



Tog gestalt som i en dröm

Jiri Trnkas dockfilmsanimation *En midsommarnattsdröm*

INNEHÅLL

Inledning	
Syfte, metod och material	5
Disposition	7
I. Drömmen om dockornas teater	
En målande dockspelare	8
Studio Bratri v triku	9
Studio Jiri Trnka	10
II. En man för alla tider	
Fruktbarhetsrit eller hovspektakel	10
III. Att skapa en värld	
Mise en scène – en begreppstolkning	12
Opera, balett och pantomim	13
Dockor, kostym och dekor	14
Musik, sång och diegetiskt ljud	19
IV. Livet, kärleken och döden	
Tog gestalt som i en dröm	20
Stora känslor i små kroppar	23
Mästerverk eller beundransvärt fiasko	25
Reflektioner	26
Litteratur och källor	29
Appendix	31



Jiri Trnka (1912–1969) självporträtt

Inledning

När Jiri Trnkas animerade dockfilm *En midsommarnattsdröm* (*Sen noci svatojanské*) från 1959 visades i Cannes samma år bemöttes den inte enbart av positiva omdömen från filmkritikernas sida. Det hade tagit två år att färdigställa filmen som är gjord i Cinemascope-format och med stereofoniskt ljud. Trots oenighet hos juryn vann den första pris i teknikklassen och blev nominerad till *Guldpalmen*. Att få sitt *konstnärskap* ifrågasatt var nytt för Trnka. Han ansågs sedan länge som en av de ledande inom den animerade filmen och även om han ibland kritiserades i hemlandet Tjeckoslovakien var det i så fall med politiska undertoner. Hans kreativa begåvning och tekniska skicklighet var en stor inspirationskälla för andra animatörer. Med *En midsommarnattsdröm* baserad på William Shakespeares skådespel hade han förverkligat en gammal dröm och nu fanns det kritiker som tyckte att filmen var ett ”överlastat fiasko”.¹ Med åren har synen på Trnkas film förändrats och den benämns nu i facklitteraturen som hans stora mästerverk vid sidan av *Kejsarens nakna gal* (*Cisaruv slavik* 1948), *Prins Bajaja* (*Bajaja* 1950) och *Gamla tjeckiska legender* (*Staré povesti české* 1953).

Jiri Trnka var född 1912 i Plezen (Pilsen) i Mähren som fram till 1918 utgjorde ett markgrevskap inom Österrike.² Med undantag för den tyska ockupationen under andra världskriget tillhörde sedan området Tjeckoslovakien och från 1993 är det nu en del av Tjeckien. I min text använder jag genomgående benämningen Tjeckoslovakien även om det formellt bör heta ”det forna Tjeckoslovakien”.

¹ Annika Hyllander, *Jiri Trnka – ”magikern från Prag”*, *En studie av en dockanimatör utifrån ett auteur-perspektiv* Kandidatuppsats framlagd vid Stockholms Universitet, Institutionen för Teater- och Filmvetenskap, 1994 01 11, s. 29.

² Walter Schubert, ”Jiri Trnka – der Poet”, *Der Puppenfilmer aus Prag*, Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main 1987.

Tjeckoslovakien har en gammal dockteatertradition och det var på dessa folkliga miniatyrscener som det tjeckiska språket fick användas även under det habsburgska styret. I Pilsen fanns en marionetteater skapad av Karel Novák. Den leddes sedan 1916 av Josef Skupa, som också var Trnkas teckningslärare.³ Här hjälpte Trnka till och skapade också egna dockor. 1929 ställde han ut på en dockutställning i Prag och redan året innan hade han genom Skupa kommit in som elev på stadens konsthantverksskola. Trnka livnärde sig till en början på att illustrera barnböcker. Han hade stor framgång och periodvis kom han att fortsätta med detta fram till sin död. I illustrationerna ser man ett tydligt släktskap med hans kommande filmer. Figurenerna kan ses som förstudier till hans dockor.

Efter att först försökt med en dockteater i Pilsen startade Trnka ”Drevené Divadlo” (Trädockornas teater) i Prag 1936. Den blev inte långlivad och 1940 var han tvungen att återgå till illustrationsarbetet. En första utställning av hans illustrationer, ”Barnens målare”, i Prag hade gjort honom berömd. Han började också arbeta som scenograf och kostymskapare vid Prags Nationalteater.

1945 var den tyska ockupationen av Tjeckoslovakien över och nu vid 33 års ålder ville Trnka ägna sig åt dockfilm. Den tjeckoslovakiska filmindustrin nationaliserades och ekonomiska medel ställdes till förfogande för tecknad filmproduktion. Med en grupp tecknare och animatörer startade Trnka en studio som kallades ”Bratri v triku” (”Bröderna i T-shirts”).⁴ Det som från början var avsett att bli en dockfilm blev i stället den tecknade *Farfar planterar en rova* (*Zasadil dedek repu* 1945), som var den första tjeckiska tecknade trickfilmen. Den följdes av *Stadsmusikanterna från Bremen* (*Zvrátka a Peterovsti* 1946) som vann pris i Cannes 1946. Men det är först med den tredje *Gåvan* (*Dárek* 1946), som Trnka enligt amerikanen Stephen Bosustow blev ”den förste rebellen mot Disneys världsherravälde” och J.P. Coursodon skrev i *Cinéma* att filmen med sin ”modernism, explosiv för sin tid, markerar födseln av den typ av animation som i dag praktiseras av de mest avancerade artisterna”.⁵

Trnka startade nu en egen studio och det var här den första dockfilmen *Julkrubban* färdigställdes och den kom att ingå i långfilmen *Det tjeckiska året* (*Spalicek* 1947). Den filmen vann stor framgång och fick många internationella priser. Under de följande åren skapades filmer som *Kejsarens näktergal*, *Prins Bajaja* och *Gamla tjeckiska legender*.

³ Novák hade huvudsakligen använt sig av sagor och en klassisk repertoar medan Skupa mest framförde kabaréer och politiska revyer. Båda inriktningarna kom att påverka Trnka.

⁴ Annika Hyllander benämner dem *Trickbröderna* i sin kandidatuppsats (s. 22) men den korrekta översättningen är *Bröderna i T-shirts/trikå*. Den senare översättningen använder Berit Östlund sig av i sin artikel ”Dockfilm – en konstform att uppmärksamma”, *Filmrutan* 1959:4, s. 8.

⁵ J.P. Coursodon i *Cinema* No 44, 1960.

När Trnka tog en paus 1954–1955 hade han oavbrutet arbetat med dockfilm i åtta år. Han återgick för en tid till att göra bokillustrationer. Nu hade han också uppmärksammats internationellt och han företog resor utomlands och knöt kontakter och fick möjlighet att informera sig om nya tekniker som stereoljud och vidfilmsformat.⁶ Det är när han återkom som han började på det stora projektet med Shakespeares *En midsommarnattsdröm*. Här använde han sig av Cinemascope-format och stereofoniskt ljud. Shakespeares dramer hade länge varit en inspirationskälla både när det gällde att illustrera verken och för att skapa dockor.⁷

1905 hade den österrikiske regissören Max Reinhardt gjort en uppmärksammad uppsättning av *En midsommarnattsdröm* på Deutsches Theater i Berlin där han utnyttjade vridscenens alla artistiska möjligheter.⁸ Den filmversion som Reinhardt gjorde i Hollywood 1935 influerade Trnka i förarbetet med det egna verket.⁹

Syfte, metod och material

Syftet med uppsatsen är att föra fram en filmskapare som numera är relativt okänd för en större publik. Jag har i min studie valt att av Jiri Trnkas filmer enbart analysera *En midsommarnattsdröm*. Genom att gå in på dess *mise en scène* vill jag förutom det rent visuella även påvisa eventuella inspirationskällor från både filmens och teaterns värld. Valet av *En midsommarnattsdröm* känns utmanande då den för Trnka hade inneburit en enorm arbetsinsats både konstnärligt och tekniskt. Hur genomfördes adaptationen från Shakespeares skådespel till en dockfilmsanimation? Av tradition har Shakespeares verk alltid betraktats som problematiska för dockteatern på grund av att pjäserna är så tydligt textbaserade. Talad dialog är inte dockors/marionetters starka sida. Detta var Jiri Trnka mycket medveten om. Hur löste han detta och var låg hans fascination för just dockfilm till skillnad från annan animerad film? Hur påverkas slutresultatet när en filmskapare har det totala inflytandet över sitt verk och även formger aktörerna? Vad betydde ny teknik och innebar användandet av ett nytt material för dockorna andra möjligheter? Det blandade mottagandet är givetvis också intressant.

⁶ Hyllander, s. 29.

⁷ Deutsches Filmmuseums katalog, *Jiri Trnka, Der Puppenfilmer aus Prag*, ”Jiri Trnka – Der Poet” av Walter Schobert 1987, s. 6-17.

⁸ Gösta M. Bergman, *Den moderna teaterns genombrott 1890–1925*, Stockholm: Albert Bonniers förlag 1966, s. 125.

⁹ Max Reinhardt (1873–1943) var en av sin tids ledande teaterdirektörer i Österrike och Tyskland. Hans teatrar konfiskerades av nazisterna 1933. Reinhardt begav sig då till USA där han fortsatte sitt teaterarbete. Förutom några stumfilmer regisserade Reinhardt endast en film: *A midsummer Night's Dream* 1935.

Trnka var självklart påverkad av den politiska situationen i sitt land. Det är inte för att det är oviktigt som jag i stort undviker att lägga politiska aspekter på hans verk utan för att det kräver grundliga kunskaper i landets historia och det ligger utanför uppsatsens ämnesområde. Ett litet undantag görs för hans sista film *Handen (Ruka 1965)* men då handlar det också om konstnärlig integritet på ett mycket tydligt sätt.

