

Univerzita Palackého v Olomouci

Filozofická fakulta

Bakalářská práce

**POSTAVA PUKA V HISTORICKÉM KONTEXTU A SOUČASNÉM JEVIŠTNÍM
PROVEDENÍ**
Shakespearův skřítek v zrcadle staletí

Zuzana Altmanová

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce: Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

Studijní program: Divadelní věda – Historie

Olomouc 2016

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma *Postava Puka v historickém kontextu a současném jevištním provedení. Shakespearův skřítek v zrcadle staletí* vypracovala samostatně za použití v práci uvedených pramenů a literatury. Dále prohlašuji, že tato bakalářská práce nebyla využita k získání jiného nebo stejného titulu.

11. dubna 2016

.....

OBSAH

Úvod.....	s. 4
1. Kořeny, vznik a charakteristika postavy Puka.....	s. 10
• 1.1 Kým je Puk.....	s. 10
• 1.2 Skřítek v lidové mytologii a původ slova skřítek.....	s. 11
• 1.3 Prostředí, v němž se Puk pohybuje.....	s. 11
• 1.4 Obraz Puka v historické literatuře.....	s. 13
• 1.5 Charakteristika Puka.....	s. 16
2. Současná jevištní ztvárnění Puka.....	s. 22
• 2.1 Současné shakespearovské inscenace Národního divadla moravskoslezského a Divadla Astorka Korzo '90.....	s. 22
• 2.2 Analýza inscenací s důrazem na herecké ztvárnění postavy Puka....	s. 23
• 2.3 Dramaturgicko-režijní koncept postavy Puka a jeho okolí.....	s. 28
• 2.4 Interpretace postavy Puka na základě divadelních recenzí a vlastní reflexe.....	s. 35
• 2.5 Postava Puka očima jeho představitelů.....	s. 38
Exkurz: Možné současné využití Stanislavského a Brechtovy herecké metody v obou inscenacích.....	s. 40
Závěr.....	s. 43
Seznam použitých pramenů a literatury.....	s. 45
Příloha – rozhovory s představiteli Puka.....	s. 48

ÚVOD

Dramatické dílo Williama Shakespeara se již za jeho života stalo fenoménem. Shakespeare se může vykázat rozsáhlou tvorbou, obsahující všechny dramatické žánry, byť ještě významnějším rysem než kvantita je zakotvenost jeho děl v realitě, jejich inspirace skutečným světem a jejich aktuálnost. Dokonce i ve hrách, které nemají s pozemským světem mnoho společného, jako jsou například *Sen noci svatojánské*, *Bouře* nebo *Zimní pohádka*, odkazuje Shakespeare ke sbírce poznatků své doby. Alžbětinská Anglie byla silně zaujatá legendami, pověstmi, antickými božstvy a jejich odrazem v současnosti. Shakespeare samozřejmě tuto skutečnost reflektoval a aplikoval jednotlivé informace o mytologickém a magickém světě také v konkrétních dramatických textech. Patrně nejtypičtějším dílem tohoto druhu je Shakespearova komedie z roku 1595 nebo 1596,¹ *Sen noci svatojánské*.²

Sen noci svatojánské se na první pohled nezdá být „magickou“, „kouzelnou“ hrou. Dvě z jejích tří zápletek se odehrávají ve světě lidí. Přesto však třetí linie postupně převládne. Jedná se o linii kouzelných bytostí sídlících v athénském lese. Zdánlivě nepřehledná skupina elfů, víl a skřítků je ve skutečnosti přísně hierarchizovaná. V čele magické družiny stojí pobočník krále elfů, lesní skřítek Puk.

Postava Puka tvoří v Shakespearově tvorbě a ve hře samotné silnou individualitu.³ Právě na tuto Pukovu svébytnost bych se ve své práci chtěla soustředit. Jedná se totiž o – díky své propracovanosti a detailní psychologii - nejvýznamnější Shakespearovu kouzelnou postavu, která má však přes svůj nadpřirozený původ silné zakotvení ve světě lidí. Tím William Shakespeare mistrovsky propojuje fantazii s realitou.

Pro tento úkol bylo samozřejmě třeba pečlivě zvážit, s jakým konkrétním překladem budu pracovat. Existuje řada názorů na to, který překlad je nejs sofistikovanejší, na nejvyšší literární i jazykové úrovni. Nakonec jsem se na základě tvrzení a názorů jednotlivých divadelních teoretiků rozhodla pro překlad E. A. Saudka. Milan Lukeš definuje Saudkův překlad slovy jako „teatrální expresivita“ nebo „napětí mezi archaičností a razantním modernismem“.⁴ Na obtížnost překladu Shakespearových děl, kterou musel prožívat i Saudek, vzpomíná Martin

¹ V polovině 90. let 16. století byla Anglie zasažena morovými epidemiemi. Divadla jakožto možná centra nákazy byla průběžně zavírána a znovu otevírána. Odtud nejistota, zda byl *Sen noci svatojánské* uveden roku 1595 nebo o rok později. In: POKORNÝ, Jaroslav: *Shakespearova doba a divadlo*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1958, 199 s., s. 88.

² SHAKESPEARE, William: *Sen noci svatojánské*. 2. vyd. Praha: Umění lidu, 1949, 122 s.

³ Srovnávat se s ním může snad jen Ariel z *Bouře*.

⁴ LUKEŠ, Milan.: *Shakespeare a okolí*. 1. vyd. Praha: Svět a divadlo ve spolupráci s Institutem umění – Divadelním ústavem, 2010, 180 s. ISBN 978-80-904474-1-7, s. 91.

Hilský: „Popravdě řečeno, nejdřív jsem to vzdal [...] Trvalo asi půl roku, než jsem se pevně rozhodl, že to udělám, a hlavně nabyt jistoty, že jsem toho schopen [...] Stalo se, že jsem si *Sen noci svatojánské* při překladu pro sebe objevil.“⁵

Má práce bude rozdělena na dvě části. Jelikož jsem studentkou dvouoboru divadelní věda-historie, považovala jsem za nezbytně nutné ukotvit postavu Puka v čase a prostoru, vypátrat jeho původ nebo alespoň možnou Shakespearovu inspiraci. První část se tedy bude zabývat původem, vznikem a charakteristikou postavy Puka, což je jistě náročný úkol. Pokusila jsem se o shrnutí středověkých a raně novověkých mýtů a legend o skřítcích a elfech, dobové magie a v souvislosti s ní i lidové kultury. Další podkapitolou této části bude odraz těchto faktů ve *Snu noci svatojánské*. Mým cílem tedy bude definovat, kým Puk vlastně je, a také postihnout souvislosti jeho existence s magickým i reálným světem. Součástí prvního oddílu mé práce budou i konkrétní promluvy samotného Puka či pasáže, které o něm vyslovují jiné postavy. Mým úmyslem je konkrétní aplikace teorií z první části na původní Shakespearův text. Každé souhrnné tvrzení z první části doložím na konkrétních Pukových promluvách, jedná se tedy o práci s textem hry. V této části se pokusím poukázat na skutečnost, že Shakespeare měl skutečně každou, i sebemenší charakteristiku postavy něčím podloženou. Důsledně vycházel z lidové mytologie a tradic své doby.

První část tedy bude literárně-historickou kontextovou studií. Zcela jiným, nicméně stejně fascinujícím problémem je převedení postavy Puka na jeviště. Inscenovat *Sen noci svatojánské* je v dnešní době bezesporu výzvou. Po určitém váhání jsem vybrala dvě maximálně odlišné činoherní scény. Důraz budu klást na dramaturgicko-režijní pojetí obou inscenací, jejich scénu, kostýmy, hudbu, ale především na herecké ztvárnění postavy. Tuto problematiku by měly reflektovat mimo jiné rozhovory s oběma představiteli Puka. Dalším okruhem možných teatrologických úvah je pak srovnání českého a slovenského divadelního ztvárnění postavy, což bude v rozhovorech také zohledněno.

Ve druhé části své práce budu pracovat se dvěma nanejvýš odlišnými inscenacemi *Snu noci svatojánské*. Jedná se o podání Národního divadla moravskoslezského v Ostravě – konkrétně Divadla Jiřího Myrona – v režii Petera Gábora, a na druhé straně o ztvárnění malé scény, Divadla Astorka Korzo '90 v Bratislavě v režii Ondreje Spišáka.

Především je třeba vysvětlit, proč jsem vůbec zvolila tyto dvě konkrétní scény. Když jsem začala uvažovat o tématu své práce, o Pukovi jsem měla jasno poměrně brzy. *Sen noci svatojánské* je mou oblíbenou hrou a Puk mě vždy fascinoval. Původní verze práce ovšem

⁵ HILSKÝ, Martin.: *Když ticho mluví*. 1. vyd. Praha: Portál, 2007, 166 s. ISBN 978-80-7367-306-2, s. 39.

pracovala s tanečním pojetím této role. Kombinace romantické hry, magické postavy a baletu se zdála být nejlepší možnou volbou. Nicméně v bližším rozvinutí této teorie mi zabránily logistické problémy. *Sen noci svatojánské* v baletním pojetí sice uvádí mé „domovské“ Moravské divadlo v Olomouci, nicméně dalšími scénami, které jej hrají, jsou plzeňské Divadlo J. K. Tyla, Jihočeské divadlo v Českých Budějovicích nebo Severočeské divadlo opery a baletu Ústí nad Labem. Všechny tyto možnosti jsou pro mě vzdálenostně i finančně nedosažitelné. Nastalo tedy hledání dvou vhodných činoherních pojetí – právě v době, kdy Národní divadlo moravskoslezské oznámilo uvedení *Snu noci svatojánské* v režii Petera Gábora. A druhá scéna? Na Moravě ani ve Slezsku nebylo druhé činoherní pojetí *Snu noci svatojánské* k nalezení. Proto mě napadlo zaměřit se na mně blízké západní Slovensko. Zaměřila-li jsem se již na Slovensko, hledala jsem pojetí odlišné nejen jazykově, ale i režijně, herecky, scénicky. Proto mě zaujala inscenace zavedeného a respektovaného, ovšem do značné míry alternativního Divadla Astorka Korzo '90 v Bratislavě.

Jaký je současný výzkum této dramatické postavy? Význam této ambivalentní (z hlediska světa lidského a nadpozemského) postavy se stal předmětem zkoumání řady divadelních teoretiků. Z nejvýznamnějších českých jmen uveďme Martina Hilského, F. X. Šaldu, Milana Lukeše nebo Jana Císaře. Důležité je i teoretické pojetí samotného jevištního charakteru, které podává ve svých dílech například Jaroslav Etlík, Ivo Osolsobě nebo Jiří Veltruský. František Xaver Šalda se ve své studii *Genius Shakespearův a jeho tvorba*⁶ omezil na dosti básnické pojetí místa děje *Snu*. Jaroslav Pokorný v knize *Shakespearova doba a divadlo*⁷ i Zdeněk Stříbrný v *Dějínách anglické literatury*⁸ se zabývali původní historickou inspirací pro text hry. Milan Lukeš se ve studiích *Mezi karnevalem a snem*⁹ a *Shakespeare a okolí*¹⁰ zaměřil především na spekulace o Shakespearově motivaci, o příčině, která ho vedla k napsání *Snu noci svatojánské*. Stručně se však zabývá i pravděpodobným původem postavy Puka. Charakteristiku postavy pak prezentuje v *Shakespearovských črtách*¹¹ Jan Kott a ve dvou publikacích – *Když ticho mluví*¹² a *Shakespeare a jeviště svět*¹³ - Martin Hilský.

⁶ ŠALDA, František Xaver: *Genius Shakespearův a jeho tvorba*. 1. vyd. Praha: Fr. Borový, 1916, 21 s.

⁷ POKORNÝ, J.: *Shakespearova doba a divadlo*.

⁸ STŘÍBRNÝ, Zdeněk: *Dějiny anglické literatury*. 1. vyd. Praha: Academia, 1987, 414 s.

⁹ LUKEŠ, M.: *Mezi karnevalem a snem*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2004, 366 s. ISBN 80-7008-158-9.

¹⁰ LUKEŠ, M.: *Shakespeare a okolí*.

¹¹ KOTT, Jan: *Shakespearovské črty*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1964, 214 s.

¹² HILSKÝ, M.: *Když ticho mluví*.

¹³ HILSKÝ, Martin: *Shakespeare a jeviště svět*. 1. vyd. Praha: Academia, 2010, 909 s. ISBN 978-80-200-1857-1.

Na nejsložitější faktor, otázku původu Puka, se zaměřili především zahraniční autoři. Jediným Čechem, u něhož se mi zmínku o skřítcích v díle *Skřítek v lidovém podání staročeském*¹⁴ podařilo vypátrat, je Čeněk Zíbrt. Ostatní autoři pocházejí vesměs z Velké Británie, Francie nebo Švýcarska, ale i z Ruska. Je mezi nimi například světoznámý historik Peter Burke s významnou publikací *Lidová kultura v raně novověké Evropě*¹⁵ či britská mytoložka Marjorie Johnson, autorka knihy *Přírodní duchové*.¹⁶ Francouzský historik Claude Lecouteux přispěl k shakespearovským teoriím knihou *Trpaslíci a elfové ve středověku*,¹⁷ švýcarský spisovatel Kurt Lussi píše o možném původu Puka ve vynikající analýze *V říši čarodějnic, duchů a magie*.¹⁸ Ruský kulturolog Aron Gurevič se pak dobovým mytologickým obrazům věnuje v knize *Nebe, peklo, svět*.¹⁹

Při zabývání se postavou Puka pro mne bude stěžejních pět okruhů, ve kterých je postava blíže tematizovaná, ať už literárně, dramaturgicko-režijně či herecky. Za prvé, chtěla bych se pokusit podrobně charakterizovat postavu Puka, její pravděpodobný vznik, původ a vývoj z hlediska různých národností a etnických a kulturních zvyků a tradic. Za druhé, na textu *Snu noci svatojánské* prokázat, že se Shakespeare těmito teoriemi vskutku řídil a přímo z nich vycházel. Za třetí, ve stručnosti představit shakespearovskou tradici obou divadelních scén, které jsem zvolila, a pokusit se vystihnout základy dramaturgicko-režijní práce s původní předlohou v obou divadlech. Za čtvrté, na základě autopsie, rozborů recenzí a rozhovorů s představiteli Puka analyzovat hereckou práci s textem a postavou a srovnat dvě absolutně odlišná jevištní provedení – mimo jiné i z hlediska národnostního, pokusit se vystihnout česká a slovenská specifika dramatického podání *Snu noci svatojánské*.

Nejvýznamnější je ovšem cíl pátý, souhrnný. Vycházím při něm ze skutečnosti, že informací o postavě Puka je sice řada, nicméně jsou velmi rozptýlené. Jen vyhledat autory, přečíst všechny relevantní zdroje a vypreparovat z nich dostupné údaje byl nesmírně náročný úkol, trvající více než tři roky. Po marné snaze obsáhnout i anglické či německé zdroje jsem se tohoto cíle pro nedostatek času vzdala; jen na prostudování všech dostupných publikací bych potřebovala řadu let. Omezila jsem se proto na zdroje české – především na nejznámější divadelní teoretiky – a pět nejobsáhlejších prací z celé Evropy od již zmiňovaných autorů.

¹⁴ ZÍBRT, Čeněk: *Skřítek v lidovém podání staročeském*. 1. vyd. Praha: F. Šimáček, 1891, 44 s.

¹⁵ BURKE, Peter: *Lidová kultura v raně novověké Evropě*. 1. vyd. Praha: Argo, 2005, 374 s. ISBN 80-7203-638-6.

¹⁶ JOHNSON, Marjorie: *Přírodní duchové*. 1. vyd. Olomouc: Fontána, 2004, 313 s. ISBN 80-7336-178-7.

¹⁷ LECOUEUX, Claude: *Trpaslíci a elfové ve středověku*. 1. vyd. Praha: Volvox Globator, 1998, 171 s. ISBN 80-7207-118-1.

¹⁸ LUSSI, Kurt: *V říši duchů, čarodějnic a magie*. 1. vyd. Olomouc: Fontána, 2011, 319 s. ISBN 978-80-7336-633-9.

¹⁹ GUREVIČ, Aron: *Nebe, peklo, svět*. 1. vyd. Jinočany: H & H, 1996, 524 s. ISBN 80-85787-41-5.

Nechtěla jsem zcela opomenout náhled britský, ale pro zajímavost i francouzský a ruský. Nesplněným cílem bohužel zůstává pojetí německé, jehož prakticky neexistující či nedostupný český překlad snad alespoň částečně nahradí práce švýcarského kulturologa Kurta Lussiho.

Při psaní první části práce jsem se držela klasického historického zpracování dostupných pramenů a literatury. V části druhé jsem se rozhodla pro jiný přístup. Nepřála jsem si, aby má práce byla pouhou kompilací shromážděných údajů, nutně jsem však narazila na problém spočívající v tom, že obě inscenace, kterými se zabývám, byly poměrně nové. Vycházet z pouhých několika uveřejněných recenzí by tedy bylo neproveditelné. Proto jsem se rozhodla vydat spíše netradiční cestou. Má bakalářská práce se zabývá (kromě dramaturgicko-režijní analýzy inscenací) především analýzou samotné postavy Puka. Při ní jsem vycházela nejen z dostupných pramenů a literatury, ale z velké části i z vlastních dojmů, pocitů a asociací. Tento postup je při herecké analýze poměrně běžný, v mé práci jsem mu však dala více prostoru, než kolik obvykle mívá. Ačkoli totiž studuji teorii divadla, nikdo z nás nemůže být dokonale objektivním divákem, který vše vnímá bez emocí, vlastní názor je při každé analýze nutný. Snažila jsem se tímto způsobem překonat i problematiku chybějících – nebo ve srovnání s minulostí nedostatečně propracovaných - moderních hereckých metod. Alespoň částečně jsem si v tomto ohledu pomohla dvěma klíčovými hereckými metodologiemi dvacátého století – K. S. Stanislavským a B. Brechtem; znaky typické pro jejich práci bychom mohli v obou inscenacích vyzorovat. Ani tuto teorii však nepodávám jako nezbytně nutný závěr, vycházím při ní opět nejen z recenzí, ale i z vlastního vnímání inscenací. K problematice práce s recenzemi by se ještě dalo poznamenat, že se písemnou reflexí divadelních představení již čtvrtým rokem sama zabývám a obě analyzované inscenace jsem sama recenzovala, čímž je styl práce samozřejmě poznamenán. Mým cílem a přáním proto je, aby se má bakalářská práce stala nejen shrnutím původu a možného ztvárnění jedné divadelní postavy, ale také mírným experimentem, který pochopitelně nevystačí jen s memorováním a interpretací jednotlivých divadelních teoretiků a kritiků, ale také s vlastním názorem, emočním prožitím a citlivostí, tak nezbytnými při vnímání divadelního artefaktu.

