

Články

STŘEPTY Z PERSONY

Milan Doinel

„... a přála sis, aby se narodilo mrtvé.

Ty sis přála, aby se narodilo mrtvé.

Přála sis mrtvé dítě.“

citát z filmu

Na jedné straně jsou Bergmanovy filmy. Na druhé straně je *Persona*. Filmy jako *Sedmá pečeť*, *Lesní jahody* nebo *Šepoty a výkřiky* vidím jako logické vrcholy jednoho životního díla, *Personu* jako něco, co tímto dílem „nelogicky“, bez varování otřásl. Slavná trilogie „božího mlčení“ (*Jako v zrcadle*, *Hosté Večeře Páně*, *Mlčení*) mapovala zásadní posun v chápání světa; ukazovala tři různá stadia proměny **myšlení**. Viděli jsme lidi, kteří plynule dospěli do situací, v nichž museli položit jasné otázky, a podle toho, jaké odpovědi dostali nebo nedostali, změnili svůj dosavadní postoj ke světu. Tím ho pochopitelně začali také jinak pociťovat, ale iniciátorem a realizátorem přeměny zůstal mozek.

Pak přišel rok 1965. V lednu se Bergman nachladil a v březnu se musel odebrat se zápallem plic do nemocnice, kde strávil následující tři měsíce, během nichž mu ještě přitížila otrava penicilínem a virová infekce středního ucha. „Seděl jsem v posteli s pohledem upřeným na bílou skvrnu na zdi, protože kdybych otočil hlavu na stranu, všechno by bylo spadlo – stále jsem ztrácel rovnováhu.“¹⁾

Nedlouho poté navštívila skupina norských herců Stockholm a Bergman poznal Liv Ullmannovou. Na společné fotografii Ullmannové a Bibi Anderssonové, z nichž se staly dobré přítelkyně, zaujala Bergmana jakási zvláštní podobnost obou žen. Obě tváře počaly střídavě vystupovat z bílé skvrny na zdi, která zůstala vryta v paměti toho, kdo hledal rovnováhu.

Z jedné výjimečné životní situace se zrodil výjimečný film, který má daleko k překrásnému, ale doslovnému symbolismu *Sedmé pečetě*, k rozváznému filozofování *Lesních jahod* nebo *Mlčení*, pověstnému (ač neprávem) hlavně pro svou historickou skandálnost. Morris Dickstein označuje *Personu* za Bergmanův „nejhlubší a formálně zároveň nejnovátorštější film“, pro nějž bylo *Mlčení* („silný, ale ne po všech stránkách zdařilý film“) jen „zkouškou“.²⁾ Také Buñuel a Godard vyzdvihli *Personu* velmi důrazně z Bergmanovy ostatní tvorby.

Persona by se dala označit za „totalitní“ film, protože slovo totalitní vyjadřuje jak usilování o všeobecnou úplnost, tak násilí, které toto úsilí provází. *Persona* není film „moud-

1) Stig Björkman – Torsten Manns – Jonas Sima, *Bergman über Bergman*. Frankfurt am Main 1987, s. 218.

2) Lars Åhländer, *Gaukler im Grenzland*. Berlin 1993, s. 84.

ry“, tak jako třeba *Občan Kane*, *Pravidla hry* nebo *Osm a půl*, které s ní mají společné to, že jsou stejně významově „bezedné“. *Persona* – to je konflikt se světem, pociťovaný takřka tělesně, jemuž tato bezprostřednost zabráňuje v tom, aby mohl být moudrý. Známky smíření nebo dokonce odpuštění, které „moudré“ filmy obvykle uzavírají, v *Personě* chybí.

Je pozoruhodné, že v Bergmanově tvorbě nestojí filmy celoživotního bilancování, smíření a odpuštění jenom na konci jeho tvůrčí dráhy, jak tomu obvykle bývá. *Lesní jahody*, v nichž se Viktor Sjöström rozvážně prochází minulostí, až dojde klidu v prosluněném obraze svých rodičů, jsou filmem, který by byl hoden kmeta ve věku, v němž byl tehdy Sjöström; natočil ho ale ani ne čtyřicetiletý Bergman, který měl mnoho svých nejtěžších osobních bitev ještě před sebou. Vlastně tak neregulérně o čtvrt století předběhl zažitou zralost filmu *Fanny a Alexander*, svého důstojného uměleckého testamentu.

