

AUDIOVIZUÁLNÍ PROSTŘEDKY JAKO PAMĚŤ DIVADLA

(soubor materiálů z mezinárodního semináře)

Ve dnech 3.– 6. 5. 1999 uspořádala Katedra teorie a dějin dramatických umění Filozofické fakulty Univerzity Palackého seminář nazvaný **Divadlo ve filmu a televizi**. Podnětem ke konání akce, která byla součástí mezinárodního festivalu Academia film Olomouc, se stal silící zájem divadelních a filmových odborníků o dosud málo reflektovaný problém dokumentování divadelního artefaktu prostřednictvím audiovizuálních médií.

Každodenní projekce filmových dokumentů, televizních záznamů divadelních představení a videozáznamů z divadelních archivů nabídlý žánrově různorodé spektrum snímků, které v posledních třiceti letech dokumentují divadlo, ať již ve formě zachycení procesu tvorby, v konkrétní podobě divadelního představení nebo publicistické zprávy o divadelním souboru či významné tvůrčí osobnosti. Snahou organizátorů bylo upozornit na různé roviny, v nichž se setkávají divadlo a film, divadlo a televize, divadlo a videozáznam, a na způsoby, jakými je divadelní fenomén přenášen do filmového jazyka. Smyslem semináře bylo vytvořit prostor pro formulování základních otázek týkajících se vzájemného ovlivňování uměleckých druhů i významu tohoto způsobu dokumentace pro divadelní historii.

Setkání, kterého se zúčastnili filmaři, divadelní historici a teoretici, dramaturgové, zástupci televizních redakcí, divadelní režiséři, pedagogové a studenti divadelních a filmových kateder z Prahy, Brna, Bratislavy a polských Katovic, vyvrcholilo diskusí na téma **Audiovizuální média jako paměť divadla**.

Následující soubor publikovaných materiálů představuje zásadní přednesené příspěvky či teze, které otevírají aktuální mezioborová témata a přinášejí nové podněty pro využití audiovizuálních médií v divadelní historiografii.

**ÚVODEM:
HEURISTICKÁ TRAUMATA, DOGMATA, PRAXE A MRTVÝ KAPITÁL**

JAN ROUBAL

Téma našeho setkání tak, jak je formulováno, napovídá, že hledáme lék – konkrétně jakési antisklerotikum – na jednu trvalou profesní nemoc divadelní vědy. Coby teatrologové máme totiž jeden věčný problém: po relativně krátkém, bezprostředním kontaktu s představením pak již jen v jakési kratší nebo delší responzi necháváme doznít prožitky a analyzujeme a hodnotíme něco, co nám průběžně mizí pod rukama a stále více připomíná jakýsi efemérní přelud a zůstává v paměti jen jako blednoucí, a v zásadě jen velmi obtížně rekonstruovatelná a verifikovatelná vzpomínka. Uprostřed ostatních věd o uměních jsme tak v nejobtížnější heuristické situaci: vlastní předmět našeho zájmu – představení – můžeme empiricky prožívat i studovat jen po dobu jeho trvání. Dále jsme odkázáni na naši schopnost specifického postřehu, kapacitu paměti, schopnost revokace, domýšlení, intuice či hypotéz. Volně pirandellovsky řečeno: teatrologie je stále vědou, hledající svůj předmět.

Poněvadž divadlo je skutečně takové, bylo by dětinské se trápit tím, co nejde změnit, a rozumější se zdá být přijmout tuto základní obtíž, smířit se s ní a metodicky domyslet. To se i stalo, ale zcela paradoxním způsobem. Divadelní věda totiž hlavně ve svých počátcích, v nichž se emancipovala od literární vědy a ostatních uměnověd, šla ještě dál: tento zcela zřejmý handicap a citelnou heuristickou nouzi transformovala v jistém ohledu v ctnost – z jistého traumatu se tak stalo určité dogma tranzitornosti a neopakovatelnosti divadla, jež sice situaci teatrologie nesmírně komplikovalo, na druhé straně jí ale dodávalo na vědecké váze. Nutnost aposteriorní *rekonstrukce* představení se tak stávala úctyhodným výkonem. Jádrem práce teatrologa totiž bylo ze zachovaných statických stop a „pozůstatků“ inscenace a jejich ohlasů rekonstruovat a revokovat její původní průběh, tedy to, co – s prominutím – „všechno vodnes čas“.

Tento jakýsi metodický purismus rané teatrologie byl vcelku pochopitelný. Audiovizuální prostředky byly tehdy spíše jen exkluzivní atrakcí, a tak nepřítomnost empiricky dostupného, věrohodného kinetického obrazu scénického dění byla nahrazována úsilím, před nímž nelze než uznale smeknout.

Paralelně s technickým rozvojem filmu a záznamu zvuku se však toto stanovisko divadelní vědy stávalo ve své absolutnosti poněkud problematickým. Jistěže nepřestávalo platit, že divadlo se děje v neopakovatelném procesu souhry všech citlivých faktorů jeviště i hlediště, ale na druhou stranu audiovizuální prostředky přece jen podávaly nepopíratelně komplexnější sumu informací o představení než sebevětší sbírka jeho muzeálních pozůstatků.

Překonání onoho heuristického despektu k filmu a ostatním médiím přitom nepomáhal ani další vývoj divadla, který se po předválečných avantgardních re-teatralizačních refor-

mách ocitl v další fázi hledání své podstaty a nezastupitelnosti (mj. právě vůči omnipotentním, vše zprostředkujícím médiím), kterou stále více nalézal ve své bezprostřední procesualitě a lidské kontaktivosti. Koncepte divadla jako setkání, události, účastenství, autenticity, spontaneity a magie tvořivosti – to vše vedlo k nové aktualizaci jedinečnosti a výlučnosti divadla a relativizovalo možnosti i smysl heuristické fixace představení – jedinečná zkušenost z jedinečného setkání je přece nepřenosná. Auru divadla nelze zachytit na žádném médiu, lze ji jen zažít v onom divadle konstituujícím zde a nyní.

Vedle této linie vývoje divadla, jejíž skepsi vůči možnostem zachycení představení lze vcelku chápat, se ovšem tradičněji, na inscenačně-režijní podobu zaměřená divadelní tvorba chovala k pokusům o svůj záznam o poznání tolerantněji. Její tendence k stabilitě uměleckého tvaru, jež počítala s divákem především jako s adresátem a interpretem završené a pevné znakové struktury inscenace, tomu přirozeně přála.

Tak se pomalu ale jistě proměňuje původně převažující odmítání a zásadní heuristická relativizace audiovizuálního záznamu představení v jeho toleranci a další pragmaticky chápaný průzkum jeho možností i mezí. Tento vývoj je motivován stále se rozšiřujícími možnostmi audiovizuální techniky. S nástupem videa pak lákavé možnosti operativně snadné fixace jevištního dění zcela převážily metodické výhrady a obavy puristů. Také kvantita i kvalita nejrůznějších forem přítomnosti divadla v televizi jako v nejasovějším médiu dnešní doby se stabilizovala v míře i frekvenci, které vypovídají o etablování divadelní tematiky i způsobu její televizní prezence. Praxe tak opět jednou předběhla teorii a usvědčuje ji z její předpojatosti a jisté setrvačnosti. Videozáznamy začaly být považovány za téměř nepostradatelný prostředek dokumentace zejména interní divadelní práce na inscenaci a její technický záznam za skoro obligátní inventární součást archivu každého solidnějšího divadla.

Podobně se ale začaly plnit i archivy divadelněvědných pracovišť, jež se stávají stále významnějšími bankami cenných, ne-li přímo těch nejcennějších informací. Jiná věc je, že často toto bohatství vlastně dodnes představuje jen mrtvý kapitál. Jako by se vlastně čekalo až na budoucnost, která jej plně ocení i s historickými úroky. Prostě se zdá, že videokazety se záznamy představení sice již zevšedněly, jejich praktické využití divadelní vědou je však ještě stále spíše sváteční záležitostí. Přitom ledacos nasvědčuje tomu, že právě operativnější používání audiovizuálního záznamu pro tak potřebnou a opomíjenou empirickou analýzu inscenací i představení by se mohlo stát jedním z předpokladů dalšího rozvoje divadelní vědy.

Tato situace faktické, čím dál masivnější přítomnosti audiovizuálně mediálních „přepisů“ divadla volá po své odborné a teoretické reflexi. Zdá se totiž, že dluhy divadelní vědy jsou v tomto směru víc než patrné. Jde přitom ovšem do velké míry také o jisté sebezadlužení: pokud si teatrologie lépe neuvědomí specifické možnosti tohoto svého pramene, připravuje se zbytečně o dosud možná nejkomplexnější zdroj poznávání divadla.

Byli bychom rádi, aby dnešní setkání v rámci Academia filmu 99 bylo pochopeno jako snaha upozornit na tento dluh a shromáždit kolem těchto podle nás zajímavých i akutních otázek kruh více či méně prakticky i teoreticky zainteresovaných lidí, kteří by byli ochotni i schopni hlavně budoucí spolupráce. O jejím dalším případném směru, taktice i strategii bychom se s Vámi rádi poradili. Pro tentokrát nám šlo především o iniciaci, o pokus probudit zájem a učinit první krok – možná že to může být lehce shledáno jako krok do neznáma nebo přímo příslovečné faux pas. I tohle riziko zde nesporně hrozí. Na druhou stranu – kdo nic nezkouší, ani nic nezkazí.