Då studien behandlar en person och ett verk kan den ses som ett *monografiskt* arbete men metoden är självklart också *historisk* och görs mot en biografisk bakgrund baserad på andras forskning. Här används också en *komparativ* metod både genom att jämföra de två tillgängliga versionerna av Trnkas *En midsommarnattsdröm* (den tjeckiska och den engelska) och genom att också ställa dem mot Max Reinhardts film.

I vårt land är Trnka förhållandevis okänd och förutom en dokumentär är det enbart *Kejsarens nakna tergal* och *Prins Bajaja* som visats i SVT. Det finns sedan tidigare ganska lite skrivit om honom på svenska. 1994 lade däremot Annika Hyllander fram en kandidatuppsats vid Stockholms Universitet. Studien lägger tyngdpunkten på Jiri Trnka ur ett auteurperspektiv och omfattar de flesta av hans filmer. Eftersom mitt eget arbete kommer att inrikta sig på *En midsommarnattsdröm* och dess mise en scène och detta begrepp är starkt kopplat till auteurteorin kommer jag delvis att referera till Hyllanders arbete.

Det är många år sedan Trnkas *En midsommarnattsdröm* visades i sin helhet och till en början tycktes det omöjligt att finna ens någon av de VHS-versioner som uppenbarligen florerat under en period. Några få klipp finns att se på YouTube. Det har krävts mycket tid i form av research för att hitta en fullständig version av filmen. En VHS-kopia överförd till DVD, med godtagbar bild- och färgkvalitet hittades slutligen i Los Angeles, USA. Den är märkt med Czechoslovakia 1959 men har Richard Burton som berättare och har pålagda engelska skådespelarröster. Det visade sig att en version också fanns tillgänglig på närmare håll. Filmvetaren Marcus Tegler i Malmö hade i sitt arkiv vad som förefaller vara det tjeckiska originalet med enbart en tjeckisk berättarröst.¹⁰ Däremot har den spanska undertitlar och har uppenbarligen visats på spansk TV.

I september 1959, alltså samma år som *En midsommarnattsdröm* hade haft premiär i Cannes, besökte jag Stockholm där det på Tekniska Museet pågick en utställning som hette ”Dockor och film”. Den var tillägnad Jiri Trnka och hans verk. Utställningen var ett samarbete mellan Tjeckoslovakisk statsfilm och Filmhistoriska samlingarna. Här fanns bl.a.

¹⁰ I mitt sökande efter material och filmer vill jag dessutom tacka Lars Lönroth vid Svergies Radio Malmö, Annette Cegrell Sköld vid Frölunda Kulturhus, Midhat Ajanovic vid Avdelningen för Filmvetenskap vid Göteborgs Universitet och Ola Törjas vid SFI:s bibliotek i Stockholm.

dockor från den nyligen färdigställda filmen *En midsommarnattsdröm*. De cirka 30 cm höga figurerna var oerhört detaljrika och välgjorda. Jag hade däremot inte tillfälle att se någon av de filmer som visades. Från utställningen finns ett antal referat i dagstidningar och en längre artikel av författaren Artur Lundkvist i tidningen *Vi*.¹¹

När det gäller inledningens biografiska data är det främst Walter Schoberts artikel ”Jiri Trnka – Der Poet” i Deutsches Filmmuseums katalog (1987) som har använts som källa. För att förstå Trnkas utveckling som konstnär och filmskapare har Jaroslav Boceks biografi *Jiri Trnka* varit ovärderlig eftersom den på ett djupare plan beskriver Trnkas liv och arbete. Även Jean-Marc Boillat ger i *Anthologie du Cinema – Trnka*, trots det komprimerade formatet, en nyanserad och personlig bild av Trnka.¹²

Vid läsningen av Shakespeares egen text till *A Midsummer Night's Dream* har jag utgått från Penguin Popular Classics version från 1994. Inför en uppsättning av pjäsen på Stockholms stadsteater hösten 1979 gjorde Göran O. Erikson en nyöversättning med intressanta kommentarer avsedda för scenbruk, inte som litteratur.¹³ Här finns anledning att jämföra Trnkas tolkning.

Disposition

Den första delen är en fördjupad biografi med en beskrivning av Jiri Trnkas utveckling ur en konstnärlig synvinkel fram till tiden för *En midsommarnattsdröm*. I den andra delen knyts an till Shakespeare och skilda tolkningar av hans verk. Tredje avsnittet omfattar en mer konkret beskrivning av arbetet med dockor och dekor inför filmarbetet och här görs också en tolkning av mise en scène-begreppet. Fjärde delen består av en analys av Trnkas version av *En midsommarnattsdröm*. Här beskrivs adaptationen av Shakespeares verk till dockfilm och de problem Trnka ställdes inför. Den tjeckiska och engelska versionen jämförs och ställs även mot Reinhardts film. Dessutom redovisas för mottagandet av filmen. Studien avslutas med några mer personliga reflektioner. Appendix innehåller en filmografi över Trnkas dockfilmer.

¹¹ Samtliga artiklar i författarens ägo.

¹² Jean-Marc Boillat, expert på tjeckisk kultur tillbringade två år i Prag där han studerade film och musik.

¹³ Göran O. Erikssons förord, kommentar och utgångspunkter i *En midsommarnattsdröm*, Ordfronts förlag: Stockholm 2003.

I. Drömmen om dockornas teater

En målände dockspelare

Dockteatern har gamla anor i Tjeckoslovakien och den verkliga storhetstiden inföll under 1800-talet då ett stort antal grupper bildades. Den mest kände dockspelaren var Matej Kopecký (1775–1847) som räknas som den tjeckiska dockteaterns grundare. I de flesta fall rörde det sig om marionetter som är den typ av dockor som rörs via trådar samlade i ett tråkors i spelarens hand. Det var också denna form av teater som intresserade Trnka och han skapade tidigt marionetter. Många gånger var de trots det inte tänkta att spelas med utan det var själva utformandet som intresserade honom. Marionetten med sin ledade kropp liknar de dockor som används i stop motion-filmer. En stor skillnad är att marionetten skall med ett lätt ryck i trådarna fås att röra sig och bygger på pendelrörelser och uträknade tyngdpunkter i händer och fötter. Dockor avsedda för animationsfilm kräver stabila och samtidigt rörliga leder som lyder när animatören rör vid dem helt lätt. Dessutom är det inga trådar som styr figurerna.

Stor betydelse för Trnkas utveckling fick mötet med dockspelaren Josef Skupa. Som Trnkas teckningslärare hade han tidigt sett elevens speciella begåvning. Skupa är mest känd för sina figurer Spejbl och Hurvinek, som gjorde honom berömd också utanför Tjeckoslovakien. Hans satiriska föreställningar retade upp nazisterna under den tyska ockupationen. Det var inte enbart arbetet på Skupas dockteater som var viktigt för Trnka utan också att han med dennes hjälp fick möjlighet att studera på den grafiska linjen vid Konsthantverksskolan i Prag. Här fick han en ordentlig konstnärlig grund och det lades stor vikt vid hantverksskunnandet.¹⁴

Trots att Trnka rent ekonomiskt ständigt misslyckades med sina planer att arbeta med dockteater gav han inte upp drömmen om denna konstart. Han hade hoppats att med grundandet av ”Trädockornas teater” skapa en stor scen på hög konstnärlig nivå.¹⁵

Vid den här tiden var han inte medveten om de möjligheter filmen och animationstekniken kunde betyda för honom. Han började istället ett mångårigt samarbete som scenograf med Prags Nationalteater. Här hade han användning av sina erfarenheter med dekorarbeten för dockteatern. Året var 1940 och han hade under förberedelserna med sin utställning ”Barnens målare” på Prags Konsthantverksmuseum mött regissören Jiri Frejka från Nationalteatern. Deras första samarbete var med Carlo Goldonis pjäs *Karneval i Venedig*

¹⁴ Bocek, s. 23.

¹⁵ Bocek, s. 41.

som hade premiär i februari 1941.¹⁶ Det blev början på flera års samarbete med Frejka och Nationalteatern. Trnka koncentrerade sig i sin scenografi mycket på pjäsens atmosfär och betonade färgen och det måleriska. Här stod han i motsatsförhållande till den unge Frantisek Tröster som mer arbetade med det arkitektoniska och utgick från en ljussättning som kan kallas ”ljusdunkel”.¹⁷ Trots det stiliserade inte Trnka scenen till en statisk bild utan var mån om att fånga just atmosfären i skådespelet. På samma sätt förhöll han sig i sina illustrationer till texten i böckerna. Trnka skapade också kostymerna vilket var viktigt för honom för att åstadkomma en helhet.¹⁸ När Trnka hade avslutat samarbetet med Nationalteatern och Frejka deltog han i en tävling som rörde uppsättningen av Smetanas opera *Libuse*.¹⁹ Den tävlingen vann Trnka men den planerade föreställningen förbjöds av den tyska ockupationsmakten. Detta för att inte uppmuntra nationalistiska strömningar.²⁰ Smetanas opera var Trnkas första möte med den sagovärld som sedan kom att ligga till grund för filmen *Gamla tjeckiska legender*.

Parallellt arbetade Trnka också som ”fri konstnär” med oljemåleri och grafik där han inte var bunden till en text. Men hans motivkrets var ofta dockor och leksaker och Jaroslav Bocek kallar honom ”den målade dockspelaren”.²¹

Studio Bratri v triku

När den tyska ockupationen var över öppnade sig nya möjligheter för Trnka. Det var ett kollektiv av tecknare och animatörer som bad honom att överta den konstnärliga ledningen. Studion ”Bratri v triku” hade varit en tillflyktsort för unga konstnärer under kriget men den saknade en personlig och målinriktad stil. Trnka präglade redan den första filmen genom sin egenart. Med den tredje filmen *Gåvan* visade de något som låg långt ifrån Walt Disneys stil och den tidigare citerade Stephen Bosustow såg den som en förebild för sitt eget arbete. Efter en fjärde film lämnade Trnka kollektivet.²² För Trnka blev alltså den tecknade filmen bara ett kort mellanspel. Hans kärlek till dockor var allt för djup för att överges. Skillnaden mellan tecknad film och dockfilm förklarade han med att ”tecknad film är begränsad, karaktärerna

¹⁶ Carlo Goldoni, den italienske 1700-talsdramatikern, som förädlade Commedia dell’Arte-traditionen.