Persona je pravý opak: žádné překonání krize, ale její jádro.

Namísto absurdního pokusu, postihnout na několika stránkách film, o němž už bylo tolik napsáno, obsahuje následující text jen několik „střepů“, jimiž se tento film nejčastěji zařezává do pisatelovy paměti, při každém z častých a nepostradatelných znovushledání.

Na samém počátku stály tedy dvě ženské tváře vystupující z běloby nemocniční stěny. „Náhle mne napadlo,“ vzpomíná Bergman, „že sedí vedle sebe a porovnávají svoje ruce, to byl první obraz, jak takhle sedí a drží ruce vedle sebe a mají na hlavách velké klobouky.“ Producent filmu Kene Fant se zajímal, o čem připravovaný film bude a dostal tuto odpověď: „No, jde o jednu, která mluví, a o jednu, která mlčí, a pak si spolu porovnávají ruce, a pak se spolu mísí.“ Podle Bergmana komentoval producent tuto informaci slovy: „Ach tak.“³⁾

V červnu roku 1965 psal Bergman scénář a připravoval Liv Ullmannovou na její roli, přičemž, jak vzpomíná, on stále mluvil a ona stále mlčela. Ve střížně vytvořil obraz ženy, jejíž tvář sestávala způli z tváře Anderssonové a způli z tváře Ullmannové. Když obě herečky vyzval, aby se na tento obraz podívaly, tvrdila zprvu každá, že na fotografii je ta druhá. Bergman si mohl být jist, že netočí fiktivní film.

Ruce

Tím, kdo uvádí věci v pohyb, je kluk v nemocničním pokoji, osahávající bílou stěnu a proměňující ji ve filmové plátno. Je divákem i projekcionista zároveň. Jeho kino je trochu nemocnicí a trochu márnici – filmové představení něco mezi probuzením se k životu a pádem do smrti. Bergman: „Pak jsem si hrál na malého kluka, který umřel, ale přece nesměl být docela mrtvý, protože byl neustále buzen telefonáty z Dramatického divadla.“⁴⁾ Celá „hra“, i se zvoněním telefonu, se dostala i do prologu *Persony*.

Kluk leží nejprve schoulen na lůžku ve fetální poloze. Film je tu v „embryonální“ fázi, mezi nebytím a zrozením, buzený k životu. Obrysy žen na bílé stěně čili na filmovém

3) *Bergman über Bergman*, s. 221.

4) *Tamtéž*, s. 224.

plátně jsou natolik proměnlivé, že chlapec-Bergman-film se nemůže na vlastní zrak spolehnout a vrací se proto do „předzrakového stadia“, k hmatu. Jak upozorňuje například Jan Švankmajer v jedné své stati o taktilním umění, hraje u dospělého zrakový smysl mnohem důležitější roli než hmatový, zatímco u malého dítěte je tomu naopak. V momentě krize, ve chvílích ztracené rovnováhy, ve stavu mezi životem a smrtí, je třeba hmat opět rehabilitovat a co nejvíce ho zrovnoprávnit s viděním – i ve filmu, který z vidění vychází. *Persona* je film děsící se proradnosti masek-person, které si nasazuje tvář, a její detaily doplňuje znovu a znovu detaily rukou a dlaní. Chlapec, který nesmí být docela mrtvý, „filmuje“ po celou dobu svýma rukama stejně jako svýma očima.

V úvodu filmu vidíme **nervózní** ruce zkřížené na zádech Anderssonové, demaskující její vyrovnaně působící tvář. **Bojácná** ruka Ullmannové uzavírá mezi prsty roztrženou fotografii dítěte. Na své ruce jako do **zrcadel** svých duší se obě ženy dívají v první, slunečné a harmonické fázi jejich společného pobytu u moře, ale Anderssonová už varuje: „Nevíš, že dívat se na ruce znamená hádku?“ **Milující** ruka: nežná pohazení ve tmě, která budou zítra vydávána za sen. **Vražděná** ruka, do níž vjíždí hřeb. **Vražedná** ruka, uštědřující rány a zuřivě bijící do stolu s takovou vervou, že obrazem jako by projížděly blesky. **Zástupná** ruka: Ullmannová ji používá, když hladí Björnstranda, slepého manžela, slepého láskou, rukou Anderssonové. **Tápající** ruka chlapce mezi životem a smrtí, přivádějící svými pohyby diváka do stavu podobnému hypnóze.

