

Jan Roubal

Hledání jména

(Poznámky k televizním podobám divadelní inscenace)

*"Překladatelovo dílo lze, zdá se mi, přirovnat k dílu umělce, který má vytvořit přesnou kopii mramorové sochy, jenže si nemůže opatřit mramor. ...Od prvopočátku víme, že chtěj nechtěj neuspějeme; ale přitom máme možnost, velkou příležitost neuspět tak, že to bude přece jen skvělé a svým způsobem žádoucí."*ⁱ

Werner Winter

Anonymní přezíraný bastard

Přestože se divadlo jako vzor, inspirace i předmět víceméně dokumentárního zájmu objevuje v televizi v nejrůznějších podobách hojně a již celá léta, zdá se, že mu příslušná odborná a kritická obec - na rozdíl od obce divácké - nemůže jaksí přijít na jméno. A to jak v onom přeneseném, spíše nelichotivém kolokviálním smyslu ("je to cosi divného a nečistého"), tak i v doslovném ("je to cosi nového, co teprve na své jméno čeká"). Z jedné strany se ozývá - to už není divadlo, z druhé - to ještě není film, resp. televize. Obě se pak jsou schopny shodnout jen na jediném: jde o něco "mezi", tedy jakousi mezalianci - a to spíše v onom pejorativním smyslu s tím, že každá z obou front za onu škodlivou příměs považuje právě ony parazitující geny strany druhé. Jde tedy druhově o hybrid, nedůstojný kompromis nebo - "geneticky" ostřeji řečeno - o něco, co má vlastnosti bastarda, tj. křížence nebo levobočka... (Pojmy bastard, nebo dokonce zombie se objevují coby nelichotivá označení předmětu našeho zájmu např. v názvech některých německých pojednání. ⁱⁱ)

Prostě lze konstatovat, že si puristická kritika divadelní i filmová s těmito průniky různých uměleckých druhů i médií neví zrovna moc rady. Proč? Na tuto otázku provokativně odpovídá z hlediska uměleckého praktika např. německý televizní režisér Andreas Kilb: "Obávají se o čistotu svých předmětů: divadla i filmu jako uměleckých druhů. A také o čistotu svého mluvení o těchto předmětech, mluvení, které se stále víc a víc stává zapřísáhlejší žalobou, kterou čisté divadlo a čistý film vznášejí proti mísení, kulturnímu klonování, videu, obrazovce, multimediálnímu show, této poslední, smrtelné syntéze. Proti moru televize." ⁱⁱⁱ Stejný autor přitom jízlivě a po právu připomíná zjevnou skutečnost, že televize dnes často hraje roli jednoho z posledních i nejvlivnějších mecenášů jak filmu, tak i divadla. Právě tato nesporná skutečnost faktické přítomnosti divadla na televizní obrazovce a již letité produkování různých forem televizních podob divadelní inscenace by mělo tuto diskusi zbavit apriorní štitivosti. Ostatně v době častého prolínání hranic jednotlivých uměleckých druhů nemusí např. ona nečistá hybridnost mít jenom hanlivý význam a lpění na druhové čistotě toho kterého umění může snadno působit poněkud staromilsky. A už vůbec by neměla být generální omluvou nebo výmluvou pro divadelní i televizní teorii a kritiku.

Obrazovka jako nejmenší jeviště největšího rodinného divadla

Divadelní inscenace se na televizní obrazovce ocitá sice ne zrovna masově a každý den, ale na druhé straně nejde ani o nijak výjimečný jev, což je snad z programů různých kanálů, zejména veřejnoprávní televize docela zřejmé. A to