**ZUR EINFÜHRUNG:
HEURISTISCHE TRAUMEN, DOGMEN, PRAXIS UND DAS TOTE KAPITAL**

Resumé

In der Einleitung erwähnt der Autor kurz die Gründe der methodischen Skepsis gegenüber Möglichkeiten der audiovisuellen Aufnahme einer Theateraufführung und ihren historischen Kontext. Dieser Standpunkt scheint jedoch heutzutage angesichts der verbreiteten Praxis dieser Theaterdokumentation anachronistisch zu sein. Die Theaterwissenschaft sollte sich deshalb wieder ihrer heuristischen Grenzen und Möglichkeiten besonders auf dem fundamentalen Gebiet der Theaterwissenschaft, d.h. der Analyse der Inszenation, bewußt werden.

TV ZÁZNAM DIVADELNÍHO PŘEDSTAVENÍ

PETR PAVLOVSKÝ

Nemůže být sporu o tom, že uplatnění audiovizuálních technologií při záznamu divadelních děl znamená převrat v divadelní historiografii. Nástup byl sice pozvolný – historiky používané pasáže nacházíme na filmových pásčích již v meziválečném období – ale od momentu, kdy se videokamera stala zařízením dostupným i pro amatéry, je jasné, že každé divadlo si může snadno pořídit archivní audiovizuální dokument každé své inscenace, ba že je to přímo jeho profesionální povinnost.

Nebudu zde rozebírat, co to všechno znamená pro tvůrce samotné (možnost vidět se alespoň na záznamu), pro divadelní kritiku (kterých dosavadních samozřejmých povinností je tím do značné míry zbavena) a co pro historii divadla (jaké nové možnosti se jí tím otvírají). Tím spíš, že audiovizuální záznamy divadelních kreačí mohou být geneticky a intencně velice rozdílné. Hrubá typologie:

- Technické dokumenty ze zkoušek, používané v průběhu vzniku inscenace.
- Technický dokument z představení, vytvořený pro divadelně archivní účely /též kvůli případným oprášovačkám, zaskokům nebo i obnoveným premiérám/.
- Umělecký dokument o inscenaci.
- Kinematografický záznam představení, pořízený pro běžné vysílání v TV programech. (Hranice mezi jednotlivými typy jsou samozřejmě neostré.)

V následujícím textu se chci omezit na posledně jmenovaný případ audiovizuálních divadelních dokumentů, totiž na ty, jejichž dokumentární funkce je až druhotná, protože primární je elementární funkce umělecká: jde mi o televizní přenosy a záznamy divadelních představení, pořízené v rámci povinné produkce veřejnoprávní televize (ta se divadlu v podstatě vyhnout nemůže, zatímco komerční televize ano).

Není důležité rozlišovat mezi přímým přenosem a vysíláním ze záznamu. Divadlo není sport a o „výsledku“ je v podstatě rozhodnuto předem. Diváci mohou být sice napjati „jak to dopadne“ – v případě jim neznámé hry – ale přesto vědí, že žádný vývoj představení nemůže mít na vyústění vliv.

(Ojedinělou výjimkou z tohoto pravidla jsou totálně improvizovaná představení bez inscenace, jaká produkuje například divadlo Vizita.) Konečně i tzv. přímý přenos je jen záznamem svého druhu, vysílání pouze následuje úplně těsně po záznamu (elektronickém zakódování).

O to důležitější je rozlišení mezi záznamem skutečného, standardního představení a záznamem takové jevištní interpretace inscenace, která je realizována bez publika, tedy jakési zkoušky sui generis. Točí-li televize při prázdném hledišti, jde sice stále ještě o představení v širším slova smyslu – několik diváků (tzv. štáb a technické síly) tu tak či

onak je, nehledě k tomu, že publikem jsou si i herci navzájem, ale je to představení divadelně neplnohodnotné. Z hlediska kinematografického i obecně uměleckého sice může vzniknout kvalitní dílo, to nelze vyloučit (situace je obdobná natáčení ve filmovém či televizním studiu, každou akci je možno kdykoli přerušit a točit znova), leč z divadelního hlediska jde o cosi méněcenného. Jistě, i z takového artefaktu mohou mít diváci zážitek a divadelní historikové užitek, ale chybí tu to hlavní, to, o čem jde či mělo by jít v divadle především: chybí kontakt tvůrců s publikem, resp. jeho audiovizuální obraz. Jakýmsi mezitypem jsou pak takové záznamy, které jsou sice pořizovány z normálního představení, ale při nichž kamera hledíště víceméně ignoruje. Diváci tu jsou, občas je třeba i náhodou na obrazovce zahlédneme, ale v podstatě o nich víme pouze z jejich zvukových reakcí. (Akusticky je zaznamenáván celý divadelní prostor, vizuálně pouze jeviště, popř. též orchestřiště. I tento postup je stále ještě legitimní. Pokud by se ale k audiovizuálnímu záznamu dodatečně přimixovávaly fiktivní zvukové reakce publika (praxe charakteristická pro tzv. sitcomy, nevím, jestli to někdo v případě záznamu divadelního představení opravdu udělal), šlo by o postup nekorektní, v podstatě o podvod na divácích.

Kontaktnost divadla

Z hlediska míry či intenzity kontaktnosti můžeme naši současnou divadelní praxi charakterizovat na pozadí myšlené škály s maximální kontaktností na jednom pólu a minimální na druhém. Jednotlivé inscenace, ba i jednotlivá představení se v tomto ohledu samozřejmě liší (míra kontaktnosti je vždy jedinečná, lišit se mohou dokonce jednotlivé části téhož představení), a proto nezbyvá než obecně charakterizovat převažující tendence u různých druhů, žánrů, funkčních oblastí a případně i dalších taxonů s tím, že výjimky nebo nějaké menšinové výskyty tak nejsou nijak popírány.

Divadelní kontaktností rozumíme obecně zjevnou zpětnovazebnost, tedy situaci, kdy publikum reaguje na podněty z jeviště, a naopak tvůrci představení (především herci) reagují na projevy publika. Z hlediska teorie komunikace tu jde o permanentní výměnu smyslově vnímatelných „zpráv“, vysílaných a přijímaných ve vizuálním i auditivním kanále (ve směru hledíště – jeviště převažují zprávy auditivní). K pólu maximální kontaktnosti tendují představení konaná v menších prostorech s malým odstupem mezi nejbližšími diváky a herci, s co nejmenším scénografickým oddělením herců od diváků, s malým nebo žádným světelným odlišením prostoru hry od prostoru pro konzumenty, divadlo, ve kterém si diváci uvědomují „kybernetickou“ podstatu fenoménu, jehož jsou součástí: oni vlastně představení spoluvytvářejí, protože se hraje společně s nimi tak, že „bez vás by to nebylo a s jinými by to bylo jinak“. Obecně můžeme konstatovat, že k tomuto pólu mají většinou blíže představení komediální než „vážná“ (diváci více a hlasitěji reagují), divadlo pro děti, představení volněji strukturovaná (kabaretního typu) do čísel, skečů či výstupů, představení nepodložená fixní hudbou a pevným textem nepřipouštějícím extemporování, divadlo improvizace atp.

K opačnému pólu tendují představení co nejvíce spjatá s nastudovanou „divadelní partiturou“ (inscenací), která jsou v podstatě její interpretací (podobně jako je koncert vážné hudby interpretací nazkoušeného nastudování skladby), tedy taková, na jejichž průběh má přítomné publikum minimální vliv. Typickou oblastí je zde většina hudebního divadla, kde jevištní dění je řízeno spíše z orchestřiště než z hledíště, pokud je zvuk

reprodukován ze záznamu, platí to tím spíš. (Herci „tančí, jak playback píská.“) Nyní bychom mohli začít vyjmenovávat charakteristiky opačné těm, jež byly uvedeny v předchozím odstavci (velké prostory, scénografické oddělení herců a diváků, vážné žánry atd.), ale obecně snad stačí říci, že jde o divadlo s minimálními reakcemi publika, divadlo, které se takové reakce nesnaží vyvolávat, a pokud se vyskytnou, tvůrci od nich spíše abstrahují, než aby je zakomponovali „do hry“. Je to divadlo, na jehož představení nemá přítomnost či nepřítomnost diváků v hledišti valný vliv.

Než postoupíme dále, důležitá metodická připomínka: míra či intenzita kontaktnosti je důležitá z hlediska divákovy pocitu *divadelnosti* *vjemu*, ale nelze z ní apriori vyvozovat závěry o umělecké hodnotě či nehodnotě. I málo kontaktní divadlo může přinést hluboký umělecký zážitek, naproti tomu třeskatě kontaktní představení může být tím nejpodbižnějším kýčem.

Audiovizuální záznam představení

je v podstatě kinematografickým dílem jako každé jiné. Jako u každého tzv. hraného filmu i zde jde o metaznak, protože už předkamerová skutečnost byla znaková. Rozdíl spočívá „pouze“ v tom, že divadelní představení je již hotovým a celistvým artefaktem, zatímco studiová skutečnost nikoli. Pokud tedy není natáčení divadelního díla přizpůsobeno postupům natáčení hraného filmu (vyloučení publika, natáčení po částech, opakování nezdařilých záběrů atp.), jde spíše o filmový dokument, případně i o filmovou reportáž. Ať tak či tak, *kontaktnost tu z podstaty věci být žádná nemůže* – její přítomnost či nepřítomnost je základním kritériem při odlišení kinematografie a divadla. (Neplést s komunikativností, která je přirozeně vlastní všem uměleckým dílům.)

Nemůže-li kinematografické dílo být samo v užším slova smyslu kontaktní, neznamená to, že kontaktnost předkamerové skutečnosti nemůže zachytit, zobrazit. Pokud je ovšem co zobrazovat. Jinými slovy: nejsnazší situaci mají filmaři tehdy, když snímají představení málo kontaktní, když se jejich práce blíží práci v televizním či filmovém studiu: zachycují pouze „jednu stranu rampy“, tu znakovou, od té druhé, konzumentské, abstrahují.