¹⁷ Frantisek Tröster (1904–1968) arkitekt, designer och lärare. Han samarbetade med Frejka i ett antal uppsättningar.

¹⁸ Bocek, s. 43.

¹⁹ Bedrich Smetana (1824–1884), tjeckisk kompositör var under några år lärare vid det nyinrättade konservatoriet i Göteborg. Han återvände till Prag när han fick veta att en nationell tjeckisk opera skulle upprättas där.

²⁰ Bocek, s. 48.

²¹ Bocek, s. 55.

²² Bocek, s. 75-85.

behövde ständigt vara i rörelse. Marionetter har mer *närvaro*". Ralph Stephenson förtydligar med att "kameran är av mindre betydelse för tecknade filmer. Dockorna *existerar* och kan filmas som riktiga skådespelare".²³

Studio Jiri Trnka

På hösten 1946 flyttade Trnka in i en ny ateljé och här startade han arbetet med sina dockfilmer.²⁴ Redan vid tiden för den första tecknade filmen hade Trnka mött komponisten Václav Trojan, som han kände att han kunde lita på och som fick stor betydelse för utformningen av de kommande filmerna. Trnka hade nu en helt annan säkerhet när det gällde att genomföra sin gamla dröm om en animerad dockfilm. Erfarenheterna från dockteatern, scenografiarbetet, illustratörsuppgifterna och inte minst de tekniska kunskaperna från arbetet med de tecknade filmerna gav honom ett nytt självförtroende.

Under åtta intensiva år kom nu Trnka att ägna sig helhjärtat åt arbetet med att utveckla och förfina sin mycket speciella genre. När han tog en paus på närmare två år innan han började på sitt största projekt *En midsommarnattsdröm* hade han nått en position där han var känd och beundrad inom hela filmvärlden. Han betraktades som en stor konstnär och en föregångare inom animationsfilmen.

II. En man för alla tider

Fruktbarhetsrit eller hovspektakel

"He was not of an age, but for all time".²⁵ Så skrev Ben Jonson i förordet när Shakespeares samlade verk gavs ut för första gången 1623.²⁶ Själv förutspådde Shakespeare sitt diktandes odödlighet med orden: "Så länge män kan andas, ögon se, ska detta leva och liv dig ge". Det är ur hans mest berömda sonett nr 18.²⁷ Hur går man till väga när man skall tolka en mans verk som citerats i en sådan omfattning som Shakespeares skådespel? Går det att utelägna de odödliga replikerna?

Shakespeares skådespel hade inspirerat Trnka i många sammanhang. Han skapade tidigt marionetter till *Hamlet* och han hade illustrerat flera av Shakespeares verk. Att göra en animerad dockfilm baserad på *En midsommarnattsdröm* var inte ett enkelt val men säkert

²³ Ralph Stephenson, *The Animated Film*, London: The Tantivy Press 1973, s. 127.

²⁴ Studion *existerar* fortfarande under Trnkas namn i Prag.

²⁵ William Shakespeare (1564–1616).

²⁶ Ben Jonson (1572–1637) betraktas jämte Shakespeare som den störste dramatikern under den elisabetanska eran. Hans mest kända pjäs är *Volpone (Räven)*.

²⁷ Man tror att det är en hyllning till en ung adelsman och mecenat till Shakespeare. Översättning Eva Ström.

insåg Trnka att han här skulle få möjlighet att använda sig av all sin tidigare erfarenhet i kombination med nya tekniska möjligheter. Andra konstnärer hade redan på olika sätt använt sig av Shakespeares komedi. Carl Maria von Webers (1786–1826) sista opera *Oberon* hade premiär 1826 och samma år skapade den endast 17-årige Felix Mendelssohn (1809–1847) sin berömda ouvertyr till skådespelet. Ouvertyren kom att ingå i den scenmusik Mendelssohn långt senare komponerade till en teateruppsättning. Det är framförallt denna musik som kommit att förknippas med *En midsommarnattsdröm* och Reinhardt använde sig av den i sin film. Trnka däremot lät Vaclav Trojan komponera något helt nytt.

Skådespelet har tolkats både som fruktbarhetsrit, sagospel och elisabetanskt hovspektakel. Det skrevs förmodligen, passande nog, för ett adelsbröllop i London.²⁸ Göran O. Eriksson gör parallellt med sin nyöversättning en intressant analys av pjäsen där han lägger in mycket av den samtida politiska och sociala verkligheten i dåtidens England. Trnkas version närmar sig tanken på en fruktbarhetsrit men den är också ett tydligt inlägg för konstnärens situation i ett klassamhälle. Det senare är uppenbart även i Shakespeares original.

Handlingen i *En midsommarnattsdröm* utspelar sig på flera plan. I Aten skall stadens härskare Theseus fira sitt bröllop med amasonernas drottning Hippolyta som han har besegrat i strid. Inför bröllopfesten har det utlysts en tävling där invånarna i staden får inkomma med förslag på underhållning. Ett hantverkargille har beslutat att uppföra den antika tragedin *Pyramus och Tisbe*. I skogen som omger Aten styr Oberon över alver och andra av skogens väsen. Han har råkat i dispyt med sin drottning Titania om en indisk pojke som fungerar som hennes page. Oberon är svartsjuk och vill att Titania överlämnar pojken till honom. Eftersom hon vägrar vill Oberon straffa henne och tar hjälp av sin tjänare Puck. Samtidigt utspelar sig ett drama inne i Aten där två kärlekspar blir invecklade i en karusell av känslor där två älskar den tredje och den fjärde inte får någon kärlek alls. När paren flyr ut i skogen ingriper Oberon och låter Puck med hjälp av saften från en kärleksört ställa allt till rätta. Dessutom försöker Oberon straffa Titania genom att låta henne förälska sig i en av hantverkarna som Puck har förvandlat till en åsna. När alla kärleksintriger är uppredda firas Theseus och Hippolytas bröllop i Aten och hantverkarna framför sitt skådespel till hovets munterhet. Även Oberon och Titania har försonats och Puck framför sin epilog där han ber publiken om ursäkt för att ”om vi skuggor nu har kränkt er med vårt enkla spel - så tänk er att ni bara sovit här”.²⁹

Många tolkningar har gjorts både på scen och på vita duken men i analysen av Trnkas version är det främst Max Reinhardts film som är av intresse. Trnka lät sig bevisligen

²⁸ Göran O. Erikssons förord, s. 5-7.

²⁹ Översättning Göran O. Eriksson.

inspireras av denna film. Inför den egna inspelningen lånade han stillbilder ur filmen från Filmhistoriska samlingarna i Stockholm.³⁰

III. Att skapa en värld

Mise en scène – en begreppstolkning

Jiri Trnka var oerhört noggrann redan på planeringsstadiet inför en ny film. Hans storyboard var som en tecknad film i sig. Här fanns allt angivet från karaktärernas utseende till kostymer, scenografi och inte minst dockornas rörelser. Att anlägga ett mise en scène-studium på Trnkas arbeten är alltså mycket fruktbart. Det kan då också vara av vikt att försöka göra en begreppsbeskrivning.

Begreppet *mise en scène* kopplades ursprungligen till teatern och översattes då närmast med *iscensättning*. Det beskrev då oftast regissörens arbete.³¹ Antonin Artaud använde sig av uttrycket redan på 1930-talet för att framhäva regissörens roll framför pjäsförfattarens.³² Det var senare i kretsen kring André Bazin och hans filmtidskrift *Les Cahiers du Cinéma* som man började använda termen i filmiska sammanhang i samband med *auteurteorin*.³³ Efter andra världskriget när den amerikanska filmen ”översvämmade” Frankrike argumenterade de franska filmteoretikerna att de amerikanska regissörerna i de flesta fall haft lite inflytande på själva produktionsprocessen. Det innebar att de egentligen inte kunde räknas som konstnärer/auteurs. Trots detta uteslöt det inte att vissa regissörer erhöll auteurstatus eftersom deras filmers mise en scène var så utmärkande.³⁴ De här två begreppen är alltså svåra att särskilja eftersom de är så avhängiga av varandra.

I *The Film Studies Dictionary* ställer sig författarna kritiska till Bordwell och Thompson och deras tolkning av mise en scène.³⁵ För de senare står det för allt det som är framför kameran innan filmandet börjar. Det innebär dekor, smink, kostym och ljus men utesluter bl.a. kameravinklar och kamerarörelser.

Då denna studie enbart tar upp en regissör och endast en av hans filmer anläggs inget egentligt auteurperspektiv. Mise en scène-begreppet är här det centrala och innefattar mask/dockutförmning, kostym, scenografi och ljussättning. Lika viktigt är kameravinklar och kamerarörelser eftersom Trnka mycket medvetet använde sig av detta för att levandegöra

³⁰ Herna, ”Dockfilmsexpo på Tekniska museet”, *Svenska Dagbladet* 1959 10 24.

³¹ Det franska ordet för regissör är *metteur en scène*.

³² Teatermannen Antonin Artaud (1896–1948) är känd för sin *Theâtre de la Cruauté* (*Grymhetens teater*) och sina teorier i manifestet *Le Théâtre et son double*.

³³ *Auteurteorin* ser regissören som konstnär och vill att vissa drag återkommer i en enskild regissörs arbeten.

³⁴ Susan Hayward, *Cinema Studies, The Key Concepts*, New York 2006, s. 32 f.

³⁵ Steve Blandford, Barry Keith Grant, Jim Hillier, *The Film Studies Dictionary*, New York 2001, s. 149.

dockornas ”stumma”, orörliga ansikten. Om det senare skall räknas till mise en scène kan diskuteras men att det är av stor betydelse för filmens *konstnärliga* uttryck går inte att bortse ifrån.