pomíjíme vcelku očekávatelný výskyt divadla v televizních kanálech specializujících se na umění (i takové bohudíky ve světě již jsou - viz např. evropský kulturní kanál Arte). Z hlediska sociologického dokonce můžeme tvrdit, že přítomnost divadla na televizní obrazovce je vlastně - co se množství potenciálního publika týká - jeho dnešní největší příležitostí. Znamý režisér Thomas Langhof k tomu např. podotýká: *"Jako televizní tvůrce si vždy spočítám, jak často by se musel na scéně nějaký kus hrát, aby dosáhl relativně stejného počtu diváků jako v televizi."*^{iv} Ať se nám to líbí či nelíbí, je to tak a bylo by zbytečné před tím zavírat oči. Televize se prostě ve své zobrazující a zprostředkující virtuální všemocnosti zmocňuje i divadla, které je také často z pochopitelných a dobrých důvodů - nejen nutně z pekuniárních nebo mediálně prestižních! - samo vyhledává. Neboť divadlo na obrazovce nemusí být nutně jen jeho dehonestací.

Obecným problémům audiovizuálního záznamu divadelní inscenace jsme věnovali naše loňské, první setkání.^v Z něho celkem jednoznačně vyplynula aktuálnost reflexe takového tématu i některé základní přístupy, řada výchozích zjištění i tezí. Pokud se letos zaměříme na možnosti a podoby divadelní inscenace v televizní tvorbě, nezapomínejme, že jde o jednu z více již vloni zmiňovaných možností audiovizuálního obrazu inscenace. Také pro tyto případy platí řada vzpomínaných specifických rysů i operativních výhod, ale na druhé straně i řada obecných limitujících faktorů.^{vi}

Tak je např. i pro televizní zprostředkování divadelního představení samozřejmě, že žádné technické možnosti nemohou nahradit bezprostřední přítomnost na představení jako umělecky specifické divadelní události vytváření, spoluvytváření i zakoušení skutečného, a tedy neopakovatelného divadelního artefaktu. Televizní divák prostě nemůže být účastníkem představení jako souběžného procesu jeho umělecké produkce, distribuce i recepce, nutně tedy přichází o svou výsadu být spolupodílníkem zpětnovazební, bilaterální, kontaktní divadelnosti představení.^{vii}

Na druhé straně však televizní, v podstatě kinematografické médium disponuje technickými možnostmi, které v mnohém dovolují zjevný a nutný divadelně divácký deficit alespoň částečně vyvažovat. Divák v divadelním hledišti je sice „při tom“ a prožívá neopakovatelnou záležitost a je svým pánem, volí si „svůj“ pohled i hledisko, ale nikdy není vyloučeno, že všechny tyto možnosti nevyužije zrovna neadekvátněji, ba mnohdy ani nevidí, co by právě vidět měl. Televizní obrazovka je samozřejmě zástupným, neosobním médiem, jež svým formátem i dvourozměrností nemůže konkurovat synestetickým a trojrozměrným parametrům vnímání skutečného představení, na druhé straně ovšem může nabízet relevantní pohledy i vhledy na představení, resp. inscenaci, které mnohdy divákovi v hledišti nejsou dány nebo je „přehlédne“. Technické možnosti i nutnosti televizní prezentace představení tak sice nabízejí virtuální, ale někdy mnohem intimnější vizuální kontakt. (Ne nadarmo se mluví např. ve francouzské odborné hantýrce o televizi jako o „malém kinu“.) Gestika herce nebo mimika jeho tváře se např. díky tomu může stát ve svém maximálním přiblížení i silnou informativní i emotivní stránkou „divadla v televizi“. Podobně je divák sice do velké míry omezen ve své svobodě pozorovat a vnímat představení ze zcela individuálního úhlu pohledu, na druhé straně může být ovšem kamerou orientován a veden k vnímání toho podstatného, co by nemělo být nepovšimnuto.