V televizních programech proto zpravidla vycházejí dobře záznamy představení tanečních, dále klasického baletu, opery, melodramy, scénická oratoria, ba i operety a muzikály. Mohou zde dokonce přibýt některá vylepšení, především připojením titulků, protože zpívaný text bývá mnohdy nesrozumitelný, i když není zpíván v cizím jazyce. U rozměrných divadelních prostorů je výhodou i možnost detailních záběrů nebo střídání různých pohledů, zvláště během statických árií či sborů. Detaily mohou být přirozeně přínosem i u tanečních scén.

TV záznam může být ale umělecky působivější než jeho předmět (divadelní představení) i při běžné činnosti. Právě tehdy, kdy se nám představení jeví jako málo kontaktní, statické, upovídané, prostě nedostatečně divadelní, může TV záznam věc paradoxně oživit. Z hlediska divadelní živosti nemá totiž co odstříhnout, co umrtvit, ale na druhé straně pohybem kamer, změnou ohniskové vzdálenosti i úhlů pohledu, prolínáním, atd. může artefakt ozvláštnit, dynamizovat, prostě sekundárně interpretovat.

Největším problémem jsou naopak představení nejdivadelnější, ta, jejichž půvab spočívá především v kontaktu tvůrců s publikem. Tam jsou filmaři postaveni před kardinální úkol zobrazit nikoli samo jevištní dění, ale především celou onu specificky divadelní

atmosféru, průběh zpětnovazebné, kontaktní komunikace, podstatu celého fenoménu a konečně i jeho smysl. Zde se bohužel často setkáváme s nepochopením: místo reportáže, při které by „rampa procházela objektivem kamery“, kdy reakce publika jsou neméně důležité než jevištní dění, sledujeme jednostranný dokument, ochuzený o to hlavní, a proto bez chuti i vůně, prostě nudný. Viděl jsem řadu takových záznamů z produkce kupříkladu pražského Studia Y nebo hradeckého DRAKu i četných dalších, u kterých jsem si s hrůzou uvědomoval, že pro budoucího divadelního historika je to sice nesporná hodnota, ale vzhledem k potencionálním návštěvníkům divadla jde vlastně o antireklamu. Divák u obrazovky si musel říkat: na tuhle nudu mne do divadla nikdo nedostane!

Na závěr bych proto chtěl vzpomenout jednoho obzvláště pozitivního příkladu z této oblasti. Je jím televizní záznam představení **Commedia dell' arte** Divadla na provázku někdy z počátku 70. let. Nejenomže dokázal zobrazit interakce jeviště a hlediště a vůbec celé fungování díla s publikem, ale navíc ještě Boleslav Polívka improvizálně reflektoval samotný fakt televizního natáčení tak, že kupříkladu na kameru namímoval rukama „mládeži nepřístupnou hvězdičku“ před připravovanou lascivní scénkou. Do hry tu bylo zapojeno i samotné filmování, a tím dostala celá záležitost punc autenticity, onoho divadelního „ted' a tady, právě pro vás“.

PÁR TEORETICKÝCH POZNÁMEK A TEZÍ K AUDIOVIZUÁLNÍM MÉDIÍM JAKO PAMĚTI DIVADLA

JAN ROUBAL

Těmito poznámkami bych rád navázal na úvodní myšlenky i tezi Petra Pavlovského. Především bych rád zdůraznil skutečnost, že přes veškerou svou limitovanost, zprostředkovanost a neschopnost zachytit kontaktní rovinu představení může být audiovizuální záznam považován za heuristický prostředek divadelní vědy primární důležitosti. Přitom si dobře uvědomuji, že mé poznámky jsou neúplné a v jistém ohledu jsou jen domyšlením samozřejmého.

1) Audiovizuální záznam jako neúplný otisk představení

Z hlediska *divadelně teoretického* jde – zjednodušeně řečeno – zásadně o to, do jako míry lze při audiovizuálním záznamu divadelního představení zachovat jeho druhovou specifičnost, tj. jeho divadelnost. Ta je samozřejmě chápána různě, vždy s akcentováním jiné specifické stránky divadla. V poslední době se kloní většina pokusů k zdůraznění performativní a interaktivní, kontaktní stránky představení, tj. onoho základního existenčního modu představení jako neopakovatelné, procesuální události souběžné tvorby, distribuce a recepce divadelního artefaktu – představení.

Vůči takto stanovené druhové specifikce divadla se ovšem jeví veškeré pokusy o jeho audiovizuální fixaci jako nutně neúplné. Již od dob Heinze Kindermanna platí, že divadlo má právě tyto dvě „hemisféry“,¹ a to přitom víme, že vlastně jde o zjednodušující, pouze na bilaterální komunikaci se omezující model, ve skutečnosti jde mnohem spíše o komplexní, multilaterální komunikaci. Potíže se záznamem představení jsou tedy skutečně nezměrné: zachytit v úplnosti živou proměnlivost skutečnosti představení je nad síly a možnosti jakéhokoliv dosud známého registrujícího média – a těžko tomu bude kdy jinak.

Proto nepřekvapí, že na to, co se děje v hledišti, se většinou – alespoň po vizuální stránce – přiznaně či nepřiznaně rezignuje. A snahy o fixaci představení, byly a dosud jsou orientovány takřka výhradně na samotný umělecký produkt, na představení jako realizaci apriorní umělecké partitury inscenace, na to, co se děje a demonstruje na jevišti jako relativně stálý artefakt.

Myslím ovšem, že se tomu ani nelze v podstatě moc divit. Ona magická *zpětnovazebnost* či *kybernetičnost* divadla je sice považována za nejvlastnější projev specifické kontaktnosti divadelní komunikace, ale nelze zapomenout, že ve skutečnosti této proklamativní metodické myšlenky ledačes k její stoprocentní platnosti chybí:

- ne každé představení je vyloženo realizovanou bilaterální komunikací jeviště s hledištěm, natož pak přímo jejich interakcí (záleží na druhu, žánru, prostorové a sociálně psychologické konstelaci každého divadelního zde a nyní);
- herci reagují vinou světelné rampy spíše na akustické ohlasy publika než na jeho konkrétní jiné projevy;
- herecké vnímání publika je tedy sice důležitým faktorem, ale mnohdy má spíše status periferního vnímání než rovnocenného, úplného vnímání face to face (ze strany herce jde spíše o face to faces);
- představení je většinou mnohem stabilnější interpretací apriorní partitury inscenace než její zcela ojedinělou variací zásadně ovlivněnou až spoluvytvářenou publikem (samozřejmě s výjimkou improvizovaného divadla);
- představení je sice zásadně intencionální povahy a jako každý artefakt počítá s publikem a nabízí mu řadu významově nedourčených a otevřených míst, ale zároveň jeho tvůrčí a aktéři kalkulují s předáním jeho základních významů a především celkového smyslu podle předem připraveného inscenačního plánu.

Pokud bychom tedy měli dogmaticky dodržet tezi o naprosté rovnovážnosti spolupodílnictví jeviště a hlediště, pak by vlastně audiovizuální záznam reakcí publika během představení byl stejně heuristické hodnoty jako záznam dění na jevišti.

Je to sice metodicky správné, ale výpovědní hodnota záznamů publika je jistě menší – přinejmenším svědčí jen a jen o představení, kdežto záznam jevištního dění je vždy záznamem jedné realizace (konkretizace) inscenace. Je sice myslitelný simultánní záznam oběho – a ve světě se již praktikoval – ale nelze přehlédnout, že takový záznam je pramenem spíše pro odbornou analýzu. Lze se obávat, že by tato možnost sledovat i publikum běžného diváka audiovizuálního záznamu představení zajímala méně – pokud by ho vůbec nepovažoval za rušivý element.

Proti striktně stanovené interaktivní, kontaktní podstatě divadla a zmiňovaným obtížím intermediálního překladu lze tedy těžko co namítat – je to prostě tak. Avšak vzhledem k stále běžnější praxi audiovizuální dokumentace divadla působí tyto teoretické postuláty dojmem jakési metodické jurisdikce, již se ovšem vlastní praxe de facto bez výčitek vymyká. Jde tedy o to, abychom vzhledem k této prokazatelně rozšířené a užitečné praxi nevykládali z jistého metodického purismu či fundamentalismu s vaničkou i dítě.

2) Audiovizuální záznam jako intermediální překlad

Při úvahách o možnostech i limitech audiovizuálního záznamu divadla si je třeba uvědomit, že jde vlastně o jakýsi *překlad* z jednoho uměleckého druhu do druhého, tedy vlastně o *intermediální překlad* (ne-li přímo transformaci). Protože již od Marshalla McLuhana víme, že samo „médiu je poselstvím“,² je proto jistě zcela namístě ostražitost před naivním předpokladem průzračné transparentnosti audiovizuálního média nebo – jinak řečeno – před představou „objektivnosti objektivu“ kamery, již je představení nahlíženo. Víme, že žádný překlad – a tohoto intermediálního se to týká dvakrát tak – nemůže zcela nahradit originál,³ o to více originál tak tranzitorně křehký a ontogeneticky, ontologicky i noeticky tak vpletený do husté sítě vzájemné komunikace a interakce herce a diváka, jeviště a hlediště.

Přesto lze varovný apel poněkud mírnit poukazem k širšímu *kontextu příbuzných uměleckých druhů*, k nimž nějak divadlo patří nebo inklinuje. Je totiž třeba nespouštět ze zřetele, že divadlo a film (a jeho technické aplikace televize a video) mají i ledacos společného, co

koneckonců umožňuje předpokládat alespoň jistou míru adekvátnosti překladu divadla do souřadnic audiovizuálních médií.

