

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra mediálních studií

Diplomová práce

2014

Monika Cieslová

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FAKULTA SOCIÁLNÍCH VĚD

Institut komunikačních studií a žurnalistiky

Katedra mediálních studií

Monika Cieslová

**Divadelní představení jako součást
televizního programu**

Diplomová práce

Praha 2014

Autor práce: **Monika Cieslová**

Vedoucí práce: **Prof. PhDr. Jan Jirák, Ph.D.**

Rok obhajoby: **2014**

1 Bibliografický záznam

CIESLOVÁ, Monika. *Divadelní představení jako součást televizního programu*. Praha: 2014. 86 s. Diplomová práce (Mgr.) Univerzita Karlova, Fakulta sociálních věd, Institut komunikačních studií a žurnalistiky. Katedra mediálních studií. Vedoucí diplomové práce Prof. PhDr. Jan Jiráček, Ph.D.

Abstrakt

Tématem této diplomové práce je divadelní představení jakožto součást televizního programu. Hlavním cílem je přiblížení jedinečného a specifického vztahu dvou svébytných médií, jimiž jsou divadlo a televize, dále pak zmapování a následné zanalyzování postavení, jaké divadelní představení, a divadlo obecně, zaujímalo a zaujímá v rámci programové skladby televize. Mezi jeden z předních cílů patří rovněž přezkoumání úlohy divadla v počátcích televizního vysílání a sledování proměn významu, který byl přisuzován uvádění divadelních představení na televizní obrazovce.

Televizní vysílání bylo, a stále je, ovlivňováno mnoha faktory – legislativou, společenskými náladami či příchodem komerčních televizí. A stejně jako samo médium televize, bylo těmito faktory ovlivňováno i postavení divadelních představení uvnitř televizního programu. Teoretické vymezení a následně i analytické vyhodnocení, proto pomůže nastínit toto postavení divadelního představení jako součásti televizního programu, dále pak osvětlit převod divadelní inscenace do televizního média či představit různé podoby a formy, v jakých se divadlo a jeho produkty na obrazovce objevovaly a objevují.

Abstract

The topic of this thesis is theater drama as a part of television program. This diploma thesis tries to define unique and specific relationship between two different media - Theater and Television. The main aim of this thesis is mapping and analyzing of the position which theatrical drama, and the theater in general, had and has within a program of television. The next aim of the thesis is reviewing of role of theatre on the beginning of television broadcasting and mapping changes and evolution of meanings, within which theatre drama was presented in television.

Primarily, the thesis focuses on a broadcasting of two televisions - the Czechoslovak Television and subsequently the Czech Television. The television broadcasting is influenced by many factors. And same as the medium of television, the presentation of theatre drama in Tv is influenced by these factors as well. The theoretical background and the research should show the contemporary position of theatre, and theatre drama, as a part of television program.

Klíčová slova

divadelní představení, televizní program, Československá televize, Česká televize, televizní vysílání, intermediální převod

Keywords

television, theatre, TV program, broadcasting, art

Rozsah práce: 155 450 znaků

2 Prohlášení

Prohlašuji, že jsem předkládanou práci zpracovala samostatně a použila jen uvedené prameny a literaturu. Prohlašuji také, že práce nebyla využita k získání jiného titulu. Zároveň souhlasím s tím, aby práce byla zpřístupněna pro studijní a výzkumné účely.

V Praze dne 4. května 2014

Monika Cieslová

.....

Poděkování

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu mé práce Prof. PhDr. Janu Jirákovi, Ph.D., za trpělivé vedení, ochotu a vstřícnost.

SCHVALENO

Budt

Institut komunikačních studií a žurnalistiky FSV UK Teze MAGISTERSKÉ diplomové práce									
TUTO ČÁST VYPLŇUJE STUDENT/KA:									
Příjmení a jméno diplomantky/diplomanta: Cieslová Monika	Razítko podatelny: <table border="1" style="margin-left: auto; margin-right: auto;"> <tr> <td colspan="2" style="text-align: center;"> Univerzita Karlova v Praze Fakulta sociálních věd </td> </tr> <tr> <td>Došlo dne:</td> <td style="text-align: center;">- 5 -06- 2012 -1-</td> </tr> <tr> <td>Cj: 10925</td> <td>Příloh: 2</td> </tr> <tr> <td>Průběženo:</td> <td>Síťováni hoši:</td> </tr> </table>	Univerzita Karlova v Praze Fakulta sociálních věd		Došlo dne:	- 5 -06- 2012 -1-	Cj: 10925	Příloh: 2	Průběženo:	Síťováni hoši:
Univerzita Karlova v Praze Fakulta sociálních věd									
Došlo dne:		- 5 -06- 2012 -1-							
Cj: 10925		Příloh: 2							
Průběženo:	Síťováni hoši:								
Imatrikulační ročník diplomantky/diplomanta: 2007									
E-mail diplomantky/diplomanta: Monika.cieslova@gmail.com									
Studijní obor/forma studia: Mediaální studia/prezenční forma									
Předpokládaný název práce v češtině: Divadelní představení jako součást televizního programu									
Předpokládaný název práce v angličtině: Drama as a part of television program									
Předpokládaný termín dokončení (semestr, akademický rok – vzor: ZS 2012/2013) (diplomovou práci je možné odevzdat <u>nejdříve</u> po dvou semestrech od schválení tezí) LS 2012/2013									
Charakteristika tématu a jeho dosavadní zpracování (max. 1800 znaků): Jak sám předpokládaný název napovídá, tématem práce bude divadelní představení a jeho postavení v rámci televizního programu, s přihlédnutím k dominantní roli Československé a posléze České televize, na poli televizního zpracování a uvádění divadelní tvorby. Pozornost bude dále věnována i samotnému historickému pozadí divadla na obrazovce a roli, jakou hrálo v počátcích televizního vysílání v československém a českém prostředí. Samostatná kapitola by měla patřit též přerodu divadelní inscenace v televizní adaptaci, a to jak po stránce formální, tak i po stránce obsahové či významové. V této souvislosti bude zmíněn například technologický vývoj, problematika, či základní praxe postupů při snímání a zaznamenávání, či typologie převodu divadelní hry do elektronického média. Ve zkratce bude přiblížena rovněž otázka reprodukovatelnosti a neopakovatelnosti uměleckého díla nebo budou zkoumány vlastnosti divadelního a televizního publika, a to převážně skrze rozdílná pojetí kontaktu mezi divákem a „jevištěm“.									
Předpokládaný cíl práce, případně formulace problému, výzkumné otázky nebo hypotézy (max. 1800 znaků): Záměrem práce je přiblížit specifický vztah divadla a televize, dále pak zmapovat a nastínit postupnou medializaci divadla a divadelního představení a nakonec analyzovat postavení, které divadelní hra zaujímala a zaujímá v rámci programové skladby televize. Mezi jeden z hlavních cílů patří přezkoumání úlohy divadla v počátcích televizního vysílání a sledování proměn významu, který byl přisuzován uvádění divadelních představení na televizní obrazovku. Prozkoumány budou také rozdíly mezi televizní a divadelní tvorbou, problematika převodu a otázka dokumentace a adaptace divadelního představení. Pozornosti neuniknou ani mechanismy vzniku nových významových rovin, které mohou být důsledkem převodu či postupy, zabývající se co nejlepším přenesením a zaznamenáním divadelního představení do televizní formy tak, aby se co nejméně změnil původní obsah či záměr. V závěru se práce zaměří na možný přínos a dopady medializace divadla, přičemž budou hledána jak pozitiva, tak negativa tohoto procesu. Odpovědi, spojené s touto otázkou, by mohly objasnit, nebo alespoň přiblížit, jakou pozici zaujímá samotné divadlo v době elektronických médií, a zároveň by mohly odkrýt roli televize při jeho popularizaci.									
Předpokládaná struktura práce (rozdělení do jednotlivých kapitol a podkapitol se stručnou charakteristikou jejich obsahu): 1) Televize jako médium.									

- 2) **Historie divadla na obrazovce (s přihlédnutím k českému prostředí).**
- 3) **Převod divadelního představení do televizního média.**
- 4) **Televizní záznam divadelního představení. Adaptace nebo dokumentace?**
- 5) **Divadelní představení jako součást televizního programu. Postavení divadla v době elektronických médií.**
- 6) **Medializace divadla a její dopady.**

Vymezení podkladového materiálu (např. titul periodika a analyzované období):

- 1) cyklus *Zveme vás do divadla* (r. 1965-2012)
- 2) Týdeník Československé televize (Roč. 1(1965)-roč. 29 (1993))
- 3) Televizní tvorba. Čtvrtletník pro televizi a kritiku (Roč. 23, č. 1/2-4 (1985))

Metody (techniky) zpracování materiálu:

Analýza programové skladby Československé a České televize, zaměřená na uváděná divadelní představení. Rozhovory s vybranými osobnostmi z televizního i divadelního prostředí. Obsahová analýza tištěných zdrojů či audiovizuálních materiálů. Komparace divadelních a televizních představení.

Základní literatura (nejméně 5 nejdůležitějších titulů k tématu a metodě jeho zpracování; u všech titulů je nutné uvést stručnou anotaci na 2-5 řádků):

- 1) **Kontext(y) I. Sborník katedry teorie a dějin dramatických umění Litteraria-Theatralia-Cinematographica. Olomouc, Univerzita Palackého, 1999 a Kontext(y) II. Sborník katedry teorie a dějin dramatických umění Litteraria-Theatralia-Cinematographica. Olomouc, Univerzita Palackého, 2000.**

Sborníky obsahují řadu přínosných textů, vyjadřujících se k převodu divadelního představení do formy televizní adaptace, či textů, vztahujících se k tématu dokumentace divadelních her skrze audiovizuální média. Jako příklady lze uvést články: *TV záznam divadelního představení* Petra Pavlovského, *Pár teoretických poznámek a tezí k audiovizuálním médiím jako paměti divadla* od Jana Roubala nebo příspěvek Jakuba Zajdela *O recepci medializovaného divadelního představení*.

- 2) **BENJAMIN, W. Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti. Praha, Odeon, 1979.**

Ve svém textu se Benjamin zaměřuje na otázku původnosti a originality uměleckého díla ve věku technické reprodukovatelnosti, kdy se stírá rozdíl mezi hodnotou originálu a kopie. Důraz je přitom kladen i na otázku jedinečnosti a neopakovatelnosti díla.

- 3) **JIRÁK, J. - KÖPPOVÁ, B. Masová média. Praha: Portál, 2009.**

Obsah knihy seznamuje čtenáře se světem mediální komunikace a masmédií. Autoři obracejí pozornost například k problematice publika, k otázce obsahu mediálního sdělení nebo ke vztahu médií a společnosti.

- 4) **POSTMAN, N. Ubavit se k smrti. Praha: Mladá fronta, 1999.**

Postman se ve svém textu kriticky zaměřuje na roli televize jakožto dominantního média, které svým působením výrazně zasahuje do formování současné kultury.

- 5) **LANDISCH, E. Dramatická televizní tvorba. Televizní postupy z hlediska hlavního kameramana. AMU, FAMU, SPN 1988 .**

Publikace věnovaná způsobům televizní dramaturgie divadelní hry. Autor přibližuje specifika natáčení divadelního představení pro televizní obrazovku a seznamuje tak čtenáře například s dopady, jaké může mít použití televizní techniky na zpracování původně divadelní inscenace.

- 6) **PAVIS, P. Divadelní slovník. Divadelní ústav, 2003.**

Autoři nabízí čtenáři náhled do světa současné teatrologie, a zároveň umožňuje pohled i do její historie. Seznamuje jej se základní divadelní terminologií i problematikou a přibližuje nejdůležitější pojmy z oblasti divadelní estetiky, či sémiologie dramatu.

- 7) **THOMPSON, J. B. Média a modernita: Sociální teorie médií. Praha: Karolinum, 2004.**

Ve své knize se Thompson zabývá úlohou médií při formování moderní společnosti. Ústřední postavení v jeho teorii přitom zaujímá otázka časoprostorového odloučení nebo dělení interakce na kvaziinterakci,

interakci tváří v tvář a zprostředkovanou interakci.

8) HOŘÍNEK, Z. Drama, divadlo, divák. Brno: JAMU, 1991.

Publikace je věnovaná problematice vztahů mezi divadelní inscenací a dramatem, a dále pak interpretaci vztahu mezi samotným divadlem a divákem.

9) Katalog české televizní dramatické tvorby 1991. Praha: Česká televize, 1999.

Katalog obsahuje soupis dramatických pořadů, které Československá televize vysílala v období let 1953 až 1991. Ke každému dílu je přiřazena stručná anotace, dále také odpovědní pracovníci, kteří se na realizaci pořadu podíleli, nebo datum televizní premiéry.

Diplomové a disertační práce k tématu (seznam bakalářských, magisterských a doktorských prací, které byly k tématu obhájeny na UK, případně dalších oborově blízkých fakultách či vysokých školách za posledních pět let)

NOSKOVÁ, G. Divadlo v televizi. Vývoj českého činoherního divadla na obrazovce České televize (50. a 60. léta). Brno, 2006. Diplomová práce na Filozofické fakultě Masarykovy univerzity. Ústav pro studium divadla a interaktivních médií. Vedoucí diplomové práce Mgr. Pavel Klein, Ph. D.

MORAVEC, O. Současné podoby divadelní publicistiky v audiovizuálních médiích veřejné služby ČR. Praha, 2011. 64 s. Bakalářská práce na Karlově univerzitě. Vedoucí práce D. Novotný.

Datum / Podpis studenta/ky

5.6.12 *Cislar*

TUTO ČÁST VYPLŇUJE PEDAGOG/PEDAGOŽKA:

Doporučení k tématu, struktuře a technice zpracování materiálu:

Případné doporučení dalších titulů literatury předepsané ke zpracování tématu:

Potvrzuji, že výše uvedené teze jsem s jejich autorem/kou konzultoval(a) a že téma odpovídá mému oborovému zaměření a oblasti odborné práce, kterou na FSV UK vykonávám.

Souhlasím s tím, že budu vedoucí(m) této práce.

Příjmení a jméno pedagožky/pedagoga

4.6.12 *[Signature]*
Datum / Podpis pedagožky/pedagoga

TEZE JE NUTNO ODEVZDAT VYTIŠTĚNÉ, PODEPSANÉ A VE DVOU VYHOTOVENÍCH DO TERMÍNU UVEDENÉHO V HARMONOGRAMU PŘÍSLUŠNÉHO AKADEMICKÉHO ROKU, A TO PROSTŘEDNICTVÍM PODATELNY FSV UK. PŘIJATÉ TEZE JE NUTNÉ SI VYZVEDNOUT V SEKRETARIÁTU PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY A NECHAT VEVÁZAT DO OBOU VÝTISKŮ DIPLOMOVÉ PRÁCE.

TEZE NA IKSŽ SCHVALUJE VEDOUcí PŘÍSLUŠNÉ KATEDRY.

3 Obsah

1	BIBLIOGRAFICKÝ ZÁZNAM.....	5
2	PROHLÁŠENÍ.....	8
	PODĚKOVÁNÍ.....	9
3	OBSAH.....	1
	ÚVOD.....	2
1.	DOSAVADNÍ ZPRACOVÁNÍ TÉMATU.....	5
2.	TEORETICKÉ UCHOPENÍ TÉMATU.....	7
2.1	DIVADLO A TELEVIZE - Z RODINNÉHO ALBA.....	7
2.2	MÉDIUM JMÉNEM TELEVIZE – „OBSAHEM KAŽDÉHO MÉDIA JE VŽDY JINÉ MÉDIUM“.....	9
2.2.1	<i>Co je to televize?</i>	9
2.2.2	<i>Televizní program</i>	15
2.2.3	<i>Vysílací schéma</i>	16
2.3	DIVADELNÍ PŘEDSTAVENÍ JAKO SOUČÁST TELEVIZNÍHO PROGRAMU.....	18
2.3.1	<i>Divadlo v televizi</i>	20
2.4	TELEVIZE VE VZTAHU K MEDIALIZOVANÉMU DIVADELNÍMU PŘEDSTAVENÍ.....	30
2.4.1	<i>Divadlo v televizi? A nebo Televizní divadlo?</i>	31
2.4.2	<i>Není hra jako hra: Divadelní představení a původní televizní hra</i>	32
2.4.3	<i>Adaptace nebo dokument?</i>	35
2.4.4	<i>Přímé přenosy a záznam divadelního představení</i>	37
2.4.5	<i>Převod divadelní inscenace do televizního média</i>	41
2.5	DIVADELNÍ PŘEDSTAVENÍ NA OBRAZOVCE: OD BRATISLAVSKÝCH PONDĚLKŮ PO DIVADLO ŽIJE!.....	48
2.5.1	<i>Bratislavské televizní pondělky</i>	49
2.5.2	<i>Zveme vás do divadla</i>	49
2.5.3	<i>Divadlo žije!</i>	51
2.6	DIVADELNÍ PŘEDSTAVENÍ JAKO SOUČÁST PROGRAMU VEŘEJNOPRÁVNÍ TELEVIZE.....	52
3	ANALYTICKÁ ČÁST.....	54
3.1	SROVNÁNÍ PŘÍSTUPŮ: DISKUZE O DIVADLE V TELEVIZI V LETECH ŠEDESÁTÝCH A OSMDESÁTÝCH.....	55
3.2	POHLED NA VZTAH DIVADLA A TELEVIZE OČIMA ODPOVĚDNÝCH PRACOVNÍKŮ.....	58
3.3	ANALÝZA SOUČASNÉHO POSTAVENÍ DIVADLA V TELEVIZI.....	61
4	ZÁVĚR.....	67
5	SUMMARY.....	69
6	POUŽITÁ LITERATURA.....	70
7	SEZNAM PŘÍLOH.....	78
8	PŘÍLOHY.....	79

Úvod

Tématem této práce je divadelní představení jakožto součást televizního programu, jak napovídá už sám název. Toto téma v sobě zahrnuje množství nejruznějších otázek, počínaje tou, *jaké místo vlastně mělo a má divadlo a jeho „produkty“ v televizi?*, po otázku: *proč divadelní představení v televizi sledovat?*, a konče tou, *zda vůbec dílo z takto rozdílného média vůbec na obrazovku patří?*

Cílem této studie je uchopit zvolené téma prostřednictvím zodpovězení těchto, ale i dalších otázek, které bezesporu při zpracování daného tématu vyvstanou. Jak se v průběhu práce ukáže, divadlo na televizní obrazovce urazilo dlouhou cestu a mým úkolem bude mimo jiné tuto dlouhou historii, i s jejími nejruznějšími zákoutími, zmapovat a nastínit čtenáři. Mým hlavním záměrem v této práci tedy bude přiblížení jedinečného a specifického vztahu dvou svébytných médií, jimiž jsou divadlo a televize, dále pak zmapování a následná analýza postavení, jaké divadelní představení, a divadlo obecně, zaujímalo a zaujímá v rámci programové skladby televize. Mezi jeden z mých předních cílů bude patřit rovněž přezkoumání úlohy divadla v počátcích televizního vysílání a sledování proměn významu, který byl prisuzován uvádění divadelních představení na televizní obrazovce.

Zmiňovaných cílů chci dosáhnout prostřednictvím prozkoumání jak historického pozadí divadla v televizi, tak role, jakou toto médium hrálo v počátcích televizního vysílání, nejprve v československém a posléze i v českém prostředí. Dále pak k zodpovězení otázek poslouží srovnání rozdílů mezi divadelní a televizní tvorbou či přiblížení problematiky převodu, nebo vztahu dokumentace a adaptace medializovaného divadelního představení. V souvislosti s otázkou převodu divadelního díla do televizního média pozornosti neuniknou ani mechanismy vzniku nových významových rovin, které mohou být důsledkem převodu či postupy, zabývající se co nejlepším přenesením a zaznamenáním divadelního představení do televizní formy tak, aby se co nejméně změnil původní obsah či záměr. I zohlednění těchto rovin, dle mého názoru, napomůže k celkovému pochopení tématu.

V závěru práce se zaměřím na možný přínos a dopady medializace divadla, přičemž budu hledat jak pozitiva, tak negativa tohoto procesu. Odpovědi, spojené s touto otázkou, by mi mohly objasnit, nebo alespoň přiblížit, jakou pozici zaujímá samotné divadlo v době elektronických médií, a zároveň by mohly odhalit roli televize při jeho popularizaci.

Ve své práci budu primárně čerpat jak z periodik a odborných publikací, tak ze samotného programu České televize, který bude sloužit jako podkladový materiál pro analýzu současného postavení divadla a divadelního představení v rámci televize. Pro osvětlení tohoto postavení se zároveň obrátím i na vybrané osobnosti z televizního a divadelního prostředí. K přiblížení pozice divadla v televizi uvnitř historického kontextu mi primárně poslouží diskuze, vyjadřující se ke specifickému vztahu divadla, divadelního představení a televize. Ty se vedly v šedesátých a osmdesátých letech a byly uveřejněny na stránkách dobových periodik *Československá televize* a *Televizní tvorba*.

Práce bude strukturovaná do několika částí. Po úvodu se budu věnovat dosavadnímu zpracování tématu. Následovat bude teoretické uchopení. Použití konkrétních teoretických podkladů a konceptů poslouží k nasměrování samotné práce, i k vytvoření podpůrného rámce pro nastínění pozice, jakou divadlo historicky v televizi zastávalo. V této fázi studie tak čtenáři nabídnu přiblížení formování vztahu divadla a televize, jako dvou rozdílných médií (a to i s ohledem na proměny přístupů k tomuto vztahu), nastínění role divadelního představení jako součásti televizního programu, osvětlení převodu divadelní inscenace do televizního média, i různé podoby, v jakých se divadlo a jeho produkty na obrazovce objevovaly a objevují. V prvních kapitolách práce tedy přiblížím vztah divadla a televize, poukážu na historicky nezpochybnitelnou roli, již divadlo, a samozřejmě i divadelní představení, hrálo při počátečním vývoji vysílání, zmíním diskuze let šedesátých a osmdesátých, rovněž se budu věnovat otázce televizního programu a úloze, kterou v jeho rámci měly divadelní artefakty, hlavně v začátcích vysílání. Z části se miním dotknout i forem, jakých může převedené představení na obrazovce nabýt. Některé kapitoly budou pojednávat též o převodu divadelního představení do televizního média a o podobách, v nichž bylo, a je, divadelní představení na obrazovkách prezentováno. Část pozornosti přitom věnuji i úloze veřejnoprávní televize při uvádění divadelních pořadů.

Závěr práce bude patřit shrnutí a celkovému vyhodnocení. Zaměřím se v něm na samotnou analýzu postavení, které divadelní hra zaujímala a zaujímá v rámci programové skladby televize. K tomu účelu vyhodnotím stanoviska diskuzí, které se zabývaly konkretizací vztahu divadla, jeho produktů, a televize. Dále pak skrze rozhovory s vybranými osobnostmi budu pátrat po odpovědi, jak na tento vztah nahlízejí povolané osoby v současnosti.

V rámci této části budu též hledat odpověď na otázku, jaké je v současnosti postavení divadla v televizi. Za tímto účelem se podrobněji zaměřím na program ČT1, ČT2 a ČT art v roce 2013. Ten jsem si pro analýzu současného postavení vybrala za prvé z důvodu, že se jedná o uzavřený, celistvý časový úsek nejbližší současnosti (zatímco rok 2014 ještě není zcela u konce), a za druhé proto, že právě v tomto roce oslavila Česká televize 60 let svého vysílání, a proto mohu předpokládat, že si chtěla připomenout své divadelní začátky. Zároveň v roce 2013 začal vysílat nový program ČT art, který se stal pro uvádění divadelních pořadů velmi podstatným.

Odchýlení od tématu

V rámci tezí magisterské práce, slibovala jsem, že dále se budu zabývat též otázkou reprodukovatelnosti a neopakovatelnosti uměleckého díla. V tomto ohledu jsem se však od svého původního záměru, věnovat se důkladněji této problematice, odchýlila. Při zpracování tématu se mi vzhledem k jejímu obsahu tato otázka již nezdála nutná zohlednění.

Podstatná část literatury a dalších výzkumných materiálů byla získávána až v průběhu zpracování studie, proto byl přehodnocen i seznam literatury uvedený v tezích a některé citované publikace byly vypuštěny, a to hlavně z toho důvodu, že se vzhledem k tématu neukázaly zcela podstatné či relevantní.

Technologickému vývoji či základní praxi postupů při snímání uměleckého divadelního díla do televizního média jsem se rovněž rozhodla věnovat jen okrajově v rámci jiných otázek, protože pro konečné cíle práce se tato problematika ukázala rovněž méně podstatnou.

1. Dosavadní zpracování tématu

Prací věnujících se divadlu na televizní obrazovce je možné najít hned několik. Už samotné diskuze okolo uvádění divadelních děl v televizi se objevovaly od samotných počátků – asi nejvýraznější z nich byly uveřejněny na stránkách periodik *Československá televize* (v roce 1967) a *Televizní tvorba* (v roce 1985). Účastníci diskuzí primárně řešili nejen vztah samotných medií, ale rovněž též otázku dopadu, jaký může mít uchopení divadelního díla televizí. Na obě tyto diskuze se podrobněji zaměřím v průběhu práce.

Ve své studii *Televize a umění* zkoumal specifika televize ve vztahu k divadlu i Ladislav Smoljak¹. Ten se přitom zaměřil na vymezení daného vztahu jednak skrze odlišnosti obou médií, a jednak skrze jejich rozdílné umělecké a estetické hodnoty. Divadlu v televizi se částečně věnoval též Eduard Landisch², který na tuto problematiku nahlížel převážně z pozice televizního kameramana. Zmiňované práce však neřešily problematiku vztahu divadla a televize komplexně, ale spíše neuceleně, jen jako součást jiného tématu.

Několik studií bylo vztahu divadla a televize věnováno v rámci sborníků vydávaných Filosofickou fakultou Palackého univerzity, které vycházely ze seminářů *Divadlo ve filmu a televizi* konaných Katedrou teorie a dějin dramatických umění ve dnech 3. - 6. 5. 1999 a 3. - 5. 5. 2000. V prvním ze seminářů bylo na předkládanou problematiku nahlíženo skrze perspektivu audiovizuálních médií jakožto paměti divadla. V centru pozornosti tak stála primárně otázka dokumentace divadla, a ne jeho pozice v rámci televize. K tématu se ve svém příspěvku s názvem *TV záznam divadelního představení*³ vyjadřoval například Petr Pavlovský, který v textu nastínil hrubou typologii pořizování záznamu divadelního představení a dále pak vyzdvihl jeden z hlavních rozdílů mezi divadlem a televizí, jímž je kontaktnost. Druhý seminář se již zaměřoval na konkrétní problematiku převodů divadelního představení do televizního média. Dané problematice se zde věnoval například Jakub Zajdel, který v příspěvku

1 SAPPÁK, Vladimír Semjonovič; SCHULZ, Milan; SMOLJAK, Ladislav; SADKOVÁ, Eva. *Čtyřikrát o televizi*. 1. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1961. 133 s.