Samozřejmě televizní divák přichází také o neopakovatelnou atmosféru konkrétního vnímajícího publika, a tím o sociálně psychologický efekt společného, skupinového prožívání a komunikace s jevištěm. Divadelní představení je vždy nejen jedinečným setkáním herců s diváky, ale i diváků mezi sebou navzájem. Že proto

také publikum „dělá představení“ je známá věc. Ovšem zrovna tak i okolnost, že ne každé představení jako artefakt je vnímáno a pochopeno adekvátně. Někdy totiž reakce publika mohou divadelního diváka při představení i rušit, rozptylovat i mást - bezděčně i záměrně. Z tohoto hlediska je divák před obrazovkou vlastně v jisté výhodě: je sice separován od hlediště, zato však může dění sledovat většinou v mnohem komornějším a osobně „zabydlenějším“ a arbitrárně zvoleném prostředí (chtělo by se říci - v patřičně „domestikovaném interiéru“). A v případě sledování videozáznamu navíc pak i v libovolném čase a třeba i opakovaně. Obě tyto okolnosti mohou vést k soustředěnému vnímání, to pak také ke koncentrovanému prožitku i adekvátnější interpretaci. V každém případě to alespoň nelze jako možnost vylučovat.

Prezentace divadelního představení v televizi a jeho sledování v divadle jsou sice zcela rozdílné komunikativní akty, zejména co se týká jejich okolností a parametrů, na druhé straně ale nelze zapomínat, že vlastní objekt diváckého zájmu - divadelní představení (resp. inscenace) - je i v případě jeho televizní prezentace koneckonců totožný: skutečný kontakt s představením je „jen“ zastoupen jeho zprostředkovaným, reprodukováným i reprodukovatelným obrazem.

Divadelní inscenace v televizi jako překlad.

Ale je to, co televize nabízí ještě divadlem? Zve nás - jak praví např. znělka stejnojmenného pořadu v České televizi - skutečně do divadla? Vždyť je samozřejmé, že to, co nabízí, je pouze kinematografický obraz, tedy vlastně film "o představení". Je totiž zřejmé, že divadelní představení prostě nelze „klonovat“ - i v případě přímého přenosu živého představení jde v zásadě vždy již o zprostředkovaný obraz divadla, o jeho jakési překódování nebo překlad, jenž je vždy již jistou interpretací.

Vloni jsem zde navrhoval hovořit o převodech divadelní inscenace do audiovizuálních médií jako o jisté varietě "intermediálního překladu": z jazyka divadla do kinematografického jazyka (tj. filmu, televize či videa).^{viii} Snad by bylo na místě tuto analogii poněkud více zmínit a doplnit.

Je banální skutečností, že např. na rozdíl od hudebního nebo výtvarného umění je odjakživa literatura uměním, které je úzce vázáno na ten který konkrétní národní jazyk. Stejně tak známou, všední realitou ovšem je, že díky běžné tradici literárního překladatelství můžeme být i čtenáři těch děl, jejichž výchozí, původní jazyk nikterak neznáme. Vylučuje snad tento fakt možnost umělecké komunikace i vznik více či méně adekvátní představy o podobě i kvalitě původního díla v jazyce originálu? Snad nikoliv, a to i při teoreticky odůvodněném vědomí v mnoha ohledech zásadní nepřeložitelnosti a nezastupitelnosti originálu. Co tedy vlastně je přeložené dílo? A není jeho ambivalentní povaha, totiž nesporná syntéza autorské originality i odvozenosti, něčím metodicky podobně nejistým, a přitom podobně reálně existujícím, jako audiovizuální převody divadla?

Pro stručnost stačí možná připomenout jen několik pojmů z teorie překladu a dosazovat v duchu za slova „originál“ a „překlad“ pojmy „představení“ a „audiovizuální, resp. televizní záznam divadelního představení“. Pro její instruktivnost lze vyjít z kolektivní práce o překladu, připravené ve slovníkové podobě pod redakcí známého představitele nitranské teoretické školy literární komunikace Antona Popoviče. Překlad je zde chápán jako „překódovanie jazykového textu, pri