Lze v tomto kontextu dokonce upozornit na různé pokusy formulovat obecnější druhovou, resp. superdruhovou či nejbližší vyšší rodovou kategorii. Snad stačí připomenout ty nejnámější pokusy:

- dramatická umění⁴ (s akcentem na obraz jednajícího subjektu);
- scénická umění⁵ (zde se klade důraz na společný princip konstituce „scény“);
- spektakulární umění⁶ (jsou to taková umění, v nichž se předvádí nějaká podívaná);
- pohybová umění⁷ (jejichž jádrem, tj. obsahem i výrazem je kinetická umělecká reprezentace);
- performativní umění⁸ (zde je za společný konstitutivní rys považován akt performance, tj. živé demonstrace jakékoliv umělecké dovednosti).

Ve všech těchto pokusech (s výjimkou posledního) jde mj. o hledání společných rysů divadla, filmu, videa a televize. A přes veškerou jejich nedefinitivnost se zdá, že ve všech těchto konceptech vystupují divadlo a zmiňovaná média jako blízcí, pokrevní příbuzní. Tato skutečnost by snad mohla otupit ostří jednoznačného metodického „kastovnictví“: jestliže jsou např. divadlo a film jistě samostatnými uměleckými disciplínami, na druhé straně mají k sobě v mnoha ohledech velmi blízko.

Tyto mezidruhové souvislosti se ostatně promítají i do metodologických úvah o postavení teatrologie vůči ostatním vědám o oněch příbuzných uměleckých disciplínách. Například v Německu je tato otázka velmi živá a místo divadelní vědy se například hledá v širší oblasti tzv. mediálních věd.⁹

Jestliže v tomto kontextu uvažujeme o audiovizuálním záznamu divadla jako o svérázném intermediálním překladu, pak by ovšem pro potřebu hodnocení jeho možností, hranic i kvalit bylo na místě uvažovat o užitečnosti jakési mezidruhové *translatologie*, resp. o potřebě pěstování tzv. *intermediální komparistiky*.¹⁰ Ta by porovnáním originálu (divadelního představení) a překladu (audiovizuálního záznamu) pak mohla definovat jak to divadelní, tak filmové v záznamu, a tak objevit relevantní informace o inscenaci, zrovna tak jako o její filmové dokumentaci.

Intermediální komparatika by se tak vlastně měla považovat za jednu z metod divadelní heuristiky.

Větší míra vzájemné druhové tolerance a vědomí jisté relativnosti mezi jednotlivých druhů by pak mohla být i šancí pro uznání váhy a smyslu jistých *mezidruhových mezaliancí*, za jaký může být považován do jisté míry právě i audiovizuální záznam divadelního představení – zejména některé jeho typy (např. tzv. technický záznam či prostě „přepis“ usilující o minimalizaci filmového „zformátování“ a co největší snahu o objektivnost).¹¹

3) Teze k intermediálně komparatistické charakteristice audiovizuálního záznamu divadelního představení:

a) nutné, konstitutivní posuny při intermediálním přenosu divadelního představení (originálu) do jeho audiovizuálního záznamu (překladu):

- od skutečnosti divadelní události k obrazové (spektakulární) virtualitě;
- od neopakovatelnosti k reprodukovatelnosti (od *zde a nyní* ke *kdekoliv a kdykoliv*);
- od performativnosti, synestetičnosti a kontaktnosti představení k pouhé filmové recepci jeho záznamu;

- od kolektivního účastenství k roztroušenému, rozptýlenému, domestikovanému publiku televize či videa;
 - od komunikace multilaterální k unilaterální;
 - z trojrozměrné skutečnosti k dvojrozměrnému („zformátovanému“) obrazu;
 - od přirozených proporcí představení (divadlo dáno modulem herce a diváka, měřítkem reprezentace 1 : 1 a fungováním perspektivy skutečného prostoru divadla) k záznamu v libovolných parametrech;
 - od možnosti suverénní volby pohledu a šíře vnímání divadelního diváka k mnohem více řízené, deiktické nabídce audiovizuálního obrazu představení determinované filmovými prostředky (fokalizací, pohybem kamery, zvoleným typem záběru – zkrátka oním „zformátováním“ předkamerové skutečnosti představení).
- b) ztráty divadelní specifičnosti v audiovizuálním záznamu (nutný informační deficit překladu) :
- komplexní zakoušení ontologické úplnosti divadla;
 - kontaktnost (zpětná vazba);
 - auretičnost a taktičnost (konkrétní tělesnost divadelního herectví a diváctví);
 - synestetičnost;
 - procesualita (jako souběžnost již nikdy neopakovatelného vzniku, distribuce a recepce díla).
- c) co může audiovizuální záznam z představení zachovat (co je invariantní originálu i překladu):
- základní syžet příběhu, *diegezi* díla, a tedy možnost v zásadě adekvátní interpretace jeho smyslu;
 - rozhodující část kinetické a audiovizuální stránky představení;
 - druh a žánr;
 - režijní rukopis, inscenační poetiku a herecký styl.
- d) co může audiovizuální záznam z představení zvýraznit (pomyslné informační zisky intermediálního překladu):
- významuplné detaily představení (pokud v souladu s akcentováním podstatného);
 - dynamiku představení smysluplným využitím principů montáže, střídáním frontálních a jiných způsobů snímání, uplatněním principu suture apod.;
 - celkové vyznění inscenace: možnosti audiovizuálního „jazyka“ mohou zvýraznit podstatu její druhové i žánrové charakteristiky, stylu i poetiky vyloučením periferního a nepodstatného;
 - v případě kvalifikované, představení a zákonitostí divadla i možností audiovizuálního média znalé režie může nabídnout v jistém smyslu optimalizovanou recepci, tj. záznam coby kvalifikovaný, audiovizuální překlad resp. interpretaci vysoce kultivovaného diváka či přímo experta.
- e) heuristické možnosti audiovizuálního záznamu představení pro jeho analýzu:
- Přes veškerou svou limitovanost audiovizuální záznam představení – především při použití videa – poskytuje svou operativní fixovaností a opakovatelností některé důležité, neocenitelné možnosti pro analýzu představení:
- zastavení obrazu – záznam tak vlastně umožňuje přímo jakousi „tomografickou“ analýzu představení (jako sledu až 25 obrazů za sekundu);
 - zpomalení záznamu: pomocí této tzv. „časové lupy“ lze detailně analyzovat např. herecký pohyb;

- zrychlení záznamu naopak umožňuje získat jakýsi globální přehled o prostorové kinetických kvalitách představení, pestrosti aranžmá, častosti výstupů, proměn a četnosti dramatického personálu apod.¹²

Prostě: audiovizuální záznam divadelního představení nabízí dosud málo využívané, ale také z jistých „konzervativních“ hledisek dosud přehlížené heuristické možnosti.

Závěrečná teze

Přes svou nutnou neúplnost je audiovizuální záznam divadla dosud heuristicky nejbohatším, nejkomplexnějším a nejoperativnějším pramenem pro analýzu představení jako fundamentální oblasti divadelní vědy. Zároveň je i výzvou k rozvoji intermediální komparistiky jako jedné z metod divadelněvědné heuristiky.

POZNÁMKY

- 1 Srovnej **Kindermann, H.**: *Plädoyer für die Publikumsforschung*. Maske und Kothurn, 1971, č. 4, s. 293–303.
- 2 Srovnej **McLuhan, M.**: *Jak rozumět médiím*. Praha 1991.
- 3 Metodologicky by se v tomto ohledu mohla teatrologie inspirovat teorií literárního překladu – např. přístupy tzv. „nitranské školy“ (srovnej **Popovič, A.** (red.): *Originál – preklad. Interpretačná terminológia*. Bratislava 1983).
- 4 Byl je to pojem vzniklý spíše pragmaticky a vyvolává tak terminologické otázky (srovnej např.: **Pavlovský, P.**: *Dramatické (dramatická) umění*. Amatérská scéna, 1982, č. 6, s. 20), zdá se, že jeho životnost svědčí o jeho konsenzuálním smyslu. – Podobně shledává rodovou spřízněnost všech zmíněných umění na bázi široce chápaného „dramatu“ např. **M. Esslin** (*Die Zeichen des Dramas*. Reinbek b. Hamburg 1989).
- 5 Srovnej **Kouřil, M.**: *Úvod do vědy o scénických uměních*. Praha 1976; **Prokop, D.**: *Úvod do obecné uměnovědy*. Praha 1993, s. 38. – Pro oblast těchto umění používá jak pojem scénická, tak i dramatická umění.
- 6 Srovnej **Berg, J.**: *Das Autonomie – Mißverständnis der Theaterwissenschaft*. TheaterZeitschrift, 1984, Nr. 8, s. 35–43; *Zur Geschichte und Theorie des spektatorischen Ereignisses. Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin (West) 1985. Rkp. habilit. práce. – Berg je jedním z autorů tzv. Kolínského konceptu divadelní vědy, který za svůj předmět považuje také film, televizi a rozhlas.
- 7 Srovnej **Pavlovský, P.**: *Taxonomie umění jako východisko slovníku*. Divadelní revue, 1998, č. 1, s. 76.
- 8 Srovnej **Schechner, R.**: *Performance Theory*. New York 1988.
- 9 Srovnej **Meyer, P., M.**: *Theaterwissenschaft als Medienwissenschaft*. Forum Modernes Theater, 1997 (Bd. 12), 2, s. 115–131.
- 10 Srovnej **Prümm, K.**: *Lektüre des Audiovisuellen. Film und Fernsehen als Gegenstände einer erweiterten Theaterwissenschaft*. In: **Möhrmann, R.** (Hg.): *Theaterwissenschaft heute*. Berlin 1990, s. 217–229.
- 11 Srovnej **Narożniak-Krakowska, J.**: *Teatr w krzywym zwierciadle dokumentacji filmowej*. Dialog, 1997, č. 4, s. 123–132. – Za upozornění na práci této polské specialistky na danou problematiku i za konkrétní kopii tohoto článku děkuji Prof. dr E. Udalské ze Slezské univerzity v Katovicích.
- 12 Srovnej **Lindemann, R.** – **Wandke, Ch.**: *Bühne im Raster. Die audiovisuelle Theaterdokumentation*. Berlin 1993. – Kniha shrnuje letité osobní zkušenosti z audiovizuální dokumentace divadla a upozorňuje na nevyužívané možnosti teatrologické práce se vzniklými záznamy pro analýzu inscenace.

