

Články

SEN A FILM

Milan Lukeš

I

Léta před Woody Allenem pojal Shakespearův *Sen noci svatojanské* jako sex noci svatojanské polský literární vědec Jan Kott: prohlásil tuto hru, po staletí vděčně navštěvovanou jako mládeži a dětem ve všem všudy přístupnou, za Shakespearovu nejerotičtější komedii.¹⁾

Jisté předzvěsti takového pojetí se rýsovaly, pravda, už v 19. století, ale na zcela jiných místech, než na která upozornil Kott: třeba na trikotu, který dal vyniknout zdařilým stehům herečky hrající raráška Puka, nebo na jiném pikantním obsazení mladé dámy, totiž do role Pukova nadřízeného Oberona – konec konců, se skřítky a vílami má se to jako s anděli: kdo může s jistotou tvrdit, jakého jsou pohlaví. Kott ovšem pominul takové precedenty, jakože zatratil i celou féerickou tradici inscenování *Snu*, s roztomile vzdychajícími milenci, zručně šplhajícími elfy i s mátožně hopkajícími králíčky. Zdánlivě nevinoučkou komedii vystavil do dramatického světla: její erotismus byl pro něho brutální a celá hra hlásala i demonstrovala vyměnitelnost partnerů a temné sexuální instinkty. Kott neměl pochyb, že Hermie v průběhu inkriminované noci dvakrát vyměnila partnera, a stojí-li v Shakespearově textu, že Titanie spala s oslem, vzal to jako hovorový eufemismus. Osel, do něhož se tkadlec a amatérský milovník Klubko proměnil, byl korunním důkazem jeho interpretace, spočívající tu na dobových významových konotacích: bylo přeci odedávna o oslovi známo, že má mimořádně dlouhý a tvrdý falus.

To všecko, totiž celý ten Kottův atraktivní výklad *Snu noci svatojanské*, se vrylo do paměti i naší odborné divadelní veřejnosti – pokud něco takového jako paměť má. Pozornosti však ušlo, že po nějakých patnácti letech Kott svou interpretaci takřka v plném rozsahu odvolal a korunní důkaz zpochybnil. V roce 1979 napsal, že „ve znaku a masce osla se nízké a tělesné setkává s vysokým a duchovním“ a: „Jak v tradičních představeních *Snu noci svatojanské*, kde pobyt proměněného Klubka u dvora královny Titanie byl prezentován jako ‚romantická‘ féerie, tak v představení Petera Brooka a jeho četných následovníků, kde byla prezentována především Klubkova sexuální fascinace monstrózním falem (mea culpa!), se tento karnevalový a mnohovýznamový rituál Klubkova dobrodružství zcela vytratil. (...) V proměně Klubka a v jeho scénách s Titanií se setkává nejen vysoké s nízkým, metafyzika s fyzikou, dvě poetiky a dva styly, ale rovněž dvě divadelní

1) Srov.: Jan Kott, *Titanie a hlava osla*. In: J. K., *Shakespearovské črty*. Praha 1964, s. 51an.

tradice a dva typy svátečních obřadů; maska a dvorská slavnost s lidovými obyčejí a karnevalovým převrácením světa naruby.²⁾

Prošel-li druhý Kottův výklad téměř bez povšimnutí, je to, řekl bych, ze dvou spojitých důvodů, které dosud působí ve prospěch první interpretační verze. Větší ohlas i respekt si obvykle získávají vysvětlení a odpovědi, které jsou jednoduché a pádné, tedy jimž razantní jednoduchost propůjčuje zdání důvěryhodnosti i originality. To platí v kritice stejně jako v politice; veřejnost, odbornou nevyjímaje, je už taková a pár pochybovačných intelektuálů, varovně mumlajících své „na druhé straně však“, na tom pranic nezmění. A takový byl vůbec ráz Kottových *Shakespearovských črt*, které přečetly Shakespearovy hry nepokrytě současnými očima, tedy očima let šedesátých, které se domnívaly, v kritice i politice, že na složité otázky našly jednoduché odpovědi. Erotismus a pansexualismus byl jednou z nich, a konec konců vyvrcholila tato léta jakýmsi celospolečenským karnevalem sladkých nadějí, v němž i dionýskému divadlu bylo blaze.

Ale – na druhé straně však – nemá se Kott zač hanbit, aniž je jeho první interpretační verze k zahození. Především, skoncovala s idylicko-romanticko-pastorální představou *Snu*, když upozornila na jeho temné stránky, a byla právě tím inspirativní. Kott nemá se co bít v prsa ani za inscenaci Petera Brooka, která si jej ordinovala *cum grano salis* a neskočila na lep tak ochotně, jak by se z citátu zdálo. Ani tu falickou monstrozitu nevzal Brook vážně, ale burleskně, karnevalově ji zparodoval³⁾: však taky byla ta inscenace z roku 1970, kdy léta celospolečenského karnevalu už odezněla.

Za druhé, novější Kottova interpretace tu prvou zcela nevyvrací, ale navazuje na ni a spíše ji učení problematizuje a prohlubuje. Spadá, jak ostatně bylo i z citátů k poznání, do let jiné a přitom navazující konjunktury karnevalové gramatiky M. M. Bachtina, ale zároveň sem zavádí zřetele, které jsou právě ve vztahu k této hře tradiční. Kott uvažuje totiž nejen karnevalový, ale také platónský, respektive novoplatónský kód, k němuž se jedno dílo, to jest Shakespearův *Sen noci svatojanské*, může vztahovat, jejichž prostřednictvím může být čteno a interpretováno. Nejenom však alternativně, ale komplementárně, jak ostatně sám Kott dokazuje na analýze popleteného monologu Klubkova po jeho procitnutí (IV,1), v němž se setkává Apuleius, Erasmus Rotterdamský s Prvním listem korintským apoštola Pavla. Jen s malým posunem lze tento interpretační úhel zostrřit prohlášením, které vskutku bude vypadat konzervativně a až příliš nasnadě: že totiž nad karnevalovostí má v této Shakespearově hře konec konců vrch snovost. Nicméně právě tento zřetel žádá si nového výkladu a posouzení, specificky pak pro způsob, jakým se takový *Sen* snáší s filmem, a to nejen partikulárně, ale – tak zní pracovní hypotéza – pro samu jeho podstatu a možnosti filmového výrazu.

2

Bůhví, kdo všecko vymýšlel názvy ke hrám Williama Shakespeara. Nemusel to vždycky být autor, ale třeba nakladatel, který dbal prodejnosti. Původní tituly alžbětinských dra-

2) Jan Kott, *Spodek przetłumaczony*. „Dialog“ 32, č. 5, s. 104 – 119. Citováno z rukopisného, dosud nepublikovaného překladu Heleny Suchařípové (Translace athénskému tkalce), s. 14, 24 a 25.

3) Podrobněji o tom viz v mé stati *Blouznění a bláznění*, „Svět a divadlo“ 1994, č. 5, s. 7 – 16.

mat bývají obšírné a deskriptivní; někdy jsou dokonce stručnou trestí fabule a obvykle se vztahují k inscenaci jako k základní a přirozené formě jejich prezentace: vztah inscenace a dramatu (respektive míru jeho autonomie) hodnotili alžbětinci jinak, než je běžné dnes, tedy blíže tomu způsobu, jakým je dnes vnímán vztah scénáře a filmu. První vydavatelé souborného Shakespearova díla názvy zkrátili a zvěcnili; zvláště tituly tragédií a historických her omezili na jména hlavních postav a panovníků. V názvech komedií však se zaměření k dramatické postavě buď projevuje v obecnější podobě (*Dva veronští páni*, *Veselé windsorské paničky*, *Kupec benátský*), nebo vůbec ne (*Komedie omylů*, *Jak se vám líbí*, *Večer tříkrálový*): jakkoli bezděčný, přeci jen zřejmý – a přehlížený – signál, že zřetel charakterotvorný tu bude sekundární. Třebaže ani tady titul není, jak by řekl Lessing, žádný jídelní lístek, názvy komedií hledí více na celek a naznačují jeho ráz, prostředí, téma a zaměření.

V titulu *Sen noci svatojanské* jsou všechna tři slova výmluvná. Ústřední místo má v něm **noc**, obložená upřesněním, jaká je a co se v ní děje. O *Macbethovi* bývá řeč jako o „noční“ tragédii, zejména ovšem ve smyslu obrazném; ze všech komedií lze tak hovořit ještě s větším oprávněním – i pokud jde o prostou fakticitu – právě a jedině o *Snu noci svatojanské*.

Noc je ostatně v této hře hned zkraje vytyčena i jako dramatická perspektiva. Nejenže pod pláštěm noci hodlá Lysander unést svolnou Hermii, ale už před tím myslí Theseus s Hippolytou na noc svatební, která se v poslední scéně – a nejen pro ně – naplní poté, co „kovový jazyk půlnoci řek dvanáct“: i toto spojení naznačuje, že svatební noc má rituálně mystický význam. Sám svatební akt je obvykle symbolem harmonie; lze říci, že dramatickým postavám je zde uloženo, aby k tomuto předem vytyčenému cíli i ony harmonie dosáhly, a to ve lhůtě přesně stanovené. Není mnoho Shakespearových her – *Romeo a Julie* je jedna z nich – ve kterých krátká časová lhůta hraje tak významnou roli: do svatby Thesea a Hippolyty má si Hermie, pod hrozbou smrti, patřičně vyřešit své erotické problémy. Uvažuje-li Theseus v prvních vůbec verších hry o čtyřech dnech, pak Hippolyta doplňkově, dokonce dvakrát zmiňuje čtyři noci, jimiž lze „odesnit čas“; dramatický diskurs spojuje od samého počátku noc a sen zcela přirozeně.

Jak Theseus, tak Hippolyta vzpomínají v prvních verších hry měsíce (luny), kterým se obraz noci rozpíná, konkretizuje a dramatizuje, dokonce vstupuje i do burleskních souvislostí – na lunu pamatují i řemeslníci a přivádějí ji posléze na scénu v polidštěné podobě. Jestliže v diskursu *Romea a Julie* byl poměr mezi obrazy dne a noci, světla a tmy, rovnovážný, pak ve *Snu noci svatojanské* vládne noc (a luna) suverénně: a luně se přičítá inverze, převrácenost, která panuje v celé přírodě – máme-li věřit Titánii z II,1. Luna tu však nemá noční tmou prosvětlovat nějakým svým romantickým úplňkem: opět hned zkraje je dáno, že starý měsíc je v posledním tažení a že se čeká na „nové luny stříbroskvoucí luk“. A k dovršení všeho jsou o kritické noci předsvatební na přání Oberonovo skryty „všechny hvězdy, celý nebesklon, / mhou černočernou jako Acheron“, takže lidé škobrtají, padají, na krok nevidí v té noci, která je jim „úmorná, dlouhá, smutná“ (III,2), zatímco šelmy a přízraky a duchové mají pré: tak si libuje zlopověstný Puk ve III,2 a tak to cítili alžbětinci, jimž noc z týchž důvodů naháněla hrůzu a strach. A nic na tom nemění, že nejenom láska, ale taky všechno, co patří k noci, včetně šelem a nebož-

tíků, stává se pak v témže dramatickém diskursu předmětem parodie: posměch patří ke strachu stejně tradičně jako *parodia sacra* k víře svaté.

Ale titulní noc této hry není jen tak ledajaká a chronotop lesa o této noci má pro rozkrývání významů podstatně větší význam než jakákoli analýza dramatických postav. Podle tradičního českého znění je to noc **svatojanská**. Byl u nás pokus přeložit originální *Midsummer Night's Dream* doslova, tedy jako *Středoletní noci sen*, ale neujal se, název zní vsutku toporně a vyumělkovaně a neříká zdaleka tolik co originál. Náhrada „středoletní noci“ „noci svatojanskou“ je explikativní a vnáší do titulu křesťanské konotace – její první a druhé manko – ale na první pohled se zdá být aspoň věcně správná. Za „střední léto“ se v angličtině pokládá období kolem letního slunovratu (21. červen) a „středoletní noci“ se rozumí předvečer 24. června, odpovídající vsutku přesně naší noci svatojanské, čarovné i bláznivé, za které také víly a nadpřirozené mocnosti všeho druhu mají podle staré, ovšem předkřesťanské tradice nad člověkem největší moc: odtud pak bláznivost jejich – původně zřejmě orgiastického – počínání.

To všecko, i v mírně umraveném podání Františka Douchy, který nám L. P. 1855 tradici *Snu noci svatojanské* založil a zdůvodnil, přiléhá k událostem hry velmi dobře. Potíž je pouze v tom, že dramatický dialog s takovou konkrétní letní nocí nepracuje vůbec. Noc v této hře je, jak už víme, dlouhá a úmorná, a můžeme-li opět uvěřit Titánii, může být i pěkně sychravá. Mimo takový obecný dohad je tu ještě zcela jednoznačný kontroverzní údaj Theseův ze IV,1, provázející pohled na zmořené spící milence dohadem „Jistě si přivstali a první máj / světili spolu“: pokud Theseus nemá v kalendáři dokonalý zmatek, není červen, ale teprv máj, jakože májového jitra vzpomíná Lysander už v první scéně hry, uvádějící do hry všechny podstatné motivy. Májové noci se ovšem přičítaly podobné zázračné vlastnosti jako té, kterou nazýváme svatojanskou, a tradičně je spojována s láskou a s uvolněnou sexualitou, včetně prohazování partnerů. Rozpor, jakých je v Shakespearových textech mnoho? Nebo lze obě hlediska smířit? – Projděme „středoletní“ historii ještě jednou.