ktorom dochádza k vytváraniu jeho novej jazykovej podoby a štylistického tvaru. Preklad je prechod textového invariantu z jedného textu do druhého, a to pri maximálnom rešpektovaní výrazových a významových vlastností (informácií) originálu.^{ix} “ Jde tedy o jistý druh významné mezitextové operace. Dále se operuje pojmy „východiskový a cílový jazyk“, „přeložitelnost a nepřeložitelnost“, připomínají se ústřední principy „ekvivalence“ a „výrazové funkčnosti překladu“ a podrobně se charakterizují různé odstíny nutných, “konstitutivních“ i arbitrárních významových i výrazových posunů, k nimž v překladu dochází, i jednotlivých překladatelských operací. Tak se např. mluví o „substituci“, „inverzi“, „zesilnění“ nebo „zeslabení“ výrazu, „nivelizaci“, „individualizaci“ nebo „typizaci“ překladu atd. Všechny tyto barvy a valéry přímo lákají hledat jejich analogické projevy i v oblasti našeho zájmu. V každé případě alespoň navrhuji pro začátek jistý slovník. Na tomto místě se však nelze pouštět do širších úvah, lze jen upozornit na to, že praxe i teorie překladatelství může v mnoha obecných aspektech inspirovat i provokovat .

Jistěže může např. padnout námitka, že v případě literárního překladu jde koneckonců o různé varianty jednoho, homogenního uměleckého média, jímž je literární jazyk. Nejsou však také jednotlivé jazyky vůči sobě často víc než vzdáleny? A nejsou z tohoto hlediska například audiovizuální umění naopak mnohdy dokonce ve výhodnější situaci? Není snad obraz - navíc často doprovázený hudbou (ale i hudbou řeči, jež v mnoha ohledech - např. intonace a dynamiky výrazu - má i univerzálně pochopitelné stránky) vlastně více obecně sdělný, a tedy i „překladatelný“? Nejsme dokonce jako lidé koneckonců výrazně synesteticky nadáni? A neprobíhá právě v současném umění díky všudypřítomným mediálním obrazům čehokoli, tedy i obrazů samých, velmi intenzivně kontaktování i prolínání jednotlivých umění více než kdykoliv předtím?

Jen na okraj lze poznamenat, že právě tato evidentní skutečnost provokuje poslední desetiletí estetiky i teoretiky umění k hledání obecných základů, k novým přístupům, jež by mohly dosavadní víceméně úzké, umělecky „resortní“ pojetí nahradit více kontextuálně a komparatisticky založenými koncepcemi. Jako by se objevovala potřeba stále probíhající, emancipující diverzifikace jednotlivých uměleckých druhů doplnit vědomím jejich společných kořenů i obdobných funkcí. Právě z potřeby tohoto nadhledu se např. mluví čím dál častěji o vztazích jednotlivých umění na pozadí teorií intertextuálnosti nebo právě zmiňované intermediálnosti. K nalézání společného jmenovatele také významně přispěla sémiotika jako teorie o znakových systémech a jejich kódech. Jednotlivá umění jsou z tohoto pohledu považována za relativně samostatná média se specifickými znakovými kódy, jejichž komparací můžeme docházet jak k jejich přesnějšímu vymezení, tak i ke konstatování společných, více či méně intenzivních kontaktů a průniků. Z tohoto hlediska např. nahlíží až symbiotické vztahy literatury s ostatními uměleckými druhy německý estetik a literární teoretik Peter V.Zima^x, v jeho stopách tuto tendenci konkretizuje např. na oblast filmu a literatury Franz-Josef Albersmeier^{xi}. Požadavek intermediální komparatistiky pak přímo postuluje Karl Prümm^{xii}, a to zejména pro potřeby šířeji, kontextuálně založené divadelní vědy, která si má být více vědoma zřejmých genetických i druhových souvislostí, zejména vztahů divadla, filmu a televize.