Obě inscenace, se kterými pracuji, jsem samozřejmě zhlédla opakovaně. V případě ostravského *Snu* se jednalo o trojí zhlédnutí přímo v divadle, u bratislavské inscenace jsem z finančně náročnějšího hlediska zvolila jedno vlastní zhlédnutí v divadelním sále a následně několik „repríz“ z videozáznamu, poskytnutého mi laskavě divadlem. S recenzemi nastal větší problém, z důvodu krátkodobého uvádění obou inscenací jich nebylo mnoho. Recenze ostravské inscenace v době psaní mé práce otiskly *Mladá fronta Dnes*, *E15* a webová stránka

www.novinky.cz. V případě bratislavské inscenace jsem se spolehla na archiv slovenského Divadelného ústavu. Díky němu jsem se dopátrala recenzí, které vyšly vesměs na slovenské teatrologické webové stránce www.theatre.sk.

Jak už napovídá i podtitul mé práce, souhrnným cílem tedy bude představit postavu Puka v zrcadle staletí – od vzniku a postupného formování a inspirace lidovou kulturou a dobovou magií přes současné vnímání postavy významnými divadelními teoretiky až po aktuální režijní a herecké ztvárnění. Pokusím se tedy ze stovek rozličných teorií, tvrzení a poznatků vytvořit souvislý obraz Shakespearovy magické postavy – postavy, pro niž je charakteristická „grácie, rozmar, vtip i veselí“.²⁰

²⁰ ŠALDA, F. X.: *Genius Shakespearův...*, s. 11.

1. KOŘENY, VZNIK A CHARAKTERISTIKA POSTAVY PUKA

1.1 Kým je Puk

Otázka se může zdát téměř neřešitelná. Zdánlivě nepodstatný, možná i úsměvný dotaz je však důležitý, neboť mytologie a lidová kultura tři skupiny magických bytostí, elfy, trpaslíky a skřítky, přísně rozlišuje. Přesné vymezení Pukova druhu je tedy důležitým východiskem pro jeho charakteristiku a pojetí.

Sám Shakespeare definuje Puka pouze jako vůdce Oberonovy družiny elfů. V překladu textu *Sen noci svatojánské*, se kterým jsem pracovala, jsou však jako „elfové“ označeni pouze Hrášek, Pavučinka, Prášek a Hořčička.²¹ Mezi elfy tedy Puk nepatří. K tomuto úsudku mě podvědomě nutí i jakási ustálená – a možná J. R. R. Tolkienem ovlivněná – představa elfů jako vznešených ušlechtilých bytostí s dlouhými vlasy a jasnými očima. Puk je všechno, jen ne vznešený a ušlechtilý.

Charakteristiku trpaslíka Puk podle mínění kulturologů také nesplňuje. Jaký je vlastně rozdíl mezi trpaslíkem a skřítkem? Tyto dvě bytosti se mohou zdát poměrně jednotné, nicméně není tomu tak. Trpaslíci jsou, na rozdíl od skřítků, malí a žijí pod zemí, jak potvrzuje Kurt Lussi.²² To sice občas platí i pro skřítky, nicméně na rozdíl od trpaslíků to není nezbytnou podmínkou. Puk žije v lese, mezi stromy, nikoli v podzemí. A o jeho případné neobvyklé výšce se Shakespeare také nezmiňuje.

Při větší pozornosti zjistíme, že sám Shakespeare přímo odkazuje ke skřítkům. Činí tak již jen zvolením místa děje. *Sen noci svatojánské* se odehrává v noci v athénském lese, přičemž noc a lesní prostředí jsou pro skřítky nejtypičtější. Na Puka a skutečnost, že je lesním skřítkem, ovšem upozorňuje i Titanie:

„...a vy
mi plašte sovu, aby nehoukala,
když spatří skřítku!“²³

²¹ SHAKESPEARE, W.: *Sen noci svatojánské*, s. 9.

²² LUSSI, Kurt: *V říši duchů, čarodějnic a magie*, s. 14.

²³ SHAKESPEARE, W.: *Sen noci svatojánské*, s. 42.

Kromě toho je Puk ve výčtu osob definován slovy „Puk čili Rarášek, zvaný Franta Hospodářiček“.²⁴ Toto označení může působit dosti neurčitě, nicméně člověk obeznámený s mytologií je již odkázán na další skutečnost z lidových pověr. Jak ukáží v podkapitole Charakteristika Puka, prapůvodní úlohou skřítků bylo pomáhat v lidských domácnostech, na základě čehož byli nazýváni hospodářičci.²⁵ Ostatně i samo slovo rarášek je synonymem pro skřítko.

1.2 Skřítek v lidové mytologii a původ slova skřítek

Na tomto místě bych ráda učinila alespoň pár poznámek k samotnému slovu skřítek a úloze skřítků v lidové mytologii a kultuře. Je až s podivem, jak i cizí jazyky postupně směřují ke společnému slovnímu základu. K této problematice jsem našla několik zajímavých skutečností v dílech Čenka Zíbrta a Kurta Lussiho.

Zíbrt nejprve uvádí zajímavý fakt, že starý slezský výraz pro skřítko zní „vlkodlak“.²⁶ To zní poněkud temně a jistě to nepovzbuzuje představu hravé lesní bytosti. Proto se také mytologové postupně s představou vlkodlaka rozcházejí. Zíbrt dále uvádí, že v Bavorsku – v jedné ze zemí, u nichž je nejpravděpodobnější, že odtud legendy o skřítcích pocházejí – je skřítek nazýván výrazem „Schrezala“.²⁷ Autor dokonce uvádí zajímavou německou lidovou pověru. Ve středověku a raném novověku trápil vesničany na německém venkově blíže neurčený vlasový parazit, který způsoboval zacuchání vlasů a vznik podivných vlasových spletenin, jež šly odstranit pouze vytrháním. Lidé z těchto potíží v souvislosti s dobovou mytologií obviňovali zlé skřítky a spleteniny vlasů nazývali „Schrätzel“.²⁸

Dvě zajímavé lingvistické teorie nabízí i Lussi. „Goggolore“²⁹ je podle něj bavorský lesní či luční trpaslík keltského původu. Příbuznost se Zíbrtovým Schrezalou a potažmo s Pukem je logická. Lussi také zmiňuje skutečnost, že ve Švábsku se noční skřítek – opět souvislost se *Snem noci svatojánské* – nazývá „Schrat“ nebo „Schrätteli“.³⁰

²⁴ SHAKESPEARE, W.: *Sen noci svatojánské*, s. 9.

²⁵ HILSKÝ, M.: *Shakespeare a jeviště svět*, s. 31.

²⁶ ZÍBRT, Čeněk: *Skřítek v lidovém podání staročeském*, s. 28.

²⁷ Tamtéž, s. 24.

²⁸ Tamtéž, s. 23.

²⁹ LUSSI, K.: *V říši duchů, čarodějnic a magie*. s. 276.

³⁰ Tamtéž, s. 112.

1.3 Prostředí, v němž se Puk pohybuje

Stejně důležitým faktorem jako Pukův původ je i prostředí, v němž se pohybuje. Vždyť athénský les určuje povahu této postavy. Na tomto místě je ovšem třeba upozornit, že samotný athénský les je z logického a historického hlediska nesmysl. Kolem antických Athén, stejně jako dnes, žádné lesy nebyly. V tomto případě se tedy jedná o Shakespearův naprostý ústupek fikci.

Podívejme se tedy, jak Pukovo domovské prostředí pojmají autoři, s jejichž díly jsem pracovala. F. X. Šalda se jen velmi stručně zmiňuje o blíže neurčeném místě, které má „ráz neskutečnosti a snovosti“.³¹ Motiv snu v Shakespearově díle je evidentní. Jaroslav Pokorný se víceméně drží Šaldou naznačené linie a mluví bez bližší specifikace o „vysněném světě nadskutečných bytostí a bájném světě víl“.³² Již poněkud blíže realitě se pohybuje Zdeněk Stříbrný, nicméně z neznámých důvodů mluví o „Shakespearově díle, zakořeněném ve venkovské přírodě“.³³ Bohužel nijak neodůvodnil, proč považuje město Athény za „venkov“. Podobně stroze se k athénskému lesu vyjadřuje i Milan Lukeš, který mluví o „snovém, nadreálném rázu tohoto alternativního světa“,³⁴ případně o „výstřednosti a podivné exotičnosti“.³⁵ Martin Hilský pak tvrdí, že Puk je prostředník mezi čtyřmi světy – lidským či magickým, a zároveň mezi jevištěm a hledištěm.³⁶ Tím už se ale blíží k jevištní interpretaci Puka, kterou se budu zabývat později.

Jediným autorem, který se Pukovým životním prostředím zabývá podrobněji, tedy opět zůstává Švýcar Kurt Lussi. I jeho dvě stručné zmínky mohou znamenat mnoho. Především výslovně zmiňuje, že místem, kde žijí skřítkci, je temný les.³⁷ Popisuje ho dokonce konkrétněji: „Tajuplná, ze země vystupující vlhkost se považuje za vstup do podzemní říše pohádkových bytostí [...] V mnohých legendách je řeč o vodních zjeveních, krásných vílách či elfech...“³⁸ Další podrobnosti či zamyšlení ohledně athénskému lesu buď neexistují, nebo jsou dostupné jen v nepřeložené zahraniční literatuře. Podrobnější popis nabízí už jen sám Shakespeare ve *Snu noci svatojánské*.

³¹ ŠALDA, F. X.: *Genius Shakespearův a jeho tvorba*, s. 12.

³² POKORNÝ, J.: *Shakespearova doba a divadlo*, s. 79.

³³ STŘÍBRNÝ, Z.: *Dějiny anglické literatury*, s. 166.

³⁴ LUKEŠ, M.: *Shakespeare a okolí*, s. 30.

³⁵ LUKEŠ, M.: *Mezi karnevalem a snem*, s. 30.

³⁶ HILSKÝ, M.: *Shakespeare a jeviště svět*, s. 131.

³⁷ LUSSI, K.: *V říši duchů, čarodějnic a magie*, s. 258.

³⁸ Tamtéž, s. 14.

Na tomto místě bych chtěla upozornit na zajímavý rozpor, který jsem ve *Snu noci svatojánské* objevila zcela náhodou. Každý, kdo se alespoň trochu zabývá magií a mytologií, ví, že svatojánská noc, kdy mají kouzelné bytosti nad lidmi největší moc, je 24. června. Toto datum je neměnné od počátku slavení tohoto svátku a je společné pro všechny státy. Svatojánská noc je dokonce přímo spojená se zjevováním skřítků.³⁹ Historik Peter Burke upozorňuje na skutečnost, že sám svatý Jan převzal v lidové kultuře roli vegetačního ducha; býval zobrazován s ratolestí v ruce.⁴⁰ Nicméně zvláštní chybou v textu *Snu noci svatojánské* je fakt, že všechny postavy mluví o tom, že je květen, nikoli konec června. Může se zdát, že se jedná o maličkost, nicméně vzhledem k propracované mytologické stránce hry je to víc než zvláštní. Přehlédl Shakespeare tento fakt nebo mu na tomto faktoru nijak zvlášť nezáleželo? To se s jeho pečlivostí a precizností zdá víc než podivné. Ještě podivnější pak je, že tuto chybu nezmiňuje žádný z autorů, s jejichž díly jsem pracovala. Nevšimli si jí odborníci, nebo jim připadala malicherná? Možná je tento problém zmíněn v nepřeložených cizojazyčných publikacích, nicméně skutečností zůstává, že závažnou chybu ve *Snu noci svatojánské* čeští shakespearologové zcela opominuli.

1.4 Obraz Puka v historické literatuře

Lidové představy o magických bytostech jsou velmi staré. Ostatně pověry a pověsti po dlouhá tisíciletí využívali vládci mocných civilizací k udržení moci nad poddanými. Magie či mytologie byla v minulých staletích zcela běžnou součástí každodenního života. Démonizovat ji začalo až přísně religiózní baroko. Po krátkém návratu v 19. století, podpořeném rozmachem romantismu, již magie zcela ustoupila do pozadí a i v dnešní dosti tolerantní době je bohužel dávána do souvislostí téměř výhradně s negativními jevy – čarodějnictvím, šarlatánstvím, satanismem. Mohlo by se zdát, že leckteré moderní „léčebné terapie“ či alternativní životní styly využívají magii a mytologii v pozitivním slova smyslu, nicméně při bližším vhledu téměř ve všech případech zjistíme, že se jedná o pouhé (a značně amatérské) zneužití těchto teorií.

Postavy podobné Pukovi se v lidové kultuře a literatuře začaly objevovat již ve starověku. Koneckonců samotný *Sen noci svatojánské* se odehrává v antických Athénách – doba vlády Thesea se datuje do 13. století před naším letopočtem, ačkoli Theseus samozřejmě neměl

³⁹ JOHNSON, Marjorie: *Přírodní duchové*, s. 181.

⁴⁰ BURKE, Peter: *Lidová kultura v raně novověké Evropě*, s. 195.

renesanční titul vévody. Na antickou tradici skřítků upozorňuje francouzský historik Claude Lecouteux.⁴¹ O přímé inspiraci Ovidiovými *Proměnami* – ostatně Puk se neustále proměňuje – hovoří Martin Hilský.⁴² Zaujetí anglické šlechty antikou a zvláště helénistickým písennictvím Shakespearovi velmi pomohlo při tvorbě antických dramát. V případě *Snů noci svatojánské* se dokonce přímo inspiroval slavnou *Kronikou trójanskou*.

Ale pověsti o skřítcích nekolovaly jen v ušlechtilých řeckých městských státech. Své pověry a magii měly především barbarské kmeny, z nichž se posléze stali nositelé evropské civilizace. Zvláště v irském a keltském prostředí je tradice skřítků dosti silná. Například Claude Lecouteux upozorňuje na to, že postava Oberona je románského původu.⁴³ První vyprávění o skřítcích situuje do keltské literatury z prostředí Irska a Walesu ze 13. století; upozorňuje také na objevování skřítků i v artušovských legendách⁴⁴ - sám Merlin byl velmi pravděpodobně lesním skřítkem. Keltskou tradici potvrzuje i Martin Hilský, který přichází s teorií, že Puk má předobraz v postavě d'ábla z keltské mytologie. Této postavě se dokonce říkalo Puck nebo Pouka.⁴⁵ K postavě Puka se stručně vyjadřuje i americký historik Richard Kieckhefer, když tvrdí, že „ústředním motivem irské tradice je spojení mezi vílami a lidskými bytostmi“.⁴⁶

Středověké pojetí postavy Puka úzce souvisí s dobovou karnevalovou kulturou a postavou karnevalového Krále Neřáda, se kterou byl Puk spojován. Pukovu úlohu krále bláznů zdůrazňuje i Oberon:

„Tu jde můj posel. – rarášku, jak je?
Copak se bláznivého děje v houští?“⁴⁷

Parodie a satira se ostatně v literatuře objevují již od 12. století.⁴⁸ Postavy podobné Pukovi najdeme i ve vyprávění normanského kronikáře Vitalise z roku 1091⁴⁹ i ve *Hře pod loubím* Adama de la Halle. Postava Puka velmi úzce souvisí se smíchovou kulturou středověku, s jeho karnevaly, fraškami a lidovými komediemi. Puk se v souvislosti se smíchem v odezvu na Elfova slova zcela ve svém stylu chlubí:

⁴¹ LECOUEUX, Claude: *Trpaslíci a elfové ve středověku*, s. 15.

⁴² HILSKÝ, M.: *Shakespeare a jeviště svět*, s. 92.

⁴³ LECOUEUX, C.: *Trpaslíci a elfové ve středověku*, s. 17.

⁴⁴ Tamtéž, s. 28 a 30.

⁴⁵ HILSKÝ, M.: *Shakespeare a jeviště svět*, s. 130.

⁴⁶ KIECKHEFER, Richard: *Magie ve středověku*. 1. vyd. Praha: Argo, 2005, 252 s. ISBN 80-7203-660-2, s. 73.

⁴⁷ SHAKESPEARE, W.: *Sen noci svatojánské*, s. 62.

⁴⁸ GUREVIČ, Aron: *Nebe, peklo, svět*, s. 368.

⁴⁹ LUKEŠ, M.: *Mezi karnevalem a snem*, s. 166.

„Kdo jiný? Toť se ví!
 jsem původce těch nočních lotrovství.
 jsem Oberonův šprýmař. Usmívá se,
 když plaším hřebce, jenž se klidně pase,
 a jako klisnička mu zařehtám.
 Též jako křížalička číhávám,
 drobounká, pro chuť, v kmotřinčině hrnku;
 když si chce zavdat, do zubů ji drnknu
 a pivo, chrst! jí teče po bradě.
 Když moudrá teta přijde k poradě,
 mne, chudák, někdy mívá za stolicí:
 já uskočím – a sedí na zadnici
 a zasakruje, až se zakucká.
 Hned všechno za břicho se popadá
 a prská smíchy, kýchá, dušuje se:
 ‘No tohleto! To stojí za to přece!’⁵⁰

Sen noci svatojánské byl uveden roku 1595 nebo 1596, a souběžně s tím vypuklo zaujetí mytologickou literaturou, které nemělo v předchozích ani následujících časech obdoby. Již krátce po uvedení komedie se začínají první „shakespearologové“ zabývat Pukem a bytostmi jeho druhu. Právě díky velkému množství magických bytostí s Pukem v čele byl *Sen noci svatojánské* vnímán spíše jako maska než jako komedie.⁵¹ William Shakespeare byl dlouho považován za „objevitele“ žánru romantické komedie,⁵² jakkoli jeho jméno samo o sobě v době uvedení *Sen noci svatojánské* ještě mnoho neznamenal. Fenoménem se stal až v roce 1598 po uvedení komedie *Marná lásky snaha*.⁵³

Opět odlišně na raně novověkou kulturu nahlíží Aron Gurevič. V souladu s ruským literárním vědcem a teoretikem Michailem Bachtinem považuje i raný novověk za období smíchové kultury: „Kultura vstupující do nové epochy se loučila s minulostí se smíchem“.⁵⁴ Zajímavá je i jeho polemika o středověké a raně novověké kultuře. Podle něj je celá smíchová

⁵⁰ SHAKESPEARE, W.: *Sen noci svatojánské*, s. 31-32.