Opera, balett och pantomim

Trnka hade länge drömt om att skapa en dockopera. Efter att ha experimenterat med det talade ordet funderade han nu på om det inte vore bättre om dockorna förblev stumma och uttryckte sig pantomimiskt.³⁶ Det talade ordet har ofta setts som ett problem när det gäller dockteater. Det gäller även dockfilm. Utan att egentligen ha ett begrepp om dockornas storlek upplever vi det spontant som en miniatyrvärld och då känns ofta den mänskliga rösten som för ”stor” och dominerande. Teatermannen Gordon Craig som hyste ett livslångt intresse för dockteatern och ville föra över den till den verkliga teatern hade också en ambivalent inställning till talet. Han förespråkade sång och musik som ett naturligare uttryckssätt för sceniskt agerande.³⁷

I dockteaterns värld är det just marionetterna som har svårighet med det talade ordet. Handdockorna har i alla tider haft lättare att handskas med repliker. Kanske för att den docktypen är en så direkt förlängning av den mänskliga kroppen. Trots att den är uppträdd på spelarens hand förmår den sällan göra några förfinade rörelser utan den får lita på mer handfasta repliker i ordets ursprungliga betydelse. Handdockan eller kasperdockan, som vi ofta säger i Sverige, har av tradition uppträtt som en gisslare och sanningssägare på gator och torg. Marionetten som styrs av trådar har ett mycket mer förfinat rörelsemönster och ligger närmare dansen och musiken och skildrar gärna en drömvärld. Så var marionetten också en favorit hos symbolisterna i Paris i början av förra seklet.³⁸ Operor för marionetter skapades i Italien redan under 1700-talet och Haydn skrev direkt för dessa miniatyrteatrar. Enligt Craig låg sången närmare dockornas uttrycksmöjligheter och kändes som om den i sin konstlade variant av mänskligt tal passade dockteatern.

Inspirationen för Trnka när det gällde *En midsommarnattsdröms* mise en scène kom framförallt från barocken.³⁹ Då skapades vid hoven i Italien och Frankrike stora uppsättningar som blandade sång, musik och dans. Dekor och dräkter var en viktig del av upplevelsen. Ämnena hämtades ofta från antikens myter som blandade gudar och människor. Regenten och

³⁶ Bocek, s. 218-223.

³⁷ Gordon Craig (1872–1966) var skådespelare, scenograf, regissör och teaterteoretiker. Han önskade en förnyelse av teatern och myntade uttrycket ”Über-Marionette”, som innebar en avhumaniserad aktör.

³⁸ Bergman, s. 204-213.

³⁹ Barocken följde på renässansen men de två konststilarna kan vara svåra att skilja på eftersom de flätas in i varandra. Barocken hade sin höjdpunkt under 1600-talet och kännetecknas av svulstiga former men också av ett intresse för antiken och dess skulpturer och pelare.

hovfolket deltog och framförallt Ludvig XIV i Frankrike var mycket road av att medverka i dansinslagen där han själv var huvudfigur. Han kallades också le Roi de Soleil (solkonungen) och stod i centrum för lysande spektakel. För dessa skådespel utvecklades en mycket speciell stil när det gällde kostym och dekor. Antikens rustningar och dräkter tolkades om och blev en teatral blandning av tidens mode och vad som ansågs som historiskt. Tidens förkärlek för hjälmar och diadem prydda med plymer och dräkter med tunga guldbroderier utvecklades till en överdådig prakt. Trappor, vridna pilastrar, balustrader och antikiserade statyer införlivades i dekoren. Från allt detta lånade Trnka för att skildra hovet i Aten men han renodlade och stiliserade på ett personligt sätt.

Trnka blandar balett och pantomim med lätt hand. Figurerna tar då och då små antydda danssteg ungefär som barockens balettinslag var utformade. Stegkombinationerna var ju inte så avancerade eftersom det var amatörer från hovet som deltog. Det var praktiken i dräkter och dekor som var det viktigaste på den tiden. Många gånger låter Trnka dockorna sväva och vara helt oberoende av tyngdlagen vilket också för tankarna till dans.

Det är lätt att låta sig förföras av dockornas förmåga att röra sig men här finns också något sparsmakat som kanske låter sig förklaras med vad Trnka själv har berättat om de marionetter han gjorde för Josef Skupas teater:

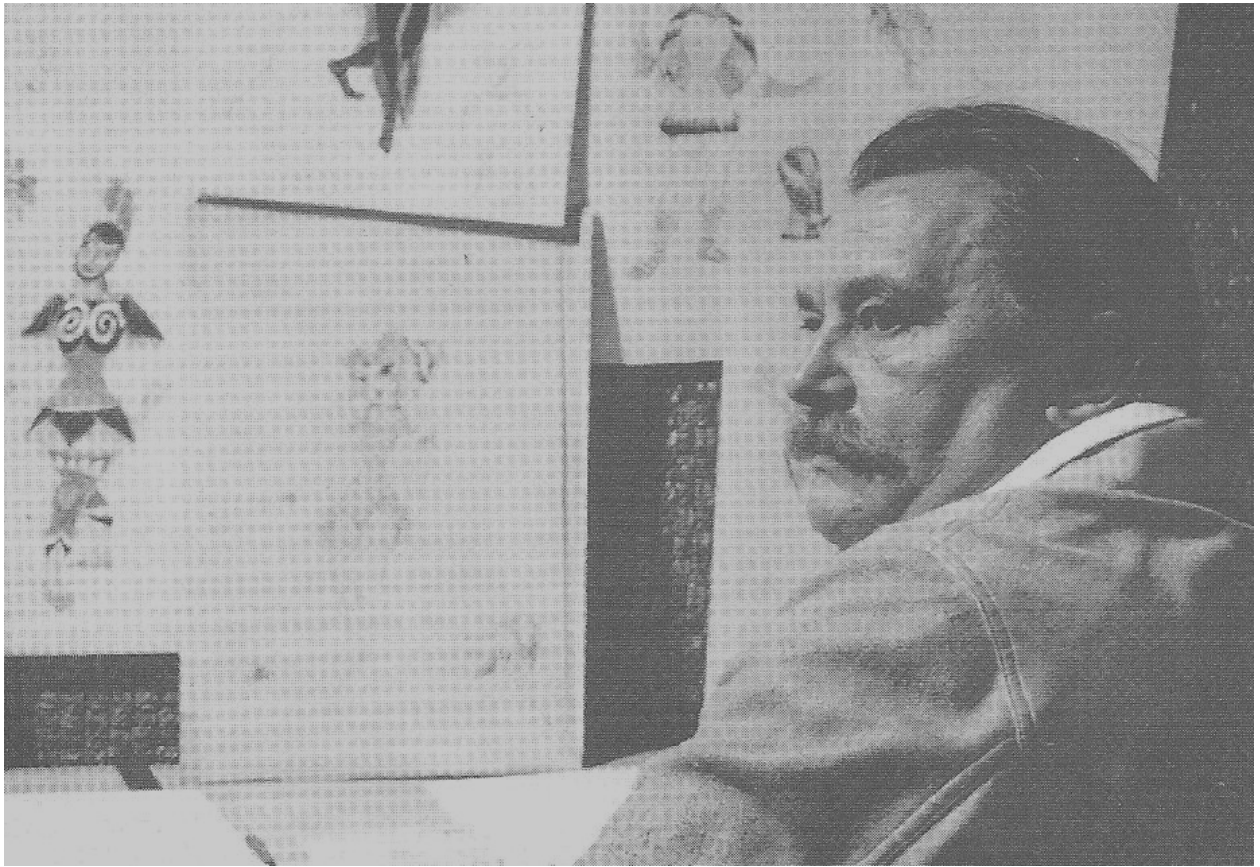
Det är sant att Skupa tyckte mycket om mina marionetter, men han gjorde ofta ändringar och tog bort komplicerade mekanismer, som jag hade lagt ned mycket arbete på och var så stolt över, för att ersätta dem med en enda järntråd fastsatt i dockhuvudet. Jag var på den tiden övertygad om att de många möjligheter för rörelser som jag hade lagt in i marionettens konstruktion var en fördel för spelet. Det var ett stort misstag! I dag vet jag – och Skupa visste det redan då – att det är bättre att begränsa marionettens rörelseförmåga så att den kan utföra några få viktiga rörelser och gör dem bra.⁴⁰

Självklart var Trnka också beroende av sina skickliga animatörer varav en var Bretislav Pojar. Han kom senare att bli berömd för sitt eget filmskapande men han hyllade alltid Trnka som läromästare och inspiratör.

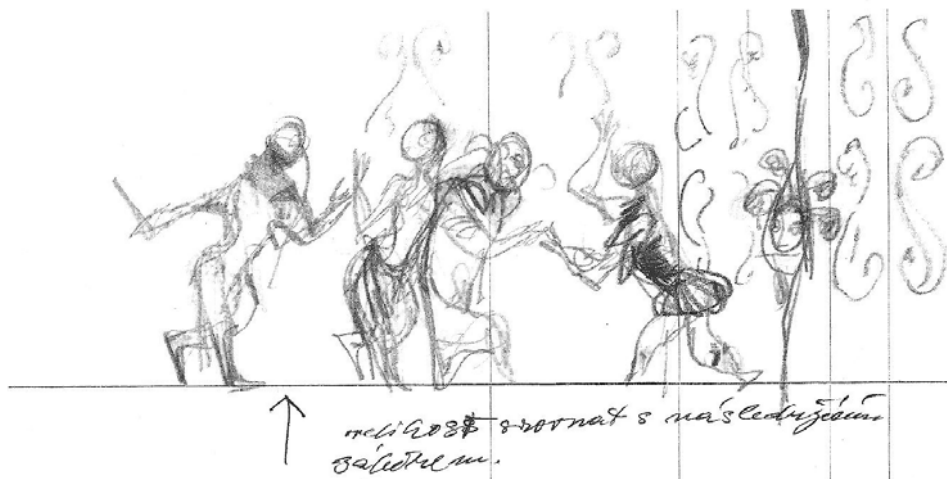
⁴⁰ Boillat, s. 481 (min översättning).