„Středoletním měsícem“ (midsummer moon) rozuměl alžbětinec, stejně jako moderní Angličan, lunární měsíc, ve kterém nadchází „středoletní den“, kdy všecko stvoření, člověka nevyjímaje, stojí pod vlivem luny a dopouští se mimo jiné – jak si i moderní psychologie všimá – sexuálně agresivního chování. „Lunacy“ a „lunatic“, dnes běžný anglický výraz pro šílenství a šílence, je ovšem od „luny“ odvozeno, za Shakespearových časů bylo to slovo moderní (literárně je doloženo od roku 1541) a mělo vyjadřovat přechodné projevy šílenství, přičítané právě působení luny. Konečně, spojením „midsummer madness“ se tenkrát i dnes míní cosi jako „vrchol šílenství“, třeštění obecně, nezávisle na čase, který mu původně propůjčil výraz: tak, výslovně jako „midsummer madness“ označuje ve *Večeru tříkrálovém* (III,4) Olivie chování Malvoliovo, který si uvázal žluté podvazky křížem a zničehojnic vede milostné řeči. Je velmi pravděpodobné, že už původní název naváděl především k představě takové „bláznivé noci“, ve které člověk působením sil, jež jsou mimo dosah jeho vůle, ztrácí soudnost a vládu nad sebou, než ke konkrétnímu času děje. Tak jako tak, všechna ta mnohoslibná sémantická energie je tradičním českým překladem originálního názvu znezřetelněna a paralyzována.

Noc a její zvláštní ráz vztahuje se v titulu této hry k nejdůležitějšímu jeho členu, kterým je bezpochyby **sen**. To je ovšem přirozené a zcela v duchu antické mytologie, podle níž

bůh spánku Hypnos je synem Noci (Nyx), a Morfeus, bůh snů, je synem Hypna. (Boha snů měli už staří Egypťané: dali mu jméno Serapis.) V antické mytologii je dvojčetem boha spánku bůh smrti Thanatos – a na počátku Shakespearova textu je vzápětí po motivech noci, luny a snu exponován důležitý dějotvorný motiv smrti, totiž její hrozby pro neposlušnou Hermii. Souvislost spánku a smrti bude opakovaně připomenuta v kritické scéně II,2: nejprve se zděsí Helena, zda spící Lysander není mrtev, a na sám závěr tohoto obrazu nevidí pro sebe Hermie, procitnuvší z těžkého snu, jinou alternativu než Lysander, nebo smrt. Ve III,2 pak ukládá Oberon, tento „král stínů“, Pukovi, aby Lysandra i Demetria zaváděl tak dlouho, až se – překládám doslova, tedy toporně – „na jejich obočí vyplazí s olovenýma nohama a netopýřími křídly spánek, napodobující smrt“: obraz vskutku nahony vzdálený banálnímu „klížení“, zato asociující zatlačení očí nebožtíkovi.

Elementárně je sen v tomto textu přítomen způsobem, který je běžný i v řadě jiných Shakespearových her. Zvláštnost je ovšem už v tom, že zde je, kdyby nic jiného, mimořádně četný: celá souvislá řada dramatických postav tu upadá do spánku, probouzí se, znovu upadne do spánku a opět procitne, pociťujíc obvykle vzápětí potřebu svůj snový – nebo „snový“ – zážitek reprodukovat a reflektovat. Uvnitř této snové řady zdá se být možné a potřebné aristotelsky rozlišovat skutečné sny, které se neodehrály jinde než v hlavě snícího a nemohou tudíž být jinak než narativně zprostředkovány, a skutečnost, kterou spáček za sen vydává, respektive která se mu jako sen jeví. Zmíněný mechanismus rychlého střídání bdění a spánku však dramatickým postavám – ale zčásti i divákům – brání mezi snovým a skutečným zážitkem rozlišovat. Až při pozornějším nahlédnutí se ukáže, že do první skupiny patří pouze sen Hermie (III,2) – které se zdálo, že had se jí zahryzl do srdce a Lysander, její láska, to jen s úsměvem pozoroval; vše ostatní bylo předvedeno jako realita, se kterou si dramatická postava posléze nedokázala poradit jinak, než že ji prohlásila za sen.

Už z toho vyplývá, že v této komedii nepůjde ani tak o sny, jaké se komu skutečně zdály, jako o snovost vztahující se ke skutečnosti, která se (právě že až zpětně) jako sen jeví. Obecně vzato, jde v těchto zážitcích o zvláštní, zcela kuriózní proměny zejména (mezi)lidského chování, odehrávající se ve hře působením nadpřirozených sil, které můžeme prohlásit – je-li taková potřeba – za „dramatickou metaforu světa nevědomí a iracionality“.⁴⁾ Jinými slovy, události, které se četným dramatickým postavám *Snu noci svatojanské* dějí, jsou snové tím, že se zjevně dějí bez přičinění bdělého rozumu, ba proti jeho vůli – jakkoli v daném okamžiku jsou přijímány jako přirozené. Svrchu uvedená metafora je oprávněna zejména tím, že snící subjekt si, kolikrát už ve snu, připadá jako vykonavatel a nástroj cizí vůle, který nemá vlastní rozum a nic co k němu náleží: člověk je, zkrátka a dobře, vlastním sněním – které přitom výrazně je jenom jeho výsadou a nemůže je připsat na cizí vrub – zaskakován a může si připadat „jako blázen“.

Rozvětvený (společný) „sen“ Titanie a Klubka je zejména pro Titanii po probuzení tak šokující, že je srovnatelný s krátkým pominutím smyslů: zcela v duchu moudrosti Schopenhauerovy, jenž prohlásil šílenství za dlouhý sen a sen za krátké šílenství. Podobně však nedovede srovnat své „snové“ zážitky ani celá milenecká skupina, která si po defi-

4) Marjorie B. Garber, *Dream in Shakespeare – From Metaphor to Metamorphosis*. New Haven and London, Yale UP 1974, s. 64.

nitivním probuzení (IV,1) notuje, že vidí jakoby dvojité, každým okem jinak, jako by stále ještě snila. Bdění a snění jsou pro ně stavy reversibilní, takže rozhodnutí, jak jsou na tom právě v tuto chvíli, je nakonec pouze aktem racionální opce. A vzápětí poté, v závěru téže scény, pokouší se analyzovat svůj sen Klubko, jen aby doklopýtal k témuž nesdělitelnému (ne)závěru.

Snové zážitky, ať skutečné, ať zdánlivé, jsou v této komedii ve frapantním rozporu s tím, jak figurují v obecné představě, která si hýčká svůj sen o *Snu*: jsou vesměs trapné a tíživé jak noční můra. Jsou také nepřenositelné, a přece text vnucuje představu, že v jejich nevyslovitelnosti a nesmyslnosti je jakási zvláštní explicitnost a smysl. Podivné zážitky, přičítají se zdravému rozumu, vedou postavy k nejistotě, zda sní či bdí, a jejich třetěnní opravňuje Pukův výkřik, rozléhající se po celém prostoru této hry: „Jací blázni jsou ti lidé!“ (III,2)

Obecný diskurs na téma snů a co s nimi souvisí byl načat už v I,1, na samém počátku hry: tedy mnohem dříve, než samy sny přišly na pořad. Lysander – jakoby na půl cesty mezi Romeem a Hamletem, jakože počátek tohoto děje věru na komedii neukazoval – společně s Hermií vzpomíná všelijakých útrap a protivenství, jimž milenecká láska kdy musela čelit,

až byla pomíjivá jako zvuk,
prchavá jako stín, jak sny jsou, krátká,
nic víc než blesk, jenž v černočerných tmách
osvítí šlehem nebesa i zemi,
a než bys mohla říci: „Zablýsklo se!“,
v kusadlech lačné noci opět zmizí.
Tak všechno skvoucí obrací se v nic.⁵⁾

Ke konci hry Theseus, pokoušející se v V,1 resumovat podivnou zkušenost milenců, jde ještě dále: nenazývá je blázny (fools) jako Puk, ale šílení (madmen), a přiřazuje k nim náhle básníky:

Nevěřím

v ty staré pohádky a čáry máry.
Vždyť zamilovaným a šíleným
se mozek zrovna vaří obrazností,
jež vidí víc, než rozum pochopí.
Šílení, zamilovaní a básníci
jsou jeden přelud od hlavy až k patě.
Víc čertů, než jich v pekle místo má,
zří první. Zamilovaný, jenž třetí stejně,
v cikánci vidí vnady Heleniny.
Básníkův zrak, šílenstvím krásy zpitý,
od země k nebi, s nebe na zem šlehá,
a ježto fantasie tělesně
zří věci skryté, básníkovo pero
jim dává tvar a mátožnému nic
skutečný byt a podobu a jméno.

5) Pokud není uvedeno jinak, citáty ze *Snu noci svatojanské* jsou v překladu E. A. Saudka.

Theseus posunuje snový diskurs tam, kam náleží – do rozpravy o představivosti: výraz „imagination“ padne v jeho promluvě celkem čtyřikrát. Ve středověkých a renesančních textech se však těžko rozlišuje, kde je řeč o snech a kde o představivosti, zejména když jde o groteskní novotvary, v nichž si středověk, renesance a ovšem manýrismus tak libovaly, a to jak v literatuře, tak ve výtvarném umění: že různé takové smíšeniny a splynuliny, jak je nazýval Freud, jsou plodem snové práce, psychoanalýza později potvrdí. Takovou groteskní splynulinou je ve *Snu noci svatojanské* zejména člověk s oslí hlavou: založil-li Jan Kott celý svůj poslední výklad této hry na „translaci athénské tkalce“ – jak důvtipně překládá Helena Suchařípová – učinil tak plným právem a v souladu s tradicí, podle které se tato smyslově konkrétní, vizuální představa s textem spojuje neoddělitelně a výmluvně, jako jakési jeho logo.

Je známo, že právě *Sen noci svatojanské* nejvíce dosvědčuje, s jakým zaujetím četl si Shakespeare Ovidiovy *Proměny*. Na důkaz toho se připomíná třeba důležitý motiv Kupida, jméno Thesea, přirovnání k Dafné, ale zejména ovšem celý příběh o Pyramovi a Thisbě, který Shakespeare proslavil svou (burleskní) transformací. Ale ani tento výčet nestačí, jako nestačí vidět v Ovidiově *perpetuum carmen* pouze sérii transformačních situací, tedy změn živých bytostí i neživých věcí, proměn člověka ve zvíře, rostlinu či kámen. Celá ta galerie ovidiovských metamorfóz je koncipována jako jedno velké exemplum úhrnného nazírání života a přírody. V poslední, patnácté knize *Proměn*, v básni *Pýthagorás* je podán letmý výčet proměn, jimiž jsme vystaveni na každém kroku: noc se mění den, proměňují se barvy oblohy i slunce, střídají se roční období, lidské tělo viditelně stárne.

Nic netrvá na celém světě!

Všechno je v proudu a každý jev jest podroben změně.
Vždyť sám plynoucí čas jak říční proudy se valí
stále a stále vpřed. Běh řeky i prchavé chvíle
zastavit není možno: jak naráží na vlnu vlna,
spěchajíc vpřed, a na přední dotírá, hnána jsouc zadní,
tak též ubíhá čas, jsa stíhán a současně také
stíhaje sám, a nový je vždy. Co bývalo, zašlo,
vzniká, co nebylo dříve – a každá chvíle je nová.⁶⁾

Ve *Snu noci svatojanské* zejména Puk vyniká schopností proměn, jak se chlubí hned v první své scéně (II,1), a „translace“ či „transpozice“ (výrazy ze III,1 a IV,2) Klubka v osla je jediná viditelná, nicméně v divadelní realizaci obvykle neuspokojivá. Literární líčení nabuzuje smyslově konkrétní, bizarní a exotické vizuální představy a zároveň vystupuje jako nenaplněná možnost: skýtá prostor, Ingardenovým termínem řečeno, k dourčovací aktivitě, které se nemusí chopit jenom čtenář, ale která může také být objektivizována prostředky jiných uměleckých druhů. Právě svou volnou, nenasycenou obrazovostí (ne obrazností, jak se jí běžně rozumí: ta je totalizovaná) tento literární text zrovna vybízí k ilustraci – jehož se mu jí často dostává, ale i k volnější a silně autonomní „translaci“ zejména do obrazů výtvarných, ale také hudebních,

6) Ovidiovy *Proměny* jsou citovány v překladu F. Stiebitze.

tanečních a ovšem i filmových, pokud se toto médium necítí vázáno životní pravděpodobností.

Sen noci svatojanské je komedie, nemá zjevné ambice filosofické básně, ale ovidiovské metamorfózy tkví v samé její podstatě a prostupují ji skrz naskrz, jsou základem její dynamiky. Vnější děj je zároveň záminkou i výsledkem proměn.

Některé Ovidiovy metamorfózy mají snový ráz, respektive sen v nich hraje významnou roli – dokonce doslova. V jedenácté knize *Proměn* se líčí, jak Alkyoné marně čeká na návrat svého chotě, trachínského krále Kéýka, který zahynul na moři. Božská Júnó se nad ní ustrne a pošle Íris do paláce Spánku, „kde snové se rodí“: to je hluboká podzemní sluje, do níž nikdy nepronikne slunce, kde ze země stoupají mlhy a vládne němý klid. Léthé, řeka zapomnění, tu pramení, u vchodu kvete mák a jiné byliny, jejichž šťávy užívá Noc. Uprostřed na lůžku spí sám Spánek a kolem něho jeho synové Sny, jichž je tolik jako písku na mořském břehu. Íris oslovuje Spánek („Spánku, ty poklidle světa ... jenž zaháníš starost a těla, / tvrdou námahou mdlá, vždy skonejšíš, posílíš k práci“) a žádá, aby vyslal Sen v podobě Kéýkově k Alkyoné. Otec Spánek probudí z tisíce svých synů Morfea, neboť „umělcem jest a dovede napodobovat / postavy“ a okřídlený Morfeus letí na místo a zahraje ve snu Alkyoné Kéýka. Alkyoné se s nářkem probudí a nařiká – poznala svého chotě, přitom si uvědomuje, že to byl jen stín, ale zřetelný a pravý. Druhý den jde na břeh a přliv tam vynese manželovo tělo. Vrhne se za ním – a laskaví bohové promění ji i mrtvého manžela v ledňáčka.