⁵¹ POKORNÝ, J.: *Shakespearova doba a divadlo*, s. 123.

⁵² LUKEŠ, M.: *Shakespeare a okolí*, s. 43.

⁵³ Tamtéž, s. 13.

⁵⁴ GUREVIČ, A.: *Nebe, peklo, svět*, s. 371.

kultura – zvláště v kontrastu s pozdější vážností baroka – kulturou „nízkou“.⁵⁵ William Shakespeare však rozhodně není tvůrcem nízké kultury. Raně novověkou kulturu ve specifických anglických poměrech charakterizuje podle Gureviče vyprchávání religiozity nebo také podsouvání pověr místo víry.⁵⁶ Zatímco téměř celá pevninská Evropa prožívala duchovní baroko, v shakespeareovské Anglii si magické bytosti zachovaly svou úlohu. Anglická raně novověká kultura spojovala „spirituální a hrubě tělesné, chmurné a komické“.⁵⁷ Definovat lépe postavu Puka snad již není možné.

1.5 Charakteristika Puka

Jak by tedy na základě zjištěných a výše rozpracovaných poznatků měla znít ucelená charakteristika postavy, se kterou Shakespeare pracoval? Základní definice můžeme opět nalézt v dílech jednotlivých divadelních a literárních teoretiků. Samotné teoretické poznatky je pak možno ověřit v praxi, tj. přímo na jednotlivých replikách postav *Snů noci svatojánské*.

Především se tedy jedná o skřítku, jehož Čeněk Zíbrt definuje jako „bytost tajemnou, jež leckdy tropí žerty a škádlí“.⁵⁸ Nepopíratelně mluví o lesním a nočním skřítkovi. Pukovo řádění a smysl pro humor popisuje na několika místech Shakespeare:

„Ač spoléhat-li mohu na dojem,
mám potěšení mluvit s raráškem,
jenž Franta Hospodářiček si říká,
jenž holky děsí, až to řve a kviká,
jenž chodí na smetanu, straší v mlýnku,
jenž marně stloukat nechá hospodyňku,
jenž várky kazí, jenž se v pivě šplechtá.
jenž chodce zavádí a pak se chechtá.
leč kdo ti říká šotku, milý Puku,
má štěstí ve všem: ty mu podáš ruku.
Vid', žes to ty?“⁵⁹

⁵⁵ GUREVIČ, A.: *Nebe, peklo, svět*, s. 360.

⁵⁶ Tamtéž, s. 415.

⁵⁷ Tamtéž, s. 355.

⁵⁸ ZÍBRT, Č.: *Skřítek v lidovém podání staročeském*, s. 5.

⁵⁹ SHAKESPEARE, W.: *Sen noci svatojánské*, s. 31.

A na jiném místě promlouvá o svém lotrovství sám Puk:

„A potud příliš nemrzí mě ani,
že k smrti rád mám tohle kočkování.“⁶⁰

Obě tyto charakteristiky potvrzuje Kurt Lussi, když se zmiňuje o zeleně oblečeném „démonovi“ vegetace, který je světloplachý, zjevuje se v noci a trápí spící lidi.⁶¹ Aron Gurevič rozvíjí teorii o démonech a v souladu s Martinem Hilským a jeho teorií o d'áblu Puckovi směřuje původ naší postavy k čertům.

Více možných linií rozvíjí Milan Lukeš. Souhlasí s možností d'ábelského předobrazu Puka,⁶² ale polemizuje i s možnou Shakespearovou inspirací u Harlekýna komedie dell' arte⁶³ a dokonce i u starořímského bůžka lásky Kupida.⁶⁴ To potvrzuje svou replikou i sama postava Heleny v Shakespearově *Snu*, ačkoli Saudek se v překladu Kupidovu jménu vyhýbá a používá jeho českou podobu:

„Na očích Mílkových to dí ta páska,
že zrakem ne, jen citem hledí láska.
a jak je ztřeštěný ten Mílkův cit!
mít oči nesmí, křídla musí mít.“⁶⁵

Lukeš dále zdůrazňuje, že Puk patří mezi zemské duchy spolu s láry, fauny, génii, satyry nebo trolly.⁶⁶ Při bližších definicích těchto bytostí bychom se však již dostali ke starořímské, potažmo skandinávské mytologii, která, jakkoli je lákavá, není tématem této práce. Americký historik Richard Kieckhefer zdůrazňuje Pukovu blízkost k vílám a tvrdí, že tyto postavy „podle své individuální povahy, momentálního rozmaru nebo účelu nadělují přízeň nebo zkázu“,⁶⁷ což Pukovu chování skutečně odpovídá. Pár zajímavých zmínek o možném původu a charakteristice Puka učinil i Martin Hilský. Skříťci podle jeho výzkumů původně obývali lidské příbytky, mlýnice a spížirny. Byli sice známí svou škodolibostí, nicméně jejich hlavním

⁶⁰ SHAKESPEARE, W.: *Sen noci svatojánské*, s. 79.

⁶¹ LUSSI, K.: *V říši duchů, čarodějnic a magie*, s. 15, 112, 279 a 289.

⁶² LUKEŠ, M.: *Mezi karnevalem a snem*, s. 281.

⁶³ Tamtéž, s. 138.

⁶⁴ Tamtéž, s. 151.

⁶⁵ SHAKESPEARE, W.: *Sen noci svatojánské*, s. 22.

⁶⁶ LUKEŠ, M.: *Mezi karnevalem a snem*, s. 281.

⁶⁷ KIECKHEFER, R.: *Magie ve středověku*, s. 131-132.

úkolem byla pomoc při úklidu a jejich emblémem bylo koště.⁶⁸ To reflektoval i Shakespeare. Skutečnost, že byl v domácnostech „od úklidu“, prezentuje Puk slovy:

„S koštětem jsem přišel napřed,
abych poklidil a zamet.“⁶⁹

Hilský také patrně nejlépe a nejobširněji Puka definoval slovy: „Puk je v jádru dobrý, nikomu doopravdy neublíží, ale zároveň má jistou jízlivost, má radost, když vyvede něco nekalého. Rád se směje nehodám lidí, zvláště těm, které sám způsobil. Má v sobě zkrátka dobrosrdečnost a laskavost, ale i ironii a jízlivost“.⁷⁰ I tuto teorii potvrzuje text *Snů noci svatojánské*. Pobláznění Lysandra do Heleny si rošťácký Puk evidentně vychutnává:

„To zas bude komedie!
jací blázni jsou ti lidé!
Až se začnou kočkovat,
to si dáme, to mám rád!“⁷¹

Další alternativní, nicméně poněkud fantasmagorickou teorii o původu Puka předkládá Claude Lecouteux, který předobraz Shakespearova skřítky vidí ve francouzském lidovém raráškově Picoletovi. Picolet je však vodní duch a kromě toho je popisován jako „ošklivý, chlupatý, má černou kůži a zježené vlasy [...] a tři oči, z toho jedno vzadu na hlavě“.⁷² Žádnou takovou deformaci Shakespeare nezmiňuje. Na druhou stranu by tu určitá souvislost přece jen mohla být, protože Lecouteux popisuje Picoleta slovy „Svémi kouzly šálí své nepřátele. Má šprýmařskou, šibalskou povahu [...] a schopnost měnit podobu“.⁷³ O Pukově schopnosti měnit podobu mluví v textu *Snů* ústy své postavy i sám Shakespeare:

„Teď dám co proto téhle líné chase;
skrz houští proženu je, hloh a vřes,
hned budu kůň, hned zase budu prase,

⁶⁸ HILSKÝ, M.: *Shakespeare a jeviště svět*, s. 130.

⁶⁹ SHAKESPEARE, W.: *Snů noci svatojánské*, s. 120.

⁷⁰ HILSKÝ, M.: *Když ticho mluví*, s. 39.

⁷¹ SHAKESPEARE, W.: *Snů noci svatojánské*, s. 67.

⁷² LECOUTEUX, C.: *Trpaslíci a elfové ve středověku*, s. 61.

⁷³ Tamtéž, s. 69 a 128.

bezhlavý medvěd, oheň nebo pes,
rzát budu, chrochtat, bručet, plát a štěkat
a jako oheň, kuň, vepř, medvěd, pes je lekat.⁷⁴

Na závěr Lecouteux zmiňuje teorii, že Picolet, potažmo Puk, je nejen Oberonovým pobočníkem a vůdcem jeho družiny, ale také bratrem krále elfů.⁷⁵ Dvojí možný původ Puka pak ukazuje i Jan Kott. Zmiňuje se, že Puk bylo jedno z ďáblových jmen⁷⁶ a polemizuje také s možností Pukova harlekýnského původu.⁷⁷ Jan Kott nám ovšem jako jediný klade nejdůležitější otázku ohledně charakteristiky Puka. Ptá se, jestli je Puk spíše poťouchlým ďáblem nebo „poetickým skřítkem z romantické féerie či zábavným trpaslíkem z pohádky pro děti“.⁷⁸ Touto důležitou otázkou se budu obšírně zabývat ve druhé části své práce, nicméně skutečností zůstává, že Kott byl jediný, kdo ji formuloval. Naprosto výborně tento problém shrnul slovy: „Kdy konečně ukáže divadlo v Pukovi kozla, ďábla i Harlekýna?“⁷⁹

Pokusme se tedy velmi stručně reflektovat vše, co jsme se o Pukovi na základě podrobných rozborů dozvěděli. Jedná se o lesního a nočního skřítku, který není jednoznačně hodný ani zlý. Postavy podobné Pukovi procházejí dějinami od antiky a středověk přes renesanci a 19. století až po dnešní moderní duchy. Nejzáhadnější je ovšem otázka Pukova původu, která by se dala koncentrovat do tří možností: Za prvé, předobraz má Puk ve starořímské mytologii, ať už v konkrétní postavě Kupida či v lesních faunech, domácích bůzcích lárech nebo géníích. Za druhé, Puk je ďáblem či ďábelským stvořením. Za třetí, jedná se o postavu inspirovanou Harlekýnem z komedie dell' arte.

Všechny tři teorie vidím jako opodstatněné. Puk jistě má vlastnosti Harlekýna i ďábla. Na tomto místě je třeba poznamenat, že jako zlou postavu vnímá ďábla až novodobá historie od dob baroka. Po celá tisíciletí byl ďábel chápan jako padlý anděl, který však nemusí být nutně zlý, jako nositel světla. Tato charakteristika „částečně dobrý, částečně zlý“ velmi dobře odpovídá povahovým vlastnostem Puka. Jistě i inspirace starořímským duchovním životem je značná, vždyť Shakespeare tvořil v době, která byla antikou silně zaujatá. Puk kombinuje všechny načrtnuté soubory vlastností, zůstává ale především skřítkem, kterého Shakespeare

⁷⁴ SHAKESPEARE, W.: *Sen noci svatojánské*, s. 56.

⁷⁵ LECOUTEUX, C.: *Trpaslíci a elfové ve středověku*, s. 61.

⁷⁶ KOTT, Jan: *Shakespearovské črty*, s. 51.

⁷⁷ Tamtéž, s. 53.

⁷⁸ Tamtéž, s. 52.

⁷⁹ Tamtéž, s. 54.

obdařil řadou často protichůdných vlastností. Je skutečně nejkompexnější magickou postavou v jeho díle.

William Shakespeare podepřel každou postavu ve svém díle podrobným historickým výzkumem, ať už se jedná o historicky doložené panovníky či vymyšlené postavy, zapadající však do koloritu své doby. Každá, byť i epizodická postava, musela být zakotvena ve své realitě, ať už byl touto realitou skutečný svět či pohádková říše. Tuto úžasnou vlastnost svých dramát prokázal Shakespeare i na postavě Puka. Po vyjmutí konkrétních promluv s Pukem souvisejících tedy můžeme tuto postavu shrnout do pěti základních charakteristik.

Za prvé: Shakespeare zdůrazňuje původ postavy u starořímských bůžků lásky, popřípadě přátelských domácích duchů, a pozdější přeměnu této postavy v domácího skřítku, který byl v chalupách „od úklidu“. Stejně tak nakonec Puka klasifikuje jako lesního skřítku, jak už jsme dokázali v první části této práce.

Za druhé: výraznou a patrně nejcharakterističtější vlastností Puka je jeho dětinskost, se kterou páchá nejrůznější všetečnosti. To je v textu mnohokrát dosvědčeno, zvláště v monologu, kde se Puk upřímně baví nad tím, co provedl a popletl. Svou povýšenost vůči lidem, ale také smysl pro humor a pro každou lotrovinu projevuje Puk, když najde u Titaniina lůžka řemeslníky:

„Copak to za panáky z pytloviny
tu straší u kolébky kněžny elfů?
Snad nechystají hru? Jsem obecnstvo,
a možná dost, že taky budu herec.“⁸⁰

Za třetí: Puk vyniká i svými nadpřirozenými schopnostmi. Umí se proměňovat, může se vydávat za někoho, kým není. Ovládá nadpřirozenou rychlost a může očarovat i přírodu, zaměnit den a noc. Své nadpřirozené schopnosti Puk prezentuje:

„Zem za čtyřicet minut celičkou
obletím dokola.“⁸¹

Svou nadpřirozenou rychlost pak Puk definuje:

⁸⁰ SHAKESPEARE, W.: *Sen noci svatojánské*, s. 54.

⁸¹ Tamtéž, s. 37.

„Už letím. Hle, jak letím! Líp
než s luku Tatarova letí šíp.“⁸²

Za čtvrté: Puk je ovšem i velmi přezíravý vůči lidem. Dokazuje to opakovaným prohlášením lidí za bláznů i celkově pohrdavým přístupem při líčení jejich zdánlivě nesmyslného chování.

Za páté: v kontrastu se všemi předchozími vlastnostmi Puk vykazuje i jednu netypickou charakteristiku - poslušnost vůči nadřizenému, jakkoli omezenou. Je dosti škoda, že Shakespeare tuto skutečnost vyjádřil jedinou replikou:

„Král poroučí. Král bude spokojen.“⁸³

Jistě by stála za rozpracování, zvláště v konfrontaci se spekulací, že by snad Oberon a Puk mohli být v příbuzenském vztahu.

Těmito pěti základními charakteristikami by se postava Puka dala ve stručnosti definovat. Puk je lesním skřítkem s dlouhým původem a rodokmenem, je dosti škodolibý, ale nikoli zlý, umí čarovat, ale lidem nijak zvlášť nerozumí. Ostatně jakousi všestrannost a protikladnost Puka vystihuje i vévoda Theseus, když se podivuje nad hrou řemeslníků:

„Truchlivá fraška? Zdlouhavá a krátká?
Jaký v tom nesmyslu se skrývá smysl?“⁸⁴

Samozřejmě nejslavnějším Pukovým výstupem pak zůstává jeho závěrečný „snivý“ monolog:

„Kdybyste nám stínům snad
chtěli něco vytýkat,
myslete si, že jste spali,
co jsme se vám zjevovali.
Nikdo nebuď pohoršen!
Kus to nebyl, byl to sen...“⁸⁵

⁸²SHAKESPEARE, W.: *Sen noci svatojánské*, s. 66.

⁸³ Tamtéž, s. 42.

⁸⁴ Tamtéž, s. 103.

⁸⁵ Tamtéž, s. 122.

2. SOUČASNÁ JEVIŠTNÍ ZTVÁRNĚNÍ PUKA

Ve druhé části své práce bych ráda představila současné shakespearovské inscenace obou divadel. Shakespearovská tradice je na obou scénách poměrně silná, ačkoli v každém divadle zcela jinak pojatá. Dále mi půjde o vystižení dramaturgicko-režijní práce s textem a samotnou postavou v obou divadlech. Třetím cílem je právě ono herecké ztvárnění postavy. Po krátkém představení obou představitelů Puka budou následovat podrobné rozборы, při nichž budu vycházet z autopsie, divadelních recenzí i rozhovorů s herci a na jejichž základě budu analyzovat jevištní ztvárnění Puka z hlediska herecké práce s textovou i pohybovou stránkou inscenace. Na základě rozhovorů s představiteli Puka, ale i podle recenzí a vlastního dojmu se pokusím vystihnout česká a slovenská specifika jevištního provedení *Snu noci svatojánské*.

2.1 *Současné shakespearovské inscenace Národního divadla moravskoslezského a Divadla Astorka Korzo '90*

Národní divadlo moravskoslezské v současné době nenabízí příliš mnoho Shakespearových her a soustředěním na pro tuto práci klíčové Divadlo Jiřího Myrona se okruh shakespearovských inscenací ještě zužuje. *Sen noci svatojánské* byl v divadelní sezoně 2012/2013 ojedinělým shakespearovským počinem na jevišti tohoto divadla, jakkoli má Národní divadlo moravskoslezské dlouhou tradici uvádění her anglického dramatika. Nyní se ovšem výčet her Williama Shakespeara opět rozrůstá, o což se Národní divadlo moravskoslezské postaralo premiérou *Macbetha* 6. 2. 2014. *Macbeth* v režii Rostislava Balleka nese přílehlavý podtitul *Poznej temnotu, poznáš sám sebe...* Režisér se totiž ve své inscenaci snaží uvést do halucinogenního stavu polovědomí diváky i herce. Z tradičního inscenačního týmu Národního divadla moravskoslezského se zapojila dramaturgyně Klára Špičková a kostymérka a scénografka Katarína Holková. Holková je Gáborovou dvorní scénografkou, navrhovala kostýmy ke všem jeho významným shakespearovským inscenacím v Národním divadle moravskoslezském, mimo jiné k opernímu *Romeovi a Julii* nebo *Komedii omylů*, která byla úvodním představením prvních Shakespearovských slavností na Slezskoostravském hradě. Další výraznou shakespearovskou inscenací v posledních letech, která stojí za zmínku, byl v Národním divadle moravskoslezském *Večer tříkrálový* v režii Michala Langa; v této inscenaci byly kostýmy zkombinovány napříč staletími.