2 LANDISCH, Eduard. *Dramatická televizní tvorba. Televizní postupy z hlediska hlavního kameramana*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988. s. 99

3 PAVLOVSKÝ, Petr. *TV záznam divadelního představení*. In *Kontext(y) I : litteraria-theatralia-cinematographica*. 1. vyd. Olomouc : Univerzita Palackého, 1999. 148 s. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica. Philosophica-Aesthetica; 18-1999. ISBN 12121207.

*O recepci medializovaného divadelního představení*⁴ zkoumal dopad převodu původně divadelního představení na vnímání příjemce, a dále pak třeba Jan Roubal, který ve svém textu *Hledání jména*⁵ přistupoval k převodu divadelní inscenace do televizního média jako k intermediálnímu překladu.

Ze studentských závěrečných prací, které se tématem určitým způsobem zabývají, je asi nejobsáhlejší diplomová práce Gabriely Noskové s názvem *Divadlo v televizi (Vývoj českého činoherního divadla na obrazovce – 50. a 60. léta)*⁶, v níž autorka zmapovala mechanismy vedoucí k uvedení divadelního představení na televizní obrazovku, a to od dramaturgického výběru po přenášení a samotné vysílání představení. Ve své práci se však převážně věnuje historickému pozadí, konkrétně období padesátých a šedesátých let, tedy době, ve které divadlo a divadelní inscenace byli jedním z hlavních pilířů nově utvářeného televizního programu. Další práce věnovaná divadlu na televizní obrazovce je práce Luděka Jíry nazvaná *Divadlo a televize: Divadelní inspirace v české, polské a rakouské televizi v historickém pohledu*⁷. Jíra se v ní zaměřuje hlavně na zodpovězení otázky, zda televize plní zástupnou nebo přímou funkci kulturních aktivit obyvatelstva ve srovnání s návštěvou divadla. V přehledu zohledňujícím uchopení daného tématu je možno zmínit i bakalářskou práci Ondřeje Moravce, která pojednává o současných podobách divadelní publicistiky v audiovizuálních médiích České republiky⁸, nebo diplomovou práci *Divadlo a specializované televizní programy* od Lindy Ledererové⁹. Bohužel tato práce není dostupná k nahlédnutí, a to z důvodu zničení během povodní.

Gabriela Nosková, Luděk Jíra a Linda Ledererová vycházejí ve svých pracích převážně z divadelního úhlu pohledu (u posledních dvou jmenovaných se jedná o závěrečné práce DAMU), zatímco Moravec přistupuje k tématu spíše ze strany samotných médií. Já se pokusím zkombinovat obě stanoviska.

4 ZAJDEL, Jan. *O recepci medializovaného divadelního představení*. In *Kontext(y) 2 : litteraria-theatralia-cinematographica*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. 251 s. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica. Philosophica-Aesthetica; 22-2000. ISBN 12121207.

5 ROUBAL, Jan. *Hledání jména*. In *Kontext(y) 2 : litteraria-theatralia-cinematographica*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. 251 s. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica. Philosophica-Aesthetica; 22-2000. ISBN 12121207.

6 NOSKOVÁ, Gabriela. *Divadlo v televizi: vývoj českého činoherního divadla na obrazovce České televize (50. a 60. léta)*. 2006, 136 1.

7 JÍRA, Luděk. *Divadlo a televize : divadelní inspirace v české, polské a rakouské televizi v historickém pohledu*. Praha: Divadelní fakulta AMU, 2000. 70 s.

8 MORAVEC, Ondřej. *Současné podoby divadelní publicistiky v audiovizuálních médiích veřejné služby ČR*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2011. 64 s.

9 LEDEREROVÁ, Linda. *Divadlo a specializované televizní programy*. Praha: Divadelní fakulta AMU, 2001. 121 s.

Záměrem této práce je tedy rovněž přiblížení specifického vztahu divadla a televize, ovšem z odlišného úhlu pohledu. Cílem je zmapovat a nastínit postupnou medializaci divadla a divadelního představení a nakonec zanalyzovat postavení, které divadelní hra zaujímala a zaujímá v rámci programové skladby Československé a posléze České televize, a to převážně s přihlédnutím k současnému postavení divadelního představení jakožto součásti televizního programu.

2 Teoretické uchopení tématu

Z hlediska porozumění danému tématu je nezbytné nabídnout čtenáři vhled do dané problematiky. První část práce proto bude věnována teoretickému vymezení vztahu divadla, televize a televizního programu. Průběžně přitom budou upřesňovány pojmy související s touto problematikou. Čerpáno bude převážně z odborné literatury a periodik.

2.1 Divadlo a televize - z rodinného alba

„Vztah televize-divadlo je starý jako televize sama,“ poznamenává hned v úvodu svého článku s názvem *Televize zve do divadla*¹⁰ teoretik Jan Svačina (Svačina, 1985: 57). A není divu. Vždyť právě divadlo sehrálo důležitou roli ve vývoji televizního vysílání nejen u nás, ale i ve světě. Jednou z hlavních příčin přitom byla skutečnost, že televize měla ve svých počátcích značně omezené možnosti, co se programové skladby týče. Původní televizní tvorba prakticky neexistovala, takže nově vzniklé médium bylo nuceno čerpat z příbuzných „*audiovizuálních, časoprostorových a syntetických dramatických umění*“ (Bílková-Belnayová, 1988: 15), jimiž byly právě film a divadlo.

„Televize ve svých začátcích navázala na tradici českého divadla, na jeho snahu zabývat se životem společnosti a národa, sloužit i vést. Mnozí zakladatelé Československé televize s nadšením mluvili o tom, že televizní umělecký program bude takovým Národním divadlem pro celou republiku.“ (Smetana, 2000: 20)

10 SVAČINA, Jan. Divadlo na obrazovce. Televize vás zve do divadla. *Televizní tvorba*, 1985, č. 3, s. 57-67

Divadelní inscenace, ať už převzaté, nebo přímé přenosy¹¹, se v prvních dvaceti letech vysílání staly jednou z hlavních složek televizního programu. (Kepser, 2012: 373) Reprodukce divadelního představení často plnily funkci přední náplně dramatického vysílání a jako takové byly uváděny coby hlavní večerní program. V průběhu času se však začala utvářet i původní televizní dramatická tvorba (spolu s ní na obrazovky vstoupily také televizní adaptace dramatických textů), která postupně divadlo začala z jeho dominantní pozice v rámci televizního programu vytlačovat na vedlejší kolej. (Svačina, 1985: 58)

Jak zde již bylo řečeno, divadelní představení hrálo ústřední roli v historickém vývoji televizního vysílání. Mnoho evropských stanic zahájilo svůj provoz divadelní inscenací, která byla vysílána naživo.¹² I Československá televize sáhla při své premiéře do divadelního repertoáru a živě, ze studia, odvysílala vystoupení Františka Filipovského jakožto Harpagona z Moliérova Lakomce (Bílková-Belnayová, 1988: 30), ačkoliv je nutno dodat, že se nejednalo o zcela plánovanou akci, jako spíše o důsledek „vzpoury“ snímacího zařízení. Přímý přenos divadelních inscenací se stal na téměř dvě desetiletí důležitou součástí televizního programu, a to hned z několika důvodů – divadlo zušlechťovalo nové masové médium, plnilo funkci kulturně-vzdělávací, a rovněž z ekonomického pohledu se jednalo o výhodnou a levnou variantu, jak naplnit vysílací čas. (Kepser, 2012: 374)

Dalo by se říci, že divadlo a televize měly mezi sebou už od počátku určitou formu symbiotického vztahu, který byl výhodný pro obě strany. Televizi pomáhal v těžkých začátcích, kdy ona sama teprve hledala své vlastní možnosti, a divadlu pro změnu nabízel cestu k novému a mnohem bohatšímu publiku. Ovšem byl tento vztah skutečně tak výhodný? A jaké byly nakonec jeho důsledky? K zodpovězení těchto otázek je podle mne důležité nejprve si představit i samotné médium, jehož vznik přispěl k rozšíření hranic lidské komunikace.

11 Termínem - převzaté představení - je myšleno původní divadelní představení přenesené pro potřeby televize do televizního studia. V roce 1955 se způsoby uvádění divadelních představení rozšířily díky přenosovým vozům o přímé přenosy a v roce 1958 s nástupem telerecordingu (TRC) i o možnost záznamu. (Bílková-Belnayová, 1988: 34)

12 Např. německá stanice ARD zahájila v roce 1954 vysílání Faustem od J.W.Goetha. (Kepser, 2012: 373) V Anglii se přenos divadelního představení Marigold objevil na obrazovce už v roce 1936, pouhé čtyři dny po zahájení televizního vysílání BBC. (Smetana, 2000: 17)

2.2 Médium jménem televize – „obsahem každého média je vždy jiné médium“¹³

Už jen věnovat se samotné televizi jakožto svébytnému médiu by vydalo na celou práci. A není pochyb o tom, že takových prací je skutečně mnoho, příkladem zde mohu jmenovat díla autorů, jako jsou *Kniha o televizi* Jeremyho Orlebara, *Television culture* Johna Fiskeho či *Ubavit se k smrti* od Neila Postmana, z nichž v této práci sama čerpám. Televize byla, a pro mnohé stále je, klíčovým sdělovacím prostředkem druhé poloviny 20. století. Je součástí naší kultury, přenašečem, ale i tvůrcem významů, i médiiem zábavy. Stala se symbolem nenasatného konzumerismu, stejně jako hlasem veřejné služby. Je médiiem, které zaplavilo naše domovy a zakořenilo v denní rutině našich životů, přičemž se stalo téměř členem každé rodiny. (Fiske, 1987: 72)

2.2.1 Co je to televize?

„Co je televize? Jenom umění? Pak popřeme její roli zpravodajskou. Převážně zpravodajství? Pak oslabíme její úlohu školskou a naukovou. Je jenom prostředkem vzdělání? Pak jí upřeme i ten zbytek zábavy, který jí přeci jen také přísluší. Patří k poslání televize jen tvorba vlastních pořadů? Pak vyloučíme ty pořady, při nichž je televize skutečně jen zprostředkovatelem a reportérem. Je-li ovšem jen zprostředkovatelem, pak není uměním. Kruh se uzavírá.“ (Čejchan, 1966: 278)

Co to tedy televize je? Odpovědět na tuto otázku není snadné. Televize byla a je sociálním a kulturním fenoménem, který je, opět slovy dramaturga Vladislava Čejchana, *„nadány nejen možností zachytit skutečnost a reprodukovat jiná díla, ale i schopností tvořit vlastní, specificky svébytný program“* (Čejchan, 1966: 278). Je médiiem, které v sobě snoubí řadu funkcí, seznamuje nás se světem, jehož jsme součástí, je nositelem informací, ale i poskytovatelem zábavy, nástrojem propagace, stejně jako prostorem sloužícím k uměleckému vyjádření. Je médiiem neosobním a přesto důvěrně známým. Zprostředkovává nám obraz světa a společnosti, jichž jsme součástí. Jak ve své *Knize o televizi*¹⁴ píše Jeremy Orlebar: *„Jde o odraz společnosti a zároveň o okno, kterým se na ni díváme.“* (Orlebar, 2012: 17)

13 Marshall McLuhan (*Jak rozumět médiím*: 2011)

14 ORLEBAR, Jeremy. *Kniha o televizi*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012, 213 s.

Podle Marshalla McLuhana je televize chladné médium. Chladné proto, že recipientovi podává jen málo informací a dat, což pak od příjemce vyžaduje vyšší míru doplnění, vyšší míru participace. Je chladným médiem, protože nás samotné nechává „chladnými“. Sice nás vtahuje, ale neaktivuje, zanechává nás v klidné otupělosti - „*Vtahuje nás do hlubin pohnutí, avšak nevzrušuje, neagituje a neburcuje.*“ (McLuhan, 2011: 352) Dává nám sice pocit skutečného prožití události, angažovanosti, pocit přímé účasti, ale nevyvolává tak hluboký pocit prožitku. Vtahuje nás tak, že nás nutí „*být přítom.*“ (McLuhan, 2011: 325) Jak McLuhan píše ve své knize *Jak rozumět médiím*¹⁵: „*Médium zuřivosti je rozhlas, který v Africe, Indii i v Číně významně přispěl k rozpálení kmenové krve. Televize zchladila Kubu, stejně jako zchladila Ameriku.*“ (McLuhan, 2011: 323)

McLuhan považuje televizi za „*nejnovější a nejvýraznější extenzi*¹⁶ *naší centrální nervové soustavy.*“ (McLuhan, 2011: 330) Ačkoliv by se mohlo zdát, že je médiem vizuálním, pro McLuhana je především „*extenzí hmatu, v němž dochází k maximální vzájemné souhře všech smyslů.*“ (McLuhan, 2011: 348) Stejně jako hmat se nám snaží zprostředkovat zkušenost skrze zapojení všech ostatních smyslů. Televize probouzí naše smysly tím způsobem, že máme pocit, jako bychom věci skutečně cítili, až se zdá, že se jich můžeme dotknout, být jejich součástí - „*Lidé nepřijmou v televizi válku. Přijmou válku ve filmu. Přijmou válku v novinách. Nikdo nepřijme válku v televizi. Byla by příliš blízko.*“ (McLuhan, 2000: 275)

Televize je rovněž považována za médium detailního záběru, médium reakce, nikoliv akce. Její forma ovlivňuje jedince stejně jako její obsah. Už sama forma ovlivňuje to, jak se na obsah díváme, jak ho přijímáme, a už sama tato skutečnost může ovlivnit i nás samotné a náš přístup k okolnímu světu. Televizní generace „*chce být přítom všem a musí věci prožít, aby si k nim zjedнала přístup.*“ (McLuhan, 2011: 341) Mezi hlavní specifika televizního média pak tedy patří „*bezprostřednost*“ a „*autentičnost*“ (Landisch, 1988: 8). Televizní obrazovka nám zprostředkovává přístup k místům, kam se běžně nedostaneme, a umožňuje reagovat na události téměř okamžitě. Přináší „*svět*“

15 MCLUHAN, Marshall. *Jak rozumět médiím: extenze člověka*. 2., rev. vyd. Praha: Mladá fronta, 2011, 399 s.

16 Extenzí McLuhan chápe rozšíření možností lidského těla za pomoci technologií, které chápe jako „*rozšíření našeho bytí*“. Poslední fází při rozšiřování těchto možností se podle McLuhana stává „*technologická simulace vědomí*“ (McLuhan, 2011: 16.)

do našich domovů. Ze světa se, i díky ní, stává globální vesnice¹⁷. (McLuhan, 2000: 136)

Televize je médiem, které nám dává pocit reálnosti. Obsah, který přenáší, působí jako „odraz“ čisté reality a ona sama je vnímána jako „průhledné okno“ či „zrcadlo“, které nám tuto realitu pouze zprostředkovává, reprodukuje ji. Ačkoliv může působit nezaujatě, je třeba si uvědomit, že televize samotná významy jen nepřenáší, ale i vytváří a že i za tímto zdánlivě neosobním médiem se skrývá určitá cílená agenda (Fiske, 1987 : 21). Za každým programem se skrývá řada faktorů determinujících jeho vznik, ale i uvedení na obrazovku. John Fiske spatřuje v televizi „kulturního agenta“ (Fiske, 1987: 1), který je složen z vysílaných programů produkujících významy. Skrze tyto programy je televize zahrnuta do denní rutiny publika, které významy přijímá a interpretuje. Fiske pro tento proces používá termín „čtení“ (Fiske, 1987: 14). Z představy tohoto procesu plyne Fiskeho vidění televize jakožto polysémního média, a to v tom smyslu, že počet významů, které vzniknou, je v podstatě omezen jen na množství jejich „čtenářů“, tedy na velikost publika.

Pro televizi se celý svět stává „jevištěm.“ (Postman, 2010: 111) Toto tvrzení může být chápáno dvěma způsoby. Za prvé jej můžeme chápat tak, že vše, co se ve světě stane, máme díky televizi jako na dlani. Druhý výklad je o něco negativnější a svým podtextem odpovídá názorům jednoho z výrazných kritiků televize, Neila Postmana. Ten v televizi spatřoval schopného manipulátora, který nejen že nám svět skrze obrazovku zprostředkovává, ale zároveň jej i „inscenuje“ (Postman, 2010: 111): „Televize se stala „médiem“- prostředkem, který ovládá nejen naše povědomí o světě, ale i o způsobech, jak tento svět poznávat.“ (Postman, 2010: 97) Skrze televizní obsah jsou podle Postmana konstruovány všeobecně platné pravdy, určovány hranice našeho poznání, ale i reality. (Postman, 2010: 98) Televize je „médiem“, je „sociálním a intelektuálním prostředím“ (Postman, 2010: 102), které „nabízí divákům širokou paletu témat, má minimální nároky na porozumění a většinou je zaměřeno na emocionální uspokojení.“ (Postman, 2010: 105) Je médiem zábavy, které nepřeje seriózním obsahům: televize „učinila ze zábavy přirozenou formu zobrazení jakékoliv skutečnosti.“ (Postman, 2010: 105) Je primárně médiem vizuálním: „televize nás oslovuje pomocí obrazů, nikoli slov.“ (Postman, 2010: 23) Podle Postmana to byla právě televize, která přinesla „soumrak tisku“ (Postman, 2010: 24), soumrak „věku expozice“

17 Globální vesnice je pojem, který McLuhan používá k vyjádření skutečnosti, ve které se vlivem elektronických médií svět přetváří, vše se stává bližší a propojenější. (McLuhan, 2000: 20)

¹⁸ a s ním i konec éry myšlení a slov. Vynález televize s sebou přinesl věk obrazů a nikdy nekončící zábavy. (Postman, 2010: 81)

Ještě kritičtěji se k televizi stavěl Jerry Mander, který ve své knize *Čtyři důvody pro zrušení televize*¹⁹ kromě jiných nedostatků (jako je například negativní vliv na vědomí a psychiku diváka, nebo na prožívání zkušenosti či vnímání reality) poukázal i na skutečnost, že s sebou televize přináší i určité druhy deformace, které ovlivňují přenášené sdělení: „*Jisté informace lze přenášet dokonale, některé jen částečně a jiné nemůže televize sdělovat vůbec.*“ (Mander, 2000: 55) Forma televize umožňuje podle Mandera ztrátu informací, a to třeba už jen tím, jaký obsah je pro vysílání vybírán. Kvůli neschopnosti televize znázorňovat „jemnější“ detaily, dochází k úpravě obsahu, aby byl pro sdělení skrze televizní obrazovku vůbec vhodný: „*Jemné křehké prvky padnou za oběť výraznějším a viditelnějším elementům příběhu a důvodem této ztráty je technické omezení konkrétního sdělovacího prostředku.*“ (Mander, 2000: 267) Televize je pro Mandera médiem, „*v němž všechno rafinovanější a subtilnější ztrácí při převodu tolik, že se to stává nesdělným.*“ (Mander, 2000: 264) Televize ochuzuje smysly člověka, ten má pocit, že něco skutečně zažil, přitom však nemá vůbec ponětí o tom, jaká věc doopravdy je. Vše totiž prochází skrze televizní techniku, která nejen „*barvu, jas i hloubku*“ omezuje. (Mander, 2000: 269) Z původní, přenášené skutečnosti se stává jen obraz bez života, odraz „*skutečného prožitku.*“ (Mander, 2000: 276) Přiklání se k myšlence Waltera Benjamina, podle kterého skrze technickou reprodukci, ať už předmětu, nebo i člověka, dochází ke ztrátě toho, co Benjamin nazývá aurou²⁰, a co jinak může být považováno za podstatu, či duši předmětu. (Mander, 2000: 278) Televize jako sdělovací prostředek umožňuje sledovat události „*živě*“, bez časové prodlevy, a přímo z místa děje. Ovšem to, jak Mander připomíná, s sebou nese určité nebezpečí. Jak si to můžeme ověřit? My sami jsme přeci od dané události časově i místně odděleni: „*Kdykoli se spolehnete na informace ze sdělovacích prostředků, a to ze všech bez výjimky, začínáte je přijímat nekriticky. Při čtení knih se můžete zastavit*

¹⁸ Věk expozice je v Postmanově knize *Ubavit se k smrti*, chápán jako období, v němž skrze tisk dominoval specifický způsob myšlení a vyjadřování charakteristický pro „*vyspělou jazykovou komunikaci*“, tedy komunikaci, která je založena na „*schopnosti koncepčního, deduktivního a sekvenčního myšlení.*“ (Postman, 2010:81)

¹⁹ MANDER, Jerry. *Čtyři důvody pro zrušení televize*. 1. vyd. Brno: Doplněk, 2000, 355 s. ISBN 80-7239-063-5.

²⁰ Aurou Benjamin míní pravost, autenticitu, jedinečnost, a to nejen uměleckého díla, ale jakékoliv věci, která je jedinečná z hlediska časoprostorového kontextu: „*Pravost nějaké věci je souhrn všeho, co si sebou od vzniku nese, od trvání hmotného až po historické svědectví.*“ (Benjamin, 1979: 4) Aura pak dle Benjamina „*ve věku technické reprodukovatelnosti uměleckého díla zakrňuje.*“ (Benjamin, 1979: 4)

a zamyslet se nad tím, co čtete. To vám dá alespoň nějaký prostor k analýze. U televize obrazy prostě přicházejí. Pronikají do vás svou vlastní rychlostí a jen stěží rozeznáte skutečný obraz od toho, který byl vyroben.“ (Mander, 2000: 288)

V českém kontextu se problematikou televize zabývali například Milan Schulz, Eva Sadková a Ladislav Smoljak²¹, kteří ve svých článcích uveřejněných ve sborníku *Čtyřikrát o televizi*²² nabídli na začátku šedesátých let pohled do zákulisí poměrně nového fenoménu jménem televize. Milan Schulz v příspěvku *Pět hříchů televizního smíchu* reflektuje snahu pochopit nové televizní médium ve všech jeho vrstvách. Schulz jako by svým způsobem souzněl s Postmanem, když píše: *„Divák prostě očekává od televize rozptýlení a obveselení vždycky, když otočí knoflíkem a z hloubi obrazovky se ladně vyhoupne zprvu rozmazaná a pak krásně kontrastní obrazová kompozice. „Teď mě bavte,“ znamená divákovo gesto. A je na lidech v televizoru, aby se namáhali, seč jsou.“* (Schulz, 1961: 70) A je jedno, jestli obsah bude primárně humorný nebo spíše seriózní – pro diváka se bude jednat stále jen o zábavu. Televize je počátkem šedesátých let stále ještě poměrně neokoukanou záležitostí, a diváci se jí podle Schulze nedokážou zcela nabažít, proto často přijímají televizní obsah bez ohledu na to, jestli se jim líbí nebo ne, nevybírají si, jen konzumují. Schulz zároveň poukazoval na kvalitativní změnu ve vnímání umění: *„obsah lidovosti kultury se stále rozšiřuje.“* (Schulz, 1961: 77) Tam, kde některé druhy umění dříve bývaly určeny jen úzké skupině příjemců, se nyní díky televizi a dalším masovým médiím otevírají dveře k novému širokému publiku: *„Mezi „lidovými“ přibývají umělecké oblasti, počítané donedávna ještě za hájemství znalců a speciálních zájemců.“* (Schulz, 1961: 77) Režisérka Eva Sadková ve své eseji s názvem *V televizním studiu* popisuje podmínky dobového provozu televizního studia v Měšťanské besedě, stejně jako otázky organizace vysílání. Nedostatek prostoru a času, padesátistupňové teploty na place i věčný boj s technikou. Z dnešního pohledu se podmínky vysílání v prvním československém studiu zdají až neuvěřitelné. Je s podivem, co vše v těchto podmínkách vznikalo. Diváci mohli sledovat nejrůznější druhy pořadů, *„od přímého přenosu hokeje přes estrádu, politický komentář, divadlo, interview, televizní hru i nedělní chvílku poezie.“* (Smoljak, 1961: 101)

Ladislav Smoljak se ve svém příspěvku *Televize a umění* pro změnu zamýšlel nad samotnými specifiky televize. Domníval se, že úkol televize *„spočívá především v šíření*

21 V rámci publikace byl též uveřejněn příspěvek ruského autora Vladimíra Sappaka *Z prvních postřehů o televizi*. (Sappak, 1961)

22 SAPPÁK, Vladimír Semjonovič, MILAN SCHULZ, LADISLAV SMOLJAK a EVA SADKOVÁ. *Čtyřikrát*

a spoluutváření“ umění, a to hlavně z toho důvodu, že její vlastní „konvence“ ještě nebyly ustáleny. (Smoljak, 1961: 101-2) Diváci si ještě počátkem šedesátých let na televizi museli zvykat, tak jako si již zvykli na divadlo či film. S tím ovšem museli počítat i samotní televizní tvůrci: „*Jestliže filmový nebo divadelní umělec má před sebou diváka, který je už před začátkem představení v podstatě psychologicky připraven na známý způsob klamu, iluze a hry, musí naopak tvůrci každého televizního pořadu počítat s divákem nepřipraveným, pro nějž jsou konvence pořadu velmi často nové a cizí.*“ (Smoljak, 1961: 102) Jistá nepřipravenost vzniká už tím, že televize je sledována z domova. Divák je neustále vyrušován chodem domácnosti a vše tedy působí „střízlivěji“: „*Televizní pořad je divákem přijímán osamoceně, v prostředí a atmosféře, které zpravidla uměleckou působivost pořadu přinejmenším nepodporují (jestliže ji vysloveně neruší). Působivost obrazu je oslabena menšími rozměry obrazovky. Divák je ve svém bytě suverénním soudcem. Televizní pracovníci musí proto počítat s tím, že pořad bude přijímán s určitým odstupem, daleko střízlivěji a kritičtěji, než je tomu na divadle nebo ve filmu. Televize vyžaduje velmi upřímný, čistý a pravý výraz, kde se nic nezamlouvá a nepředstírá. V televizi má být všechno tím, čím je.*“ (Smoljak, 1961: 109) Smoljak se nedomníval, že by televize byla „novým druhem umění.“ Její síla spočívá, jak bylo již poznamenáno výše, spíše v šíření a spoluutváření. A toho by se podle něho měla i držet: „*televize je dnes zpravodajskou velmocí.*“ (Smoljak, 1961: 133) A bude-li přesto hledat své svébytné umělecké vyjádření, může na tom podle Smoljaka jen prodělat.

Mluvíme-li o televizi jakožto o sdělovacím prostředku, je třeba v této souvislosti zmínit i pojem *televizní komunikační proces*. Ten představuje víceméně „uzavřený systém pohotového a rychlého sdělování slovní (sémantické) a obrazové (ikonické) sociální informace, která je svojí formou, formou masové informace, začleněna do komplexu základních společenských vztahů.“ (Bílková-Belnayová, 1988: 78) Televizní pořady působí v rámci televizního komunikačního procesu jakožto jednotlivé komunikační akty, které jsou strukturálně uspořádány na základě určité funkce. Výsledkem televizního komunikačního procesu je pak „*působení televizního programu na diváka.*“ (Bílková-Belnayová, 1988: 79)

Přijmeme-li tuto definici, spatříme v televizi prostředek masové komunikace, jehož nástrojem je mimo jiné i televizní program. A právě ten zde bude mít

nezastupitelnou úlohu. Jak už sám název napovídá, jedním z cílů této práce je zanalyzování postavení, které zaujímá divadelní artefakt v rámci televizního vysílání. K dosažení tohoto cíle je však nejprve potřeba věnovat alespoň část pozornosti samotnému televiznímu programu. Právě jemu proto bude věnována následující podkapitola.

