „zvuk = hlas“. Shrnuto podtrženo: „to něco, čím se herec vyjadřuje, čím promlouvá“ tj. „maska“ (raně řečtí herci nosili masky).”



V tomto filmu, jenž vznikl v době Bergmanovy těžké nemoci provázené tvůrčí krizí, se projevila jeho mimořádná citlivost vůči složitosti ženské psyché, kterou podrobil soustředěnému niternému průzkumu. Dotkl se přitom závažné otázky pravdy v umění a s tím související identity umělce - konkrétně herečky odmítající dál hrát umělé role na jevišti. Její únik od veřejné masky - "persony" se však stane jen dočasným přijetím jiné role. Ve filmovém ději se rozvíjí zvláštní vztah dvou rozdílných a zároveň v něčem podobných žen - herečky Elisabeth, která se rozhodla protestně mlčet, a její ošetřovatelky Almy, která naopak mluví ráda a svěřuje se jí. Obě představitelky režisér důvěrně znal - jednu jako svoji bývalou, druhou jako současnou partnerku. Tento fakt pronikl do pojetí rolí i do jejich zproblematizovaného ženství. Bergmanův osobní vztah k ženám vycházel z ambivalentního vztahu k vlastní matce. U většiny svých filmových hrdinek spatřoval toto rozdvojení na ženu-idol a ženu-matku.

V *Personě* se pokusil oba typy v jejich dvojedinosti konfrontovat a v závěrečném metaforickém záběru nechal jejich tváře prolnout do jediné podoby.

Hned úvodní sekvence *Persony* představuje sled různých záběrů. Tyto záběry můžeme nazvat čistou kinematografií, ukázanou jak z vnějšku, tak zevnitř. Můžeme se v nich tedy přiklonit k původnímu pracovnímu švédskému názvu „Kinematografi“. Sledujeme-li záběry pozorně, určitě nám neuniknou různé symboly, jako: kino – film, divadlo, falický symbol, hřeb vrážený do ruky (ukřižování Krista), animovaná žena ukazující svoji ženskost, groteska, pavouk, zabíjení ovce na jatkách, ruka starého člověka atd.

Bergman ve svém prvotřídním filmu dále poukazuje na stáří a mládí. Hned po úvodní sekvenci můžeme spatřit ležící staré lidi. Krátce na to je ukázán malý chlapec, který je synem Elisabeth Voglerové, hlavní představitelky filmu.

Když zazvoní telefon, je nám jasné, kdo volá. Před námi se objeví obraz matky, ten je však rozmazaný, jako by za sklem. Již zde můžeme mluvit o *Personě*, masce. Personu dále zmiňuje C.G.Jung, když mluví o kolektivním nevědomí. Syn hledí matku přes sklo. Dívá se do čočky kamery (kinematografie) jako by na matku. Konfrontace s matkou, matka zavírá oči. Matka vs. syn. Syn cítí matčinu přítomnost, ona však před ním zavírá oči. Je jako stín, naprosto nedosažitelná.

Další znak *persony*: Elisabeth hraje roli Elektry v divadle. Nejprve celou jednu minutu nemluví, náhle se začne smát. Elisabeth leží na klinice. Dozvídáme se od doktorky, že je duševně i tělesně v pořádku, tedy zdravá. Jde opět pouze o masku.

Alma, sestra, která se má ujmout Elisabeth, hodně mluví. Vede sáhodlouhé monology, u kterých Elisabeth mlčí, jako v divadle. Alma má v ruce dopis od Elisabethina syna. Elisabeth dopis zmačká a roztrhne fotku, na které je její syn.

V tomto okamžiku se doktorka rozhodne pro krajní řešení. Chce poslat Almu s Elisabeth na svoji chatu k moři. Pojímá to jako dobrou terapii pro Elisabeth. Pobyt u moře jí velmi prospěje. Vytržení z běžného všedního života, procházky, vaření, psaní

dopisů, sběr hub a rybaření pro ni bude nemalým rozptýlením. Nastává přelom ve filmu. Elisabeth si s Almu srovnává ruce, prý to však nosí smůlu. Alma stále mluví, Elisabeth mlčí. Kouká na Almu, jako by ji studovala. Povídat si je tak krásné. Alma mluví, i když v životě to měla naopak, stále někomu naslouchala.

Následuje Almina historka o dvou klucích na pláži. Jak poprvé podvedla svého partnera. Jde o velmi silnou pasáž a udává jistý přelom ve filmu. Alma si myslí, že je jako Elisabeth. A také jí to řekne. „*Vy byste se dokázala změnit ve mě.*“ Elisabeth na Almu poprvé promluví, v zápětí to však popře. Přelom ohlásí hukot lodí. Snová sekvence ukazuje Elisabeth, která přichází k posteli Almině. Nejdříve ji obejmě a následně odejde.

Scéna odehrávající se na pláži nám přináší vhled do Almina a Elisabethina světa. A to prostřednictvím fotoaparátů. V době, kdy Elisabeth vyfotí kameru, jako by fotila diváky. Opět se dostáváme k již zmíněnému „kinematografii“. V tomto případě však narážíme na jistý druh voajerství, Těmi voajery však myslím diváky. Ano, je zde patrná jistá narážka na diváka, jako voajera, který sleduje počínání Almy a Elisabeth odříznuté od světa, užívající si přítomnost moře a možnost útočiště chaty. Po chvíli se Alma zeptá Elisabeth, zda u ní v noci byla. Elisabeth však zakroučí hlavou, tedy s jistotou jí vnutí své ne.

Elisabeth se rozhodne napsat dopis doktorce. Alma se nabídne, že psaní odveze. Avšak nedá jí to a v autě si dopis přečte. To, co se v něm dozvídá, ji poněkud šokuje a v zápětí zklame. Elisabeth totiž považuje Almu za jakousi zábavnou studii, tedy hračku. Ano, Elisabeth Almu pouze studuje. Jiný vztah, což se dozvídáme z psaní, k ní zřejmě nemá. Další převrat ve filmu. Nyní se mění vztah Almy k Elisabeth. Vrací se na chatu, avšak o přečteném dopisu prozatím pomlčí.

Alma před chatou nechtěně rozbije sklenku. Nedá jí to, a jeden střep na terase ponechá. Čeká, až půjde Elisabeth. Ta však na střep nešlápne, překročí ho. Když jde po druhé, na kousek skla již její noha dopadne. Elisabeth jde na pláž, kde hledá Almu. Vzápětí si obě čtou. Alma již nemůže rozdechat Elisabethino mlčení a slovně ji

napadne: „*Jen bych chtěla, abyste se mnou mluvila*“. Po sléze z ní vypadne, že četla onen dopis, který Elisabeth napsala doktorce. Dochází ke rvačce mezi Almou a Elisabeth. Zde Elisabeth opět promluví. Alma se neudrží a řekne Elisabeth, že je prohnílá. Elisabeth utíká na pláž, Alma za ní. Omlouvá se. Alma opět pláče. Elisabeth se nad ní povyšuje.

Elisabeth se dívá na fotku svého syna. Tudíž se vracíme opět na začátek. Ale to už se mění vše, co bylo na celém ozdravném pobytu všední, neboť Elisabeth volá mužský hlas. Alma k Elisabeth: „*Už zase volá, zjistím, co nám chce. Uprostřed naší samoty*.“ V tom Elisabeth otevře oči, Alma již není v místnosti.