Dockor, kostym och dekor

I Trnkas noggranna storyboard ingick skisserna för dockornas utförande.



Skisser och dockfigur till *En midsommarnattsdröm*



Storyboard och stillbild till *En midsommarnattsdröm*

Inför arbetet med *En midsommarnattsdröm* hade han funnit ett nytt material att forma dockorna av. Det var en skumgummimassa som kunde hållas i en gjutform av gips. Materialet var poröst och böjligt och ytan blev slät och hudliknande och kunde målas. Ett ledat skelett utformades som tidigare och på detta skulpterades figuren i lera. Efter detta gjordes

gjutformen och inne i den placerades det rörliga skelettet efter att leran tagits bort. Formens tomrum fylldes nu på med gjutmattan och när den hade härdat gick formen att ta bort. Metoden innebar många fördelar. Det gick relativt enkelt göra ett antal kopior och det var en nödvändighet eftersom slitaget på dockorna under en filminspelning var stort. Trnka kunde nu också utveckla en detaljrikedom som varit svårt tidigare och det var också möjligt att visa mer av den nakna dockkroppen utan att förstöra illusionen av en levande varelse.

Annika Hyllander refererar till Jean-Marc Boillat och delar upp Trnkas dockor i ett antal olika typer.⁴¹ Boillat anser att redan i Trnkas marionetter från barndomen kan man urskilja två sorter. Den ena utgjordes av figurer från litteraturen, teatern eller filmen. Sådana som Hamlet och Don Quijote. Den andra typen av dockor var mer romantiska och inspirerade av Maeterlincks pjäser och Mozarts operor.⁴² De var mer stiliserade men trots det uttrycksfulla med stora ögon och accentuerade näsor och munnar. Till dessa typer lägger Hyllander en tredje som liknar leksaksdockor med stora huvuden och barnsliga ansiktsdrag.⁴³ En likartad indelning går att göra när det gäller persongalleriet i *En midsommarnattsdröm*. Här rör det sig nämligen om tre ganska olika docktyper för de skilda världar som pjäsen utspelar sig i. Något gemensamt för samtliga dockor är att de har kraftiga ben nästan som dansare från den ryska balettraditionen. Detta trots att de ibland har ganska gracila överkroppar. Denna förskjutning i proportioner är en tradition från dockteatern. Hovfolket skapades med inspiration från den antika konsten och främst gäller det Teseus som är skulpterad direkt efter klassiska romerska kejsarestatyer. Han är kall och uttryckslös och hans rustning är gjuten i det nya plastmaterialet och blir till en del av kroppen. Oberon, Titania och deras följe har mer stiliserade anletsdrag där det är de stora ögonen som dominerar. De är målade med en akvarellteknik som ger ett drömligt intryck. Här finns också en tydlig koppling till konsthistorien. Sättet att utforma Oberon och Titania kan spåras i verk av renässanskonstnären Guiseppe Arcimboldo (1527–1593) som är mest känd för sina porträtt uppbyggda av blommor och frukter. Hantverkarna däremot är mer robusta och av samma barnsliga typ som dockorna i *Kejsarens näktergal*. Undantaget är amatörskådespelarnas ledare som har fått drag efter den klassiska bild som tros föreställa Shakespeare.⁴⁴ Dockornas stabila leder tillät små förskjutningar inför varje tagning men ibland fixerades dockornas fötter vid underlaget inför en nyanserad rörelse av den övriga kroppen. I dokumentären om Trnka gör en av animatörerna själv en rörelse med armen

⁴¹ Jean-Marc Boillat, *Anthologie du Cinema –Trnka*, supplément à *l'Avant du Cinema* no 149/150 de juillet-septembre 1974, s. 479.

⁴² Maeterlinck var en av symbolismens företrädare och skrev marionettspel i 1890-talets Paris.

⁴³ Hyllander, s.20.

⁴⁴ Den pryder titelbladet till folioupplagan av Shakespeares samlade verk.

samtidigt som han ”klockar” tiden med ett stoppur. På så sätt kan han avgöra antalet bilder som behövs för att få en mjuk rörelsesekvens.⁴⁵ Man använde sig av det klassiska antalet 24 bilder per sekund vilket för det mänskliga ögat upplevs som en naturlig rytm.

När Trnka arbetade för teatern såg han på dräkter och dekor som lika viktiga för helheten. Vid arbetet med dockfilmer hade han ju dessutom möjligheten att själv utforma även skådespelarnas ansikten och kroppar och kunde på så sätt förtydliga deras karaktärer. I *En midsommarnattsdröm* fick Trnka utlopp också för sitt intresse för kostymskapande. Han blandar möjligheten att gjuta dräkt detaljer med att låta tunna tyger svepa in dockkropparna. I hertigparets dräkter är inspirationen från barockens opera extra tydlig. Här finns samma sätt att uppfatta de antika rustningarna och översätta dem till dekorativa scendräkter. Även Hippolytas dräkter visar tydliga drag från barockens kostymskapare, sådana som exempelvis Bernardo Buontalenti.⁴⁶ Den tidigare nämnde Arcimboldo påverkade också Oberons och Titanias dräkter som i form av blommor och frukter blir som en del av kropparna. Titanias långa släp har sin motsvarighet i Reinhardts film men består i stället för ett stråk av älvor av en mantel fylld av små blomliknande varelser som plötsligt upplöses när de bevingade varelsena flyger sin väg.

Då det gällde dekoren fanns det också noggranna anvisningar i Trnkas storyboard och det engagerade honom lika mycket som utformningen av dockorna. På grund av möjligheten att ha flera kopior av samma docka gick det att filma olika scener och miljöer samtidigt. Trnka gjorde mycket research när det gällde det scenografiska och inför *En midsommarnattsdröm* influerades han starkt av alla Prags barockmiljöer. Ännu tydligare är inspirationen från renässans- och barockteaterns scenrum. När Demetrius, en av de unga älskande, i filmens början vandrar genom en stadsmiljö är det i det närmaste en exakt kopia av Serlios scenografi – visserligen avsedd för en tragisk scen – ur hans bok *Architettura* från 1569.⁴⁷

Som tidigare nämnts studerade Trnka också Reinhardts film när det gällde det scenografiska. Det är märkligt att detta inte berörs någonstans i facklitteraturen utan kommer från ett påpekande i en av artiklarna i dagspressen inför utställningen på Tekniska Museet i Stockholm. Påverkan är nämligen uppenbar och då framförallt i slutscenen. Uppsåtet med att se på Reinhardts film är huvudsakligen att studera den ur ett mise en scène-perspektiv. Men några andra iakttagelser kan vara värda att noteras. Skildringen av Oberon visar på stora

⁴⁵ *En mästare och hans dockor*, TV2 1986 01 14.

⁴⁶ Oscar B. Brockett, *History of the Theatre*, seventh edition, Boston: Allyn & Bacon 1995, fig. 5.4, s. 127.

⁴⁷ Arkitekten Sebastiano Serlio (1475–1554) var den förste under renässansen att i ett verk om arkitektur ägna ett avsnitt åt teater, Brockett, s. 130 & fig. 5.8, s. 131.

skillnader. Hos Reinhardt är han ond och hämndlysten och visar snarare likheter med Goethes *Erlkönig*. Här finns också ett tydligt homoerotiskt drag i kampen om den lille pojken. Goethes text skulle kunna vara en replik av Oberon: "Ich liebe dich, mich reizt deine schöne Gestalt; Und bist Du nicht willig so brauche ich Gewalt". För Reinhardt var det ju naturligt med den germanska folktron och den mörka farliga skogen. Trnka närmar sig i sin tolkning den anglosaxiska sagovärlden med blommor och alver. Visserligen en värld fylld av trolldom men också full av lustiga upptåg och det var härifrån Shakespeare hade hämtat sin inspiration.

Musik, sång och diegetiskt ljud

Jiri Trnka hade när han avslutat arbetet med filmen *Den tappre soldaten Svejk* (*Dobry vojak Svejk* 1955) sagt att "min nästa dockfilm skall framför allt framhäva musikens roll".⁴⁸ Med kompositören Vaclav Trojan hade Trnka samarbetat i de flesta av sina filmer och för *En midsommarnattsdröm* blev dennes insats av största betydelse. Till skådespelet fanns redan Mendelssohns musik som var fast etablerad hos publiken men mer som ouvertyr och mellanaktunderhållning. Nu handlade det om något annat. Musiken skulle stötta dockorna/aktörerna, förstärka rörelser och föra handlingen framåt. I många fall komponerades musiken först och Trnka utarbetade sedan ett exakt rörelseschema för varje docka. Detta gällde framförallt dansscener eller där flera dockors rörelse skulle synkroniseras.⁴⁹

Trojan valde att också tydligt särskilja de tre olika världarna på samma sätt som när det gällde dockornas utformning. För hovet är musiken hövisk och exemplifieras av en saraband medan Oberon och Titantias dans präglas av deras tillhörighet till naturen och är mer passionerad. Hantverkarna representeras av en glad och enkel melodislinga. Amatörskådespelet blir som en opera i miniatyr med tydlig inspiration från Mozarts *Trollflöjten*. Det tolkar Jean-Marc Boillat som ett uttryck för den dockopera som Trnka ursprungligen hade önskat göra.⁵⁰ Här låter Trnka dockorna "få liv" även ljudmässigt. Pyramus och Tisbes rop låter som sång.

Trnka är mycket sparsam med att använda diegetiskt ljud. De få gånger han utnyttjar det blir effekten desto mer tydlig trots att det handlar om ganska försynta ljud som en dörrknackning eller att någon tappar ett föremål. Enda gången det hörs ett kraftigt ljud är lejonets rytande. Även då görs det med försiktighet och blir inte burleskt utan ett naturligt inslag. Det kan ifrågasättas om det är rätt att använda termen diegetiskt ljud i detta

⁴⁸ Boillat, s.515 (min översättning).