EINIGE THEORETISCHE BEMERKUNGEN UND THESEN ZU AUDIOVISUELLEN MEDIEN ALS EINEM „GEDÄCHTNIS DES THEATERS“

Resumé

Die Einzigartigkeit einer Aufführung, besonders ihre kommunikativen Ebenen, werden immer nur teilweise durch die audiovisuelle Aufnahme festgehalten. Andererseits ist sie ohne Zweifel fähig, eine grosse Menge an Informationen vom Verlauf einer Aufführung zu übermitteln. Für die heuristische Arbeit mit der Aufnahme einer Aufführung wäre es gut, sie für spezifische intermediale Übersetzung zu halten, die zwar durch spezifische Mittel und Vorgänge der audiovisuellen Medien determiniert wird, aber eine ganze Reihe der wichtigen akustischen, kinetischen und räumlichen Parameter der Aufführung und im Prinzip auch ihre Grundbedeutung und den Sinn zu fassen ermöglicht. In vielen Thesen werden dann auch genauer notwendige konstitutive Bedeutungsverschiebungen zwischen dem Original und der Aufnahme – z. B. das Informationsdefizit –, aber auch eventuelle Vorteile und heuristische operative Möglichkeiten genannt. Die Grundthese dieses Beitrags ist der Gedanke, dass trotz ihrer notwendigen Unvollständigkeit die audiovisuelle Aufnahme der Aufführung bisher heuristisch die reichste, komplexeste und operativste Quelle für die Analyse einer Aufführung ist. Diese Analyse ist das fundamentale Gebiet der Theaterwissenschaft. Es ist auch eine Aufforderung zu der Entwicklung der intermedialen Komparatistik als einer der Methoden theaterwissenschaftlicher Heuristik.

ÚVAHY O FILMOVÉ DOKUMENTACI DIVADLA

ELEONORA UDALSKA

I. Informace o rozvoji audiovizuální dokumentace v Polsku

Registrace a záznam divadelních představení, nejprve pomocí filmu a později videa, mají v Polsku dlouhou tradici. Staly se zvláštní, rozšířenou oblastí divadelní dokumentace. Film i video byly zahrnuty mezi prameny pro studium historie divadla. V minulosti, přesněji v meziválečném období, v němž se divadelní představení začala dokumentovat, byly možnosti tohoto druhu dokumentace považovány za neomezené. Kinematograf se historikům jevil jako zázračný vynález, jenž měl na jedné straně divadlo zachránit před zapomněním, na druhé pak měl pro předmět teatrologického bádání – divadlo, jež je svou povahou prchavé povahy – vytvořit věčné základy jeho vědeckého poznávání. Hluboce se věřilo, že divadelní představení, svázané se svým místem i časem a trvající jen za přítomnosti diváků, najde ve filmovém záznamu prodloužení své existence. Zachycené na filmovém pásu je bude možné předvádět mimo scénu, a to mnohonásobně, ne-li do nekonečna. Praxe tyto iluze rychle rozprášila. Divadelní představení filmovaná „na jeden záta“ kamerou postavenou proti jevišti se stávala druhem mechanicky se pohybující hračky. Postrádala rytmus hereckého jednání i prostorovou hloubku. Záznamy byly monotónní, vzdálené skutečné atmosféře divadelního večera. Kamera divadelní skutečnost falzifikovala. Filmové natáčení divadelního představení je totiž riskantní transformací jedné podívání na jinou, která se řídí úplně odlišnými pravidly, která ovlivňují i divácké vnímání. Dobré divadlo se často stává špatným filmem. Hledání nových způsobů fixace divadla pokračovalo. Mezi jiným se začalo používat několika kamer najednou. Ani touto cestou nebylo dosaženo výsledků, jež by se přiblížily diváckému vnímání představení. Divák, jak je obecně známo, zabírá svým pohledem celou scénu a soustřeďuje svou pozornost na zvolený fragment. Nepotřebuje žádné detaily ani montážní stříh. Vnímání je motivováno přirozeným chováním diváka a jeho schopností postřehu. Kamera pracuje jinak. Je podřízena činnosti stříhače, jenž představení dokumentuje podle svého subjektivního založení. Není tedy nic divného, že se dostavilo rozčarování. Vzrůstalo vědomí, že všechna filmová dokumentace divadla má pro historii divadla jen relativní hodnotu. Je subjektivní, neboť ten, kdo realizuje jeho dokumentaci, přetváří obraz i průběh představení podle vlastních potřeb. Prostředky divadelní exprese překládá filmovými prostředky a dává jim individuální ráz.

Záznamy divadelních představení starší filmovou technikou působí na současné diváky anachronicky. Působí na ně čas a proměňující inscenační konvence, herecké styly a divácké návyky. Divadlo jako svou povahou na přítomnost vázané umění se proměňuje. Čas je

především nelítostný vůči herectví. Filmová dokumentace zbavuje herectví mýtu i individuálního vnímání nasyceného vzrušením zrozeným v bezprostředním kontaktu diváka s jevištěm. Tento problém vyžaduje širší pojednání.

Technický pokrok způsobil, že se bez ohledu na zmiňované výhrady audiovizuální dokumentace rozvíjí v nejrůznějších formách. Bylo by jí možné považovat za oblast audiovizuálního průmyslu. Stále více se stírá vědomí o odlišnosti prostředků a techniky.

Filmové dokumenty divadla se stávají hlavními pracovními nástroji vysokoškolských učilišť teatrologie. Nejsou jen pramenem připomínajícím vynikající divadelní představení, ale velmi často něčím na způsob zástupných matric těchto představení. Studenti si přitom neuvědomují, že poznávají umělecká divadelní díla prostřednictvím divadla cizího média. Přednášející se pak velmi často ocitá v situaci obrátce představení považovaných kdysi za arcidíla, jež však zaznamenaná na filmovém pásu ztratila svou neopakovatelnou auru. Za příklad mohou sloužit filmové záznamy Ryszarda Cieślaka v roli Nezlomného knížete v Teatru Laboratorium Jerzyho Grotowského. Divákovi, který nezná snažení tohoto divadla, se může způsob Cieślakova hraní jevit jako nepříliš moderní, spíše anachronický, amatérský, bez hlubšího smyslu. Ale přesto – co by si historik počal bez těchto nepodařených, ale proslulých záznamů fragmentů této role? Cieślak a jeho Nezlomný kníže žije v mýtu. Možná že filmová dokumentace poslouží následujícím pokolením k demytologizaci herece? K adekvátnímu zařazení role do příslušné konvence? K hlubšímu pochopení toho, že divadlo žije svou dobou a umírá společně s ní. A přetrvává pouze v legendě a paměti. A že to je jeho podstatou i existenční přirozeností?

Je ještě brzo na jednoznačné odpovědi. Jedno je však nepochybné: bez ohledu na různorodá stanoviska k filmovým dokumentům divadla, které jsou považovány zároveň za pravdivé i klamně, škodlivé i užitečné, bezvýsledné i nezastupitelné, se v současné době vztah divadelních historiků i inscenátorů k dokumentační praxi radikálně proměnil. Audiovizuální dokumentace divadla se stala zkoumanou i teoreticky objasňovanou oblastí. Formy dokumentace se výrazně rozšířily. Do každodenní dokumentační praxe bylo zavedeno video. Bylo by dokonce možné tvrdit, že technické postupy videa zastínily filmovou techniku. Právě ty na sebe soustřeďují pozornost teoretiků. V Polsku v roce 1989 zorganizovalo Polské středisko ITI v Konstancinu u Varšavy mezinárodní seminář věnovaný problémům videotechniky užívané k divadelní dokumentaci. Bohatá žeh ůvah nebyla dosud publikována. FIRT a SIBMAS vydávají v Amsterdamu bulletin, který systematicky zvyšuje počet informací o publikacích, které se objevují v nejrůznějších jazycích. Právě poslední léta se vyznačují umocněným zájmem o tuto oblast.

V Polsku začaly vznikat divadelní archívy s videodokumentací celých představení nebo vybraných scén koncem osmdesátých let. Dosud však není vypracován centrální katalog těchto sbírek. Po různých archívech rozptýlená dokumentace tak ztěžuje své využití. Je na místě se zmínit o tom, že myšlenku vytvoření polské divadelní filmotéky vyjádřil již roku 1956 Zbigniew Gawrak, jenž se pečlivě věnoval práci na bibliografii polské filmografie o divadle. Zpracoval její stav do roku 1975, léta 1976–1979 pak zpracovala Marianna Gdowska. Výsledky práce byly publikovány v časopise Pamiętnik Teatralny. Po roce 1979 tento cenný oddíl v Pamiętniku přestal vycházet. Bibliografii by měla být věnovaná větší pozornost i s ohledem na zásady rozlišování četných forem vznikajících filmové dokumentace divadla. Rozlišují se: dokumentární filmy, divadelní témata Polské filmové kroniky (druh momentek), portréty divadel nebo divadelních tvůrců, představení nahraná v televizních studiích a představení přenesená do televizních studií z divadla, reportáže z divadelních

zkoušek a činnosti divadla jako instituce a filmové fejetony o divadle. Toto rozlišování je prvním pokusem o geneologické uchopení. Každá forma (druh) vyžaduje teoretické objasnění a upřesnění. Obecně je pocífována pronikavá potřeba teoretického i historického zkoumání. Prozatím vyvíjejí iniciativu pouze takové časopisy jako polský Dialog a anglický New Theatre Quarterly.