2.2.2 Televizní program

Jak zde již bylo několikrát řečeno, televize měla ve svých začátcích značně omezené možnosti. Z toho důvodu bylo pro realizátory vysílání mnohem jednodušší využít již hotovou divadelní hru nebo film²³, než vytvářet vlastní pořad. Je nutno dodat, že Československá televize si v prvních letech svého vysílání nejprve musela vybudovat zázemí a technickou základnu, nemluvě o vytvoření vlastního konceptu vysílání. Televizní médium bylo v té době stále novým fenoménem, který si svou cestu, ale i funkci, teprve hledal. Proto využívalo prostředků z řady nejrůznějších odvětví, ať už se jednalo o žurnalistiku či umění, a všechny je spojovalo do jednoho celku – televizního programu. (Čejchan, 1966: 280)

Televizní program je možné chápat jako kombinaci mnoha složek. Je „*nejpestřejší směsicí forem a žánrů.*“ (Smoljak, 1961:101) Může se jednat o reprodukováný obsah, který je skrze televizní obrazovku jen zprostředkováván, ale i o obsah původní, vytvořený pro vlastní potřeby televize. (Čejchan, 1966: 279) Pro účely této práce je proto třeba blíže upřesnit specifika toho, co vlastně televizním programem nazýváme.

Pod samotným pojmem *program* si můžeme představit „*záměrné časové uspořádání jednotlivých rozhlasových nebo televizních pořadů a dalších částí vysílání.*“²⁴ Televizní program je pak organizovaným souhrnem všech pořadů, které se na obrazovce objeví. Je „*výsledkem tvůrčí, organizátorské, výrobně realizační a řídicí činnosti televize jako instituce a kolektivního komunikátora, souhrnem všech televizních pořadů, hlasatelských vstupů a dalších forem programové interpunkce vysílaným v čase a vytvořeným záměrně komponovaným sledem velkého množství různorodých televizních pořadů.*“ (Bílek, 1982: 44) Tvorba programu, ale i základních jednotek, které jej tvoří,

23 Aby bylo možné uvést film na televizní obrazovce, muselo nejprve dojít k technické úpravě materiálu. Tato úprava spočívala v převedení opticko-mechanického záznamu z filmového pásu na záznam elektromagnetický. (Bílková-Belnayová, 1988: 15)

24 Zákon 231/2001 Sb. O provozování rozhlasového a televizního vysílání. Dostupné z [www: <http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/zakony/>](http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/zakony/)

tedy pořadů, je závislá na aktuálních potřebách společnosti jako celku, stejně jako i na potřebách jejich jednotlivých členů: „*Televizní program je zrcadlem a produktem společnosti, ve které a pro kterou je vyráběn a vysílán, posiluje tendence, které se ve společnosti vyskytují.*“ (Hladký, 1986: 62) Televizní pořad je pak možné chápat jako „*vizuálně auditivní sdělení, které má charakter celistvého, obsahově i formálně integrovaného televizního díla a je relativně schopné samostatné existence buďto uvnitř, nebo i mimo rámeček televizního programu.*“ (Bílek, 1982: 45)

Jednotlivé pořady můžeme dělit na základě tzv. programového typu, tedy na základě jejich obsahu či tématu, do různých kategorií: „*Z hlediska programového typu rozlišujeme pořady zpravodajské, pořady publicistické, pořady dokumentární, pořady sportovní, pořady vzdělávací a výchovné, pořady reklamní, pořady zábavné, pořady hudební a hudebně dramatické, pořady literární,*“ a samozřejmě, pro záměry této práce tak důležité, i „*pořady literárně dramatické a pořady dramatické.*“ (Bílková-Belnayová, 1988: 71)

2.2.3 Vysílací schéma

V předchozích odstavcích jsem se věnovala specifikaci televizního programu, nyní zaměřím pozornost i na vysílací schéma, které je možné chápat jako jistou „*osnovu*“ při samotném plánování programu. Televizní program je výsledkem programového plánování: jde o „*promyšlené spojení jednotlivých konkrétních pořadů do dramaturgicky promyšlené skladby jednoho týdne a každého dne v týdnu.*“ (Michalec, 1977: 6) Vysílací plán je pak konkrétní realizací programového schématu „*v dlouhodobé, střednědobé nebo krátkodobé rovině.*“ (Štroblová, 2009: 134)

Plánování skladby programu záviselo hlavně v začátcích televize na jejích provozních možnostech: „*V prvopočátcích naší televize (i jiných televizí v zahraničí) bylo vysílací programové schéma zcela totožné s plánem i objemem výroby, byly spolu těsně svázané technickými podmínkami studiového vysílání. Vyrobit bylo totéž co vysílat.*“ (Vrabec, 1990: 29) S postupným zakládáním nových studií²⁵ Československé televize a vytvářením „*programových rezerv zaznamenáváním pořadů*“ (Vrabec, 1990: 29), muselo být v rámci programového plánování zohledněno i to. Jednotlivá studia měla dopředu přesně určené, jaký typ pořadu a kdy budou vysílat: „*příspěvky studií se*

25 Zahájení vysílání: studio Praha: 1.5.1953, studio Ostrava: 31.12.1955, studio Bratislava: 3.11.1956, studio Brno: 6.7.1961 (Michalec, 1977: 9). Studio Košice: 25.2.1962 (Hladký, 1986: 49)

staly kompozičním prvkem programové skladby.“ (Michalec, 1977: 12) S příchodem druhého programu Československé televize došlo k výraznému navýšení vysílacích hodin²⁶, což byla další z výzev, s níž se museli tvůrci programové skladby vypořádat. Aby nedocházelo k opomíjení jednotlivých témat a žánrů, musel být program plánován rok dopředu. Podstatou ročního vysílacího plánu se pak stalo „*rozvinuté vysílací schéma na všech 52 týdnů v roce*“ (Vrabec, 1990: 29), zohledňující například významné události, výročí či akce.

Vysílací programové schéma hraje roli podkladového materiálu pro skladbu programu: je „*základním programovým dokumentem.*“ (Štroblová, 2009: 135) Každá televize má určitý koncepční plán, který určuje směr televize jako celku, stejně jako jejich jednotlivých pořadů. (Michalec, 1977: 15) Vysílací schéma se stává spojnicí právě mezi tímto koncepčním plánem a plánem programovým: „*Vysílací schéma obsahuje všechny potřebné údaje k tomu, abychom si mohli udělat představu o struktuře televizního programu na rok dopředu. Pořad za pořadem, jsou ve vysílacím schématu uvedeny všechny pořady, jejich začátek, délka, studio a redakce, která odpovídá za jejich přípravu a výrobu, zda je pořad premiérou či reprízou, jak se jmenuje (rámcové vymezení, např. „Hra“, nebo „Velký zábavný pořad“ nebo „Večerníček“, ale také přesný název stálého cyklu). Tento rozpis pořadů je ve vysílacím schématu pochopitelně rozdělen na všechny dny v týdnu a navíc ještě na čtyři týdny v měsíci.*“ (Michalec, 1977: 15) Bývalý šéfredaktor Televizních novin ČST Zdeněk Michalec viděl ve vysílacím schématu jakousi „*kostru*“ (Michalec, 1977: 16), na kterou je třeba nabalit konkrétní pořady. Viděl je jako určitý řád, na jehož základě jsou jednotlivé pořady do programu rozmisťovány: „*Vysílací schéma tedy určuje charakter dnů a večerů, počty pořadů určitého typu, které mají být k dispozici, a konkrétní skladba programu musí pojímat vysílací schéma jako osnovu a naplňovat ji jednotlivými pořady.*“ (Michalec, 1977: 17)

„*Programová struktura /vysílací schéma/ televize je relativně stabilním faktorem*“ (Bílek, 1982: 85), přesto se nejedná o žádné dogma, které „*platí jednou pro vždy*“: „*dokonalé programové schéma musí umožňovat pohyblivost, velikou operativnost a maximální pohotovost v reakci televize na život a jeho projevy.*“ (Vrabec, 1990: 28)

Dramatické pořady zaujímaly, a stále ještě zaujímají, významnou část programového spektra. Vedle vlastní dramatické tvorby však na obrazovkách byla, hlavně v počátcích vysílání, uváděna i díla převzatá. O podobách, v jakých se převzatá

26 Počet vysílacích hodin: 1953 - 132 hod., 1958 - 1922 hod., 1960 - 2392 hod., 1964 - 3120 hod., 1970 - 3470 hod., 1974 - 5780 hod., 1976 - 5930 hod. (Michalec, 1977: 9)

představení v televizi objevovala a o způsobech, jakými byla uváděna, ale i o vztahu mezi původní a převzatou dramatickou tvorbou, bude pojednávat následující část této práce.

2.3 Divadelní představení jako součást televizního programu

V předchozí kapitole byla čtenáři přiblížena specifika televize jakožto významného sdělovacího prostředku a televizního programu, jakožto nástroje, který ke své komunikaci televize používá a jehož historicky neopomenutelnou součástí se stalo právě divadelní představení²⁷. Z přenosu divadelního představení na obrazovce se v průběhu doby stal specifický programový typ, který hrál roli prostředníka mezi dvěma svébytnými médii - divadlem a televizí. Jak už zde bylo mnohokrát řečeno, Československá televize, stejně jako řada jiných, spojila své začátky s divadelní kulturou. Inspirovala se nejen divadelním repertoárem, ale nabídla též prostor i původně divadelním tvůrcům: „*Do televize nastoupili mladí divadelní režiséři Eva Sadková, Jiří Bělka, Antonín Moskalyk, absolventi divadelní fakulty AMU v Praze, stejně tak z DAMU přišli i první dramaturgové Jana Dudková, Vladislav Čejchan, Bohumila Zelenková.*“ (Smetana, 2000: 20)

„*V prvním roce Československá televize vysílala tři dny v týdnu, dohromady necelé čtyři hodiny.*“ (Smetana, 2000: 19) Vysílací prostor se však postupně rozšiřoval²⁸ a později se začala vytvářet i určitá ustálená skladba týdenního vysílání a pořadů: „*Pondělí bylo vymezeno pro televizní hru ze studií, úterý soutěžnímu pořadu, středa další hře z Prahy nebo přenosu z divadla, čtvrtek pro film apod.*“ (Michalec, 1977: 11) Vysílací schéma se nakonec na dlouhou dobu ustálilo ve více či méně neměnné formě, která byla platná i v osmdesátých letech: „*První program vysílal v průměru 12-14 hodin denně a večery měly v týdnu svůj pravidelný rytmus: pondělí - bratislavská inscenace, úterý – film, středa – dokument, zábava, sport, čtvrtek – česká televizní tvorba, pátek – zahraniční seriál, sobota – zábava, film, neděle – divadelní inscenace, opera. Druhý program nabízel alternativy, například v úterý večer Televizní klub mladých TKM.*“ (Šmíd, 2003) Většina vysílacího času byla věnována právě uměleckým pořadům²⁹, mezi které se počítala jak divadelní představení uváděná na obrazovce a filmy, tak i samotné

27 Pod pojmem divadelní představení jsou v této práci zahrnuty všechny produkty jednotlivých divadelních forem, tzn. činohry, opery, baletu, ale například i loutkohry.

28 Viz. Příloha č. 1

televizní inscenace³⁰ a později i pořady zábavné, zbytek byl vyhrazen zpravodajství a publicistice.³¹ Tento poměr zastoupení pořadů však v průběhu let prošel vývojem a už v osmdesátých letech se poměry ve vysílacím čase vyrovnaly. (Bílková-Belnaiová, 1988: 17)

Pravdou je, že původní televizní dramatická tvorba začala celkem rychle nahrazovat dominantní pozici divadla v televizi: „*V prvním roce televizního vysílání v Československu, tedy v roce 1953, Studio Praha uvedlo pět převzatých představení pražských divadel*³². *V následujícím roce už zhlédli diváci 37 původních televizních dramatických pořadů.*“ (Bílková-Belnaiová, 1988: 17) Situace se ještě na chvíli obrátila po roce 1969, kdy vzhledem ke společenským změnám „*divadlo opět muselo nahrazovat nedostatek původní tvorby, protože řada původních televizních inscenací byla kvůli politickým zákazům jednotlivých osob nebo témat nevysílatelná, a tak se hledaly oblasti, jejichž umělci se nestačili tolik „zkompromitovat“.*“³³

V rostoucím počtu nejrůznějších zábavných pořadů, které útočily na pozornost diváků, nacházela divadelní představení určená pro televizní obrazovku velké konkurenty. A není tomu jinak ani dnes. Čas se stal velmi drahou komoditou a mnoha divákům se nechce věnovat jej něčemu, co v podstatě není ani klasickým divadelním představením, ale ani původní televizní hrou. Přesto existuje mnoho hlasů, které divadelní představení na obrazovce hájí a vítá. V televizi přitom tyto hlasy spatřují hlavně prostředníka, průvodce zvoucího do světa, „*v ktorom panujú iné zákony, svet trochu štylizovanejší ako vo filmoch, či televíznych inscenáciách, svet, kde sa miluje i nenávidí inak ako v seriáloch, kde sú city i vášně väčšie i v slovách i v hereckom stvárnení.*“ (Bednárik, 1985: 54)

29 Viz. Příloha č.2

30 Televizní inscenace je termín používaný pro televizní umělecké dílo vytvořené na základě dramatického textu a vyrobené televizní elektronickou technologií. (Landisch, 1988: 30)

31 V polovině padesátých let tvořily umělecké pořady skoro dvě třetiny vysílání, v polovině let osmdesátých to byla už jen polovina. (Bílková-Belnaiová, 1988: 16-17)

32 Studio Praha uvedlo v roce 1953 tyto hry: *Medvěd* (v nastudování Národního divadla, tel. režie K. Pech), *Lakomec* (v nastudování Národního divadla, tel. režie K. Pech), *Nositelé rádu* (v nastudování Divadla československé armády, tel. režie O. Haas), *Vojnarka* (v nastudování Národního divadla, tel. režie A. Dvořák), *Škola pro ženy* (v nastudování Městských divadel pražských, tel. režie K. Svoboda). (Bílková-Belnaiová, 1988: 17) V roce 1954 navázala televize na uvádění divadelních představení hrami *Pozdní láska* (A.N. Ostrovský), *Profesor Poležav* (L. Rachmanov), *Mnoho povyku pro nic* (W. Shakespeare) či *Samota* (A.Jirásek). (Smetana, 2000: 19)

33 Rozhovor: Ondřej Šrámek [21.3.2014]

2.3.1 Divadlo v televizi

Proč tedy sledovat divadelní představení v televizi? Proč by vůbec divadelní díla měla být v televizi uváděna? Proč by měla být součástí televizního programu? To jsou jen některé z otázek, na které se čtenář této práce možná bude ptát a na které v ní bude hledat odpovědi. Divadlo na televizní obrazovce urazilo dlouhou cestu. A cílem této práce je mimo jiné, skrze zodpovězení těchto otázek, tuto cestu alespoň částečně zanalyzovat.

Existují názory, podle kterých je televize povinná informovat diváky o divadelním umění, jež je součástí kulturního života společnosti. Liší se jen v otázce způsobu, jakým by tak měla činit. Velmi diskutovanou byla, a je, i otázka nejlepší formy, v níž by mělo být divadelní představení na obrazovce prezentováno, jak by na ni mělo být „přeneseno“. A právě problematice spojené s převodem divadelních artefaktů do televizního média a jejich uvádění na obrazovku bude věnována následující část.

2.3.1.1 Divadlo na obrazovce – Diskuze šedesátých let

V šedesátých letech se v rámci týdeníku *Československé televize* objevila diskuze věnovaná vztahu divadla a televize. Je zřejmé, že právě toto téma „o vztazích nejstaršího a nejmladšího dramatického žánru“ (Diskuse, č. 13: 3) bylo velmi přitažlivé, protože se diskuze na stránkách týdeníku udržela od třináctého čísla z roku 1967 až do čísla dvacátého třetího. Diskuze byla rozsáhlá a vyslovila se v ní řada osobností jak z řad divadelníků, tak i teoretiků mladého televizního média. Svým názorem v ní přispěli herci, vedoucí divadelních scén, i pracovníci televize. Nejvíce zmiňovaným problémem byla specifikace vztahu divadla a televize, často zároveň s přihlédnutím ke vztahu k dalším médiím, která svým příchodem televizi předcházela a která v minulosti rovněž určitým způsobem zasahovala do působnosti divadla, tedy rozhlasu a filmu.

Diskuze reagovala na snahu televize stát se rovněž i plnoprávným tvůrcem umění. Objevila se tedy ve chvíli, kdy si televize kromě své sdělovací funkce začínala nárokovat i funkci uměleckou. S nárokováním tohoto nového „práva“ televizního média se však začínaly objevovat též konflikty vznikající při srovnávání televize s uměleckými médii jí podobnými, tedy například filmem a divadlem. Úvodní debaty, jejíž přepis byl publikován ve 13. a 14. čísle z roku 1967, se zúčastnili jak divadelníci, tak zástupci televize. Mezi nejvýraznější diskutéry přitom patřili herečka Olga Scheinpflugová; tehdejší šéfredaktor Divadelních novin Josef Träger; jeho zástupce Miloš Smetana; dále

pak dr. Zdeněk Bláha, dramaturg Divadla na Vinohradech; Milan Schulz, televizní kritik Literárních novin; Jiří Procházka, hlavní dramaturg Televizní filmové tvorby; a nakonec Otakar Fencel, hlavní dramaturg literárnědramatického vysílání ČT.³⁴ V následujících číslech pak na úvodní debatu svými příspěvky navázali: dramaturg literárně dramatického vysílání ČT, Josef Najman³⁵; televizní kritik Večerní Prahy, Karel Nešvera³⁶; dále pak Valter Feldstein³⁷; režisér Jaroslav Dietl³⁸; šéf činohry Státního divadla v Ostravě, Radim Koval³⁹; člen činohry Státního divadla v Ostravě, František Šec⁴⁰; ředitel Divadla Petra Bezruče, Saša Lichý⁴¹; televizní kritik, Jiří Lederer⁴²; herec Karel Höger⁴³; bývalý divadelní ředitel, Jan Macháček⁴⁴; herečka Vlasta Chramostová⁴⁵; televizní kritička, Jarmila Vyskočilová⁴⁶; britský dramatik Ted Willis⁴⁷; vedoucí literárně dramatického vysílání bratislavského studia, Daniel Michaeli,⁴⁸ a televizní kritička Věra Poppová⁴⁹.

Nejvíce diskutovány byly otázky zkoumající konkurenceschopnost divadla a dalších, v té době již klasických disciplín - rozhlasu a filmu, ve vztahu k relativně novému médiu televize. Dále pak byly v centru pozornosti též otázky hledající paralely mezi divadelní a televizní estetikou. (Diskuse, č. 15: 3)

V úvodní fázi se debata orientovala právě na otázku vztahu televize, divadla, rozhlasu a filmu. Josef Träger v ní například reagoval na obavy, podle kterých by televize mohla nahradit divadlo. Připomínal přitom, že podobná „panika“ se ve společnosti již objevila, a to okolo nástupu rozhlasu: *„Říkalo se, že rozhlas zabije koncertní umění. Ale pak se ukázalo, že rozhlas zdaleka nemůže upokojit potřebu posluchače sedět při koncertě, vidět orchestr, vnímat nereprodukovatelnou hudbu.“* (Diskuse, č. 13: 3) Proto on sám neměl obavy z možného nahrazení divadla televizí. K Trägerovu názoru se přikláněli i další účastníci debaty, kteří se domnívali, že si tato

34 DISKUSE. DIVADLO A TELEVIZE. *Československá televize*, 1967, roč. 2, č. 13, s. 3

35 DISKUSE. DIVADLO A TELEVIZE. *Československá televize*, 1967, roč. 2, č. 15, s. 3

36 DISKUSE. DIVADLO A TELEVIZE. *Československá televize*, 1967, roč. 2, č. 15, s. 3

37 DISKUSE. DIVADLO A TELEVIZE. *Československá televize*, 1967, roč. 2, č. 17, s. 3

38 DISKUSE. DIVADLO A TELEVIZE. *Československá televize*, 1967, roč. 2, č. 17, s. 3

39 DISKUSE. DIVADLO A TELEVIZE. *Československá televize*, 1967, roč. 2, č. 18, s. 3

40 DISKUSE. DIVADLO A TELEVIZE. *Československá televize*, 1967, roč. 2, č. 18, s. 3

41 DISKUSE. DIVADLO A TELEVIZE. *Československá televize*, 1967, roč. 2, č. 18, s. 3

42 DISKUSE. DIVADLO A TELEVIZE. *Československá televize*, 1967, roč. 2, č. 18, s. 3

43 DISKUSE. DIVADLO A TELEVIZE. *Československá televize*, 1967, roč. 2, č. 21, s. 3

44 DISKUSE. DIVADLO A TELEVIZE. *Československá televize*, 1967, roč. 2, č. 21, s. 3

45 DISKUSE. DIVADLO A TELEVIZE. *Československá televize*, 1967, roč. 2, č. 22, s. 3

46 DISKUSE. DIVADLO A TELEVIZE. *Československá televize*, 1967, roč. 2, č. 22, s. 3

47 DISKUSE. DIVADLO A TELEVIZE. *Československá televize*, 1967, roč. 2, č. 22, s. 3

48 DISKUSE. DIVADLO A TELEVIZE. *Československá televize*, 1967, roč. 2, č. 23, s. 3

49 DISKUSE. DIVADLO A TELEVIZE. *Československá televize*, 1967, roč. 2, č. 23, s. 3

dvě svébytná média zcela nekonkurují, a pokud už ano, tak ne vždy negativně. Otakar Fencel v příspěvku v souvislosti s tím zmínil právě pozitivní rys, kdy konkurenční tlaky televize donutily rozhlas zvýšit kvalitu svých pořadů, z toho důvodu se proto ptal, proč by tomu tak nemělo být třeba i u divadla. Problém však podle něho nastává, začne-li televize konkurovat divadlu ve skladbě repertoáru. Pokud televize jen přejme divadelní dílo, ale neuchopí ho skrze vlastní vyjadřovací prostředky, pokud z něj jen „*kořistí*“, je to špatně: „*Myslím, že televize, divadlo i film jsou prostě tři zcela různě zařízené místnosti a že do žádné z nich nelze vstupovat v kostýmu patřícím stylově k místnosti jiné.*“ (Diskuse, č. 14: 3) Televize by si měla najít vlastní, specifické výrazové prostředky, které přestanou „*zcižovat*“ divadlo. Zdeněk Bláha se zase domníval, že ačkoliv jsou divadlo, film i televize shodně dramatická umění, jsou zároveň i rozdílnými médii, což samo o sobě způsobuje rozdílné doručování obsahu divákům: „*Jednou je předváděn na jevišti, jindy je hromadně vnímán na plátně kina. V případě televize v divákově domově, a to na malé obrazovce.*“ (Diskuse, č. 13: 3) Jsou si sice v lecčem podobní, avšak stále mají svá vlastní specifika, která brání tomu, aby jedno zcela zatlačilo, či pohltilo druhé. Z toho důvodu se ani on neobával, že by televize jednou třeba mohla nahradit divadlo. Nežádoucí situace podle něho vzniká ve chvíli, kdy se „*oba žánry nějak zastupují. Když televize supluje divadlo a divadlo se brání, protože to nechce.*“ (Diskuse, č. 13: 3) Jediným řešením této situace je pak zachování specifičnosti obou medií.

Právě otázka hledání, ale i používání estetických možností a charakteristických vlastností televize byla v diskuzi dominantní. Jarmila Vyskočilová považovala „*jedinečnost vnímání největšího divadla světa v roztroušených, malých skupinkách, komornost, umění detailu,*“ za estetický charakter televizní inscenace. (Diskuse, č. 22: 3) Jaroslav Dietl pro změnu k estetickým možnostem televize napsal: „*Na divadle dveře nemají kliku, v televizi ano.*“ (Diskuse, č. 17: 3) Chtěl tím poukázat na to, že divadlo není o reálnosti, zatímco televize ano. „*Divadlo chce stylizaci, neboť divadlo není prostor pro popis reality. Divadlo je prostor magický.*“ (Diskuse, č. 17: 3) Divadlo má rádo hyperboly, televize všednost. Na to by měl myslet autor her pro jedno i druhé médium. Tento názor s Dietlem sdílela i Vlasta Chramostová, když uváděla příklad s lesem. Divadlo je spojeno se symbolikou a s tou u něho divák počítá. Objeví-li se na scéně tabule a na ní bude napsáno slovo les, divák si ho představí a bude spokojen. Ve filmu nebo v televizi by něco podobného neprošlo. Televizní materiál musí působit reálně a hlavně aktuálně. Chramostová se rovněž domnívala, že skrze televizi vynikají

specifika jak divadla, tak filmu. Nástup televize těmto dvěma médiím pomohl upřesnit a ukotvit, to, co už se z nich pomalu začínalo ztrácet. Televize jim pomohla opět najít jejich původní charakter. Podle Saši Lichého by televize měla začít vylučovat divadelní postupy a měla by začít vytvářet a využívat své vlastní umění. Televizní dramaturgie ještě v průběhu šedesátých let bohatě čerpala z divadelních přístupů a postupů. Přesto Jiří Lederer věřil, že televize jednoho dne nejenže vytvoří nový typ dramatického umění, ale zároveň přitom bude šířitelem toho, co bylo vytvořeno jinde, stane se určitým informátorem. Karel Nešvera se domníval, že sáhne-li televize po divadelním námětu, málokdy jej uchopí ryze televizními prostředky, a to je podle něho na škodu.⁵⁰ Walter Feldstein s ním v podstatě souhlasil, když upozornil na to, že televizi by neměli stačit pouze adaptace divadelních děl, měla by usilovat o vlastní dramatickou tvorbu.