⁴⁹ Jürgen Berger, "Die Technik des Puppentricks", *Der Puppenfilmer aus Prag*, s. 24.

⁵⁰ Boillat, s. 521.

sammanhang eftersom det uppenbart är pålagt efteråt. Avsikten är trots allt att vi skall uppleva att det är röster och ljud som dockaktörerna kan höra och då känns beteckningen adekvat. Även vanliga spelfilmer lägger ofta på den typen av ljudupplevelser i efterhand.



Oberon och Titania © Kratky Film Praha

IV. Livet, kärleken och döden

Tog gestalt som i en dröm

Zodiakens tecken visar sig på en nattlig stjärnhimmel och leder oss in i Shakespeares sagovärld. Den mjuka tjeckiska berättarrösten bidrar till den drömska karaktären. Märkligt nog gör det främmande språket att det är lättare att fokusera på Trnkas dockvärld och fullt ut acceptera de små aktörerna. I den engelska versionen fungerar Richard Burtons berättarröst på ett helt annat sätt och blir en uppvisning av klassisk engelsk Shakespearetradition i Laurence Oliviers anda. Det skulle ha blivit fullödigt om man inte lagt in de övriga skådespelarrösterna utan låtit Trojans originalmusik ledsaga den pantomimiska handlingen. Nu blir resultatet

katastrofalt och besannar Trnkas misstro till att låta dockorna tala. Förtrollningen bryts på ett brutalt sätt.

Berättarrösten får naturligtvis betydelse för att förstå handlingen men är inte avgörande om man är någorlunda bekant med förloppet. Utan överdrivna gester gör det pantomimiska spelet med stöd av musiken att det är möjligt att följa händelsernas utveckling.

Adaptionen till dockfilm är både fri och ändå mycket trogen Shakespeares skådespel. Skillnaden går snarare att finna i en viss förskjutning när det gäller var sympatierna för de olika karaktärerna ligger. Här finns ett lite annorlunda fokus på hantverkarna och Bottens tolkning av Pyramus. Även synen på Oberon och händelserna i alvernas skog tolkas på ett nytt sätt. Eftersom den lille pojken som Oberon och Titania strider om i originalet inte finns med i Trnkas version utformas deras ovänskap på ett annorlunda sätt. Oberon är uppriktigt betagen i den sköna Titania som helt förtrollat honom med sin dans men hon leker obekymrat med hans känslor. För att förföra henne visar han upp sig i olika praktfulla dräkter fyllda av symboler från de fyra årstiderna. Men Titania plockar bara obekymrat ett körsbär från hans sommardräkt och kastar kärnan på Puck och försvinner med ett skratt. Då visar sig Oberon i vinterskrud krönt med en krona av iskristaller. Nu befaller han Puck att hämta kärleksörten.

Att skulpturalt kunna forma dockorna till helt skilda karaktärer är en styrka när det gäller att åstadkomma trovärdighet. Kanske främst när det gäller skogens alla väsen med Oberon och Titania i spetsen. På scen och film med mänskliga skådespelare kan de partierna bli oavsiktligt komiska och förtrollningen bryts för åskådaren. Trnka kunde *animera* hela den förtrollade skogen i ordets ursprungliga betydelse. Det vill säga den blir *besjälad* och det hela känns fullständigt naturligt. Svårare är det självfallet med de dockor som skall gestalta ”de dödliga”. Här löser Trnka det med att skapa en sorts stereotyper. De har ju trots allt mytiskt ursprung men med mänskliga svagheter. Teseus är en staty, redan i livet ett äreminne över sig själv och samtidigt fåfång i sin hjälteroll. När han passerar genom ett draperi i början av filmen stannar han upp och kastar en nöjd blick i en liten handspegel och följer sedan efter Hippolyta in i palatset. Hans ansikte ligger alltid i full belysning och Trnka gör inga försök att med skuggbildning göra hans ansikte levande. Ljussättning utnyttjar annars Trnka mästertligt och det gör att man inte upplever att dockorna saknar minspel.

Att låta hantverkarna få en barnlig fysionomi är ett genialt grepp. Det gör att amatörskådespelarnas inlevelse i sina respektive roller blir trovärdig. Här finns samma allvar som barn ofta kan uppvisa när de får chansen att spela en roll som ligger utanför vardagen. Att det dessutom är dockor som skall föreställa ”döda” föremål som en mur eller en måne ger ytterligare en dimension åt tolkningen. När dockan/hantverkaren spelar lejon med stor

inlevelse är scenen fylld av små fina regidetaljer och lejonets rytande tillåts att höras diegetiskt vilket förstärker upplevelsen. Reinhardt betonar i stället det burleska i amatörernas skådespeleri och här saknas helt Trnkas ömsinta syn på hantverkarna. Reinhardts version ligger nära det traditionella sättet att tolka den här scenen. Trnka lyckas ändra fokus och ändå få fram en trovärdig lösning som inte gör våld på Shakespeares original.



Pyramus © Kratky Film Praha

Slutscenen som utspelar sig i palatset är i stort sett identisk med Reinhardts när det gäller det scenografiska. Här leder en bred trappa upp till Teseus och Hipollytas troner och de för barocken så typiska vridna pelarna håller upp taket. En balustrad avgränsar mot en park fylld av antika statyer, allt i vit marmor. Trnka låter kostymerna stå tillbaka och scenografin har kvar mycket av ett antikt grekiskt tempel. Reinhardt är inspirerad av renässansens klädprakt vid det Elisabetanska hovet. Han låter klänningarna anta enorma proportioner och

det scenografiska drunknar i kostymernas tygmängder. Det hela liknar mer de klassiska sång- och dansfilmerna från Hollywood. Trots att scenografin i sig är så snarlik blir upplevelsen av slutscenen i de två filmerna helt olika.

Stora känslor i små kroppar

Att få små dockor att uttrycka stora känslor är en svår balansgång med många fallgropar. Trnka hade en tilltro till det egna konstnärskapet och sin miniatyrvärld. Han lyckades låta dockorna, med till synes små medel, utföra ett nyanserat spel.

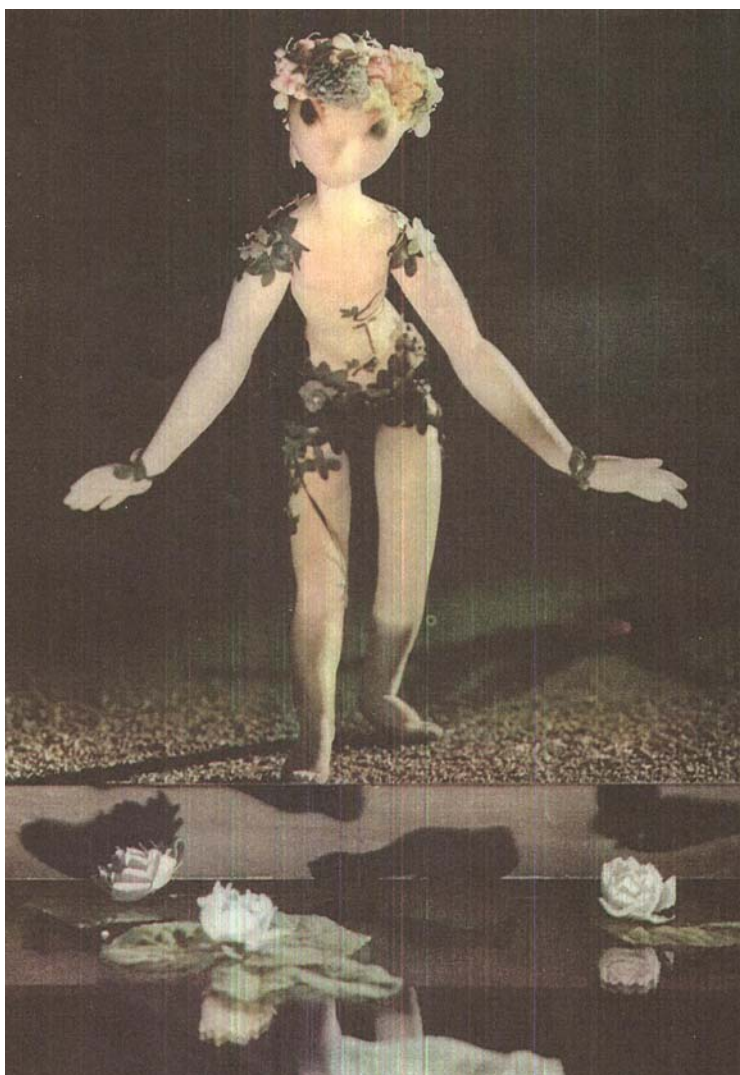
I en jaktscen där Tesus och Hippolyta jagar en hind glider Hippolyta ned från hästryggen och fortsätter jakten springande med ett höjt spjut. Hon liknar en jaktens gudinna och innan hon hinner upp det jagade djuret hejdar hon sig inför anblicken av de två älskande paren som sover i skogen. Hon betraktar dem och när Teseus kommer fram till henne lägger hon ömt sin hand på hans arm. Även amasonernas drottning böjer sig för kärlekens kraft. Teseus är den som är kyligast. Han är fast i sin hjälteroll men får möjlighet att låta nåd gå före rätt när det gäller de två kärleksparen. På samma sätt uppträdde Ludvig XIV i olika föreställningar när han kom ned bland molnen i en gyllene vagn och skapade gudomlig rättvisa i kraft av sin härskarroll. Det var en klassisk lösning för att ställa allt till rätta och så gjorde också ofta gudarna i antikens skådespel.⁵¹

I många uppsättningar av Shakespeares skådespel är hertigparet och alvernas härskarpar bara speglingar av två verkligheter. De representerar dagen och natten och brukar då spelas av samma skådespelare. Göran O. Eriksson går ett steg längre i sin tolkning i de kommentarer och utgångspunkter han har tillfogat sin översättning. Där låter han Hippolyta och Botten för ett ögonblick minnas vad som utspelades dem emellan i skogen. ”Oh bless my heart, I pity that man” utbrister Hippolyta vid Botten/Pyramus tragiska utgjutelser.⁵² Den tolkningen gör inte Trnka utan han låter Botten med hjälp av Pucks trolldomskraft gripas av gudomlig inspiration. Han *blir* Pyramus och påverkar och berör med sitt spel det blaserade hovfolket. Pyramus rop ”Tisbe” övergår i en flöjtton som ett avlägset eko. I en vision ser han Tisbe materialisera sig mot natthimlen och han hör henne ropa hans namn, men det är bara en illusion. I sin olycka stöter han inte sitt svärd utan Amors pil i sitt bröst och det gör också Tisbe när hon finner sin älskade död. Kärleksparets rop är de enda ljud som skall ge intryck

⁵¹ Det är det som inom teatern kallas ”Deus ex machina” och betecknar oftast att en gud eller kunglig person dyker upp och räddar en omöjlig situation.