Kameny

Ženy chodí podél moře, sbírají kamínky a prohlížejí si je. V jednom z posledních záběrů filmu švenkuje kamera z autobusu, v němž odjíždí Anderssonová, na detail povrchu kamenité cesty. Už v titulcích se poprvé mihne obraz skály na mořském pobřeží. V předchozím prologu jsme viděli detaily tváří a těl starců v nemocnici-márnici a tyto detaily byly natočeny tak, aby připomínaly skály a pohoří. Na „krajíně“ tváře Ullmannové za doprovodu Bachovy hudby pomalu zapadá slunce.

Některé filmy jako by byly z jednotného materiálu, z jedné látky. V případě *Persony* by to byl kámen. Jako by „téma“ kamene nějak souviselo s obsahem a významem filmu, jako by podvědomá představa „kamenitosti“ pronikla až do vidění detailů těl a tváří. Dalo by se uvažovat – a občas se uvažuje – o různých filmech, které jsou podvědomě i viditelně svázány s určitým materiálem nebo živlem, s větrem, se sklem, třeba i s umělou hmotou (*Červená pustina*, modernistické filmy Jacquese Tatiho). Tarkovskij a francouzská meziválečná škola zase okamžitě vyvolávají dojem tekutosti, plynutí.

Proč je v *Personě* zdůrazněna právě kamenitost? Jaké pocity a asociace navozují kámen a kamenitá krajina? Sugerují neúprosnost, nepřístupnost, tvrdost, bezútěšnost a chlad, tedy asociace nijak zvlášť vábné. K nim se ale přidružují další: pocit čehosi prastarého, trvalého, věčného; něčeho, co vylučuje nejen soucit, ale také planou sentimentálnost; s kamenem je spjat pocit velké rozvážnosti a síly. Paradoxně právě příběh o vysilující proměnlivosti citů, pravd a masek má v pozadí „kamenitý břeh obrácený k věčnosti“, jak jej nazval Bergman.

Stejně určujícím zážitkem, jakým byl jeho pobyt v nemocnici, se stal Bergmanův osobní „objev“ ostrova Fårö právě v době příprav natáčení *Persony*, jejíž zvláštní postavení v rámci Bergmanovy tvorby oba zážitky pomáhají vysvětlit. Bergman, který se jinak ve své Laterně magie patosu vyhýbá, vzpomíná, jak si při prvním pohledu na Fårö pomyslel: „Toto je tvá krajina, Bergmane!“⁵⁾ Během příštích dvou let si na ostrově postavil dům a na Fårö vznikla také velká část jeho dalšího filmového díla. Osud Ingmara Bergmana, který konkretizovanou podobu své vnitřní krajiny našel až dvacet let po natočení svého prvního filmu, velmi připomíná překvapení, jaké zažil Max Ernst, když ve svém americkém exilu poprvé spatřil zvláštní skalnaté útvary, které dosud znal jen ze svých vlastních fantastických obrazů.

V jedné scéně filmu předčítá Anderssonová z knihy slova jako „všechny bázně“, „nevysvětlitelná krutost“, „důkazy ztracenosti“, „strachuplné poznání“. Kamera přitom ukazuje statické obrazy kamenitého pobřeží, které se střídají synchronně s jednotlivými, dosaditelnou čárkou nebo spojkou oddělitelnými částmi předčítané věty. Tato montáž má velice silný, i když pro někoho možná jen podvědomý účinek. Obrazy sice neilustrují obsah textu, ale jejich zřetelné přiřazení k určitým částem věty sugeruje, že mezi „všemi bázněmi“, „nevysvětlitelnou krutostí“ atd. a různými pohledy na kamenitou pláž existuje silné spojení. Jestliže Anderssonová na konci četby spisovatelův názor na lidský úděl odmítá, zatímco divák má spolu s Ullmannovou spíše tendenci dát mu za pravdu, pak zde zásadní roli sehrály „argumenty“, které poskytl obraz.

