

**Jan Roubal:
CO S NÍM?**

Audiovizuální obraz divadla v rukou teatrologie – trochu teorie i utopie. Úvodní poznámky.¹

Rád bych začal poněkud demagogicky jednoduchými příklady. Představme si dvě odborné studie o nějakém malířském díle, jež se stalo obětí nějakého požáru. Jedna (dejme tomu z časů dřívějších) je hustě popsaná literami líčícími obraz nějakého malíře, a to jazykem obsažným i výstižným a na úrovni tématu; vedle ní leží druhá studie o stejném obraze, plná jeho reprodukcí nejrůznějšího druhu – od těch, zachycujících celé příslušné dílo v odpovídající barevné škále, lišící se od originálu jen měřítkem, diktovaným formátem příslušné publikace, až např. po detaily v měřítku, které nám umožňují vidět např. štětcový rukopis daného autora jako pod patřičně silným zvětšovacím sklem. Po které lze sáhnout s nadějí, že se dovíme o příslušném obraze, o jeho podobě i technice více a přesvědčivěji? Která z nich mi nabízí i větší možnosti vlastního názoru - třeba i polemického s autory daných publikací?

Příklady by šlo zajisté ještě zmnožovat: kterou práci o slavném klavíristovi lze asi preferovat – tu s příloženým diskem jeho nahrávek, nebo tu, která se bez zvukové přílohy obejde? Atd., apod. Odpověď se snad nabízí sama.

A to jde v obou případech o mezalianci zcela rozdílných komunikačních médií – na jedné straně písma, na druhé reprodukováného obrazu nebo zvuku. Nejsou ale snad film, televize, nebo video - o něž nám tu ve vztahu k divadelnímu představení jde – vlastně médii divadlu nejbližším? Nejde tedy vlastně v tomto případě o vztah přirozenější?

Zdá se ovšem, že právě tato druhová, audiovizuální spřízněnost je častou příčinou oněch věčných debat a sporů, které provázejí úvahy o vztahu divadla, filmu, videa i televize. Vtom i v rámci našeho setkávání v rámci Academiafilmu. (Poprvé jsme si vytyčili otázku *Audiovizuální prostředky jako paměť divadla, podruhé Dokument, nebo adaptace?, letos Svědectví, nebo legenda?*) Za jeho dosavadní výsledek lze považovat – alespoň podle mého přesvědčení – zjištění, že audiovizuální záznam je nejlepším ze všech špatných řešení otázky jak čelit prchavosti divadelního představení.

Při obou předcházejících příležitostech bylo řečeno již mnoho zásadního, proto letošní otázka míří již spíše od teorie k praxi. Přesto mi dovolu, abych znovu obtěžoval trochu teorie, ale dokonce utopie, které by měly být pokusem o zodpovězení mé podotázky *Co s ním?* Rád bych se totiž zcela tezevítě zmínil o možnostech uplatnění audiovizuálního obrazu divadla v jednotlivých oblastech divadelní vědy.

Nejprve pár slov o těchto možnostech v oblasti historiografie divadla, jakožto disciplíny v rámci teatrologie nejrozvinutější a nejstarší.

Při věčných nářcích nad ontologicky prchavou událostností divadla bývá často zapomínáno, že tento údajně tak fatální problém je pro jednu z nejstarších

¹ Původně otištěno in: Štefanides, Jiří (red.): *Svědectví nebo legenda? Divadlo ve filmu a televizi III.* Univerzita Palackého, Olomouc 2002, s. 9-21.

společenských věd, totiž pro historiografii jejím denním chlebem. Divadelní historiografie tak v podstatě se svou historickou nouzí není sama. Na tento fakt např. upozorňují jak mnichovský teatrolog Hans-Peter Bayerdörfer², tak olomoucký kolega Jiří Štefanides³. Tato skutečnost pak má své důsledky i pro analogické metodické problémy. Obě disciplíny vlastně musejí předmět svého zájmu znovu ustalovat, tj. rekonstruovat. Ale tato rekonstrukce je vždy a především jen pojmovou, kognitivně psychologickou operací vyrůstající na interpretaci nejrůznějších druhů pramenů, generující hypotetickou cestou pouhou představu někdejší empirické skutečnosti i zkušenosti⁴. Teprve tento umělý konstrukt pak umožňuje i pokus o své pochopení i hodnocení. V podstatě jde o známé první, heuristické etapy historické práce – zjištění, rekonstrukce a interpretace pramene.