⁵² ”Jag tycker synd om karln” (Göran O. Erikssons översättning), Eriksson, s. 114.

av att komma direkt ur dockornas mun. Kanske är det så att Trnka vill visa att ”skådespelet i skådespelet” är det enda som är verkligt.



Puck © Kratky Film Praha

Om vi skuggor nu har kränkt er
Med vårt enkla spel – så tänk er
Att ni bara sovit här
Medan fruktan och begär
Tog gestalt som i en dröm

Pucks avsked till publiken
(Göran O. Erikssons översättning)

Mästerverk eller beundransvärt fiasko

Efter att ha mötts med beundran och entusiasm och många utmärkelser var det säkert omskakande för Trnka att mötas av negativ kritik och även oförståelse när *En midsommarnattsdröm* visades i Cannes. Den blev prisbelönad men reaktionerna var blandade. Utomlands reagerade filmspecialisterna med något som kan tolkas som förlägenhet. En av förklaringarna är att den kom vid en tid när filmen sökte sig mot en helt annan enkelhet.⁵³ Annika Hyllander citerar filmkritikern Peter Schepelern⁵⁴:

En midsommarnattsdröm har i all sin otroliga äregirighet enbart blivit ett grandios, beundransvärt fiasko, där stora mått av arbete och tålmod, unik fantasi och stark konstnärlig tro slutligen enbart tycks att ha blivit ett monumentalt bevis för, att något sådant inte kan lyckas. I ett slags storartad Ikarosfärd, driver dockfilmgenren mot den stora konstens höjder för att därpå förlisa med hela genren. Det verkar orättvist, att Trnka med sitt geni inte kunde få dockorna att leva. Men från Disneys *Pinocchio* vet vi, att dockor får liv av feens trollstav – och *den* ägde inte Trnka.⁵⁵

Schelpers subjektiva ordrikedom liknar en personlig vendetta och tyder kanske på besvikelsen hos en tidigare beundrare som har svårt att ta till sig Trnkas nyorientering. Men det fanns de som uppfattade charmen i Trnkas verk. Den engelske journalisten Dily Powel skrev efter filmens premiär i London:

Allt som marionetter kan göra, kan människor göra bättre. Ni kan föreställa er mina förutfattade meningar när jag gick för att se *En midsommarnattsdröm* av Trnka. Jag gick ut befriad från många av mina fördomar. Det var mycket tack vare Botten och hans vänner; jag har aldrig tyckt om Shakespeares grymhet mot dessa charmfulla hantverkare. Trnkas tolkning är fantastisk och roande. Bottens spel berör och lejonet är överraskande roligt.⁵⁶

Det finns olika åsikter om hur filmen mottogs i hemlandet. Enligt Jaroslav Bocek möttes den i Tjeckoslovakien av större förståelse än någon av Trnkas tidigare filmer.⁵⁷ Edgar Dutka däremot skriver att Trnka kritiserades för att skapa *l'art pour l'art* (konst för dess egen skull) och att han hade förlorat kontakten med arbetarklassen.⁵⁸

Kanske ligger förklaringen till det splittrade mottagandet av filmen i det här sista. I en tid så full av omvälvningar var den varken politiskt eller cineastiskt korrekt.

⁵³ Boillat, s. 521.

⁵⁴ Hyllander, s. 30, Peter Schepelern: ”Høvding Tjecke och En skærsommernattsdrøm” i *Kosmorama* 1978, 147.

⁵⁵ Min översättning.

⁵⁶ *The Sunday Times*, London 1959 10 11. (Min översättning).

⁵⁷ Bocek, s. 249-250.

⁵⁸ Edgar Dutka, ”Jiri Trnka – Walt Disney Of The East”, *Animation World Magazine* – Issue 5, 4 July 2000.

Reflektioner

Trnkas begåvning upptäcktes tidigt men han hade ingen omedelbar framgång. Hans mor konstaterade visserligen att han redan vid fem års ålder hade en ovanlig talang för att skulptera och att han föredrog detta framför att teckna.⁵⁹ Det var emellertid inte självklart att hans stora intresse för dockteater skulle manifesteras i filmanimation. Vägen dit blev lång men i efterhand går det att se en logisk utveckling från det tidiga dockteaterintresset. Josef Skupas påverkan går inte att bortse ifrån. Att han tidigt försökte ge honom de viktiga grunderna för rörelsens betydelse har tidigare nämnts men i Trnkas teckningar går det också tydligt att se att här fanns en naturlig begåvning för att med några få streck fånga en rörelse. Detta utnyttjade Trnka i sina storyboards och det går att finna stor överensstämmelse mellan hans tecknade anvisningar och det slutliga resultatet. Trnka själv sa: ”Talång är ett romantiskt begrepp. Att bara leva på talång är ytterst farligt”.⁶⁰

Under arbetets gång har det funnits många tillfällen att jämföra med Lotte Reiniger och hennes insats för den tidiga animationsfilmen.⁶¹ När hon 1926 skapade sin långfilm *Prins Achmeds äventyr (Die Abenteuer des Prinzen Achmed)* var det ett pionjärarbete och den första långfilmen i sitt slag. Den hade tagit tre år att färdigställa och här fanns samma tålmod när det gällde att åstadkomma en rörelse bildruta för bildruta. Framför allt är det talangen för rörelsen i sig och känslan för det poetiska som Trnka och Reiniger har gemensamt. Båda fick uppleva en marginell publikframgång för sina respektive filmer. Först i eftervärldens ögon har de kommit att betraktas som unika verk. I Max Reinhardts film går det att finna direkta influenser från Lotte Reiniger. De inledande vinjetterna bär tydliga spår av växtornamentiken i Reinigers silhuettfilmer.⁶²

Reinhardts version av *En midsommarnattsdröm* är ett intressant dokument eftersom det är den enda spelfilm han gjorde. Han var en av sin tids mest framstående teaterregissörer med epokgörande uppsättningar. Teater kallas ofta för en efemär – ett ögonblickets - konst. Inte ens dokumenterade teateruppsättningar kan ge mer än en vision av just den kvällens föreställning. Det utesluter inte det intressanta i att se en filmad version av ett skådespel som Reinhardt tidigare hade iscensatt som en uppmärksammas teateruppsättning. Filmatiseringen gav honom naturligtvis andra möjligheter att skildra framförallt skogens alla väsen. Som tidigare berörts är det många gånger svårt för mänskliga aktörer att skildra sagoväsen och

⁵⁹ Ruzena Trnka gav 1972 ut sin dagbok *Min son (Muj syn)*.

⁶⁰ Boillat, s. 528 (min översättning).

⁶¹ Peter Wide, *En skugga blott... Lotte Reiniger och den tidiga animationsfilmen*, kandidatuppsats framlagd vid Lunds Universitet, Språk- och litteraturcentrum avdelningen för Filmvetenskap, 2009 01 15.

⁶² Lotte Reiniger var elev på Max Reinhardts skola vid *Deutsches Theater* i Berlin.

trots alla resurser lyckas det inte fullt ut i Reinhardts filmversion. Här går det att föra in Gordon Craigs tankar om den avhumaniserade aktören. Det var något som han bland annat hämtat från Heinrich von Kleists intressanta essä *Om marionetteater*.⁶³ Den handlar om ett samtal mellan författaren och herr C, som är anställd vid stadens opera som premiärdansör. Herr C pläderar för marionettens överlägsenhet på grund av dess omedvetenhet och han anser att det rent av är omöjligt för människan att nå upp till marionettens grace som endast behöver marken för att snudda vid eftersom hon inget vet om materiens tröghet.⁶⁴ Trnka uttalade sig inte om dockors överlägsenhet gentemot mänskliga aktörer. Däremot talar hans val av ämnen för sina filmer att det ofta var det poetiska hos dockorna han ville utnyttja och det gäller i högsta grad *En midsommarnattsdröm*. Att dockan sedan är beroende av sin animatör är självklart men den saknar den självupptagenhet som både Kleist och Craig såg som ett problem hos många skådespelare.

Enligt Trnkas mor hade sonen en mycket speciell och komplex karaktär: ”Han var blygsam, böjde sig för andras skicklighet, men hade samtidigt ett stort självförtroende. Ibland ingav han mig till och med intrycket av att vara högmodig. På samma gång hade han ett ömt hjärta, nästan för känsligt.”⁶⁵ Det är onekligen ganska rörande att i dokumentärfilmen se honom handskas med dockorna. Han var ju en ovanligt stor och kraftig man med en yvig mustasch. Ofta beskrivs han, lätt fördomsfullt, som ”bondsk” i sin framtoning men så uppfattade han uppenbarligen också sig själv.⁶⁶ Han sa att han trivdes bäst på landet. I *En midsommarnattsdröm* ligger hans kärlek hos hantverkarna men utformningen av alla övriga karaktärer tyder på en lika stor inlevelse.