Nejvýraznější inscenací shakespearovské dramaturgické linie v Divadle Astorka Korzo '90 je *Romeo a Júlia* v režii J. A. Pitínského. Příběh je – stejně jako téměř všechny inscenace

Divadla Astorka Korzo '90 – situován do současného prostředí, v případě *Romea a Julie* do atmosféry sportovního šermu. Významnou inscenací Shakespeara byl v Divadle Astorka Korzo '90 *Othello* režiséra Juraje Nvoty, ve kterém se postavy také pohybují v současných kostýmech. Aktualizován je i *Sen noci svatojánské*. Konkrétní doba v něm není určena, nicméně již na základě současných kostýmů a moderních vyjadřovacích prostředků můžeme přijít na to, že o antiku ani renesanci se určitě nejedná.

Zajímavou skutečností propojující obě divadla je fakt, že kostymérka ostravské inscenace Katarína Holková psala diplomovou práci o inscenaci, kterou režíroval bratislavský inscenátor Ondrej Spišák.⁸⁶

2.2 Analýza inscenací s důrazem na herecké ztvárnění postavy Puka

Ostrava

Jen těžko by se daly najít dvě rozdílnější inscenace než ty, kterými jsem se ve své práci rozhodla zabývat. Obě inscenace se liší nejen samotným svým pojetím, filozofií, ale samozřejmě i ztvárněním postavy, na kterou jsem se rozhodla soustředit, a možnými inspiracemi teorií a dílem světových teoretiků a inscenátorů, které v nich podle mého názoru můžeme najít. Tím samozřejmě nechci jednoznačně tvrdit, že se inscenátoři inspirovali daným teoretikem; prezentují však svůj názor a rysy, které jsem já sama při zhlédnutí v obou inscenacích vnímala.

Ostravský *Sen* tak může na první pohled vypadat jako rozverná ztřeštěná pohádka, místy kombinovaná s muzikálem, případně s novým cirkusem.⁸⁷ Pohádkových rysů má Gáborovo pojetí bezesporu dost, ať už je to samotná pestrobarevná scéna nebo mírně dětinské, zjednodušené chování postav. Vždyť i samotný děj *Sen noci svatojánské* ze všeho nejvíce připomíná komickou pohádku. Muzikál nám může evokovat hudba Vladimíra Franze a také samotné zpívané scény, byť jsou podle mého názoru nekvalitně provedené. Atmosféru nového cirkusu nám mohou připomenout akrobatické kousky téměř všech účinkujících, v čele právě s Renátou Klemensovou alias Pukem – o důležitosti pohybu postavy se zmíním níže. Ale

⁸⁶ ŠPIČKOVÁ, Klára – HILSKÝ, Martin: *Sen noci svatojánské*. Divadelní program. Činohra Národního divadla moravskoslezského v Ostravě, premiéra 11. 4. 2013. Ostrava: Národní divadlo moravskoslezské, 2013, 131 s. ISBN 978-80-87650-21-9.

⁸⁷ Nový cirkus (cirque nouveau) je jedním z fenoménů druhé poloviny 20. století. Je pro něj typická především kombinace nejrůznějších uměleckých odvětví a důraz na fyzickou aktivitu a precizní fyzické výkony, které však nemají za úkol jen předvést dokonalý tělesný výkon, ale jsou nedílnou součástí příběhu. Tyto dva faktory můžeme vysledovat i v ostravském *Snu*.

ostravský *Sen* žádnou pohádkou není, přesně naopak. Sama scénografka Katarína Holková mluví o pohádkovém lese, který se však nakonec může proměnit v pouhopouhé prázdné jeviště.⁸⁸ A právě prázdnota je nejcharakterističtější výrazem, kterým by se ostravská inscenace dala označit. Příběh o rozverných milencích a magických bytostech je jen pozadím pro vyjádření prázdnoty a osamělosti dnešního světa a dnešního člověka, jakkoli se tvůrci pokusili diváka ošálit pestrými zářivými obrazy a třesutým vtípem. Ostravský *Sen noci svatojánské* není něžnou pohádkou. Podle mého názoru se jedná o dosti černou grotesku, možná až horor, jakkoli zabalený do lákavého pestrobarevného obalu.

Hlavním motivem inscenace je prolínání iluze s realitou, se kterým ostatně pracuje také samotná postava Puka. Střet dvou protichůdných světů, lidského a magického, může samozřejmě přinášet humor a vtipné příhody, především s sebou ale nese strach a jakousi morbidnost – vždyť postavy na rozdíl od diváka o magických bytostech neví a nemohou si být jisty, zda jim nebude ublíženo. Typickým rysem ostravského *Snu* je i princip náhody, provokace, experimentu. Tím, že Puk provokuje nejen ostatní postavy na jevišti, ale i diváka, se jeho existence stává prostší, zjednodušuje sám sebe – a tím dochází ke své samotné podstatě. Jakkoli je Puk na první pohled komický a na druhý pohled až děsivý, stále zůstává bytostí, která má své sny, touhy, plány, pocity. I ve své magičnosti a kouzlech zůstává lidský. A právě na něm můžeme vidět podstatu dnešního světa – byť máme na první pohled vše, co si můžeme přát, včetně majetku a moci, šťastní nejsme a toužíme po něčem, co možná ani nedokážeme sami definovat.

Dalším charakteristickým rysem naší postavy je samotná podstata její existence. Puk se pohybuje mezi bytím a nebytím, mezi životem a smrtí. Kdo může určit, jestli je živý nebo mrtvý? Nebo něco mezi tím? Při pátrání po původu postavy jsem se nedobrala ani tak jednoduchého údaje. Záleží na konkrétním pojetí postavy v konkrétní národní mytologii. Jak Puka vnímal sám Shakespeare, také nevíme. A o ostravském Pukovi se také nic bližšího nedozvíme, dalo by se polemizovat, zda vůbec existuje nebo je součástí *snu*, který sní nejen postavy, ale i diváci. Puk Renáty Klemensové je nejen pobočníkem krále elfů, ale podle mého názoru vládne také říši na pomezí světa živých a mrtvých. Jestli je sám naživu nebo ne, je třeba ponechat na úsudku každého diváka. Nicméně přes svou neurčitost, která přináší jistou dávku strachu, nezapomíná na komickou stránku a tím svět mrtvých poměrně zdařile karikuje a demystifikuje – dokonalý příklad tvorby a ničení iluze v jevištní praxi.

⁸⁸ JIROUŠEK, Martin: Shakespeare v Ostravě, to je i halucinogenní kino. *Mladá fronta Dnes*. 12. 4. 2013, 24(86), 4. ISSN 1210-1168.

Pro postavu Puka je snad nejcharakterističtější – a v tomto případě se ostravská inscenace s bratislavskou plně shoduje – tělesnost, důraz na fyzičnost. Nic Puka nedefinuje tolik jako jeho pohyby, jak jsem výše ukázala na konkrétních příkladech ze Shakespearova textu. Ostravská inscenace s pohybem a fyzičností intenzivně pracuje, zvláště v tanečních scénách. Ostatně samotná postava Elfa – recenzenty velmi oceňovaný výkon Lady Bělaškové - se vyjadřuje výhradně tancem. Právě v kontrastu se vznešeným Elfem je postava Puka. Puk Renáty Klemensové není elegantním a něžným tanečníkem, naopak. Svými pohyby vyjadřuje radost ze života, škodolibost, sexuální konotace, možná až jakousi anarchičnost. Stačí jen vzpomenout na nejznámější Pukovo vyjádření pohybu, kdy při pátrání po magickém květu za hodinu obletí celou zeměkoulí. Klemensová tak vykonává určitou jednoduchou činnost – v tomto případě opustí jeviště – a touto činností evokuje konání postavy – oblet Země.

Zvláštností ostravské inscenace je i zdánlivě prostá skutečnost, že Puka hraje žena. Renáta Klemensová o sobě v této roli mluví v mužském rodě, což nás opět může dovést k dalším úvahám. Sama herečka totiž říká, že vnímá Puka jako bezpohlavního. Využití tzv. cross-castingu⁸⁹ přináší inscenaci další rozměr. Nejednoznačnost Pukova pohlaví dále rozvíjí charakter ostravského *Snu*. Když si nemůžeme být jisti ani pohlavím hlavní postavy, nemůžeme si být jisti ničím. Opět se zde opakuje motiv nejistoty, tápání, tak typický pro inscenaci, ale i pro dnešní svět. Vždyť v dnešní době často nerozumíme ani sami sobě.

Všemi zmíněnými charakteristikami – střetem iluze s realitou, kontrastem světa živých či mrtvých, důrazem na podstatu pohybu – tak tvůrci ostravské inscenace vyjádřili to nejdůležitější – návrat k počátkům, obřadům, rituálům. Puk v Ostravě vystupuje jako ztělesnění náboženského či magického rituálu. Ostravský *Sen* se v Pukovi obrací k bohům, magii, potažmo mytologii. Odkazováním na staré texty, pověsti, popřípadě lidové divadlo, Puk ve své zdánlivé primitivnosti velmi sofistikovaně poukazuje na zkaženost dnešního světa. Jak jsem již zdůraznila v první části mé práce, jakkoli magie a mytologie může působit chaoticky, v dobách, než svět ovládla církev, znamenala kouzla a pověsti pro lidi jedinou jistotu; jistotu, kterou se snažili neztratit tehdy, a snažíme se ji neztratit i dnes. Poselství ostravského *Snu* je tak velmi dobře zakódováno a je možné ho pochopit až po několikerém zhlédnutí. *Sen noci svatojánské* – a postava Puka v podání Renáty Klemensové – tedy

⁸⁹ cross-casting – nejen v moderním divadle velmi často využívaný faktor záměny pohlaví, nejčastěji interpretovaný tím způsobem, že mužskou postavu hraje žena a naopak. V případě ostravského *Snu* je otázkou, zda-li je Puk mužského nebo ženského pohlaví; pro zjednodušení však vycházím z pravděpodobnější skutečnosti, že Puk je mužského pohlaví. Podrobněji o problematice cross-castingu a jeho využití v současném divadle in FISCHER-LICHTE, Erika: *Estetika performativity*. 1. vyd. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, 334 s. ISBN 978-80904487-2-8, s. 117 a 124-126.

představuje nostalgický obraz minulosti. Tvůrci vidí cestu ke štěstí v návratu k našim kořenům, k původní jednoduchosti, nekomplikované dnešní zákeřnou a uspěchanou dobou. V tomto spočívá klíčový rozdíl mezi oběma inscenacemi – zatímco ostravský *Sen* zůstává v minulosti a doporučuje ji jako jedinou cestu ke štěstí, bratislavská inscenace se intenzivně zabývá současností. Nejen její pozitivní stránkou, ale i hrozbami, které nám může přinést budoucnost, ale které můžeme přinést hlavně sami sobě.

Bratislava

Pokud je možno ostravskou inscenaci definovat – samozřejmě velmi zjednodušeně – slovy jako morbidní, temná, osamělá, pro inscenaci bratislavskou se definice hledají jen těžko. Gáborův *Sen* nás může na první pohled oklamat a na diváka, který hlubší dojem nehledá, může působit dojmem „klasické“ inscenace hrané v kamenném divadle. V případě Divadla Astorka Korzo '90 už jen samotný charakter a pověst scény klasické pojetí vylučuje. Již při prvním zhlédnutí Spišákova *Snu* a následně při několika dalších zhlédnutích jsem měla dojem, že sleduji divadelní představení s výraznými performančními prvky. To je samozřejmě silně zjednodušená definice. Stále se jedná o adaptaci Shakespeara v kamenném divadle, jakkoli avantgardní. Právě ono avantgardní pojetí bratislavského *Snu* mi však nejrůznější moderní performance nepřestává evokovat. Jedná se čistě o můj názor a mou reflexi, nicméně inscenace vykazuje řadu performančních rysů tak, jak je definuje především německá teatroložka Erika Fischer-Lichte ve své *Estetice performativity*.⁹⁰ Nejvýznamnějším reprezentantem těchto skutečností je pak právě samotný Puk.

Bratislavská inscenace vykazuje některé základní rysy performance. Tím prvním je – stejně jako v případě ostravské inscenace – soustředění na pohyb a fyzično vůbec. Sám Puk v podání Miroslava Nogy se vyjadřuje především pohybem a citoslovci. Je až s podivem, jak radikálně inscenátoři Pukův text seškrtali – a ještě více udivuje skutečnost, že to nebylo ke škodě. Ovšem jen herec Nogova formátu si dokáže s takto zredukovanou rolí poradit a učinit z ní prakticky hlavní postavu. Z jeho různorodých pohybů (plížení pavouka, poskakování, evokace skoku ze skokanského můstku...) můžeme mít dojem silné inspirace body artem – byť body artem, který nereprezentuje jen sám sebe, ale je součástí příběhu. V tomto případě herec nedostal roli nalinkovanou, ale, jak sám říká, spíše on přinesl režisérovi řadu nápadů, co s postavou udělat a jak ji představit. I samotné citoslovce „puk!“ – jeden z mála slovních projevů, které Puk na scéně pronese – posouvají děj dál a kromě magických efektů s sebou

⁹⁰ In Fischer-Lichte, E.: *Estetika performativity*.

vždy přinesou radikální změnu v ději. Zajímavostí je i časový a geografický přesah, kterým Puk v bratislavské inscenaci prošel. Postava Puka na bratislavském jevišti je samozřejmě Shakespearova, ale sama o sobě, svým jednáním, se odvozuje z moderního světa. Bratislavský *Sen svätajánské noci* se odehrává v současnosti. Ale i ze zeměpisného hlediska prošla postava Puka – a s ní všechny postavy magické říše – velkou proměnou. Puk se neocitá ani v antických Athénách, ani v Shakespearově době, ale v asijských náboženských sférách. Celý magický svět je, jak ukáží níže, reprezentován asijskými džiny a indickou mytologií vůbec. Puk pak představuje samotného pána džinů.

Dalším prvkem typickým pro bratislavský *Sen* je princip provokace a nastavování zrcadla. Tento fakt se samozřejmě v divadle projevoval i v dřívějších dobách, je samotným principem divadla - i pro moderní performanční aktivity je typický a nezbytný. Právě Fischer-Lichte mluví o provokacích, které mají publikum pobavit, ale zároveň znejistět.⁹¹ Tento faktor dokonale ztělesňuje postava Puka. Na první pohled je tu proto, aby nás pobavila. Teprve v průběhu hry zjišťujeme, že nám vlastně nesmírně šikovně a nenápadně ukazuje naši pravou podobu. Stručně řečeno, nutí nás, abychom se viděli takoví, jací jsme. Divák se sice směje naivitě, hlouposti, potažmo pokrytectví postav na scéně, ale Puk nás pokaždé nezapomene nenápadně upozornit, že přesně takoví jsme přece i my. Puk nás postaví před naše možnosti, poskytuje i negativní emoce, vychází z nich, ale vše, co by nás mohlo urazit, zcela destruuje humorem. Vždyť vyslovenou urážku možná tak ani nemyslel, je to jen hra, divadlo, sen.

Dalším rysem inscenace jsou dobové aktualizace. Na prvním místě je bezesporu medializace a využívání audiovizuálních technologií, ať už je to v tomto případě promítací plátno, vizuální efekty, nebo nepostradatelné mobilní telefony, které udělají vždy přesně to, co jejich majitel zrovna potřebuje. Využití moderních technologií bylo typické pro celou oblast režiséřského divadla v 60. a 70. letech 20. století a pokračuje samozřejmě i v dnešní době, byť v některých případech zachází do extrémů. Ale vztah k současnosti nespočívá jen ve využití techniky. Slovenské divadlo moderní doby si rádo dělá legraci z aktuálního dění; *Sen svätajánské noci* není výjimkou. Během večera se právě z Pukových úst dozvíme řadu podrobností o současné slovenské politické i ekonomické situaci. Inscenátoři tím respektují fakt, že divadlo by nemělo předvádět jen děj hry, ale soustředit se také na současnost. Tomu odpovídá i jeden prvek hry, se kterým by se dalo polemizovat snad do nekonečna, a to prostředí, ve kterém se inscenace odehrává. Této skutečnosti se podivují i mnozí recenzenti, jak ukáží níže, a přestože se k ní režisér vyjádřil, podle mého názoru zůstávají některé otázky

⁹¹ Viz poslední odstavec této podkapitoly.

nezodpovězeny. Nezvratnou skutečností totiž zůstává, že bratislavský *Sen* se odehrává v hotelovém pokoji. Proč tomu tak je, nad tím můžeme jen spekulovat. Několik teorií k této skutečnosti bude vzneseno níže. Nicméně faktem zůstává, že inscenátoři se možná v tomto případě snažili o dobovou aktualizaci až příliš a nedovedli svůj záměr relevantně vysvětlit.

Bratislavský *Sen svätajánské noci* mi ze všeho nejvíce evokuje politický mítink Chance 2000, o kterém se Erika Fischer-Lichte také obsírně zmiňuje. Jednalo se o shromáždění profesionálních i amatérských divadelníků, kteří publiku předvedli obraz současné německé politiky a nabídli svou alternativu. Zvolili k tomu však metaforické prostředky, zapojení audiovizuálních technologií, jinotaje, nikoho neoznačili přímo. Měli za svůj cíl a úkol diváka pobavit, ale zároveň znejistit, znervóznit. Bratislavský *Sen* v tomto smyslu zachází ještě dál - vyjadřuje se k přesným a konkrétním událostem slovenské politické a ekonomické scény. Neváhá zmiňovat i konkrétní jména.

Co tedy měla Chance 2000 představovat? Jednalo se o divadelní představení? Politický mítink? Cirkus? O co přesně šlo a jaký to mělo smysl? Přesně tyto otázky klade i Spišákova inscenace. Domnívám se, že odpověď je na vnímání a reflexi každého z nás. Rozhodně však nesledujeme klasického Shakespeara. Stejně je tomu v případě ostravské inscenace, ale je zde zásadní rozdíl. Zatímco ostravský *Sen* víceméně pasivně odkazuje k blahodárné a poklidné minulosti, Puk v Bratislavě aktivně varuje před budoucností. Miroslav Noga v rozhovoru⁹² vysvětluje, že se modernizovaným pojetím postavy snažil poukázat na nebezpečí současnosti, ať už je to politika, náš soukromý život nebo na první pohled s inscenací nijak nesouvisějící problematika jaderných zbraní. Bratislavská inscenace tak vyznívá především jako varovné memento, varování před námi samotnými. A tento fakt vyjadřuje i samotný Puk slovy: „Jací blázni jsou ti lidé...“⁹³

2.3 Dramaturgicko-režijní koncept postavy Puka a jeho okolí

Ačkoli se má práce zaměřuje především na herecké vnímání postavy Puka, neméně důležité je pojetí dramaturgicko-režijní.⁹⁴ O režijní práci s textem a vůbec s postavou Puka budu

⁹² Viz přílohy této práce na stranách 49-56.