Zdá se, že právě v této oblasti může audiovizuální záznam představení sehrát roli tak často – řečeno archeologicky - hledaného "chybějícího článku". Přesněji: ze všech možných druhů pramenů představuje ten nejobsažnější, nejnázornější a povaze zkoumaného předmětu "druhově" neadekvátnější. Žádný jiný totiž nemůže nabídnout obraz divadelního artefaktu, resp. díla v jeho nejvlastnější, tj. kinestetické a audiovizuální podstatě zároveň. A z tohoto primárního hlediska je vlastně druhotné, zda jde o synchronní záznam jediného představení, záznam "live" televizního přenosu nebo až o ex post filmovou technologií pořízený dokument. A navíc vždy jde o fixovaný, tj. kdykoliv znovu opakovatelný obrazový záznam něčeho, co sice kdysi bylo, ale po zatažení opony – natož pak po derniéře inscenace - víc není.

Otázkou ale zůstává, jakého typu tento tak obsažný pramen vlastně je. Poněvadž není na stejné úrovni materiálních relikvů inscenace (text, kostým, rekvizity atd.), tedy toho, co bývá považováno za primární pramen, zdá se že ho je nutno považovat za typický sekundární pramen, tedy stejné heuristické úrovni jako např. divadelní recenze. To, že ovšem na rozdíl od ní podává celou sumu audiovizuálních informací, ho přece jen umožňuje považovat za méně jednoznačně interpretační záležitost, než onen pouze verbální popis a hodnocení, kterou např. kritická recenze nabízí. Prostě je jeho interpretační stanovisko přes veškeré ono autorské "zformátování" a rámcování jaksi průhledné a nabízí samozřejmě adekvátnější možnost zahlédnout původní snímané představení. Proto např. německý teoretik Christopher Balme řadí audiovizuální záznamy představení sice mezi primární, resp. bezprostřední prameny, ale v jejich rámci do skupiny těch, jež používají tzv. "metajazyka" (na rozdíl od "předmětného jazyka" ostatních). Tak se ocitají vedle takových pramenů jakými jsou např. fotografie či scénické návrhy, ale již ne např. režijní kniha (ta patří mezi ony prameny promlouvající svou předmětností) nebo divadelní kritika (ta je pramenem sice také "metajazykovým", ale již "zprostředkovaným").⁵

Také velmi záleží na tom, zda se jedná o čistě technický, interní záznam, mnohdy pořizovaný i v průběhu zkoušení jako pracovní varianta – později třeba i opuštěná, nebo zda jde o externí "zprávu" určenou již divákům. V prvním případě se charakter záznamu bude blížit primárnímu prameni, v druhé zajisté půjde o onen pohled zvnějšku, tedy o pramen sekundární. První případ zmiňovaný Ch. Balme řadí pak na

² Srov.: Bayerdörfer, Hans-Peter: *Problémy divadelní historiografie*. Divadelní revue, 2000, č. 3, s. 28-38.

³ Srov.: Štefanides, Jiří: *Audiovizuální záznam divadelní inscenace jako pramen*. In: *Kontext(y) II*, Univerzita Palackého, Olomouc 2000, s. 193-197. – Jeho přístup považuje audiovizuální záznam představení za sekundární pramen na základě skutečnosti, že "nahlíží divadelní událost zvenku v době její existence" (s.195).

⁴ Podrobně tuto povahu vlastního předmětu teatrologie např. probírá Dietrich Steinbeck: *Einleitung in die Theorie und Systematik der Theaterwissenschaft*. Berlin 1970.