Je čitelné, že sen vystupuje v této Ovidiově básni jako médium transracionálního poznání; tedy ve své tradiční a základní epistemologické funkci (kterou psychoanalýza rehabilitovala); ta však je ve *Snu noci svatojanské* tematizována zprostředkovaně a perifrasticky. *Sen noci svatojanské* vykazuje rovněž některé motivické podobnosti či analogie s Ovidiovou básní, ale ani to není podstatné. Inspirativní bylo pro Shakespeara její provedení, tedy jednak její obrazovost, jednak sepětí s hrou a atributy divadelnosti, kterými se princip a vůdčí Ovidiova idea metamorfózy právě ve snu prosazuje. Toto spojení snu a metamorfózy je u Shakespeara ještě nápadnější; u něho obecně je snový svět „místem metamorfózy, transfigurace a obnovy; a co víc, jak odpovídá běžné představě snu, funguje pod úrovní vědomí, v říši imaginace“.⁷⁾

Ve *Snu noci svatojanské* rozvíjí Shakespeare ideu metamorfózy s obzvláštním komediálním gusem. A neomezuje ji pouze na spojení se snem a na působení nadpřirozených sil. Shakespeare ji vystavuje do komediálního světla celou, dokonce stupňuje komediálnost groteskou (Klubko s oslí hlavou) a posléze parodií, ve které člověk, dosud objekt transformace, stává se jeho subjektem jakožto herec, přesněji řečeno, jako *homo ludens*: parodickými se metamorfózy stávají tím, jak je jim vidět do kuchyně. V řemeslnické scéně I,2 je dáno, kdo se má v koho proměnit, ve III,1 je trávník prohlášen za jeviště a křoví za šatnu. Komická je jednak transparentnost transformačního mechanismu, jednak jakási jeho úzkostlivě alibistická neúplnost. Jako by se řešila kvadratura kruhu: člověk se má i nemá proměnit ve lva či zedř, má i nemá být zabit, a divák tomu má i nemá uvěřit: dosud nikdo nevystihl klasické schisma divadla a herectví tak vtipně a tak pronikavě. Původně magická, sakrální metamorfóza je provázána metamorfózou profánní, která

7) M. B. Garber, c. d., s. 10.

si nicméně aspoň potenciální magickou šanci uchováva: Theseus to ve svých komentářích ke hře řemeslníků naznačí.

Theseova úvaha o šilencích, milencích a básnících je ve hře situována přesně na předělu mezi metamorfózami magickými a profánními a zároveň stvrzuje jejich spojitost. Je v ní také jádro Shakespearova (neo)platonismu.

Sókratés v Platónově *Faidrovi* rozlišuje dva druhy šílenosti: jednu, „která vzniká z lidských nemocí“, a druhou, „která vzniká božským odlučováním od obyčejných pravidel“ (265a); ta je pak předmětem jeho uznalé pozornosti. Jeden základní argument je pozoruhodným způsobem etymologický: vždyť samo slovo *mantika*, označující umění věštek, všímá si Sókratés, musí být odvozeno od slova *mania*. Ta šílenost, „která je z boha“, vyniká „nad rozumnost vznikající u lidí“ (244d) a dělí se do čtyř druhů podle božstev příslušných: od Apollóna pochází šílenost věštecká, od Dionýsa zasvěcovací, od Mús básnická a od Afrodity a Eróta erotická (265b), kterou Sókratés klade nejvýše. Ta třetí, stojí ve *Faidrovi* krásně psáno, „zachvacuje duši něžnou a nepřístupnou všednosti, probouzí ji a do vytržení uvádí pro písně a jiné básnické tvoření, a vyzdobujíc nesčíslné činy předků, vychovává potomky; kdokoli však přijde ke dveřím básnickým bez šílení od Mús, jsa přesvědčen, že bude dobrým básníkem již pouhou znalostí umění, je sám nedokonalý, a také básnické dílo rozumného zanikne před dílem šílících“ (245a).⁸⁾

Svatý Pavel je s Platónem zajedno, pokud jde o křesťanskou víru a její mantiku: „Boží moudrost je lidem bláznovstvím,“ praví v Prvním listu korintským, a: „Slovo o kříži je bláznovstvím těm, kdo jsou na cestě k záhubě; nám, kteří jdeme ke spáse, je mocí Boží. Je psáno: ‚Zahubím moudrost moudrých a rozumnost rozumných zavrhu.‘ Kde jsou učenci, kde znalci, kde řečníci tohoto věku? Neučinil Bůh moudrost světa bláznovstvím? Protože svět svou moudrostí nepoznal Boha v jeho moudrém díle, zalíbilo se Bohu spasit ty, kdo věří, bláznovskou zvěstí. (...) Neboť bláznovství Boží je moudřejší než lidé a slabost Boží je silnější než lidé.“ (1 K, 2, 18 – 21) Bláznovství a moudrost jsou zvrtné jako bdění a sen a kdo bloudí v temnotách, dojde ke světlu: tak, v platónsko-křesťanském duchu, bylo by možno shrnout i poselství *Snu noci svatojanské*.

Pojetí i členění šílenství, s nímž ve hře vystupuje Theseus, se nicméně od Platónova liší výchozí pozicí, která není oceňující, nýbrž skeptická: mohl by se od Shakespeara čekat spíše opak. Vysvětlení se hledá v tom, že tato skepse („Nevěřím...“) je osobní a charakterotvorná, tedy že charakterizuje postavu Thesea, se kterým vzápětí bude polemizovat Hippolyta – ale to nepostačuje.

Theseova úvaha není pouze rekapitulací toho, co bylo; ona zároveň připravuje to, co záhy nastane: tedy hru o Pyramovi a Thisbě jako burlesku nejenom erotické, ale také básnické a specificky divadelní obraznosti. Tato burleska právě svou komprimovaností a přímočarou naivitou osvětluje totéž, co bylo demonstrováno předtím: tato hra ve hře není přílepek (nebylo jím ani satyrské drama po antické tragédii), není to pouhý text v textu, ale metatext, text o textu, který jen při trochu citlivém čtení a podání vynikne jako pronikavý, dokonce i jímavý.

Ostatně sám Theseus dá se k té věci opět slyšet, a ve stejném duchu, když bere řemeslnický spolek v ochranu a drží svoje téma, tentokrát v polemice s Hippolytou: „I ty nej-

8) Platónův *Faidros* je citován v překladu F. Novotného.

lepší věci tohoto druhu jsou jen stíny. A ani nejhorší nejsou o nic horší, když jim obraznost pomůže na nohy.“ V jádru je tato skepse, zejména vůči básnictví, shakespearovská, věcná a vlastně mimořádně přesná – jak vynikne, pokusíme-li se, byť opět za cenu topornosti, vrchol Theseovy úvahy přeložit doslova: „A jestliže představivost vytváří formy neznámých věcí, básníkovo pero je přeměňuje v tvary a dává vzdušným nic (airy nothing) příbytek (local habitation) a jméno.“ Po patnácti letech naváže na tuto úvahu Prospero v *Bouři*, a půjde dál, mnohem dál: prohlásí za taková „vzdušná nic“ i naše malé životy, ano i sám svět.

Když kovový jazyk půlnoci řek dvanáct, odebírají se tři svatební páry na lože, aby konečně naplnily kouzla ztřeštěné noci. I komedie se zdá být naplněna. Tu se však vrací Puk jako předvoj duchů, aby uvedl Oberona, který, doprovázen Titanií, přichází, jak slíbil, požehnat Theseově domu a všem svatebčanům.

S takovým vínšem, s takovým magickým posláním přicházely při zvláštních příležitostech maškary. Za Shakespearových časů se i urození páni za ně převlékali, když byla svatba nebo jiná velká společenská událost. Zatancovali, k tomu se zpívalo a deklamovalo – přesně tak, jak je tady předepsáno. Celé takové vystoupení se nazývalo maskou: ostatně „Oberon“ bude později název jedné z nejslavnějších Stuartovských masek, v níž titulní roli vytvoří sám následník anglického trůnu. Jenže tady, ve *Snu noci svatojanské*, nejsou ti, kterým se přeje, už přítomni, a to je neobvyklé. Může být, že touto částí se hra obracela ke skutečným svatebčanům, pro které se, jak soudí mnozí historici, celý ten kus kdysi hrál. Anebo je to tím, co ostatně z Pukovy řeči vyplývá: světu duchů je vyhrazena hluboká noc, za které smrtelníci už „chrápou z plných plic“ – svět duchů má jim nadále zůstat neviditelný a neslyšitelný.

Tak či tak, tento epilog se obrací k divákům: nikoho jiného už vůkol není. Kterýkoliv alžbětinec, pro něhož tato hra byla napsána, rozpoznal situaci tohoto epilogu jako odlišnou a novou, nastolující jinou, ale starou známou konvenci: skončila komedie, začal magický rituál. A rituál vrhá zpětné světlo na komedii. Saudek to vystihl svým – volným – překladem přesně: „Kus to nebyl, byl to sen.“ Puk se vrátil ještě jednou, aby to divákům vysvětlil. Ale neporadí jim nic lepšího, než aby se zachovali stejně jako milenci, stejně jako Klubko po procitnutí: „myslete si, že jste spali, / co jsme se vám zjevovali“. Může-li se skutečnost, život sám, jevit jako sen, tím spíše snový, přeludový je svět básně a svět divadla. Natož filmu, který se stíny vyjadřuje.

3

Klasikové psychoanalýzy a hlubinné psychologie, Sigmund Freud a Carl Gustav Jung, jenom zobecnili letitý poznatek, když zdůraznili, že vyjadřovací prostředky snu jsou primárně vizuální. (I naší fantazii dáváme průchod primárně obrazy.) Calvin S. Hall to ve své minimalistické definici snu vyjádřil zcela zřetelně: „Sen je sukcese obrazů, převážně vizuálních svou kvalitou, které zakoušíme v průběhu spánku.“⁹⁾ Starší a dodnes vlast-

9) Calvin S. Hall, *A Cognitive Theory of Dream*. In: *Dream and Dreaming*. Edited by S. G. M. Lee and A. R. Myers, London 1973, s. 361

ně snáření rozšiřované přirovnání snu k obrázkovému písmu nahrazovali Freud a Jung přirovnáváním k divadlu a dramatu, které záhy vystřídal film a ještě trefněji jakási soukromá filmová projekce, aby se aspoň naznačil intimní ráz snu, jenž ve skutečnosti zahrnuje i nepřenositelnost sdělení – kdosi taky přirovnal vyprávění snů cizím lidem k promítání diapozitivů z rodinné dovolené.

Už od Hérakleita pochází lišení světa na *koinos kosmos*, svět sdílený v bdělém stavu, a na *idios kosmos*, svět soukromý, do kterého upadáme ve spánek. Toto dělení má však svoje problémy. Má-li pravdu Jung, který dokazoval, že prostřednictvím snu vystupuje i naše kolektivní nevědomí, pak i tento snový svět je *koinos kosmos*, jež nelze přísně vzato pokládat za pouze náš vlastní výtvar, jakkoli do něho vstupujeme po jednom: ve fázi recepcce, tedy zakoušení, jej ovšem s nikým jiným nesdílíme.

Psycholog J. Allan Hobson přirovnal mozek k jakési kombinaci kamery a promítacího zařízení. V bdělém stavu mozek pořizuje obrázky rychlostí deseti až dvaceti za sekundu, okamžitě je vyvolává a stíhá. Ve snu se tento systém aktivizuje, avšak obrazy z vnějšího světa nejsou dostupné, a tak mozek vytahuje obrazy uložené v paměti a pracuje s nimi; snaha vytvořit z nich kontinuální naraci nemůže však být úspěšná. Výsledkem mozkové práce v bdělém stavu, uzavírá Hobson, je jakýsi dokumentární film, kdežto výsledkem mozkové práce ve snu je film hraný. Tím Hobson oklikou potvrzuje věkovitý náhled na sen jako na umění, respektive podporuje prohlášení, že ve snu jsme všichni umělci. To zní nadsazeně, nicméně sen je přinejmenším, na elementární úrovni srovnatelný s uměleckým dílem v tom, že i on je plodem lidské imaginace.

Ani moderní věda neumí ovšem sny „vyvolat“ a uchovat. Dokáže pouze zjistit tzv. REM-fáze („rapid eye movement“: rychlé pohyby očí spícího, který sní) a na dalších fyziologických změnách stanovit, kdy, jak dlouho a jak intenzivně člověk sní. Film, jako umělecké dílo, lze ovšem fixovat, dokonce mezi všemi ostatními uměleckými druhy taky reprodukovat bez ztráty aury (nemá totiž co ztratit), jakkoli je nápadně, takřka doslovně uměním stínů a obrazových preludů. Podle Susan K. Langerové je vytváření preludu (apparition) jedním ze základních principů umělecké tvorby.

Filmový prelud je nadán – podobně jako sen – mimořádnou sugestivitou. Žádné jiné médium není s to vyvolat tak silné emocionální vzruchy, srovnatelné pouze se sny. Svět filmu je hypnotický: Jean Cocteau, který byl sny natolik posedlý, že si snové stavy navo- zoval požíváním opia, propadl filmu právě proto, že mu připomínal sny. Film dokáže sice nákladně, ale velmi přesvědčivě vzbudit primární iluzi, kterou Susan K. Langerová vzala v ochranu jako předpoklad a základ emocionálního působení uměleckého díla. Tato primární iluze neznamena odkaz na něco jiného ve smyslu náhražky, neznamena ani klam („illusion“ není „delusion“, zdůrazňuje Langerová), ale novou (konstruovanou) realitu, která vykazuje jisté podobnosti se snem, ale přece je něco jiného než sen, protože je objektivizována: není pouhou představou ani preludem, ale taky není aktuální, nýbrž „pouze“ virtuální realitou.

Přeložíme-li adjektivum „virtuální“ obvyklým způsobem, to jest jako realita „zdánlivá“, „pravděpodobná“ či „myšlená“, vytane, že toto spojení je *contradictio in adiecto* a naznačuje se, jak obtížné je virtuální realitu definovat. Přesto však, či vlastně právě proto (protože tuto inherentní rozpornost je zapotřebí připustit, jakože s logikou se ve vztahu k umění nevystačí na žádné úrovni) hovořit o dramatickém, filmovém nebo třeba i román-

novém světě jako o světě virtuální reality je případné. Je to realita nová, vytvořená a autonomní, která je sice v nějakém vztahu ke skutečnosti (to jest obvykle takový vztah sugeruje, a skrze tvůrce i vnímatele jej má vždycky), ale není jeho odrazem. A platí v ní zcela nekompromisně, že *esse est percipi*, to jest být (existovat) je býti vnímán – existuje jen tehdy a potud, pokud je vnímána.