II. Několik postřehů o divadelních představeních ve filmu

K ilustraci svých úvah o hodnotě filmové dokumentace divadla použiji příklad dokumentace **Mrtvé třídy** Tadeusze Kantora, představení–seance Divadla smrti. Jsou známy tři autorské verze představení a tři filmové záznamy. První verzi vzniklou v letech 1974–1975 (premiéra se konala 25. listopadu 1975 v Galerii Krzysztofory) filmově zaznamenal touto podivuhodnou podívanou očarovaný Andrzej Wajda. Tato verze vznikla se souborem složeným z profesionálních herců Divadla Bagatela (Zofia Kalińska, Maria Górecka, Bogdan Grzybowski, Zbigniew Bednarczyk, Wojciech Ładyński) a Divadla Groteska (Mira a Stanisław Rychliński), spoluúčastní byli jako obvykle malíři (Maria Stangret-Kantorová, Andrzej Wełmiński, Roman Siwulak, Zbigniew Gastowski – zámečnick z Galerie Krzysztofory, Jan Książek a Lila Krasicka-Balladyna z Podzemního divadla). Seance se inspirovala metafyzikou fotografie, skleněnými fotografickými deskami paměti a byla postavena na rytmu jejich ožívání a zmirání. Mrtvou třídu tvořilo třináct školáků, kteří – oblečení do černých úmrtních oblečků – seděli v lavicích pod dohledem dvou tajemných postav: Uklízečky-Smrti s koštětem-kosou a na židli sedícího Školníka-Pedela. Tyto postavy pak podnikaly v „Minulém čase dokonaném“ v uzavřeném prostoru pokusy o návrat do ztraceného dětství.

Jak toto neobvyklé dílo Andrzeje Wajdy zaznamenal? Dokument vznikl za přítomnosti umělce. Zprávy z natáčení výrazně nasvědčují tomu, že Tadeusz Kantor neměl hlubší vědomosti o filmové technice. Mlčel, zřídka zasahoval a režisérovi ponechával svobodu. Teprve když zhlédl filmovou verzi, rozpoutal hotovou bouři. Zakázal promítání. Film zůstal a podnes je nejčastěji demonstrována verzi kantorovského představení–seance. Zda je věrným dokumentem **Mrtvé třídy** nebo její subjektivní interpretací? Wajda postavy vyvedl z třídy do plenéru, čímž chtěl – jak sám potvrdil – „vpustit do filmu trochu vzduchu“. Nepochybně to umocnilo hrůzu poslední scény, ale ochudilo seanci o kondenzovanou pozornost, která vyplývala z uzavřeného prostoru. Wajda-umělec určité obraznosti sice svým filmem zachránil před zapomenutím první verzi kantorovského díla, jež je považována za nejlepší, ale vtiskl jí vlastní stylistický ráz. Kdo dnes může ověřit pravdu o tomto představení? Divadelní verze přestala existovat v polovině roku 1977. Wajdovská verze funguje jako dokument a připomenutí nejslavnějšího představení z konce 20. století. Zda je pamětí představení? Podle mého názoru je uměleckou interpretací, jež je určena volbou filmového plánu, postavení a pohybu kamery, užíváním prostředků filmové exprese se zvláštním využitím zvukové škály, která je nasycena mnohvrstevnatou symbolikou. Filmová kamera se stává současně adresátem i narátorem představení. Výsledkem všech těchto operací je vyprávění o představení, a ne živé jednání. Filmové médium umožnilo rozšíření prostoru **Mrtvé třídy**, ale ochudilo dílo o kantorovské hry s reálným, uzavřeným prostorem. A poněvadž je uměleckou interpretací, je třeba wajdovskou verzi chápat jako filmové dílo vzniklé na základě Kantorovy divadelní seance.

Druhá verze z let 1977–1986 vznikla s novým složením souboru. Vrátili se do něj bratři Janičtí, Jacek Stoklasa i Krzysztof Miklaszewski. Poprvé se zde objevili Celina Niedźwiec-ka, Teresa Welmińska a Michał Krzysztofek. Tato verze byla promítána ve světě nejčastěji. Byla zfilmována Denisem Babletem, umělcovým přítelem, scénografem a divadelním teoretikem. Od Wajdova dokumentu se zásadně odlišuje formou i metodou. Připomíná a mytologizuje Kantorovo dílo především ve Francii.

Třetí verze je zvláštní. Po tisíci pětistém představení **Mrtvé třídy**, hrané v nejrůznějších částech světa, Kantor v květnu 1986 rezignoval na její další uvádění. Pouze pro vlastní Festival divadelních děl v Paříži v květnu 1989 speciálně připravil třetí verzi této seance. Uvedl do představení mezi manekýny a stařečky sedící v lavicích živé dítě ve školním stejnokroji. Tuto verzi natočil Nat Lilenstein a získala Kantorův souhlas.

Informace o třech záznamech **Mrtvé třídy** dovoluje učinit několik úvah, jež se týkají filmové dokumentace divadla. Je těžké nesouhlasit s tvrzením, že každé zachycení živého divadelního představení je formou znehybnění jeho života. Největší divadelní arcidíla zbavena reálnosti jeviště a reálného diváka ztrácejí svou neopakovatelnou jedinečnost. Proto je při úvahách o hodnotě filmové dokumentace a videodokumentace divadla základním problémem rekonstrukce jejího cíle. Ten totiž motivuje prostředky výrazu i výběr situací, které dokumentarista volí. Filmová dokumentace divadelních představení se koncentruje na hereckou hru. Některé situace zveličuje, rozšiřuje, jiné mizí a zůstávají bez povšimnutí. Zveličování vede často ke karikatuře. Pro divadelního herce je důležité publikum. Filmová kamera operuje s plány a detaily bez toho, aby brala v úvahu těsnou vazbu jeviště s hledištěm. Svou samou povahou vybírá, montuje a podřizuje živou divadelní skutečnost filmovým prostředkům. Překládá ji do vlastního jazyka a adresuje divákovi, jenž je přivyklý filmovému obrazu. Při veškeré odlišnosti technik se filmová dokumentace divadla stala nezbytnou oblastí pro uchování byť by i pouze zlomkovité paměti divadla. Paměti, která je základem trvalosti tradice.

Translation: Jan Roubal

ÜBERLEGUNGEN ÜBER DIE FILMDOKUMENTATION DES THEATERS

Zusammenfassung

Die Verfasserin widmet sich zuerst kurz der Geschichte der Filmaufnahme einer Theateraufführung, welche für eine „vertretende Matrize“ gehalten wird. Weiter werden hier der Zustand dieser Dokumentation in Polen und die Notwendigkeit einer genaueren Genologie auf diesem Gebiet erwähnt. Es werden auch drei Versionen der Filmaufnahmen der bekannten Inszenation **Die tote Klasse** von T. Kantor verglichen: das Dokument von A. Wajda, das für seine persönliche Interpretation gehalten wird, die in der Welt bekannteste Aufnahme von D. Bablet und die letzte, von Kantor akzeptierte, drei Jahre nach der letzten Aufführung der Inszenation im Jahre 1989 von N. Lilenstein gedrehte Aufnahme. Zum Schluss formuliert die Autorin einige methodische Bemerkungen. Die Hauptprobleme sieht sie in der Notwendigkeit der Rekonstruktion aller Absichten und Ziele der Autoren der Filmaufnahmen der Theateraufführungen und in dem Bedürfnis alle Limiten und Möglichkeiten ihrer Filmspezifität wahrnehmen.

PROSPEROVY KNIHY PETERA GREENAWAYE – PROSTOR SETKÁVÁNÍ FILMU A DIVADLA

AGATA ADAMIECKA

Mé vystoupení souvisí s tématem semináře jen volně, nebudu hovořit o filmovém záznamu nejprchavějšího umění, ale o specifickém setkání audiovizuálního média s divadlem: o ekranizaci literárního díla, jež bylo vytvořeno s intencí své jevištní realizace. V důsledku toho vzniká samozřejmě plně autonomní filmové dílo, ale jeho sepětí s divadlem je stále nepopiratelné. Je tomu tak vzhledem k divadelní specifičnosti slovní roviny – dramatický text se přece významným způsobem liší od filmového scénáře. V procesu vytváření významů v něm hraje prvoplánovou roli slovo a velmi nerado se dělí o svá privilegia s obrazem, jenž dominuje ve filmových dílech. Divadelní scéna, na niž myslel dramatický autor, když tvořil své dílo, je vepsána do textu, její omezení i možnosti se odrážejí ve všech prvcích struktury dramatu. Metafora a metonymie – nezadatelná práva konstrukce divadelního světa – se s obtížemi poddávají filmové transkripci a zanechávají na díle stopy svého původu. Tento rodokmen se dá lehce zjistit, charakteristické rysy se dají bez potíží rozeznat. Diváci si jsou navíc příslušnosti textu k divadelní tradici vědomi a tato vědomost se stává prizmatem, jímž vnímají filmové dílo.