Ostatně - abychom se vrátili i k překladu - současná translologie, tj. věda o překladu, si uvědomuje, že také její oblast není nějakým izolovaným ostrovním hájemstvím a např. již řadu let hovoří v rámci systému svých pojmů také o možnostech tzv. „intersémiotického překladu“. Již zmiňovaný A.Popovič za něj

konkrétně považuje „preklad mezi dvoma znakovými systémami. Tento pojem prenikol do teórie umenia jako model opisu, podľa ktorého je možné vystihnúť prienik jazyka jedného umenia do jazyka druhého umenia. Ide tu o druh medzisémantickej transformácie, napr. z jazyka literatúry do jazyka filmu, z jazyka výtvarného umenia do jazyka hudby a pod.“ A dále s jistou hrdostí poznamenává: „Toto rozšíření pojmu preklad na iné, typologicky príbuzné znakové operácie svedčí o plodnej intervencii teórie prekladu na poli jazykovej semiotiky i semiotiky umenia a o teoretickej nosnosti pojmu preklad.“^{xiii} Nelze se ubránit dojmu, že se skutečně pojem překladu nabízí jako šance pro nový, přesnější a obsažnější pokus o vyjádření podstaty transformací divadelního představení do média filmu nebo televize.

Zmiňuji se o těchto zdánlivě odtažitých metodických snahách i některých pojmech samozřejmě pouze proto, že mohou perspektivně pomoci v úvahách o předmětu našeho zájmu a zahlédnout jej v širším kontextu, že prostě mohou pomoci při hledání onoho v názvu zmiňovaného „jména“.

Dokument nebo adaptace

Pro diskusní otevření dané problematiky možností, variant i hranic televizních podob divadelní inscenace jsme se pokusili pracovním vymezením široký a otevřený prostor mezi tzv. dokumentem a adaptací. Jde samozřejmě pouze o hrubý náčrt, jenž se snaží - určitě zjednodušeně - charakterizovat jakési hlavní možnosti mezi dvěma myšlenými póly - dokumentem a adaptací.

Dokumentem přitom lze mínit takový televizní přepis inscenace, jenž prioritně usiluje o zachování maxima možných divadelních charakteristik snímané inscenace (bylo by možné mluvit o jisté limitující, záměrně dodržované pietě k její divadelní formě). Filmová, resp. televizní kamera jako by chtěla být "pouhým" médiem registrujícím především divadelní znakový kód inscenace a jeho invariantní význam. Filmové postupy nemají být vnímány druhově, mají být jaksi "průhledné", nemají v rámci možností upozorňovat na svou filmovost a odpoutávat pozornost od obrazem zprostředkované divadelní inscenace, jejíž prostředky případně pouze zvýrazňují a optimalizují.

Adaptací pak rozumíme vlastně opačný případ - plné akceptování a využívání filmových, resp. televizních druhově výrazových možností: jde prostě o záměrnou úpravu původní divadelní inscenace pro televizi jako svébytné médium. Divadelní jazyk, divadelní znakový kód inscenace je kombinován, konfrontován i nahrazován nejrůznějšími možnostmi filmového, resp. televizního jazyka, jež dynamizují a rytmizují výchozí předkamerovou divadelní skutečnost a formu.

Možná by bylo ovšem lépe hovořit o dokumentárních nebo adaptačních **tendencích**, jež jako jakési vektory působí v silovém poli mezi realitou divadelní inscenace a jejím audiovizuálním obrazem. Mezi těmito jakýmsi magnetickými póly lze pak tušit různé možnosti realizace i prolínání obou tendencí.

Pokus o schematickou typologii:

Nejdříve je třeba zdůraznit, že jde o pokus vycházející z všeobecně zřejmé skutečnosti, že jakýkoliv audiovizuální záznam divadelní inscenace (s jedinou výjimkou staticky, jednou kamerou snímaného záznamu celku jeviště v případě technických registrací představení zejména pro interní potřebu divadla) je vždy

zásadně kinematografickou skutečností, tj. že je vždy konkrétní realizací pokaždé jiného poměru dvou základních možností kinematografie – zachycovat „obraz pohybu“ cestou „pohybu obrazu“^{xiv}.