„Vše co existuje pouze pro vnímání a co nehraje všední, pasivní úlohu v přírodě jako běžné objekty, je virtuální entita. Není neskutečná: tam kde vás konfrontuje, skutečně ji vnímáte, nesníte ji ani si nepředstavujete, že ji vnímáte,“ praví Langerová, uvádějíc jako příklad virtuálního obrazu odraz v zrcadle a virtuálního objektu duhu na obloze: ta „je pouze viditelná, ne hmatatelná“.¹⁰⁾ I tato přirovnání zůstávají neuspokojivá, ale přece je snad možné od nich odvodit, že virtuální je taková realita, která nemá všechny rozměry objektivitu či autenticity reality aktuální, která je tedy sekundární, odvozená a závislá na vnímání či participantovi. Speciálně ve vztahu k filmu je však druhý příklad Langerové velmi názorný. Na filmový obraz, který je promítán a který na diváka působí, si nemůžete sáhnout: nahmatat můžete jenom plátno či obrazovku. A naopak zase, vezmete-li do ruky filmový kotouč, nemáte v ruce umělecké dílo, nýbrž pouze jeho mechanický nosič. Film je to, co vidíme a slyšíme a co v rozhodujícím momentu vnímání postrádá hmatatelnost. To, co vidíme a slyšíme, lze tedy prohlásit za svého druhu přelud.

Ve své *Poznámce k filmu*, tvořící však nedílnou a podstatnou součást *Cítění a formy*, klade si Langerová otázku, jaký je fundamentální modus, jímž se liší film zejména od románu či dramatu. Vytváří-li román nepřetržitě virtuální minulost, a je-li drama stále orientováno k budoucnosti, pak film vytváří virtuální přítomnost: „Sněná realita na plátně se může pohybovat vpřed i vzad, protože to vskutku je věčná a všudypřítomná virtuální přítomnost. Dramatické jednání míří neúprosně vpřed, protože tvoří budoucnost, Osud; snový modus je nekonečné Ted.“ Filmový modus je snový ne v tom prostém smyslu, že by sen kopíroval či denní sny tvořil, ale v tom, že snový je jeho „modus prezentace“: snovost se totiž vyznačuje danností, bezprostředností a autenticitou. Ve snu je snící subjekt situován v samém středu dění, ve filmu zaujímá tuto pozici snícího kamera, která je jakýmsi jeho zástupcem: divák je „jako“ snící subjekt, ale není přímo zatažen do dění, není součástí příběhu. „Dílo je zdání (appearance) snu, je to sjednocený, stále plynoucí, signifikantní přelud (apparition).“¹¹⁾

Pokud se o filmových studiích hovoří jako o továrnách na sny – což samy o sobě s patrnou hrdostí šířily –, zavání to jistou banalitou a nostalgií; ale to jen proto, že se snem se běžně, hovorově, spojuje jakási ideální romantická alternativa všední existence. Toto přirovnání však zůstává legitimní i pro tak významného tvůrce, jakým je Federico Fellini, který nazval film snem pro bdící. Představa snovosti, kterou vzbuzují Felliniho filmy, je samozřejmě radikálně odlišná od té hollywoodské (i když i ta je v některých jeho dílech zahrnuta jako podloží), ale tím se jenom dosvědčuje, že při této představě se pohybujeme po široké škále možností. Sen, jak všichni víme, nabuzuje velmi různé pocity: libosti, ošklivosti, úzkosti, rozkoše. Tyto pocity mohou být vlažné; v takovém případě sny zapomínáme nebo se vybavují jen kuse. Ale mohou být také neobyčejně intenzivní, tak

10) Susanne K. Langer, *Problems of Art*. New York 1957, s. 5.

11) Susanne K. Langer, *Feeling and Form – A Theory of Art*. New York 1953, s. 412 – 415.

intenzivní, že zažívající sen, nutíme se v něm pokračovat, nebo se budíme hrůzou a s následnou úlevou, že to byl pouhý sen. Sen, slovem, je s to přinést vzrušení, které je v běžném životě nedostupné.

Film mívá podobné ambice. Přirovnání filmu ke snu jenom získá na průkaznosti, pohlédneme-li na žánry soudobého komerčního filmu, v nichž snaha dosáhnout vzrušivého zážitku je vystupňována do krajnosti, a to způsobem, který se zřetelně, a zdá se že záměrně, blíží snovým preludům a nočním můrám. Takovými obrazy oplývají nejenom filmy utopické, ale ony pronikají v rámci obecné kreolizace žánrů i do obyčejných filmů dobrodružných. *Predátor* Johna McTiernana se zpočátku tváří málem dokumentaristicky, a najednou se vytasí s trikovou (digitalizovanou?) příšerou, nabývající postupně podob čím dále tím odpudivějších, s níž Arnold Schwarzenegger (konec konců jenom jinak neskutečný) musí svést souboj na život a na smrt – aniž se jakkoliv vysvětlí, co byla tato zcela rozporná příšera vlastně zač: značná část soudobého filmu posiluje diváky v podezření, že je více věcí mezi nebem a zemí...

Ale nejde jenom o monstra, takřka viditelně opatřená visačkou virtuální reality. Jde o čím dále tím dokonalejší, to jest sugestivnější obrazy zabíjení či znetvoření, které jsou od reality takřka k nerozeznání – ale pozor, tuto podobnost přeci většinou nejsme schopni ani posoudit, je to opět jenom virtuální realita, která je nám podstrkována jako aktuální: opět se tu něco dovolává našich představ, nikoli zkušeností. Pokud jde z takových obrazů strach, budí-li dokonce obavy a hlasitý odpor, není to ani tak bezprostřední obavou z filmu, ale z našeho nevědomí, z jehož hlubin film svoje obrazy dobývá a na něž apeluje. Je to triviální, ale je to tak: divák konec konců očekává od filmu něco, čeho se mu v (bdělém) životě nedostává, tedy cosi podobného, čím jej saturuje sen, jenž tak činí často způsobem, který snícího zaskakuje a jeho vědomé psýše se přičí. C. G. Jung nakonec dospěl k názoru, že základní funkcí snu je funkce kompenzační; a kompenzací svého druhu – a na různých úrovních – je navzdory silným řečem i umění obecně a film zvláště.

Po široké škále možností se pohybujeme, i pokud jde o samu podobnost filmu se snem: od obecného přirovnání ke zcela konkrétní příbuznosti takzvané snové práce a filmové poetiky. Prominentní filmoví tvůrci se k inspiraci snem – a to nejen pokud jde o témata – otevřeně hlásí a jejich díla, právě pro tu obecnou blízkost filmu ke snu, to dokládají ještě průkazněji než díla literární či výtvarná, u kterých by historický seznam vyznavačů snu nebral konce. Fellini je jeden příklad, Bergman nebo Tarkovskij další.

O Bergmanovi se traduje, že prohlásil všechny svoje filmy za sny a Vlada Petric dosvědčuje, že ve svých římských přednáškách roku 1982 Bergman prohlásil, že jeho filmové obrazy jsou „imprese vytvářené logikou snu a formované způsobem, který je nejvlastnější procesu myšlení či snění“.¹²⁾ V jeho scénáři k filmu *Ze života loutek* se čte: „Zdálo se mi, že spím, zdálo se mi, že sním ... Věděl jsem, že to všechno je sen, říkal jsem si, že to je sen, pravda, mnohem skutečnější než jiná skutečnost, ale přitom sen“: úvaha z kritického rozhraní mezi sněním a bděním, jakou taoistický básník Čuang-tse dovedl až k nejistotě, jak má vědět, zda je člověk, který snil o tom, že je motýl, anebo motýl, který snil o tom, že je člověk.

12) Vlada Petric, *Tarkovsky's Dream Imagery*. „Film Quarterly“ 43, Winter 1989 – 1990, č. 2, s. 3.

Stran příběhu a postav Bergmanových filmů zjistili psychologové, že hranice mezi halucinací a realitou je v nich vskutku namnoze ztracena – odtud vede pak cesta ke zkratovému jednání a k šílenství; co se pak týká filmové řeči, přirovnali jednu sekvenci v *Personě* ke schématu střídání REM a non-REM fází. Marsha Kinderová tvrdí, že noční můry, opakovaně se vyskytující v Bergmanových filmech, jsou v četných případech zárodky, od nichž se celý film odvíjí, že kontrolují samu strukturu mnohých filmů, že se prosazují repetitivně v obrazech a situacích a že tak sjednocují bergmanovský kánon a osvětlují proces jeho uměleckého vývoje; konečně pak konstatovala, že toto „obehrávání“ úzkostných snů má terapeutický význam jak pro Bergmana, tak pro jeho publikum.¹³⁾ Vlada Petric konstatoval obecně, že Bergman tematizuje nevědomé procesy; dva Bergmanovy filmy pak analyzoval z hlediska, jakým způsobem prezentují halucinace, úzkostné sny a paranoidní vize. Nalezl je zejména v neoexpresionistické technice svícení – v brutálním kontrastu temného pozadí a přesvětlení hereckých tváří, v chiaroscuro, v rozostřování a přeexponování obrazu a v „optických šocích“, jakým je náhlá interpolace vysoce stylizovaného záběru.¹⁴⁾

Andrej Tarkovskij je jeden z mnoha umělců, kteří si svoje sny zapisovali a používali jich pak ve své tvorbě. Ve svém vrcholném filmu *Oběť* použil svého snu z roku 1978, kdy viděl sebe sama jako mrtvého: tento sen byl mu zároveň projevem i důkazem toho, v co věřil – nespojoval totiž smrt se zánikem, ale s úlevou a osvobozením. Petric analyzoval dva jeho filmy, *Zrcadlo* a *Stalkera*, se zaměřením na jejich snové obrazy, jakkoliv tu sen a snovost – na rozdíl od Bergmana – nejsou tematizovány, ale „vznikají způsobem, jakým jsou události na plátně prezentovány“.

„Fenomenologický význam Tarkovského oneirických vizí,“ napsal Petric, „spočívá na interakci mezi reprezentujícím a nadreálným: divák cítí, že na tom, jak jsou věci prezentovány, je něco „špatně“, ale není s to objevit postačující důkaz, který by prezentované události diskreditoval na bázi všednodenní logiky.“ Ke „kinematickému oneirismu“ vedou podle Petrice zejména dlouhé záběry kamery a zpomalený pohyb, vytvářející jakési „detaily času“, bizarnost situací, mocný fyzický pohyb, zatemněné periferní vidění, to jest eliminace hranic obrazu, pulsování světla, nečekané změny chromatické tonality, časoprostorová diskontinuita, obrazové zkreslení objektů a proměnlivost ohniska. Z Petricovy analýzy plynou dva závěry. Jednak, i z neúplného výčtu prostředků, jakými Tarkovskij „kinematického oneirismu“ dosahuje, vyplývá, že žádný jiný umělecký druh se vskutku nemůže měřit s filmem co do postupů, které by se rázu tzv. snové práce alespoň přibližovaly nebo je simulovaly. Druhý závěr, podstatný pro návaznost na další část těchto úvah, je ten, který formuloval sám Petric, když konstatoval, že Tarkovskij „nalézá rovnováhu mezi ontologickou autenticitou filmového obrazu a jeho fenomenologickou dvojnázností, která pomáhá jeho snovému obrazivu transcendovat filmový jazyk jako systém znaků a dosahuje úrovně audiovizuální abstrakce“.¹⁵⁾

13) Marsha Kinder, *Bergman's Films as Recurring Nightmares: From the Life of the Marionettes to The Devil's Wanton*. In: *The Anxious Subject – Nightmares and Daymares in Literature and Film*. Undena Publications, Malibu 1983, s. 152an.

14) Vlada Petric, *Oneiric Visions on the Screen – How Bergman Conveys Nightmares in a Cinematic Way*. Tamtéž, s. 140an.

15) Vlada Petric, *Tarkovsky's Dream Imagery*, s. 29 – 30.

Srozumitelněji řečeno, nejde – také – o nic menšího, než že snovost zjevně uvolňuje umělecké dílo od vztahu k aktualitě (jak jí rozumí Langerová) a utvrzuje ve vnímání vědomí jeho virtuality. Specificky, tím jak obraz (či celý specifický umělecký jazyk) dosahuje vysokého stupně abstrakce, rozvolňuje se nebo aspoň znepréhledňuje vztah označujícího a označovaného, tedy vztah znaku k tomu, co stojí mimo něj (jakože takovým vztahem se znak běžně definuje) a problematizuje se sama znakovost uměleckého díla, tedy pojetí uměleckého díla jako znaku. Trváme-li na znakovosti přesto, pak nelze z toho vyváznout jiným než pochybným způsobem, to jest tím, že umělecké dílo prohlásíme za znak (či superznak) zvláštního druhu, neukazující k ničemu jinému než k sobě samému. – V zásadě je třeba dát za pravdu Langerové.

Ve své stati *Umělecký symbol a symbol v umění* (1956) uvažovala Langerová nad symboličností a znakovostí (v jejím používání bývají ovšem tyto pojmy zaměnitelné) obecně a v umění zvláště. „Jazyk,“ podle Langerové, „je symbolickou formou racionálního myšlení (...) Struktura diskursu vyjadřuje formy racionálního rozvažování, a proto také nazýváme takové myšlení ‚diskursivním‘.“ K vyjádření nelogizovaného duševního života je však třeba použít jiné symbolické formy, která je charakteristická pro umění – a která, dodejme, se projevuje ve snech, vyjadřujících duševní život zdánlivě chaoticky, nicméně nezprostředkovaně, bezprostředně. I pokud jde o obraz (image), jeho doslovná, reprezentativní funkce zastírela jeho hlavní rys, který je symbolický – obraz i symbol mohou být předmětu zcela nepodobné. V preferenci reprezentativní funkce sémantické, podle Langerové, přehlédli, že symbol má „především formulovat zážitek (experience) jako cosi představitelného“; jeho základní funkci nazývá tedy Langerová funkcí artikulační. „Symboly artikuluje ideje.“ Umělecký symbol je pak symbolem zvláštního druhu: nezastupuje něco jiného a nevztahuje se k ničemu, co stojí mimo něj. „Podle běžné definice ‚symbolu‘ by umělecké dílo nemělo být jako symbol klasifikováno vůbec.“ Umělecký symbol – pokud nicméně na použití tohoto termínu (v širším smyslu slova) trváme – má základní úlohu artikulační zejména ve vztahu k zážitku, který je schopen předložit ke kontemplaci, k logické intuici, k poznání a pochopení. Běžný diskurs není schopen artikulovat „jevovou stránku pocitu¹⁶⁾, subjektivní zážitek, vnitřní život“, slovo je především nástroj, znak, ale dobré umělecké dílo je především vyjadřovací forma. Umělecké dílo není znak, neboť „V uměleckém díle máme co do činění s přímou prezentací pocitů, nikoli se znakem, který na ně ukazuje (...) Symbol (zde) neoznačuje, ale jen artikuluje a prezentuje svůj emocionální obsah.“ A znovu trochu jinak: „... umělecký symbol není symbol v plném známém smyslu, protože nesdíluje něco mimo sebe. (...) Symbol v umění je metafora, obraz s otevřeným či skrytým výslovným významem; umělecký symbol je absolutní obraz – obraz něčeho, co jinak by bylo iracionální, tak jako je to výslovně nevyslovitelné: přímého vědomí, emoce, vitality, osobní identity – života žitého a cítěného, matrice mentality.“¹⁷⁾

V té Petricem jmenované transcendenci znaků a audiovizuální abstrakci a v tom absolut-

16) Feeling – klíčový výraz Langerové – v nejširším smyslu zahrnuje všechno, co může být cítěno a co může být cítěním poznáno. „Umění nevyjadřuje pocity (feelings) a emoce, které umělec má, ale pocity a emoce, které umělec zná.“ (S. K. L a n g e r, *Problems of Art*, s. 91.)

