

Náruživosť (analytická esej)

Vypracoval Marek Urban

Všade okolo sú lesy. Na strechu lezie blondý vysoký muž s plechovým vedrom plným malty. Neosobný hlas rozprávača nás informuje, že strecha zateká. Muž kladie na strechu šindle, v čom sa ozve znepokojené zvonenie zvoncov stáda oviec, ktoré máme možnosť vzápätí vidieť na vlastné oči. Ovce behajú splašené, ale až keď nám kamera ukáže Slnko, zvláštne roztrojené, ako samo od seba zmizne, chápeme. Lepšie povedané, nechápeme. A tak začína *Náruživosť*, tridsiaty siedmy film režiséra a scenáristu Ingmara Bergmana.

Ostrovná trilógia

Náruživosť (En Passion) vznikla v roku 1969 ako posledný diel „Ostrovnej trilógie“ po filmoch *Hodina vlka* (Vargtimmen, 1968) a *Hanba* (Skammen, 1968). Základným spojovacím prvkom je švédsky ostrov Faarö, na ktorom sa celá trilógia odohráva a ku ktorému mal Bergman veľmi osobný vzťah (natočil o ňom dva dokumenty – *Faarö 1969* a *Faarö 1979* – a neskôr sa naň presťahoval a na ňom aj zomrel).

Spojovacích prvkov je však viac. Okrem prostredia sú najvýraznejším znakom hlavní protagonisti – Max von Sydow a Liv Ullmann, pričom vo všetkých troch snímkoch tvoria partnerský pár. Okrem *Hanby* (v ktorej je primárnou témou pacifizmus a nezmyselnosť vojny), je hlavnou tematikou analýza a rozklad partnerského vzťahu. Tá je však prítomná aj v *Hanbe*, na pozadí vojny sledujeme premenu „jemného“ charakteru Maxa von Sydowa na bezcitného a chladného egoistu, bojujúceho o prežitie a jeho postupné odcudzenie sa s manželkou, ktorá ho však kvôli okolnostiam nemôže opustiť. V *Hodine vlkov* Bergman pojednáva o vzťahu ženy k psychicky narušenému manželovi – maliarovi. Záverečná pointa vychádza z hypotézy, že partneri, ktorí sa milujú a ktorí spolu neustále žijú, sa začínajú po čase na seba podobať – a to aj v bláznovstve.

Spojovacím prvkom, ktorý nie je tak výrazný, môže byť téma detí. V *Hodine vlkov* Liv Ullman dieťa čaká, v *Hanbe* dieťa pôvodne chcú a následkom udalostí ho chcieť prestanú a v *Náruživosti* Liv Ullman o dieťa prišla pri autonehode.

Herci

Bergman je známy tým, že si okolo seba vytvoril „tím“ hercov, ktorých schopnosti si overil a ktorým dôveroval. S Liv Ullmann natočil celkom desať a s Maxom von Sydowom trinásť snímok. V *Náruživosti* sa okrem nich objavili Bibi Andersson (taktiež trinásť) a Erland Josephson (štrnásť spoločných filmov).

Bibi Andersson a Erland Josephson tvoria manželskú dvojicu Evu a Elisa Vergerusovcov, Liv Ullmann hrá ich priateľku Annu Fromm a Sydow hrá obyvateľa ostrova, Andreasa Winkelmana. Herecké výkony sú ako vždy strhujúce a to napriek tomu, že takmer všetci Bergmanoví herci pochádzajú z divadelného prostredia. Vyjadrovanie emócií je totiž vo filmovej a divadelnej reči úplne odlišné. Film, plný psychologicky vypätých scén by mohlo necivilné (nefilmové) herectvo úplne zničiť. Nestalo sa.