Všechny tyto činitele vystupují se zvláštní silou tehdy, když se na plátně objevuje některý z kanonických textů divadla, a právě s takovou situací máme co do činění vždy v případech ekranizace Shakespearova dramatu. Jedinou strůjčí silou světů, jež anglický mistr tvořil, bylo slovo. Scéna, pro kterou psal – dřevěné O – je silně kodifikovaným prostorem, jehož prázdnotu vyplňuje představivost diváků, s níž se v divadelní konvenci počítá. Mohlo by se zdát, že film se svou mimetickou doslovností obrazu není médiem, v němž by se mohl shakespearovský text pravdivě uskutečnit. Praxe dokládá, jak je podobné přesvědčení víc než mylné. Vlastně od samého počátku film pociťoval neodolatelné pokušení utkat se s Shakespearovými díly. Poprvé se tomuto pokušení podlehl přesně před sto lety – v roce 1899 se v Londýně konala projekce zfilmovaných fragmentů inscenace **Krále Jana**. Tento milostný románek trvá bez přerušení dodnes a jeho plody jsou vynikající interpretace anglického mistra, jež mají oproti divadelním představením tu výhodu, že existují trvale, a tedy ne pouze v naší paměti. Vlastně díky filmu můžeme dodnes vidět mladistvou tvář Laurence Oliviera, vyjadřující bolest i hněv dánského knížete. Shakespearovské filmy se tak stávají i svědectvím divadla, jež se dle zákonů analogie zrcadlí i na filmovém plátně. Především ovšem představují prostor setkávání obou umění – filmu a divadla, i když je poměr jejich sil ze samé povahy věci nerovný. Divadlo zde je pouze kontextem, byť, což je podstatné, kontextem nepominutelným.

Poslední léta jsou bohatá na ekranizaci dramata mistra ze Stratfordu. Dokonce se zdá, že film zde má více co sdělit než jeviště. **Hamlet** F. Zeffirelliho, **Othello** O. Parkera, **Sen noci svatojánské** A. Noblea, **Romeo a Julie** B. Luhrmana, **Richard III.** R. Loncrainea, znamenitá trilogie K. Branagha: **Jindřich V.**, **Mnoho povyku pro nic** a letošní slavný **Hamlet**, to je pouze několik příkladů shakespearovských ekranizací vzniklých v posledních letech. „Kdyby Shakespeare žil, byl by dnes filmovým režisérem nebo přinejmenším scénáristou“¹ – tak se vyjádřil o geniálním dramatikovi režisér jednoho z nejneobyčejnějších shakespearovských filmů, jež vznikly během právě končícího století. Mám na mysli Petera Greenawaye a jeho **Prosperovy knihy**, adaptaci posledního samostatného Shakespearova díla – **Bouře**. Ráda bych tomuto filmu věnovala více pozornosti proto, že poskytuje divadelnímu textu zvláštní místo. V případě třicátého šestého dramatu anglického mistra se věc komplikuje. **Bouře** je totiž dílem o divadle, metadivadelní kontext zde je dominantní. Jak může být drama, v němž se analyzují všechna divadelní pravidla řídící divadelní kreaci: čas, prostor, fabule, ale dokonce i subtilní vztahy, které pojí divadelního tvůrce s jeho dílem, realizováno audiovizuálním médiem, aniž by všechny tyto rysy ztratily smysl, jež v sobě skrývají? Bude to možné pouze tehdy, pokud se uskutečnění autoreflexe stane nejpodstatnějším problémem filmu a divadelní tvůrce se stane tvůrcem vůbec.

Právě uzurpátora božských kompetencí postavil Greenaway do centra svého příběhu, právě na něho soustředil svou pozornost. Prospero je původcem všech událostí **Bouře**, to jeho magie uvádí do pohybu ostrovní svět. Ve filmu se tato čitelná analogie postavy velkého mága a dramatika stává doslovnou. Prospera poznáváme ne jako vyhnaného milánského knížete v majestátní plášti mága, ale jako nahého starce, který sedí v ohromné vaně, hraje si s miniaturní plachetnicí a vlastním hlasem si vytváří představu mořské bouře. Za chvíli vidíme, jak smáčí pero do modrého inkoustu a píše první slova dramatu. Z řady záběrů, jež podléhají tak výrazně rytmickým změnám, že představují neobvyklý druh vizuální hudby, se vynořuje srozumitelná vize: historie, kterou sledujeme, je příběhem o vytváření příběhu. Podobné chápání **Bouře** není samozřejmě nové, nikdo nepochybně je osobitý charakter posledního Shakespearova dramatu, i když se mnozí domnívají, že jednoduché ztotožnění Prospera s dramatikem je primitivním krokem. V **Knihách Prosperových** se ovšem stal jen východiskem k dalším úvahám a ne posledním výsledkem interpretačního úsilí. Prospero funguje v dramatu v různých rozměrech iluze, jež sám vytváří; jednou přihlíží událostem zvenjška, s distancí k svému dílu, jindy náhle se zápallem hraje roli, kterou si sám napsal. Ve filmu byla tato podvojná existence rozdělena mezi Prospera-dramatika, který sedí ve svém kabinetu s perem v ruce, a Prospera-mága, který se účastní dramatické akce. Oba dva hraje stejný herec – Sir John Gielgud. Tato volba herce obdařuje již tak významově vrstevnatou postavu Prospera dodatečnými významy. Gielgud, jeden z tvůrců školy shakespeareovského herectví, legenda anglické scény, zde hraje také sám sebe – herce, jenž se loučí se svým uměním. „Scénář byl napsán pro Gielguda a pro klíčovou myšlenku loučení s divadlem“ – přiznal režisér.² Existence se množují a vrství, hranice stírají. Vzniká mnohovýznamovost dokonce větší než ta, jež se stala tématem dramatu.

Shakespeare – Prosper – Gielgud, je zřejmé, že v **Knihách Prosperových** jde současně o všechna tato vtělení. Velký mág je každý z nich. Trojjediný Prospero je dynamickou postavou, podléhající stálým napětím vyvolávaným vztahy těchto vnitřních „já“. Před našima očima se proměňuje imperativ jeho totožnosti: Prospero se stává účastníkem událostí, hercem, který si je vědom své role; jindy zas tvůrcem, jenž vládne světu, který na něm závisí. Jedním z mnoha ve filmu souběžně probíhajících vyprávění je mistrný příběh

o vztahu tvůrce a jeho díla, o tom, jak se vzájemně obsahují i čerpají jeden z druhého. Tvorba byla představena jako dvoustranný proces: tvůrce tvoří dílo a sám je jím tvořen. Režisér proniká oblastmi tvořivé představivosti a ukazuje, jak se tvorba stává cestou k sebeuvědomění.

Sametový hlas Sira Johna doprovází každou scénu, to on mluví role ostatních postav. Drama je děním, jež se proměnilo ve slova, postavy jsou cele obsaženy ve výpovědích, které jim předepsal dramatik. Vládnout nad slovy jiných znamená mít je pod celkovou kontrolou. Moment, v němž Prospero promíjí svým nepřátelům, neočekávaný obrat v akci dramatu, jež se Greenawayovi zdál „arbitrální inherencí zevnitř“,³ získává ve filmu nový význam. Je to chvíle, v níž postavy Prosperovy imaginace dostávají dar řeči, tím samým se vymknou z kontroly svého tvůrce a začínají existovat nezávisle na něm. Režiséřova pozornost je stále soustředěna na vztahy tvůrce – dílo. Takže akt odpuštění se stává symbolickým aktem přestřížení pupeční šňůry. Režisér si hraje s paradoxy, jež plynou z mnohoznačnosti postav mága. Kdyby se Prospero dál mstil na svých nepřátelích, zničil by postavy, které sám vymyslel, a zároveň s nimi i vlastní dílo. Tvar získal již svou poslední podobu, tvůrce dozrál k tomu, aby zároveň s ním osvobodil i část sebe samého.

Autoreflexe – hlavní motiv **Prosperových knih** – nebyla vyjádřena jen na úrovni fabule. Ještě zajímavější se zdá být jazyk, kterého režisér užil k vyprávění oné historie. Zde totiž tkvěla hlavní potíž – transponování dramatu z jeho přirozeného prostoru, divadelní scény, ve spojení s níž teprve vyjevuje text celý svůj smysl, do jiného média. Od prvních záběrů Greenawayův film nám ostantativně sděluje, že je dílem lidské kreace, ani chvíli nemá diváka iluzi nějaké mimofilmové skutečnosti. **Prosperovy knihy** se zdají být naplněním jasně zformulovaných záměrů režiséra: „Mojí ambicí byla tvorba filmů, jež by akceptovaly pro film charakteristické iluze a triky a jež by zároveň fascinujícím způsobem ukazovaly, že jsou jediné tím: iluzí a triky.“⁴ Plynule se pronikající obrazy, okna, která se otvírají uvnitř záběru a do jejichž rámu jsou vkládány další pohyblivé obrazy, nevidané nahromaděné efektů, které poskytují úplnou svobodu pro realizaci těch nejfantastičtějších vizí – po tom všem režisér sáhnul, aby dosáhl vytčeného cíle. Díky současné technice získávají obrazy tohoto filmu hmatatelnost, zdají se být prostorovými, žijí. Tento svět obklopuje diváka, vtahuje ho do sebe, pohlcuje, poskytuje mu málem smyslové potěšení. Pronikání obrazů a jejich vrstvení pořádá rytmus, jež vyznačuje po sobě následující změny sekvencí. Kamera je statická, jsou pro ni charakteristické dva způsoby nahlížení: velký odstup nebo detail – oba jsou charakteristické pro malířství. Každý záběr nezvyklé krásy připomíná samostatný malířský obraz. Greenaway pojímá film vlastně jako osobité pokračování vizuální tradice malířství. Přes svou paralyzující státnost působí bohatství těchto obrazů dojmem stálého pohybu. „Film je zamýšlen tak, aby vyčerpal do konce percepční možnosti diváka“ – napsal jeden z kritiků.⁵ Podle mého názoru je film dalece překračuje. Pokud budeme souhlasit se zásadami režiséra, že každé filmové okénko je samostatným obrazem a každá sekunda se skládá z dvaceti čtyř okének, je dokonce těžké odhadnout, kolik uměleckých děl nám uniká kvůli nemožnosti ovládnout reflexy vizuálního vnímání.