⁹³ SHAKESPEARE, W.: *Sen noci svätajánské*, s. 67.

⁹⁴ Nejprve si v základech představme obě režisérské osobnosti.

V případě Národního divadla moravskoslezského je to Peter Gábor, ročník 1963. Studoval hudební výchovu v Nitře a činoherní režii v Praze. V letech 1992-1995 režíroval v divadle v Martině. Od roku 1993 spolupracuje také s Národním divadlem moravskoslezským. Léta 1995-1997 spojil se Středočeským divadlem v Kladně, léta 1997-2004 s Moravským divadlem v Olomouci. Pravidelně hostuje v Městských divadlech pražských,

hovořit ze dvou hledisek. Půjde jednak o mé vlastní vnímání těchto skutečností (tj. řady divadelních složek – scény, kostýmů, hudby) propojené s hodnocením prostřednictvím divadelních recenzí, jednak o vnímání samotných představitelů Puka na základě rozhovorů s nimi. Co se týká teoretického pojetí režijní práce se Shakespearovou postavou, velmi stručně se k tomuto tématu vyslovil pouze Milan Lukeš. Velice obecně se vyjadřuje v tom smyslu, že *Sen noci svatojánské* je „značně už okoukaná a ohmataná hra“.⁹⁵ K současné shakespearovské režii pak podotýká, že „došlo k převratným změnám v shakespearovské interpretaci“.⁹⁶ Tuto strohou teorii potvrzují a rozvádějí oba režiséři různých pojetí *Snu noci svatojánské*.

Režijní práce obou inscenátorů by se dala shrnout velice stručně. Krátce: Peter Gábor se konzervativně přidrží textu, Shakespeara vnímá tradičně, podává poetický jevištní obraz; Ondrej Spišák zcela volně zachází s textem, hru aktualizuje, scénu pojímá současně.

Režisér Gábor skutečně zpracoval text velmi konzervativně. Naprosto doslovně se drží překladu Martina Hilského. To je nejnáročnější právě pro Renátu Klemensovou alias Puka, která za tři hodiny hracího času prakticky neopustí jeviště. Gábor režíruje Shakespeara tak, aby se co nejvíce držel zcela původního, „starého“ Shakespeareova pojetí. Snaží se na jeviště převést na první pohled romantický, pohádkový dramatický obraz, jak ukáží níže v podrobnějším rozboru.

Ondrej Spišák je Gáborovým pravým opakem. Z pohledu laika by se dalo říci, že si se Shakespearem „dělá, co chce“. Již sám překlad slovenského básníka L'ubomíra Feldeka je dosti volný a Spišák pak tuto volnost dovádí do extrému. Z původního textu hry ponechal jen velmi málo veršovaných replik. Děj zůstává víceméně stejný, nicméně pojetí scény, kostýmů nebo jevištních promluv ho posouvá do moderní doby. Pod vlivem současného jazyka či moderních technologií se původní Shakespeareův *Sen* prakticky ztrácí. Nicméně výrazná aktualizace, která je ostatně pro Divadlo Astorka Korzo '90 typická, není v případě bratislavské inscenace na škodu. „Modernizovat“, ať už minimalistickou scénou, proškrtáním textu nebo soudobými kostýmy, nemusí být vždy synonymem pro „zkazit“, jakkoli to tak české divadelní publikum bohužel často vnímá.

Západočeském divadle v Chebu, v Jihočeském divadle v Českých Budějovicích, v Divadle Na Fidlovačce nebo v Divadle v Řeznické. Úspěšně působil i v Theatre Molière v Paříži.

V Divadle Astorka Korzo '90 režíroval *Sen noci svatojánské* (respektive *Sen svatojánské noci*) Ondrej Spišák. Narodil se roku 1965, vystudoval v Praze a proslavil se inscenační praxí na Slovensku, v České republice nebo v Polsku. Jeho působení na Slovensku je spojeno například s Loutkovým divadlem v Žilině, Radošínským naivním divadlem nebo Divadlem Jána Palárika v Trnavě. V Čechách pracoval v Národním divadle moravskoslezském, v divadle v Karlových Varech nebo v Těšínském divadle v Českém Těšíně. V Polsku režíroval například ve Varšavě, Toruni a Lodži.

⁹⁵ LUKEŠ, M.: *Mezi karnevalem a snem*, s. 5.

⁹⁶ LUKEŠ, M.: *Shakespeare a okolí*, s. 10.

Nyní se podívejme na konkrétní scénické prostředí, v němž se Puk pohybuje a které ho pomáhá definovat. Scéna Kataríny Holkové v Ostravě je velmi příznivě přijímána. Všechny tři recenze, které ke *Snu noci svatojánské* v době vzniku inscenace archivovalo Národní divadlo moravskoslezské, scénu chválí. „*Hra světél a stínů, projekce obrovitých květů, abstraktních symbolů a další technické finesy jsou místy uchvacující. Zcela evidentní je snaha okouzlit publikum – velkou scénou plnou barevných obrazů a tanečních, místy až akrobatických scén [...] Pro svět elfů, víl a bájných božstev, ale také pro scény hledání ztracených a znovunalezených lidských milenců navrhla autorka scény a kostýmů Katarína Holková obrovský, v prostoru zavěšený a zároveň pohyblivý kruh, vypletený pružnou bílou nepravidelnou sítí a vybavený po obvodu reflektory. Diváky jímá až závrať, když se dá do pohybu toto těleso evokující mezihvězdný prostor a zároveň hloubku fantazie i spletnost lidských vztahů a citů,*“⁹⁷ uvádí autor recenze *Sen noci svatojánské jako hold lásce* Ladislav Vrchovský. Na tomto místě je evidentní, že recenzent se víceméně nechal oklamat dvojznačností inscenace, jak bylo popsáno výše. Vnímá totiž pouze libivé prvky, asociující pohádku, romantickou stránku inscenace. Jen málokterý recenzent se ovšem zamyslel nad tím, co je za třpytem a leskem ostravského *Snu* skryto. Stejně tak Martin Jiroušek z *Mladé fronty Dnes* uvádí, že ostravská inscenace „*zaujme například významnou světélkující výpravou*“.⁹⁸ Mé hodnocení je podobné, avšak komplexnější. Katarína Holková totiž při návrhu scény opravdu nešetřila fantazií. Lidský svět Thesea a Hipolyty představuje obyčejné křeslo a stolek na forbíně, zato po rozhrnutí opony se objeví zářivě barevný les se svítícím plastovým měsícem/hnízdem, otáčivými kulatými podstavci a umělým jezerem. I rekvizity jsou dobře zvolené, i když obrovský kouzelný květ nebo modré třpytky místo vody patrně nemají zobrazovat nic jiného než samy sebe. Na scéně tak kontrastují dvě pojetí – magický athénský les plný pestrých barev a strohý, až nudný svět lidí. Sama Holková ke scéně dodává: „*Scénografie je postavená na fragmentech, které se v kouzlení se stíny otáčejí a pulzují v otevřeném prostoru. Na scéně jsem použila linky jako rastr do kruhu, něco jako halucinogenní kino. Jde o větvení stínů a větvené clony barev, jejichž spletnost pak tvoří les. Na točně je namalovaná mandala, která vynikne jen při UV osvětlení. Je to jakýsi pořádek, který bude narušen poté, co uvidíme milenecké orgie, které se odehrávají na bonbónu, v listí, ve vyschlém jezírku. A proč právě temná modrá? Modrá je symbolem rozjímání a modlitby [...] Chtěla jsem dosáhnout bláznivosti a karnevalovosti [...] Nasvítíme mlhu a možná bude*

⁹⁷ VRCHOVSKÝ, Ladislav: *Sen noci svatojánské jako hold lásce*. E15. 25. 4. 2013, 7(1361), 13. ISSN 1803-4543.

⁹⁸ JIROUŠEK, Martin: *Shakespeare v Ostravě, to je i halucinogenní kino*.

*les nakoniec jen opuštěným divadlem s odloženými kulisami.*⁹⁹ Právě tato část scénografčina komentáře je pro pochopení ostravské inscenace klíčová. Jak už jsem naznačila výše, zdejší *Sen* není ani tak okouzlejícím pohádkovým příběhem, jako spíše temnější inscenací, ukazující spletnost a nejednoznačnost současného reálného života, ale i naší fantazie. Ostravská inscenace tedy vyniká jásavými barvami a leskem, které jsou v kontrastu s téměř negativní postavou Puka, jak ukážu v oddílu zabývající se hereckým ztvárněním postavy. Inscenátoři upozorňují na romantičnost scény v souvislosti s tématem ztracené a znovunalezené lásky, já však za barevnou líbivostí vnímám i něco víc. Postava Puka je v ostravské inscenaci spíše hororová než pohádková. A právě tuto skutečnost scénografie ještě podtrhuje. Máloco je tak děsivé, jako zlomyslnost, odehrávající se v krásném prostředí. Tímto kontrastem docílila Holková ještě větší působivosti a dramatické intenzity. Scénografka mluví o lese, který se promění v opuštěné jeviště s kulisami. Přesně takové prostředí je pro Puka typické.

Co se týká bratislavské inscenace, scéna již nevyvolala tak jednoznačně příznivé ohlasy. „*Postavy [...] inscenácie si skrížili svoje cesty spravidla kdesi v intimite (hotelovej izby? Či iného komorného priestoru, ktorý scénograf F. Lipták uzavrel do štvorca za záclonkami).* [...] *Bezudnej zábave, ktorá bola očividne jedným z hlavných režijných zámerov, by azda niekedy pomohla naplno vyznieť aj väčšia kontrastnosť odlišných situácií a scén (svet fantázie verzus svet reality).*“¹⁰⁰ Scénograf se v případě bratislavské inscenace nutně musel vypořádat také s problémem malého jeviště. Zvolil prostředí hotelového pokoje, ale nijak blíže tento motiv nevysvětlil. Recenzent se ptá: „*Prečo sa to odohráva práve v hoteli? Iba kvoli motívu spleti náhodných či osudových stretnutí ľuď z roznych societ či národov? A postel' iba ako metafora toho, že všetko sa vždy rieši len cez spálňu?*“¹⁰¹ Otázka je opravdu trefně položena. To, že se bratislavský *Sen* odehrává v hotelovém pokoji, je skutečností, nad kterou se recenzenti – a nejspíš i diváci – podivují nejvíc. Podle režiséra je hotel metaforou života: „*Akoby sme prišli na svet na to, abychom v ňom strávili istý vymedzený čas. A ten svet je vlastne prechodnou hotelovou izbou, lebo po odžití svojho života ide každý niekam – nikto nevie kam – natrvalo.*“¹⁰² Režisér Spišák nabídl své vysvětlení, podle mého názoru se však jedná jen o velmi vágní zdůvodnění. Domnívám se, že inscenátoři zkrátka chtěli, aby jejich pojetí Shakespeara bylo maximálně originální a netradiční, a proto je napadlo umístění děje

⁹⁹ VRCHOVSKÝ, L.: *Sen noci svatojánské jako hold lásce*.

¹⁰⁰ BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Zuzana. *Smiešne sny, preludy a lásky hry* [online]. [Citováno z 17. 2. 2014]. Dostupné z : <http://www.theatre.sk/isrecenzie/672/97/Smiesne-SNY-PRELUDE-A-LASKY-HRY/?cntnt01origid=97/>.

¹⁰¹ MIŠOVIC, Karol. *Sen jednej hotelovej noci* [online]. [Citováno z 16. 2. 2014]. Dostupné z: <http://www.theatre.sk/isrecenzie/706/97/Sen-jednej-hotelovej-noci/?cntnt01origid=97/>.

¹⁰² Tamtéž.

hry do hotelového pokoje. Tato skutečnost je o to více zářející, že, slovy recenzenta, „*Sen je navyše jedna z autorových hier, v ktorej sú situácie pevne viazané na exteriérové (lesné) scény a konanie a repliky postáv s ním priamo súvisia. Lenže v Spišákovej inscenácii sa scénografia a ani repliky nemenia. Replikami sice postavy narážajú na les a krovie (Kedy chceš odísť z tohto lesa? ; Sú nikde tu v húští a.i.) , ale nepodporujú to aj konaním či akciami.*“¹⁰³ Herci se zcela nepochopitelně v myšlenkách i dialozích přemísťují z hotelu do lesa, aniž by byl tento postup blíže objasněn. Podrobněji opět recenze: „*Protagonisti naozaj predstierajú, že sa ocitli na replikami opísaných priestranstvách, a pritom svojim konaním buď priamo reagujú na zariadenie apartmánu (práca s posteľou, ktorá slúži napríklad ako skrýša) alebo sa absolútne odosobňujú od pevne postaveného hotelového interiéru a divákov „presviedčajú”, že sa predsa len ocitli v aténskom lese. Tento kontrast tak vyznenie inscenácie mátie a jednotlivé komponenty navzájom prestávajú komunikovať.*“¹⁰⁴

Na scénu slovenského *Snu* mám podobný názor. Je prísne jednoduchá, tvorí ji vlastne jen postel s nebesy, šifonovými závěsy a dvěma průhledy po stranách - vždyť *Sen noci svatojánské* je především komedií o lásce a sexu. Ať už se jedná o vztahy obou mladých párů, Titaniin románek s Klubkem nebo neustálé – místy až trochu nevkusné – sexuální nářky řemeslníků. Celá scéna je však ve své neměnnosti lehce monotónní. Výborným oživením jsou světelné efekty - záblesky jasných barev doprovázené dýmem nebo zvukem hromu a deště. Nicméně přes tato zpestření je Bratislava ve své scénické postmodernosti dosti skromná, možná až zbytečně, v určitém smyslu může být zklamáním. Prostředí děje bylo dobře vymyšleno, ale představení dělá dojem, jako by inscenátoři „zapomněli“ podle toho přizpůsobit text.

Co se týká kostýmů v ostravské inscenaci, reflexe recenzentů jsou velmi stručné: „*Kostýmy jsou jednak pohádkové, jednak současné.*“¹⁰⁵ „*Kostýmy zase připomenou květy nebo afrodisiaka.*“¹⁰⁶ Pokud tato tvrzení rozvedu, kostýmy Kataríny Holkové jsou barevně a také střihově velmi nápadité. Vyniká Helena v zelené barvě ladící s lesem a Hermie v romantické růžové. Nejpodrobněji propracované jsou pak kostýmy nadpřirozených postav. Titaniin květinový věnec, Oberonovy zelené boty s dlouhými špicemi, flitrové plavky elfů, Pukova růžová tykadla – vše symbolizuje pestrost přírody a splynutí s ní. Ostatně sami inscenátoři hru označují jako kouzelnou alžbětinskou komedii, která odhalí velká tajemství přírody i lidí.

¹⁰³ MIŠOVIC, K.: *Sen jednej hotelovej noci.*

¹⁰⁴ Tamtéž.

¹⁰⁵ VRCHOVSKÝ, L.: *Sen noci svatojánské jako hold lásce.*

¹⁰⁶ JIROUŠEK, M.: *Shakespeare v Ostravě, to je i halucinogenní kino.*

Bratislavské kostýmy jsou poměrně jednoznačně pozitivně hodnoceny. Recenzenti si všimají především jejich asijského vyznění: „*Indické vyladenie v kostýmovém štylizácii Oberona, Titanie a Puka zacvendží orientom nástojčivo a výrečne.*“¹⁰⁷ A dále: „*Kostýmy trojice Oberon – Titania – Puk evokujú orient, kde aj Shakespeare určil ich povod.*“¹⁰⁸ Zde opět chybí bližší komentář tvůrců. Proč magické postavy stylizovali do prostředí Orientu? Proč toto prostředí zcela popírá právě jednoduchá scéna hotelového pokoje? Navíc William Shakespeare se oproti tvrzení recenzenta na žádném místě *Snu* nezmiňuje o tom, že by jeho magické postavy pocházely z Orientu. Jedná se tedy o recenzentův naprostý ústupek fikci – pokud ovšem do označení „Orient“ nezahrnuje poněkud prvoplánově celou Asii. - Dále si recenze všimá stylu a střihu kostýmů: „*Kostýmy Petra Čaneckého jako vždy posobia svojou eleganciou a štylovoťou, čo však neuberá na ich divadelnej výpovednosti. Každá skupina postáv má charakteristický štýl odevov a doplnkov, ktoré zreteľne vystihujú jednotlivé postavy. Zázračné bytosti (Oberon, Titania, Puk, Víla) obliekol kostýmový výtvarník do trblietavých látok, ktoré evokujú vzdialenú exotiku, pri kostýmoch milencov akoby skombinoval módu dvadsiatych - tridsiatych rokov s absolútne súčasnými šatami moderných mladých ľudí. Remeslníkom dal charakteristické odevy ich zamestnaní, všetky v bielé farbe (niekedy doplnené čiernymi doplnkami).*“¹⁰⁹ Zde se už jedná o přesnější komentář. Čaneckého kostýmy rozhodně evokují jistou dávku exotiky, recenzent však recipientovi automaticky nevnucuje představu Orientu. Recenzent pak nepomíjí ani problémovost některých kostýmů: „*Kostýmy sú praktickými nositeľmi významu, jedine dlhá štóla Titanie viditeľne prekáža herečke pri plynulosti jej akcií.*“¹¹⁰ Mnohostrannost kostýmů je nepřehlédnutelná - byly pojaty velice moderně. Za vše mluví Hermiina červená tepláková souprava, která vyjadřuje moderní vnímání mladé dívky i skutečnost, že – soudě alespoň podle kostýmů – by se inscenace mohla klidně odehrávat v současnosti. Oba mladíci – Lysandr a Demetrius – mají oblek s různě barevnými saky, patrně pro lepší odlišení. Egea je opravdovou dámou ve svých černobílých šatech a barevně ladícím slaměném klobouku – přesně takto si člověk představí dámu z vyšší společnosti. Titaniina zlatá sukně symbolizuje vztah k třpytivému, kouzelnému athénskému lesu a přírodě. Stejně tak je celý ve zlatém odě i Puk, ačkoli ten má na hlavě ještě turban, čímž připomíná arabského džina - snad jediný odkaz na onen vyzdvihovaný možný nádech Orientu. Vyvedené jsou také svatební šaty obou dívek – pro temperamentní,

¹⁰⁷ BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z.: *Smiešne sny, preludy a lásky hry.*

¹⁰⁸ MIŠOVIC, K.: *Sen jednej hotelovej noci.*

¹⁰⁹ Tamtéž.