Hlavná dejová línia

Anna Fromm (Ullmann) sa zoznamuje s Andreasom Winkelmanom (Sydow), pretože jej nefunguje telefón a potrebuje si zavolať. Po telefonáte si u neho zabudne kabelku, v ktorej Andreas nachádza list od jej mŕtveho manžela (1). Keď jej kabelku prichádza vrátiť k nej domov, spoznáva jej priateľku Evu a Evinho

manžela Elisa (Josephson). Neskôr Andreas stretá Evu (Andersson) na pláži (2) nehybne ležiacu v jej aute. Po tom, čo ju v tušení niečoho zlého preberie, dostáva pozvanie na večeru (3), po ktorej zostáva spať u svojich hostiteľov. V noci počuje Annino volanie zo spánku a na druhý deň Elis Andreasa informuje, že Anna stratila manžela a syna pri autonehode. Dozvedáme sa, že Elis pracuje ako architekt a vo voľnom čase – v mlyne, ktorý mu patrí (4) – fotografuje. Tu Elis Andreasovi rozpovie príbeh o Anne a jej mužovi ešte pred ich nehodou – Annin manžel Annu podvádzal s Elisovou manželkou Evou.

Príbeh pokračuje v dome Andreasa, kam za ním príde práve Eva. Prežijú spolu románik (5), na druhý deň sa vrúcne rozlúčia, vyzerá to, že z toho vznikne vzťah.

Opäť sa ocitáme v mlyne, tento krát je fotený Andreas. Zistujeme, že Elisa požiadal o pôžičku, neskôr nám Elis odhaľuje, že Andreas bol vo väzení. Na scénu prichádza Eva a tá posúva dej tým, že nám oznámi, že nie je žiarlivá a že Anna jej všetko o nich dvoch (o Andreasovi a Anne) povedala.

Tým sa otvára posledná kapitola príbehu, kde už vystupuje len Andreas a Anna. Sledujeme ich prácu, Anna je prekladateľka a Andreas robí niečo (bližšie neurčené) pre Elisa a zároveň sledujeme vývoj ich vzťahu (6). Po šachovej partii v posteli si uvedomujeme (7), že Anna nie je celkom psychicky v poriadku a že ďalší vývoj bude smerovať k nevyhnutnému konfliktu. Tu má Anna sen, v ktorom sa ocitá sama na lodi utečencov a putuje zničenou krajinou (8). Konflikt nastane v poslednej fáze filmu, kde Andreas, aby sa zbavil hnevu zo samovraždy (9) jeho známeho (viď. vedľajšia dejová línia) a hádky s Annou rúbe drevo. Andreas ju napadne sekerou, ona sa však vyhne (10). Nasleduje záber hasičských áut, Andreas ich nasleduje až na horiacu zvieraciu farmu. Prichádza za ním Anna, odchádzajú spoločne v aute. Po výmene názorov Anna pridáva plyn – v prekvapivej pointe zistujeme, že Anna autonehodu, v ktorej prišla o muža a syna, pravdepodobne spôsobila sama. Andreas strhne volant a zachráni sa. Anna odíde.

Vedľajšia dejová línia

...vnáša do filmu prvok mystického vraha. Stretáme sa s ním hneď v úvode. Keď Andreas zbiera šišky na pláži, vidí utekať akéhosi muža, následne nájde obesené šteňa. Zachráni ho. Do hry potom vrah vstupuje až po Andreasovom romániku s Evou, keď vidíme niekoľko podrezaných oviec (11), ktoré Andreas neskôr zakopáva. Elis Andreasovi vysvetľuje, že ľudia obviňujú Andreasovho známeho Johana Anderssona (Erik Hell), starého človeka so zápalom priedušiek. Potom, čo mu už spoločne s Annou pomôžu s jeho vozom, im Johan vysvetľuje, že niečoho takého by nebol schopný – ukazuje im tehlu, ktorú mu niekto hodil do okna s výhražným listom. Neskôr prinesú policajti Andreasovi list na rozlúčku, ktorý po sebe zanechal Johan a v ktorom vysvetľuje, že za ním prišli nejakí muži, ktorí ho bili a prinútili sa priznať (12). Johan už nezniesol tú hanbu a zabil sa. Záverečná scéna vedľajšej línie a zároveň zjednocujúca scéna vedľajšej s hlavnou líniou je horiaca farma, na ktorej farmár opisuje, ako niekto farmu podpálil a tiež skon horiaceho koňa (13). Je teda jasné, že Johan to spáchať nemohol (je už po smrti).

Formálna stránka

Náruživosť je Bergmanov druhý farebný film po *A čo všetky tie ženy* (För att inte tala om alla dessa kvinnor, 1964), žánrovo však úplne odlišný (A čo všetky tie ženy bola komédia). Film trvá 104 minút.