Muž mluví k Almě, jako by to byla Elisabeth. Alma se vžije do role (masky) Elisabeth a objímá pana Voglera, jako by to byl její muž. Nejprve, jako by mluvila za Elisabeth, a říká, že se brzy vrátí a také, že už se těší na syna. Následně však v posteli odhalí Elisabethinu pravou tvář. Elisabeth schovává pod rukou fotku svého chlapečka. Alma tedy vyjevuje pravdu o Elisabeth (mateřský cit). Strach Elisabeth z mateřství, ze smrti, nenávisť k dítěti: Alma: „*Je Ti odporný*“. Opakování: „*Co to schováváš pod rukou, ukaž!*“. Alma se stává Elisabeth, je oblečená, jako ona. „*Ven s tím*“. Elisabeth kroutí hlavou. „*Tak já to řeknu sama*“ = opakování. Pohled Almy do kamery, mluví na Elisabeth (diváky – voajerství). Nyní je půlka obličeje Elisabethina a polovina Almina. „*Já nejsem ty*“. Zdvojená tvář (maska). Tudíž nastavení tváře, masky. Alma přijde k Elisabeth už jako sestra: „*Nikdy nebudu jako ty, dělej si co chceš, ke mně nepronikneš*“. Opět velmi silná pasáž. Alma se řízne do ruky. Elisabeth pije její krev.

Potom Alma zmlátí Elisabeth. Elisabeth konečně mluví, Alma s ní sedí na posteli v nemocnici. Elisabeth si balí kufry. Alma uklízí.

Film se dotáčí. Kameraman, Alma, autobus... Masky matky, chlapec, návrat. Film se dovinul. Zhasnou světla.

Persona tak doplňuje kolekci Ingmara Bergmana o významný a velmi důležitý titul, o film, který člověk při každém shlédnutí může pochopit, procítit a nahlédnout

rozdílně. Je to dílo, které si ponechá své tajemství před každým, i před svým tvůrcem.

Navždy? Těžko říct. *Persona* je tím ale důkazem, že kinematografie nabízí vnímavému divákovi neobyčejná dobrodružství v objevování a nalézání. Film režiséra Ingmara Bergmana byl oceněný švédskými národními cenami Guldbagge za nejlepší herečku (Bibi Andersonová) a nejlepší film. Americká filmová kritika mu kromě ceny za nejlepší film a herečku udělila i cenu za režii.

Oproti Almodovarovi, zde můžeme sledovat špatný typ matky, nechtěné dítě, nechtěné mateřství. Obnažuje ženy až na samotnou dřeň. Jsou rozporuplné, ošklivé, zlé, tápající, hledající, zoufalé.... v tomto snímku se rozhodně nesnaží zachytit jejich fyzickou krásu, nejsou pro kameru z tohoto hlediska zajímavé a ani nejsou v tomto směru zkoumány. Překračuje tím dosud vymezené stereotypní principy kinematografie.

1.2) Mlčení



Film se měl původně jmenovat „Boží mlčení“. Avšak Bergman konstatoval, že takto se žádný film jmenovat nemůže. Nazval proto své dílo prostě „Mlčení“. Tento opus měl být cenzurován pro své tři sexuální scény. Těch se však Bergman nikdy nevzdal. A právě to přilákalo do kin miliony diváků.

Příběh začíná ve vlaku. Syn se svojí matkou a její sestrou sedí v kupé. Důležitý je zde moment, kdy tikají hodiny. Symbolizují běh času ve společném mlčení. Ester (sestra Anny a tudíž matky syna Johana) se udělá nevolno. Anna proto pošle Johana za dveře do uličky. Tam se odehrává scéna v klukovském světě, kdy se Johan dívá z okna a vidí míjející tanky (hrozba války) a formuje si tak svůj vnitřní svět.

Nyní se nacházíme v hotelu, kam se všichni tři ubytují. Ester leží v posteli, Johan kouká z okna na rušnou ulici a Anna se jde koupat. Potom matka se synem usínají. Ester je pozoruje, přitom kouří a pak vyhlédne z okna. A tak se objevuje první sexuální scéna. Ester začíná na posteli masturbovat. Nepozorný divák si toho ani nemusí všimnout, neboť jde pouze o kratičký záběr. Chlapec se vzbudí a odchází z pokoje. Uslyší nálety letadel. Potuluje se po chodbách a nikdo se po něm neshání, nikdo ho nehledá. Matka zanedbává výchovu svého syna. Ten se s dětskou pistolí střetne s údržbářem, hoteliérem a nakonec s divadelními liliputy, kteří ho navlečou do dámských šatů. Anna mezitím odchází z pokoje a jde do baru. To Ester nemůže skousnout. Bere to jako potupu, urážku. A tak Ester, ochuzena o sexuální hry, neustále moralizuje a vede intelektuální řeči, což Annu, její mladší sestru dovádí k šílenství. Ester je tedy racionální idealistka, naproti tomu Anna výrazně sexuálně

založená realista. Obě znicotňují vlastní duchovní svobodu, lásku a pravdivost dvěma v moderní době velmi rozšířenými typy prožívání.

Ester má jeden ze svých četných záchvatů, a tak zavolá hoteliéra, který jí pomůže zpět do postele. Podá jí vodu a kartáč na vlasy se zrcátkem, pak odchází. Ester pláče, neboť její sestra mezitím zamířila do baru, kde si vyhlídla číšníka. Johan se vrací do pokoje ke své tetě. Ta mu nabídne jídlo a řekne: „V pondělí jsme doma.“ Johan se rozhodne namalovat Ester obrázek. Znovu uslyšíme tikot hodin.

Anna se vypraví do divadla na představení liliputů. Sedí v loži, když si všimne milenecké dvojice (tedy druhá sexuální scéna), která se milují. Odejde. Vyjde ven na rušnou ulici a zamíří k baru, kde obsluhuje onen číšník, který ji večer sváděl. Johan se zatím spřátelí s hoteliérem, který mu nabídne půlku čokolády a přitom ukazuje chlapci staré fotografie. Anna se vrací. Johan k ní běží, obejmě ji a dál se jde potulovat po chodbách.

Ester pozoruje Annu, jak se jde koupat. Anna se češe a uvidí chlapcovu kresbu. Odloží kartáč. Opět nastává krize mezi Annou a Ester. Anna se zeptá Ester, co dělá. Odpoví jí, že pracuje. Nato Anna surově říká: „Tak si hled' své práce a nešpehuj mě. Nechápu, proč jsem se tě tak bála.“ Ester se zazubí. V minulosti představovala Ester pro Annu autoritu, ale teď již ne. Tato scéna je, v nejen psychologickém dramatu, klíčová, neboť poukazuje na to, jaký vztah k sobě obě sestry mají. Ester nešpehuje Annu jen v koupelně, pozoruje ji při všem, co dělá, při všem jejím počínání. Mladší ze sester Anna má v sobě sympatickou dávku vitality, při svém bezprostředně impulsivním naturelu ji však nakonec obětuje na oltář vlastního sobectví. Její tělesně vážně nemocná sestra Ester touží být pro Annu autoritou, není ale schopná se jí stát, neboť Annu svými duchovně-moralistními nároky jen neurotizuje a uráží: Ester má Annu skrze svůj abstraktně duchovní, ale citově upřímně prožívaný racionalistický idealismus svým nešťastným způsobem sice skutečně ráda, zároveň jí však dává neustále najevo své pohrdání jejím lehkomyšlným chováním. Anna bytostně není schopná dostát duchovním nárokům, které na ni po smrti otce právě po jeho vzoru autoritářská Ester klade. Proto Anna Ester stále víc nenávidí, vidí v ní manipulátorku,

kteřá ji chce připravit o svobodu ve jménu zásad, a začíná se k ní chovat se stále větší bezohledností až krutostí smyslné samičky.

