

*Edice a materiály***FILM A SEN**

Film ve snu, sen ve filmu
(pracovní poznámky)

František Dryje

A. Film ve snu

Filmový sen je označení pro typ *snového děje*, který si snící uvědomuje buď po probuzení, či již během snu, jako filmový (eventuelně divadelní, pantomimický apod.). Nejde tedy o primárně psychologickou typizaci snu (sen úzkostný, erotický, persekční atd.), nýbrž o charakteristiku *formy*, v níž jsou snové obsahy vybavovány (vnímány).

Na první pohled je zřejmé, že sen a film mají společnou vizuální řeč, která je zpravidla doplněna auditivními prvky (dialogem). Nyní nám ovšem nejde o sledování proměn či funkcí prvků filmových dějů (které jsme dříve vnímali) v případném snovém ději, neboť to je nejspíše součást obecné mechaniky prosazování se takzvaných denních zbytků do snu. Chceme charakterizovat samotný průběh snu.

Uvádím příklad vlastního snu ze dne 6. listopadu 1979:

Jako divák sleduji kreslený film ve stylu Walta Disneye: asi čtyři barevné koule (jakási mračna) zpívají čtyřhlasně písničku, tancují, mají rudé rty a bílé zuby. Pak zpívá zajíček, tančí, poskakuje – odhaluje prstem své zuby, nejsou zcela rovné. Ukazuje se, že zajíček je vězněm čtyř mračen, je nucen s nimi žít někde na obloze, odkud vedou na zem kovové tyče. Zajíček se pokouší po jedné z nich sklouznout, ale je dosažen takzvanou žílou, tj. jakýmsi paprskem z jednoho mračna, který jej chytí do ruky a přitáhne zpět.

K zajíčkovi přibude nějaký nový zajatec a je rozhodnuto, že oba budou večer na hostině snědeni. (Zajíček kupodivu má být tentokrát sněden lvem.) Pokusí se proto o nový útěk. Aby nebyl dostižen „žílou“ z mračna, klouže a přeskakuje z jedné tyče na druhou až se dostane na zem. Ještě však nemá vyhráno.

Začínám se se zajíčkem ztotožňovat, běhám po zemi, vím, že se musím schovat, nebo překonat tu neviditelnou sílu, jež mne táhne zpět k mračnům. Napadne mě, že uniknu z jejího působení, jen když se opiju. Procházím nějakými ulicemi, pak bufety, až přijdu do jakéhosi dlouhého baru, kde je tma (předtím jsem žádal někde pivo – neměli). U skleněného pultu se tísní lidé. Před mnou ve frontě stojí dvě ženy, zřejmě turistky – objednávají si cosi slovensky. Já říkám: becherovku, a ony si tedy

dají jako já. Platím kovovou pětikorunou, a když přijde barman, uvědomuji si, že je to málo, rychle vyjmu z peněženky, aniž ji hledám, druhou a drobné barmanovi nechám. Držím v ruce panáka becherovky a pro nedostatek místa se tisknu na Slovenku, která sedí vedle mne. Je to zachovalá čtyřicátnice, blondýna se zkaženými krátkými vlasy, má na sobě jeansy a šedivý svetr s věčkem. Vidím, že má pěknou postavu. Rozhodnu se odejít s ní, abych si ji mohl pořádně prohlédnout, případně se o ní významně otřít, ale ona mezitím vstala a stojí ve dveřích do výčepu, nechává se objímat jakýmsi pánem ve středních letech, který by mohl být jejím otcem, má klobouk a brýle a pořád na ni mluví, připomíná úředníka. Ona se tváří nezúčastněně, trpně, ale drží. Procházím okolo a jsem vzrušen.