Heimlandets politiska system fick betydelse ur olika aspekter för Trnkas framtid. Nationaliseringen av filmbranschen gjorde att han fick möjlighet att arbeta med en oerhört tidskrävande teknik, som rent ekonomiskt ofta var en omöjlighet. Det finns inga tecken på att Trnka gick partiets ärenden. Trots det fick han arbeta relativt ostörd och där kan dockfilmsgenren ha haft en betydelse. Den uppfattades kanske inte som ett politiskt hot. Många politiska system som vill utöva påtryckning på konstnärer är ofta blinda för kraften i verkligt konstnärskap. Annika Hyllander konstaterar i sin uppsats att: ”Tack vare skilda omständigheter kunde en konstnär som Jiri Trnka utveckla sin konst, uttrycka sina personliga visioner och kommentera sin samtid i filmerna och därmed framstå som en auteur, trots att

⁶³ Heinrich von Kleist (1777–1811) är mest känd för sitt drama *Prinsen av Homburg*.

⁶⁴ Heinrich von Kleist, *Om marionetteatern och två andra essayer*, Stockholm: Bibliofila Klubben 1949, s. 3-11.

⁶⁵ Boillat, s.481 (min översättning).

⁶⁶ Se självporträttet s. 3.

landets styre ställde helt andra krav på filmmediet under hans verksamhetsperiod”.⁶⁷ Det är argument som inte finns anledning att ifrågasätta men lika viktigt har det känts att försöka se på Trnkas skapande utan att nödvändigtvis placera honom i ett fack. Ibland har det bara en marginaliserande effekt. Att se på vad som har varit hans inspirationskällor har på intet sätt varit en önskan att förminska hans insats. Det har snarare visat på den omsorg Trnka lade ned på förarbetet inför varje ny film. Dessutom hade Trnka få föregångare när det gällde den animerade dockfilmen och det var snarare han själv som kom att fungera som inspiratör.

I Trnkas sista film *Handen* skildras en konstnärs tillvaro i en totalitär stat. Den lille krukmakaren lever ett lugnt liv där han drejar sina krukor och i en av dem planterar han en blomma som han vårdar ömt. En dag visar sig en stor hand i ateljén och krukmakaren får en beställning på en skulptur. Handen vill bli avbildad. När konstnären vägrar försöker handen först med smicker som sedan övergår i hot. Slutligen dödas krukmakaren men han föräras en statsbegravning. Som ett litet trotsigt tecken mot övermakten slår konstnärens blomma ut vid kistans fotända. Trnka utformade sin konstnär som en *harlekin* med den typiska diagonalrutiga dräkten och den lustiga huvudbonaden. I klassisk Commedia dell’Arte är det han som kommenterar viktiga samtida händelser.⁶⁸ Även om Trnka inte var politiskt aktiv kom Pragvåren 1968 som en befrielse och besvikelsen var stor när Sovjet ingrep mot det liberala reformprogrammet.⁶⁹ Trnka hade varit med och undertecknat ”De 2000 ordens manifest”.⁷⁰ Hans sista film kom att bli en ironisk kommentar till det egna livets slutskede. Trnka själv fick en statsbegravning men bara fyra månader efter hans död ingrep censuren och förbjöd filmen *Handen*.⁷¹

Det är väsentligt att ha haft tillgång till både den tjeckiska och den engelska versionen. Inte minst för att få bekräftat hur känsligt det är med skådespelarröster i en animerad film av det slag som Trnka arbetade med. Det har också gett möjligheten att upptäcka små genomtänkta detaljer som kräver upprepade genomgångar av filmen.

En nåd att stilla bedja om – för att citera Shakespeare – vore att filmen *En midsommarnattsdröm* restaureras så att det ges tillfälle att i en biosalong få uppleva originalet på det sätt som Jiri Trnka ursprungligen avsåg.

L’Art pour l’art kan ha sitt berättigande i alla tider.

⁶⁷ Hyllander, s. 47.

⁶⁸ Giacomo Oreglia, *Commedia dell’Arte*, Stockholm: Ordfront 2002.

⁶⁹ Det var den nye premiärministern Alexander Dubcek, som inledde ett antal reformer som bl.a. innehöll yttrande- och pressfrihet. I augusti 1968 gick över 200 000 soldater från Warszawapakten till angrepp mot Tjeckoslovakien och Dubcek ersattes av Gustáv Husák och liberaliseringen avbröts.

⁷⁰ Hyllander, s. 32.

⁷¹ Alla kopior konfiskerades av hemliga polisen och förbjöds för visning de kommande 20 åren (Dutka).

Käll- och litteraturförteckning

Filmer

A Midsummer Night's Dream (1959) Tjeckisk version (71 min) med spansk undertext.

Regi: Jiri Trnka

Kamera Jiri Vojta

Berättare Josef Kainar

A Midsummer Night's Dream (1959) Engelsk version (73 min)

Regi: Jiri Trnka & Howard Sackler

Berättare: Richard Burton

A Midsummer Night's Dream (1935), DVD Warner Bros Pictures ISBN 0-7907-9010-6

Regi: Max Reinhardt och William Dieterle

Musik: Felix Mendelssohn arrangerad av Erich Wolfgang Korngold

Kostym: Max Ree

Digitalt material från SMDB, Forskarservice Kungliga Biblioteket

Dokumentärfilm: *En mästare och hans dockor*. [Stockholm, SVT, TV2, 1986 01 14]

Kortfilm: *Handen (Ruka)*

Litteratur

Ajanovic, Midhat, *De visuella tonsättarna, animationens mästare i urval av Ajan*, Göteborg: Optimal Press 2005.

Bednár, Kamil, *Puppets and Fairy Tales*, Prag: SNTL-Publisher of Technical Literature 1958.
Filmrutan, tidskrift för film och filmstudios, Berit Östlund "Dockfilm-konstform att uppmärksamma", s. 6-8.

Berger, Jürgen, red, *Der Puppenfilmer aus Prag*, Utställningskatalog, Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main 15.3-2.5 1987.

Bergman, Gösta M, *Den moderna teaterns genombrott 1890–1925*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag 1966.

Blandford, Steve, Keith Grant, Barry & Hillier, Jim, *The Film Studies Dictionary*, New York: 2001.

Bocek, Jaroslav, *Jiri Trnka*, Prag: Artia 1964.

Boillat, Jean-Marc, *Trnka, Anthologie du Cinema* no 79/1974,
supplément à *L'Avant du Cinema* no 149/150 de juillet-septembre 1974.

Brockett, Oscar G, *History of the Theatre*, seventh edition, Boston: Allyn & Bacon 1995.

Chevalier, Denys, *Eintritt frei: Zeichentrickfilm*, Lausanne: Editions Rencontre 1963.

Dutka, Edgar ”Jiri Trnka – Walt Disney Of The East!”, *Animation World Magazine*- Issue 5, 2000 07 04.

Hayward, Susan, *Cinema Studies, The Key Concepts*, New York: Routledge 2006.

Holman, Loyd Bruce, *Puppet Animation in the Cinema: History and Technique*, South Brunswick: A.S. Barnes 1975.

Hyllander, Annika, *Jiri Trnka – ”magikern från Prag”*, *En studie av en dockanimatör utifrån ett auteur-perspektiv*. Kandidatuppsats framlagd vid Stockholms Universitet, Institutionen för Teater- och Filmvetenskap, Stockholm 1994 01 11.

v. Kleist, Heinrich, *Om marionetteatern och två andra essayer*, Stockholm: Bibliofila Klubben 1949.

Lundkvist, Artur, ”Marionetter på vit duk”, *Vi*, 1959:23, s. 17-18.

Lönroth, Lars, *Östeuropeisk animerad film*, Lund: Liber Läromedel 1979.

Marko-Nord, Adam, Jurander, Claes, *Om animation*, Göteborg: Filmkonst 2002.

Oreglia, Giacomo, *Commedia dell’Arte*, Stockholm: Ordfront 2002.

Shakespeare, William, *A Midsummer Night’s Dream*, London: Penguin Group 1994.

Shakespeare, William, *En midsommarnattsdröm*, översättning: Göran O. Eriksson, Stockholm: Ordfront förlag 2003.

Stephenson, Ralph, *The Animated Film*, London: The Tantivy Press 1973.

Trnka, Jiri, Petiska, Eduard, *Ein Sommernachtstraum, mit Bildern aus den gleichnamigen Puppenfilm von Jiri Trnka* (inklusive artiklar om filmen av Jiri Bredecka och Bretislav Hodek) Prag: Artia verlag 1960.

Wide, Peter, *En skugga blott...Lotte Reiniger och den tidiga animationsfilmen*, kandidatuppsats framlagd vid Lunds Universitet, Språk- och Litteraturcentrum, avdelningen för Filmvetenskap 2009 01 15.

Östlund, Berit, ”Dockfilm-konstform att uppmärksamma”, *Filmrutan, tidskrift för film och filmstudios*, 1959:4, s. 6-8.

Artiklar och notiser (i författarens ägo)

Svenska Dagbladet 1959 10 24

Dagens Nyheter 1959 10 24

Stockholmstidningen 1959 10 24

Stockholmstidningen 1959 10 26

Aftonbladet 1959 10 24

Appendix

Filmografi – Jiri Trnka Dockfilmer

1947 *Det tjeckiska året (Spalicek)*

1948 *Kejsarens nakna gal (Cisaruv slavik)*

1949 *Romans för en kontrabas (Román s basou)*

1949 *Präriens sång (Arie prerie)*

1949 *Djävulskvarnen (Certuv mlýn)*

1950 *Prins Bajaja (Bajaja)*

1953 *Gamla tjeckiska legender (Staré povesti české)*

1954 *Två frostnissar (Dra mrazici)*

1954 *Kutasek och Kutilka (Kutasek a Kutilka)*

1954 *Den tappre soldaten Svejk I-III (Svejk I-III)*

1955 *Cirkus Hurvinek (Cirkus Hurvinek)*

1959 *En midsommarnattsdröm (Sen noci svatojanské)*

1961 *En passion (Vasen)*

1961 *Den cybernetiska mormodern (Kybernetica babica)*

1964 *Ärkeängeln Gabriel och moder Gås (Archandel gabriel a pani Husa)*

1965 *Handen (Ruka)*