Z hľadiska formálnej stránky je však Náruživosť výnimočná pridaním štyroch dokumentárnych vsuviek, v ktorých hlavní predstavitelia hovoria o svojich postavách. Každá vsuvka je od filmu oddelená klapkou a tiež úplne zmenenou vizážou herca. Herci hovoria o svojich postavách, o ich vnútornej motivácii. Upodozrievam Bergmana, že tieto časti sú tiež hrané, pretože každý herec posúva svojim príspevkom dej (okrem Erlanda Josephsona, ktorého časť mi prišla úplne nevhodne a násilne vsadená do filmu). Tak či tak, celý film budí dojem naliehavosti a dokumentárnosti. Je to tak najmä pre Bergmana úplne netypickou roztrásenou ručnou kamerou Svena Nykvista a tiež farebnou štylizáciou, o ktorej bude reč nižšie.

Napriek skvelej kamere sa však nedokážem zbaviť pocitu, že nesledujem tak celkom film. Bergman ako divadelný režisér a scenárista neposúva dej filmovo, všetko sa odohráva cez repliky postáv. Vzniká tak efekt „hovoriacich hláv“, kde postavy sami nič nekonajú, len stoja a rozprávajú. Avšak nie je to ani tak celkom divadlo, omnoho viac mi celý film pripomínal rozhlasovú hru (paradoxne viac ako *Siedma pečať* (Det Sjunde inseglet, 1957), ktorá z rozhlasovej hry vznikla). Minimálne dva momenty na to celkom jasne odkazujú – opis autohavárie z úst Anny (6) a opis horiaceho koňa (13). Každý, kto počúva rozhlasové hry vie, že realizácia, ktorú nám môže ponúknuť film sa nikdy nevyrovná tomu, čo si dokážeme predstaviť v našej fantázii. Preto tieto dva momenty, aspoň na mňa, pôsobili najsilnejšie z celého filmu a hodnotím ich veľmi pozitívne.

Formálne zaujímavá je aj postava vševediaceho rozprávača (Ingmar Bergman), ktorá v niektorých momentoch vstupuje do deja a objektívnym a nezainteresovaným hlasom posúva dej, či vysvetľuje posun v deji. Samotná prítomnosť rozprávača (spolu s dokumentárnymi vstupmi hercov) spôsobuje odcudzenie diváka a upozornenie, že sa jedná len o film na úkor zžitia sa s postavami. Opäť je to však len príklad autorovej neschopnosti či nevôle rozprávať príbeh filmovo – pomáha si slovami a len potvrdzuje moje tvrdenie, že samotný film pripomína rozhlasovú hru.

Symbolika formy – farba a línie

Farba a línie sú formálne znaky, ktorými viac vyniká Bergmanov súčasník François Truffaut, no v Náruživosti Bergman pracuje prekvapivo veľmi podobne.

Film je štylizovaný do chladných, zemských farieb, ktoré potrhujú chladný ráz krajiny a tiež v divákovi evokujú zvláštny nepokoj či strach. Na prvý pohľad zaujme, že sa v obraze až na dve výnimky nevyskytuje žiadna farebná dominanta – nie je tam teda nič, čo by sa odlišovalo a pritiahlo divákovu pozornosť (ako je napríklad postava „modrého“ režiséra stvárneného samotným Truffautom v jeho *Americkéj noci* (Nuit américaine, 1973)).

Zaujímavo však pôsobí režisérova práca s červenou. Nie je to vtieravá červená farba rozkladu, ktorou Bergman obalil *Šepoty a výkriky* (Viskningar och rop, 1972) o tri roky neskôr, ale nie je to ani prirodzená a civilná farba. Vyskytuje sa vo filme len trikrát. Scéna romániku (5) sa vymaní z tmavých farieb a prechádza do (príjemných a milostných) červených odtieňov – tu

vynikne práca režiséra s očakávaním, k ničomu totiž nedôjde. K niečomu dôjde až keď je v miestnosti tma, prvý bozk si milenci dajú pred svetlým oknom – takže je vidieť len siluety (jediný výrazný kontrast biela/čierna vo filme). Bergman občas rád používal niektoré zábery len preto, že dobre vyzerali, hoci príbeh skôr retardovali ako zrýchľovali. Toto je ten prípad, no v rámci poetiky diela ma scéna určite svoj veľký význam.