Ester kouká z okna na náměstí. Johan se jí ptá, kdy pojedou domů. Ester neví, zda s nimi pojedou. Vejde hoteliér a nalije Ester čaj. Z rádia jí hraje Johan Sebastian Bach. Chlapec jde matce pro cigaretu za Ester. Ta říká: „Měli byste jet nočním vlakem domů. Já tu ještě pár dní musím zůstat.“ „Nemůžeme tě tu takhle nechat.“ Ohradí se Anna. Ester vypne hudbu. Anně je horko, a tak chce jít ven. „Běž, dokud ti to svědomí dovolí.“ Konstatuje Ester. Anna tedy neodejde, sedne si. Ester si s ní chce promluvit a tak pošle Johana na chodbu. Anna vypráví své sestře, že šla tenkrát do kina, kde se nějaká dvojice milovala. Nějaký muž ji sledoval. Šli spolu do kostela a tam se pomilovali.

„Neměla bys jít raději do postele?“ Ester si jde lehnout: „Nechceš si ke mě sednout?“ Ester Anně řekne, ať nikam nechodí, že ji to ponižuje. Anna se však zvedne a odchází. Na chodbě potká onoho barmana. Začne se s ním líbat a odejdou spolu do nějakého pokoje. Chlapec je sleduje. Pak jde do pokoje a kouká na Ester, jak spí. Na náměstí přijede tank. Johan ho sleduje z okna, pak hraje Ester divadlo s maňásky. Náhle se rozpláče a běží za Ester. Ta ho obejmě. Slyšíme rachot tanku, jak odjíždí.

Znovu tikot hodin. Další, poslední, milostná scéna v hotelovém pokoji s barmanem. Zde je dobré připomenout slova, která říká Anna svému náhodnému milenci, barmanovi, na hotelové posteli: „S tebou je mi tak dobře... To proto, že si nerozumíme.“ Ačkoli moralisty bude Annino upřímné konstatování toho, jaký její vztah k milenci skutečně je a nikoli toho, jaký by snad konvenčně být měl, patrně pohoršovat, dá se její reakce pochopit: Anna, vyčerpaná neustálými intelektuálními hádkami se sestrou, je v této chvíli prostě vděčná, že se nemusí pokoušet o porozumění, které podle jejích osobních zkušeností většinou implikuje oboustranné duševní násilí. Peklo tedy pro Annu nepředstavuje její amorální sexuální poměr s barmanem, nýbrž právě ony depresivní diskuse se sestrou, nabitě co chvíli psychickým terorem. Anna: „Kéž by tak Ester byla mrtvá.“ Johan Ester řekne, kam matka ve skutečnosti šla. Anna: „Od té doby, co je nemocná, si myslí, že může o

všem rozhodovat. Jako bych byla idiot.“ Ester přes dveře: „Můžu s tebou mluvit?“ Vejde do pokoje. Anna líbá barmana, řekne Ester, že ví, že ji nenávidí. To Ester popře. Po otcově smrti Ester řekla, že už nechce žít. Anna: „Tak proč žiješ?“ Ester: „Chudáčku Anno.“ Anna se rozpláče. Ester poslouchá za dveřmi. Liliputi jdou chodbou, pozdraví Ester, která je za dveřmi pokoje, kde je Anna se svým milencem. Po chvíli Anna odchází z pokoje. Ester leží na podlaze za dveřmi.

Ester je v posteli. Hoteliér jí dává napít vody. Anna odchází s Johanem na oběd. Už se rozhodli, že pojedou ve dvě domů. Johan: „Brzy se vrátím.“ Říká k Ester. Ester k hoteliéroví: „Podejte mi psací potřeby.“ Píše Johanovi slova v cizím jazyce, jak slíbila. Tikot hodin. Hoteliér si natahuje hodinky. Ester: „Je už hodinu pryč a chlapce tahá s sebou.“ Zde si opět můžeme povšimnout naprosté asexuálnosti role Ester, kdy říká: „Sperma smrdí jak zkažená ryba.“ Znovu řekne hoteliéroví, aby jí podal psací potřeby. Ester už se cítí ohromně, prý prožívá euforii. Ve skutečnosti leží na posteli a umírá. S otcem to bylo stejné. Vypráví o svém otci, který když zemřel, tak vážil 200 kilo a byl tak těžký, že ho nemohli vynést ven.

Ester má záchvat: „Nechci se udusit.“ Zvuk lodi. Johan přijde k Ester a obejmě ji. Anna a Johan odcházejí. Ve vlaku si Johan prohlíží dopis od Ester. Anna otevře okno, prší. Nahne se a nechá déšť, aby jí omyl obličej a dekol. Johan si čte dopis.

MLČENÍ není na místě vnímat jen jako sesterské psychodrama, ovlivňované Anninou náruživou a Esteřinou potlačovanou sexualitou. Ačkoli se Bergman při natáčení inspiroval i svými autentickými dětskými pornografickými představami a vzpomínkami, s odstupem si uvědomujeme, že obscénní působivost **MLČENÍ** ani zdaleka nespočívá jen v sexuálních scénách. Spočívá v tom, že jak v Annině, tak také v Esteřině duchovně-citovém životě se odráží determinující vnějšková tendence ke zmechanizovanosti všeho myšlení i cítění. Tato tendence proměňuje univerzální náboženské hodnoty, jejichž dodržování postuluje Ester, v pouhé funkčně-formální strašáky. Pak mohou být zásady sebepravdivější, a přece jsou už a priori zotročující a zvětralé. Obscénně ponurou výhrůžnou sílu anonymní masy novodobě zmechanizovaného života ve filmu alegoricky představuje obrněný vlak s tanky a řev tryskáčů.

1.3) Podzimní sonáta

V Podzimní sonátě pokračuje Ingmar Bergman v pronikavé analýze intimních mezilidských vztahů. Líčí zoufalou snahu po porozumění mezi stárnoucí matkou a dospělou dcerou: obnažuje nitro svých hrdinek, v krátkém časovém rozpětí je vede do vyhocené situace, kdy se v krátkém světle objeví vratké základy, na nichž vzájemný vztah spočíval. Charlotta, slavná a uznávaná pianistka, přijede na pozvání dcery Evy do jejího tichého domova v severním Norsku. Během pobytu dojde k prudké výměně názorů, při níž Eva obviní matku z nedostatku mateřské lásky, z toho, že pro kariéru opustila rodinu a nevěnovala se ani její nemocné sestře Heleně. Komorní dílo, jehož děj se, kromě několika zásadních retrospektiv, odehrává během šestatřiceti hodin, je postaveno na vynikajících hereckých výkonech hlavních představitelk, Ingrid Bergmanové a Liv Ullmannové.