Téma

Film *Persona* se „rozvíjí na základě vztahů ‚mlčení – řeč‘, ‚zdvojování jednotky‘ a ‚jednotka dvojího‘, ‚protest – násilí‘, ‚lidskost – vampyrismus‘, ‚nevinnost – zkaženost‘ a je též adekvátně traktován,“ praví Ivo Pondělíček.⁶⁾ Analýzy *Persony* obvykle stojí na zkoumání uvedených antagonismů, k nimž je však třeba ještě přičíst protiklad mužského a ženského principu, anima a animy. Ten se v *Personě* realizuje výhradně uvnitř ženských postav a je proto tím více vzrušující – a hlubší. Bergman připravuje toto téma už v sekvenci před úvodními titulky: nejprve hned v prvním obraze v abstrahované podobě coby dvě skvrny, spojivší se ve filmový pás; v následující montáži pak s „neomalenou“ doslovností. Analyzátoři obvykle poukazují i na jungovskou interpretaci persony, podle níž si člověk pro své komunikování se světem vytváří masku odpovídající jeho niternému charakteru, aby ji používal coby obranu, podvod nebo pokus o službu ostatním.⁷⁾

Povolání ošetřovatelky je pro Anderssonovou právě takovou „služebnou“ maskou; je to role přijatá s nejlepšími úmysly a dobrou vůlí, ale přesto je to stále jen role, což znamená vždy do jisté míry lež. Oficiální součástí masky je ošetřovatelčin pracovní úbor. Jinou společností uznávanou a vyžadovanou „maškarádou“ je umělecký proces, v němž je na-

5) Ingmar Bergman, *Laterna magika*. Praha 1991, s. 208.

6) Ivo Pondělíček, *Bergmanův filozofický film a problémy jeho interpretace*. Praha 1970, s. 153.

7) Bergman über Bergman, s. 224.

sazování masek institucionalizováno za předpokladu určitého mesiášského působení, třebaže mnohdy halasně popíraného. Hrát dál v divadle se herečce hnusí, ale nehrát v životě dokáže stejně málo jako „ochotnice“ Anderssonová, která poté, co sama **demaskuje** jednu svoji tirádu slovy „Vím, jak falešně to zní“, odmrští své brýle s výsostně divadelním gestem hodným velké primadony.

Nebezpečné prostupování vlastní osobnosti a nasazené masky je jedním z Bergmanových velkých témat. V dětství vypěstovaná a mnohokrát osvědčená zběhlost v denodenním umění přetvářky mu už tehdy bránila v jasném odlišení jeho masky a vlastního Já. Tušil, že s maskou by musel odejmut i tvář, tak jako stařena v *Hodině vlků*. Jak věděl už jiný mistr masek, Werner Krauss, „nejhorší je hrát sám sebe“.⁸⁾

Ullmannová se uzavírá před světem plným masek v prázdném nemocničním pokoji, zřídka se své masky. „Mlčení, které si ukládá,“ zdůrazňuje Bergman, „není neurotické. Je to způsob, jakým protestuje silný člověk.“⁹⁾ Ale vnější svět, v němž je „všechno lži“, se nenechá tak lehce setřást. „Váš úkryt není dostatečně těsný,“ varuje doktorka, „ze všech stran vniká život.“ Snad je to rozčarování z tohoto nedokonalého útěku před světem, co vede herečku k podstoupení experimentu, který je mnohem nehumánnější než všechna maskovaná lež všedního dne: k pokusu o ovládnutí, vysátí a zničení druhého člověka; o totální převzetí jeho identity. Úžasný je moment, kdy ošetřovatelka definitivně prohlédne hereččin záměr. Tehdy jí říká bez obalu, že se tak snadno ovládnout nenechá, protože i ona se umí bez ustání proměňovat. Zaměnitelnost rolí, která bolestně poznamenala celý běh filmu, se teď stává pro ošetřovatelku jejím největším trumfem.