Dve výnimky, keď sa vyskytuje vo filme dominanta, súvisia tiež s červenou farbou. Prvýkrát sledujeme krv okolo podrezaných oviec (11), ktorá je zjasnená a vyvoláva v divákovi pocit zdesenia. Druhýkrát je to červená šatka (10) na hlave Anny pri hádke s Andreasom. Keď hádka končí, šatka padá na zem a obe postavy odchádzajú zo záberu. Kamera zaostrí na šatku na zemi ako na pomyselnú krv, ktorú hádka spôsobila. Tento skvelý obrazový symbol Bergman ešte akcentuje niekoľkosekundovým detailom.

Pekná farebná kompozícia záberu je pri scéne v posteli (7), keď je Andreas oblečený v tmavom pyžame, Anna v svetlom, medzi nimi šachovnica ako jednotiaci element, Andreas hrá s čiernymi figúrkami a Anna s bielymi. Obaja ležia uhlopriečne a vyplňajú celý záber, ktorý je takto uhlopriečne rozdelený na tmavú a svetlú časť. Bergman však záber neakcentuje zvýšením kontrastu (aby dosiahol silného efektu, ktorý tak veľmi často vytvára napríklad Antonioni v *Noci* (La Notte, 1961)). Všetko zostáva ponuré (ani farba pyžám nie je jasne čierna a biela), bezvýrazné a bez dominanty.

Vo filme sa tiež vyskytuje niekoľkominútová čiernobiela scéna sna (8), ktorá pôsobí ako pokračovanie predošlého filmu trilógie – Hanba.

Vypichol by som ešte veľmi sugestívne modré oči Liv Ullman, ktoré vynikli najmä pri niekoľkominútovom detaile jej tváre a to práve pri jej slovnom líčení manželovej nehody.

Práca s líniami je pre Bergmana dosť nezvyčajná, o to pôsobia v tomto filme zaujímavejšie. Krásne vertikály sledujeme pri ceste Andreasa na ryby (2), keď je kamera v pohybe s Andreasom, vidíme len hornú časť trupu (on a udica tvoria horizontálu), dolná časť je kamenný múr, vzadu na horizonte lúka, les a nebo.

Ďalší príklad skvelej práce s líniami sú škatule v Elisovom mlyne (4), ktoré pôsobia takmer ako vystrihnuté z kartotéky vo filme Orsona Wellesa *Proces* (The Trial, 1962), akurát bez typickej wellesovskej vnútroobrazovej montáže.

Posledný príklad sú dvere Andreasovho domu a k nim prichádzajúci policajti (9). Dvere sú zložené z dvoch častí, tie sú tvorené drevenými doskami, smerujúcimi šikmo k sebe – v tvare obráteného V – a upriamujú tak divákovu pozornosť priamo do stredu.

Symbolika formy – živly

Sú v tomto filme všadeprítomné. K typickej vode sa pridáva ako mocný a rozhodujúci živý oheň.

Voda je v tomto filme prítomná stále, ak nie priamo v obraze ako dážď, more, či rozbahnená zem, neustále ju počujeme.

Oheň dostáva vo filme menej priestoru, no jeho zásadnú ničiacu energiu necháva Bergman prepuknúť pri finálnej scéne spálenia farmy (13). Veľký oheň sa vyskytuje aj v scéne, keď k Andreasovi prichádza Eva. Hoci ten oheň nemá absolútne žiaden logický zmysel – Andreas páli na záhrade veľké množstvo dreva, pričom je všade zima a vlhko a mohol by ho

rozumnejšie využiť na kúrenie – funguje ako indikátor nebezpečenstva, ktoré so sebou Eva prináša.

Symbolika formy – list ako nástroj autorskej odosobnenosti

List, ktorý Andreas nachádza v Anninej kabelke (1), hovorí o tom, ako sa k nej jej muž nechce vrátiť. Píše v ňom, že ich ďalšie vzájomné stretnutie by vyústilo len do psychického a fyzického týrania. Pri čítaní vidíme detail každého slova, kamera postupne skúma celý list. List je podpísaný jej manželom, ktorý sa volal tiež Andreas.