Při řešení vztahu divadlo-televize vytanula též otázka vlivu, jaký na sebe obě média mohou mít. Panovaly názory, podle nichž právě televizi divadlo „vděčí“ za odliv návštěvníků nebo že její vinou zanikla některá „slabší“, převážně venkovská divadla, či že ovlivňovala výběr divadelního repertoáru⁵¹. Zároveň však byly televizi přičítány zásluhy na tom, že divadlo získalo nové, a mnohdy početnější publikum. Podle Olgy Scheinpflugové nástup televize „zasáhl lidi, kteří vůbec nechodili do divadla.“ (Diskuse, č. 13: 3) S tím, že televize pomohla zpopularizovat divadlo, souhlasili i další účastníci debaty, mimo jiné i Miloš Smetana, který se zároveň domníval, že skrze přenosy či adaptace seznámila televize s divadlem své nové, „nespočetné diváctvo“⁵². Podle Karla Nešvery televize rovněž pomohla lidem „zvykat si“ na umění a orientovat se v něm. (Diskuze, č. 15: 3)

V centru pozornosti se během diskuze objevil i zájem charakterizovat nejen specifickosti divadelního a televizního publika, ale i jejich vnímání a přijímání sdělovaného obsahu. Jak televizní, tak divadelní publikum má svá specifika. Podle Teda Willise je rozdílný charakter obecnstva jak v jeho podstatě, tak i v jeho kvantitě: „televizní autor nepíše pro miliony, ale pro několik málo lidí, kteří sedí doma

50 Jako jeden z příkladů, kdy televize využila svých tvůrčích možností a jen nekopírovala divadelní materiál, uvádí inscenaci *Hoře z rozumu* režiséra Antonína Moskalyka. (Diskuse, č. 15, 3)

51 Například Karel Höger věřil, že za úpadek divadel a negativní změny v repertoáru nemůže televize, ale ekonomické faktory. (Diskuse, č. 21: 3) Tento názor s ním sdílela i Jarmila Vyskočilová, která se domnívala, že úpadek repertoáru divadel započal ještě před nástupem televize a byl důsledkem špatné programové skladby repertoáru. (Diskuse, č. 22: 3)

52 Zároveň však Smetana poukazyval i na skutečnost, že stálejší divadelní obecnstvo tvoří jen 10% televizních diváků. Ne pro všechny je totiž divadelní dílo v televizi „stravitelné.“ Tato stravitelnost přitom závisí na divadelnosti a umělecké svébytnosti zpracování daného díla, protože je-li ta příliš vysoká, může to diváka spíše odradit nežli přilákat. (Diskuse, č. 13: 3)

u televizoru, jak my říkáme, píše vlastně pro maminku, tatínka a dědečka. Z toho ovšem plynou určité závazné důsledky.“ (Diskuse, č. 22: 3) V televizi nedochází ke kontaktu s divákem a nevytváří se tak specifická kolektivní duše, která normálně vzniká v okamžiku představení. Televize ze své podstaty postrádá „*nakažlivost – ten vztah od diváka k divákovi,*“ který se utváří například při sledování komedie. (Diskuse, č. 22: 3) Naproti tomu se však Willis domníval, že televizní obecenstvo je často mnohem různorodější než to divadelní. Aby proto byli spokojeni všichni televizní diváci, je nutný televizní program, který jim dovoluje vybírat si pořad, tak jako si divadelní publikum vybírá konkrétní divadlo či hru. (Diskuse, č. 22: 3) Jak připomínal Smetana - kolektivní sledování v divadelním sále dokáže strhnout už jen svou atmosférou, a dosti se tak liší od soukromého intimního prostředí obývacího pokoje. (Diskuse, č. 13: 3) V souvislosti s rozdílností diváků však u něho proto vznikla též určitá obava, související s možnou kvalitativní proměnou vnímání televizních diváků, která by mohla být viděna jako důsledek toho, že televize způsobuje nesoustředěnost: „*Domnívám se, že návyk nesoustředěnosti televizního diváka, ta jeho svoboda, kterou patrně ještě nedokázal zvládnout, je jistě nebezpečí pro vnímání náročných uměleckých pořadů, které se vyznačují hlubokým, citlivým i pokorným vztahem k uměleckému dílu.*“ (Diskuse, č. 13: 3) Pod nánosem množství nejrůznějších pořadů a informací divák nemá možnost plně přemýšlet, jen registruje. Tato skutečnost pak může vést k převýchově uměleckého vnímání obecně: „*Převážila by jen kvantita dojmů nad kvalitou vnímání, nad schopností vcítění a spoluprožitku, samostatného úsudku na základě pozorného sledování díla.*“ (Diskuse, č. 13: 3) Tímto svým kritickým názorem Smetana vyvolal reakci ostatních účastníků diskuze, hledající odpověď na otázku, směřuje-li televize k výchově pasivních příjemců umění. Bláha k tomu dodal, že „*televize nejen vychovává, ale i znevychovává diváky.*“ (Diskuse, č. 13: 3)

V rámci uchopení tématu vztahu divadla a televize neunikla srovnání ani úloha herce na jevišti a na obrazovce. Valter Feldstein se domníval, že „*divadlo dává filmu a televizi to hlavní a rozhodující: herce jako nositele a určujícího spoluvůrce každého uměleckého filmového a televizního díla.*“ (Diskuse, č. 17: 3) I Bláha poukázal na to, jak divadlo tvoří herce: „*je hrozně málo herců, kteří vznikli mimo divadlo.*“ (Diskuse, č. 14: 3) Divadelní herectví podle něho ovlivňovalo (a i v budoucnosti bude ovlivňovat) herectví televizní. Nesmí se přitom však zapomenout, že v době, kdy diskuze vznikala, bylo televiznímu médiu pouhých necelých patnáct let, a tudíž i profese televizního herce byla svým způsobem ještě v plenkách, stejně jako řada jiných ryze televizních profesí.

S tím souhlasí i Träger, který poukazoval na to, že televize, která doposud hojně čerpala ze „zásob“ divadelních profesionálů, si své pracovníky (režiséry, dramaturgy, či právě herce), teprve bude muset vychovat tak, aby „na vlastní odpovědnost vytvářeli umělecký program.“ (Diskuse, č. 14: 3) Právě i otázka programu byla v diskuzi důležitá. Nešvera se v souvislosti s ní domníval, že „z osvětových a propagačních důvodů je už ve skladbě repertoáru věnováno dosti času přenosům z divadel a původním inscenacím jevištních dramát.“ (Diskuse, č. 15: 3) Ještě v druhé polovině šedesátých let totiž podle něho přebírala televizní dramaturgie až 55% programu z divadelního repertoáru.⁵³

Diskuze z roku 1967 ukázala, že na vztah televize a divadla je nutno pohlížet nejen skrze rozdílnost obou médií, tedy např. skrze rozdílné vnímání prezentovaného uměleckého díla, ale že tento vztah může být též zkoumán i na základě konkrétních dobových souvislostí (nesmí se přitom zapomínat, že televize v té době byla stále zajímavým a relativně novým technickým fenoménem). Zároveň prokázala, že obavy ohledně možné konkurence mezi divadlem a televizí, stejně jako strach z možného nahrazení divadla televizí, byly odbornou veřejností považovány spíše za zbytečné a neopodstatněné, a to i z pohledu budoucnosti. Televize svým dramatickým programem (tedy v momentě, kdy najde svá vlastní dramatická a výrazová specifika, která ještě v polovině šedesátých let stále ještě hledala), nemůže zničit divadlo. Může sice sloužit jako konkurence, ale jako taková, která naopak donutí divadlo k lepším výkonům.

Jak je patrné, role divadla a divadelního představení ve vztahu k televizi byla od samých počátků vysílání velmi diskutovaná: „*Prenosy z divadiel stelesňujú v televízii akúsi kontinuitu medzi dnes už dosť vzdialenými a priamo legendárnymi začiatkami a súčasnosťou, neustále živým, modifikujúcim sa, modifikovaným i modifikujúcim tvorivým a programovým vývinom tohoto najmladšieho prostriedku masovej komunikácie, ale predovšetkým s tým, že reprezentujú kontinuitu dvoch významných sfér kultúry, divadla a televízie.*“ (Bílková-Belnayová, 1985: 74) Diskuzí z roku 1967 však debaty o vztahu divadla a televize neskončily. Ba právě naopak. Divadlo na televizní obrazovce vyvolávalo vášně ještě o téměř dvacet let později.

53 Viz. Příloha č. 4.

2.3.1.2 Divadlo na obrazovce - Diskuze osmdesátých let

Otázka uvádění divadelního díla na obrazovce, hledání jeho možností, ale i hledání omezujících faktorů, které toto uvádění doprovází, byla po dlouhou dobu v centru pozornosti a velmi živá byla i v osmdesátých letech, kdy se na stránkách čtvrtletníku *Televizní tvorba* rozhořela diskuze zabývající se divadlem na obrazovce. Vyslovila se v ní řada osobností věnujících se danému problému, a to jak z hlediska teoretického, řešícího převážně způsob prezentování divadla, tak i z hlediska praktického, vycházejícího z praxe samotné realizace převodu divadelní inscenace do televizního média. Diskuze vycházela z předchozích snah o nalezení odpovědi na otázku: patří divadlo na televizní obrazovku? A jaká je cena, která za to musí být zaplácena?

Diskuze, která byla uveřejněna hned ve dvou číslech *Televizní tvorby* a čítala dohromady sedm příspěvků, byla otevřena studií divadelního teoretika Jana Svačiny, který ve svém článku s názvem *Televize zve do divadla (Několik poznámek k problematice uvádění divadelních představení v televizi)*⁵⁴ poukazoval na problematiku spojenou s přenosem divadelního představení na televizní obrazovku. Vůči němu se následně vymezili dramaturg divadelních přenosů Ondřej Šrámek s článkem *Teorie a praxe jednoho cyklu*⁵⁵, televizní teoretička Katarína Bílková-Belnayová s příspěvkem *Divadelné prenosy – Stále aktuálny televízny problém*⁵⁶ a pár praktických postřehů připojila též režisérka Anna Procházková s textem *Několik poznámek režiséra*⁵⁷. Ve čtvrtém čísle čtvrtletníku z roku 1985 pak diskuze pokračovala úvahou tehdejšího dramaturga hlavní redakce dramatického vysílání ČST Bratislava Ivana Stadtruckera *O divadelnom predstavení – o jeho deformácii a jeho mieste v televízii*⁵⁸, *Několik poznámek režiséra (tentokrát na okraj televizního záznamu Vévodkyně valdštejnských vojsk)*⁵⁹ připojil i Viktor Polesný z ČST Praha a nakonec se

54 SVAČINA, Jan. Divadlo na obrazovce. Televize vás zve do divadla. *Televizní tvorba*, 1985, č. 3, s. 57-67

55 ŠRÁMEK, Ondřej. Divadlo na obrazovce. Teorie a praxe jednoho cyklu. *Televizní tvorba*, 1985, č. 3, s. 68-73

56 BÍLKOVÁ-BELNAYOVÁ, Katarína. Divadlo na obrazovce: Divadelné prenosy – Stále aktuálny televízny problém. *Televizní tvorba*, 1985, č. 3

57 PROCHÁZKOVÁ, Anna. Divadlo na obrazovce. Několik poznámek režiséra. *Televizní tvorba*, 1985, č. 3, s. 80-81

58 STADTRUCKER, Ivan. Divadlo na obrazovce. O divadelnom predstavení – o jeho deformácii a jeho mieste v televízii. *Televizní tvorba*, 1985, č. 4, s. 46 – 49

59 POLESNÝ, Viktor. Divadlo na obrazovce. Několik poznámek režiséra (tentokrát na okraj televizního záznamu Vévodkyně valdštejnských vojsk). *Televizní tvorba*, 1985, č. 4, s. 50-52

do diskuze zapojil i divadelní režisér Divadla A. Bagara v Nitře, Jozef Bednárík s textem *Divadelny prenos – áno či nie? Povzdechy režiséra*⁶⁰.

Během diskuze byla řešena například otázka zkoumající funkci divadla v televizi, tedy otázka hledající odpověď na to, proč by divadlo vlastně mělo být součástí televizního programu. Asi nejrozšířenějším byl v té době názor přiřazující divadlu na obrazovce funkci kulturní, společenskou a vzdělávací: „*Na předním místě potřeby uvádění představení divadelních her stojí kulturně vzdělávací a společenský přínos, nutnost a odpovědnost přiblížit divadlo širokému okruhu diváků.*“ (Landisch, 1988: 38) Divákům jsou díky televizi zpřístupněna díla, na která se z nejrůznějších důvodů neměli možnost dostat: „*Kultúrne založený televízny divák nemal by sa cítiť diskriminovaný v porovnaní so športovo založeným televíznym divákom, ale podobne ako on mal by mať možnosť poznať umelecky nejhodnotnejšie zápasy všetkých divadelných súborov a súčasne aj všetky umelecké zápasy svojho reprezentačného-národného-divadla.*“ (Stadtrucker, 1985: 49) Televize tedy byla viděna jako určitý prostředník, nadaný komunikačně-distribučním charakterem, mezi divadelním artefaktem a masovým publikem a uvedení divadelního díla bylo považováno za jakousi službu televize divadlu. (Svačina, 1985: 59) Ovšem nemělo by se zapomínat na službu, kterou divadlo poskytlo televizi v jejích počátcích, kdy materiál, určený k vysílání, se z velké části skládal z děl primárně divadelních, tedy kdy funkci dramatických pořadů plnila převzatá divadelní představení, která byla přizpůsobena pro potřeby živého, studiového vysílání. (Landisch, 1988: 30)

Vlnu ohlasů vyvolala v rámci diskuze právě studie Jana Svačiny. Ten zastával názor, podle kterého uvedení divadelního představení na obrazovce způsobí deformaci „*základní významové autenticity bezprostředně se týkající téměř všech jeho složek.*“ (Svačina, 1985: 65) To však byla z jeho pohledu cena příliš vysoká. Nebezpečím, jež hrozí při uvádění „*významově deformované televizní interpretace*“ divadelního díla, je možnost, že jej televizní divák přijme za „*autentickou kvalitu*“, tím ovšem může být zkresleno nejen jeho „*povědomí o inscenaci*“, ale i o samotné divadelní kultuře (Svačina, 1985: 66). Svačina byl rovněž skeptický k výše zmiňované osvětové funkci divadla v televizi. Domníval se, že kdyby tvůrci pořadů opravdu dbali na tuto funkci při uvádění divadelních představení, „*muselo by tomu odpovídat i jejich zařazení do programu.*“ (Svačina, 1985: 66) A právě tomu podle něho běžná praxe moc

60 BEDNÁRIK, Jozef. Divadlo na obrazovce: Divadelný prenos – Áno, či Nie? Povzdechy režiséra. *Televizní tvorba*, 1985, č. 4, s. 53-55

neodpovídala, protože divadelní hry byly často uváděny proti - z diváckého hlediska - lákavějším pořadům: „*Jen v roce 1984 byly premiéry záznamů divadelních představení uváděné v rámci cyklu Zveme vás do divadla pětkrát nasazeny proti různým hudebně zábavným pořadům a čtyřikrát proti zahraničním kriminálním filmům.*“ (Svačina, 1985: 67) Přesto se autor studie nedomníval, že by televize měla divadlo „*ignorovat*“. Naopak, televize by měla o divadle veřejnost informovat. Měla by nabídnout náhled do světa jednotlivých divadel, jejich inscenací, měla by rovněž nabídnout portréty herců, či uvádět pořady k příležitosti významných událostí či výročí z divadelního prostředí. Řešením by podle Jana Svačiny byla existence pořadu věnovaného divadlu: „*Za úvahu stojí, zda by se na obrazovkách neměl pravidelně objevovat zasvěcený pořad, průběžně informující diváky o současném českém a světovém divadle*“ (Svačina, 1985: 66), právě takovýto pořad totiž podle něho v programové skladbě chyběl.

Dramaturg Ondřej Šrámek ve svém příspěvku na Svačinu reagoval, připustil oprávněnost jeho námitek, stejně jako skutečnost, že divadelní artefakt beze zbytku přenést nelze. On sám se ale domníval, že záznam lze pořídit tak, aby deformace byla co možná nejmenší (Šrámek, 1985: 68): Dramaturg „*musí být přesvědčen i o tom, že záznam jednoho celého představení lze pořídit tak, aby deformace, k nimž při převodu dochází, byly minimální a dílo se objevilo na obrazovce s co největší účinností*“, toho je přitom možno dosáhnout jen skrze „*cílevědomou snahu o důslednou interpretaci převzatého díla.*“ (Šrámek, 1985: 69) Jako jeden z realizátorů cyklu *Zveme vás do divadla*, Šrámek divadlo na obrazovce důrazně obhajoval: „*Jistota o tom, že divadlo nemůže být nikdy nahrazeno televizí, že do ní nemůže být beze zbytku transponováno, a proto také nikdy nemůže ztratit svou společenskou funkci, je však zároveň pro tvůrce cyklu Zveme vás do divadla inspirací, jak vyjádřit na obrazovce divácky přitažlivou formou zvláštnosti, rozmanitost, myšlenkovou bohatost, angažovanost a společenskou nezastupitelnost divadelní kultury.*“ (Šrámek, 1985: 72)

I podle televizní teoretičky Kataríny Bílkové-Belnayové divadlo na obrazovku patří a má v ní nezastupitelnou úlohu (v příspěvku přitom poukazovala hlavně na historickou spojitost těchto dvou kulturních oblastí). I ona však se Svačinou do určité míry souhlasila, když připustila, že by k zásadním deformacím estetické výpovědi původního díla nemělo docházet. (Bílková-Belnayová, 1985: 1977) Dodávala také, že ne každé představení je pro televizní obrazovku vhodné. Pokud se však na ni dostane, pak musí televize bezpodmínečně „*služít divadlu, nie divadlo televízii.*“ (Bílková-Belnayová, 1985: 78)

K zastáncům divadla na obrazovce patřila též režisérka Anna Procházková. Ta v reakci na Svačinu poukazovala na hodnotu zaznamenávání divadelního představení jako formy výpovědi. (Procházková, 1985: 80) Zároveň v článku polemizovala i s argumentem, podle kterého je pro herce náročné hrát bez přítomnosti publika. Domnívala se totiž, že je-li počet repríz představení dostatečný, je téměř zaručené, že herec bude mít i vžitý určitý rytmus a řád daného představení a tudíž bude schopný na základě předchozí zkušenosti předvídat i to, jak by publikum v konkrétní moment mohlo reagovat. (Procházková, 1985: 81)

Ani ve 4. čísle čtvrtletníku *Televizní tvorba* příspěvatelé nepopírali, že přenesení divadelního artefaktu na obrazovku s sebou nese určitou deformaci díla. Například dramaturg Ivan Stadtrucker se však domníval, že i tato deformace či pozměnění může mít ve výsledku pozitivní účinek. Původní dílo může být díky uvedení na obrazovce něčím i obohaceno, nejen ochuzeno. Dokonce předložil názor, podle něhož televizí zprostředkované divadelní představení někdy může přinést i intenzivnější zážitek, než dílo původní. (Stadtrucker, 1985: 49) Podle autora článku by divadelní představení měla být součástí televizního programu i kvůli vyváženosti nabídky. „*Kulturně založený televizní divák*“ by se přeci ve srovnání s tím sportovně založeným neměl cítit při sledování televize ochuzen. (Stadtrucker, 1985: 49)

Jak negativa, tak pozitiva našel v uvádění divadelních artefaktů v televizi i divadelní režisér Jozef Bednárík. V závěru svých úvah nakonec došel k přesvědčení, že tyto „*čarovné zásnuby televize a divadla*“ (Bednárík, 1985: 54) by měly mít alespoň jednou měsíčně své místo na obrazovce. Přenos divadelního díla by se podle něho měl stát jakousi informací o samotném představení. Televize by se samozřejmě měla snažit co možná nejvíce zmírnit deformaci, a to za použití všech svých výrazových prostředků. A pokud se toto podaří, pak i zážitek ze sledování může být srovnatelný „*i keď nás od herca oddel'uje sklo obrazovky*.“ (Bednárík, 1985: 55)

Režisér Viktor Polesný ve svém příspěvku přímo nevyjádřil názor na roli divadla na obrazovce, pouze poukázal na složitost samotného procesu přenosu, a to více či méně z praktického, realizačního hlediska. Připomněl rovněž důležitost důkladného studia původní inscenace, bez něho by totiž nemohla vzniknout odpovídající televizní interpretace. (Polesný, 1985: 51) Při přenosu divadelního představení by se proto vždy mělo usilovat hlavně „*o tvar harmonicky spojující specifika divadelní a televizní řeči*.“ (Polesný, 1985: 52)

Z diskuze je patrné, že otázka uvádění divadelních představení na televizní obrazovce byla ještě v osmdesátých letech velmi živá. Můžeme v ní zachytit jak názory přející divadlu v televizi, tak i ty, které těmto „zásnubám“ moc nefandí. Každopádně i zde je možno nalézt určitý smířlivý tón. Všichni účastníci diskuze se v podstatě shodli na tom, že dílo, které je uváděno na televizní obrazovce, není zcela totožné s dílem, které zde bylo před příchodem kamery. Jisté „deformaci“ se tedy při přenosu není možno vyhnout. Otázka do jaké míry je deformace přípustná by se v tuto chvíli dala považovat z hlediska diskuze za vedlejší. Více by nás mělo zaujmout to, že autoři příspěvků jsou více než ochotni akceptovat vztah divadla a televize, bude-li se jednat o vztah převážně informativní. Za výsledek diskuze je proto možné považovat názor, kdy svět divadla má v rámci televize své místo jako produkt kultury, o kterém mají diváci právo být informováni.

V následující kapitole se blíže podívám právě na postavení, které převzatá divadelní představení a následně pak i přenosy a záznamy jednotlivých děl zaujímaly v rámci televize a její programové skladby.

2.4 Televize ve vztahu k medializovanému divadelnímu představení

Převzatá představení a přenosy zastupovaly v začátcích televizního vysílání, v té době ještě zvolna se rozvíjející, televizní dramatickou tvorbu⁶¹. Tento historický fakt ovlivnil jak jejich funkci v rámci nově vznikajícího televizního programu, tak i prostředky a metody užívané při realizaci přenosů divadelních představení. Je nutné podotknout, že vlastní divadelní přenosy byly možné až s nástupem přenosové techniky. Do té doby, ale to, „*co se dělo v tom prapůvodním televizním studiu ve smyslu tzv. přímého, živého vysílání, nebyl přenos divadelního představení, ale byly to vlastně televizní inscenace*“⁶², opřené o půdorys divadelního představení.“ (Dvořák, 1978: 87) Postupně, s přihlédnutím ke stále se zvyšujícím počtům původních televizních her, tedy vlastní dramatické televizní tvorby, se začal utvářet i nový charakter těchto přenosů, který můžeme chápat jako „*svojbytnú transpozíciu javiskovej inscenácie, pomocou*

61 Viz. Příloha č. 3

62 Televizní studiový inscenovaný pořad je možné chápat jako „*delší činoherní původní inscenaci (scénický artefakt, dynamický časoprostorový strukturovaný celek syntetizující v zákonitě komponovaný útvar řadu různorodých složek a prvků – zejména: text, režie, herecká postava, scénická výprava, osvětlení, zvuk, prostor, divák, tv technika a organizace)*.“ (Vrabec, 1990: 150)

špecifických výrazových prostriedkov reprezentujúcu vlastne určitú interpretáciu konkrétneho predstavenia, ktorá poskytuje o príslušnom divadelnom artefakte okrem prvoplánovej kognitívnej informácie aj parciálnu informáciu umeleckú.“ (Bílková-Belnayová, 1985: 75)

Televize ve vztahu k divadelnímu artefaktu může být viděna buď jen jako pasivní prostředník, který jen přenáší určitou estetickou informaci, nebo v ní může být spatřována výzva, která kromě vlastní svébytné interpretace přináší i určitou estetickou hodnotu. Dříve existovala snaha setřit rozdíly mezi „*divadelní a televizní poetikou*“, v polovině osmdesátých let se však objevila zcela opačná tendence snažící se otevřeně poukázat na rozdíly, demonstrovat, že jde o přenos divadelního představení a že televize hraje jen roli prostředníka přenosu - „*ako médium transferujúce dielo, ktoré vzniklo v inom subsystéme kultúry.*“ (Bílková-Belnayová, 1985: 76) Chápe-li se televize jen jako prostředník, pak je nutné zachovat v co největší míře formu divadelního představení, protože právě to je v tomto vztahu dominantní. Tvořivý podíl televize je proto nutno řešit vzhledem ke konkrétnímu dílu.

2.4.1 Divadlo v televizi? A nebo Televizní divadlo?

Než postoupím dál, je třeba upřesnit používání několika termínů. Při pokusech charakterizovat specifický vztah divadla a televize docházelo i ke střetům kvůli užívání odpovídající terminologie. Nežádka se v diskuzích objevovala spojení *divadlo v televizi* nebo *televizní divadlo*.

Podle Vladislava Čejchana je, mluví-li se o vztahu divadla a televize, nutné rozlišovat tyto dva základní pojmy: „*divadlo v televizi (pro onu část reprodukováného programu, která přenáší, nebo přebírá představení vzniklá v divadle) a televizní divadlo (pro vlastní dramatickou televizní tvorbu).*“ (Čejchan, 1966: 280) Druhý z těchto termínů přitom dramaturg odmítá, protože jej považuje za určitý absurdní protimluv, popírající podstatu obou daných pojmů. Tento Čejchanův názor měl ve své době řadu příznivců považujících slučování divadla a televize za míchání jablek s hruškami. Oba k sobě sice mají blízko, ale stále je mezi nimi bytostná propast: „*Ano, televize je televize, jako je divadlo divadlem.*“ (Dvořák, 1978: 86)

Z toho důvodu bylo upřednostňováno spíše používání termínů: „*divadelní přenos - pro případ, kdy televize pouze snímá hotové divadelní představení, které jinak probíhá ve svém prostředí na jevišti. A převzaté divadelní představení, pro případ, kdy*

televize pozve divadelní soubor do televizního studia, zachycuje hotové divadelní dílo v podstatě televizní metodou, vyvolá v něm dokonce jisté úpravy, které však nemají za úkol vytvořit nové dílo, nýbrž jen sloužit původnímu divadelnímu tvaru.“ (Čejchan, 1966: 282)

Rozhodla jsem se věnovat těchto několik řádků upřesnění základní terminologie, kterou ve své práci používám. Podobně jako Čejchan odmítám pro původní televizní dramatickou tvorbu používat pojem *televizní divadlo*, protože i z mého pohledu se jedná o termín poněkud zavádějící. Ovšem „*divadlo v televizi*“ své místo v této práci mít bude, jelikož se domnívám, že se jedná o termín všeobsahující a zastřešující všechny formy, v jakých se divadelní představení na obrazovce objeví.

2.4.2 Není hra jako hra: Divadelní představení a původní televizní hra

Podle Kataríny Bílkové-Belnayové by se vztah divadelní a televizní dramaturgie dal rozdělit do tří etap. V první z nich televize své zkušenosti s tvorbou pro obrazovku teprve získávala a udržovala s divadlem určitý vztah závislosti, který byl pro ni i z ekonomického hlediska mnohem výhodnější. Ve druhé etapě už spolu divadlo a televize, jejich dramaturgie, přímo koexistovaly a kombinovaly navzájem své výrazové prostředky. Ve třetí etapě, kterou Bílková-Belnayová zařazuje do druhé poloviny sedmdesátých let, se pak pomalu ustanovovala vlastní, svébytná, televizní dramaturgie. (Bílková-Belnayová, 1978: 12) Záslouhou televize vznikl nový druh dramatického umění produkující televizní inscenace, mezi něž pak patří svou formou i televizní hra⁶³. Ta může vzniknout například přepisem divadelní či literární předlohy pro televizní médium. (Smoljak, 1961:122) Podle Karla Nešvery vycházela televizní hra, stejně jako před ní ta rozhlasová, při svém vzniku z divadelní inspirace, jen „*zatím nedokázala vytvořit onen magický stylizovaný svět jeviště, který je prostorem pro drama, a nikdy se nebude moci živit impulsy živého hlediště.*“ (Diskuse, č. 15: 3)

Mluvíme-li o dramatickém umění, nebylo by možná na škodu zmínit zde, že na dramatické dílo se dá nazírat různými způsoby. Můžeme je vnímat jako výtvar dramatické literatury, mezi jehož způsoby realizace patří například divadelní uchopení, nebo v něm můžeme spatřovat jen „*literární materiál*“ určený ke konkrétním

63 První televizní hra vznikla v roce 1955 v režii Z. Podskalského a nese název *Námluvy v lepší rodině aneb Černá kočka* (Bílková-Belnayová, 1988: 18).

realizacím, například divadelních děl. (Hořínek, 1991: 53) V prvním případě by tedy určovala dramatická podstata díla to, jak bude konkrétní realizace vypadat a divadlo by se tak stalo jen určitým „nástrojem“, ve druhém by naopak dramatický text, „sloužil“ divadlu, které z něho dramatické dílo udělá. Přijal-li by se tento fakt, pak by se za určitých podmínek mohlo stát dramatickým textem cokoliv: „Z hlediska konkrétního divadelního souboru a programu se mohou stát dramatickými texty i mírně přizpůsobená díla epická či lyrická, rozhlasové hry či filmové scénáře.“ (Hořínek, 1999: 53) Totožnost dramatického díla a divadelního představení není samozřejmostí. A to právě z toho důvodu, že dramatické dílo může být realizováno i skrze jiné médium, například televizi.