Na začátku mluví muž do kamery o své ženě. Ta mezitím píše dopis své matce. Dopis je velmi vřelý, ovšem také odráží vztah mezi dcerou a matkou, neboť se sedm let neviděly. Eva žádá svou matku, aby přijela. Když matka přijede, vypráví Evě o tom, že Leonard zemřel. Eva se rozpláče dojetím, že matku vidí. Pak matce oznámí, že se stará o Helenu, svoji sestru. Matka se ohradí, že jí to měla napsat. Avšak Eva odpoví, že kdyby jí to nenapsala, nepřijela by. Helena je nemocná, byla v léčebně, ale Eva si ji vzala domů a stará se o ni. Nakonec matku přemluví, aby za Helenou zašla. U matky se poprvé objeví faleš. Říká Heleně, že jí ráda vidí. Před chvílí však Evě říkala úplně něco jiného. Eva si klade otázky: „Proč matka přijela? Co čekala po sedmi letech? Nikdy nepřestaneme být matkou a dcerou?“ Matka nemůže uvěřit tomu, že je Helena tolik nemocná, rozruší ji to. Eva s Viktorem mluví o dospělosti.

Matka a dcera vedou monology, které se prolínají i v obraze. Jako kdyby hovořily spolu.

Trhlina větší, jež následně provalí obrovskou lavinu zklamání, výčitek i frustrací, se vznikne poté, co Eva, chtěje se pochlubit, matce přehraje Chopinovo klavírní Preludium. Technicky zdařile, nicméně Charlotte posedlá svým perfekcionismem, nedokáže skrýt svůj nesouhlas a skladbu zahraje sama a doprovodí ji i svým vysvětlujícím komentářem, jež nejen strhá Evinu snahu o jistě ne špatnou interpretaci Chopina, ale naplno rozevře nebetyčnou propast, jež mezi ní a matkou zeje již od raného dětství.

Eva se s matkou vypraví do Erikova pokoje. Byl to Evin syn, který zemřel den před svými čtvrtými narozeninami. Viktora to velmi trápilo. Pokoj zůstal tak, jak byl. Eva mluví k matce o Bohu a člověku, matka mlčí, ale Eva nepřestává mluvit. Charlotte ji náhle přeruší, chce se jít projít, dokud je světlo. Jenom oddaluje, co musí nezbytně přijít. Rozhovor o utrpení a rodinných traumatach. Střih na promítačku. Všichni sledují fotografie Erika, když tu se Eva náhle zvedne a odchází za Helenou, která ji volá. Viktor opět mluví o Evě. Říká Charlotte, že Eva nikdy nemilovala. Eva je však poslouchá.

Matka leží v posteli a mluví s Evou. Závidí Evě a Viktorovi, že jsou spolu, neboť ona přišla o Leonarda a je sama. Eva pak odejde a matka usne. Má však noční můry. Záběr na budík, odtikávání hodin. Charlotte a Eva se sejdou v kuchyni. Tam se poprvé matka zeptá dcery, jestli jí má ráda. Eva odpoví, že je přece její matka. To však Charlotte nestačí, jako odpověď. A v tu chvíli začíná ostrá výměna názorů mezi matkou a dcerou. Eva mluví k matce. Řekne jí, že podváděla otce. Matka to popře. V záběru je vidět fotka Erika. Eva matce připomene odchod od rodiny. Musela otci číst dopisy, které matka posílala z cest. „Evo, ty mě nenávidíš.“ Nastává přelom ve filmu, dochází ke kolizi. Eva vyběhne za Helenou, která křičí a uklidňuje ji. První retrospektiva, Eva mluví k matce. Když byla malá, matka ji od sebe neustále odháněla. Eva se chtěla přesvědčit, zda vůbec matka ještě žije, chtěla být elegantní,

jako ona. A tak se její matka dozvídá o Evině nešťastném dětství. Další retrospektiva.

Eva řekne matce, že ji milovala. Matka bývala falešná, už tehdy. Chce však Evě vše vysvětlit, ale Eva je ironická. Vyčítá matce její přehnanou péči, když se rozhodla dále nejezdit na turné a být s rodinou. Eva se rozkřičí, že to vůbec pro ni nebylo dobré, že byla nešťastná. Viktor poslouchá. Eva: „Pak jsem potkala Stefana.“ Charlotte: „Nebyli byste šťastni.“ Eva: „Bylo mi 18, Stefan byl dospělý! Zvládli bychom to.“ Charlotte a Eva se hádají. Matka dceru poslala na potrat. Eva: „Hovoříš o nenávisti. Tvoje nenávist nebyla o nic menší.“ City, nepochopení a destrukce. Všechno je možné a stane se ve jménu lásky a péče. Dcera má zdědit matčina zranění, dcera má trpět za matčiny prohry. Neštěstí matky se má stát neštěstím dcery. Je to, jako kdyby pupeční šňůra nebyla nikdy přestřižnuta. To jsou Evina slova.

„Mami? Opravdu to tak je? Je dceřino neštěstí triumfem její matky? je mé hoře tvým tajným potěšením?“ Helena je opět neklidná a spadne z postele. Matka vypráví Evě o svém dětství. „Nepamatuji se, že by se mě kdy moji rodiče dotýkali, pohladili mě.“ Proto se matka utíkala k hudbě. Matka: „Vždycky jsem se tě bála. Myslím, že jsem chtěla, aby ses o mě starala.“ Eva: „Byla jsem dítě.“ Matka: „Záleží na tom?“ Eva: „Ne.“ Charlotte jí nechtěla být matkou.

Helena se plazí po podlaze k zábradlí schodiště. Eva vypráví matce o Velikonocích, které matce připadaly strašné – retrospektiva. Tehdy Helena ještě nebyla tolik nemocná. Povídala si s Leonardem, zamilovala se do něj. Leonardo ji tu noc polívil. Retrospektiva – Leonardo hraje na violoncello. Tehdy Eva viděla sedět Helenu v kuchyni naprosto uvolněnou, nikde ani náznak nemoci. Matka předčasně odjela do Ženevy. Leonardo zůstal, prý to Heleně prospívá. Byl však neklidný a nešťastný. Rozhodl se jít na dlouhou procházku. Když se vrátil, řekl Heleně, že musí odjet, ale že se znovu setkají, až se vrátí. Matka: „Takže je to moje vina, že Lena onemocněla?“ Eva: „Ano, myslím si to.“

Matka je ustavičně opouštěla, pak Helenu poslala do léčebny. Eva: „Podívej se na

Helenu. To je neomluvitelné. Existuje jen jedna pravda a jedna lež. Odpuštění neexistuje.“ Matka: „Nemůžeš všechnu vinu hodit na mě.“ Eva: „Musíš si uvědomit, že s sebou neseš vinu, jako kdokoli jiný.“ Matka: „Jakou vinu?“ Matka žádá o odpuštění. Eva na matku křičí. Prolínání Eva – matka – Helena.

Matka odjíždí vlakem s Paulem. Eva je na hřbitově, kde leží Erik. Její myšlenky o matce: „Chudák matka, vypadala tak vystrašeně a najednou tak staře a unaveně. Oči červené od pláče, už nikdy ji neuvídím. Teď nemůžu spáchat sebevraždu, možná mě někdy Bůh bude ještě potřebovat. A vysvobodí mě z mého vězení.“ Prolínání s matkou. Eva vzpomíná na Erika. Matka se ráda vrací domů, ale pak odjíždí zklamaná.