17) Tamtéž, s. 124 – 139.

ním obraze Langerové se obě úvahy protínají. Petric dokázal na příkladu Tarkovského, že sen či snovost, a specificky její techniky, funguje ve filmu ne-li jako realizátor, tedy jako katalyzátor či urychlovač takové tendence; Langerová k tomu dospěla volnou úvahou. Její součástí, nicméně stále obecnou, je myšlenka, že se nemění principy umění, ale pouze, jak to nazývá, principy jeho konstrukce, které pak ve vývoji umění mohou působit revoluce svého druhu. Tyto „principy konstrukce“ se mění působením různých prvků, mezi něž počítá i „prvky snové, namísto podívané či událostí z bdělého života, často jedno prezentované prostřednictvím druhého“.¹⁸⁾ Právě takový průnik, konec konců, charakterizuje filmy Tarkovského, jakože filmový jazyk je pro něj mimořádně disponován – ale také aspoň některá dramata Shakespearova. V závěrečném oddíle tohoto eseje vyvstane konečně otázka, jak s takovým shakespearovským snovým obrazem, který je nicméně vyjádřen přirozeným jazykem, naloží film, vyjadřující se především vizuálními obrazy.

4

Pozdní hry Williama Shakespeara nepatří, zvláště u nás, k nejobehrávanějším repertoárovým kouskům. Nevykazují, na první pohled, tak vděčné dramatické postavy jako předchozí tragédie; jejich děj se zdá být někdy chudý, jindy příliš spleťitý a přerývaný, než aby byl atraktivní, ale hlavně odporuje běžné životní logice, podobně jako zvraty v dramatických postavách. Nelze říci, jinými slovy, že v nich dominují takové klasické dramatické kategorie, jako je postava, děj či dramatická situace. Pokud přesto přicházejí – i u nás – ke cti, bude to tím, že se oceňují jiné jejich rysy a vlastnosti, které nejsou tak snadno přístupné racionální analýze a které jsou o to více fascinující.

Tyto rysy lze shrnout jako rozvinutou a proměnlivou obraznost, která generuje symboly v tom smyslu, jak jim rozuměl C. G. Jung a k nimž není možné přiřadit jednoduchou jednotku diskursu: „Symbolem rozumíme pojem, jméno či obraz, který sám o sobě nám může být známý, ale jehož konotace, použití a aplikace jsou specifické a zvláštní a ukazují na skrytý, vágní či neznámý význam. (...) Pojem či obraz je symbolický, pokud znamená víc, než co označuje či vyjadřuje. Má širší „nevědomý“ aspekt – aspekt, jež nikdy nelze přesně definovat ani plně vysvětlit. Tato zvláštnost je způsobena tím, že při průzkumu symbolu je mysl nakonec vedena k idejím transcendentní povahy, kdy náš rozum musí kapitulovat.“¹⁹⁾ Aspektem této obraznosti je vizuální obrazovost – ať explicitní, nebo potenciální – které byl v minulosti spontánně dáván průchod tím, že se inscenačně „proměňovaly“ ve velkou féerickou podívanou, v níž však symbolické významy *Snu noci svatojanské* zanikaly.

Marjorie B. Garberová došla ve své monografii *Sen v Shakespearovi – od metaforý k metamorfóze* právě sledováním úlohy, kterou v Shakespearově díle hraje sen, k závěru, že obecně přechází Shakespeare k takovému konceptu, kdy „symboly větší než fakta sama předstihnou a zcela ovládnou svět hry“.²⁰⁾ To je dosti obecné konstatování, které nezní

18) Tamtéž, s. 138.

19) Carl Gustav Jung, *Symboly a interpretace snů*. „Svět a divadlo“ 1994, č. 1, s. 2.

20) M. B. Garber, c. d., s. 126.

zcela srozumitelně, nicméně je obsahově v duchu předchozích úvah. Lépe bude uvést ta fakta, která shrnuje Garberová, zejména ve vztahu k takzvaným romancím, tedy hrám posledního Shakespearova tvůrčího období.

Garberová dala kapitole věnované Shakespearovým romancím titul *Pravda vašeho vlastního zdání*. V ní konstatuje obecně snový ráz těchto her, který se podle jejího mínění realizuje třemi způsoby: 1. frekvencí skutečných snů a věsteb; 2. subjektivním snovým stavem dramatických postav; „specifickými snovými prvky a motivy, které jsou ve vztahu k aktuálnímu chování nevědomí během snu, a tím k příbuzným oblastem mýtu a archetypu“²¹⁾ – sem patří vstup do bezčasí, takřka freudovská symbolika objektů a událostí, procesy metamorfóz a transformace (dokonce, jak Garberová zdůrazňuje, do artefaktu), provázené obvykle efekty pomíjivosti. „V čase těchto posledních her je sen představivostí nejvyššího řádu, představivostí prchavě zachycenou v momentech transcendence (...) pojem snu se stává tak unikátním jako poezie sama“; odtud také zvýšená úloha hudby, toho nejabstraktnějšího a nejsymboličtějšího uměleckého druhu: hudba vystupuje v těchto hrách jako prostředník i jako znak snu a snovosti.

Takřka všemi těmito rysy pozdních Shakespearových her se vyznačuje už *Sen noci svatojanské* jako časově jim sice vzdálený, ale po duchu obzvláště blízký předchůdce. Pro tyto vlastnosti se také sám *Sen noci svatojanské* stává, jak bylo již zmíněno, předmětem metamorfózy do jiného uměleckého druhu. Film je jednou z takových transformačních možností, unikátní však v tom, že je ze své podstaty nejlépe disponován, aby vizuální obraznosti a snovosti dal průchod; a dále pak, aby sehrál vlastně úlohu integrační: elementárně tak, aby *Sen* prezentoval – v dobrém slova smyslu – jako totální podívanou. V ní pak přirozeně, zase z podstaty textu, hraje důležitou úlohu tanec a hudba, k nimž jako k pomocníkům se film zvláště v tomto případě uchyluje zcela přirozeně.²²⁾

Film *Sen noci svatojanské* Maxe Reinhardta (spolurežisérem byl další německý emigrant Wilhelm/William Dieterle), to se rozumí, nelze hodnotit mimo čas a místo jeho vzniku, tedy mimo jeho dobové okolnosti i možnosti. Je z produkce společnosti Warner Brothers, ještě z počátků zvukové éry, a jeho primární úloha byla zřejmě edukativní – ani hollywoodský film nebyl prost takových ambicí – tedy zprostředkovat slavné dílo široké obci amerických diváků, jemuž divadlo dodnes zdaleka nepředkládá Shakespeara tak často, jak je běžné v Evropě. Reinhardt dokonce věřil, že dílo Shakespearovo a jiných velkých autorů „může prostřednictvím tohoto aktuálního média poprvé proniknout mezi lid skutečně živé“²³⁾ a tato jeho víra zahrnuje přesvědčení – nebyl v něm sám – že rozvoj zvuko-

21) Tamtéž, s. 140.

22) Pokud jde o hudbu, ať už Felixe Mendelssohna-Bartholdyho, nebo Václava Trojana, hraje významnou úlohu ve všech čtyřech – řekněme – filmových transformacích *Snu noci svatojanské*, které jsem měl k dispozici. Podobně to platí o stylizovaném a tanečním pohybu zejména tančícího komparsu v rámci Reinhardtovy verze a ovšem loutek ve filmu Trnkově. Hudbou a tancem se výrazně vyjadřují filmy Dana Eriksena a Vladimíra Síse, vzniknuvší však na základě tanečních inscenací: George Balanchina v New York City Ballet, respektive Luboše Ogouna ve Státním divadle v Brně. To jsou ovšem speciální případy jakési sekundární transformace, které ponechávám z dobrých důvodů stranou. Nicméně sám fakt, že z popudu *Snu noci svatojanské* vznikly dokonce dva takové „taneční“ filmy, jakých je ve filmografiích pořádku, dokazuje, jak dlouhá je řada metamorfóz, které se od tohoto textu odvíjí.

23) Max Reinhardt, *Leben für das Theater*. Berlin 1989, s. 445. Příslušná stať je z roku 1936.



Mezi kapradím a mohutnými kmeny vodí Puk za nos milence, kteří jsou už na pokraji sil, a ještě se jim pošklebuje a hlasem i gesty napodobuje jejich přemrštěnost. Filmová fotografie, jak to často bývá, klame: scéna je to groteskně dramatická a Demetrius (Ross Alexander) nemá co šibalsky pokukovat po Pukovi.

vého filmu aktualizuje potřebu „filmových básníků“. Přitom Reinhardtův *Sen noci svatojanské* netrpí přehnanou pietností ve vztahu k textu, který je v libretu značně krácen v celku i jednotlivých scénách i nově montován dohromady, aniž jsou přitom, popravdě řečeno, jeho nosné motivy brutálně poškozeny. Je to dílo primárně divadelního režiséra, který má svého Shakespeara dobře přečteného (však měl také slavnou divadelní inscenaci *Snu noci svatojanské* za sebou) a pro něhož ani shakespearovští milenci nejsou ztracená šance, natož Puk.

Kdekeré moderní divadlo by si mohlo gratulovat, kdyby se mu povedlo vyvést takového raracha, jak to dokázal Reinhardt s Mickeym Rooneym: plavovlasé klouče, nijak nezastírající svou lidskou podobu, a přece je v něm, třeba v jeho kaskádovitém smíchu, cosi zvířecího; komická ovšem role, a zároveň obraz čehosi nebezpečného, snad pro ten nepolevující, zcela nesentimentální posedlý posměch, jímž častuje lidské bláznovství: úhrnem, nevidaná věc – dětská a zároveň životní role Mickeyho Rooneyho. Samo obsazení dětského herce do role Puka se ukazuje jako velmi produktivní i vůči ostatním postavami z hlediska žánru: lyrismus vyrovnává tento Puk komediálností, dokonce groteskou zejména v těch sekvencích (odpovídajících Shakespearově scéně III,2), kdy rozvaděné pány i uondané dámy nejenom vodí za nos či mluví hlasem některého z nich, ale

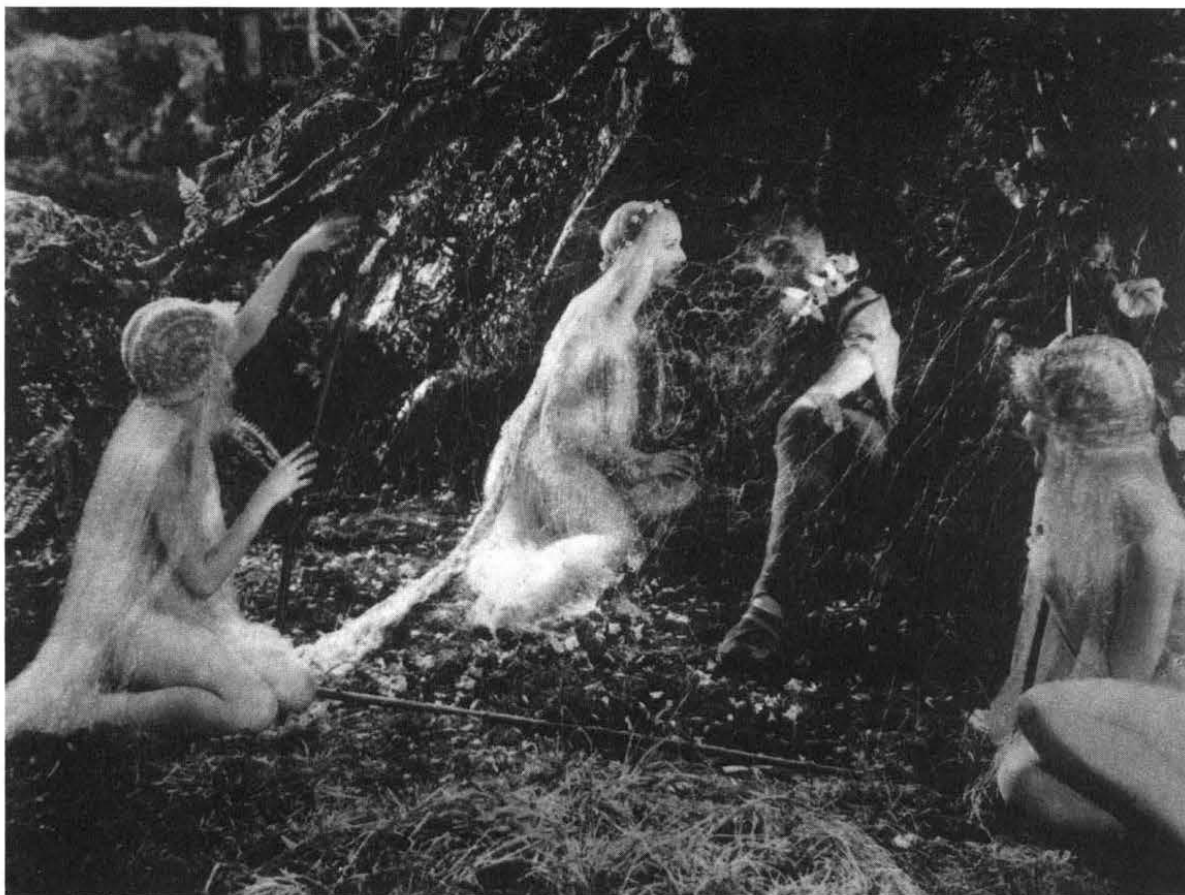


Hermie (Olivia de Havilland) vyrazila do lesa v nevhodné róbě alžbětinské dámy, na kterou se jí zlomyslně věší – neviditelný ovšem – skornaháček Puk (Mickey Rooney).

zejména imituje jejich pohyby, gesta, mimiku: dětským podáním se svět dospělých vždycky shazuje a usvědčuje. Takový postup je ovšem stejně dobře myslitelný na divadle, jenom je těžko říci, zda by se Rooneyho talent na jevišti projevil stejně, natož pod vedením menšího režiséra než Reinhardt. Rozhodně však pouze v Pukovi zajímavost Reinhardtova filmu není, i když už to by bylo dost.