Už od počátku nalezneme mezi převzatými divadelními představeními či jejich přenosem a televizní hrou jak rysy podobné, tak i ty, které je oddělují. Oba sice shodně můžeme považovat za produkt dramatického umění, za dramatický útvar „*ktorý sa realizuje prostredníctvom jazykových a inscenačných prostriedkov, zobrazujúcich život v konaní a v dialógu dramatických postáv*“ (Bílková-Belnayová, 1978: 22), přesto však už ve způsobu jejich uchopení můžeme nalézt řadu rozdílů. Divadlo je živé, je to „*dramatické umění jevištní*“, zatímco televizní dramatická tvorba reprezentuje díla „*technicky snímaná, zaznamenaná a distribuovaná*“, tedy „*technická dramatická umění*“ (Bílková-Belnayová, 1988: 69). Z toho rovněž vyplývá i další jejich odlišnost, každé divadelní představení je ve své podstatě originálem, každé nové uvedení inscenace se bude, byť i nepatrně, lišit od uvedení minulého. Naproti tomu televizní hra, vstoupí-li jednou na obrazovku, bude při dalším uvedení pravděpodobně stále jedna a tatáž. Jevištní inscenace existuje už sama o sobě, jako samostatné umělecké dílo, kdežto televizní hra je vždy součástí většího celku - televizního programu, a jako taková musí zapadat i do celkové koncepce samotného vysílání. (Bílková-Belnayová, 1978: 23)

„*Divadelný artefakt bez prítomnosti divákov neexistuje.*“ (Stadtrucker, 1985: 47) Je třeba mít na paměti, že jak divadelní představení, tak televizní inscenace mají zcela rozdílné příjemce. Divadelní představení je připravováno pro skupinu jedinců, kteří se v jednu chvíli nacházejí na stejném místě, tedy pro jedince, kteří jsou součástí určitého uzavřeného kolektivu. Televizní divák je však jiný, je sice též jednotlivcem, ale rovněž je jen článkem v anonymní mase uživatelů. (Bílková-Belnayová, 1985: 77)

Televizní hru můžeme chápat jako „*útvár, který se skutečnosti zmocňuje vlastními výrazovými prostředky televize, a nikoli zprostředkovaně přes jiný umělecký druh.*“ (Smoljak, 1961: 110) Televizní hra je tedy produktem televize, což determinuje i jejího

diváka. Toto jsou pravděpodobně dvě nejdůležitější specifikace oddělující divadelní a televizní hru. Aby bylo divadelní představení úspěšné, je nutná spolupráce herců s publikem. Právě tato společná interakce vytváří atmosféru představení a spoluutváří tak výsledný efekt. Úspěch divadelní hry tedy určitou měrou závisí na participaci publika, to vytvoří jedinečnou náladu, charakterizovanou vzájemným vztahem všech lidí, v sále i na jevišti, kterou autor divadelní hry může jen předvídat. Naproti tomu autor televizní hry sice má oproti divadlu rozhodně větší publikum, to je však od sebe, ale i od herců časově i prostorově odděleno, což podobnou interakci neumožňuje. Televize poskytuje divákovi pocit intimity: *„Jde o soukromé setkání diváka s předváděnou událostí v jeho soukromém prostředí.“* (Landisch, 1988: 12) Televizní intimita je produktem snahy po přiblížení, kdy jsou skrze kameru a jí přenášený obraz divákovi zprostředkovány i ty nejmenší detaily, i ta nejjemnější mimika či gesta. Pro televizní dílo je rovněž velmi důležitá zvuková stránka. Ta může být na rozdíl od divadla obohacena o ruchy a hluky. Právě skrze zvukovou stránku, propojenou ještě se stránkou vizuální, se utváří specifická emocionální atmosféra díla.

Dalším z řady rozdílů mezi divadelní a televizní hrou je i samotné herecké provedení. Divadelní herci se musí dobře vyrovnat s improvizací. Celé představení se jede na jeden *„zátah“*, je kontinuální, zatímco televizní hra je složeninou z jednotlivých záběrů, herci hrají vlastně *„od střihu ke střihu“* (Landisch, 1988: 32). Jednotlivé výstupy se v televizní hře mohou podle potřeby opakovat. Herec je snímán nepřetržitě několika kamerami, a musí si dávat dobrý pozor na každý svůj pohyb i výraz. Publikum, které při natáčení má, není tak velké jako u jeho divadelního kolegy, což mu ovšem může situaci jak ulehčit, tak zkomplikovat: *„Komorní, intimní projev je ve své podstatě tou základní devizou dramatické televizní tvorby.“* (Landisch, 1988: 33)

Cílem této podkapitoly bylo ukázat, že ačkoli jsou, jak divadelní představení tak původní televizní hra, shodně produktem dramatického umění, pocházejí z rozdílného mediálního prostředí, z čehož samozřejmě plyne i řada rozdílů mezi nimi. Z mého pohledu největšími z nich jsou právě otázka opakovatelnosti, zpětné vazby, ale i otázka rozdílnosti příjemců. Bylo nutné zde tyto odlišnosti mezi divadelním artefaktem a vlastní televizní hrou zmínit, a to hlavně z důvodu přiblížení změn, jimiž může divadelní představení projít, rozhodne-li se o jeho uvedení či převedení na obrazovku. V následující části hodlám na toto téma jistým způsobem navázat tím, že nastíním formy, v jakých se divadelní dílo jako specifický programový typ v televizi může objevit.

2.4.3 Adaptační nebo dokument?

Převodem divadelního artefaktu do televizního prostředí dochází, kvůli intermediálnímu překódování z jedné znakové soustavy do jiné, k určitému významovému posunu. Dílo, které se na obrazovce objeví, proto nikdy nemůže být úplně shodné s dílem původním. Vždy se bude jednat o interpretaci, která je například podle dramaturga Ondřeje Šrámka jediným smysluplným uplatněním převzatého představení na obrazovce. (Šrámek, 1985: 71) Úkolem televizního režiséra se pak stává vytvoření co nejlepší interpretace, jež převzaté či zaznamenané představení vyzdvihne, nejen zprostředkuje.

Mluví-li se o převodu divadelního představení do televizního média, jistě by neměly být opomenuty způsoby, jakými se dílo na obrazovce objeví. Podle Jana Roubala existují dvě základní tendence při uvádění divadelního představení. Jsou jimi tendence adaptační a dokumentační (Roubal, 2000: 156). Výsledný produkt na obrazovce tedy bude mít podobu bližší buďto dokumentu⁶⁴, nebo adaptaci.

Dokument je v tomto kontextu možno chápat jako *“kinematografický převod inscenace, jenž prioritně usiluje o zachování maxima možných divadelních charakteristik snímané inscenace.”* (Roubal, 2000: 156) Skrze audiovizuální snímání má být zprostředkováno představení či inscenace co nejvěrnějším způsobem. Televizní výrazové prostředky jsou zde vedlejší, mají pouze podpořit původní divadelní artefakt. V rámci této tendence může být nalezeno hned několik možných druhů převodu. Roubal uvádí tři: *technický záznam*, jehož funkcí je hlavně registrovat konkrétní představení, a který se nejčastěji používá jen pro interní potřeby divadla⁶⁵, protože pro televizního diváka by mohl působit poněkud nepřírodně. Dále pak *optimalizovaný záznam*, pod který se řadí i přímý přenos a který již využívá i specifických výrazových prostředků televize, ovšem jen k tomu účelu, aby zdůraznil a co nejvíce vyzdvihl snímané divadelní dílo. A nakonec *umělecký dokument*. I tento typ má za úkol, co nejlépe zprostředkovat

64 Otázku používání termínu dokument v souvislosti se zaznamenáváním divadelního představení je možno považovat za diskutabilní. Například Zuzana Jindrová z Divadelního ústavu Praha se domnívá, že vhodnějším je pojem dokumentace, poněvadž termín dokument v sobě z jejího pohledu *„obsahuje moment jakéhosi dalšího autorského vstupu.“* (Jindrová, 2000: 173)

65 Technický záznam je často pořizován jednou kamerou z pozice ideálního diváka a jako takový nabízí realizátorům divadelního představení určitou možnost zpětného pohledu, nabízí tedy materiál pro časově nelimitovanou analýzu.

dané představení, ale zároveň usiluje i o to, aby tak bylo učiněno způsobem s vlastní estetickou hodnotou.

Jestliže dokument usiluje o zachování maxima možných divadelních charakteristik, pak u adaptace je tomu právě naopak. Podléhá-li připravované dílo tendenci adaptační⁶⁶, pak produkt snímání divadelního představení je možno brát jako specifickou televizní interpretaci, která se stává esteticky samostatnou. U adaptace jde „o záměrnou úpravu původní divadelní inscenace pro televizi jako svébytné médium. Divadelní jazyk, znakový kód inscenace je těmito možnostmi nejen „překládán“, ale i nahrazován“ a v důsledku toho dochází též k různým „záměrným výrazovým a významovým posunům.“ (Roubal, 2000: 157) Adaptace se tedy snaží být na originálu, tj. na konkrétním divadelním představení nebo inscenaci, v určité míře nezávislá (Zajdel, 2000: 187).

Uvádění dokumentů a adaptací divadelních představení vždy mělo a stále má určitou hodnotu. Ačkoliv není možné zcela zopakovat či nahradit prožitek z originální návštěvy divadla, mohou nám právě adaptace nebo dokumentární záznamy nabídnout „cennou informaci o divadle.“ (Roubal, 2000: 158) Divadelní artefakt je vázán na konkrétní prostor a čas: „Divadlo není druhem umění, není dáno materiálem vyjadřovacích prostředků svých děl, která nemohou být-z principu-zapsána a reprodukována, trvají pouze v čase svého vzniku a konzumu.“ (Pavlovský, 2002: 42) Už z toho důvodu mohou být televizní adaptace a dokumenty o divadelních inscenacích, tak užitečné. Mají hodnotu výpovědi. A právě díky tomu mohou fungovat jako „vlastní paměť“ divadla.

V souvislosti s tím bych zde ráda zmínila článek Petra Pavlovského *Legenda, teatrologie a vlastní paměť - historická divadelní skutečnost a její kinematografický obraz*⁶⁷. Autor v něm připomíná událost, ke které došlo na pozadí konání II. Celostátní spartakiády v roce 1960. Právě na ni se v té době soustředilo vedení Československé televize, čehož využil jeden ze štábů, v čele s Věrou Váňovou a režisérem Miloslavem Zachatou, aby natočili záznam dvou divadelních představení - *Těžké Barbory*⁶⁸

66 Jan Roubal rozlišuje na základě adaptační tendence dva typy: Televizní verzi, která zachovává příběh divadelní inscenace, ale která jej uchopuje převážně televizními a filmovými prostředky, a dále pak televizní variaci, pro kterou se původní divadelní inscenace stává převážně jen inspirací, dílem, na jehož motivy nová televizní inscenace vzniká. (Roubal, 2000: 158)

67 PAVLOVSKÝ, Petr. *Legenda, teatrologie a vlastní paměť- Historická divadelní skutečnost a její kinematografický obraz*. In *Svědectví, nebo legenda?: divadlo ve filmu a televizi III: Olomouc 24.-26.4.2001. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002. 160 s. ISBN 80-244-0430-3.*

68 Záznam představení *Těžká Barbora* (divadelní režie - Jiří Nesvadba, v nastudování divadla ABC) byl natočen 14.6. 1960 a záznam *Balady z hadrů* 15.6. 1960 (vysílán byl 29. 12.). (Pavlovský, 2002: 43)

a Balady z hadrů. (Pavlovský, 2002: 43) Dokumentární hodnota těchto filmů přetrvává i dnes. Právě spontánní aplaus publika nám i po více jak padesáti letech napovídá mnohé o popularitě tehdejších „hvězd“ Voskovce a Wericha. Zachycení tohoto živého potlesku, který jakoby ani nepatřil do hry (není totiž věnován postavám nebo ději, ale samotným hercům), je už samo o sobě konkrétní výpovědí, „*je to skutečný dokument doby.*“ (Pavlovský, 2002: 45)

Prozatím jsem v této práci používala pojmy *převzatá představení*, pro „*potřebám televize částečně přizpůsobené divadelní inscenace, realizované v televizním studiu*“ (Bílková, 1981: 41) a dále pak *přímé přenosy* nebo *záznam přenosu*, pro „*pořady odsnímané v původním divadelním prostředí, na jevišti, kde inscenace vznikla.*“ (Bílková, 1981: 41) V rámci práce jsem rovněž pracovala s úvahou, podle níž všechna divadelní představení, která se na obrazovce objeví, je nutno brát coby interpretace. Ty pak mohou inklinovat spíše k tendencím adaptačním nebo dokumentačním. Ovšem, aby mohla mít interpretace divadelního díla dokumentační hodnotu, je nejprve potřeba pořádit její záznam. Jelikož jsem si v této kapitole dala za cíl přiblížit podoby divadelního představení v rámci televizního programu, je dle mého názoru potřeba specifikovat i možné formy jeho záznamu, přičemž se pro nastínění hlubšího pohledu zaměřím i na formu přímého přenosu.

2.4.4 Přímé přenosy a záznam divadelního představení

Mohlo by se říci, že tyto dvě formy v zásadě stojí proti sobě. Pojem záznam v sobě přeci jen zahrnuje určitý okamžik prodlevy, zatímco mluvíme-li o přímém přenosu, mluvíme o zachycení živého vystoupení v téměř výhradně divadelního prostoru. (Kepser, 2012: 375) Ovšem začneme-li mluvit o přímém přenosu a záznamu přímého přenosu, najdeme společnou řeč, již může být právě prostor divadla. Přenos z divadelní scény, jež je najednou možno brát jako nadřazený termín jak pro přímý přenos, tak pro jeho záznam, se jako takový „*vyznačuje vlastními specifickými rysy, vycházejícími ze skutečnosti, že jde o pořad, který bez zásadních modifikací stmeluje výrazové prostředky divadelního umění a televizní tvorby, jevištního artefaktu a televizního komunikátu. Pro televizi je obohacením programu a pro diváky – přiblížením tvůrčích snah jednotlivých divadelních kolektivů, často dokonce souborů ze vzdálených míst země nebo také ze zahraničí; je tedy nejenom rozšířením repertoárové nabídky, ale také prohloubením a obohacením kulturního a uměleckého rozhledu všech,*

již usedají k televizním obrazovkám, aby prostřednictvím televize zhlédli některé ze špičkových domácích nebo zahraničních divadelních představení.“ (Bílková, 1981: 48) V nejšířším slova smyslu je nakonec dokonce možné považovat už samotný přímý přenos za specifický druh záznamu, kdy „vysílání pouze následuje úplně těsně po záznamu (elektronickém zakódování)“ představení. (Pavlovský, 1999: 123)

Avšak je třeba si uvědomit, že záznam představení nemusí být omezen jen na záznam přenosu představení, může se totiž jednat též o záznam převzatého představení. Záznam se stal dominantní formou zpracování divadelního představení pro televizní obrazovku už na začátku šedesátých let⁶⁹ (Kepser, 2012: 376), proto se domnívám, že je důležité a nanejvýš přínosné věnovat zde jeho vymezení o něco více prostoru.

Existuje mnoho cest, jakými může být dané dílo zaznamenáno. Pro úplnost této práce bude přínosné představit si alespoň některé z nich. Filmový režisér Vladimír Suchánek se této problematice věnuje ve svém článku s názvem *FILMOVÝ REŽISÉR A ZÁZNAM DIVADELNÍ INSCENACE*⁷⁰. *Problematika záznamu divadelní inscenace audiovizuálními médii z hlediska profesních souvislostí*, kde rozlišuje šest typů záznamu divadelního představení podle podmínek, za jakých vznikají.

Jako první v textu Suchánek uvádí *archivní záznam*, který primárně slouží pro potřeby divadla. Je finančně i realizačně nejméně náročný. Často je natáčen jen jednou kamerou, která přímo snímá jeviště. Většinou je pořizován během představení a za přítomnosti diváků, aby byla zachována „reálná atmosféra divadla“ a „přirozené divadelní herectví.“ (Suchánek, 2000: 182) Záznam slouží převážně jako pomůcka při zpětné analýze daného představení.

Záznam živého představení Suchánek přirovnává ke sportovnímu přenosu. Taktéž vzniká v průběhu „živého“ představení a za přítomnosti diváků, ovšem tentokrát za použití většího počtu kamer. Takovýto záznam má podle Suchánka nejbliže k zachycení podstaty samotného divadelního představení: „Zůstává charakter divadla, je zachován i základní soubor divadelních výrazových prostředků, jejichž podstatou i svorníkem je herec komunikující s divákem.“ (Suchánek, 2000: 182)

Třetím typem, který Suchánek uvádí, je *záznam mrtvého představení*. Ten se sice rovněž pořizuje na původním jevišti divadla, které danou inscenaci uvádí, ovšem

69 Na příklad Jan Svačina ale uvádí, že se uvádění záznamu televizního přenosu divadelního představení stalo dominantním až na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let. (Svačina, 1985: 58)

70 SUCHÁNEK, Vladimír. *Filmový režisér a záznam divadelní inscenace. Problematika záznamu divadelní inscenace audiovizuálními médii z hlediska profesních souvislostí*. In *Kontext(y) 2 : litteraria-theatralia-cinematographica*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. 251 s. Acta

tentokrát bez diváků. Záznam je přitom zpracováván „*klasickou technikou televizní ateliérové inscenace.*“⁷¹ (Suchánek, 2000: 182) Právě při pořizování tohoto záznamu, může kvůli nepřítomnosti publika dojít u herců z nedostatku motivace k tzv. „*syndromu zcizení.*“ (Suchánek, 2000: 182) Tento záznam je podle autora sice nejčastěji používaný, ale z jeho pohledu je bezcenný: „*Divadelní inscenace je sice zaznamenaná na určitý nosič, ale zároveň ji lze pokládat za neuskutečněnou.*“ (Suchánek 2000: 183)

Čtvrtým typem, který se v článku objevuje, je záznam tzv. *televizní divadelní inscenace divadelní inscenace*. To je záznam zaznamenávaný v televizním studiu, kde je „zinscenováno“ divadelní představení. Dekorace, kulisy, ale i projevy herců se tváří jako divadelní, ale vše přitom zcela podléhá televizním výrazovým prostředkům: „*Výsledkem je paskvil, který nerespektuje nic. Ani výrazové prostředky divadla, ani formu televizní inscenace.*“ (Suchánek, 2000: 183)

Předposledním druhem záznamu je *televizní inscenace divadelní inscenace*. Tento záznam je svým způsobem adaptací, která přebírá dramatický text a zpracovává jej televizními postupy. Vzniká „*klasická televizní inscenace*“, ve které „*interiérový, často velmi stylizovaný časoprostor scény evokuje divadelnost, civilnější herectví a polodetail s detailem jemně zpřítomňují film.*“ (Suchánek, 2000: 183)

Posledním typem, který Suchánek v textu vyjmenovává, je *holografický záznam divadelní inscenace*. Tento typ ovšem spadá spíše do budoucnosti zaznamenávání divadelních inscenací, protože zatím jde převážně o „*experimentálně prováděné laboratorní pokusy na bázi laserového zobrazování založeného na interferenci paprskových svazků vycházejících z bodů snímaného objektu s pomocnými paprskovými svazky. Vznikne hologram, umožňující vytvoření dokonale trojrozměrného obrazu původní skutečnosti.*“ (Suchánek, 2000: 183)

Jan Roubal ve svém textu *Pár teoretických poznámek a tezí k audiovizuálním médiím jako paměti divadla*⁷² poukazuje jak na výhody, tak na nevýhody pořízení záznamu divadelního představení ve vztahu k původnímu dílu. Jelikož je divadelní

Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica. Philosophica-Aesthetica; 22-2000.

71 „*Systém několika kamer snímá bez přerušení „on line“ nazkoušenou epizodu, sekvenci nebo celou scénu (to jen výjimečně). Nepodařené výstupy se opakují většinou jako celá epizoda. Snímá se v možnostech přenosového vozu (v průměru 4– 6 kamer) na jevišti divadla, které inscenaci uvádí. Soubor technicky předehraje každý výstup pro kamery a vytvoří se pracovní plán pro každou z nich. Jedna kamera celek, dvě kamery (levá a pravá) dvojdetaily, polodetaily, polocelky a americké celky a až dvě kamery na detaily.*“ (Suchánek, 2000: 182)

72 ROUBAL, Jan. *Pár teoretických poznámek a tezí k audiovizuálním médiím jako paměti divadla*. In *Kontext(y) I : litteraria-theatralia-cinematographica*. 1. vyd. Olomouc : Univerzita Palackého, 1999. 148 s. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica. Philosophica-Aesthetica; 18-1999. ISBN 12121207.

představení převedeno do nového média – televize, dochází k nevyhnutelným posunům na mnoha úrovních. Například dochází k přechodu „*od neopakovatelnosti k reprodukovatelnosti (od zde a nyní ke kdekoliv a kdykoliv)*“ (Roubal, 1999: 129), „*od kolektivního účastenství k roztroušenému, rozptýlenému, domestikovanému publiku televize*“ či „*od trojrozměrné skutečnosti k dvojrozměrnému („zformátovanému“) obrazu.*“ (Roubal, 1999: 130) Při audiovizuálním záznamu divadelního představení vzniká „*nutný informační deficit překladu*“, který je výsledkem převodu z jednoho média do druhého, dochází při něm ke ztrátě divadelní specifičnosti, do níž je možno počítat například kontaktnost mezi tvůrci a příjemci (Roubal, 1999: 130). Na druhé straně dílo může převodem i získat. Záznam může totiž nabídnout „*významuplné detaily představení*“ nebo „*celkové vyznění inscenace: možnosti audiovizuálního „jazyka“ mohou zvýraznit podstatu její druhové i žánrové charakteristiky*“ (Roubal, 1999: 130), všechny tyto poznatky pak mohou být velmi užitečné pro případnou analýzu daného představení.

Je patrné, že otázka nejlepšího možného způsobu vytvoření záznamu scénického artefaktu je stále bez jednoznačné odpovědi a vytvoření dokonalého záznamu, který by plně respektoval zákonitosti výrazových prostředků a charakteru nejen divadla, ale zároveň i televizního média, je spíše věcí fantazie nežli reality. Dosavadní možnosti zaznamenávání zkrátka nemohou přinést uspokojení všem stranám. Buďto na vybraný způsob realizace záznamu pořadu doplatí divák, pro kterého bude z nějaké důvodu záznam nepřijatelný, nebo na něj doplatí tvůrci, ať už samotné divadelní inscenace (protože dílo, které se v záznamu objeví, se bude příliš držet televizních prostředků na úkor původního divadelního předobrazu), a nebo naopak tvůrci televizního záznamu (protože až příliš lpěli na zachování charakteru divadla, až vznikl „*paskvil*“). Záleží proto převážně na realizátorech konkrétního pořadu, aby odhadli, jaká forma záznamu divadelního díla bude pro inscenaci vhodná, jaká jí co nejméně ublíží a co nejvíce posune k vysněnému ideálu, v němž bude spokojená každá ze zúčastněných stran.

V prvních kapitolách práce jsem zaměřila svou pozornost na přiblížení vztahu divadla a televize. Poukázala jsem na historicky nezpochybnitelnou roli, již divadlo, a samozřejmě i divadelní představení, hrálo při počátečním vývoji vysílání. Zmínila jsem i diskuze let šedesátých a osmdesátých, které divadlo na obrazovce vyvolávalo mezi odbornou veřejností a které jsou i pro cíle této práce důležité. Rovněž jsem se věnovala otázce televizního programu a úloze, kterou v jeho rámci měly divadelní artefakty, hlavně v začátcích televizního vysílání. Zčásti jsem se rovněž dotkla i forem,

jakých může převedené představení na obrazovce nabýt. Právě tyto formy a způsoby, jakými se mohou divadelní artefakty v televizi objevovat, budou zastávat významnou úlohu v další polovině této studie.

Následující část bude pojednávat o převodu divadelního představení do televizního média. V dalších kapitolách budu podrobněji analyzovat právě podoby, v nichž bylo, a je, divadelní představení na obrazovkách prezentováno. Z toho důvodu je nezbytné zmínit též problematiku spojenou nejen s převodem inscenace, ale i s jejím samotným uvedením v televizi.

2.4.5 Převod divadelní inscenace do televizního média

Převod divadelního artefaktu do televizního média s sebou nese řadu problémů jak teoretických, tak praktických. Pro potřeby této práce však postačí zohlednit jen první z těchto kategorií, která bude pro další pokračování dostačující.

2.4.5.1 Teoretické otázky spojené s převodem divadelního představení

Diskuze o převádění divadelního artefaktu do televizního média se táhne už od samotných počátků televizního vysílání a vyvolává mnoho otázek, jak ze strany příznivců, tak ze strany odpůrců. Na jednom se však oba dva tábory shodnou. Převést divadelní představení na obrazovku beze zbytku nelze.

Dvacáté století sebou přineslo rozsáhlé změny na poli umění, a to jak kvantitativní, tak kvalitativní. S nástupem nových médií, jakými byly svého času film či rozhlas a následně i televize, se umění stává masovějším a široce roste jeho konzumování⁷³. Umění, reprezentované skrze film nebo fotografie (a později i televize), napomohly k tomu, aby se „rozšířili možnosti umenia zobrazovať realitu, práve tak ako možnosti prenosu umeleckých diel a ich reprodukovanie.“ (Karvaš, 1982: 9) Postavení umění v masové kultuře charakterizované masovou produkcí i reprodukcí se proměňuje, Benjaminovo „zde a nyní“⁷⁴ je narušeno. Kvantitativní změny s sebou přinesly i změny kvalitativní. Jako jeden z projevů těchto změn pak docházelo k situacím, kdy do sebe

73 Například díky televizi se konzum dramatických umění zvýšil až desetitisíckrát. (Karvaš, 1982: 9)

74 Pro Waltera Benjaminu charakterizuje umělecké dílo jeho i konkrétní prostor a čas, tedy jeho „neopakovatelná existence na místě, na němž se nalézá“, jeho „zde a nyní“, skrze které se utváří jedinečnost či „pravdivost“ díla. (Benjamin, 1979: 3)

jednotlivá umění začala pronikat. Za výsledek tohoto procesu můžeme považovat hudbu ve filmu, film v divadle, ale i divadlo na televizní obrazovce.