⁵ Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin 1999, s. 29.

jiném místě mezi tzv. "prameny produkční povahy" (o onom interním dokumentu mluví přímo jako tzv. "Hausvideu").⁶

Samozřejmě, že se ale pokaždé jedná "jen" o obraz, a tedy vždy jen o dílčí zachycení složitější skutečnosti živého divadelního faktu, který v tomto svém zobrazení přichází o řadu základních rysů, např. jen stěží a zřídka je schopen zachycovat rovinu specifické divadelní kontaktnosti⁷. Tento deficit však na druhé straně vyvažuje audiovizuální záznam divadla svou největší předností, jíž je jeho fixovanost, srovnatelná jen se svým předkem, totiž divadelní fotografií. Přitom je zajímavé, že jestliže se kinematografickému záznamu divadla předhazuje ledacos, divadelní fotografie se akceptuje již celá desetiletí mnohem výrazněji. Není přitom snad i fotografie jen a jen jednou konkretizací jednoho úhlu pohledu konkrétního fotografa v roli diváka? Neděje se snad audiovizuálnímu obrazu divadla v tomto ohledu citelná křivda? Není paradoxní podezřívát ho z možnosti většího zkreslení jen proto, že na rozdíl od statického obrazu divadelní fotografie je schopen pohyblivého optického i akustického zrcadlení pohybu divadelního artefaktu?

Prostě: audiovizuálního záznamu divadla, tohoto v podstatě unikátního, výjimečného pramene by si měla divadelní historie víc než považovat, určitě více, než obecně dosud činí i připouští. Divadelní historiografie se v něm totiž dočkala dosud nejcennější pomoci při re-konstrukci představy svého hlavního a svou podstatou vždy již minulého, historii patřícího předmětu – totiž divadelního představení. Což samozřejmě neznámá, že si i k tomuto pramenu nemusí vybudovat adekvátní heuristicko-kritický přístup.

Ten je však oblastí, kde se nutně historie musí obrátit i pro některá obecná zjištění k teorii divadla, resp. k teorii a metodice heuristické práce.

Ta by pak především měla nabídnout k úvaze všechna "pro i proti", možnosti, výhody i limity audiovizuálního záznamu. Měla by zkrátka relativizovat jak dogmatické spády absolutního odmítání audiovizuálního záznamu jako nehodnověřného pramene, tak i jeho euforické, nekritické přijímání jako jediného východiska z heuristické nouze. V silách teorie by mělo být stanovit konstitutivní posuny, k nimž nutně samým faktem audiovizuálního snímání představení dochází např. různé důsledky jeho v podstatě kinematograficky druhového "zformátování" snímaného představení. A to jak vyloženě deficitní povahy (např. některé ztráty divadelní specifčnosti), tak i jejich pomyslné, specificky kinematografické informativní zisky (např. možnosti fokalizace, stříhu, snímání více kamerami apod.)⁸. Heuristická kritika audiovizuálního obrazu divadla tak nutně vyžaduje brát v úvahu při svém posuzování jak divadelně druhová, tak i filmová kritéria.

Základní otázky poměru představení a jeho audiovizuálního obrazu jsou tak vlastně nejlépe formulovatelné na bázi tzv. "intermediální komparatistiky", tj. úvah, srovnávacích jazyky jednotlivých umění, sloužících víceméně identickému uměleckému sdělení. Jde jí tedy o komparaci svého druhu "intermediálních převodů nebo překladů" např. právě divadelního představení do filmu nebo naopak filmového díla do díla divadelního apod.⁹

⁶ Balme, Christopher: op. cit., s. 85.

⁷ Srov.: Pavlovský, Petr: *TV záznam divadelního představení*. In: *Kontext(y) I*, UP, Olomouc 1999, s.123-126; o kontaktosti divadla na s.124-125 (přetištěno také v *Divadelní revue*, 1999, č. 3, s. 55-56).

⁸ Srov.: Roubal, Jan: *Pár teoretických poznámek a tezí k audiovizuálním médiím jako paměti divadla*. In: *Kontext(y) I*, UP, Olomouc 1999, s.127-131; *Hledání jména. (K problematice televizních převodů divadelní inscenace)*. In: *Kontext(y) II*, UP, Olomouc 2000, s.151-162.

⁹ Ibid.