Od počátku dal Reinhardt najevo, že nehodlá podávat zfilmovaného Shakespeara, ale spíše tvořit film podle něho. Začíná, snad aby diváka nalákal, „ve velkém stylu“, jenž vyhovuje jeho poetice divadelní i zavedené už hollywoodské konvenci: v jakémsi gigantomanickém polointeriéru-poloexteriéru, do jakého se ještě dlouho po něm budou situovat pseudohistorické velkofilmy. Z této scény davového holdu Theseovi a Hippolytě vykrajuje kamera všechny aktéry příběhu (včetně řemeslníků; jen ty nadpřirozené bytosti vyjímaje) prozpěvující, při proklamaci svatby vysokého páru, s nadšeným optimismem zanícených frekventantů nedělní školy. Nebýt špetky humorného koření, drtily by tyto sekvence svou banalitou, kterou s odstupem let může snížit jen blahovolná sentimentálnost.

Kritický postoj dnešního pozorovatele se příliš nezměkčí s přenosem děje do nočního lesa, s dlouhými záběry lesní krajiny – ožívající jelenem, sovou i bájným jednorožcem – v níž poprvé spatříme Puka procitajícího a deroucího se ven, na světlo luny, z hloubi



Plavá a kňouravě koketní, ve stylu platinových blondýn třicátých let, je Titanie (Anita Louise) v Reinhardtově filmu, a ženskou elfí družinu má k obrazu svému. Z pavučin je její závoj, který v tuto chvíli milostivě zakrývá Klubkovu oslí hlavu: neboť právě dozněl Mendelssohnův svatební pochod a milenci, z posměšné vůle Oberonovy, se uchýlili do lesního budoáru.

země, od kořenů rozložitého stromu. Náznaky, že nepůjde o realistickou přírodní kulisu, se mění v jistotu, když masa bílé páry, stoupající z lesní mýtiny, se trhá a nabývá tělesných obrysů, totiž vil, jejichž chorovod, rej a let, odporující zákonům fyziky, je přirozenou formou jejich pohybu. Tuto férickou podívanou za doprovodu Mendelssohnovy hudby lze hodnotit všelijak, jisto však je, že tady film tvoří prostředky jemu vlastními novou, ostentativně přeludovou realitu. Jejími spoluaktéry, to již zajímavěji, jsou i skřítkovské, groteskní, takřka boschovské figurky, které vespolečně muzicírují, nebo se jednotlivě vynoří z tůňky, ke zděšení „indického princátka“, které se ve filmu objeví jako na zavolanou, když poprvé padne o něm zmínka v rozhovoru Puka s Elfem (zde dívčím a bílým, aby byla patrná jeho příslušnost k průvodu Titaňie). Toto princátko, které, vzpomeňte si, je původcem žárlivého sváru Oberona a Titanie, není jednou z postav Shakespearovy hry, pouze o něm několikrát padne zmínka: u Reinhardta však je to smyslově názorný obraz, dokonce centrální v některých sekvencích, a vykazuje vlastní příběh, který má svou dramatickou gradaci.

Na Reinhardtově filmu ani tak neimponují iluzivní triky, na které je divadlo krátké (nic ostatně, vzhledem k bouřlivému rozvoji techniky, na filmu nezastarává tak rychle) – jako třeba Puk v letu na vlastnoručně ulomené haluzi nebo proměna Klubkovy hlavy



Temný a ponurý je průvod Oberonův (Victor Jory), který k ránu vyklízí les. Démonická postava se vypíná vedle indického princátka, jež se opět stalo jeho kořistí, a za nimi se vydouvá jeho magický plášť.

v oslí a zpět či metamorfóza Puka v hafana, pak v divočáka a nakonec ta nejvtipnější: v bludný oheň, která nutí nebohého Poříze zachránit se skokem do zmíněné už tůňky. To jsou po výtce vnější způsoby realizace tématu metamorfózy, která je ve *Snu noci svatojanské* tak důležitá a kterou ani přehlédnout nelze. Zajímavější je tendence filmového obrazu k abstrakci a symbolu v nápadně přeludových sekvencích: tady se obraz značně autonomizuje a stává se na textu nezávislým, jakkoli se vytváří z jeho popudu a v duchu takové jeho významové struktury, jaká byla shrnuta výše. Nejpříznosnější je ta – poměrně dlouhá – sekvence, kterou Reinhardt vkládá do prostříhané Oberonovy promluvy ze IV,1, poté co se rozhodl probudit Titanii z klubkovského snu.

Dosud Oberon stačil na Titanii sám: Puk vzkřikl (podle I,2) „Tady jde Oberon!“, a už se vyděšené víly shlukly co nejbližší Titanie. Však šel i ze samotného Oberona strach: v Reinhardtově filmu má přísné, tvrdé rysy, hovoří temným, afektovaným hlasem a je celý v černém, i jeho kůň je černý. Na koni je – doslova – i ve chvíli svého triumfu, kdy poprvé je k vidění, jak dlouhý je jeho černý plášť, a poprvé může divák žasnout nad četností i útočností jeho doprovodu. Temné mužské netopýří postavy obkličují bílou ženskou družinu vil, mísí se s nimi a zatlačují je pod dlouhý Oberonův plášť – tak se formuje průvod, ponurý i groteskní (jakože ani ty boschovské figury v něm nechybí), schýlených bílých ženských bytostí s přivřenýma očima, obklopených temnými strážci, který se po vedení Oberona pomalu ubírá vpřed.

Tento kontrast černé a bílé, zcela také odpovídající tehdejšímu limitu filmu, je kontrastem měsíčního světla (ženský svět Titanie, která prvně, počátkem filmu jako by vklouzla po svazku měsíčních paprsků) a noční tmy. Mužský svět Oberonův přivozuje spánek jako nápodobu smrti, je to svět temný, animální, takřka negroidní; z tohoto celku se posléze vyděluje část, totiž úryvkovitě *pas de deux* jedné somnambulně poddajné bílé víly a polonahého temného muže s vyholenou lebkou, jenž ji na konec této natažené a prostřihem do procitání milenců přerušené sekvence odnáší do hvězdného bezčasí, v němž mizí detail třepotavých dlaní. Zde, v této rozvinuté metafoře či alegorii (záleží na úhlu nazírání) vrcholí ona zmiňovaná tendence čistě filmového obrazu k autonomii, k abstrakci a symbolu. Tato tendence je až překvapivě v souladu s temnějším náhledem na tuto hru, s rázem její snovosti a – to do třetice – i s historickými kořeny této hry.

Asi nejvýznamnější středověký dramatický text z oblasti – řekněme opatrně – ne-církevního divadla, *Hra pod loubím* Adama de la Halle (z poslední třetiny 13. století) vykazuje některé zarážející podobnosti se *Snem noci svatojanské*: i zde je, o májové noci, lidský svět vystaven působení nadpřirozených sil, které jsou rozděleny do dvou žárlivě znesvářených částí, mužské a ženské. O té mužské, pravda, se ve *Hře pod loubím* jenom referuje jako o „Halekynově voji“; na nesporné příbuznosti s Halekynem nesmí nás mýlit pozdější rozverný ráz této figury: původně to byla podstava podsvětní a ďábelská, jejíž průvod tu asociuje podobnost s „divým vojskem“ prastarých představ. Nuže, Reinhardtovo podání průvodu Oberonova vykazuje takovou souvislost a nic na tom nemění, že nejspíš bude bezděčná: v dějinách umění je takových nezáměrných navazování bezpočet, jako by i tady existovala jakási nevědomá kolektivní paměť, uchovávací archetypy.

Jiří Trnka měl, čtvrtstoletí po Reinhardtovi, obtížnější úkol, ale i volnější ruce: kdo by očekával od loutkového filmu, že bude věrný literě Shakespearova textu. Že jeho výběr padl ze všech Shakespearových her právě na *Sen noci svatojanské*, je speciálním důkazem obecného tvrzení, že ze všech Shakespearových her se právě ona poddává obrazové metamorfóze nejochotněji. Zvláštní opodstatnění je pak v tom, že loutka, podobně jako maska, je zase ze své podstaty i původu magický předmět, fascinující a zároveň vzbuzující bázeň. Je schopná oživení, ale jen proto, že je svou strnulostí obrazem smrti: Hypnos a Thanatos si v ní podávají ruce podobně jako ve *Snu noci svatojanské*.

Trnka dal už předtím na srozuměnou, že směřuje k takovému filmu, který je, renesančním termínem řečeno, „němou poezií“, vyjadřující se pouze obrazy a hudbou, nikoli však slovem; dokonce i bez komentáře že se obejde. Z jiného hlediska nazíráno, na animovaném filmu není z podstaty nic organického a živého, všecko je mechanické, pracně konstruované a pouze v uvozovkách oživené: transparentní a nesporná virtuální realita. Trnkovy loutky z důvodů zcela principiálních neotvírají ústa, nepředstírají, že umějí mluvit. K výrazu jejich umělé tváře je tu nanejvýš ojedinele přiřazeno krátké prozpěvování či zvolání; hlas je však takové barvy, že může být přijat jako patřičný a přiměřený pouze loutce, nikoli nějaké lidské bytosti, na kterou by loutka ukazovala – pokud taková iluze vznikla, náhlá hlasnost loutky ji jenom ruší. Trnkova loutka nic a nikoho nezastupuje: je sama sebou.

Původním záměrem Trnkova *Snu noci svatojanské* bylo obejít se i beze slova komentáře, jako už ve starším a jen o málo kratším *Císařově slavnosti*. Ke změně stanoviska vedla



Téměř k nerozeznání jsou i v Trnkově filmu obě mladé dámy, Hermie a Helena, jakkoli Helenka, o níž se tu pánové přetahují, je vytáhlá a blond. Demetria však opatřil Trnka atributy vojáka, kdežto loutka Lysandra, toho hvízdálka na flétnu, ukazuje na plebejce.

patrně nedůvěra ke sdělnosti pantomimicko obrazového výrazu, zejména ve vztahu k ději, a tak byl k obrazu přiřazen komentář z pera Josefa Kainara. Otázku, zda tato nedůvěra byla oprávněná, je pozdě nastolovat, natož zodpovědět. Jakmile se rovina (nového) verbálního sdělování jednou nastavila, sklouzlo se po ní do kompromisu, jehož účelnost bylo věru těžko uhlídat. Kainarovým nezáviděníhodným úkolem jistě bylo vyhnout se popisnému vysvětlování postav a situací, respektive zhostit se ho formou vtipných glos: vyhověl pilně a usilovně. Nicméně touto složkou film narazil právě na to úskalí, kterému se hodlal vyhnout, to jest na přímé porovnání s shakespearovskou literární předlohou a s jeho poezií zvláště. Po volném poli filmové obraznosti, ponechávajícím na divákovi, aby sám pociťoval a usuzoval z toho, co vidí a slyší (hudbu Václava Trojana, ale také podivné šelesty a svisty), byly tím rozestaveny orientační cedule a ukazatele; tím však „němá poezie“ Trnkova filmu nepromluvila, ale spíš dostala náhubek.

Nejhůř je tam, kde Kainar propadl pokušení meditovat a poučkově shrnout, čeho jsme svědky: „Tak dlouho byla láska láskou štvána, až nakonec se sama v sobě zhlídla a našla se.“ Nebo: „Vy však uvidíte, že každý alespoň jednou v životě stane se velkým nad vše pomyslením.“ Nebo: „Tak vidiny nás všechny svádějí a klamou. Ale což, jen když jsou krásné!“ Nebo (cituji slyšené, takže se neodvažuji graficky členit do veršů): „Vždyť my sami právě tak hezky kouzlíme, když sníme, a usínající si s elfy připíjíme. Je něco v našich snech, co životem nás vodí, je něco v našich snech, co nikdy nezmírá. A což teprve ve snu pana Shakespeara!“ Soudit Trnkův film a dešifrovat jeho obrazy podle takových



Vedle výrazně mladší Hippolyty vyjímá se Theseus jako obstarožní a poněkud už rezignující seladon. Paroží nad ním nemusí být jen zvěstí toho, co ho čeká; mimo takovou triviální konotaci zpřítomňuje ve scéně svatebních slavností a her Oberona, jenž jakožto démon neřekl ještě poslední slovo.

poetických průpovědek bylo by krajně nespravedlivé; nicméně zakládají podezření, že sonda do světa tohoto dramatu, ani pak jeho metamorfóza nevytáhla na světlo boží nic bůhvíjak pronikavého: tento předpoklad, který výraz „podezření“ nemístně kriminalizuje, je nyní zapotřebí buď potvrdit, nebo vyvrátit.