Budeme-li tento sen ve zjednodušeném schématu posuzovat nejprve z hlediska klasického Freudova výkladu, je zřejmé – kromě jiného –, že jde o takzvaný dvoudílný sen, přičemž jeho první část je tvořena „filmovým dějem“, který si snící jako takový uvědomuje. Toto vědomí, že jde o film a nikoliv o skutečnost, má umožnit snazší oklamání Nad-já při prosazování nevědomého (snového) přání. Pronikne-li pudový podnět do „filmového děje“ ve snu natolik, že mu již nehrozí nebezpečí potlačení, sen ztrácí „filmovou“ podobu a snící vstupuje bezprostředně do děje (identifikace se zájčkem). Po určitou dobu platí zpravidla, že snící je zároveň divákem i aktérem děje – je to období, kdy se pudová přání ještě střetávají se snovou censurou. Vítězí-li Nad-já, je sen „jenom“ filmem, v opačném případě se stává „skutečností“ a snící může bezpečně realizovat svá potlačená přání (alkohol – orální libost + kontakt se sexuálně vzrušivým objektem). Typické je také, že od tohoto okamžiku personifikace s hrdinou, mizí ze snu prvek persekuce – není, kdo by ji vykonával; Nad-já bylo poraženo a vyklidilo pole.

V tomto zorném úhlu se nám tedy jeví „filmovost“ snu jako prostředek takzvané snové práce usilující o splnění pudového přání.

U druhého typu *filmového snu*, kdy snící si uvědomí filmový charakter snového děje teprve po probuzení, se z hlediska klasického výkladu jedná zpravidla o takzvané *druhotné zpracování*, tj. vložení souvislostí do řady snových obrazů a vytvoření příběhu, který má z nějakých vnějších důvodů (například snící je filmař či vášnivý filmový divák) filmovou podobu. Tato „filmovost“ představuje tedy opět jeden z prostředků *snové práce*.

* * *

Je jisté, že tímto schematickým výkladem se náš problém nevyčerpává. „Filmovost“ snu se totiž jeví nejenom jako výsledek působení utvářecích sil snové mechaniky, ale též jako prvek vlastního snového obsahu: i když nadále vycházíme ze základní freudovské teze o snu jako splněném přání, může v jisté míře zobecnění „filmový sen“ reprezentovat přání našeho nevědomí *vytvářet* obrazy a děje mající smysl ve své kontinuitě (která se může *ex post* jevit jako racionální či iracionální), a tak uplatnit svou tvůrčí potenci. Zde se již ocitáme v blízkosti problematiky *imaginace* jakožto obecné funkce nevědomí (zde bude posléze nutné posoudit problematiku z hlediska jungovské hlubinné psychologie) a „filmový“ (*eo ipso* každý dějový) charakter snu představuje zřejmě určitý stimul této funkce vycházející z prosté zkušenosti člověka jakožto filmového diváka. Jde o to, pochopit

imaginaci jako *samostatnou* funkci nevědomí, která zde není *jenom* proto, aby – jak ji determinuje psychoanalýza – „překládala“ latentní snové myšlenky do manifestní podoby přijatelné pro snovou cenzuru.

Snad v této schopnosti snít příběhy (filmy) se prakticky naplňuje známá surrealistická teze o „poesii, již budou dělat všichni“. Neboť nelze pochybovat, že různí lidé nejen různě reprodukují své sny, ale i různé sny sní – což je určeno diferencovaným sociokulturním kontextem jejich života, přesto tyto sny probíhají a se utvářejí podle jistých zákonů (jež odhaluje například psychoanalýza, jejíž hlediska zde sledujeme) a zároveň vždy, nebo téměř vždy, obsahují imaginativní prvek zastoupený třeba „filmovým“ dějem. Tezi, že zde skutečně dochází k realizaci přání, lze dokumentovat pocitovým komentářem, který doprovází zvědomění snu ať již během spánku, nebo po probuzení: jestliže si snový děj a to i úzkostný (nebo třeba popis snového objektu) dokážeme vybavit, je toto vybavení či vzpomínka pravidelně doprovázeno pocitem libosti. V opačném případě se dostavuje více nebo méně intenzivní frustrace. Tato pocitová vazba je protrahována, a my se chceme zpravidla svým „zajímavým“ (tj. dějovým, fantastickým atd.) snem pochlubit; máme potřebu jej sdělit a dojít uznání. Tento narcismus v reprodukci snu nepozorujeme jenom u lidí takzvaně tvůrčích, u nichž by mohly být vyvinuty pochopitelné dispozice, ale setkáváme se s ním i když sny vyprávějí jedinci vnějškově „netvůrčí“. (Takový postřeh vyplývá mimo jiné z Freudovy poznámky z *Výkladu snů*: „Tento krásný sen se po výkladu mé snící pacientce vůbec již nelíbil.“) Také proto nebude naše úvaha v rozporu s Freudovým předpokladem „absolutního egoismu snu“ s tím rozdílem, že snící nemiluje pouze své já, které ve snu vystupuje, ale i formu (způsob) jeho vystupování.