Právě ona je tou ženou, kterou samotnou vidíme v závěru nastupovat do autobusu. Eventualitu, že je to ve skutečnosti Ullmannová, jež s úspěchem dokončila své přetělování včetně převzetí tváře oběti, která už patrně nikam odjet nemůže, však nelze úplně vyloučit. Na záběr odcházející Anderssonové je strížen obraz kamery a kameramana na jeřábu. Pokud sledujeme scénu v normální rychlosti, stěží postřehneme, že se v kameře zrcadlí obrácený obraz Ullmannové. Další záběr ukazuje odjezd autobusu, do nějž jsme viděli nastupovat Anderssonovou.

Formule

Ošetřovatelka Alma nemá v *Personě* příjmení. Podle Pondělíčka¹⁰⁾ se i ona jmenuje Voglerová, tak jako herečka Elisabeth. Jméno Vogler, „jež v Bergmanovi budí hrůzu“,¹¹⁾ se v Bergmanových filmech objevuje vícekrát. Max von Sydow hraje Alberta Emanuela Voglera ve *Tváři*, Erland Josephson Henrika Voglera ve filmu *Po zkoušce*. Ingrid Thulinová hraje ve *Tváři* Mandu Voglerovou a v *Hodině vlků* Veroniku Voglerovou. Slepého manžela Voglera bez křestního jména hraje v *Personě* Gunnar Björnstrand. Nositelé

8) „Úplné zřeknutí se své persony by podle Junga vedlo ke stavu umlčeného nevědomí; lidská bytost by byla tvář v tvář vystavena svému obnaženému já a absolutnu.“ Tamtéž.

9) Tamtéž, s. 235.

10) I. Pondělíček, c. d., s. 149.

11) Tamtéž, s. 149.

tohoto jména jsou většinou umělci: herečka v *Personě*, režisér ve filmu *Po zkoušce* a iluzionista ve *Tváři*. Bergmanovu zálibu ve jménu Vogler možná podnítila jeho osobní známost se skutečným umělcem, houslovým virtuosem Johannesem Voglerem a celoživotní láska k Mozartově Kouzelné flétně, kde je jednou z hlavních postav Papageno, ptáčník, německy Vogler.

Bergman, který v roce 1974 adaptoval *Kouzelnou flétnu* pro film, nechal o osm let dříve zaznít krátký úryvek z této opery už v *Hodině vlků*. Zde vyslovuje jeden z démonických posluchačů domněnku, že jedno zdánlivě nepřírozeně prodloužené slovo plní v opeře tajnou funkci zaklínadla, formule. Naznačuje-li Bergman, že Mozartova opera možná obsahuje tajemství ukryté v jedné nápadně prodloužené samohlásce, pak můžeme stejně dobře my nalézt podobně „podezřelá“ místa v Bergmanových filmech. Právě opakované používání týchž příjmení, ať už je to Vogler, Jacobi, Winkelmann nebo zvlášť oblíbený Vergerus, mohou k podobným spekulacím svádět. Kromě těchto jmen jsou to i celé věty, jež – zvlášť v *Personě* – svým poetickým obsahem, způsobem přednesu nebo naléhavým opakováním, nápadně vyčnívají. Jedna z nich mne obzvlášť fascinuje. V noci po prvním výbuchu násilí mezi oběma ženami pozoruje za bouřky Anderssonová spící Ullmannovou. V tom je slyšet manželovo volání a Anderssonová s poněkud nepřítomným výrazem řekne: „Teď zase volá! Já už se dopátrám, co tady chce v této odloučené samotě.“ Věta připomíná jistá místa v pohádkách, v nichž se hrdina odhodlává, že přijde na vrub nějakému tajemství. Situace působí značně absurdně, neboť následuje po realisticky ztvárněné hádce a po abstraktním intermezzu nesouvislých vět z rádia. Jako kdyby se film Elii Kazana náhle proměnil ve hru Samuela Becketta a hned zase v pohádku bratří Grimmů.