Eva: „V Helenině pokoji se svítí. Viktor si s ní povídá, to je dobře.“ O tom, že matka odjela. Helena dostává záchvat a my se vracíme na začátek: „Někdy svoji ženu pozoruj, aniž by o tom věděla. Trápí se.“ Eva píše dopis, ve kterém žádá matku o odpuštění. Stříhová sekvence: Viktor – Eva – Matka – Viktor.

Bergman pracuje v Podzimní sonátě s trojí technikou: **1**, Mezi nedůmyslnější patří využívání zrcadlových neuronů (mirror neuron). Klíčová otázka: Proč se postavy dívají tak často jakoby „do“ objektivu? Je to proto, abychom viděli v detailu (celá hlava v záběru) jejich tvář, následkem čehož víme, co prožívají. A psychologická odezva zrcadlových neuronů říká, že když někdo něco vykonává a my to vidíme, cítíme, že to sami také vykonáváme. **2**, Léčebný úkol psychoanalýzy vychází z toho, aby pacient přestal racionalizovat nesmysly, aby si přiznal vytěsněné potíže, aby je tzv. znovuobjevil a znovu prožil, a tím se jich definitivně zbavil. Proto přijela matka za dcerou - aby kriticky přezkoumaly staré rány, a proto tak snadno přimykají v reálu zneužívané dívky k násilníkům. **3**, Hlavní problém Bergmanových filmů je v jejich četnosti, která devaluje jejich hodnotu, a rovněž v jejich obsedantní nutkavosti potlačovat filmovou formu na úkor formy divadelní.

1.4) Scény z manželského života



Film mapuje průběh jednoho víceméně standardního středostavovského manželství ve Švédsku 70. let – od počátečního nádherného souznění, přes začínající hádky a dramatická nedorozumění, až k rozchodu. Rozchod samotný však není podstatnou tragédií jejich vztahu. Tragédie se naplno přihlásí až při jejich opětovném shledání. Každý z nich už prožívá svůj jiný partnerský vztah. Setkání exmanželů nejprve naváže na jejich milostný život (sexuální sblížení), jako by se nikdy nerozešli, ale vzápětí na to se situace vyhroťte do vzteklé, vulgární hádky, která skončí rvačkou, při níž teče krev. Na závěr exmanželé dospějí k poznání, že nemohou být spolu, ani bez sebe.

Příběh samotný nás dovede až na samou hranici nesnesitelnosti. Oba jsou si blízcí, ale přece neskutečně vzdálení, touží po sobě, ale zároveň nemohou být spolu. Bergman jde, jako vždy, do absolutní hloubky lidských vztahů. Přesto, že nás celým filmem provází duo herců Ullmannová a Josephson, nenajdeme v tomto příběhu jediné slabé místo. Bergman více či méně zúčastněně sleduje, naslouchá, odlupuje vrstvy až k samému jádru, které není složité, ale spíše děsivě prosté ve své bezvýchodnosti. Jde o jeden z nejpůsobivějších portrétů lásky, v kterém se odehrávají emoce, vášně, oddanost, vzpoura a nenávist.

Prostředí připomíná divadelní mini dekoraci, která umocňuje divákovo soustředění se na dialogy. V podstatě jde o to, že kdyby měl divák zavřené oči, nebo slyšel film v rádiu, vyšlo by to nastejno. Hlavní důraz klade Bergman na dialogy. Kamera Svena Nykvista naprosto souzní s vyprávěným příběhem. Celý příběh v podstatě divák zaznamenává pouze z dialogů ústředního páru, Johana a Marion. Oba si navzájem sdělují, co prožili v době vzájemného odloučení. Jelikož jde ve filmu hlavně o dialog, kdy jeden vypráví a druhý naslouchá, stává se divák, coby naslouchající, v podstatě součástí filmu a má pocit, jakoby sledoval svůj vlastní příběh. O to silnější je potom filmový zážitek – Bergman vtahuje diváka do děje naprosto nevizuálními způsoby.

Při výměně dialogů mezi hlavními hrdiny, volí Bergman cestu neviditelného vkládání všemožných aforismů a mouder do jejich úst. Tímto je film zvláštní, přidává mu na hloubce, potažmo trvanlivosti. Tímto se zároveň Bergman vymaňuje ze své dřívější polohy metafyzického režiséra, neboť rozhovory tu nejsou moc intelektuální, protože je mají na svědomí lidé zkušení, se kterými se život moc nemazlil. Stříh tu nehraje roli. Ne že by tu nebyl, nebo neměl být, on tu je, ale nezajímá nás, protože se ocitáme v divadelním prostoru, kde se celá scéna jede na jeden záběr.

To, co je na filmu nejdůležitější, není výprava, nápaditost kostýmů, efektnost děje, ale dobrý, nebo ještě lépe vynikající scénář, který svou hloubkou a nápaditostí dokáže diváka vtáhnout do děje.

Roli Marianny napsal Bergman pro Liv Ullmannovou v době, kdy jejich soukromý citový vztah už neplatil. V postavě Marianny vyjádřila herečka svá vlastní prožitá trápení a zkušenosti po rozchodu s Bergmanem. Tyto pocity použila též ve své knize Proměna. V Bergmanově filmografii se tento film, úzce zaměřený na dialog obou protagonistů (Ullmannové a Erlanda Josephsona), vymyká svým důsledně civilním, televizně inscenačním pojetím, oproštěným od stylizace a symboliky předchozích děl. Aktuálností (a zároveň i nadčasovostí) manželských problémů vzbudil mezi švédskými diváky nebývalý ohlas.

2) Pedro Almodóvar



Pedro Almodóvar

Pedro Almodóvar se narodil 25. září 1951 v dědině Calzada de Calatrava. Když měl osm roků, rodina se přestěhovala do městečka Madrigalejo v provincii Extremadura a rodiče poslali Pedra studovat do Cáceres, internátní školy vedené řeholníky, aby se stal knězem. Byl to vlastně jediný způsob, jak dát šikovnému dítěti lepší vzdělání. Výchova v klášterních internátech nebyla v padesátých letech, a ani později, nic neobvyklého. Církev byla během Francovy diktatury přítomná v mnohých sférách lidského života a ve výchově a školství bylo její působení téměř bezpodmínečné.

Výchova u saleziánů posloužila pouze k tomu, aby ztratil víru a ještě víc se přimknul ke světu filmového plátna. Ztráta jeho dětské víry však z něho neudělala buřiče jako z Buñuela. Vzpomínky na saleziány se přímo či nepřímo odrážejí v jeho filmech. Díky pěknému hlasu se malý Pedro stal sólistou klášterního sboru a zpíval před představenými podobně jako Yolanda, hrdinka filmu *V temnotách*, nebo malý Ignacio ve *Špatné výchově*, ve kterém se vzpomínkami na školní časy přímo inspiroval.

Po maturitě se rázně postavil proti vůli rodičů, kteří mu už vybrali místo provinčního úředníka. Trápený vesnickou, nevzdělanou a nepřátelskou společností odchází koncem šedesátých let ambiciózní sedmnáctiletý Almodóvar, tak jako i mnohé jeho filmové postavy, do velkého města naplnit svoje sny. V Madridu konečně našel vlastní svět, kam ho o rok později následoval i jeho mladší bratr Agustín. Pedro věděl, že se chce naučit "vyprávět příběhy", ale kromě tohoto snu viděl i realitu: zapsal se na univerzitu a začal se učit anglicky.

Jeho cesta k filmu ovšem nebyla ani snadná, ani přímá. Vykonával řadu zaměstnání, než se mu podařilo našetřit na první osmičkovou kameru, s níž začal od roku 1974 jako samouk natáčet první krátkometrážní filmy.