Ještě v osmdesátých letech převládal názor, že záznam divadelního představení a jeho transformace na obrazovku je snazší z toho důvodu, že jde jen o zachycení už hotového díla (Šrámek, 1985: 71) - ale vezme-li se v úvahu, kolika úpravami musí v rámci převodu nově vzniklé dílo projít, je tomu skutečně tak? Mluvíme-li o převodu divadelního představení, mluvíme rovněž o převodu z jednoho znakového systému do druhého. Divadlo a televize používají ke komunikaci rozdílný jazyk, rozdílné výrazové prostředky, což samozřejmě znamená, že budou jinak vytvářet i obsah svého sdělení a budou vyžadovat rozdílné přijímání tohoto obsahu. Televize i divadlo komunikují různými cestami, promlouvají jim vlastní řečí, a z toho vyplývají i rozdílná očekávání. Divadlo „*vyjadřuje myšlenky a představy jiným způsobem*“ než televize (Vodička, 2007: 32), má specifický znakový systém, jehož znalost nám umožní v něm „*číst*“ (Vodička, 2007: 45): „*Konvence divadla a filmu se během doby ustálily a vžily. Usedáte-li do sklápěcího sedadla divadelního sálu nebo kina, víte už napřed, jakými prostředky se tu na vás bude působit. Mnoho na tom nezmění skutečnost, zda se hraje klasická komedie či soudobé drama.*“ (Smoljak, 1961: 101) O produktech divadelního média (tedy o divadelních inscenacích či představeních⁷⁵), stejně jako i o produktech televize „*můžeme uvažovat jako o systému znaků, které se prostřednictvím divákova vnímání „proměňují“ ve významy.*“ (Vodička, 2007: 32)

To, co je tedy charakteristické pro divadlo, nemusí být charakteristické pro televizi. Divadelní znakový systém je charakterizován specifickým pojetím herectví, či dekorací, líčení a výpravy: „*Každé umění má své zvláštní výrazové prostředky: V divadle je to výrazné, zjednodušené gesto, mimika dikce i aranžmá, stylizovaná maska, kostým, světlo, scéna (...). Své výrazové prostředky volí ovšem divadlo zcela zdůvodněně. Musí totiž překlenout dosti velkou vzdálenost publika od jeviště, musí počítat se zvláštní atmosférou, jaká se vytváří v kontaktu živých herců s diváckým kolektivem.*“ (Smoljak, 1961: 104) A podobně je tomu i u znakového systému televize, kdy například herectví je pojímáno mnohem civilněji než to divadelní. Přílišná divadelnost v televizi škodí, své o tom věděl i dramaturg Miloš Smetana: „*Na přenosu proslulého Radokova představení Zlodějka z města Londýna jsem se přesvědčil o faktu,*

75 Divadelní inscenace a divadelní představení jsou dva rozdílné pojmy, které je potřeba rozlišovat. Inscenace, je svým způsobem představení nadřazena, představení je konkretizací samotné inscenace, která se „realizuje v jednotlivých představeních, souhrnem všech představení je teprve dán celek

že čím je představení divadelně svébytnější a fantazijnější, tím víc v televizi ztrácí a riskuje propad u diváků.“ (Boková, 2009: 141) Matthis Kepser ve svém článku s názvem *Der Dramenfilm. Eine Typologie der Filmformen dramatischer Texte*⁷⁶ poukazuje na skutečnost, že film (a sním i televize) se skrze své výrazové prostředky snaží o nápodobu reality, zatímco divadlo má blíže spíše k alegorii a symbolice. (Kepser, 2012: 367) Přijmeme-li tedy, že divadlo a televize jako dvě rozdílná média používají ke komunikaci rozdílné znakové a výrazové systémy, pak dojde-li k převodu divadelního díla do televizního média, musí dojít k určitým úpravám, aby divadelní dílo dostalo očekávání televizního diváka a on jej tak dovedl „přečíst“, a mohl jej přijmout. Určitou úpravou se zde stává už samotné použití kamery, která už sama o sobě narušuje jednu ze základních specifík divadelního artefaktu, jíž je realizace v konkrétním časoprostoru.

Převod z jednoho znakového systému do druhého, tzn. z jednoho média do jiného, proto s sebou bezesporu nese i určité zkreslení, či přímo zdeformování původní významové roviny díla. Toto zdeformování by však při samotném převodu mělo být co možná nejmenší, aby estetická výpověď původního díla zůstala co nejvíce zachována.

Divadelní teoretik Jan Svačina si hned v úvodu svého článku, s názvem *Televize zve do divadla*, pokládá základní otázku: „*Je deformace, kterou divadelní představení při reprodukci v televizi dozná, únosná a má tedy taková reprodukce ve skladbě televizního programu skutečně trvalé místo?*“ (Svačina, 1985: 57-58) V průběhu své úvahy posléze dochází k následující odpovědi: „*Způsob, jakým se divadelní artefakt, jímž je inscenace, utváří, realizuje a komunikuje s divákem, je v principu televizními postupy a prostředky nepřenosný a nereprodukovatelný. Cenou, kterou divadelní inscenace zaplatí za svůj přestup do televizního média, je ztráta či alespoň deformace základní významové autenticity bezprostředně se týkající téměř všech jejích složek. Z hlediska zachování estetických a myšlenkových hodnot je takový postup neúnosný.*“ (Svačina, 1985: 65) S tímto názorem se však řada dalších teoretiků neztotožňuje. Režisérka Anna Procházková se domnívá, že převod divadelního představení možná není dokonalým, ale i on má svou hodnotu, a to hodnotu výpovědi, například o vkusu či výrazových prostředcích dané doby. Pro ni samotnou je pak záznam představení „*zintenzivněním pohledu*“, nabízející možnost nové perspektivy a zároveň je i určitým

inscenace.“ (Vodička, 2007: 31)

76 KEPSEK, Matthis. *Der Dramenfilm. Eine Typologie der Filmformen dramatischer Texte. Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik*. 2012, Vol. 82, p362-381.

uchovatelem v čase. Divadelní představení sice pomíjivé je, ale právě díky záznamu žije, v jiné podobě, ale prakticky navždy. (Procházková, 1985: 81) I dramaturg tehdejší Československé televize, Ivan Stadtrucker, nabourává argumenty, které bagatelizují televizní záznamy divadelního představení, poukazující na to, že někdy může být záznam divadelního představení pořízen tak dobře, že zážitek z něho může předčít i zážitek ze samotného původního díla.

Podle dramaturga Ivana Stadtruckera není problémem zprostředkování divadelního artefaktu televizí, ale existence jedné estetické struktury, vytvořené na základě specifických výrazových prostředků a určené pro jedno konkrétní médium, ve druhém médiu, jež Stadtrucker nazývá tranzitním⁷⁷. (Stadtrucker, 1985: 46) Původní estetický význam je vlivem druhého média a v podstatě i druhého kódování sice znehodnocen, zároveň však získává i novou estetickou hodnotu.

Mezi teoretické problémy dále patří i hledání odpovědi na otázku, zda sledování záznamu divadelního představení může divákovi nabídnout stejný prožitek, jako kdyby byl danému představení přítomen „naživo“. Luboš Ptáček ve svém článku *O dvojím rámu estetické distance filmového a televizního záznamu divadelního představení*⁷⁸ hovoří o zapojení dvou rozdílných percepčních mechanismů během sledování televizního záznamu divadelního představení, což je důsledek spojení dvou rozdílných médií. Každé z nich přitom vyžaduje jiný druh vnímání svého produktu. Výsledkem je působení dvou percepčních perspektiv, z nichž jedna působí rušivě a způsobuje tak oslabení intenzity prožitku. (Ptáček, 2002: 73)

I Jan Roubal se ve svém textu *Hledání jména*⁷⁹ zabývá problematikou televizních převodů divadelního díla. Tyto převody pak přirovnává k určitému typu intermediálního překladu, kdy jazyk divadla je přeložen do jazyka kinematografie (Roubal, 2000: 154): „*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).*“ (Roubal, 1999: 128) Tak

77 S pojmem tranzitní médium souvisí i termín „*kanálové znečištění*“, jež Stadtrucker používá pro určité zkreslení, či deformaci původní struktury divadelního představení. K této deformaci dochází v důsledku vstupu uměleckého díla z jedné umělecké struktury (divadla) do jiné (televize, rozhlas, film). Výsledné dílo při výstupu z tranzitního, přenosového média, bude působit oproti původnímu dílu pozměněné, ne-li „*ochuzené*.“ (Stadtrucker, 1985: 46)

78 PTÁČEK, Luboš. *O dvojím rámu estetické distance filmového a televizního záznamu divadelního představení*. In *Svědectví, nebo legenda?: divadlo ve filmu a televizi III: Olomouc 24.-26.4.2001*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002. 160 s.

79 ROUBAL, Jan. *Hledání jména*. In *Kontext(y) 2 : litteraria-theatralia-cinematographica*. 1. vyd. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. 251 s. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica. Philosophica-Aesthetica; 22-2000.

jak je tomu i u literárního překladu, je tomu i zde, překlad, nebo převod, což je termín, jež Roubal využívá mnohem raději, nám nikdy nezaručí, že výsledný produkt bude stejný jako originál. Vždy se bude jednat o určitý druh interpretace. Už samotný charakter divadla prostě a jednoduše neumožňuje převod, při němž by vznikla dokonalá kopie divadelního díla. Vždyť samo divadelní představení nikdy není stejné. Existuje zde celá řada faktorů a vnějších vlivů, které vždy dané představení spoluutvářejí.

Roubal v textu rovněž poukazuje na to, že z divadelního díla se na televizní obrazovce stává jakýsi hybrid, který v sobě sice kombinuje prvky obou, avšak do úplnosti mu stále něco chybí. Ze své podstaty se již nejedná o divadlo, protože postrádá určitá specifika, jež jsou pro něj tak charakteristická, jmenujme například živé a reagující publikum či trojrozměrnost, a přitom je stále moc divadelní, aby mohl být brán jako čistě televizní produkt. (Roubal, 2000: 151)

Vstoupí-li mezi představení a diváka audiovizuální aparát, dochází k tzv. medializaci divadelního představení, což vede i ke změně vnímání daného díla. (Zajdel, 2000: 188) Audiovizuální aparát, v tomto případě televize, dává divákovi možnost pohybovat se v jiném čase, ale i prostou. Aniž by divák opustil své místo před televizní obrazovkou, s pomocí kamery může být zvýšen počet úhlů a míst, ze kterých divák dané představení sleduje, a tím dojde i ke změně v jeho vnímání: „*Zavedení audiovizuálního aparátu způsobuje v první řadě změnu způsobu percepce.*“ (Zajdel, 2000: 190) Dochází ke změně vnímání prostoru, stejně jako reality daného představení. Událost, odehrávající se před kamerou, není stejná jako událost přenášena na televizní obrazovce – je to událost zprostředkovaná. Proto ani vnímání těchto událostí nemůže být shodné. Společným jmenovatelem se pak pro divadelní a audiovizuální představení stává právě přítomnost diváků. (Zajdel, 2000: 187) Skrze kameru a její možnosti a práci s úhly a zaostřením je divákovi umožněn téměř dokonalý pohled na scénu, jenž se může zdát až neuvěřitelně reálný. John Fiske se domnívá, že tato skutečnost může divákovi poskytnout pocit úplného pochopení, určitý pocit vševědoucnosti, a to je právě tím důvodem, proč nám sledování televize přináší takové potěšení. (Fiske, 1987: 6)

„*Co se vlastně stane v okamžiku spuštění kamery? Je zrušena jedna z nezákladnějších podmínek existence divadla, a sice účastný divák. Divadlo je divadlem právě při zachování této podmínky. Je to umění, existující pouze při zachování časoprostorových souřadnic koncepce jednoty místa, času, děje a zúčastněných: tady, teď, toto a tito.*“ (Suchánek, 2000: 178) Režisér Vladimír Suchánek poukazuje na nebezpečí, které může vzniknout při pořizování záznamu divadelního artefaktu. Jakmile

do hry vstoupí záznamová kamera, dochází k narušení konkrétního časoprostoru daného představení. Suchánek v souvislosti s tím hovoří o „*tzv. syndromu zcizení duše*⁸⁰ (*oživujícího principu*) představení.“ (Suchánek, 2000: 179) K tomu může dojít právě skrze pořízení záznamu, který „*zásadně mění vnitřní pozici časoprostoru divadelní inscenace vůči sobě samé*.“ (Suchánek, 2000: 179) Skrze pořízení záznamu, který se bude snažit zachovat strukturu původního divadelního artefaktu, nedojde k zachycení „*živoucího originálního organismu*“, ale jen jeho „*fyzické, odduchovnělé*“ formy. Tomu ovšem může být alespoň zčásti zabráněno, pojme-li se pořízení záznamu coby pořízení adaptace⁸¹ divadelní inscenace. (Suchánek, 2000: 180)

„*Divadlo je přítomnost ideje času a prostoru pouze v okamžiku, kdy se koná*.“ (Suchánek, 2000: 177) Právě z této definice vyplývá, že divadelní představení, jako artefakt, „*opakovaně zaniká v okamžiku svého zrodu*.“ (Svačina, 1985: 59) Ve stejném okamžiku dochází jak ke vzniku samotného díla, tak k jeho přijímání publikem. „*Divadlo je svou podstatou rituál, který nemá herce a diváky, ale pouze účastníky*.“ (Suchánek, 2000: 177) - Vázanost divadelního představení na konkrétní prostor a čas, nebo dokonce i na konkrétní publikum, patří mezi nejcharakterističtější specifika divadelního umění⁸². Skrze zaznamenání divadelního díla však dochází k narušení tohoto specifika. Vazba mezi jevištěm a hledištěm je narušena, stejně jako i jeho časoprostorový kontext. (Šrámek, 1985: 68) Skrze pořízení záznamu však také vzniká nové dílo, se svébytnými vlastnostmi, dílo, které se, právě díky zafixování do televizního záznamu, na čase a prostoru stává téměř nezávislé. Ovšem i toto nově vzniklé dílo podléhá kontextu, ve kterém vzniklo.

Přenesení divadla na televizní obrazovku s sebou nese celou řadu výhod stejně jako nevýhod. Asi největším přínosem může být zpřístupnění divadla mnohem širšímu publiku. Jak se Roubal domnívá, „*přítomnost divadla na televizní obrazovce je vlastně – co se množství potenciálního publika týká – jeho dnešní největší příležitostí*.“ (Roubal, 2000: 152) Z televizní obrazovky se stává „*nejmenší jeviště s největším hledištěm*.“

80 Suchánek v souvislosti se syndromem zcizení duše zmiňuje přírodní národy, pro které je znázornění podobizny něčí tváře zapovězené, a to z důvodu možného „*zcizení životního principu*.“ Pokud by došlo k vytvoření podobizny, znamenalo by to, že ona původní existence by se sama stala „*bezživotnou, náhradní, pseudo*.“ (Suchánek, 2000: 179)

81 Původní divadelní tvar je upozadněn, zachována však zůstává hlavní myšlenka inscenace. (Suchánek, 2000: 180)

82 V minulosti bylo právě divadlo jediným uměním, předvádějícím svá díla před širokou veřejností, s možností okamžité a hromadné reakce. Skrze možnosti filmu, rozhlasu a televize bylo však divadlo přeneseno z „*veřejného*“ prostoru do toho „*soukromého*“, což vedlo k deformaci jedné z jeho základních charakteristik. (Karvaš, 1982: 11)

(Roubal, 2000: 152) K divadlu se díky televizní obrazovce dostane i divák, který má k němu z nějakého důvodu přístup odepřen. Televizní divák přesto nikdy nebude mít stejný zážitek jako divák divadelní, ani ho nemůže mít.

Divadelní představení je vždy událost – je specifické, neopakovatelné a nenahraditelné záznamem. Publikum je s ním úzce spjato. Mezi diváky a tvůrci představení existuje určitá kontaktnost⁸³, tu je možno chápat jako „*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.*“ (Pavlovský, 1999: 124) Divadlo tedy má výhodu okamžité reakce, zpětné vazby. Ta utváří atmosféru, ve které konkrétní představení probíhá a jako taková jej i pomáhá spoluutvářet: „*Publikum dělá představení.*“ (Roubal, 2000: 152)

Televizní divák je o možnost této přímé zpětné vazby jaksí ochuzen. To co sleduje je již záznam oné události, postrádající ten jedinečný, intenzivní pocit sounáležitosti probíhající mezi divákem sedícím v hledišti a herci na jevišti. Přesto i z jeho postavení číší určité výhody. Není limitován místem v hledišti a není ani „*rušen*“ a „*rozptylován*“ publikem. Má možnost sledovat stejné představení kdykoliv a v podstatě kdekoliv, a to klidně i několikrát. Skrze kameru je mu nabídnut nový pohled, a to z ideální perspektivy, zahrnující i řadu detailů, které divákovi v divadle mohou uniknout, ale které jsou nyní na televizní obrazovce zcela odhaleny a obnaženy. Může tak například sledovat i ty nejjemnější odstíny emocí zračících se ve tvářích herců, o což by byl v desáté řadě jistě ochuzen. Neuteče mu jediné slovo.

To, co však divák sledující televizní záznam postrádá, je možnost výběru. Výběru toho, na co se v danou chvíli zaměří. Ačkoliv je divadelní divák omezen svým místem v hledišti, a tedy i úhlem, ze kterého představení sleduje, může stále volně rozhodovat o tom, zaměří-li svou pozornost na celou plochu jeviště nebo jen na jeho část či na konkrétního herce. O to je televizní divák ochuzen. Za něho rozhoduje režisér, popřípadě kameraman. (Roubal, 2000: 153) Ti obecnstvu nabídnou hru zprostředkovanou, trochu upravenou a částečně i vnucenou. Aby zachovali původní významovou rovinu co nejvíce, musejí věnovat mnoho času detailnímu zkoumání díla

83 Výjimkou mohou být hudební představení, při kterých herci ani tak nevnímají diváky, jako spíše orchestr. V takovémto hudebním divadle má publikum minimální vliv na průběh představení. (Pavlovský, 1999: 124)

a volit vhodné výrazové prostředky, které jim umožní nejen „sejmout akci, to jest zaznamenat toho, kdo právě mluví nebo jedná (i když ani to se leckdy nepodaří), ale nalézt a posléze zobrazit i skryté významy a propojení“ (Polesný, 1985: 51), které se v původním divadelním představení odhalí samy o sobě.

Ideální způsob převodu divadelního artefaktu do televizního média neexistuje. Vždy zde budou nezanedbatelné deformace či jiné faktory, které budou vzniku ideálu bránit, a které bude nutné brát při převodu v potaz. Vždyť už samotná rozdílnost obou médií a jejich rozdílné produkování či přijímání obsahů tomu brání. Proto by tvůrci převodů měli usilovat hlavně o mírnění dopadů převodu. Televizní dramaturg Ondřej Šrámek k tomu dodává: „Musí se vyjít vždycky z divadelního tvaru a z témat inscenace. Některá divadelní představení lze docela dobře přenést s důrazem na samotný fakt, že jsme „při tom“, jako je tomu u komedií a snažit se optimálně zachytit jevištní dění a významy a někde může divadelní inscenaci v televizi pomoci adaptace. Většinou ale jen taková, která podtrhne téma nebo základní linie významové struktury. Nemusí jít zrovna o přenesení do jiného prostoru, jako spíše možnost dotáček na samotném představení. (např. revizor z Dejvického divadla).“⁸⁴ Mimo to Šrámek uvádí, že ideální není v současné době ani finanční situace, která velkou měrou ovlivňuje právě to, jakým způsobem bude převod realizován.

Seznámením případného čtenáře s formami, v nichž se divadelní dílo může na obrazovce objevit, a kapitolou o převodu divadelního artefaktu do televizního média jsem si připravila půdu pro následující část. Ta bude zaměřena na konkrétní pořady a cykly, které se v průběhu let podílely na prezentaci divadelních představení v rámci televizního programu.

2.5 Divadelní představení na obrazovce: od Bratislavských pondělků po Divadlo žije!

V této části práce se tedy zaměřím na pořady či televizní cykly, které určitým způsobem přispěly k prezentaci a medializaci divadla na obrazovce. Cílem této práce je seznámit čtenáře s úlohou divadelního představení jakožto součásti televizního programu. Z toho důvodu pokládám za nutné seznámit jej též i s konkrétními podobami, v jakých se v televizi mohla objevit. V předchozích kapitolách jsem se zaměřila na jednotlivé formy, nyní bych ráda přiblížila i jednotlivé pořady či televizní cykly, pod

jejichž záštitou se divadelní představení na obrazovkách mohla objevit a které se svým specifickým způsobem zasloužily o medializaci divadla v televizi.

2.5.1 Bratislavské televizní pondělky

K prezentaci divadelních představení v televizi přispívaly od konce padesátých let tzv. „*bratislavské pondělky*.“ Už od roku 1958 patřily pondělní večery vysílání bratislavského studia. Pro Prahu znamenalo pondělí den údržby, a tak vznikl prostor pro tradici bratislavského pondělního vysílání, která se udržela v podstatě až do rozpadu Československa. (Šmíd, 2001) Bratislavské studio od ledna roku 1959 zaplňovalo téměř celý vysílací čas pondělního programu, přičemž se hojně opíralo o „*klasickou dramatickou literaturu*“ (Štroblová, 2009: 138), s čímž se pojilo i jedno z hlavních lákadel televize – večery plné inscenací, jejichž zásluhou si „*Bratislavské pondělky*“ vydobily své místo v srdcích československých diváků: „*O 18. hodine začínal vysielaním pre deti, pokračoval športom, aktualitami a o 19.00 hodine prehľadom najdôležitejších udalostí posledného týždňa. O pol ôsmej sa začal hlavný večerný program. Televízne inscenácie. Práve vtedy začala vznikať tradícia tzv. bratislavských televíznych pondelkov.*“ (Voltényiová, 2004) Právě pod názvem bratislavské televizní pondělky si ještě dnes řada lidí vzpomene na projekt plný dramatických pořadů, televizních inscenací, ale i divadelních přenosů, který započal 12. ledna 1959 přímým přenosem divadelní hry Bertolda Brechta *Život Galileiho* pod režijní taktovkou Tibora Rakovského (Kubička, 2009), a který v době své největší slávy přilákal ke kultuře mnoho diváků. Právě na bratislavské divadelní pondělky možná navázala i Česká televize, která v současnosti na jednom ze svých programů (ČT art) uvádí, pod hlavičkou cyklu *Z první řady*, v pondělí od 20.25, vybraná představení jak klasická činoherní, operní či baletní, tak i představení alternativního charakteru.

2.5.2 Zveme vás do divadla

Dalším z důležitých pořadů, které přispěly ke zviditelnění divadelních představení v rámci televizního programu, byl bezesporu cyklus *Zveme vás do divadla*, který divákům, jejichž počet se v druhé polovině šedesátých let vyšplhal až k miliónu⁸⁵,

84 Rozhovor: Ondřej Šrámek [21.3.2014]

85 V druhé polovině se počet televizních koncesionářů pohyboval okolo 2,5 miliónů. (Boková, 2009: 139)

každý měsíc nabízel pohled do světa divadelních inscenací. Moderátor pořadu Václav Voska se o úloze cyklu vyjádřil takto: „*Chtěli jsme vzbudit mezi lidmi hlubší zájem o naši divadelní kulturu, představit jednotlivá divadla, informovat veřejnost o divadelní práci. A dokázat to právě prostřednictvím televize, o níž se tvrdí, že je jedním z úhlavních nepřátel divadla a hlavním důvodem poklesu návštěvnosti.*“ (Boková, 2009: 140-141) Cyklus *Zveme vás do divadla* vznikl v ČST v roce 1965⁸⁶. Na jeho uvedení se v prvních letech vysílání podíleli dramaturg Miloš Smetana, scenárista a autor úvodních slov Evžen Turnovský a již zmiňovaný Václav Voska – „*průvodce pořadem*“ (Just, 2010) i „*znělka a opona*“⁸⁷ v jedné osobě. Tento trojlístek měl vysílání tohoto úspěšného pořadu na starosti až do roku 1969. Srdcem celého pětiletého cyklu byl hlavně moderátor Václav Voska, „*kteřý vždy po hutném úvodu vedl jiskrné a přitom fundované dialogy s protagonisty, pamětníky i kritiky. Jako by se Voska řídil zásadou Thomase Manna, že myšlenková hloubka má se usmívat, vedl rozhovory o nejzávažnějších věcech s konverzační lehkostí i noblesou sobě vlastní (ale zároveň i s osobním nasazením, s neodmyslitelnými intonacemi, slovníkem i názory, tedy žádný diktát „objektivnosti“, „vyváženosti“ či nedejbože „politické korektnosti“).* A nemluvil jen tak s ledaským – vyzpovídal např. Jana Wericha, Leopoldu Dostálovou, Jiřího Steimara, Františka Kovářika, Otomara Krejču, Otu Ornesta, Miloše Kopeckého, Josefa Trägera, Jana Kopeckého a desítky dalších.“ (Just, 2010) Diváckou úspěšnost cyklu potvrzuje i vzpomínka Miloše Smetany na přenos divadelního představení *Fyzikové*⁸⁸: „*Při Fyzicích jsem skutečně triumfoval. Představení, které nám Ornest uvolnil pro televizi jako derniéru, se po úspěchu na obrazovce hrálo v divadle dál.*“ (Boková, 2009: 140)

Doba normalizace však cyklu příliš neprosperovala. V roce 1969 byla v rámci cyklu uvedena *Komedie o umučení a slavném vzkříšení Pána a Spasitele našeho Ježíše Krista*, a jejím uvedením de facto končí slavná éra pořadu: „*Voska měl v úvodu, připraveném Evženem Turnovským, příležitost říci pár myšlenek o smyslu Ježíšovy oběti – samozřejmě v souvislosti s politickou situací u nás. Krátce nato měl herec televizi, rozhlas a další činnosti zakázány.*“ (Boková, 2009, 174) Divadelní představení sice z obrazovky nezmizela, nebyla však už vysílána v rámci jednotného cyklu. Ten se vrátil na obrazovky v roce 1982, a to pod odborným vedením dramaturga Ondřeje Šrámka.

86 Původní název cyklu byl *Televize vás zve do divadla*, název *Zveme vás do divadla* je používán až od 80.let. (Rozhovor: Ondřej Šrámek [21.3.2014])

87 Takto Vosku tituloval právě dramaturg pořadu, Miloš Smetana, chtěl tím přitom poukázat na přínosnost hercovy popularity pro nově vznikající cyklus. (Boková, 2009: 140)

88 Role moderátora se u Vosky někdy střetla i s rolí herce, tak tomu bylo i ve zmiňovaném představení

(Just, 2010) Cyklus byl až do prosince roku 2012 vysílán obvykle v sobotu po deváté hodině na ČT2.