¹¹⁰ Tamtéž.

živou Hermii velmi netradičně asymetricky střížené, pro tichou a vážnější Helenu spíše konzervativní.

A atmosféru, ze které herec při pojetí Puka vychází, silně ovlivňuje i hudba. Recenze ji vesměs chválí. „[...] Navíc za doprovodu nádherné scénické hudby Vladimíra Franze. Ta je ryze současná, čerpá z mnoha hudebních žánrů a lze v ní slyšet ozvěny hudby symfonické, lidové i jazzové. Případně CD s Franzovou hudbou ke *Snu noci svatojánské* by s největší pravděpodobností bylo brzy vyprodáno.“¹¹¹ „Gáborův *Sen* je rozmarový, ale bez originálních nápadů. S výjimkou širokého spektra romantické hudební invence Vladimíra Franze.“¹¹² V tomto případě ovšem s obdivnými recenzemi nesouhlasím. Hudební pojetí bylo v případě Ostravy dosti tristní. Hudbu ke *Snu noci svatojánské* složil Vladimír Franz, bohužel však v tomto případě nedostal své dobré pověsti. Chyba je patrně i na straně režie. Zřejmě ve snaze o zajímavost a poutavost zařadil Gábor do inscenace několik rádooby muzikálových čísel. To je faktor, který narušuje jinak klasické pojetí inscenace. Gábor chtěl děj patrně ozvláštnit, možná i přiblížit mladšímu publiku. Sázka mu bohužel nevyšla, hudba je chaotická a příliš hlasitá, hercům navíc není rozumět. Již jen samotné zvolení hudebního žánru s obsahem inscenace nekoreluje. Hudba v ostravské inscenaci nedává smysl a nutně zůstává nedovysvětlena.

Na rozdíl od ostravského pojetí je hudba v Bratislavě dosti originální, stylová a pestrá, jakkoli se k ní recenzenti příliš nevyjádřili. První recenze se zmiňuje jen o „*všadeprítomných mobiloch, z ktorých znie na povel omamná melódia*“,¹¹³ druhá o hudbě bohužel zcela mlčí. Hudba je kombinací současné popové muziky. *You're Beautiful* Jamese Blunta, tradiční *Time of My Life* z Hříšného tance nebo nostalgická *Je t'aime* Jane Birkinové a Serge Gainsbourga – to nejsou náhodně vybrané hity, ale písně, které svou něžností a romantičností doladují atmosféru Shakespearovy nejláskyplnější komedie. *Je t'aime* je potom volbou spíše ironickou - tato píseň o lásce doprovází lehkým závěsem zahalené orgie Titanie s Klubkem.

Bratislavský *Sen svatojánské noci* je zkrátka inscenací zmodernizovanou a původní Shakespeare v ní ani příliš nejde rozpoznat. Přes veškerou zábavnost se tak divák občas nutně poněkud ztrácí a celkově děj přestává dávat smysl. Jak zdůrazňuje recenzentka: „*A tak zábavnosť zostáva bujarou zábavnosťou, a vďaka inteligentne namiešaným ingrediencám aj zmierlivo vkusnou, ale nevykročí k skrytejším významom textu, ktorý dovol'uje prienik do svetov tušených a neprebádaných, sveta snov, rozprávok a fantázie. [...] Zúžený obzor*

¹¹¹ VRCHOVSKÝ, L.: *Sen noci svatojánské jako hold lásce*.

¹¹² KŘÍŽ, Jiří P.: *Gáborův Sen noci svatojánské nemá filipa* [online]. [Citováno z 1.2. 2016.] Dostupné z <http://www.novinky.cz/kultura/299424-gaboruv-sen-noci-svatojanske-nema-filipa.html>.

¹¹³ BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z.: *Smiešne sny, preludy a lásky hry*.

*bezbrehej šantivosti sice konvenuje naplno dnešnému divákovi, ale zanecháva d'aleko v nedohl' adne možnosti autorovho farbistého fantazijného, ale aj konkrétneho reálneho sveta protirečení a záhad, tajomstva a tajomna, ktoré sú tou pravou trampolínou básnivosti a tiež poetického čara tejto predlohy.*¹¹⁴ Je tomu opravdu tak. Bratislavský *Sen svätajánské noci* je jistě inscenací zábavnou, v téměř každém ohledu originální a netradiční, ale na první pohled nepřekročí meze pouhé komedie, určené k pobavení.

Další zajímavostí pak je erotická a sexuální stránka obou inscenací. Vždyť *Sen noci svatojánské* bývá již po dlouhou dobu často parodován pod názvem *Sex noci svatojánské*.¹¹⁵ Sama ostravská scénografka mluví o orgiích, které se odehrávají na bonbónu. Kostýmy pak skutečně svou barevnou vizualizací a exotičností připomínají afrodisiaka. Opět se v tomto případě jedná o prostředí, které s naší postavou určitým způsobem koreluje.

2.4 Interpretace postavy Puka na základě divadelních recenzí a vlastní reflexe

Podrobně jsem tedy představila prostředí, ve kterém se Puk v obou inscenacích pohybuje. Nyní budu směřovat k prezentaci samotného hereckého pojetí této postavy. Puk však není na jevišti sám, postavy kolem něj ho ovlivňují, proto se budu věnovat i výrazným hereckým výkonům ostatních protagonistů, přičemž budu opět vycházet i z recenzí.

Recenze k ostravskému provedení *Snu noci svatojánské* jsou, co se týká hereckých výkonů, dosti strohé. „*Postavy čtyř aténských milenců hrají Veronika Lazorčáková jako Hermie, Petra Lorencová jakožto Helena, Demetria hraje Igor Orozovič a v postavě Lysandra alternují Aleš Bílík a Ivan Dejmal.*¹¹⁶ *Všichni zasluhují za svůj výkon nejvyšší ocenění. Jsou plni energie[...]* *Komediální schopnosti ve vrcholné míře uplatňuje i Vladimír Polák v roli Klubka.*¹¹⁷ Rozporně hodnotí herecké výkony Jiří P. Kříž: „*I řemeslníci chystající na vládní trachtaci tragickou komédii o smrti Pyrama a Thisby humor spíš potí, než žijí (Vladimír Polák, Libor Olma a s nimi mladíci na scéně). Výkonem večera je vévodská Hippolyta a tanečně originální Elf Lady Bělaškové.*¹¹⁸ Z obou ostravských recenzí se tedy vlastně dozvíme jen to, kdo koho hraje, potažmo velmi stručné ohodnocení výkonu některých herců bez bližšího zdůvodnění, popřípadě konkrétních příkladů recenzentova tvrzení.

¹¹⁴ BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z.: *Smiešne sny, preludy a lásky hry*.

¹¹⁵ Snad nejznámějším příkladem je stejnojmenný film Woodyho Allena z roku 1982.

¹¹⁶ Po odchodu Igora Orozoviče do Národního divadla v Praze převzal roli Demetria Aleš Bílík.

¹¹⁷ VRCHOVSKÝ, L.: *Sen noci svatojánské jako hold lásce*.

¹¹⁸ KŘÍŽ, J. P.: *Gáborův Sen noci svatojánské nemá filipa*.

Ve slovenském pojetí má k Pukovi nejbližší Egea, která nahrazuje Hermina otce – možná kvůli nedostatku herců příslušného věku nebo proto, aby vynikl komediální talent Egeiny představitelky. „*Remeslníkom v komike sekunduje Anna Šišková, ktorá vytvára postavu Hermiinej matky Egei. Postava Egea (povodne mužská postava, u Spišáka prepísaná na ženskú) je v povodnom texte stredne veľká a v niektorých inscenáciách aj vyškrtnutá figúrka. Šišková však z tejto malej postavičky tvorí postavu, ktorá je tým hlavným takmer rovnocenná.*“¹¹⁹ V tom má recenzent pravdu a dále výkon Šiškové upřesňuje slovy: „*Herečka dostala najväčší priestor v závere inscenácie, keď pozoruje nešikovných ochotníkov a s pribúdajúcim alkoholom v krvi sa živo zapája a komentuje všetko, čo sa na pomyselnom javisku deje. Šišková však neprechádza ku karikovaniu postavy, ale pevne drží mieru nepodliezavej komiky, je vtipná až smiešna, ale nie prehnane. Vo svojich replikách je presná, vecná a každý vtíp s nadhl' adom pointuje a nenecháva sa strhnúť k prehrávaniu.*“¹²⁰

Podíváme-li se na konkrétní recenze a reflexe, zjistíme, že Puk je v ostravských recenzích prakticky zcela opomíjen. Jedinou větu mu věnuje Jiří P. Kříž – a i ta je negativní: „*I ten Puk Renáty Klemensové jenom tak sem tam puk'.*“¹²¹ Co konkrétně si má divák z tohoto argumentu-neargumentu vybrat, těžko říci. Je pro mne nepochopitelné, jak mohli recenzenti Puka opominout. *Sen noci svatojánské* v podání Divadla Jiřího Myrona je totiž z hereckého hlediska „one- woman- show“. Řeč není o představitelce Heleny, Hermie nebo Titanie. Královnou celé hry je Renáta Klemensová alias Puk. Netradiční obsazení této role ženou je výhrou celé inscenace. Klemensová postavu výborně zvládá fyzicky, na jevišti chvíli neposedí, metá přemety, hvězdy, skáče, plazí se, snad dokonce i létá - dokonale vyjadřuje podstatu čiperného lesního skřítky. Vystihuje však i Pukovu povahu, další klad režijního pojetí. Gábor se totiž rozhodl ignorovat obvyklé pojetí Puka jako romantického pohádkového skřítky a interpretuje ho jako pořouchlého šotka s dosti černým, ačkoliv ne zlomyslným, smyslem pro humor. Klemensová ovládá mimiku a zdařile moduluje i hlas, divák jí věří každé slovo. Celou povahu dramatické postavy dokonale vystihne slovy: „Bude mela, chci se smát.“

Slovenské recenze už jsou, co se týká Puka, podrobnější: „*Aj všadeprítomný Puk Mira Nogu, ten čo sa z miesta diania a na miesto diania dostáva vždy záhadným skokom, aby podl'a inštrukcií Oberona poplietol zámerne všetkým hlavy čarovným elixírom, je z Orientu. Stačí mu dúchnutie a záhadný obláčik zmitorí a popletie hlavy tak dokladne, že už nikto nevládne nad vlastným umom. [...] Fantastický svet preludov, víl a škriatkov korunoval*

¹¹⁹ MIŠOVIC, K.: *Sen jednej hotelovej noci*.

¹²⁰ Tamtéž.

¹²¹ KŘÍŽ, J.P.: *Gáborův Sen noci svatojánské nemá filipa*.

*kráľ'ovnou víl Titaniou a jej partnerom Oberonom, ktorých verným lokajom je záhadný nevyspytatel'ný Puk s diabol'skými sklonmi. [...] Celý rozprávkový svet se tak sústredil len na Titaniu a jej chůtky, na trestajúceho Oberona a slůžiaceho diablíka Puka.*¹²² Pokud pomineme opět záhadný odkaz na Orient, podpořený vlastně jen tím, že Nogův Puk nosí turban, je zajímavou skutečností, že recenzentka několikrát mluví o Pukovi jako o d'áblovi. Jak jsem zdůraznila v první části své práce, je tento možný původ postavy Puka jednou z relevantních skutečností. Od obecného hodnocení postav pak přechází recenze přímo ke konkrétní reflexi postavy Puka. „*Miroslav Noga vytvárá Puka jako neposedného a hravého orientálního elfa. Představuje ho jako chlapca v tele muža, ktorý sa chce neustále zabávať, teší sa z intríg svojho pána. Aj keď jeho postava okrem orientálnej príchuť (kostýmu na ramienkach a turbanu) taktiež nedostala výraznejší priestor na pestrejšie kreovanie charakteru. Nogova hravosť v škriatkovskom tele patrí medzi najvýraznejšie výkony inscenácie.*“¹²³ Je až obdivuhodné, jak křečovitě se slovenští recenzenti drží teorie, že postava Puka pochází z Orientu a toto mínění od sebe i navzájem přebírají. Znovu bych ráda upozornila, že sami tvůrci se o orientálním původu postavy nikdy nezmiňovali a recenzenti tak vycházejí pouze z jedné jediné skutečnosti, že Puk nosí turban – což může znamenat všechno a nic. Nicméně recenzent správně popisuje, že Miroslav Noga v roli Puka skutečně září, a to nejen kvůli blyštivému kostýmu. Jeho komediální talent je stejný, ne-li větší než u Šiškové; je škoda, že tito dva nejvýraznější herci vytvoří pár až v závěru hry. Na rozdíl od Gáborova provedení v Národním divadle moravskoslezském je v bratislavské inscenaci Puk ztvárněn klasicky – jako roztomilý kouzelný skřítek a naivní popleta.

Zásadní rozdíl je tedy v tom, že v české verzi Puka hraje žena – a žena výrazná, do Divadla Jiřího Myrona se už delší dobu jezdí „na Klemensovou“. Ve slovenské verzi se jedná o muže – i toto byla dobrá volba, Miroslav Noga vyniká výrazným komediálním talentem. Především se však jedná o dvojí pojetí postavy Puka, jak jsem naznačila již v první části. V Bratislavě je Puk klasickým pohádkovým skřítkem. V Ostravě ovšem ztemněl, je z něj škodolibá, možná trochu zlomyslná postava.

¹²² BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Z.: *Smiesne sny, preludy a lásky hry*

¹²³ MIŠOVIC, K.: *Sen jednej hotelovej noci.*

2.5 Postava Puka očima jeho představitelů¹²⁴

Důležitou a přínosnou částí mé práce by měly být rozhovory se samotnými představiteli Puka, které připojuji ke své práci v příloze. Prostřednictvím výpovědí herců jsem se pokusila vystihnout jejich osobité pojetí Shakespearovy magické postavy. Názory herců, se kterými v této podkapitole pracuji, jsou citovány z rozhovorů, které jsem s herci udělala; v kompletním znění jsou k dispozici v příloze této práce na stranách 49-56.

Jaké skutečnosti tedy vyplynuly z rozhovorů? Především skutečnost, že oba interpreti již mají poměrně bohaté zkušenosti se Shakespearem, což – jak podotýká Renáta Klemensová – jim v případě blankversu jediné pomůže. Co se týká mého podrobného rozboru Pukova původu, ostravská herečka nad ním příliš nepřemýšlí, zatímco Miroslav Noga má jasno v tom, že Puk je lesním skřítkem. Na druhou stranu se teoreticky více připravovala Renáta Klemensová, která pročítala Hilského spisy, zatímco Miroslav Noga přiznává, že po bližší charakteristice postavy nijak zvlášť nepátral. Zajímavou skutečností je, že ani jeden z herců nedovede posoudit, proč byli do role Puka obsazeni právě oni. Je otázkou, zda s nimi režisér svou volbu vůbec prodiskutoval. Nicméně spolupráce s režii byla zřejmě velmi intenzivní, protože oba herci přiznávají, že režisér nepřišel s jasnou představou, ale vše vznikalo během zkoušek.

Co se týká hereckého pojetí role, Klemensová pracuje s poťouchlým smyslem pro humor, vnímá Puka spíše jako malého ďábla, stejný náhled má její bratislavský kolega. K otázce čistě spekulativní a subjektivní, věku a pohlaví Puka, se Klemensová vyjadřuje tak, že dle jejího názoru ani jedno nelze u Puka určit. Miroslav Noga rovněž nemá přesnější mínění o pohlaví, nicméně věk Puka chápe zajímavě. Tvrdí, že Pukovi je 400 let, protože žije od doby, kdy ho Shakespeare stvořil. Renáta Klemensová si není jistá, zda je Puk rolí spíše hlavní nebo vedlejší, zatímco Miroslav Noga je přesvědčen, že je částečně obojím. Při srovnávání náročnosti pohybové a textové stránky role se herci víceméně shodli, že tyto skutečnosti spolu

¹²⁴ Ostravská představitelka Puka Renáta Klemensová se narodila roku 1972. Vystudovala herectví na ostravské konzervatoři a již během studií hostovala ve Státním divadle Ostrava v *Nebezpečných vztazích* v režii Bedřicha Jansy. V roce 1990 získala první angažmá v olomouckém divadle, kde účinkovala v inscenacích Bedřicha Jansy či Václava Klemense. V roce 1998 získala angažmá v Komorní scéně Aréna. Zde spolupracovala s režiséry jako Pavel Cisovský nebo Janusz Klimesza. Od roku 2004 je členkou činoherního souboru Národního divadla moravskoslezského – Divadla Jiřího Myrona. Můžeme ji vidět v inscenacích *Tristan a Isolda*, *Pozvání na zámek*, *Poprask na laguně*, *Moskva* → *Petušky* nebo *Perfect Days*.

Miroslav Noga se narodil roku 1959. V letech 1980-1984 vystudoval herectví na Vysoké škole múzických umění. V letech 1987 – 1990 byl členem činohry Nové scény v Bratislavě. Od roku 1990 je členem Divadla Astorka Korzo '90. Objevil se zde v inscenacích jako *Othello*, *Romeo a Júlia* a *Gazdova krv*, za kterou získal ocenění za nejlepší mužský herecký výkon sezony. Profesionálně se zabývá i zpěvem a moderováním.

intenzivně souvisí. Miroslav Noga pak přiznává, že si svými invencemi náročný text zkomplikoval i pohybově.

Pozitivní rysy svého výkonu vidí oba herci v tom, že do postavy vložili leccos ze sebe samých, aby se mohli stát pohádkovou – nebo hororovou? - postavou se vším všudy. V humorné shodě naopak oba připomínají, že je jim nesmírně líto, že na jevišti skutečně nenabyli magické schopnosti. Postava Puka tedy evidentně povzbuzuje fantazii, ať už je pojata a zahrána jakkoli. Na otázku, co ze sebe samotných do Puka vložili, odpověděl každý z herců jinak. Renáta Klemensová pojala Puka jako autistu s poruchou pozornosti a její invence tedy spočívala spíše v psychologickém promyšlení postavy, kdy se jako autistka skutečně projevovala – včetně zvýšené inteligence a sociální izolace (v tomto případě izolace od ostatních postav). Miroslav Noga se více věnoval jednotlivým nápadům v rámci inscenace, nejčastěji scénickým nebo pohybovým. Koneckonců i věčné citoslovce „puk!“ jsou jeho výmyslem.