V Almodóvarově tvorbě si můžeme povšimnout jistého aspektu, který je spojen s jeho dětstvím. A to vztahu k ženám a ženskému světu. Možná, že právě jeho chápání ženy souvisí s údajnou režisérovou homosexualitou. Avšak nikdy ji v celku nepotvrdil, ani nevyvrátil. Faktem zůstává, že malý Pedro byl neustále obklopený ženami. Jak svojí matkou, tak dvěma staršími sestrami. Otec měl na něho pramalý vliv, i když prý měli pěkný vztah. Almodóvar ho v podstatě nevzpomíná a v jeho filmech se postava otce takřka neobjevuje. Uvědomoval si sílu, která se skrývá v každé ženě, její křehkost, viděl ženskou osobnost, lásku, moudrost, obětavost, přetvářku, to vše se v jeho filmech spatřujeme.

Mnohé vzpomínky a zážitky z manchské dědiny přenáší Almodóvar do svých filmů a snad nejčastější jsou to právě vize tajemného ženského světa, izolovaného kdesi uprostřed toho mužského. Jedinou zábavou venkovské ženy byla častá setkání s přítelkyněmi, která jim zabezpečovala autonomnost. Tento motiv, jeden z nejvýraznějších v jeho díle, se objevuje v Almodóvarově tvorbě buď jako lehkou identifikovatelné a doslovné kopírování manchských vzpomínek (sekvence na dědině v *Květu mého tajemství*), protože režisér chápe rozhovor a vyprávění žen na o hodně hlubší úrovni, jako znak jejich intimity a soudržnosti vůči mužům. V Almodóvarových scénářích často nacházíme důvěrné rozhovory sousedek a přítelkyň. Jeho hrdinky čerpají z rozhovorů sílu, aby dokázali překlenout těžké období svého života. V rozhovorech venkovských žen, kterých byl svědkem v dětství, nacházel i vzor svého vlastního vyprávění a zároveň byli zdrojem jeho prvního poznávání.

Almodóvar poskytuje ženě opravdu nebývalý prostor. Dovoluje jí vyniknout po každé stránce s pochopením, které je schopný projevit málokterý režisér: nehledí na ni z pozice muže, nevnučuje jí svoji optiku, ale vnímá svět jejíma vlastníma očima. Obdaruje ji veškerými atributy ženskosti a krásy, vychází jí vstříc dekoracemi i kamerou (často se opakujícími detaily tváří na způsob klasického hollywoodského

filmu). Ale v Almodovarově debutu se projevila nejen tato podstatná, později ustavičně se opakující, autorská črta jeho tvorby.

Postupně se v jeho filmech objevuje větší profesionalita a milujícími hrdiny v centru pozornosti se stávají především stárnoucí ženy. Díky tomu má kinematografie několik originálních a úžasných ženských portrétů.

2.1) Volver



Volver znamená "vrátit se" - a Pedro Almodóvar se vrací do kraje svého dětství La Mancha. Je to kraj, kde často fouká silný vítr, který šíří požáry. Při jednom z nich zahynuli rodiče Raimundy a Sole, sester odlišného temperamentu, ale podobných osudů. Ten dramatictější prožívá energická a krásná Raimunda, odhodlaná za každou cenu bránit svou dospívající dceru a zvyklá žít nejen ji, ale i nezaměstnaného manžela. Nosí v sobě jedno strašné tajemství, o kterém ví pouze její matka. Ta však zemřela a zjevuje se jen jako duch. Ale Raimunda, na rozdíl od své sestry, nevěří na přízraky. Volver je také píseň, kterou Raimunda zpívá, když se v hostinci, kde vařila pro filmový štáb, slaví dotočná a nikdo kromě ní neví, co se skrývá ve velikánské lednici. Volver je příběh o přežití: všechny ženské postavy filmu se snaží přežít a Pedro Almodóvar obdivuje jejich odvahu, projevující se v situacích tragických i komických, groteskních i dojemných.

Raimunda (*Penelope Cruz*) s dcerou Paulou a sestrou Sole jedou na tradiční návštěvu své tety na venkově. Teta je už na tom docela špatně: neslouží ji moc nohy, nepamatuje si své neteře a žije pořád v přesvědčení, že matka Sole a Raimundy stále žije. Na druhou stranu se však o sebe dokáže až obdivuhodně postarat: stejně jako vždy i tentokrát má pro své hosty napečeno a připravenou výslužku na cestu domů.

Důležitá zápletka se připraví již na začátku filmu: Raimundin muž Paco je zabit svojí dcerou poté, co na ni vztáhne ruku, a ve stejný den umírá teta. Jelikož má Raimunda plno starostí s tím, jak se zbavit Pacovy mrtvoly, na pohřeb do malého městečka může odjet pouze Sole. Ani tentokrát se nevrací s prázdnou, ale s nákladem velmi zajímavým a překvapivým... a kolem toho se pak točí celý děj.

Jak už to ale u Almodóvara bývá, nic není tak jednoduché, jak by se mohlo na začátku zdát. Mezilidské vztahy jsou složitá záležitost a zákoutí lidské duše s sebou nesou mnohá překvapení, komplikace a rozuzlení. A jde jen o to, jestli a kdy vyjdou najevo.

I pro znalce Almodóvarova díla je ve *Volver* leccos zajímavého a překvapivého: nejvíce pak to, že v příběhu nefiguruje ani jediný transvestita ani homosexuál. Ba co víc, muži nemají ve *Volver* žádné větší role: Paco „to zabalí“ hned po několika minutách, majitel restaurace je více na telefonu než na scéně a sympatický mladík z filmového štábu nedostává prostor na víc než několik úsměvů.

O to více máme příležitost ocenit herecké výkony všech žen: film není jen vážný nebo jen veselý, ale je pestrý, a tak dává Penelope Cruz dostatek prostoru k herectví. Penelope je sice nejvíce svítící hvězdou, ale rozhodně bychom neměli opomíjet ani výkony ostatních hereček na plátně.

Volver je film o tom, proč vyhledáváme po celý život společnost nebo přinejmenším někoho, kdo by s námi byl v momentě, kdy umíráme. Strach ze smrti a umírání v osamění je zde podán velmi humorným a citlivým způsobem. Film pojednává o tom, že hledáme někoho, kdo by s námi byl v momentě, kdy si pro nás přijde smrt. Je to tedy nějakým způsobem nastínění strachu ze smrti a umírání, který všichni máme. O čem Almodóvar vypráví, je *La Mancha*. Lidé tam působí dojmem, že neumírají, protože jejich příbuzní je stále drží v paměti. Starají se o hroby, jak je vidět hned na začátku filmu, třikrát týdně je chodí uklízet, protože tam hodně fouká vítr. Všichni mají

jasno, co se týče představy o smrti. Strach ze smrti neexistuje. Je také pravda, že na venkově je samota menší než ve velkém městě a mezi sousedy na vesnici panuje větší solidarita. O tomhle ten film je. Ženy ve filmu jsou velice silné, nicméně je to také o zneužití. O mužích zneužívajících ženy. Tento příběh se odehrává ve Španělsku v nepříliš vyspělém regionu. Těmto věcem, ke kterým bohužel dochází, říkají "Temné Španělsko". Přestože se tyto hrozné věci dějí, Almodóvar chtěl natočit optimistický, prozářený film plný života, ve kterém ženy přežívají byť s bolestí, ale zároveň mají obrovskou sílu přežít všechno, co se jim děje. Tím ale nechce říct, že by všichni muži byli tak zvrhlí, jako jsou v tomto filmu, ale pouze právě v tomto filmu ukazuje jejich horší stránku.