Dokumentární tendence – předkamerovým objektem je jen specificky divadelní struktura určitého představení (příp. inscenace) v jeho původním divadelním rámci - na domovském jevišti. Výsledkem tedy je více či méně modifikovaný, ale v zásadě vždy kinematograficky zprostředkovaný obraz určité divadelní události-artefaktu (v případě snímání jediného představení) nebo divadelního díla, tj. inscenace (v případě snímání z více představení). Všechny typy těchto převodů mohou být v zásadě natáčeny buď za přítomnosti nebo nepřítomnosti publika. V prvním případě jde samozřejmě o heuristicky nejucennější dokument, zachycující i kontaktnost určitého představení (příp. inscenace, pokud je výsledný dokument kombinací záběrů a sekvencí z více představení).

Technický záznam: objektivizujícím způsobem zachycuje to podstatné - jednání, příběh a základní charakter použitých divadelních prostředků a postupů (dnes obvykle alespoň třemi kamerami, obvykle z pomyslného středu hlediště jako stanoviště ideálního diváka). Jde nejčastěji o pouhý záznam jevištního artefaktu, většinou ryze dokumentárního typu a zejména pro interní potřebu příslušných inscenátorů.

Optimalizovaný záznam: využívá možností filmového, resp. televizního jazyka k záměrnému zvýraznění poetiky i základního smyslu představení, resp. inscenace.

Umělecký dokument: usiluje o vlastní pohled na inscenaci, je již kinematograficky ambicióznější interpretací s čitelným autorským rukopisem.

Televize jako technické komunikační médium může přirozeně využívat všech zmíněných typů dokumentů, nicméně za televizně nejspecifičtější je nutné považovat **přímý divadelní přenos** (případně jeho záznam). Ten pak má nejčastěji povahu onoho optimalizovaného dokumentu.

Adaptační tendence – předkamerovou skutečností je částečně nebo zcela do jiného prostředí přenesená divadelní, ale zejména narativní struktura inscenace, nebo se cestou preferování kinematografických možností původní divadelní struktura stává objektem různých výrazových i významových úprav, variací a proměn. Výsledkem je více či méně nová, esteticky i druhově samostatná interpretace původní divadelní inscenace.

Studiová simulace: hotová struktura divadelní inscenace se realizuje v podmínkách filmového nebo televizního studia, kam je v různém, ale výrazném stupni divadelní komplexnosti přenesena.

Filmová nebo televizní verze: jejím jádrem zůstává narativní struktura divadelní inscenace (příběh), která je však vyjadřována také specificky filmovými možnostmi (např. natáčením v plenéru), prostředky (práce kamery) a postupy (možnosti střihu).

Filmová nebo televizní variace: původní divadelní inscenace je chápána především jako východisko inspirace. Výsledkem je vlastně kinematografické dílo „na téma“ či „na motivy“ původní divadelní inscenace, tedy vždy s jistým výrazovým i významovým posunem. Častou formou mohou být různé druhy montáží, jejichž součástí jsou sice sekvence divadelní inscenace, ale zrovna tak čistě původní

filmové nebo televizní sekvence, které mají k divadelnímu jádru vztah různě silné nebo slabé vázanosti.

Smysl a kritéria hodnocení

Užitečnost produkce televizních podob divadelního představení je jistě nesporná. Přestože víme, že nic nemůže nahradit bezprostřední divadelně kontaktní zážitek, je nutné je přivítat jako pokusy o méně či více relevantní dokumentaci inscenace, nebo ji v případě adaptačních tendencí považovat za zajímavý projev prolínání divadla, filmu a televize. (Je třeba také ocenit možnost pořízení videonahrávky televizního záznamu, a tím možnosti opakovatelného vnímání i časově nelimitované analýzy inscenace.) V každém případě je všechny takové pokusy možné považovat za cennou informaci o divadle, zprostředkovanou sice jiným médiem, v jehož možnostech však je podat tuto zprávu v relativně bohaté podobě.