Tyto intermediálně komparativní operace nutně vyžadují také specifickou teatrologickou heuristickou kompetenci příslušného teatrologa. Jde opět vlastně o schopnost kritiky divadla filmem a naopak filmem divadla a především schopnost jakési "divadelně heuristické redukce" audiovizuálního záznamu divadla, tj. – řečeno poněkud fenomenologicky - metodického uzávorkování, eliminace všeho druhově nedivadelního, toho, co je daného samotným faktem onoho pokusu o intermediální překlad a hledáním toho, co je zahlédnutelné z překládaného "originálu", tj. ze snímaného představení a koneckonců i jím prosvítající inscenace. Teatrolog nemůže být naivním divákem audiovizuálního záznamu představení, musí se vědomě bránit jeho obrazové sugestibilitě a vzdorovat i svým filmově či televizním receptivním návykům a vstřebaným konvencím, zrovna tak ovšem musí reflektovat možnosti i limity druhotného divadelního naladění na zprostředkované, resp. záznamem tematizované představení. Na druhé, komplementární straně není důvod pro to, aby se na základě tohoto metodického vědomí bránil vnímat i ty druhově specifické možnosti audiovizuálních prostředků, které mu nabízejí sice v živém divadle nedosažitelné úhly pohledu, ale o to mnohdy zajímavější i relevantní vhledy do detailní struktury reprezentovaného představení.

Ty jsou ovšem zároveň důležitými symptomy a signály prozrazujícími interpretační perspektivu autorů záznamu. Kompetentní heuristický přístup teatrologa proto nemůže zapomínat na fakt, že vždy sleduje svého druhu individuální a jedinečnou konkretizaci i interpretaci tematizovaného představení a musí vyhledávat implicitní i explicitní, přiznávané i "zametané" stopy záměru i rukopisu autorů sledovaného snímku. A to v celé škále možností jejich motivací – od neutrálně rutinního, jakoby objektivizujícího přístupu, přes různé způsoby akcentování i eliminování dílčích prvků snímaného představení ve jménu optimalizace jeho kinematografického "převodu" až po jeho vyloženě subjektivní pojetí a interpretaci, případně dezinterpretaci¹⁰. Ne nadarmo např. Italský divadelní sémiotik Marco De Marinis v této souvislosti trefně hovoří o tom, že každý "dokument" je více nebo méně zároveň i "monument" snímaného představení.¹¹

Poněvadž většinu audiovizuálních záznamů divadla můžeme považovat za součást množiny dokumentárních filmů – a to i přesto, že hranice i rozsah této enklávy jsou i ve filmové teorii dosud poněkud rozostřeny¹² -, je třeba uvažovat, zda máme co do činění s tendencí spíše informativní, publicistickou nebo adaptační. Zrovna tak je třeba brát v úvahu estetické, provozní, komerční i společenské intence producentů záznamů divadla, jejich možnosti, motivace i limity.

Zkrátka je nutné používat i střídat dvojí optiku: filmovou, resp. televizní a divadelní, což je vlastním jádrem na tento případ aplikované intermediální komparistiky, resp. heuristiky.

¹⁰ O jakousi základní schematickou škálu druhů audiovizuální tematizace divadelního představení – zejména jeho televizní podoby – se pokusil např. V. Suchánek i J. Roubal. - Srov.: Suchánek, Vladimír: *Filmový režisér a záznam divadelní inscenace. (Problematika záznamu divadelní inscenace audiovizuálními médii z hlediska profesních souvislostí.)* In: *Kontext(y) II.*, UP, Olomouc 2000, s. 177-184; Roubal, Jan: *Hledání jména (K problematice televizních převodů divadelní inscenace)*, ibid. s. 151-162. - Stejný autor se pak z širšího hlediska pokusil o typologii ve svém příspěvku *Hledání souřadnic* na teatrologické konferenci v Gdaňsku v září 2000. Referenci o ní srov.: Lazorčáková. Tatjana: *Panoráma polské teatrologie aneb Divadelní historie – schizofrenie, nebo droga?*, ibid., s. 205-209 (publikováno také in: *Divadelní revue*, 2000, č. 4, s. 55-59.)