Podstatné sice bude, jak Trnkův tým se *Snem noci svatojanské* naložil, a ne jak o něm smýšlel; přesto nejprve k tomu. Pro Jiřího Brdečku byl tento kus zkrátka a dobře *le fée-rie*, dílko příležitostné, vtipné, ale ledabyly napsané, čehož je dokladem třeba to indické princátko: pouhá motivační záminka, kterou autor pak nechal ležet ladem. Nelíbil se Theseus, jemuž prý bytostný demokrat Trnka nedokázal odpustit posměch, jímž častuje hru řemeslníků, tím méně Hippolyta, která připadala hloupá, milenci se zdáli porcelánoví, bez masa a kostí, a děj skrovný. A tak bylo věru co napravovat, v kresbě postav i rozvoji děje: aby se Lysander a Demetrius vůbec dali odlišit, stal se z jednoho muzikant (hvízdálek, blázínek s flétnou, podle Kainarova komentáře) a z druhého voják, z Thesea pak obstarožní seladon, který se shlíží v zrcátku, a z Hippolyty frigidní sportovkyně; motivoval se odchod řemeslníků do lesa, předvedl se ranní lov a zdůvodnilo se, proč znuděný Theseus svolí, aby mu řemeslníci předvedli svou inscenaci.²⁴⁾

Všecky ty operace, které Trnka na Shakespearovi provedl, Brdečka ocenil, však patrně byl jako dramaturg jejich duchovním otcem. A ony vskutku jsou důvtipné, nicméně taky zavánějí přehnanou péčí o jasné definování postav, přehlednou logiku situací a děje, tedy o tradiční dramatické kategorie, v nichž nikdy, a v tomto dramatu obzvlášť, nebyla Shakespearova síla. Brdečka vůbec naznačil, že Trnka je nejlepší tam, kde se od shakespearovského textu uvolňuje. Obecně měl v tom pravdu, až na to, že dosud uvedené příklady nejsou ty pravé: právě takovými nápravnými změnami se Trnka ještě více vázal na skelet hry, tedy na její příběh – a připusťme, že jej podal i vtipněji, než je vypracován v předloze – ale který si také následně vynutil explicitní komentář, aby divák jeho vtipnost docenil. Zvláštní půvab či, chcete-li, přínos Trnkova filmu není v jeho pohádkové epické plynulosti, není v rektifikaci vázaných, ale spíše ve vyzdvižení a realizaci volných motivů Shakespearova textu. Podle Brdečkovy rekapitulace nezaujal tedy Trnku, a to dosti pochopitelně, ani milenecký, ani mytologický svět *Snu noci svatojanské*, nýbrž svět řemeslníků a zejména ten, který nazýváme pohádkovým. Přirozeně: ten je vlastně původcem transformační energie i snovosti této hry; v něm nejspíše mohl Trnka pustit příslovečnou uzdu své výtvarně-filmové fantazii a dát průchod tomu, jak, ve shodě s Jiřím Brdečkou, na Shakespearův text nahlížel: ne jako na „drama, ale na kaleidoskop nejkouzelnější fascinace“.²⁵⁾ V rozlehlé střední části, ve scénách nočního lesa, je pak čarovné jádro jeho filmového díla.

Trnkovu loutku Puka charakterizoval Jiří Brdečka trefně tím, když prohlásil, že Trnka Puka helenizuje: je vskutku drobný a útlý a tak křehký, že může být průsvitný. Ve shodě s Shakespearem je nejvíce disponován k proměnám, z nichž Trnkova základní a opaku-ující se, v králíčka, je nezáměrnou humornou připomínkou inscenační stafáže *Snu* z hloubi 19. století. Levitace nebo let, ladný běh či překotný úprk vzduchem jsou u této loutky

24) Srov.: Jiří Brdečka, *Trnka and Shakespeare*. In: William Shakespeare, *A Midsummer Night's Dream*. Artia, Praha 1960, s. 123an.

25) Tamtéž, s. 131.



Loutky v Trnkově filmu nemají přiděleny jen po jedné hlavičce a po jediném výrazu: zde právě je ta dramatictější a zlověstnější podoba Oberonova.



Oděv a pokrývky hlavy – nebo porost, chcete-li, jakože u loutky je těžko jedno od druhého lišit – jsou jednoho řádu a ukazují na Oberona a Titanii jako na lesní demony či, šíře, jako na zosobněné přírodní síly. Něžnějším ovšem, květinovým, materiálem disponuje Titanie, zatímco Oberonův oděv je z robustnějších plodů a listů.

ILUMINACE

Milan Lukeš: Sen a film



Loutkový film může s přirozeným půvabem realizovat to, co bylo zjevně dáno už v Shakespearově fantazii: že totiž ta nejbližší družina Titanie je z tvorečků, kteří se vejdou do dlaně.



nejpatřícnější, ale d'ábelského není na něm pranic: jistou – krotkou ovšem – démonii vyhradil Trnka Oberonovi. Puka je všude plno, ale dominantní Trnkovou postavou je Oberon, koncipovaný podle Brdečkova svědectví jako „pán lesů“, jako všudypřítomný démon, propletený s kořeny, kmeny a větvemi stromů, v jehož tváři dominují velké oči osamělého tuláka a jehož oděv – u Trnkovy loutky ovšem takřka srůstající s tělem a tváří – je arcimboldovskou asambláží lesních atributů, jako jsou lesní plody, listy i – na znamení agrese – paroží na hlavě. Titanie je měkčí verzí téhož konceptu, subtilnější ovšem a také hravější; její proslulý už třepetavý hmyzí závoj, skládající se před očima z bezpočtu drobných živých částí, a zase se rozpadající, stal se právem emblematickým znakem celého filmu.

Zřejmé tedy je, že pro Trnku je tato trojice vtělením spíše přírodních než nadpřirozených sil, což z jistého, snad dokonce rozhodujícího zřetele lze přijmout jako jinořečení téhož. Ve filmu vynikají – a film vyniká právě jimi – transformace a metamorfózy, vyvěrající ze samé podstaty těchto přírodních sil, jak ji artikuloval Ovidius. Tyto metamorfózy se netýkají jenom lidí a jejich vzájemných vztahů, ale jsou bez nadsázky globální, jak jenom film takového druhu dokáže předvést – zahrnují veškerou přírodu, její drobotinu nevyjímaje: k ní je tento druh filmu, zvětšující vlastně precizní hmotné detaily, obzvlášť citlivý. Lidé, kteří tu hledají útočiště, jsou alespoň dočasně součástí této globální, a tím více ovidiovské než shakespearovské proměny: „Co bývalo, zašlo, / vzniká, co nebylo dříve – a každá chvíle je nová“: výrok charakterizující nejpřiléhavěji to, co sledujeme na filmovém plátně.

Ve schopnosti transformovat obrazy lidí stejně přirozeně jako obrazy organické či anorganické přírody, vizuální názorností i samozřejmostí své virtuality se animovanému



Samozřejmě že i transformace Klubka v osla a jeho následná podoba je pro loutkový film lahůdka.

Trnka, který měl pro postavu Klubka slabost, nedopustil proměnu v ohyzdu, ale vlastně vystupňoval jeho rustikální půvab; a s jeho ušima, tu cudně schlíplýma, tu nastraženýma, si něco vyhrál.



Pro tento výjev najdete v Shakespearově textu jen impuls. Puk tu dočasně bytuje na jasném řeckém ostrově, aby splnil úkol, jež mu uložil Oberon. Účinek čarovného kvítku vzápětí vyzkouší zvědavý kozel, jehož tlamička vmžiku znachoví.

filmu nemůže film hraný, natož tak už ve svých prostředcích archaický, jako je film Reinhardtův, rovnat. Metamorfóza představuje v animovaném filmu jeho nejvlastnější terén: zde nakonec bude primární Trnkova motivace, která jej ke *Snu noci svatojanské* přivedla. Ukazuje se, zejména v té střední části filmu, že vlastní jeho téma je právě metamorfóza; snový – a snivý – je způsob jeho realizace.

Výčet proměn přeludových obrazů Trnkova filmu by nebral konce. Nejenže Trnkovy loutky nevypadají ani se nechovají jako živé, ony se stávají přeludovými. Barevná skvrna nabývá kontur předmětu a zase je ztrácí, jak se obraz zaostruje a rozostřuje, jak hasne a zase se rozžihá; detail jednoho obrazu pluje v prostoru a přibližuje se k druhému, který vyznačuje celek; loutka se zvětšuje a zase miniaturizuje. Klasické kategorie dramatických postav a děje, jimž byla v přípravě zřejmě věnována taková kritická péče, dokonce i kategorie prostoru a času trátí na přehlednosti a problematizují se, ne-li zanikají; není už ani rozhodné v těchto fázích, který obraz či detail patří komu: děje se toho tolik, že se neděje nic, prostor nelze ohraničit a časová komprese je tak silná, že čas jako by se zastavil. Je to nepokrytě virtuální realita, nepodobná ničemu, leda snu.

Do nesýřetové části svého filmu vložil Trnka scénu, kterou Brdečka rovněž, a plným právem, přičítá Trnkovi ke cti: je fabulovaná, je epická, a přitom je zbrusu nová a na první pohled nemá oporu v Shakespearově textu. Scéna zobrazuje, jak Puk přišel k onomu



Stejně dobře, jako Klubkovi padne hlava oslí, padne truhláři Pevnému hlava lva, jenž se tu právě chystá skočit na Thisbu, odpočítávající na kopretině, zda Pyramus ji vskutku miluje.

Měchař Štěbenec v převleku za Thisbu nezískává sice na líbeznosti, ale na dojemnosti jistě: můžete tu vidět loutku staré ženy.

zázračnému kvítku, jehož šťávou stačilo pak potřít víčka spáče, aby až procitne, zamiloval se do prvního co spatří. U Trnky přistane Puk na jakémsi blaženém středomořském ostrově, zabydleném ovce i antickými sochami. Na jeden mramorový sloup nakreslí

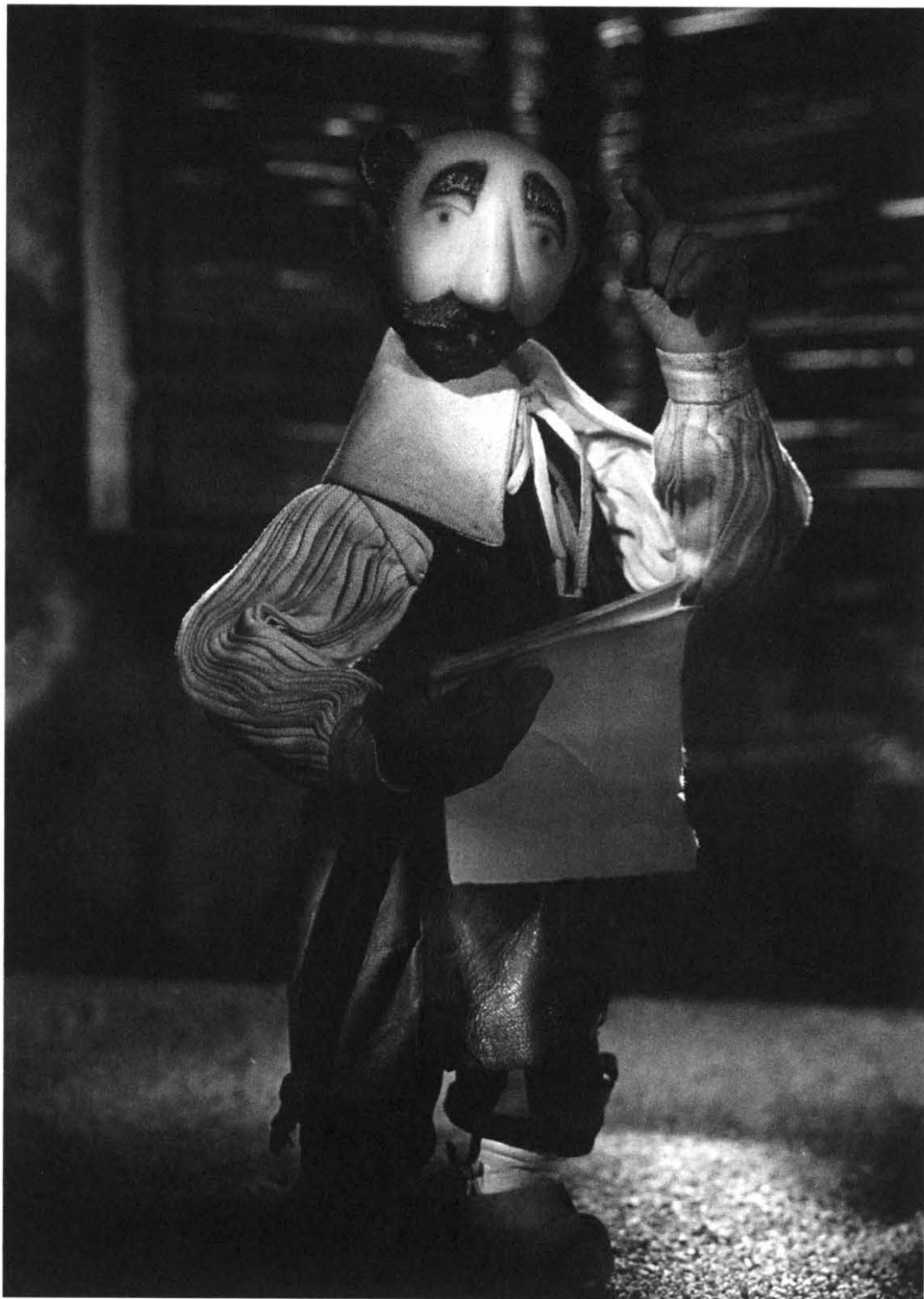


Scéna pro svou popisnost snadno identifikovatelná: Theseus s Hippolytou přistihnou v lese spící milence. V této konkrétnosti, v takovém uspořádaném loutkovém betlému, v takové tradiční „loutkárně“ není ovšem ani půvab, ani přínos Trnkova filmu. To jen dobová filmová fotografie se usvědčuje, nač stačila a co shlédavala na filmu zajímavým.

znak srdce a pokyne soše Kupida, aby svým šípem toto srdce zasáhla – a hle, z kamene vmžiku vyraší rostlina, které Puk onen zázračný kvítek utrhne; její účinek pak vyzkouší nejprve na hlemýždi, a on horempádem pospíchá k partnerovi, pak na soše nymfy, která se střelhibtě přemístí do náruče sochy fauna, a konečně, to bezděky, na zvědavém bera-novi, s jehož sexuálním obtěžováním pak má co dělat sám.