B. Sen ve filmu

*Zařadit Beethovenovu hudbu do sexuologie znamená asi tolik,
jako zařadit gotickou katedrálu do mineralogie.*

Carl Gustav Jung

Nebudeme se zde zabývat funkcí snu jako obsahové komponenty v jednotlivých filmových dílech. Ostatně kromě filmů „zlatého fondu“ (Méliès, Feuillade atd.), několika filmů surrealistických a děl Felliniho či Švankmajera, nelze zřejmě v dějinách kinematografie nalézt zpracování snu v jeho autentické podobě. Většinou jde o jakousi estetickou a symbolistickou hyperbolu (*à la* Bergman, Resnais apod.) nebo stupidní lyrizaci *à la* KRÁSKY NOCI.

Rovněž se na tomto místě nebudeme pouštět do interpretací filmových dějů, hledající jejich „latentní“ obsah a srovnávající je tak s manifestními obsahy snů.

Pokusíme se oproti tomu formulovat zdánlivě absurdní předpoklad obecné analogie mezi utvářecími mechanismy snu a filmovou *technologií*, budeme jej postupně konkretizovat a vřazovat do plánu výzkumu determinant lidské aktivity jako takové. Neboť ožívání obrazů ve filmu má nepochybně povahu ceremonie a „všechny ceremonie byly nejprve sněny“ (Sydow).

Je nepochybné, že dávno před vynálezem kinematografie člověk ve svých snech sledoval každou noc představení, která nesla všechny znaky dnešního filmového tvaru. Snící,

jako divák, „vnímal“ čas i prostor bez ohledu na své reálné možnosti, „setkával se“ s imaginárními postavami i objekty, prožíval celou škálu afektivních stavů a přitom hrál v těchto představeních zároveň hlavní role.

Chci tvrdit, že celé dějiny filmu od prvních pokusů bratří Lumièrů až po naše dny nevyjadřují nic jiného, než snahu lidstva reprodukovat nikoliv vnější skutečnost – jak by snad připadalo povrchnímu pozorovateli – ale onu tajemnou schopnost vloženou do naší psychiky, totiž schopnost snít.

Z dějin surrealistických a psychoanalytických výzkumů předpokládáme, že působení nevědomých sil na jednání člověka, respektive determinace jeho jednání zákony touhy, představuje univerzální vztah. Na nejrozličnějších úrovních reprodukuje a následně reaktivuje lidská psychika *formy*, jichž v jejím vlastním aparátu nabývá prosazování funkcí principu slasti do funkcí principu reality. Nepřekvapí nás proto, že tomuto determinismu podléhají činnosti a vztahy na první pohled značně komplikované a odtahité jako například ekonomika, sport, automobilismus a v neposlední řadě též *kinematografie*.