Na tradici cyklu *Zveme vás do divadla* v jistém smyslu navázal i *Noční divadelní klub*, který se na obrazovky dostal na přelomu let 1999/2000, a pod který se rovněž dramaturgicky podepsal Ondřej Šrámek. Cyklus, který byl vždy vysílán na závěr sobotního vysílání⁸⁹, představil nočním televizním divákům výběr záznamů divadelních inscenací z archivu České, ale i Československé televize: „Dohodl jsem se tak tehdy s Martinem Bezouškou, který byl v tu dobu programovým ředitelem. Divadlo nemělo svoje okno a skoro nebylo možné opakovat. A přitom byla v archivu řada věcí, které za to stály. A pro odborníky i tituly, které by už prime time nesnesly, a jiný vysílací čas než sobota ČT2, 20.00 pro divadlo tehdy nebyl.“⁹⁰ „Vybrali jsme vše kvalitní, co televize zaznamenala a co se zachovalo. (...) Některá z natočených představení nejsou úplně špičková, ale zase dokumentují způsob, jakým se autor v určité době inscenoval.“⁹¹ komentuje Šrámek dále obsah Nočního divadelního klubu, tentokrát v článku pro kulturní rubriku v iDNES.cz.

2.5.3 Divadlo žije!

Jedním z výrazných propagátorů divadla na obrazovce je rovněž pořad *Divadlo žije!* Ten se na televizních obrazovkách objevuje od roku 2002. Na rozdíl od předchozích dvou cyklů však k popularizaci divadla pomáhá trochu jiným způsobem. Divadelní představení v něm nejsou prezentována celá, spíše se jedná o určitý druh specializovaného magazínu o divadle. Cílem pořadu je seznámení diváků s divadelním prostředím u nás, což mají za úkol tři odpovědné redakce: „V jednom měsíci se vysílá vždy dvakrát z Prahy, jednou z Brna a jednou z Ostravy. Pražské vysílání mapuje divadelní dění v českých krajích a metropoli, brněnské na jižní Moravě a ostravské na severní Moravě a ve Slezsku.“⁹² Skrze krátké ukázky se tvůrci pořadu snaží informovat o jednotlivých divadelních inscenacích z celé České republiky.

Fyzikové. (Boková, 2009: 140)

89 Cyklus byl vysílán vždy v brzkých ranních hodinách v neděli.

90 Rozhovor: Ondřej Šrámek [21.3.2014]

91 Noční divadelní klub prověřává televizní archivy. *iDNES.cz* [online]. 8.4.1999 [cit. 2014]. Dostupné z www: <http://kultura.idnes.cz/nocni-divadelni-klub-provetra-televizni-archivy-f64-divadlo.aspx?c=990407_234834_divadlo_pch>

92 *Česká televize* [online]. 2014 [cit. 2014-03-12]. Dostupné z www:

<<http://www.ceskatelevize.cz/porady/1095352674-divadlo-zije/460-o-poradu/>>

Ze začátku byl magazín vysílán jednou měsíčně, na programu ČT2. Od roku 2007 se počet vysílání pořadu v měsíci zvicenásobil na čtyři vysílání. Od druhé poloviny roku 2013 je pořad vysílán na ČT art, a to v neděli v hlavním vysílacím čase od 20.25 do 20.55.

K popularizaci divadla na obrazovce přispěly samozřejmě i další pořady či televizní cykly, jmenujme například *Dnes večer s: divadlem*, nebo další pořad spojený s cyklem *Zveme vás do divadla – Dnes večer v Disku*, svou trochou k zviditelnění divadla na obrazovce přispěl též pořad *Kultura.cz*, domnívám se však, že výše jmenované pořady jsou svým způsobem nejvíce reprezentativní. Proto jsem zvolila pouze je. Je patrné, že všechny zohledněné pořady byly spojeny nejprve s vysíláním Československé a posléze i České televize. Je nutno dodat, že před nástupem ČT art⁹³, nového programu České televize, se výskyt divadelních představení či pořadů o nich omezoval, až na výjimky, převážně na uvádění na druhém programu České televize.

2.6 Divadelní představení jako součást programu veřejnoprávní televize

Mluvíme-li o České televizi a její úloze při popularizaci divadla na obrazovce, je třeba specifikovat též otázku České televize jakožto veřejnoprávního média. Média veřejné služby lze obecně chápat jako „*média zřízená zpravidla zákonem k tomu, aby naplňovala veřejný zájem v oblasti mediální komunikace, tj. poslání poskytovat službu veřejnosti výrobou a vysíláním rozhlasových či televizních programů, popř. dalšími veřejně komunikačními aktivitami (např. agenturní produkcí zpravodajství)*.“ (Reifová, 2004: 138) Na rozdíl od komerčních nejsou veřejnoprávní média vytvářena primárně za účelem zisku a nejsou tak přímo závislá na příjmech z reklamy či sledovanosti.

Jako televize veřejné služby by měla Česká televize nabízet plnoformátový televizní program, který zprostředkuje „*pořady různého zaměření a témat, zejména pořady zpravodajské, filmové, dokumentární, hudební a vzdělávací*“, a „*který není zaměřen pouze na určitou skupinu obyvatel se shodnými zájmy*.“⁹⁴ Jako veřejnoprávní médium je Česká televize zřizována zákonem⁹⁵, v němž je ustanovována jako na státu

93 Vysílání bylo zahájeno 31. srpna 2013

94 Zákon o provozování rozhlasového a televizního vysílání (231/2001 Sb, § 2. odst.)

95 Zákon o České televizi (483/1991 Sb.)

nezávislá organizace poskytující službu veřejnosti: „Česká televize poskytuje službu veřejnosti tvorbou a šířením televizních programů, popřípadě dalšího multimediálního obsahu a doplňkových služeb na celém území České republiky za účelem naplňování demokratických, sociálních a kulturních potřeb společnosti a potřeby zachovat mediální pluralitu.“⁹⁶ Jako poskytovatel veřejné služby má pak Česká televize za úkol zajistit:

- ♣ „Poskytování objektivních, ověřených, ve svém celku vyvážených a všestranných informací pro svobodné vytváření názorů,
- ♣ Vytváření a šíření programů a poskytování vyvážené nabídky pořadů pro všechny skupiny obyvatel (...) tak, aby tyto programy a pořady odrážely rozmanitost názorů a politických, náboženských, filozofických a uměleckých směrů, a to s cílem posílit vzájemné porozumění a toleranci a podporovat soudržnost pluralitní společnosti,
- ♣ Výrobu a vysílání zejména zpravodajských, publicistických, dokumentárních, uměleckých, dramatických, sportovních, zábavných a vzdělávacích pořadů a pořadů pro děti a mládež,⁹⁷

Zároveň má rovněž za úkol vytvářet a udržovat archivní fondy a podílet se na jejich využívání „jako součásti národního kulturního bohatství.“⁹⁸ Všechna tato ustanovení mohou bezpochyby obhájit prezentování divadla na obrazovce, stejně jako zařazení divadelních představení (v jeho nejružnějších podobách) do samotného programu: „Program České televize, založený na dvou vysílacích okruzích, je alternativou nejen vůči světu privátních médií, ale zároveň se snaží o vytváření alternativního prostředí. Sestavování schématu televize veřejné služby není jen náhodnou skládkou, ale mělo by zohlednit i divácká očekávání a zároveň i podněcovat tvorbu, která by měla dávat prostor k autorskému vyjádření,“ televize veřejné služby by měla vycházet vstříc „i pluralitě diváckých očekávání a to i těch menšinových-kulturních, národnostních, sociálních, regionálních, náboženských, (...)“ (Štroblová, 2009: 140) Někteří lidé mají rádi divadlo a rádi by jej viděli i na televizních obrazovkách, a právě pro ně by televize měla vysílat záznamy či přenosy divadelních

96 Zákon o České televizi (483/1991 Sb, § 2. odst.)

97 Zákon o České televizi (483/1991 Sb, § 2. odst.)

98 Zákon o České televizi (483/1991 Sb, § 3. odst.)

artefaktů. Veřejnoprávní televize by měla myslet na všechny své diváky⁹⁹, proto by právě divadelní fanoušci v tomto ohledu měli mít stejná práva jako například fanoušci sportovní. Jak uvádí Petr Pavlovský, veřejnoprávní televize „*se divadlu v podstatě vyhnout nemůže, zatímco komerční televize ano.*“ (Pavlovský, 1999: 123) Právě v komerčních televizích naproti tomu místo pro divadlo přímo vyhrazené není. A to z jednoho prostého důvodu – není výdělečné. Komerční televize hlídající procenta sledovanosti nezajímá pořad, který dosáhne třeba jen 1 % sledovanosti.¹⁰⁰ Pro divadelní představení na obrazovce však pouhé 1% znamená „*zhruba deset vyprodaných Národních divadel.*“¹⁰¹

Na prostor, který je divadlu věnován v rámci veřejnoprávní České televize, se konkrétněji zaměřím v následující, analytické části této práce. Ta bude patřit zkoumání postavení, které divadelní pořady v televizi zabíraly, a to jak z hlediska historie, tak i současnosti.

3 Analytická část

Mezi jeden ze záměrů práce patří přiblížení specifického vztahu divadla a televize, o což jsem se částečně pokusila už samotným využitím teoretického rámce. Skrze použití konkrétních teoretických podkladů jsem nastínila postupnou medializaci divadla a divadelního představení. Nyní se zaměřím na samotnou analýzu postavení, které divadelní hra zaujímala a zaujímá v rámci programové skladby televize. K tomu účelu vyhodnotím stanoviska diskuzí, které se v průběhu let zabývaly konkretizací vztahu divadla, jeho produktů a televize. Dále pak prostřednictvím rozhovorů budu pátrat po odpovědi na otázku, jak na tento vztah nahlízejí povolané osoby v současnosti. A na závěr této části budu hledat odpověď na otázku, jaké je v dnes postavení divadla v televizi. Za tímto účelem se zaměřím na program ČT1, ČT2 a ČT art – za reprezentativní zkoumané období jsem si přitom zvolila rok 2013, a to hned ze dvou

99 Sama televize se k tomu v podstatě zavazuje prostřednictvím kodexu ČT: „**8.2 Česká televize si musí být vědoma, že se diváci, resp. jednotlivé divácké skupiny vzájemně odlišují svým kulturním a uměleckým cítěním a žánry či uměleckými směry, které upřednostňují. Povinností České televize je uspokojit pokud možno celé spektrum diváckých skupin. 8.3 Česká televize bude respektovat individuální i skupinové rozdíly ve vkusu televizního publika. Musí zohledňovat pluralitu diváckých očekávání tak, aby různými pořady, včetně řešení jejich aranžmá, uspokojila různé divácké skupiny.“ (Kodex ČT, dostupné z [www: <http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/kodex-ct/cl-8-umelecke-porady-a-vkus/>](http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/kodex-ct/cl-8-umelecke-porady-a-vkus/))**

100 Například záznam představení Divadla Jára Cimrmana z r. 2007 – *Dlouhý, Široký a Krátkozraký* dosáhl 31.12.2012 sledovanosti přes tři procenta. (Výroční zpráva 2012, 2013: 43)

důvodů – za prvé se jedná o nejbližší časově uzavřené a ucelené období (za rok 2014 by se jednalo o analýzu jen části roku), a za druhé v tomto roce nejenže Česká televize oslavila své 60. výročí, ale také byl uveden do provozu nový program ČT art, který se stal pro uvádění divadelních produktů velmi podstatným.

Během historie prošlo televizní vysílání - a s ním i plánování programu u nás - řadou změn. Proto je možné se domnívat, že změnou prošel nejen samotný vztah divadla a televize, ale konkrétněji pak i postavení divadelního představení v rámci televizního programu. Z původně značně omezeného jednoho programu Československé televize dnes divák na obrazovkách nalezne nepřeborné množství nejrůznějších kanálů, nabízejících téměř neomezený počet pořadů, které pro dnes uváděné divadelní pořady představují silnou konkurenci. Vyjdeme-li z teoretických podkladů, je patrné, že v počátcích vysílání televize ještě neměla rozšířenou vlastní dramatickou tvorbu, a proto využívala dostupných možností. Postupně se ale, s rozvojem vlastní televizní dramatické tvorby, která více odpovídala specifikům daného média, divadlo a divadelní představení ve vysílání dostaly do pozadí zájmu diváků. V rámci veřejnoprávní České televize je dnes divadlo uváděno jako určitý doplněk programové nabídky, ne už však jako jedna z jejích hlavních náplní. Vliv na marginalizaci divadla na obrazovce přitom mělo nejen vyšší množství konkurenčních pořadů, které lépe odpovídaly charakteru vysílacího média televize, ale též i celková proměna přístupu k uvádění divadla a jeho produktů. Následující kapitolu proto věnuji srovnání historických přístupů k uvádění divadla na obrazovce. Jako podklad pro analýzu mi poslouží zmiňované diskuze z let šedesátých a osmdesátých, na kterých bude proměna nejlépe patrná.

3.1 Srovnání přístupů: Diskuze o divadle v televizi v letech šedesátých a osmdesátých

V šedesátých letech stál v centru pozornosti především problém specifikace vztahu divadla a televize. K tomuto problému bylo často zároveň přistupováno s přihlédnutím ke vztahu k dalším médiím, a to hlavně k rozhlasu a filmu. Diskuze odehrávající se v rámci týdeníku *Československé televize* reagovala na snahu televize rozšířit svou funkci ryze sdělovacího média o funkci uměleckou. V tomto ohledu je proto z příspěvků patrná jistá obava z televize jakožto konkurenta divadla.

Účastníci diskuze se shodli na tom, že divadlu nehrozí nebezpečí zániku či pohlcení ze strany televize, a to hlavně z důvodu specifčnosti a osobité nezaměnitelnosti obou médií. V centru pozornosti se v rámci debaty objevila například otázka vlivu, který na sebe navzájem obě média měla. Televizi byla přičítána vina za odliv divadelních návštěvníků, stejně jako zásluha na tom, že divadlo skrze obrazovku zpopularizovala a otevřela novému a širšímu publiku. Dále pak byl představen názor, podle něhož vlivem televize divadlo měnilo svůj repertoár. Naproti tomu byla zase televize kritizována za přejímání divadelního repertoáru a neuplatňování svých vlastních výrazových možností. Za výsledek diskuze je možné považovat stanovisko, podle kterého by se televize ve svých snahách po uměleckém osamostatnění neměla snažit napodobovat divadlo či film. Televize, a ani divadlo, by se neměly pokoušet nahrazovat jeden druhého.

Další ústřední otázkou zohledněnou v rámci diskuze, jež zároveň souvisela i s předchozím tématem, byla právě otázka televizní estetiky, tedy estetických možností televize ve vztahu k divadlu či uvádění divadelních děl. Většinově panoval názor, podle něhož by televize měla začít opouštět divadelní postupy a měla si vytvářet své vlastní, s jejichž pomocí by pak mohla uchopovat například divadelní představení a uzpůsobovat je tak pro potřeby obrazovky. Diskuze zkoumala i rozdílnosti publika či specifika divadelního a televizního herectví. Přesto však konkrétně neřešila otázku uvádění či způsobu uvádění divadelních artefaktů v televizi.

Shrnu-li výstupy diskuze ze šedesátých let, hned v první řadě stojí dvě média, která si k sobě zatím navzájem hledala cestu. Diskuze osmdesátých let naproti tomu nahlížela na problematiku vztahu divadla a televize již z poněkud jiného úhlu. V centru pozornosti už nebyla otázka konkurenceschopnosti divadla ve vztahu k televizi, ale spíše otázka samotné ospravedlnitelnosti divadla na obrazovce vůbec. V rámci debaty uveřejněné na stránkách čtvrtletníku *Televizní tvorba* se do popředí dostaly i praktické problémy řešící samotný přenos divadelního artefaktu do televizního média. Tomuto tématu přitom v předchozí diskuzi nebyl věnován téměř žádný prostor. Diskuze let osmdesátých tak působí mnohem konkrétněji, a ačkoliv i ona řeší teoretická stanoviska, je i značně praktičtější.

Mezi hlavní výsledky diskuze přitom patřil názor připouštějící, že divadlo, stejně jako divadelní představení, na obrazovku patří, zvláště s přihlédnutím ke kulturně vzdělávací funkci televize. Podle tohoto názoru divadlo, jakožto součást kulturních aktivit společnosti, místo v rámci programové nabídky mít musí. Nedořešenou však

v osmdesátých letech zůstala otázka formy, v jaké by se mělo divadlo na obrazovce objevovat, tedy jestli by se mělo jednat o přímý přenos, záznam představení, adaptaci či jen určitou formu informace o divadle.

Nyní zohledním otázku divadla či divadelního představení jakožto součásti televizního programu vzhledem k uveřejněným diskuzím. Diskuze šedesátých let neřešila primárně postavení divadelního představení v rámci programu televize, spíše se zabývala obavou pramenící z možné konkurence televizního dramatického programu ve vztahu k divadlu. Televize přitom z debaty vyšla jako konkurent, který může divadlu přinést i něco pozitivního, konkurent, který divadlo donutí k lepším a kvalitnějším výkonům. Z diskuze je rovněž patrné, že televizní dramaturgie v druhé polovině šedesátých let hledala svou vlastní cestu. Podle Otakara Fencla se sice televize stále ještě musela vymezovat vůči filmu či divadlu, přesto už ale byla tak daleko, že nutně nemusela jen přebírat divadelní představení, aby naplnila svůj program. Ta doba už podle něho skončila. (Diskuze, č. 14: 3) Přesto nebude na škodu uvést, že podle jiného účastníka debaty okolo vztahu divadla a televize, Karla Nešvery, televizní dramaturgie přebírala ve zmiňované době z divadelního repertoáru až 55% svého programu. (Diskuze, č. 15: 3) Často se přitom prý jednalo i o divadelní materiál, který samotná divadla opomenula a televize mu tak dávala šanci spatřit světlo světa. V rámci diskuze se v šedesátých letech též objevila myšlenka potřeby nového programu, zaměřeného na náročnější pořady a diváky, s jehož pomocí by pak televize divadlo propagovala. (Diskuze, č. 15: 3)

V rámci diskuze let osmdesátých se pak problematika divadelního představení jakožto součásti programu televize řešila již o poznání konkrétněji. Impulz k tomu zadal právě úvodní článek diskuze od Jana Svačiny, který skrze úvahy o deformaci divadelního díla přenášeného na obrazovce hledal odpověď na otázku, jestli má takto deformované dílo skutečně své místo v rámci programu. On sám se domníval, že cena za takové uvedení je příliš vysoká. Zvláště, když v osmdesátých letech byl již rozvoj původní televizní tvorby v plném proudu a reprodukce divadelních inscenací se z hlavní náplně dramatického televizního vysílání staly spíše doplňkovým pořadem. (Svačina, 1985: 58) Svačina se nedomníval, že by televize měla divadlo v rámci svého programu ignorovat, spíše než uvádění divadelních artefaktů na obrazovce byl však pro to, aby televize o divadle převážně informovala, nabídla vhled do života divadel i herců či představila aktuální inscenace. Zkrátka a jednoduše, aby televize o divadle referovala. Takováto prezentace divadla podle něho ve skladbě programu chyběla. I ostatní

účastníci diskuze shledali prezentaci divadla na obrazovce vhodnou, ne-li přímo nutnou, z hlediska jeho společenské nezastupitelnosti. Jak jsem však již uvedla, výše nedořešenou zůstala otázka formy, v jaké by se mělo divadelní představení v rámci programu televize objevovat.

Zmapování vývoje přístupů k uvádění divadla na obrazovce odkrylo hlavní proměnu vnímání tohoto vztahu. Proměna spočívala v celkovém přehodnocení vnímání vztahu divadla a televize. V šedesátých letech je patrná jistá snaha vůbec se teoreticky vypořádat s působením těchto dvou specifických médií. V osmdesátých letech naproti tomu již vnímání tohoto vztahu nabývá konkrétnější podoby, kdy odborná veřejnost na uvádění divadla na obrazovce pohlíží jako na věc sice problematickou, přesto však svým způsobem nezbytnou. V následující podkapitole nastíním, skrze rozhovory s vybranými osobnostmi z divadelního i televizního prostředí, jak je na vztah divadlo-televize pohlíženo dnes.

3.2 Pohled na vztah divadla a televize očima odpovědných pracovníků

Zajímalo mě, jak na vztah divadla a televize nahlízejí osoby, pohybující se v daném prostředí. Proto jsem při analyzování postavení divadla či divadelního představení v rámci televizního programu oslovila dvě osobnosti pohybující se ve světě jak divadelní, tak televizní dramaturgie. Prvním z dotázaných byl pracovník nejprve Československé a posléze i České televize, vedoucí tvůrčí skupiny divadelní tvorby ČT Praha, Ondřej Šrámek¹⁰², na kterého jsem se obrátila vzhledem k jeho zkušenostem dlouholetého pracovníka televize, specializovaného na pořady o divadle. Druhou osobností, kterou jsem v rámci svého výzkumu oslovila, byl rektor Akademie múzických umění v Praze, pan doc. Jan Hančil¹⁰³, na něhož jsem se obrátila vzhledem k jeho zkušenostem dramaturga a dlouholetého divadelního pracovníka.

V první řadě mne zajímalo, zda se liší role divadelního a televizního dramaturga, popřípadě jak. Úkolem dramaturga je primárně výběr textu či titulu. Jak televizní, tak divadelní dramaturg přitom rovněž dohlíží i na výsledný tvar připravovaného díla. Jan Hančil k úloze divadelního dramaturga říká: *„Úkolem divadelního dramaturga je spolupracovat na vytváření uměleckého profilu divadla prostřednictvím*

102 Rozhovor: Ondřej Šrámek [21.3.2014]

103 Rozhovor: Jan Hančil [27.3.2014]

dramaturgického plánu divadla, komunikovat živá témata prostřednictvím klasických i moderních textů tak, aby divadlo diváky zajímalo, aby bylo důležité a nikoli banální. Výběrem textů dramaturg také přispívá ke kultivaci hereckého souboru a v běžné praxi přímo myslí na členy hereckého souboru, když spolu s režisérem připravuje obsazení jednotlivých inscenací. Pokud spolupracuje s žijícími autory, dbá na to, aby text dospěl na jeviště v co nejlepší formě. Těch úkolů je velmi mnoho a každý dramaturg je kombinuje podle svého jedinečného naturelu. V neposlední řadě je dramaturg tím, kdo pomáhá formulovat témata a cíle divadla, je tedy jakýmsi literátem či vykladačem divadla.“ Velmi podobně je, na základě výpovědi Ondřeje Šrámka, možné charakterizovat i dramaturga televizního: *Dramaturg „vybere titul, společně s producentem udělá rozpočet a předloží ho programu. Ten natáčení buď schválí, nebo neschválí. Pokud schválí, natáčí se. A pak je televizní dramaturg stejně jako v divadle oponentem televizního režiséra a spoluvůrcem výsledného tvaru. A pak jsou zde další administrativní povinnosti, jako popis pořadu do databáze a podobně. Zatímco dříve dramaturg výrazně spoluurčoval i nasazení do vysílání, dnes na to nemá prakticky vliv.“*

V rámci otázek mě následně zajímal i názor obou dotazovaných na divadlo na obrazovce. Zatímco Šrámek pohlíží na divadlo v televizi (z pozice televizního pracovníka) jako na svébytný obor, který *„musí na obrazovce existovat pro potenciální kultivaci televizního publika“*, a který je z jeho pohledu důležitý i pro samotné divadlo, Hančil je v tomto ohledu poněkud strážlivější. Jak sám uvádí, má k divadlu v televizi poněkud ambivalentní vztah: *„Jako profesionál jsem byl samozřejmě rád, když televize nějaké divadelní představení odvysílala, pro divadlo to je vždycky důležité z propagačních důvodů. Na druhou stranu je vysílání záznamu divadelního představení žánr sám o sobě. Jsou výjimečné případy, kdy je záznam rovnocenný, ale jsou to opravdu výjimky. Vzpomínám například na kvalitní záznam představení režiséra Ivana Rajmonta Na cestě duchů. To je však spíše výjimka. Záznam divadelního představení je jiné dílo a hodně záleží na tom, kdo toto dílo realizuje. A nemusí být vždy pravda, že režisér inscenace je zároveň dobrým režisérem záznamu.“*

S názorem, že mnoho záleží na tom, kdo a jak dílo realizuje, se v podstatě ztotožňuje i Šrámek, který poukazuje na to, že je-li dílo dobře zachyceno, může dobře posloužit nejen původní inscenaci: *„V 60. letech byli znovu nasazeni na repertoár Fyzikové v MDP poté, co už byli staženi, a televize je odvysílala. V 90. letech totéž platilo o Gazdině robě z Vinohrad nebo o Zločinu a trestu, který se v Divadle v Řeznické hraje snad dosud. Záměrně uvádím tituly náročné, u kterých se to nedalo předpokládat.“*

U komedií je to samozřejmost.“ Popularizace divadla prostřednictvím televizní obrazovky z jeho pohledu tedy funguje velmi dobře, a to nejen při zviditelnění konkrétního titulu, ale i divadla: *„Od počátku platí, že divadlo, jehož inscenace se vysílá v televizi, to má v regionu lepší.“* Naproti tomu Hančil nachází v popularizaci divadla skrze elektronické televizní médium i jistá negativa: *„Je s tím spojen velký problém: divadlo se do televize nevejde. (...) Divadelní prostředky jsou většinou dimenzovány na jiný druh komunikace, než jaký dokáže nabídnout televizní médium. Je to komunikace, která počítá s jinými prostorovými dispozicemi, jinou úrovní hereckého projevu (patosu v dobrém slova smyslu). Tento typ komunikace pak v televizi působí teatrálně, nepravdivě. I pokud se inscenace přenese do studia, kde jsou přítomni diváci, a natočí adekvátně médiu televize, jde o konzervovaný zážitek, který po určité době, kdy vymizí povědomí o tom, jaké ještě jiné kvality představení mělo v živé komunikaci s divadelním (ne sezvaným, studiovým) divákem, může zcela zkreslit představu o dílu samotném. Takových případů je mnoho.“* Proto se domnívá, že hlavní síla televize spočívá převážně v podávání zprávy o divadle: *„rozhovory s tvůrci, sestřih, klip, trailer. V tom je síla televize a to jsou také prostředky, které jí přísluší.“*

Hančil v rámci odpovědi na otázky připustil určitý nezájem vůči sledování divadelních představení v televizi: *„Myslím, že divadlo v televizi zajímá naprosto minoritní kategorii diváků, do které nepatřím, a proto jen těžko odhaduji, kdo je oním cílovým divákem...“* V tomto ohledu je přesto, dle jeho názoru, celkem přínosný program ČT art: *„ČT art je dobře postavený specializovaný program pro úzkou skupinu lidí. Poskytuje v současné době moderní kvalitní rámeček – počínaje vizuální identitou a konče programovou skladbou. Možná bychom ale měli uvažovat také o tom, jak se proměnila sama televize. V konkurenci internetu mnohem více než dříve nabízí volbu pro specializované segmenty publika. Je jasné, že v takové televizi má divadlo jiné postavení než v televizi „pro všechny“.“*

Poněkud více kriticky se k relativně novému programu ČT art staví překvapivě Šrámek. Přesun divadelních pořadů a cyklů na Art podle něho způsobil úbytek diváků pro tyto pořady, a to převážně z těch důvodů, že byl program nedostatečně promován a zároveň jej bylo ze začátku obtížně naladit. Ve vztahu k divadlu má podle jeho názoru Art rovněž *„neujasněnou reprízovou politiku, která by divadlo prezentovala jako celek.“* I on však připouští jisté výhody ČT art při uvádění některých představení: *„Dnes jsme zase omezeni Zákonem o České televizi, což znemožňuje často uvádění současné dramatiky před 22.00. Výhodou ČT art ovšem je, že tam lze uvést divadlo i po 22.00,*

takže věci, které bychom dříve nenatočili třeba pro vulgaritu, protože jsme měli pevný vysílací čas od 20.00, dnes zaznamenáme.“

Na závěr mne rovněž zajímalo, co podle dotazovaných televize divadlu vzala, či naopak přinesla. Hančil na tuto otázku pohlíží primárně skrze pozici divadelních pracovníků a žánrů: *„Televize přinesla obživu divadelním hercům, režisérům a dramatikům. Televize (a film) ale divadlu vzaly celé žánry – lidové zábavní divadlo se povětšinou přestěhovalo do televize, sitkomy, mýdlové opery, to vše bylo kdysi součástí běžného divadelního provozu. Melodrama se přestěhovalo do filmových scénářů. Televize odčerpává množství autorských talentů, kteří dříve psali pro divadlo, na druhou stranu poskytla těmto autorům uplatnění, které by jim divadlo v současné době nabídnout nemohlo. Televize pomáhala vytvořit hereckou star, a tak se některá divadla stala divadly televizních hvězd (už za normalizace to bylo například Divadlo na Vinohradech).“* Šrámek pak na otázku nahlíží spíše s přihlédnutím k výslednému produktu, kdy televize divadlu *„bere některé jeho základní rysy. Celostní vnímání při živé produkci, interakci s herci, předávání energií, místní, časový kontext, společenský kontext, tedy bezprostřední zážitek.“* Shodně však oba následně shledávají přínos televize divadlu v rozšíření jeho divácké základny a v jeho samotné propagaci.