Přes tyto zjevné hodnoty lze jistě jednotlivé pokusy v tomto směru považovat za méně nebo více zdařilé. Kritéria pro jejich konkrétní hodnocení v tomto směru musejí brát v úvahu několik specifických faktorů:

1) Funkce a cíl audiovizuálního převodu představení:

Aby bylo hodnocení jakéhokoli takového převodu adekvátní, je třeba vzít v úvahu jeho intenci, cíl a funkci. Jde o kritérium, které vede právě k úvahám o oné typologii, o niž jsme se pokusili výše. Pro stručnost: určitě jinými kritérii je např. nutné poměřovat ony krajní typy dokumentační nebo adaptační tendence, tj. dokumentární záznam a onu kinematografickou variaci: zatímco v prvním případě budeme hodnotit především jeho registrující hodnoty, v druhém budeme již uplatňovat svébytná estetická kritéria. A jistě jinak bychom měli porovnávat typologicky stejné nebo příbuzné představení. Pro zcela adekvátní hodnocení specifických možností převodu by jistě byla vítaná situace, která by umožnila porovnávat více a zejména typologicky obdobných pokusů o převod stejné inscenace - a zcela ideální by pak pro tento účel byla existence více převodů stejného představení.

2) Očekávání a zkušenost diváka:

Na každou z možností audiovizuálních převodů divadelního představení budou jistě nahlížet různě např. divadelní praktici, teatrologové, divadelně zkušení nebo nezkušení diváci. Vedle rozdílných očekávání různě motivovaných diváků bude nepochybně rozhodujícím kritériem znalost či neznalost originálu snímaného představení. Jedině ten, kdo je zažil v divadle, může při hodnocení převodu použít kritéria oné intermediální komparistiky, tzn. porovnávání stupně ekvivalence převodu, a to jak v rovině výrazových prostředků, tak ohledně jejich výsledného významového a uměleckého vyznění. Ostatní se mohou vyjadřovat pouze k výsledné hodnotě převodu a vytvořit si pouze hypotetickou představu o skutečné podobě jevištního díla (pokud takovou potřebu vůbec pocítí).

3) Relace filmovosti a tematizované divadelnosti: Charakter snímaného představení:

Obecně lze konstatovat, že existují hůře či lépe do audiovizuálních médií převoditelná představení. Tato dispozice bude např. jistě příhodnější v případě fixovaných struktur divadelních inscenací s pevnou režijní partiturou než v případě otevřených a na kontaktu s publikem založených představení - např. improvizovaného divadla. Specifickou hodnotou audiovizuálních převodů bude proto eventuální umění zachovat maximum příslušné divadelní specifiky původního

představení nebo její. Jinak řečeno jde o otázku poměru mezi kinematografickými výrazovými prostředky a postupy příslušného převodu a jimi tematizovanými divadelními prostředky a postupy inscenace, k jehož charakterizaci se nabízejí analogie s teorií literárního překladu: divadelnost lze považovat za výchozí jazyk originálu, kinematografičnost za jazyk cílového překladu. Pro hodnocení se pak mohou nabízet např. kritéria jisté vzájemné ekvivalence, proporcionalnosti, komplementárnosti nebo neslučitelnosti apod.

4) Autorský rukopis převodu:

Pro hodnocení převodu je nepochybně nutné vzít v úvahu i osobnost autora, jeho záměr a rukopis. Podobně jako u literárního překladu nelze podlehnout dojmu jeho anonymní objektivnosti, tak i v případě audiovizuálních převodů divadelní inscenace je nutné nepřehlédnout osobnost jejich autorů – zejména režiséra a kameramana – a jejich uměleckých ambicí. V mnoha ohledech lze na jejich rukopis uplatňovat kritéria obvyklá pro hodnocení v oblasti dokumentárního filmu, hlavně tzv. dokumentů o umění. Hrubou metodickou chybou by bylo také např. přehlédnout specifické, ale ne zcela výjimečné případy totožnosti režiséra divadelní inscenace i jejího audiovizuálního převodu. (Ostatně právě takové kritérium jsme zvolili pro výběr pro letošní veřejnou projekci doprovázející náš seminář.)