Carmen Maura hraje ve filmu matku. Ta je považována za mrtvou. Jenže ve skutečnosti nezemřela a vrací se. Všichni si myslí, že obživla, což je sen každého, kdo ztratil matku. Volver je nepřímou komedií, humor se v něm vyskytuje hojně, přestože se dotýká velmi temného tématu.

2.2) Vše o mé matce



Ženy v Almodóvarových filmech jsou jiné, než v Bergmanových. Jsou mateřské, citlivé. A není tomu jinak ani ve filmu Vše o mé matce.

“Matky jsou jako kočky. Mají devět životů.”

Ani ne čtyřicetiletá svobodná matka Manuela přijde o sedmnáctiletého syna Estébana při autonehodě. Odjede z Madridu do Barcelony, aby našla Estébanova otce. Ten žije jako promiskuitní transsexuál Lola a není k nalezení. Místo něj se Manuela setká s dávnou přítelkyní Agrado (dalším mužským transsexuálem), s mladou těhotnou řádovou sestrou Rosou, s její matkou, se slavnou herečkou Humou Rojo a s její lesbickou milenkou, narkomankou Ninou..

Almodóvar se opět soustředí na ženské hrdinky, tentokrát hlavně na jejich schopnost klamat a předstírat (resp. "hrát" v divadelním smyslu). Přetvářku v ženském podání ovšem nazírá jako veskrze pozitivní a konstruktivní vlastnost, mající v citovém životě zúčastněných blahodárné účinky. I když snímek pojednává o smrtelně vážných záležitostech (autonehoda, AIDS, závislost na drogách), v Almodóvarově pojetí vyznívá optimisticky.



Co se týče ženských postav, jsou u Almodóvara klíčovým prvkem filmu. Vedou ho. Manuela je zde hlavní postavou. S ní jdeme celým filmem. Je velmi rozumná a realistická. City přestane ovládat v době, kdy jí zemře syn, a to přímo u autonehody. Jinak u ní převažuje racionalita, ale přitom hluboká citlivost proniká na povrch neustále (v pohledech, gestech a činech).

Pokud jde o otce Estébana, nikdy mu o něm nic nevyprávěla. Proto se Manuela vrací ke své minulosti. Cítí jakousi vinu. Rozhodne se hledat Lolu (otec Estébana), aby mu řekla o tragické nehodě, při které jejich syn zahynul.

Manuela jako by po dobu filmu rostla. Vyrovnává se se synovou smrtí, přitom nepřestává pomáhat lidem okolo sebe. Poznává nové lidi, je velmi sociální a empatická.

Druhou zásadní postavou je ve filmu Huma. Kvůli ní v podstatě Estéban zemřel, neboť chtěl její autogram, jenže ho přejelo auto, když za ní běžel. Huma není tak silná jako Manuela. Je sice starší, ale není tak vyrovnaná. Alespoň co se týče jejího

vztahu k Nině, o kterou se v podstatě stará. Nechápu ji jako autoritu, ani Nina ji tak nechápe. Nina neustále ujíždí na určitých věcech, které nejsou společností akceptovatelné. To Humu velmi trápí. Manuela jí nabízí pomoc a Huma je ráda a přijímá ji.

Pak je tu transsexuál Agrado. Je to muž z části přeoperovaný na ženu. Stejně jako Lola. Agrado je svérázná, protřelá životem. Nebere si servítky. Hodně se sblíží s Manuelou a pomáhá jí najít Lolu. Dostává se tak do jiné společnosti, společnosti divadelníků. Je to velmi odlišné prostředí, než to, které obě dobře znaly. Manuela žila se svým synem, vychovávala ho. Vždy ji však divadlo zajímalo. A tak snad v ní probouzí nový smysl života. Agrado, která si doposud vydělávala na ulici, je divadlem přímo nadšena. Je to pro ni tak nové a obohacující. Obě se s tímto prostředím ztotožňují, a oběma jim to svědčí. Manuela již tolik netrpí a Lola si nemusí vydělávat na ulici. Jednou dokonce vypráví svůj příběh před obecenstvem, které je nadšeno.

Rosa je dívka, která pomáhá lidem na ulici. Je ještě mladá a naivní. Manuela se s ní seznámí prostřednictvím Agrado, které Rosa hodně pomohla. Rozhodne se totiž Manuele pomoci, a tak ji zavede právě za Rosou. Naivity u Rosy si můžeme všimnout v tu chvíli, kdy zjistíme, že spala s Lolou a nakazila se tak virem HIV. Počala však dítě a to se stane pro Manuelu novou realitou. Neboť se ho ujímá, jako "nového" Estébana. Rosa je tedy ve filmu klíčovým mezníkem, šancí jak začít nový život. Rosa má matku, s kterou si bohužel moc nerozumí, neboť dělá práci, které není její matka nakloněna. Má dojem, že to, co Rosa dělá je tak trochu pod úroveň, a tak vznikají časté spory. A to například ve chvílích, kdy na začátku představí Manuelu jako dívku, které pomáhá. Ráda by ji zaměstnala u nich v kuchyni. S tím však matka nesouhlasí. Rosa se chce od rodiny trhnout. Požádá proto Manuelu, zda by u ní nemohla bydlet. Manuela nejprve nesouhlasí, ale pak se podvolí.

A nakonec je tu Lola a Nina. Lolu ve filmu moc nevidíme. Až na konci, kdy ji vnímáme, jako nově příchozí, avšak ve filmu velmi zmiňovanou postavu. Lola je až příliš klidná na to, co jí v brzké době čeká. Snaží se však užít si alespoň syna Rosy a

návrat Manuely do posledního puntíku. Ač se Lola ve filmu takřka nevyskytuje, hraje velmi důležitou roli. Podepíše se na životě všech. Manuela a Rosa s ním mají dítě. Což je mužská záležitost, oplodňovat. Rosu navíc nakazí virem HIV. Dále Agradina nejlepší přítelkyně, která se rozhodne žít jinde. Objevil se v životě mnoha žen a rázem zase zmizel, což samozřejmě ubližuje. Na konci však nastává moment, kdy trpí sám. Musí se rozloučit se synem, kterého nikdy neviděl a také se svým životem, neboť brzy podlehne své nemoci.

Nina se ve filmu také moc neprojevívá. Vnímáme ji jako rebelku. Rebeluje proti všemu a proti všem.

Tyto ženy mají společné hodně, například pomáhat lidem, vyrovnávat se se skutečností, která k nim přichází, a to je spojuje. Dále to, že jsou tak trochu odtržené od společnosti, vytržené z jejich běžného života a bytí. Mají společné utrpení, ale i katarzi, která k nim přichází. Zkrátka a dobře, spojuje je prostředí, ale i láska a v patřičné míře i postava Loly, která vstoupila do života všem těmto ženám. Všechny jsou pod jistým tlakem a proto spolu dokáží koexistovat. To vše, co je spojuje, je udržuje v přátelských vztazích. Nakopává je to a naplňuje.