¹¹ Srov.: M. De Marinis: *A Faithful Betrayal of Performance: Notes on the Use of Video in the Theatre*. *New Theatre Quarterly*, 1985, vol. 1, nr. 4, s. 383-389.

¹² Stručnou obecnou charakteristiku dokumentárního filmu např. srov.: L. Ptáček: *Panoráma českého filmu*, Olomouc 2000, s. 433-435.

Třetí rovinou kompetence je schopnost dospět k vlastní hypotetické rekonstrukci snímaného představení, případně inscenace. A to jak cestou oné zmiňované teatrologické redukce, tak i cestou zapojení té složky kompetence, která těží z širší divadelní i teatrologické zkušenosti. Takto disponovaný teatrolog by měl dokázat odhadovat záznamem naznačené i opomíjené stránky snímaného představení, a dále je domýšlet i rozvíjet, a to především *per analogiam* vlastní zkušenosti i odborné kvalifikace. Ty by ho měly vybavit potřebným zázemím, aby byl schopen z kinematografické "ambaláže" záznamu "vyjmout" jeho divadelní jádro a dopřát mu - obrazně řečeno – příležitost znovu "růst".

Touto cestou pak vlastně i zažít sice svou, ale na základě interakce se záznamem představení vzniklou konkretizací zprostředkovaných estetických hodnot. A dospět tak i k pokusu o hodnocení představení zprostředkovaného jeho audiovizuálním obrazem. Završit tak cestu od heuristické kritiky záznamu divadla jako (většinou sekundárního) pramene, přes uplatnění metodické redukce a intermediálních kritérií k představě původního představení a jeho interpretace a hodnocení.

Zcela výjimečné možnosti poskytuje existence audiovizuálního obrazu představení především analýze inscenace, součásti divadelní vědy, která se stále více prosazuje jako její samostatná disciplína.¹³ A to - zdá se – ze dvou hlavních důvodů:

- jednak si divadelní věda uvědomila, že se nemůže této nelehké povinnosti věnovat jen v rámci ostatních disciplín, protože je to fundamentální zkouška její kompetentnosti umět se vypořádat s hlavním předmětem svého proklamovaného zájmu;
- jednak – a to nás zajímá více - právě díky nebyvalému rozvoji různých pokusů o audiovizuální záznam představení.

Ty totiž právě svými vlastnostmi umožňují zčásti eliminovat to, co dosud divadelní věda považovala za své nevyraznější trauma. Je to až audiovizuální záznam divadla, který zachovává prozatím jeho nejúplnější obraz a to navíc ve velmi operativní podobě. Zejména videozáznamy a digitální snímání představení nabízejí dosud nevídané technické vymoženosti: zastavování, zpomalování i zrychlování časového toku obrazů, ale v případě druhém i celou řadu dalších "noetických" operací: zvětšování a přibližování obrazu, jeho vyjímání i virtuálního přenášení, tisk jednotlivých záběrů, neboli jeho transformaci z filmové do fotografické podoby a do budoucna jistě i další různé způsoby až laboratorně experimentální manipulace i simulace, o nichž dnes ještě nemůžeme nic vědět.¹⁴

Když tyto již ověřené i tušené možnosti porovnáme s tím, na co byla dosud analýza inscenace odkázána, např. na různé způsoby její tzv. notace (např. Labanovy pokusy o grafické zachycení pohybu herce a tanečníka), je informační převaha audiovizuálního záznamu představení – a to i při všech konstatovaných limitech – zcela zřetelná.

Je ostatně příznačné, že nejrozsáhlejší analýzy inscenací nebo představení se k používání audiovizuálních obrazů divadla běžně hlásí.¹⁵ Zaujmout k nim zásadně odmítavé hledisko není na místě, ocitli bychom se v analogicky puristické situaci,

¹³ Srov. např.: Ch.Balme: op. cit., s. 82-96.

¹⁴ O možnostech i limitech nových médií srov.: Lister, Maritn (ed.): *The Photographic Image in Digital Culture*. London 1995; Pavis, Patrice: *L'analyse des spectacles*. Paris 1996, s. 41-42.