Meno jej bývalého manžela a prognóza, ktorú v liste vyslovuje nám má byť varovaním, ktoré ale pochopíme až takmer v závere. Pochopíme, že Bergman sa s nami rafinovane hrá, medzi Anniným prvým manželstvom a vzťahom so súčasným Andreasom je jasná paralela. Pri scéne so sekerou už vieme, ako to pôvodný Andreas so psychickým a fyzickým týraním myslel. Záverečná jazda autom už len podtrhuje fakt, že oba vzťahy sú si podobné.

List je tu však použitý viackrát. Pri večernej diskusii Anna hovorí o svojich krásnych spomienkach na minulosť a svojho manžela. V obraze sa však objaví list, v ktorom sledujeme práve slová „psychické a fyzické týranie“ a chápeme, ako to Bergman myslí – hovorí: „Klameš!“ Je to ďalší prvok, ktorý spôsobuje, že sa s postavami nedokážeme celkom stotožniť, autor totiž jasne dáva najavo, že existuje.

Symbolika obsahu – postava smrti

So smrťou sa stretávame hneď na začiatku v scéne, keď sa Andreas stretáva s Johanom. Andreas sa ho pýta, či má ešte zápal priedušiek a Johan odpovedá, že sa to zhoršilo. Postava tragického starca (hoci zvyčajne to býva starena), ktorý za sebou ťahá ťažký voz, je ešte akcentovaná pochmúrnym prostredím, v ktorom sa pohybuje – druhýkrát sa s ním stretávame, keď jeho voz zapadol v kamenistom a rozbahnenom pobreží a strohej chalupe. Neskôr sa dozvedáme, že spáchal samovraždu kvôli neprávosti na ňom spáchanej (12).

Smrť je tu prítomná aj inak. Po protivojnovej Hanbe necháva režisér do Náruživosti vstupovať vtedy aktuálne autentické zábery z Vietnamu – naša dvojica ich sleduje v televízii, ktorú si zrejme len vtedy bez akéhokoľvek vysvetľovania zaobstarali (celá scéna je do filmu vložená dosť násilne, pokojne by fungovala aj ako krátkometrážny film). Vyrúši ich až narazenie vtáka do okna, následne vyjdú a zisťujú, že vták pred sebou má už len trápenie a tak sa ho Andreas rozhodne zabiť. Urobí tak pomerne násilným spôsobom, keď ho zabije kameňom. Samotné zabitie nevidíme, pretože v momente, keď k nemu má prísť, kamera prechádza na Andreasovu tvár. Scéna vrcholí tým, ako si Andreas zmyje z rúk krv a Anna mu podá utierku. Scéna pôsobí veľmi intenzívne a až keď si spojíme televízne zabíjanie so zabitím vtáka, pochopíme, akú krutú metaforu pre nás Bergman pripravil. Totiž zábery z vojny sledujeme so záujmom (a v horšom prípade – bez – záujmu) v priamom prenose, ale pri vraždení „nepodstatného“ vtáka musíme odvracať zrak a napriek tomu v nás vyvoláva silné emócie.

Symbolika obsahu – umelec

Umelec je tu v tomto prípade Elis. Fotograf, architekt, dobre situovaný a určite nie idealistický. Toto sa najviac prejaví pri rozhovore, pri ktorom sú všetky postavy (3). Anna tu predstavuje idealistickú, no pokryteckú postavu (tvrdí, že sa nespreneverila svojim hodnotám, ale pritom zrejme zapríčinila nehodu – to sa dozvedáme až na záver), zatiaľ čo Elis sa vykreslí ako pragmatický, no úprimný človek (o budove, ktorú postavil, hovorí ako o niečom, za čím si

celkom nestojí a postavil ju len kvôli peniazom). Napriek tomu nie je postava Elisa jednoznačná. Na to, aby zabezpečil manželku, dal prístrešie jej priateľke a prácu ďalšiemu mužovi, musí pracovať a preto nemožno jeho pragmatizmus odsudzovať, ako to robí Anna (ktorá by paradoxne mohla byť rada, že sa o ňu stará). Svoje umenie si Elis robí sám pre seba – fotografuje.