Jestliže sen je odedávna pregnantní ukázkou prosazování nevědomých obsahů do vědomí, zaujme nás okamžitě nápadná podobnost mezi jeho vlastní mechanikou a způsobem chování člověka při vytváření filmu – strukturální proces zhmotnění audiovizuálních představ ve filmu je analogický specifické struktuře snových halucinací, ba dokonce lze předpokládat, že zřejmě existuje určitý prazáklad (Ursache), který je zde v obou případech reprodukován. Neboť sen je stejně jako film velkou iluzí pohybu a dění.

Předpokládá-li Freud v mechanice snu existenci latentního a manifestního obsahu a vztah mezi nimi považuje za „převod snových myšlenek do jiného vyjadřovacího způsobu“ (*Výklad snů*), s nezbytnou a třeba (zdánlivě?) nekorektní zcizující licencí můžeme postulovat, že filmová produkce reprezentuje obdobný *převod* například mezi psaným námětem a jeho výslednou audiovizuální podobou apod. Mezi různými stadii filmového díla působí řada transpozičních komponent, jako je scenáristika, dramaturgie, režie apod., a tyto činnosti je možno chápat jako obecné obdoby takzvané snové censure. Konkrétní analogie pak tvoří například práce kamery – přeměna myšlenek ve „snové“ obrazy, střih a zvuk jako sekundární zpracování a tak dále. Zásadní význam má vůbec sama iluze časoprostorové kontinuity, která je pro film typická, a jež představuje analogii takzvané snové kondenzace. („[...] filmový čas a prostor je pouze podobný skutečnosti [...]. Rytmus je nejvýznačnější faktor filmu a je činitelem, který obsah záběru umocňuje, dává mu nový tvar, vzhled i výraz, než jaký měl v syrové podobě při natáčení.“¹⁾

Vidíme, že elementární technické, organizační a tvůrčí postupy, které se podílejí na vzniku filmu, mají svůj pravzor v automatické činnosti lidské psychiky a že tedy nejsou ničím jiným než opakováním základního psychického modelu, jež obecně reprezentuje sen.²⁾

V takzvané filmové řeči, tj. z řeči filmových obrazů (která je jistě jednou z podob řeči vůbec) shledáváme hlubinnou determinaci nejen obsahových prvků, ale i vnějších, mechanických komponent, přičemž neobstojí námitka, že vznik a konkrétní podoba filmu

1) *Filmové technikum*. Praha 1965, s. 135n.

2) V představách Julese Verna je tento „archetyp“ filmu-snu obsažen, stejně jako v intelektuálním plánu je zachycen ve filosofických premisách George Berkleye („existovat znamená býti vnímán“), Johanna G. Fichta, Ladislava Klímy apod.

jsou podřízeny utilitárním záměrům těch, kdo film vytvářejí. Ano, všichni ti režiséři, scenáristé, dramaturgové či producenti, bez ohledu na sociální úlohy a vztahy, v nichž vystupují, *nevědomě* realizují jednu z prázákladních forem lidské duševní aktivity – formu iluze.³⁾

Všechny dosavadní prostředky byly nedokonalé: literatura neměla schopnost vizualizace, malířství postrádalo pohyb, divadlo bylo svázané prostorem, v němž se odehrávalo. Teprve film dokázal obnovit mechanismus snu v jeho úplnosti.

(1981)

František Dryje (1951)

Básník, esejista. Členem Surrealistické skupiny od roku 1979, v současné době šéfredaktor revue Analogon. Mimo jiné autor studie o filmové tvorbě Jana Švankmajera *Síla imaginace* (Dauphin, Praha 2001).

(Adresa: Mezivrší 31, 147 00 Praha 4)

3) Díváme-li se pak na problém takzvané snové censury z tohoto hlediska, je možné, že vlastně nejde o pouhé označení jisté specifické psychické instance, které Freud převzal z každodenní zkušenosti, nýbrž že právě naopak, například tisková censura či jiné prostředky společenské represe mají svůj vzor (či „kód“) v mechanice nevědomých dějů-modelů, které pouze reprodukují na jiné úrovni.