Nuže, tato scéna není jen půvabná a vtipná, a dost; ani jen nevyplňuje (pomyslnou) dě-jovou mezeru v Shakespearově textu: ona, půvabně a vtipně, realizuje generální téma proměn. Ať vědomě, či nikoli je i tato zbrusu nová scéna zakotvena v ovidiovsko-shake-spearovském podloží metamorfózy. Zcela konkrétní *locus communis*, sdílený jak s Ovi-diem, tak se Shakespearem, je onen dosud nenápadně zmíněný Kupid. Měl-li Reinhardt své indické princátko, má Trnka jeho: ani jeden, ani druhý není dramatickou postavou Shakesparova *Snu*, a přece jsou v jeho textu obsaženi jako motivy – ten kupidovský má, pravda, pro svůj stabilizovaný alegoricko-symbolický význam značně větší váhu.

Na Kupida přivádí Shakespeare řeč hned v první scéně *Snu noci svatojanské*, v níž, jak je to u něho časté, jsou rafinovaně naskládány všechny podstatné motivy. Nejprve se Ku-pidovým lukem zapřísahá Hermie a záhy na to v rýmovaných dvojverších, vrývajících



Na hlavičce loutky tesaře Poříze, duše ochotnického spolku, pohlál si Trnka s podobou Williama Shakespeara, jak si ji prostřednictvím Droeshoutovy rytiny a busty ve stratfordském kostele tradičně, i když ne zcela důvěryhodně připomínáme.

se do paměti diváka, připomíná Helena, proč je Kupid zobrazován jako dítě, slepý a okřídlený: protože i láska, řekněme to zkrátka a svými slovy, je ztěštná a přelétavá a slepá, přesněji řečeno, „Love looks not with the eyes, but with the mind“ (láska se nedívá očima, ale duchem, vnitřním zrakem) – myšlenka novoplatónská a jak argumentoval Kott, související se svatým Pavlem i s pozdějším monologem popleteného Klubka, jakože celý tento kupidovský příměr je pro následnou demonstraci proměn lásky velmi podstatný.

V průběhu hry je Kupid zmíněn ještě několikrát, obsírněji však přichází na pořad hned ve scéně II,1, kdy Oberon posílá Puka za zázračným kvítkem a vysvětluje jeho historii: Kupid kdysi nezasáhl svůj cíl a jeho šíp protkl bílý kvítek, jenž tou ranou znachověl a nabyl čarovné moci. Odtud nesporně pojal Trnka ideu tuto transformaci rekonstruovat, vlastně ale zpřítomnit, a sám ji nové proměně podrobit.

Jako Reinhardt jen tak neopustil své indické princátko, tak ani Trnkovi neposloužila socha křídlatého Kupida k jedinému použití: postavil ji znovu v Theseově paláci, ve kterém řemeslníci posléze předvádějí svou hru o Pyramovi a Thisbě.

Loutce Klubka, protagonisty toho ochotnického spolku, dal Trnka výraz sympatického chasníka a do závěrečné „přetruchlivé frašky“ vložil jeho drama. Puka učinil pozorovatelem té usilovné inscenace a když byl první milovník v nejlepším, uložil mu, aby si s ním ještě jednou zahrál na schovávanou, jako prvně, když ho něžným voláním a prozpěvováním „Pyrame!“ odlákal od spoluhráčů a nasadil mu pak slušivou oslí hlavu. Stejně volání a prozpěvování zazní nyní zas a Klubko-Pyramus přeruší svou hru a jde; nyní je jemu dáno přivonět k čarovnému kvítku, a on jde za luzným přeludem Titanie; když se nedohledá ničeho než kusu látky na balustrádě, vypůjčí si šíp od sochy Kupidovy a probodne si jím hrud. Skutečná Thisbe, totiž měchař Štěbenec, nezmůže už nic, a představení, před dojatou dvorskou společností, musí být ukončeno tancem. Klubko zůstává ležet tam, na balustrádě, jako mrtvý; teprve až útlá, průsvitná ruka Pukova vloží mu na skráně vavřínový vínek, probouzí se ze sna, který byl silnější než skutečnost a k nerozeznání od smrti. Nejenže je Trnkova loutka přeludová, ona si ještě přeludy tvoří.

Kdyby se byl Jiří Trnka dožil Brookovy inscenace *Snu noci svatojanské*, třeba by ho přesvědčila, že Theseus se na hře řemeslníků neprohřešuje laciným posměchem. Co Brook vykonal nepovrchním a nepředpojatým čtením Shakespearova textu, to Trnka dokázal, když do hry o Pyramovi a Thisbě vložil přeludový Klubkův sen, který učinil konec taškařici, jakkoli ani ona nebyla laciná. Tento druhý Klubkův sen se prolнул do karnevalu a aténskému tkalce dočasně proměnil v neoplatónského milence.

Prof. PhDr. Milan Lukeš, DrSc. (1933)

Teatrolog a překladatel. Vystudoval divadelní vědu na DAMU, po absolutoriu (1955) pracoval jako redaktor v nakladatelství Orbis, v šedesátých letech redigoval časopis Divadlo. Od roku 1966 působí jako pedagog na katedře divadelní vědy FF UK v Praze, v letech 1985 – 1989 byl šéfem činohry ND, 1989 – 1992 pak ministrem kultury a místopředsedou vlády ČR. Jako překladatel se věnuje především anglickému a americkému dramatu (Shakespeare, Shaw, O'Neill, Pinter), jeho badatelským zájmům dominuje alžbětinské divadlo,

americké drama a teorie dramatu; v poslední době se zabývá problematikou snu a umění. Je autorem knih *Eugene O'Neill* (Praha 1979), *Divadelní moudrost G. B. Shawa* (Praha 1979), *Základy shakespearovské dramaturgie* (Praha 1985), *Umění dramatu* (Praha 1987), jako autor, překladatel a jeden z uspořadatelů se podílel na třísvazkové antologii *Alžbětinské divadlo I. – III.* (Praha 1978, 1980, 1985).

(Adresa: Filosofická fakulta UK – katedra divadelní a filmové vědy, nám. Jana Palacha 2, 110 00 Praha 1)

Sen noci svatojanské

(A Midsummer Night's Dream)

Warner Brothers, 1935

Režie: Max Reinhardt, William Dieterle. **Scénář:** Charles Kenyon, Mary McCall, Jr. **Kamera:** Hal Mohr. **Hudba:** Felix Mendelssohn-Bartholdy. **Střih:** Ralph Dawson. **Choreografie:** Bronislava Nijinska, Nina Theilade.

Hrají: James Cagney (Klubko), Dick Powell (Lysander), Joe E. Brown (Štěbenec), Jean Muir (Helena), Hugh Herbert (Okápek), Ian Hunter (Theseus), Frank McHugh (Poříz), Victor Jory (Oberon), Olivia de Havilland (Hermie), Ross Alexander (Demetrius), Grant Mitchell (Egeus), Nini Theilade (tančící víla), Verree Teasdale (Hippolyta, královna Amazonek), Anita Louise (Titanie), Mickey Rooney (Puk), Dewey Robinson (Pevný), Hobart Cavanaugh (Filostrates), Otis Harlan (Hladolet), Katherine Frey (Hrášek), Helen Westcott (Pavučinka), Fred Sale (Prášek), Billy Barty (Hoříčka).

Sen noci svatojanské

Studio loutkového a kresleného filmu, 1957 – 1959

Scénář, režie a výprava: Jiří Trnka. **Námět:** stejnojmenná hra Williama Shakespeara. **Scenáristická spolupráce:** Jiří Brdečka. **Komentář:** Josef Kainar. **Odborný poradce:** Břetislav Hodek. **Kamera:** Jiří Vojta. **Hudba:** Václav Trojan. Nahrála Česká filharmonie za řízení Karla Ančerla. Zpívá Kühnův dětský sbor. **Střih:** Hana Valachová. **Zvuk:** Emanuel Formánek, Josef Vlček, Emil Poledník. **Hra loutek:** Bohuslav Šrámek, Stanislav Látal, Břetislav Pojar, Jan Karpaš, Jan Adam, Vlasta Jurajdová. **Mluví:** Rudolf Pellar. **Vedoucí ateliéru:** Jiří Vaněk. **Produkce:** Jaroslav Možíš, Erna Kmínková.

Další citované filmy:

Císařův slávek (Jiří Trnka, 1948), *Oběť* (Offert – Sacrificatio; Andrej Tarkovskij, 1986), *Persona* (Persona; Ingmar Bergman, 1966), *Predátor* (Predator; John McTiernan, 1987), *Sen noci...* (Vladimír Sís, 1985), *Sen noci svatojanské* (A Midsummer Night's Dream; Dan Eriksen, 1967), *Stalker* (Stalker; Andrej Tarkovskij, 1979), *Ze života loutek* (Aus dem Leben der Marionetten; Ingmar Bergman, 1980), *Zrcadlo* (Zerkalo; Andrej Tarkovskij, 1975).

SUMMARY

DREAM AND FILM

Milan Lukeš

The essay is in three essential parts. In the first the attention is focused on the subject of Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream*, in the second on the relation and similarities between film and dream, whereas the third analyzes two film versions of *A Midsummer Night's Dream* – Max Reinhardt's feature and Jiří Trnka's puppet film.

In the sixties Polish literary critic Jan Kott provocatively pointed out the dark sexuality of *A Midsummer Night's Dream*; in an essay written at the end of the seventies he on the other hand writes rather generally about the carnival nature of this comedy and emphasizes that the physical aspect is counterbalanced by the metaphysical. The following part of the current essay follows up on Kott by stressing those aspects of the drama that are dreamlike in quality and which, namely due to this fact, may be attractive and inspiring for film.

The subject of the analysis is first of all the title of the play, pointing at the nocturnal character of this comedy – and the related motif of the moon – and outlining the character rather than the date of this night: under „midsummer night“ we should read a mad night, during which supernatural forces – or actually natural forces – rule over man. In this play the dream itself is not presented in the romantic, idyllic way in which it is commonly interpreted, but mostly as a tormenting and embarrassing experience, proximate to death, as a nightmare. The rapid changes of the vigilant state and sleep, to which a number of the characters are exposed, prevents them from distinguishing between dream and real experience, between reality and illusion. Reality appears delusive, and, in the form of a burlesque, the art which is supposed to depict the madness of love is also presented as delusive. It is therefore not so much the dreams that are at issue here, but the dreaminess relating to reality which is presented as a dream: and the broader theme of free imagination, associated in the Platonian spirit with madness, emerges. In this play the people are exposed to a whole series of transformations which they even cannot register: the theme of transformation, closely connected with dreams, is another which meets the requirements of film.

Psychologists define a dream as a succession of images that are primarily visual; that is why they compare a dream with film and the brain, even, to a film camera. Dream creates apparitions which, according to Susan Langer, is a general property of art, one that is most prominent in film. The same as a dream, film too is able to evoke strong emotional excitement: both therefore have a compensatory and hypnotic effect. Contemporary commercial film often uses virtual reality, and not only in the sci-fi field, which is similar to the products of dreams. Prominent film directors like Bergman or Tarkovsky declared their inspiration by dreams. Such inspiration is not exhausted only by the experience of a dream, it is reflected also in film technique, as has been proven by the analysis of their films (Vl. Petric). The aspect of dreams releases film from its relation to actuality and confirms in the viewers the awareness of its virtuality. The image acquires a high degree of abstraction and so it stands out that it is a sign of a special kind: it represents nothing beyond its own self. The entry of dreamlike elements changes not only the nature of the film image, but the whole hierarchical structure of the film – the same as in the case of those dramas of Shakespeare which are significantly pervaded by dream. This is the case of namely the later stage of his work, when image symbols gain the upper hand over the classical categories of the story or of the characters in the drama. However, this development begins with *A Midsummer Night's Dream*.

Max Reinhardt was, in general, motivated to make a film based on this play by the effort to introduce Shakespeare's work to the broad public and indirectly point at the need for a „film poet“ in the era of sound film. Mickey Rooney, at that time still a child, gave his greatest performance as Puck. Reinhardt opens in the spirit of an epical pseudohistorical blockbuster, but in the forest scenes he breaks away from the illusive presentation and, using tricks, creates a fairy-tale world. The film image gains abstraction and symbolism in the expressively dreamlike, illusory sequences. This is manifest most in the last but one part when Oberon's dark (nocturnal) retinue takes the white (lunar) retinue of Titania: these symbolic images may seem quite inde-

pendent of Shakespeare's text but in fact they point out and materialize motives which are present in the play, but do so independently of the logic of the characters and of the dramatic story. Reinhardt's presentation of Oberon's retinue stresses the demonic origin of the character and refers – probably involuntarily – to the similarity with (possible) predecessors of Oberon in mediaeval literature and folkloric imagination.

A quarter of a century after Reinhardt, Jiří Trnka had a more difficult task, but also more freedom: who would expect a puppet film to be loyal to Shakespeare's text? A puppet, like a mask, is in principle and origin an object of magic, fascinating, and at the same time evoking fear. It is capable of animation, but only due to the fact that because of its rigidity it is an image of death: the same as in *A Midsummer Night's Dream*, Hypnos and Thanatos join hands. Essentially there is nothing organic and live about animated film, everything is mechanical, laboriously construed and brought to life only in inverted commas: it is a transparent and undoubtable virtual reality. Trnka at first intended to express himself through the movements of his puppet images; later he added a commentary, which is profuse, and spills over with pseudopoetical banality. Trnka also tried to achieve better arrangement of the narration and expressiveness of the characters of the drama; this too is no special advantage of his film. In his understanding, Oberon, Titania and Puck are the embodiment rather of natural than supernatural forces: this is the origin of Trnka's leitmotif of total, global transformation, including not only people and supernatural beings, but all nature, living and non-living – which, of course, is the approach proper to animated film, a technique that Trnka developed in a masterly fashion namely in this particular case. The focal point of the film is mainly in these transformations, in the continuous chain of transforming film images. The most important ones – the motifs – are taken from Shakespeare's text: especially the motif of Cupid, materialized and unfolded – Cupid, who returns in the final phase of the film, during the Pyramus and Thisbe play. Through Puck, Trnka inserts Bottom's second dream into the play: if the first was a reality so strange that it seemed like a dream, the second is a dream, an illusion so fascinating that it seems like reality. Like Peter Brook ten years later, Trnka does not interpret the Pyramus and Thisbe episode as merely a merry postscript, but as a penetrating and touching point.

Translated by Nad'a Abdallaová