Směšné drama

Persona by nemohla být tak působivá, kdyby byla jen v závětrí vyspekulovanou intelektuálskou hrou. Nejenže dává tento film pocítit dotek osudu, který stál u jeho vzniku; jeho děj bohatě čerpá z nejbanálnějších historek všedního života a nabývá tak věrohodnosti. Co zůstane, zapomeneme-li na chvíli na kameny, hmat, masky, mlčení umění, zdvojování a tak dále? Zůstane příběh dvou žen, které se stanou přítelkyněmi. Jedna z nich se té druhé zcela otevře s vírou, že to, co ze sebe dává, je přijímáno s vědomím ceny, již darované má. Úplně se oné druhé ženě odhalí a její přítelkyně druhý den nato vloží tuto důvěrně darovanou nahotu do obálky, kterou se ani neobtěžuje zalepit, a nechá jí odnést na poštu tou, již tak hluboce zranila. Z této perspektivy se *Persona* jeví jako jeden z bezpočtu příběhů o velkých citech stvrzených důkazem, o chladnokrevné zradě, o kruté mstě a o boji na život a na smrt. Takto vnímaný příběh velké lásky a velké zrady je stejně banální a stejně otřesný jako *La Traviata*.

Střepy

V *Personě* propukává zloba, vztek, agresivita, násilí, zuřivost. Úsměvy jsou tak zlé, že mohou zabíjet. Dopis manžela a fotografie syna jsou roztrhány s vražednou nenávistí.

Zabito je nenarozené dítě. Vysávaná ruka rozdává rány. Do nohy se zařezávají střepy. Do dlaně vjíždí hřeb. A k tomu křik, slzy, krev, vroucí voda, fašistické reminiscence a válka ve Vietnamu.

V letní vile, kam obě ženy odjíždějí, se chtějí vymanit ze svazků civilizace, jejíž brutalita se jim hnusí a proti níž každá svým způsobem rebelují – Ullmannová svým mlčením, Anderssonová svým charitativním povoláním. Ale konflikty, k nimž posléze mezi ženami dojde, a noční můry potratu a nenávisti k dítěti odhalují, že obě byly, jsou a navždy zůstanou zároveň oběťmi i spoluviníky nelidskosti, od níž utíkají.

Věta Anderssonové „Jak dlouho dokážu ještě čelit tomu všemu?“ ukazuje, že žena nejasně očekává stav, v němž už nebude možné bolest ani cítit, ani jí působit, protože žádnou krizi nelze prohlubovat do nekonečna. Proto musí agrese, afekty a zoufalství nabýt takové síly, aby se roztržily pod svou vlastní tíhou. Nejisté je jen, co bude po nejhlubší z možných krizí následovat a koho nebo co bude třeba přitom obětovat.

Bergmana zajímá v *Personě* právě ta fáze krize, za níž už nelze jít, ani obsahově, ani formálně. Po dvojím monologu o nenáviděném mateřství ovládne Ullmannová zcela viditelně polovinu tváře Anderssonové. Agrese se ventilují hysterickým bušením pěstí do stolu, torzovitými výkřiky a posledním nemilosrdným fyzickým duelem. Po tomto neodvolatelně posledním výbuchu násilí je – v pravém slova smyslu – „po všem“. Anderssonová vyzývá Ullmannovou, aby po ní opakovala „Nic ... nic“, a Ullmannová skutečně promlouvá; začíná svůj nový život doopravdy od nuly, v nicotě, která všechno minulé pohltila a která je zároveň prvním slovem na cestě ke znovunalezení komunikace. „Nic ... nic,“ říká Ullmannová a Anderssonová jí odpovídá: „Tak je to správné, tak to má být.“ Ullmannová ji ve tmě pohládí.

Bílé na bílém

Forma filmu prochází tak náhlými proměnami jako pocity jeho hrdinek, jež zahrnují rozjitřenou citovost, iluzi všední normality, dusivé napětí před konfliktem, fyzický výbuch vzteku, nepříčetné zoufalství, pád do nicoty a návrat do života. Podobné změny prodělává filmová forma, ale – a to je podstatné – nikoli synchronně s dějem, ale pod jeho vlivem; někdy jako jeho předznamenání (v prologu filmu), někdy jako přímá reakce na události, které v samotném ději vyvrcholí až mnohem později (slavná pasáž roztržení filmu). A tak jako v ději všechny konflikty ústí do zážitku nicoty, z níž se pak zrodí nová existence, tak i filmový obraz v závěru končí u bílé stěny, na níž se na začátku filmu, ve chvíli hledání rovnováhy, objevil a do jejíž běloby uprostřed filmu krátce upadl.