Postava Elisa je pre Bergmana opäť netypická. Vo väčšine filmov vykresľuje umelca ako človeka trpiaceho pre svoju jemnosť (Hanba), človeka mátaného rôznymi psychózami (Hodina vlkov), či človeka v ťažkej sociálnej situácii (*Tvár* (Ansiktet, 1958)). V tomto filme je to však postava silná, pôsobiaca ako jediná stabilne.

Výnimočnosť Nárúživosti v kontexte Bergmanovej tvorby – zhrnutie a záver

Omnoho viac ako tematicky je film výnimočný formálne. Použitie dokumentárnych vsuviek dodáva filmu nový rozmer, ktorý na mňa ale pôsobí skôr rušivo. Vývojom oproti iným snímkom je pohyblivá ručná kamera, ktorá robí film v istom zmysle „filmovejším“ ako sme u Bergmana zvyknutí. Napriek tomu sa Bergman stále nevymanil z polohy divadelného režiséra a scenáristu a Nárúživosť v mnohom pripomína skôr rozhlasovú hru, ako film. Svedčí o tom aj rozprávač, ktorý podobne ako dokumentárne vsuvky postavy od diváka odcudzujú. Po farebnej stránke a kompozície záberov Bergman v mnohom prekonáva svoje predošlé (aj ďalšie) snímky najmä v práci s farbou (jednak celé ladenie filmu, ako práca s dominantami), tak ako v práci s líniami.

Obsahom zostáva Bergman verný sám sebe a venuje sa vzťahu štyroch ľudí a ich vzájomnému ovplyvňovaniu. Ako v závere ukazuje, ani ich osamelosť a ani ich následné spojenie ich nedokázalo zmeniť. Všetci zostávajú rovnakí. Ak by sme chceli sledovať výnimočnosť v tradičných znakoch Bergmanovej tvorby, opäť toho mnoho nového nenájdeme – zostáva verný zobrazovaniu živlov, téme smrti, umelca, prepašuje sem aj svoj pacifizmus. Chýba len téma viery, ktorej sa venujú len dve vety, no neprikladám im zvláštny význam. Prekvapivá je postava umelca, ten je na rozdiel od iných Bergmanových filmov silná osobnosť.

Celková koncepcia príbehu je riešená priamo s retrospektívnymi hovorenými pasážami a jednou vedľajšou dejovou líniou a ďalším autonómnym príbehom v podobe snu, ktorý ale nezohráva výraznejšiu úlohu. Hneď v začiatku dostávame do rúk silnú zbraň v podobe listu, v ktorom je jasne povedané, ako film skončí – „psychickým a fyzickým týraním“. Tento prvok spôsobuje, že vidíme paralelu (alebo dokonca úplnú zhodu) medzi príbehom, ktorý sa udial a príbehom ktorý sa deje. Môžeme zapochybovať, v ktorom z príbehov sa vlastne pohybujeme – môže za to aj meno Anninho manžela – Andreas. Experimentovanie s príbehovou linkou, prelínanie hraného filmu s dokumentárnymi vstupmi a jasné upozornenie na existenciu autora tvorí učebnicový príklad brilantného postmoderného filmu (teda filmu, ktorému sa napriek širokým možnostiam z miešania žánrov darí nespadať do povrchnosti a tiež je vidieť, že autor, ktorý vstupuje do deja vo forme rozprávača či komentovaním repliky svojej herečky slovami listu túto možnosť nezneužíva – to čo robí, robí len v prospech diela, neprejavuje sa arogantne).

Najzaujímavejšie na mňa však z celého filmu pôsobila práve záverečná pointa, v ktorej celý film získava nový zmysel – je zakončená paralela medzi príbehom „manžela Andreasa“ a „súčasného Andreasa“ – a pohľad diváka na hlavnú ženskú hrdinku musí byť radikálne prehodnotený. Týmto posledným silným „výbojom“ sa Nárúživosť, na rozdiel od iných Bergmanových filmov, vryje do pamäti a nabáda k opakovanému pozretiu.

Ak mám byť však úprimný, hlavnou motiváciou, prečo som si Nárúživosť pozrel niekoľkokrát ja, boli krásne a magické modré oči Liv Ullman.