Předcházející text a jeho tezovitý a pouze skicovitý charakter je mj. zrcadlem veskrze paradoxní a neutěšené situace: na jedné straně - de facto - existuje dosti čilá produkce audiovizuálních a televizních dokumentů i adaptací divadelních inscenací, kterou ovšem na druhé straně filmová i divadelní věda - de iure - spíše bohorovně pomijí nebo ignoruje.^{xv} Snad i z pochopitelných důvodů: jde totiž o otázky, jež přesahují hranice obou oborů, ruší jejich kruhy i klid. Přitom se zdá, že jedině interdisciplinární spolupráce teatrologie a filmologie může pomoci zmapovat toto dosud macešsky přehlížené území a také časem navrhnout a kodifikovat jeho dorozumívací jazyk, pomoci při hledání příhodných slov a jmen. O nárys něčeho podobného jsem se zcela troufale pokoušel i těmito poznámkami.

Původně otištěno in:

Co s ním? Audiovizuální obraz divadla v rukou teatrologie – trochu teorie i utopie. In: Štefanides, Jiří (red.): *Svědectví nebo legenda? Divadlo ve filmu a televizi III.* Univerzita Palackého, Olomouc 2002, s. 9-21.

ⁱ Winter, Werner: *Nemožnosti překladu.* In: Čermák, Josef, Ilek, Bohuslav, Skoumal, Aloys (ed.): *Překlad literárního díla.* Odeon, Praha 1970, s. 519.

ⁱⁱ Srov. bibliografii in: Lindemann, Rainer - Wandke, Christiane: *Bühne im Raster. Die audiovisuelle Theaterdokumentation.* Zentrum für Theaterdokumentation und -information, Berlin 1993, s. 162-167.

ⁱⁱⁱ Kilb, Andreas: *Pandora und der fliegender Holländer.* In: *Das Jahrbuch der Zeitschrift Theater heute* 1992, s. 54. - V rámci tematického bloku *Theater-Film-Fersehen*, s. 54-65.

^{iv} Langhof, Thomas: *Fernsehkunst.* Ibid., s. 52.

^v Srov.: Roubal, Jan: *Audiovizuální prostředky jako paměť divadla.* In: *Kontext(y) I. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis, Facultas Philosophica, Philosophica-Aesthetica 18,* Olomouc 1999, s.117-141.

^{vi} Srov.: Roubal, Jan: *Pár teoretických poznámek a tezí k audiovizuálním médiím jako paměti divadla,* ibid., s. 127-131.

-
- ^{vii} Srov.: Pavlovský, Petr: *TV záznam divadelního představení*, *ibid.*, s. 123-126.
- ^{viii} Roubal, Jan: *op. c.*, s.128-129.
- ^{ix} Popovič, Anton: *Originál – preklad. Interpretačná terminológia*. Tatran, Bratislava 1983, s. 171.
- ^x Zima, Peter., V.(Hrsg.): *Literatur intermedial: Musik-Malerei-Photographie-Film*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1995.
- ^{xi} Srov.: Albersmeier, F-J.: *Literatur und Film. Entwurf einer praxisorientierten Textsystematik*. *Ibid.*, s. 235-268.
- ^{xii} Srov.: Prümm, Karl: *Lektüre des Audiovisuellen. Film und Fernsehen als Gegenstände einer erweiterten Theaterwissenschaft*. In: Möhrmann, Renate (ed.): *Theaterwissenschaft heute*. Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1990, s. 217-229.
- ^{xiii} Popovič, Anton: *op. c.*, s. 220.
- ^{xiv} Drvota, Momír: *Základní složky filmu*. Národní filmový archiv, Praha 1994, s. 17.
- ^{xv} O tomto nedocení audiovizuálních převodů divadelního představení jsem ji psal - srov.: Roubal, Jan: *Úvodem: Heuristická traumata, dogmata, praxe a mrtvý kapitál*. In: *Kontext(y)l.*, *op. c.*, s.119-120.