Podání Divadla Astorka Korzo '90 vneslo do *Snu noci svatojánské* zcela nový rozměr. Čarovný Pukův květ není chápán pouze jako prostředek, který může zničit lásku, ale i celé lidstvo a jeho přirozenost. Tím inscenátoři v Divadle Astorka Korzo '90 poukázali i na nebezpečí konvenčních a jaderných zbraní. Možnosti interpretace Shakespeara jsou vskutku nekonečné.

Neméně zajímavá jsou specifika každé výpovědi. Renáta Klemensová mě příjemně překvapila svým nadhledem a humorem, se kterými roli Puka vnímá. I v případě, kdy na otázku nemohla nebo neuměla odpovědět, se snažila být co nejpřímnější a její smysl pro humor učinil náš rozhovor velice příjemným. Herečka otevřeně přiznala, že roli zpočátku nepřijala dobře a že se možného množství interpretací dokonce bála. Postupem času si ale našla k Pukovi vztah a dnes ho hraje ráda, což je na jevišti rozhodně poznat. Jestliže Klemensová byla překvapením, její bratislavský kolega znamenal téměř šok. Jen málokterý herec má roli tak promyšlenou jako Miroslav Noga. Možná až ke své škodě nenechává během představení prostor improvizaci. Nicméně na druhou stranu mnohé z originálních rysů inscenace – zvláště scénické nápady – jsou jeho invencí. Noga se neomezuje na pouhé vnímání Puka jako dramatické postavy, ale chápe i tisíce možných interpretací samotného *Snu noci svatojánské*. Za vše může mluvit výše zmíněná souvislost s jadernými zbraněmi nebo nebezpečím mezilidských konfliktů.

A co si oba herci z inscenace odnáší? Pro Renátu Klemensovou je to radost z každého představení a Miroslav Noga tento pocit blíže specifikuje jako radost ze snů – charakteristickou vlastnost skřítky Puka.

Exkurz: Možné současné využití Stanislavského a Brechtovy herecké metody v obou inscenacích

Při opakovaných zhlédnutích obou představení jsem měla intenzivní dojem, jako by se oba představitelé Puka při převedení postavy na jeviště nechali inspirovat rozdílnými hereckými metodami. Stejně jako inscenace samotné, byli přitom diametrálně odlišní. Zatímco ve stylu Renáty Klemensové by se dal hledat vliv Konstantina S. Stanislavského, výkon Miroslava Nogy intenzivně připomínal teorie Bertolda Brechta. Toto tvrzení je samozřejmě silně zjednodušené, vycházím při něm jen ze základů teorie obou inscenátorů, přičemž jsem si vědoma toho, že jejich styl se v průběhu let měnil a v řadě případů byl jejich následovníky zásadně pozměněn. Nechci také tvrdit, že se tvůrci obou rozebíraných inscenací povinně stoprocentně řídili těmito divadelními teoretiky; výkon obou herců mi však ze všeho nejvíce připomínal právě zcela protichůdné teorie zmíněných divadelníků. Rozhodla jsem se proto „pomoci“ si stylem a tvorbou těchto dvou významných divadelních teoretiků, abych co nejlépe zařadila herecký projev obou interpretů.

Konstantin S. Stanislavskij znamenal ve své době fenomén už jen tím, že vystupoval proti teatrálnosti, patosu, konvenční výpravě i systému hereckých hvězd. Jeho pojetí herectví doprovázela i maximálně realistická výprava a „dojem čtvrté stěny“, případně propracované davové scény. Usiloval o maximálně realistické pojetí divadla, dokonce zašel tak daleko, že podle jeho teorií herci vůbec neměli publikum vnímat. Stanislavského herci neměli na jevišti hrát, ale žít, existovat. Pokud se totiž herci daří předstírat, má diváka zcela ve své moci. Herec musí diváky vytěsnit, neobracet se na ně. Měl by se chovat spontánně a bezprostředně, vyloučit vědomé rozmyšlení. Stanislavskij byl přesvědčen, že v člověku jsou obsaženy všechny lidské vlastnosti a na povrch vyplují vždy takové, které odpovídají situaci. Základem jevištního prožitku je přitom pro herce vzpomínka, asociace s vlastním zážitkem – ale reakce, která proběhne na jevišti, je plně navázána na současnou situaci. Stejně jako divadlo samotné, ani herci neměli podle Stanislavského v ničem vynikat, měli si být zcela rovni, ačkoli vzniku „hvězd“ – jako například v případě Olgy Knipperové – zcela nezabránil. Důležitou součástí Stanislavského hereckého systému pak je jeho metoda fyzických jednání, tj. zjednodušeně řečeno rozdělení role na řadu drobných fyzických gest, která vyjadřují pocity postavy. Stanislavskij kladl velký důraz právě na onu „svalovou aktivitu“, důležitost fyzická pro prožívání postavy.

Jeho teorii herectví v našem případě připomíná i Renáta Klemensová v Národním divadle moravskoslezském. Zcela se totiž s postavou Puka identifikovala, ve své postavě se zkrátka

viděla, absolutně se s rolí propojila; *byla* Pukem. Sama na otázku, co ze sebe do postavy vložila, odpověděla slovy: „Určitě co jsem mohla.“¹²⁵ To jde poznat především na jejím pohybovém výkonu, při kterém překonává snad všechny meze a hranice lidského těla. Jako by se ani nebála, že si ublíží. Herečka v tu chvíli zkrátka mizí – na její místo nastupuje jevištní postava. Klemensová ale promyslela i textovou stránku role, v čemž jí nijak nepřekáželo to, že se na příkaz režiséra perfektně držela původního Hilského překladu. Každou akci si detailně, sama pro sebe opodstatnila. Důležitá pro ni byla mimo jiné také emoční paměť, „linie intuice a citu“,¹²⁶ o které mluví sám Stanislavskij. Odtud pochází jistá zlomyslnost či temnota jejího Puka. Herečka se sice o postavě ze všech dostupných zdrojů dopodrobna informovala, ale nejdůležitější pro ni byl vlastní vklad. Tím zcela naplnila podstatu Stanislavského herecké práce.

Na zcela opačné straně hereckého spektra stojí filozofie a divadelní teorie Bertolda Brechta. S jistou dávkou nadhledu by se dalo říci, že Brecht byl ve své době chápán jako jakási „záchrana“ před Stanislavského psychologismem.¹²⁷ Brechtův herec pochází zcela z tohoto světa. Na rozdíl od Stanislavského, zdůrazňujícího těsné soužití s rolí, podle Brechta je zcela na divákovi, jak hru, potažmo postavu, pochopí a zhodnotí – tedy divák je zde pozorovatelem, nikoli prožívajícím. Divadlo má svým způsobem sloužit jako jakási škola; divák a herec se od sebe při interakci jeviště a hlediště učí navzájem. Stejně tak se při zhlédnutí představení musí bavit nejen divák, ale i herec. Brechtův herec má postavu nejen hrát, ale také ji s odstupem komentovat a nastavovat divákovi zrcadlo. Takto by se dal stručně shrnout nejdůležitější prvek Brechtovy divadelní tvorby, jeho zcizovací efekt.¹²⁸ Ostatně samo zcizení či odcizení bylo v Brechtově době aktuálním stavem, ať už v rovině politické nebo technologické.

Miroslav Noga v praxi zvolil opačný přístup než jeho kolegyně, nápadně připomínající právě brechtovskou hereckou linii a jeho zcizovací efekt. Sám se v rozhovoru vyjádřil, že se příliš nevěnoval původu postavy, nesnažil se do ní vžít a raději přinášel vlastní invence. Také režisér Spišák podle něj čekal, „čo mu Noga ako divadelný škriatok ponúkne“.¹²⁹ Herec si především roli rozdělil na jednotlivé fyzické akce a tím Puka do jisté míry přenesl do reálného světa. Každý pohyb měl pečlivě promyšlený, na rozdíl od Klemensové, která při pohybové stránce role zcela přestala přemýšlet a uvažovat a hrála zkrátka to, co cítila. Noga se přesně

¹²⁵ Viz rozhovory v příloze této práce, s. 49-56.

¹²⁶ STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič: *Můj život v umění*. 5. vyd. Praha: Odeon, 1983, 457 s., s. 125.

¹²⁷ Viz HYVNAR, Jan: *Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. století*. 1. vyd., Praha: Kant, 2011, 271 s. ISBN 978-80-7437-060-1.

¹²⁸ O zcizovacím efektu viz BRECHT, Bertold: *Brecht o realismu*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1989, 132 s.

¹²⁹ Viz rozhovory v příloze této práce, s. 49-56.

v souladu s Brechtovou metodou práce nesnažil vtáhnout diváky do děje, naopak – vlastními nápady (odkaz na skokanský můstek, foukání pudru) a civilním odstupem od role původní *Sen* spíše parodoval. Jak sám v rozhovoru zdůraznil, nešlo mu ani tak o napodobení a vcítění se do role, ale o to, aby rolí reprezentoval sebe a své názory a nápady. Chtěl spíše ve své roli podat zprávu o lidstvu a o tom, v jakém je populace stavu. To se mu podařilo především humorným přístupem k roli, vlastními replikami a zcela evidentní improvizací a hraním si se slovy – což by se skutečně při jistém přizpůsobení dalo definovat jako inspirace Brechtem.

Dalším zajímavým faktorem je otázka pohybu, fyzické aktivity obou představitelů. Tento výrazový prostředek využil každý z nich jinak. Klemensová pohyby zcela jasně vyjadřuje podstatu rozverného lesního skřítky, pohybem se do postavy Puka vžívá a roli tím doplňuje; Noga ji svými aktualizacemi v textu i pohybu naopak modernizuje a rozbíjí, postavu si svým jednáním odcizuje. Mohli bychom se zamyslet i nad souvislostí pohybu a stylizovaného jazyka blankversu. Právě skutečnost, že ostravští inscenátoři se zcela drželi Shakespearova původního textu, způsobila, že Renáta Klemensová se do role tolik vžila. Naopak proškrtání textu a jeho modernizace na bratislavské scéně vytvořila aktualizovaný divadelní obraz, který spojuje původní *Sen noci svatojánské* s realitou 21. století.

ZÁVĚR

V dramatickém díle Williama Shakespeara se objevují desítky významných a slavných postav. Zvláště hrdinové jeho tragédií se stávají objektem rozsáhlých historických, literárních i divadelních výzkumů. Studií a odborných textů, které rozebírají například *Macbetha*, *Richarda III.* nebo *Othella*, je nepřehledné množství. V posledních několika letech se začaly objevovat i analýzy Shakespearových ženských postav, dříve spíše opomíjených. Dnes tak do popředí vystupuje alespoň Lady Macbeth, Desdemona či Cordelie. I sonety Williama Shakespeara jsou stále populárnější.

Méně probádaným problémem zůstávají Shakespearovy komické postavy. Jako výrazná osobnost, hodná rozboru, je vnímán především Shylock. Ostatní hrdinové komedií – Blanka, Falstaff, Viola – zůstávají poněkud v pozadí. Totéž platí pro hrdiny her, které kolísají mezi komediemi, mystérii a romancemi. Mezi tyto hry zahrnuji i *Sen noci svatojánské*. Tato hra není podle mého názoru pouhou komedií. Svou inspirací v magii a mytologii v mnoha ohledech připomíná středověká mystéria či miráky. Linie komická a zamilovaná ze *Sen noci svatojánské* pak tvoří spíše romanci než komedii. V mnoha ohledech *Sen noci svatojánské* připomíná podobně magickou hru, kterou Shakespeare napsal o řadu let později, *Bouři*.

Právě na zmíněný relativní nedostatek rozborů komediálních, potažmo romantických postav jsem se rozhodla ve své práci reagovat. Málokterá Shakespearova komická postava je tak výraznou individualitou jako právě Puk. Cítila jsem povinnost vytvořit komplexní analýzu Shakespearovy komediální postavy a přispět tak k řadě shakespearovských pojednání. Puk byl poměrně jasnou volbou, jelikož je velmi výraznou postavou, co se týká jeho osobitosti, účasti na dramatickém ději i množství výstupů.

Narozdíl od naprosté většiny shakespearologů jsem se ovšem nevěnovala pouze literárnímu rozboru dramatické postavy. Rozhodla jsem se představit Puka jako kompletní osobnost, od jeho původu přes vývoj až po současnost a možné budoucí formování, jak naznačuje podtitul mé práce „Shakespearův skřítek v zrcadle staletí“. Věnovala jsem se tedy původu postavy včetně inspirace lidovou kulturou, mytologií a magií. Rozsáhlost literatury o Shakespeareovi je zde klíčovým problémem. Dokonce i lingvista a překladatel Martin Hlinský, který se Shakespearovou tvorbou zabývá celý život, přiznává, že je stále co objevovat. Jak už jsem poznamenala v úvodu, jen pročtení všech cizojazyčných publikací, zabývajících se Shakespearovým dílem, natož samotným *Snem noci svatojánské*, by zabralo roky, ne-li desítky let. V tomto ohledu má tato práce samozřejmě rezervy, které snad někoho inspirují k navázání na můj rozbor.

Další možný vývoj postavy Puka můžeme jen odhadovat. Málokteré divadlo již dnes ztvárňuje tuto postavu čistě klasicky, zcela podle Shakespeara. Inscenátoři hledají inspiraci v Orientu, v halucinogenních snech, v magii a bohužel i v jejích negativních rysech. Možná bude postava Puka v budoucnu využita i v literárních dílech, třeba i v jiných hrách než je *Sen noci svatojánské*.

Mým prvotním cílem byla tedy skutečně „pouhá“ literárně-dramatická analýza. Postupem času jsem se však rozhodla i pro druhou část, která by reflektovala současné jevištní provedení postavy Puka. Vývoj této představy a důvody, které mne k tomu vedly, jsem nastínila ve druhé části své práce. Jak jsem již poznamenala, jednalo se především o snahu zobrazit Puka komplexně – nejen jako nehybnou a neživotnou literární postavu, ale také skutečnou postavu převedenou na jeviště. K tomuto rozboru jsem využila veškeré dostupné recenze, které jsem k daným inscenacím – v době psaní práce velmi krátce uváděným – dokázala vypátrat. Představila jsem herecké ztvárnění Puka v jeho mnohoznačnosti, ale také prostředí, které herce nutně ovlivňuje, ať už se jedná o dramaturgicko-režijní pojetí, scénografii nebo například využití hudební složky pro celkové dramatické vyznění inscenace.

V druhé části jsem tedy pracovala s konkrétními inscenacemi Národního divadla moravskoslezského a Divadla Astorka Korzo '90. Snažila jsem se o zprostředkování obou rozdílných inscenací – spíše tradiční v ostravském podání a značně zmodernizované v bratislavské verzi. Obě inscenace se značně odlišovaly. Spíše klasickou ostravskou scénou orientovanou na romantično a romantiku doplnila bratislavská až téměř postmoderní scénografie, stejné tvrzení můžeme použít i v případě kostýmů. Patrně nejrozpornějším jevem v obou inscenacích je hudba.

Tímto základním faktorem odlišnosti se řídili i představitelé klíčové role Puka – Renáta Klemensová se zcela soustředila na vžití se do postavy, zatímco Miroslav Noga se na roli díval spíše zpovzdálí a snažil se do Puka vložit co nejvíce ze sebe samého. To dokazuje závěrečný exkurz, který hledá možnou inspiraci herců v dílech Stanislavského a Brechta.

Výzkum Puka byl pro mne samotnou inspirující. Po letech studia divadelní vědy a nejistoty, která nutně musí občas přijít, mne psaní bakalářské práce přesvědčilo o tom, že jsem si svůj obor vybrala správně. Téma práce se pro mne – přes její náročnost – stalo v jistém smyslu srdeční záležitostí. Snad se tedy má bakalářská práce stát nejen dalším příspěvkem k shakespeareologickým rozborům, ale třeba inspiruje i někoho dalšího. Víc bych si nemohla přát.

SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY

Prameny

BAKOŠOVÁ-HLAVENKOVÁ, Zuzana. *Smiešne sny, preludy a lásky hry* [online]. [Citováno z 17. 2. 2014]. Dostupné z: <http://www.theatre.sk/isrecenzie/672/97/Smiesne-SNY-PRELUKY-A-LaSKY-HRY/?cntnt01origid=97/>.

JIROUŠEK, Martin: Shakespeare v Ostravě, to je i halucinogenní kino. *Mladá fronta Dnes*. 12. 4. 2013, **24**(86), 4. ISSN 1210-1168.

KŘÍŽ, Jiří P.: *Gáborův Sen noci svatojánské nemá filipa* [online]. [Citováno z 1.2. 2016.] Dostupné z <http://www.novinky.cz/kultura/299424-gaboruv-sen-noci-svatojanske-nema-filipa.html>.

MIŠOVIC, Karol. *Sen jednej hotelovej noci* [online]. [Citováno z 16. 2. 2014]. Dostupné z: <http://www.theatre.sk/isrecenzie/706/97/Sen-jednej-hotelovej-noci/?cntnt01origid=97/>.

SHAKESPEARE, William: *Sen noci svatojánské*. 2. vyd. Praha: Umění lidu, 1949, 122 s.

ŠPIČKOVÁ, Klára – HILSKÝ, Martin: *Sen noci svatojánské*. Divadelní program. Činohra Národního divadla moravskoslezského v Ostravě, premiéra 11. 4. 2013. Ostrava: Národní divadlo moravskoslezské, 2013, 131 s. ISBN 978-80-87650-21-9.

VRCHOVSKÝ, Ladislav: *Sen noci svatojánské jako hold lásce*. *E15*. 25. 4. 2013, **7**(1361), 13. ISSN 1803-4543.

Literatura

BRECHT, Bertold: *Brecht o realismu*. 1. vyd. Praha: Odeon, 1989, 132 s.

BURKE, Peter: *Lidová kultura v raně novověké Evropě*. 1. vyd. Praha: Argo, 2005, 374 s. ISBN 80-7203-638-6.

FISCHER-LICHTE, Erika: *Estetika performativity*. 1. vyd. Mníšek pod Brdy: Na konáři, 2011, 334 s. ISBN 978-80-904487-2-8.

GUREVIČ, Aron: *Nebe, peklo, svět - cesty k lidové kultuře středověku*. 1. vyd. Jinočany: H & H, 1996, 524 s. ISBN 80-85787-41-5.