¹⁵ Srov.: Hiss, Quido: *Der theatralische Blick. Einführung in die Theateranalyse*. Berlin 1993; P.Pavis (viz předchozí pozn.).

jako kdybychom zavrhovali analýzu nějakého hudebního díla na základě používání jeho nahrávky. Prostě lze jen připomenout, že i audiovizuální záznam je jedním z případů fixované interpretace určitého uměleckého díla, které se právě stabilitou jedné své konkretizace nabízí k zahlédnutí a rozboru své struktury, složek, vrstev, použitých výrazových prostředků a postupů, jejich funkčních vazeb, kódů a polyfonie znaků atd.

A že tomu ani jinak být nemůže. Zkrátka celou složitost divadelního díla nelze ani jinak poznávat než skrze jeho vždy určitou, ale zároveň vždy i nutně dílčí, synekdochickou prezentaci a konkretizaci.

Přesněji – opět za pomoci fenomenologického pohledu – sama transcendentní povaha každého uměleckého díla jako dění jeho smyslu jinak než k němu intencionálně vztaženými a vždy jedinečnými a neopakovatelnými, individuálními akty svých vnímatelů a interpretů (jednotlivými představeními) ani jinak nabízet nemůže. Do kompetencí teatrologa povědomí o této obecné nutnosti určitě patří také. Celkově lze tedy mít za to, že i analýza audiovizuálního obrazu představení má právo na svou existenci a může evidentně přispět i k poznávání konkrétního divadelního díla, protože přes představení se lze dobírat i představ o inscenaci, ale i obecnějších rysů divadelního umění. Prostě platí, že audiovizuální záznam divadla nabízí důležitou a jedinečnou příležitost, která může tuto dosud méně frekventovanou oblast divadelní vědy významným způsobem motivovat i akcelarovat.

Audiovizuální záznam představení může být ovšem platným pomocníkem i v oblasti divadelní kritiky. A to v podstatě ze všech již zmiňovaných důvodů. Vypadá to možná až příliš troufale, ale ani kritik by nemusel považovat za prohřešek proti své profesi ověřit si svůj prožitek a z něho vyrůstající hodnotící soud nejen nově navozovanou vzpomínkou na zažité představení, ale i kontaktem s jeho audiovizuálním záznamem. Teoreticky nelze nic namítat, prakticky jde ovšem spíše ještě o šťastnou souhru náhod, např. v případě, kdy kritik se účastnil představení, jež bylo zároveň živě přenášeno televizí, a tedy při psaní své recenze může následně – v teple svého domova - použít videonahrávky tohoto přenosu; to, že se může při srovnání svého a televizního pohledu na dané, sotva odeznělé představení třeba i velmi divit, pobuřovat nebo i smát, na věci samé nic nemění. Zato kritik prokládající své reálné vnímání z páte řady hlediště natáčením svého soukromého videozáznamu by nám prozatím spíše připadal jako nemístně se exhibující turista – kameraman (ale copak si nelze představit méně nápadný a rušivý způsob snímání – zejména v budoucnu?; např. jakési kamery umístěné v brýlích?).

To, co se nám ovšem zdá prozatím netolerovatelným nebo podivínským chováním, přitom již docela dobře snášíme v případě fotografujících kritiků. Ostatně kritik s poznámkovým blokem v ruce se také z hlediště nevyklučuje, byť i jeho chování může vyvolávat ne zrovna motivační zpětnou vazbu na jevišti. Jde totiž o to, že i kritik je teatrolog, a proto by měl být schopný jisté dvojí optiky, jíž sleduje představení, bez dalšího rozvádění a stručně řečeno by měl ovládat schopnosti vhledu i nadhledu a prožitku i reflexe.