Muži hrají ve filmu Pedra Almodóvara podřadnou roli. Buď vynikají v transsexuálních rolích, a nebo je Almodóvar znázorní jako staré a popletené. To je třeba případ otce Rosy. Režisér dělá z mužů ženy a přetváří je proto, že svůj život prožil převážně mezi ženami a muži proto nejsou tak důležití. Je to proto, že neuznává machismus, který pochází právě ze Španělska. Osvojili jsme si již termín „macho“ (po našem „mačo“) a od něho odvozené „machismo“. Víme, že macho je chlap, mužský, který se s ničím moc nepáře. Zejména pak pokud jde o vztah k ženě-manželce, k ženám vůbec a o řád, kterým ovládá svojí rodinu. To ve filmu Vše o mé matce nevidíme. Tam jsou muži ženami, empatickými osobnostmi.

Hlavním tématem filmu je tedy žena. Avšak v celém snímku hrdiny provází smrt, stáří a narození. Je to tedy o životě, jako takovém. O starostech a strastech hlavních postav. O drogách, transsexualitě, prostitutkách atd. atp. Všechny osudy spojuje jediná osoba - Lola. *Vše o mé matce* je spleť příběhů o hledání vlastní identity a znovuotvírání starých ran. Pro Almodovára je typické, že zkoumá ženskou mentalitu ze všech možných úhlů a ve všech někdy až nepochopitelných situacích. Almodovárovy transsexuální postavy umožňují převrátit zaběhlá schémata, tento prvek se objevuje také ve filmu *Špatná výchova*. *Vše o mé matce* vychází ze známých aspektů, šokuje i něžně hladí zároveň. Šokuje svou syrovostí a byzarností. Hladí z lidského hlediska. Člověk se snadno, i přes byzarnost postav, do nich sám vžije.

2.3) Mluv s ní



Ústředními postavami jsou dva muži – ošetřovatel Benigno (*Javier Cámara*) a novinář a spisovatel Marco (*Darío Grandinetti*). Oba hrdiny spojuje podobný osud. Jejich milované ženy leží na nemocničním lůžku v kómatu a nikdo neví, zda se ještě někdy proberou. Zatímco Marco se svou toreadorkou Lidií (*Rosario Flores*) prožíval lásku, o kterou díky neštěstí přišel, Benigno svou lásku - tanečnici Alicii (*Leonor Watling*) - poznal až v době, kdy už byla čtyři roky v kómatu. Z toho také pramení jejich odlišný přístup k této tragédii.

Benigno se svým způsobem až přímo sadisticky vyžívá v neštěstí tanečnice Alicie, protože jedině díky jejímu kómatu s ní může trávit veškerý svůj volný čas. Za normálních okolností by u ní zřejmě neměl moc šancí. Vzorně se o Alicii stará a chová se k ní, jako by žila a vnímala. Mluví s ní (nebo lépe řečeno k ní – tak zní i přesný název filmu ve Španělštině).

Marco naopak je nastalou situací zaskočen, tápe a neví co dělat, není schopen nehybnou Lydii ani obejmout. Benigno Marca učí, jak se o Lydii v kómatu starat a učí ho najít způsob, jak ji stále milovat. "Vztahy" obou mužů s jejich láskami však nedopadnou dobře, v případě Benigna v podstatě tragicky. Jak však přísloví praví: "Kde něco končí, něco nového začíná". Alespoň pro někoho ...

Mluv s ní je velmi citlivý film, který vypráví příběh o lidských osudech s příznačným almodóvarovským rozuzlením. Přemýšlím, jak by asi film vypadal, kdyby obsahoval daleko banálnější zápletku, kvůli které by se "vztahy" hlavních čtyř hrdinů zamíchaly. Působil by na diváky tak jako nyní? Osobně si myslím, že ano. Jeho kouzlo či přitažlivost totiž spočívá v něčem jiném.

V citlivém charakterizování postav, v pozvolna plynoucím příběhu, který zpočátku nedává moc tušit, kterou cestou zamíří, a hlavně v krásné hudbě, která zní celým filmem. Pro mě osobně je pak nezapomenutelná postava Marca. Je to velmi citlivý muž, který neobvykle často pláče. Zejména při vzpomínce na svou již před lety ztracenou lásku. Na druhou stranu se nedokáže vyrovnat s neštěstím své současné lásky. Jeho uvažování je hodně pragmatické a nemůže pochopit Benignův přístup k Alicii.



Film Mluv s ní pro mě představuje příběh s řadou silných emocí – jako je láska, přátelství, obětavost, ale i zrada nebo strach. Almodóvar brilantně pracuje s dynamikou příběhu, hudební vsuvky dodávají všemu nádherně pomalé a zahloubané tempo, vytvářejí pocit hluboké melancholie, do níž se příběhy Benigna, Marca, Alicie i Lydie dokonale hodí. Podíváme-li se do nitra obou hlavních mužských představitelů, zjistíme, že naprosto postrádají typicky mužskou hrubost. Silným okamžikem filmu je pohled na mlčící ženy. Před očima nám tak vyvstává těžko postižitelný němý film o nenaplnitelné touze... směsice více než divná, ale více než mistrovsky řízená až k závěru, který, ač je hodně sladkobilný, neskouzne k laciným gestům, ale doslova odtančí v rytmu flamenca někam hluboko do mé paměti. Ve filmu Mluv s ní nemá cenu hledat jakékoli poselství. Jediným smyslem tohoto filmu je právě hluboký, působivý, ale neukončený dialog s divákem.

Epilog

Je tedy více než zřejmé, že pro Bergmana je mateřství až na druhém místě. Ženy v jeho filmech jsou až příliš zahleděny do sebe, starají se jen o svůj potenciál. To, že mají dítě je pro ně druhotné. Dítě není součástí matky, ženy, pouze nahlíží do jejich světa. Oproti Almodóvarovi, pro kterého je mateřství na prvním místě, plné emocí a vášně, však můžeme u Bergmana zaznamenat hlubokou psychologii postav a celého filmu. U Almodóvara v tomto případě není prostor na rozvíjení jakékoliv psychologické plochy, neboť ve svých filmech dává přednost příběhu, přehršlí postav, emocí, zvrátů. Takže nejde až do takové hloubky, jako Bergman. Bergman jde až na samotnou dřeň, jde za hranici myslitelného, zkoumá ženu jako takovou, bez „zátěže“ mateřství, její sobeckost a zahleděnost. V Almodóvarovi je žena matka jednou bytostí. Neštěpí tuto osobnost, dítě je její součástí. Oba tedy mají něco do sebe. Ve srovnání jejich žen ve filmu je tedy opravdovým odrazem jejich osobnosti, jejich dětství, ve kterém se pohybovaly mezi ženami každý jiným způsobem. A to vkládají do svých filmů. Zřejmě i v dospělosti se setkávají se ženou každý po svém, a každý z nich je proto fascinován něčím jiným, jinými složkami ženy.

Použitá Literatura

Matáková, V., Hanáková, P.: Pedro Almodóvar. Bratislava, SFÚ, 2005.

Bergman, I.: Laterna magica. Praha, Odeon, 1991.

Bergman, I.: Fanny a Alexandr. Praha, Máj, 1988.

Bergman, I.: Co chvíli křičí na jevišti světa. Sarabanda. Praha, Concordia, 2005.

Přádná, S.: Čtyřikrát dva. Praha, AMU, 2007.

Seznam příloh

CD (1ks) s prací v datové podobě