Greenaway stále cituje jiné tvůrce, jeho film je konstruován na způsob velkého alba umění oblasti Středozevního moře. Prosperův ostrov – v **Bouři** symbol divadelní scény, připomíná ve filmu velké, živé muzeum, neprobrané skladiště výtvořů lidské představivosti. Každý záběr je vyplněn novými vztahy k malířství, architektuře, sochařství, hudbě. Současný tanec i klasický balet, divadlo – bezprostředně přivolané ve scéně masky, je stále přítomno v majestátním rituálu většiny scén – neexistuje oblast tvůrčí aktivity člověka, na

niž by se ve svém filmu Greenaway neodvolával. Díky tomu se Prospero – mág, dramatik, herec – stal prostě člověkem-tvůrcem. Tomu, co Shakespeare napsal o divadelním umění, Greenaway dal obecný charakter. Hořká slova Prosperova monologu srovnávají pomíjející divadla s křehkostí života. Jako by lidská tvorba nebyla dost mocná, je vždy podřízena těm samým omezujícím pravidlům. Ve filmu se to projevuje absolutní hegemonií rámce – obrazu, zrcadla, plátna, do něhož režisér ostentativně sestřihuje svět, který stvořil.

To, že jsou **Prosperovy knihy** zaplněny uměním, jak tím tvořeným čtyřicetkrát za vteřinu, tak i tím stále citovaným, i to, že je z něho učiněno vlastní téma filmu, umožnilo kritikům nazvat film totálním dílem – syntézou umění, za niž bylo kdysi prohlášeno divadlo.⁶ Ale ve filmu získává ona totálnost také jiné významy, jež se projevují na úrovni narace. Při vyprávění fabule **Bouře** se režisér rozhodl vyprávět také historii jejího vznikání a ukázat způsoby její existence. Vidíme proces materializace díla: nejprve se v mysl tvůrce rodí idea, později získává formu, která ji zajišťuje trvání. Text **Bouře** vzniká před našima očima od prvních slov, jež na papír píše ruka písaře. Později se obraz této ruky stále vrací a překrývá se s jinými obrazy. Slova i celé promluvy se objevují v záběrech v pozadí nebo v prvním plánu – jsou stále přítomny. Současně existují v zvukové vrstvě – vytvářeny Gielgudovým hlasem. Nakonec získávají tvar obrazu. Slovo, zvuk, obraz napodobující skutečnost – to jsou způsoby existence takového díla, jakým je **Bouře**. Díky možnostem, jaké poskytuje film, a díky jejich rozšíření, jež nabízejí současné výtvarné komputerní a televizní techniky, zkonstruoval režisér totální vizi, v níž dílo existuje současně ve všech svých podobách.

Díky milosrdenství Gonzalovu, jenž povolil vyhnanému milánskému knížeti vzít si s sebou nejcennější knihy, mohl Prospero rozpoutat bouři a rozehrát na svém ostrově psychodrama, v němž vystupuje v hlavní roli. To ony magické svazky knih se staly první příčinou všeho, to právě je umístil Greenaway do titulu svého filmu. Dvacet čtyř svazků z Prosperovy knihovny se stalo naším průvodcem po ostrovním světě. Jejich popisy se postupně objevují vpleteny do akcí dramatu. V knihách nalézá svůj počátek umění Prospera-mága, ony se také rovnou mírou podílejí na základech umění dramatika. Zdá se, že spisovatel postupně prohlíží jednotlivé svazky a z jejich látky vytváří svou historii. Knihy komentují i zároveň provokují akce, nikdy se neobjevují náhodou. Slova, kterými jsou zaplněny, před našima očima začínají nabývat podoby věcí, jichž jsou znaky.

Přestávají být symboly, stávají se materií. Toto zhmotnění probíhá současně v různých rovinách a vyplňuje film od prvních do posledních záběrů. Textem napsané knihy ožívají: *Knihy anatomie krvácí*, pulsuje šarlatem obnažených orgánů. *Knihy mytologie* nabízí propletená těla nahých božstev, *Bestiář* se hemží ještěrkami, želvami a hady, jež se plazí z jeho stránek. Úplně stejně ožívají postavy dramatu, které Prospero vyvolává na svět slovem. **Prosperovy knihy** – film disponující tak dokonalým, až hmatatelným dojmem působícím obrazem – jsou paradoxně příběhem o slovech, o jejich strůjčí moci.

Film britského režiséra se vyjadřuje se stejnou přirozeností v obrazech i slovech. „Za jeden ze svých uměleckých cílů tento autor považuje souběžné zdokonalování obou těchto možností.“ – napsal o režisérovi jeden z kritiků.⁷ V **Prosperových knihách** dosahuje Greenaway svého cíle prostřednictvím převráceného diskursu slova a obrazu. Obrazy se objevují namísto slov, slova zastupují obrazy. Tam, kde Shakespeare buduje dramatické scény, které se bezprostředně nabízejí k filmové realizaci, vytváří režisér enigmatické vize budované ze zvuku a záběrů, z nichž jeden obvykle zobrazuje na papíře napsaná slova. Scény, které mají být zase shodně se záměrem dramatika tvořeny slovy, jsou totiž těženy

z minulosti postav nebo také z jejich imaginace, obdaňuje režisér úplností iluze. Slovo, které tak výlučně vládlo v Shakespearově epoše, a obraz, jenž tak autokraticky kraluje dnes, vytvářejí v Greenawayově filmu koexistující a vzájemně závislou jednotu. Nelze pochybovat o tom, že se režisér snaží zachovat tradiční řád: „na počátku bylo slovo“, později se pak „slovo stalo tělem“ a vlastně obrazem. **Prosperovy knihy** jsou vzhledem k vizuálnímu charakteru současné kultury apologií textu jako nositele informace, jako souboru celého lidského vědění, ale především jako způsobu tvorby. Textu jako uměleckých děl. V knize s názvem **Prospero's Books**, další magické knize, jež obsahuje osobní režisérovy komentáře k filmu a jeho scénář, klade Greenaway otázku, která rozšiřuje chápání kreativních možností textu. „Are we truly the product of that we read? – jsme opravdu výtvorem toho, co čteme?“⁸

Nejneobyčejnější na Greenawayově filmu je to, že rozbujelá vize je ve skutečnosti tak podřízena disciplíně věcného čtení textu. V **Bouři** je možné se dopátrat čitelné inspirace všech obrazů i významů **Prosperových knih**. Úvahy, jež film vyvolává, mají generální charakter, týkají se nejen umění literatury, divadla, herectví nebo filmu. Týkají se tvorby vůbec. Proto do řady postav, které zosobňuje velký mág, by bylo možné dopsat všechna jména známých i neznámých tvůrců. Takový podivný soupis by se shodoval s obsesivní oblibou katalogizování skutečnosti podle iracionálních kritérií, kterou ve své celé tvorbě režisér **Prosperových knih** projevuje. Ale zůstanu při tom, že do triády Shakespeare – Prospero – Gielgud připišu ještě jedno jméno: Greenaway. Klíčem pro takovou volbu se stala autoreflexe.

POZNÁMKY

- 1 *Malarz Greenaway*. Z Peterem Greenawayem rozmawia Philippe Pilard. Positif, č. 363. Přetisk: Kino, 1991, č. 10.
- 2 *Szekspir – Prospero – Gielgud*. Positif, září 1991. Přetisk: Film na świecie, č. 385, s. 43 (překlad: G. Gazda).
- 3 *Szekspir – Prospero – Gielgud*. Op. cit., s. 48.
- 4 **Kluszczyński, R. W.**: *Fragmety z kartoteki Greenaway*. In: *Peter Greenaway*. (Vyb. a red. E. Mazierska). Warszawa 1992, s. 10.
- 5 **Romney, J.**: *Suma Greenaway*. Sight and Sound, září 1991. Přetisk: Film na świecie, č. 385, s. 50. (překlad: Z. Batka).
- 6 **Viz Mazierska, E.**: *Totalne dzieło sztuki*. In: *Peter Greenaway*. Op. cit.
- 7 **Kluszczyński, R. W.**: *Fragmety z kartoteki Greenaway*. Op. cit., s. 11.
- 8 **Greenaway, P.**: *Prospero's Books*. London 1991, s. 17.

Translation: Jan Roubal

PROSPERS BÜCHER ALS BEGEGNUNGSGEBIET DES FILMS UND DES THEATERS

Resumé

Durch die Verfilmung des Dramas entsteht ein autonomes Filmwerk, in dem neben der für das Theater spezifischen Priorität des Bildes immer wieder der Wert des Wortes, der Metapher und der Metonymie durchgesetzt werden. Ein interessantes Beispiel der Durchdringung des Theaters und des Films ist das Werk von Peter Greenaway **Prospero's Books**, das nach dem Drama **Das Gewitter** von W. Shakespeares gedreht wurde. Der Regisseur ging vom metatheatralischen Charakter der Vorlage hinaus und schuf einen Film, dessen Hauptthema das Verhältnis des Verfassers und seines Werkes ist, in diesem konkreten Fall des Trios W. Shakespeare – P. Greenaway – J. Gielgud. Die weitere Tatsache, die den Film interessant macht, ist das Durchdringen der Worte des Dramas mit der Bildlichkeit, welche alle Möglichkeiten der Filmtechnik ausnutzt und zur Totalität der Mittel aller Künste führt, welche an die Synthetizität des Theaters erinnert.