Nechat dojít věci do krajnosti, do nejzazšího extrému, to je krédo Bergmanova velkého krizového filmu, jeho největší přednost, ale také jeho nezřízené potěšení. V úvodu se ptá doktorka Ullmannové: „Myslíte, že nerozumím vaší touze, být s konečnou platností odhalena, zničena, snad i vymazána?“ Obskurní vábnosti této představy se skutečně může vyrovnat jen malokterá slast.

Původně zamýšlený název „totalitního“ filmu, který dnes známe pod titulem *Persona*, prozrazoval neskromné ambice, které však nezůstaly nenaplněny. Film se měl jmenovat: Kinematografie.

Milan Doinel (1965)

Student filmové vědy na FF UK v Praze. Publikuje v časopisech Film a doba, Literární noviny, Kritický sborník, Iluminace, Vokno ad.

Persona

Svensk Filmindustri, 1966

Scénář a režie: Ingmar Bergman. **Kamera:** Sven Nykvist. **Hudba:** Lars Johan Werle. **Architekt:** Bibi Lindströmová. **Střih:** Ulla Rygheová. **Zvuk:** P. O. Pettersson, Lennart Engholm. **Hrají:** Liv Ullmannová (Elisabet Voglerová), Bibi Anderssonová (Alma), Margaretha Krooková (doktorka), Gunnar Björnstrand (Vogler), Jörgen Lindström (chlapec).

Citované filmy:

Červená pustina (Deserto rosso; Michelangelo Antonioni, 1964), *Fanny a Alexander* (Fanny och Alexander; Ingmar Bergman, 1982), *Hodina vlků* (Vargtimmen; Ingmar Bergman, 1968), *Hosté Večere Páně* (Nattvardsgästerna; Ingmar Bergman, 1962), *Jako v zrcadle* (Såsom i en spegel; Ingmar Bergman, 1961), *Kouzelná flétna* (Trollflöjten; Ingmar Bergman, 1974), *Lesní jahody* (Smultronstället; Ingmar Bergman, 1957), *Mlčení* (Tystnaden; Ingmar Bergman, 1963), *Občan Kane* (Citizen Kane; Orson Welles, 1941), *Osm a půl* (Otto e mezzo; Federico Fellini, 1963), *Po zkoušce* (Efter repetitionen; Ingmar Bergman, 1984), *Pravidla hry* (La règle du jeu; Jean Renoir, 1939), *Sedmá pečeť* (Det sjunde ineglet; Ingmar Bergman, 1956), *Šepoty a výkřiky* (Viskningar och ropp; Ingmar Bergman, 1972), *Tvář* (Ansiktet; Ingmar Bergman, 1958).

SUMMARY

FRAGMENTS FROM PERSONA

Milan Doinel

The singular nature of *Persona*, not only in the context of Bergman's own work, may be explained against the background of three events that occurred in Bergman's life in 1965: his hospital stay, his „discovery“ of the island of Farö and the meeting with Liv Ullmann. The „wise“ instances of reconciliation with life and the world, as they are known in *Wild Strawberries* or *Fanny and Alexander*, are absent. In this particular case Bergmann aims at exposing the core of the crisis, at finding the point beyond which it is impossible to venture: in the shaped interhuman relationship, in the logic of the narration and in the actual film images. There are many angles of approach to *Persona*; an analysis could be made of psychological motives (split personality), social motives (the mission of art and charity), political (fascism, the war in Vietnam), philosophical (the theme of the mask). This essay focuses on what is „evident“ in the film: images of stones, hands, exploding violence and the colour white. The story of this film which offers inexhaustible possibilities for interpretation is not in the category of intellectual speculation. It is an almost run-of-the-mill, somewhat trite story about great friendship and betrayed trust.

Translated by Naďa Abdallaová