HILSKÝ, Martin: *Když ticho mluví*. 1. vyd. Praha: Portál, 2007, 166 s. ISBN 978-80-7367-306-2.

HILSKÝ, Martin: *Shakespeare a jeviště svět*. 1. vyd. Praha: Academia, 2010, 909 s. ISBN 978-80-200-1857-1.

HYVNAR, Jan.: *Herec v moderním divadle: k divadelním reformám 20. století*. 1. vyd. Praha: Kant, 2011, 271 s. ISBN 978-80-7437-060-1.

JOHNSON, Marjorie: *Přírodní duchové - elfové a skřítki*. 1. vyd. Olomouc: Fontána, 2004, 313 s. ISBN 80-7336-178-7 .

KIECKHEFER, Richard: *Magie ve středověku*. 1. vyd. Praha: Argo, 2005, 252 s. ISBN 80-7203-660-2.

KOTT, Jan: *Shakespearovské črty*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1964, 214 s.

LECOUTEUX, Claude: *Trpaslíci a elfové ve středověku*. 1. vyd. Praha: Volvox Globator, 1998, 171 s. ISBN 80-7008-158-9.

LUKEŠ, Milan: *Mezi karnevalem a snem*. 1. vyd. Praha: Divadelní ústav, 2004, 366 s. ISBN 80-7008-158-9.

LUKEŠ, Milan: *Shakespeare a okolí*. 1. vyd. Praha: Svět a divadlo ve spolupráci s Institutem umění – Divadelním ústavem, 2010, 180 s. ISBN 978-80-904474-1-7.

LUSSI, Kurt: *V říši duchů, čarodějnic a magie*. 1. vyd. Olomouc: Fontána, 2011, 319 s. ISBN 978-80-7336-633-9.

POKORNÝ, Jaroslav: *Shakespearova doba a divadlo*. 1. vyd. Praha: Orbis, 1958, 199 s.

STANISLAVSKIJ, Konstantin Sergejevič: *Můj život v umění*. 5. vyd. Praha: Odeon, 1983, 457 s.

STŘÍBRNÝ, Zdeněk: *Dějiny anglické literatury*. 1. vyd. Praha: Academia, 1987, 414 s.

ŠALDA, František Xaver: *Genius Shakespearův a jeho tvorba*. 1. vyd. Praha: Fr. Borový, 1916, 21 s.

ZÍBRT, Čeněk: *Skřítek v lidovém podání staročeském*. 1. vyd. Praha: F. Šimáček, 1891, 44 s.

Příloha – Rozhovory s představiteli Puka

ROZHOVOR RENÁTA KLEMENSOVÁ

- **Hrála jste ještě před *Snem noci svatojánské* v jiné Shakespearově hře (na jakékoli scéně)? Pokud ano, využila jste zkušeností z této role ve *Snu noci svatojánské*?**

Se Shakespearem jsem se poprvé setkala během studia konzervatoře, ve třetím ročníku jsme pracovali na mileneckých dialozích ze *Snu noci svatojánské* a *Romea a Julie*. V Moravském divadle v Olomouci jsem nejdřív přebírala roli ve *Zkrocení zlé ženy* (režie Václav Klemens), později jsme nazkoušeli *Zimní pohádku* (režie Bedřich Jansa) a *Marnou lásky snahu* (režie Ivan Balada). V Komorní scéně Aréna jsem hrála v *Králi Learovi* (režie Pavel Cisovský). V NDM to byl *Večer tříkrálový* (režie Michal Lang) a teď to byl Puk ve *Snu noci svatojánské* (režie Peter Gábor). Určitou výhodou může být nabytá zkušenost s veršem, ale jinak s každým režisérem i rolí herec stejně začíná od začátku.

- **Jak byste jedním nebo několika slovy označila Puka? Vnímáte ho spíše jako skřítko, trpaslíka, elfa, ducha...?**

Budu citovat Puka :

To my elfi máme rádi, k Hekatě přec patříme.

Ale jak se hraje skřítek, trpaslík, elf nebo duch? Jaký je v nich rozdíl?

- **Natrefila jste v souvislosti se svou rolí na nějaké teorie o vzniku a původu postavy Puka? Znáte nějaké lidové pověry nebo pověsti o bytostech podobných Pukovi?**

Na zahajovací zkoušce *Snu noci svatojánské* nám o této Shakespearově komedii mnohé pověděl profesor Martin Hilský, potom jsem si ještě četla v jeho knihách.

- **S jakým překladem jste ve *Sně noci svatojánské* pracovala? Kdo byl jeho autorem? Připadal Vám tento text v nějakém ohledu zvláštní?**

Uvádíme *Sen noci svatojánské* právě v překladu profesora Martina Hilského. A on je určitě mistrem slova.

- **Proč se domníváte, že jste byla do role Puka obsazena?**

To tedy opravdu nevím. Protože jsem malá? Talentovaná? V kolektivu oblíbená? To je spíš otázka pro režiséra. Každopádně musím přiznat, že jsem z obsazení do role Puka nadšená nebyla. Asi mě vyděsilo tisíce možných interpretací. Ale zkoušení mě moc bavilo a hraji Puka ráda.

- **Jak pojal postavu Puka režisér Peter Gábor? Rozcházelo se jeho chápání postavy s Vaším chápáním?**

Peter Gábor nepatří k režisérům, kteří přicházejí s naprosto konkrétní představou, do které pak „nacpou“ herce. Nastudování inscenace je několikatýdenní proces, během něž se společně snažíme najít a prověřit charaktery a možnosti postav, tak aby všechna kolečka zapadla. Každopádně jsme se hned na začátku shodli, že Puk pro nás není jednoznačně pozitivní postava.

- **Existují dvě hlavní teorie o povaze Puka. První ho představuje jako romantického pohádkového skřítky, druhá naopak jako ďáblíka s pot'ouchlým smyslem pro humor. Kterému z těchto dvou pojetí dáváte přednost a proč?**

Tak opět zacituji Puka:

Dva se jedné dvořit budou,
aspoň neumřeme nudou,
moje gusto, to mám rád,

bude mela, chci se smát.

Je to z toho jasné? Nenazvala bych ho d'áblíkem, ale pořouchlý smysl pro humor mi sedí.

- **Otázka čistě ohledně Vašeho názoru a Vaší fantazie – kolik si myslíte, že je Pukovi let? A jakého je pohlaví?**

Bezvěký. A bezpohlavní. V každé vteřině by přeci mohl být někým jiným, něčím jiným.

„...sousedce do džbánu se schovám lehce, v podobě dobře pečeného jabka...“

Když přistoupíte na tohle, umíte si už představit cokoli. A věk a pohlaví přestávají být podstatné.

- **Považujete roli Puka za vedlejší nebo hlavní? Nebo má něco z obou možností?**

Podle čeho se postavy dělí na hlavní a vedlejší? Podle počtu slov? Výstupů? Nevím. Puk je rozhodně postavou důležitou, hybatelem děje. Ale co já vím? Možná nebyl Puka, třeba by se víc zapojil Oberon.

- **Byla pro Vás náročnější pohybová nebo textová stránka role?**

Myslím, že Shakespearovy komedie jsou hlavně založeny na slově. Postavy slovem jednájí, myslí. Já slovo a pohyb neodděluji. Vycházím z textu, z něj se snažím přijít na charakter postavy, na konkrétní situace, jednání, z toho pak vychází i pohyb. I když jenom přeběhnout jeviště Divadla Jiřího Myrona několikrát za představení je fyzicky náročné!

- **Co se Vám na roli Puka nejvíce líbilo? Co se Vám dařilo zahrát/předvést/ztvárnit tak, jak jste si přála?**

Během zkoušení mě asi nejvíc bavilo to, co mě na začátku děsilo. Přijít na to, jakou cestu k Pukovi najdu já. O co to bylo těžší, o to to bylo víc vzrušující. A jak se mi to daří, nechávám na divácích.

- **Co se Vám naopak nelíbilo? Nepodařilo se Vám něco, co jste ve svém hereckém projevu zamýšlela?**

Chtěla bych umět z jeviště zmizet takovou rychlostí, že divák ani nepostřehne kam, jen se za mnou pomalu snáší divadelní prach. To se mi nepovedlo.

- **Co ze sebe vložila do role Puka osobně Renáta Klemensová?**

Určitě co mohla.

- **Má Puk ve Vašem pojetí nějaký specifický rys, který není součástí původního textu a představuje jen Vaši invenci?**

Já jsem si potřebovala Puka nějak konkrétněji charakterizovat. Vyšla mi z toho lehčí forma autismu s poruchou pozornosti.

- **Druhá inscenace, kterou ve své práci srovnávám s ostravskou, je *Sen noci svatojánské* v podání Divadla Astorka Korzo '90 v Bratislavě. Viděla jste tuto inscenaci? I pokud ne, jaká by podle Vás mohla být česká a slovenská specifika při uvedení Puka na jeviště?**

Neviděla. Nevím.

- **Je něco, co si z role Puka odnášíte a využijete to ve svých rolích i nadále?**

Zatím si odnáším radost z každého podařeného představení.

ROZHOVOR MIROSLAV NOGA

- **Hrál jste ještě před *Snem noci svatojánské* v jiné Shakespearově hře (na jakékoli scéně)? Pokud ano, využil jste zkušeností z této role ve *Snu noci svatojánské*?**

V Divadle Astorka Korzo '90 v inscenácii *Romeo a Julia* v režii J. A. Pitínského, dále v *Othellovi* v režii Juraja Nvotu. 4 sezóny v rámci Shakespearovských slávností v československej produkcii v inscenácii *Ako sa Vám páči* v roli Brúsika v režii Emila Horvátha s českými kolegami Ondrejkom Pavelkom a Martinom Dejdarom.

- **Jak byste jedním nebo několika slovy označil Puka? Vnímáte ho spíše jako skřítku, trpaslíka, elfa, ducha...?**

Puka vnímam skôr ako hravého škodoradostného škriatka.

- **Natrefil jste v souvislosti se svou rolí na nějaké teorie o vzniku a původu postavy Puka? Znáte nějaké lidové pověry nebo pověsti o bytostech podobných Pukovi?**

Priznám sa, že nie a ani som po nich nepátral. V súvislosti so spracovaním Shakespeara sa mi páčia filmové adaptácie anglického herca a režiséra Kennetha Branagha, ktoré sú veľmi súčasné a moderné.

- **S jakým překladem jste ve *Snu noci svatojánské* pracoval? Kdo byl jeho autorem? Připadal Vám tento text v nějakém ohledu zvláštní?**

Pracoval som, ako aj pri iných inscenáciách v našom divadle, s bravúrnym prekladom slovenského básnika Ľubomíra Feldeka, ktorý ich preložil spolu s *Romeom* a *Othellom* špeciálne pre naše divadlo a je posledným a najmodernejším prekladom, používajúc súčasný jazyk. Mal som šťastie pri spolupráci s J. A. Pitínským na stretnutie s moravským dramaturgom Petrom Oslzlým – shakespearológom

európskeho formátu. Ten nám predčítaval časti hry v pôvodnom staroanglickom Shakespearovom origináli. Feldekov preklad je krásny, ale aj zradný zároveň – vyžaduje svojimi presahmi technické zvládnutie verša.

➤ **Proč se domníváte, že jste byl do role Puka obsazen?**

Bol som milo prekvapený, pretože režisér inscenoval túto hru ako absolventské predstavenie pred 15 rokmi na Vysoké škole múzických umění so svojimi ročníkovými kolegami – Kemkom, Jakabom, Miezgom a Latinákom, ktorý hral práve moju postavu Puka. Tým pádom som vôbec nečakal – po skvelom výkone Lukáša Latináka na škole – že ma Spišák do tejto úlohy obsadí. Režisér Spišák je držiteľom prestížnej ceny za najlepšiu divadelnú réžiu v Poľsku a to už je čo povedať, pretože poľské divadlo patrí k najlepším v Európe. Už počas štúdia na Vysoké škole múzických umění obdivoval inscenácie, v ktorých som hral spolu s Milanom Lasicom, J. Satinským, M. Labudom, S. Dančiakom v režiách Vlada Strniska v divadle Nová scéna a neskôr J. Nvotu a Romana Poláka v Divadle Astorka Korzo '90, ktoré sme založili po revolúcii 1989 v rámci rehabilitácie slávneho bratislavského Divadla na Korze, zrušeného komunistami v roku 1970. Mal som tú česť s týmito úžasnými umelcami spolupracovať, a to bola pre mňa najväčšia škola.

➤ **Jak pojal postavu Puka režisér Ondrej Spišák? Rozchádzelo se jeho chápaní postavy s Vaším chápaním?**

Porozumeli sme si hneď od začiatku skúšania. Vedel, že sa môže spoľahnúť na to, že budem dokonale ovládať text, techniku verša a budeme skôr hľadať a zabávať sa s fantáziou na tom, čo mu Noga ako „divadelný škriatok“ ponúkne.

➤ **Existují dvě hlavní teorie o povaze Puka. První ho představuje jako romantického pohádkového skřítko, druhá naopak jako ďáblíka s pot'ouchlým smyslem pro humor. Kterému z těchto dvou pojetí dáváte přednost a proč?**

Dali sme prednosť d'áblikovi s poťouchlým smyslem pro humor. Dávalo nám to väčšie možnosti škodoradostne sa zabávať na ľudskej povahe.

- **Otázka čistě ohledně Vašeho názoru a Vaší fantazie – kolik si myslíte, že je Pukovi let? A jakého je pohlaví?**

Puk má přibližně 400 roků odkedy ho stvořil Shakespeare a můžu ho hrát muži, někdy aj ženy s vekovým neobmedzením. Tu sa naozaj fantázii medze nekladú. Ja som ho pojal ako bisexuala, ktorý žiarli na Oberona, kvoli unesenému chlapcovi syna indickeho kráľa, kvoli ktoremu vzniká spor medzi Oberonom a Titaniou.

- **Považujete roli Puka za vedlejší nebo hlavní? Nebo má něco z obou možností?**

Asi niečo z oboidvoch možností. Najhoršie je, že pri zlom stvárnení tejto postavy môže jeho predstaviteľ pokaziť celú inscenáciu.

- **Byla pro Vás náročnější pohybová nebo textová stránka role?**

Pri Feldekových presahoch je náročná textová stránka a ja som si ju skomplikoval aj pohybovo.

- **Co se Vám na roli Puka nejvíce líbilo? Co se Vám dařilo zahrát/předvést/ztvárnit tak, jak jste si přál?**

Pri tejto roli sa dalo popustiť uzdu fantázii a zahrať si s chuťou naplno výraznú rozprávkovú postavu.

- **Co se Vám naopak nelíbilo? Nepodařilo se Vám něco, co jste ve svém hereckém projevu zamýšlel?**

Nepodarilo sa mi vznášať sa aj nad divákmi – lietať po celom priestore divadla, tak ako je to možné vo filme a v trikovom štúdiu.

➤ **Co ze sebe vložil do role Puka osobně Miroslav Noga?**

Myslím, že som ponúkol režisérovi množstvo nápadov, napr. zvuky hromov Oberonovej zloby, imaginárneho dažďa, hlas navigácie v mobile milencov, efekt púdra fúkaným pri čarovaní ako náhradu šľavy z bylín, lietanie na lyžiach ako zo skokanskeho mostika atď.

➤ **Druhá inscenace, kterou ve své práci srovnávám s bratislavskou, je *Sen noci svatojánské* v podání Národního divadla moravskoslezského. Viděl jste tuto inscenaci? I pokud ne, jaká by podle Vás mohla být česká a slovenská specifika při uvedení Puka na jeviště?**

Týmto by sa mohli zaoberať ľudia študujúci divadelnú vedu, my sme sa pokúsili o inscenáciu modernú, súčasnú – v rámci technických možností nášho divadla. Je tu možno niečo, na čo sme chceli upozorniť – aké môže byť nebezpečné, keď sa ľudom dostanú do rúk zbrane, ktoré môžu zničiť nielen „lasku“ ale celé ľudstvo - zbrane hromadného ničenia. Ľudstvo sa nepoučilo z histórie na zaklade svojich omylov. Aj o tomto je naša hra.

➤ **Je něco, co si z role Puka odnášíte a využijete to ve svých rolích i nadále?**

Príjemnú spoluprácu s režisérom, radosť samotných divakov po predstavení a radosť zo snov.

Název:

Postava Puka v historickém kontextu a současném jevištním provedení. Shakespearův skřítek v zrcadle staletí.

Autor:

Zuzana Altmanová

Katedra:

Katedra divadelních a filmových studií

Vedoucí práce:

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

Abstrakt:

Ve své bakalářské práci představuji Puka, postavu ze Shakespearovy komedie *Sen noci svatojánské*. První část práce je věnována původu postavy a jejím historickým souvislostem. Tato teorie je průběžně doplněna Pukovými promluvami (nebo promlívami, které s Pukem souvisí) ze *Snu noci svatojánské*. Druhá část pracuje s jevištním ztvárněním Puka na příkladu divadel v Ostravě a Bratislavě. Prostřednictvím mých reflexí, divadelních recenzí a rozhovorů s herci Renátou Klemensovou z Ostravy a Miroslavem Nogou z Bratislavy práce ukazuje možnost pojetí postavy Puka v současném a budoucím divadle. Práce by měla být portrétem Shakespearovy postavy od jejího vzniku přes současný náhled a reflexe až po možná budoucí pojetí.

Klíčová slova

Puk, historický kontext, jevištní provedení, dramaturgie postavy

Title

The character of Puck in the historical context and in the theatrical performance. Changes of Shakespeare's puck during centuries.

Author:

Zuzana Altmanová

Workplace:

The Department of Theatre and Film Studies

Supervisor:

Mgr. Jitka Pavlišová, Ph.D.

Abstract

In my bachelor thesis, I introduce Puck, a character from the comedy *A Midsummer Night's Dream* by William Shakespeare. The first part of the work is focused on the possible origin, roots and historical development of the character. These theories are continuously substantiated with Puck's speech (or speeches which describe Puck) from *Midsummer Night's Dream*. The second part deals with stagy interpretation of Puck on the examples of theatres in Ostrava and Bratislava. In terms of the author's reflexion, reviews and interviews with actors Renáta Klemensová from Ostrava and Miroslav Noga from Bratislava, the work aims to grasp the importance of Puck for both contemporary and future theatre. The work should be a portrait of the character of Puck from his origin, through possible views and perception till the theoretical future development.

Keywords

Puck, historical excursus, stage performance, dramatization of character