Poněvadž divadelní kritika je převážně záležitostí divadelní publicistiky, nemělo by se zapomínat, že i zde nastupuje nový trend virtuálních médií. Ať již jde o různé multimediální kulturní periodika na pevných nosičích (tj. ony přerозličné mutace na médiích CD a DVD), nebo o ta využívajících internetu. Nestávají se snad jejich obligátní součástí i krátké (dosud) sekvence avizovaných, ale i recenzovaných filmů a představení? Nedostává se tak v podstatě i divadelní kritice v podobě audiovizuálních záznamů představení nových možností průkaznější, obrazové

ilustrace i verifikace jejích názorů a soudů? Prozatím bývají tyto možnosti vnímány spíše jako jistá technická rarita přitažlivá více svou formou než obsahem, ale to opět nic nevypovídá o jejich potenciálu v blízké i vzdálenější budoucnosti.

Záměrem mých úvodních poznámek bylo vlastně jen jediné: upozornit na vzájemnou vazbu a obohacující souvislosti mezi divadelní teorií i praxí audiovizuálního zaznamenávání divadla. Na řečnický postavenou otázku co vlastně s touto čím dále masivnější praxí lze vlastně získat pro teatrologii, lze vlastně odpovědět docela lakonicky: hodně, a za patřičného heuristického zacházení v mnoha ohledech zcela nejvíc. Zdá se dokonce, že může viditelným způsobem posunout její možnosti ve všech jejích disciplínách. A to nemusí být až tak málo.

RESUMÉ:

Jan Roubal:

CO S NÍM? Audiovizuální záznam představení v rukou teatrologie - trochu teorie i utopie. Úvodní poznámky.

Masivní rozvoj všech forem audiovizuálního záznamu divadla staví před teatrologii řadu aktuálních otázek jejich možností i limitů, které se týkají všech jejích dílčích disciplín.

Pro divadelní historiografii se AV záznam představení zdá být oním dlouho hledaným "chybějícím článkem", jenž konečně jakoby konečně umožňoval onu hypotetickou rekonstrukci divadelního artefaktu. Heuristicky jde o tzv. sekundární pramen, který má ovšem i aspekty, jimiž se blíží také charakteru primárního pramene (např. v případě divadelně interních záznamů). Přestože jde vždy již obraz, tj. pokaždé dílčí interpretaci představení, představuje AV záznam pro divadelní historiografii dosud nejobsažnější i neoperativnější informativní pramen.

Před divadelní teorií AV záznam staví především otázky metodologické a heuristické povahy. Ty se dají řešit na pozadí tzv. "intermediální komparatistiky", jež zkoumá společné i rozdílné rysy "jazyků" jednotlivých uměleckých druhů- AV záznam se z tohoto hlediska dá považovat za jeden z případků "intermediálního převodu, resp. překladu" (tj. z jazyka divadla do jazyka audiovizuálních médií). Uvažování tohoto druhu vyžaduje i specifickou "teatrologickou kompetenci", která teprve umožňuje divadelnímu vědci provést potřebnou "teatrologicky heuristickou redukci", tj. eliminovat z AV záznamu vše specificky nedivadelní. To ovšem vyžaduje aplikovat vědomosti jak z divadelní, tak i filmové, resp. televizní teorie.

Zcela výjimečné možnosti nabízí AV záznamy pro analýzu inscenace. To, že se ostatně stále více stává samostatnou teatrologickou disciplínou, je vlastně mj. zásluhou jejich existence. Především technické parametry AV záznamu – a zejména jejich budoucnost (naznačovaná např. pronikáním digitalizovaného obrazu) – otvírají dosud opomíjené možnosti analýzy všech aspektů struktury inscenace.

Zbytečně puristické a tradicionalistické by bylo odmítat možnosti AV záznamu představení i v oblasti divadelní kritiky. I zde záznam představení může výrazně pomoci k její větší objektivizaci a verifikaci. Zároveň se dá očekávat rozvoj divadelní publicistiky na bázi virtuálních médií, v nichž se AV záznam představení bude jistě objevovat stále častěji a nahrazovat tak dosavadní funkci divadelní fotografie.

Zmiňované otázky i možnosti AV záznamu vedou ke konstatování, že teatrologické promýšlení i praktické užívání tohoto audiovizuálního obrazu představení spolu nutně úzce souvisejí a navzájem se inspirují. V každém případě užitečným způsobem otvírají nové problémy i možnosti ve všech oblastech divadelní vědy. A to je i odpověď na onu titulní otázku.