Otázky položené v této části práce směřovaly k osvětlení vztahu divadla a televize jako dvou svým způsobem konkurenčních médií, a dále pak k přiblížení postavení divadelních artefaktů v televizi obecně. Na základě informací, které mi byly v rámci rozhovorů poskytnuty, je možné vyvodit několik závěrů. Divadlo v televizi, i přes své četné nevýhody, mezi které patří například určité zkreslení původního divadelního díla, slouží i dnes k jisté propagaci samotné divadelní kultury. Dále pak je z výpovědí patrné, že divadlo, stejně jako jeho produkty, jsou v rámci televizního programu dnes prezentovány jako velice úzce zaměřený, specializovaný typ pořadu, který není určen širokému publiku. Z této skutečnosti vychází i zařazení těchto pořadů v rámci programu (v současnosti převážně v rámci programu ČT art). Právě zařazování divadelních pořadů do televizního programu bude patřit následující část. Ta má současně přispět též k přiblížení celkového postavení divadla v televizi.

3.3 Analýza současného postavení divadla v televizi

Pozici divadla a divadelních představení v televizi jsem se systematicky věnovala v průběhu celé práce. Nyní proto zaměřím svou pozornost na jejich současné postavení

v rámci televizního programu, s přihlédnutím k dominantnímu postavení České televize a jejích programů ČT2 a ČT art. Za tímto účelem se podrobněji zaměřím na rok 2013. Ten jsem pro analýzu zvolila za první z důvodu, že se jedná o uzavřený, celistvý, roční časový úsek, nejbližší současnosti, a za druhé proto, že právě v tomto roce oslavila Česká televize 60 let svého vysílání, a proto mohu předpokládat, že si chtěla připomenout své začátky spojené s divadlem. Zároveň v roce 2013 začal vysílat nový program ČT art, který mohl být z hlediska uvádění divadelních pořadů podstatný.

V roce 2012 byly pořady s divadelní tematikou primárně uváděny v rámci druhého programu ČT. Věnovány jim byly převážně čtvrteční večery od 21.00: „*Původní české činoherní premiéry (Naši furianti, Harold a Maude, Marie Stuartovna a další) byly zpestřeny záznamy špičkových inscenací baletu (Giselle ze Státní opery Praha) a zahraničních oper (Anna Boleynová z Vídeňské státní opery, Aida z Gran Teatre del Liceu v Barceloně, Adriana Lecouvreur z Royal Opera House v Londýně) či operet (Pařížský život z Opéra national de Lyon).*“ (Výroční zpráva 2012, 2013: 37)

Mimo čtvrteční večery se divadelní představení či záznamy inscenací objevovaly na obrazovkách i v rámci kulturního sobotního programu, v té době ještě pod hlavičkou cyklu *Zveme vás do divadla*, a to opět mezi 21.00 a 22.00 hodinou. Sobotní večery ovšem nepatřily jen divadlu, ale byly určeny též koncertům vážné hudby, či jiným kulturním pořadům. Divadelní premiéry pak ve vysílání zastupovaly například „*Jak se vám líbí, Scapinova šibalství, Balada pro banditu, Rigoletto...*“ (Výroční zpráva 2012, 2013: 38)

I v roce 2013 měla být divadlu věnována 21.00 hodina sobotních večerů na ČT 2 (alespoň podle Programového schématu České televize pro první polovinu roku 2013). Na obrazovce se měla objevit známá představení jako *Sluha dvou pánů* s Miroslavem Donutilem z roku 2001, *Hrdý Budžes* s Bárou Hrzánovou z roku 2003, cimrmanovský *Posel z Liptákova*, ale i starší díla z fondu ČT jako například *Naši furianti* z roku 1983. (Programové schéma, 2013: 22) Tato díla se sice na obrazovkách skutečně objevila, nicméně nikoliv v sobotu večer (s výjimkou představení *Hrdý Budžes*, který byl vysílán 16.11. 2013 po osmé hodině večerní)¹⁰⁴.

104 Všechna představení sice byla vysílána v primetimu, ne však na ČT2 (až na *Posla z Liptákova*), ale na novém programu ČT art. Inscenace *Naši furianti* byla uvedena v rámci 130. výročí Národního divadla v rámci pondělního cyklu *Z první řady* (18.11.2013, 20.25 h.). *Posel z Liptákova* se vysílal ve

Pravidelné pořady s divadelní tematikou byly v první polovině roku reprezentovány převážně magazínem *Divadlo žije!*, který býval uváděn každou sobotu okolo 8. hodiny ranní a reprízován v úterních nočních hodinách. Pořad se v tomto časovém rozmezí objevoval až do poloviny června, kdy bylo jeho vysílání na více než dva měsíce přerušeno (výluka ve vysílání programu může být přitom viděna buď jako důsledek přípravy ČT na spuštění nového, kulturního programu, nebo – což je více pravděpodobné- jako dopad „divadelních prázdnin“¹⁰⁵). Na obrazovky se magazín opět vrátil až začátkem září, ale tentokrát už na novém programu. Dále byl ještě první tři měsíce roku 2013 divadlu pravidelně věnován cyklus dokumentů s názvem *Legendární inscenace*, připomínající divákům slavná a úspěšná divadelní díla. Cyklus byl uváděn v sobotu odpoledne a reprízován byl opět v rámci úterního nočního vysílání a v pátečních dopoledních hodinách.

Rok 2013 byl pro Českou televizi důležitý. Oslavila v něm totiž 60 let od zahájení svého vysílání, což sebou neslo řadu vzpomínkových akcí. ČT se zavázala nabídnout divákům ze svého „zlatého“ fondu „to nejlepší, co od doby zahájení televizního vysílání vzniklo v oblasti seriálové a původní dramatické tvorby“ či „filmových adaptací divadelních her,“ jak to alespoň televize avizovala ve svém Programovém schématu pro první polovinu roku 2013. (Programové schéma, 2013: 18) Navzdory možnému předpokladu, že si televize bude chtít připomenout své začátky spojené právě s uváděním divadelních představení, skutečnost tomu moc neodpovídala. S výjimkou pořadu *Divadlo žije!* byl měsíc květen na divadelní tematiku celkem chudý.

Ještě v první polovině roku byly pořady s divadelní tematikou uváděny na druhém programu ČT, v jeho druhé části však začal vysílat nový kulturní program České televize - ČT art, což mělo dopad i na uvádění divadelních představení. ČT art začal vysílat 31.8. 2013¹⁰⁶ a kulturním pořadům věnoval každodenní vysílání od 20.00. Již první večer ve 21.45 přitom divákům nabídl i divadelní zážitek z dílny *Divadla Jára Cimrmana* – byl jím záznam divadelní hry *Záskok*¹⁰⁷.

čtvrtek 23.1. 2014 od 21.00 na ČT2. A *Sluha dvou pánů* se vysílal opět v rámci cyklu *Z první řady*, také až v novém roce, 6.1. 2014 od 20.25. (zdroj: program ČT. Dostupné z:

<[105 V důsledku výluky divadelních pořadů tak například ani v červenci nebyla uvedena ani jedna divadelní inscenace \(až na televizní adaptaci divadelní předlohy – *Ecce Constantia* 6.7.2013 a jeden dokument o nové divadelní scéně v Brně - *Městské divadlo, které tančí, mluví a zpívá* 27.7.2013 \). I tato situace se dá vysvětlit divadelními prázdninami, které se mohly promítnout i do vysílacího schématu televize.](http://www.ceskatelevize.cz/tv-program/hledani/>)</p>
</div>
<div data-bbox=)

106 Spolu s ním zahájil vysílání též program pro děti ČT :D

107 Jednalo se přitom o výjimku, jelikož představení *Divadla Jára Cimrmana* se i po nástupu nového programu udržela v rámci vysílání ČT2, což kritizuje například Ondřej Šrámek: „*Divadlo Jára*

Art při zahájení svého vysílání zároveň přebíral některé kulturní pořady vysílané do té doby na ČT2, a mezi nimi i magazín – *Divadlo žije!*, který byl dokonce zařazen i do hlavního vysílacího času v neděli večer. Mimo jiné se na ČT art přesunula též větší část uváděných divadelních představení: „*Dramaturgickým záměrem bylo již od samého počátku vybudovat jasné a přehledné schéma, strukturované do pravidelných a přesně definovaných oken a tematických celků, jež usnadní orientaci diváků s rozmanitými kulturními zájmy a potřebami. Proto vznikla okna jako Z první řady zaměřená na divadelní, operní či baletní představení.*“ (Výroční zpráva 2013, 2014: 90) V prvních měsících vysílání bylo divadelním pořadům věnováno až 15% z celkové vysílací skladby programu¹⁰⁸.

V rámci nového Artu se začal vysílat též pořad *Události v kultuře* (22 min., 7 x týdně), jehož cílem je informovat diváky o důležitých a významných novinkách v oblasti kulturního života. Na podzim roku 2013 se informace z divadelního prostředí „na zpravodajství podílely z 12 % (mj. *Opera Betlém v Semaforu, inscenace hry Králova řeč v libereckém Divadle F. X. Šaldy, premiéra tanečního souboru 420 People, oslavy 55 let Divadla Na Zábradlí, rozhovor s bratry Bubeníčky – hvězdami evropského tance...*).“ (Výroční zpráva 2013, 2014: 91)

Od září patřilo pondělní vysílací okno na Artu divadlu v rámci cyklu *Z první řady*, který si dává za cíl zabírat divadlo ve všech jeho vrstvách a žánrech, proto neuvádí jen záznamy divadelních představení, ale „*zařazuje i filmové adaptace divadelních předloh – vysílání zde ostatně zahájila zfilmovaná Pucciniho opera Bohéma s A. Netrebko a R. Villazónem v hlavních rolích. Mezi divadelními tituly, jež po ní následovaly, se prostrídala činohra s operou, operetou, baletem i muzikálem. Z novinek domácí scény to byla např. komedie Na útěku z Divadla Ungelt s Janou Štěpánkovou a Zlatou Adamovskou, Figarova svatba z královéhradeckého Klicperova divadla v úpravě a režii Davida Drábka nebo politicko-satirický muzikál básníka Jiřího Žáčka a skladatele Zdeňka Merty Ptákoviny podle Aristofana z Městského divadla Brno. Mezi dalšími zahraničními tituly ČT art představil rovněž Verdiho opery La Traviata a Otello, balet Don Quijote nebo Offenbachovu operetu Pařížský život. Divadelní spektrum*

Cimrmana jde na ČT2. Chápu, že tam zvedá sledovanost, ale smyslem divadelního okna je prezentovat celou škálu divadelních aktivit. Cimrmani mohou pomoci k oknu přitáhnout třeba i diváky, kteří by si bez nich divadelní okno nenašli buď vůbec, nebo řídkěji.“ Interview: Ondřej Šrámek [21.3.2014]

108 Pro srovnání: „*Hudbě všech žánrů patřilo 20 % pořadů (z toho 9 % klasické hudbě), filmové tvorbě včetně dokumentů rovněž 20 %, výtvarnému umění, fotografii, architektuře a designu 18 % a literatuře 8 %; zbývajících 19 % pokrývaly zpravodajské a publicistické pořady, jež se věnovaly všem uměleckým druhům i žánrům.*“ (Výroční zpráva 2013, 2014: 91)

v podzimním sobotním vysílání obohatil mimořádný cyklus proslulých inscenací pražského Divadla komedie, který společně s dokumentárním filmem o (dnes již neexistujícím) souboru vedeném režisérem Dušanem D. Pařízkem natočil režisér Radim Špaček. ČT art připomněl 11 titulů, z nichž mnohé získaly prestižní divadelní ceny – mj. *Proces*, *Utrpení knížete Sternenhocha*, *Legenda o sv. pijanovi*, *Odpad*, *město*, *smrt nebo Spílání publiku*.“ (Výroční zpráva 2013, 2014: 92)

Cyklus inscenací z dílny *Divadla Komedie* byl na Artu uváděn od poloviny října 2013, a to převážně v sobotu od 22.00. Ondřej Šrámek k vysílacímu oknu Divadla komedie říká: „*Vysílání inscenací Komedie bylo taky umožněno až Artem, protože tady lze uvést divadlo i od 22.00. A řada věcí z Komedie by sítím Zákona o ČT neprošla.*“

Z analýzy programové skladby je vidět, že v druhé polovině roku 2013 bylo divadlu, ve srovnání s prvními měsíci, věnováno více prostoru. Svůj vliv na to může mít právě zavedení nového, kulturně orientovaného programu ČT art. Vysílací schéma Artu ve vztahu k uvádění divadelních představení bylo v minulém roce celkem stabilní. Pravidelné místo měl ve skladbě programu, jak magazín *Divadlo žije!*, tak i cyklus *Z první řady*. Zapomenuty přitom na Artu nezůstaly v rámci programu ani důležité divadelní události či výročí, které televize také reflektovala. Připomenuto tak bylo například 50. výročí Divadla Viola, 55 let působení Divadla Na zábradlí, 130 let od znovuotevření Národního divadla nebo 200 let od narození Giuseppe Verdiho¹⁰⁹. Poctu výrazným divadelním osobnostem, ale i institucím, se ČT art rozhodl vyjádřit skrze pravidelný sobotní cyklus *Je nám ctí...*, který ovšem není věnován jen divadlu, ale zasahuje do všech oblastí umění.

Při analýze zařazování divadelních pořadů a představení do televizního programu v roce 2013 je vidět, že vysílací schéma je s ohledem na uvádění divadelních pořadů a představení víceméně stabilní v obou polovinách roku¹¹⁰. V prvních měsících se s uváděním divadelně orientovaných pořadů pojily primárně úterky a soboty, v druhém období roku se zvýšil počet dní laděných pravidelnou divadelní tematikou. Kromě soboty je divadlu věnováno vysílací okno během pondělních cyklů *Z první řady* a pravidelně se na obrazovce objevuje též v neděli díky magazínu *Divadlo žije!*

109 K výročí Divadla Viola bylo uvedeno představení *Hluboko naladěná Viola* (21.10.2013), k výročí Národního divadla byla připomenuta inscenace *Naši furianti* (18.11.2013) roku 1983, k 55 letům Divadla Na zábradlí televize odvysílala Grossmanovu inscenaci *Král Ubu* (9.12.2013) a v reakci na Verdiho byla uvedena opera *Don Carlos* (5.10.2013).

110 Viz. Příloha č. 5

Po nástupu ČT art je patrná rovněž změna související s časem uváděných divadelních pořadů, který je v druhé polovině roku divácky přitažlivější. Divadlo je, oproti prvním měsícům po převodu na nový kanál, častěji uváděno v hlavním vysílacím čase (*Divadlo žije!* v neděli okolo 20.20, *Z první řady* v pondělí rovněž okolo 20.20).

Současná pozice divadelních artefaktů v rámci televizního programu je orientovaná spíše na úzce zaměřené publikum a tomu odpovídá i četnost jejich uvádění v televizi. Například podle výzkumu ČT zpracovaného v rámci výroční zprávy za rok 2013 je podle 70% diváků prostor, který je v současnosti věnován divadlu na artu dostatečný. (Výroční zpráva 2013, 2014: 199) Podle téže zprávy bylo divadlu v rámci programu ČT art věnováno 15% z vysílacího času, což je po literatuře, která byla ve vysílání zastoupena jen 8%, nejméně. Je však, myslím si, nutno dodat, že rozdíl 5% oproti filmu či hudbě není vyloženě propastným. Postavení divadla, v porovnání s historií, dnes sice v rámci televizního vysílání není dominantní, je však patrné, že v ní i dnes má své nezastupitelné místo jako nezbytná součást společenské kultury, jejíž rozmanitost se veřejnoprávní Česká televize zavázala šířit a podporovat.

4 Závěr

Na divadelní představení jako součást televizního programu je možné nahlížet dvěma způsoby, buď jednoduše, jen jako na typ určitého dramatického pořadu, nebo poněkud složitěji jako na specifický produkt divadelní kultury, který byl vsazen do kultury vysílacího média televize. Tato druhá, složitější perspektiva, ze které jsem se ve své práci rozhodla vycházet, je pak nucena zohlednit právě i specifický vztah dvou, na jednu stranu tak blízkých, ale současně i velmi vzdálených, médií.

Mezi mé hlavní záměry patřilo přiblížit jedinečnost vztahu dvou rozdílných médií - divadla a televize, a dále pak zmapovat a zanalyzovat pozici, jakou divadelní představení, a divadlo obecně, zaujímal a zaujímá v rámci programové skladby televize. Mezi jeden z mých předních cílů rovněž patřilo též přezkoumání úlohy divadla v počátcích televizního vysílání a sledování proměn významu, který byl přisuzován uvádění divadelních představení na televizní obrazovce.

Zmiňovaných cílů jsem chtěla dosáhnout prostřednictvím prozkoumání jak historického pozadí divadla v televizi, tak role, jakou toto médium hrálo v počátcích televizního vysílání u nás, dále pak skrze srovnání rozdílů mezi divadelní a televizní tvorbou, či přiblížením problematiky převodu. V souvislosti s otázkou převodu divadelního díla do televizního média jsem považovala za důležité zmínit též mechanismy vzniku nových významových rovin, které jsou důsledkem převodu, či na postupy, zabývající se co možná nejlepším přenesením a zaznamenáním divadelního představení do televizní formy.

Z výše jmenovaných důvodů byla práce rozdělena do dvou částí. V první polovině jsem se zaměřila na teoretické uchopení tématu. Teoretické vymezení mi posloužilo k přiblížení vztahu divadla a televize a pro nástin jeho postupného formování a proměňování. Skrze toto vymezení jsem poukázala na historicky nezpochybnitelnou roli, již divadlo hrálo při počátečním vývoji vysílání, kdy ještě divadelní představení nahrazovalo nedostatek původní televizní tvorby. Zmínila jsem též postupnou proměnu tohoto vztahu, která byla důsledkem emancipace původní televizní tvorby a která způsobila, že divadlo na obrazovce ztrácelo svůj původní význam. Vysílání Československé a následně i České televize bylo a je ovlivňováno mnoha faktory – legislativou, společenskými náladami, či příchodem komerčních televizí. A stejně jako samo médium televize bylo těmito faktory ovlivňováno i postavení divadelních představení uvnitř televizního programu. Teoretické vymezení a následně i analytické

vyhodnocení mi pomohlo nastínit toto postavení divadelního představení jako součásti televizního programu, osvětlit převod divadelní inscenace do televizního média, či představit různé podoby a formy, v jakých se divadlo a jeho produkty na obrazovce objevovaly a objevují.

V úplném závěru práce, který patřil shrnutí a celkovému vyhodnocení, jsem nabídla samotnou analýzu postavení, které divadelní hra zaujímala a zaujímá v rámci programové skladby televize. K tomu účelu jsem vyhodnotila nejen stanoviska diskuzí, zabývajících se konkretizací vztahu divadla, jeho produktů a televize, ale i rozhovory s Ondřejem Šrámkem a Janem Hančilem, které mi pomohly upřesnit, jaké je v současnosti postavení divadla uvnitř televizního vysílání. Při hledání odpovědi na tuto otázku jsem se rovněž podrobněji zaměřila na programy ČT2 a ČT art v minulém roce. Rok 2013 jsem si zvolila z důvodu jeho uzavřenosti a s přihlédnutím k událostem, které v něm významně ovlivnily uvádění divadelních představení. Postavení divadla v rámci televize se v porovnání s historií proměnilo. Dnes sice divadelní představení v rámci vysílání není dominantní, má v něm však poměrně pravidelné místo a celkem přívětivý vysílací čas. Je patrné, že i v současnosti má divadlo, stejně jako divadelní představení, své nezastupitelné místo v rámci televizního programu, a to jako nezbytná součást společenské kultury, jejíž rozmanitost se veřejnoprávní Česká televize zavázala šířit a podporovat.

5 Summary

The topic of this thesis is theater drama as a part of television program. This diploma thesis tried to define unique and specific relationship between two different media - Theater and Television. The main aim of this thesis was mapping and analyzing of the position which theatrical drama, and the theater in general, had and has within a program of the television. The next aim of the thesis was reviewing of a role of the theatre on the beginning of television broadcasting and mapping changes and evolution of meanings, within which theatre drama was presented in television. The thesis focused on a broadcasting of two televisions - the Czechoslovak Television and subsequently the Czech Television. The theoretical background and the research tried to show the contemporary position of the theatre, and theatre drama, as a part of television program.

The structure of the thesis was divided to two parts. The first part of the work outlines the theoretical background of the topic. That helped to map the relationship of the theatre and the television and showed, how this relation was forming and developing during the time. It also showed how important the role of theatre was on the beginning of Tv's broadcasting.

The second part of the work concludes the partial considerations by the analysis of the contemporary position, which theatre drama has in the television program. Materials which were analysed were for example - discussions focused on relation of theatre and television, then also interviews with dramaturges and analysis of programs ČT2 and ČT art for the year 2013. The results of analysis show us the theatre drama as an important part of the culture, which couldn't be exclude from the public broadcasting television.

6 Použitá literatura

BEDNÁRIK, Jozef. Divadlo na obrazovce: Divadelný prenos – Áno, či Nie? Povzdechy režiséra. *Televizní tvorba*, 1985, č. 4, s. 53-55

BEDNÁŘÍK, Petr; JIRÁK, Jan; KÖPPLOVÁ, Barbora. *Dějiny českých médií: od počátku do současnosti*. Vyd. 1. Praha: Grada, 2011. 439 s. ISBN 978-80-247-3028-8.

BENJAMIN, Walter. *Umělecké dílo ve věku své technické reprodukovatelnosti*. In *Dílo a jeho zdroj*. Praha: Odeon, 1979.

Dostupné z WWW: < www.famu.cz/docs/Benjamin_reproduk_UVODY1.doc>

BÍLEK, Jaroslav. *Televizní komunikační proces a jeho komponenty I*. Vyd. 1. Praha: Univerzita Karlova, 1982. 100 s.

BÍLKOVÁ, Katarína. Přenosy divadelních představení v praxi některých evropských televizí. *Svět televize*, 1981, č. 3-4, s. 39-55

BÍLKOVÁ-BELNAYOVÁ, Katarína. Divadlo na obrazovce: Divadelné prenosy – Stále aktuálny televízny problém. *Televizní tvorba*, 1985, č. 3

BÍLKOVÁ-BELNAYOVÁ, Katarína. Vplyv filmu a televízie na divadlo (nástin základnej problematiky). *Televizní tvorba*, 1978, č. 3, s. 10-26.

BÍLKOVÁ-BELNAYOVÁ, Katarína. *Souřadnice televizní dramatické tvorby*. Vyd. 1. Praha: Panorama. 1988. 185 s. ISBN 11-095-88

BOKOVÁ, Marie. *Václav Voska: intelekt a srdce*. Vyd. 2., upr. Praha: XYZ, 2009. 278 s. ISBN 978-80-87021-89-7.

ČEJCHAN, Vladislav. *Televizní hra (a některé otázky vztahu televize a umění)* In *Televizní hry*. Vyd. 1. Praha: Orbis, 1996. s. 277-287.

DISKUSE. DIVADLO A TELEVIZE. *Československá televize*, 1967, roč. 2, č. 13, s. 3

DISKUSE. DIVADLO A TELEVIZE. *Československá televize*, 1967, roč. 2, č. 14, s. 3

DISKUSE. DIVADLO A TELEVIZE. *Československá televize*, 1967, roč. 2, č. 15, s. 3

DISKUSE. DIVADLO A TELEVIZE. *Československá televize*, 1967, roč. 2, č. 17, s. 3

DISKUSE. DIVADLO A TELEVIZE. *Československá televize*, 1967, roč. 2, č. 18, s. 3

DISKUSE. DIVADLO A TELEVIZE. *Československá televize*, 1967, roč. 2, č. 21, s. 3

DISKUSE. DIVADLO A TELEVIZE. *Československá televize*, 1967, roč. 2, č. 22, s. 3

DISKUSE. DIVADLO A TELEVIZE. *Československá televize*, 1967, roč. 2, č. 23, s. 3

DVOŘÁK, Antonín. Rozhovor: Čtvrteční rozhovory II. *Televizní tvorba*, 1978, č. 4, s. 86-90.

FISKE, John. *Television culture*. 1st ed. London: Routledge, 1987. 353 s. ISBN 0-415-03934-7.

HENDL, Jan. *Kvalitativní výzkum: základní teorie, metody a aplikace*. Vyd. 2., aktualiz. Praha: Portál, 2008. 407 s. ISBN 978-80-7367-485-4.

HLADKÝ, Miroslav. *Žurnalistika v televizi*. Vyd. 1. Praha: Novinář, 1986. 349 s.

JINDROVÁ, Zuzana. *Několik poznámek k problematice „dokumentace divadla“*. In *Kontext(y) 2 : litteraria-theatralia-cinematographica*. Vyd. 1. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. 251 s. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica. Philosophica-Aesthetica; 22-2000. ISBN 12121207.

Dostupné z WWW:

<http://publib.upol.cz/~obd/fulltext/Aesthetica22/Aesthetica22_14.pdf>

JÍRA, Luděk. *Divadlo a televize: divadelní inspirace v české, polské a rakouské televizi v historickém pohledu*. Praha: Divadelní fakulta AMU, 2000. 70 s.

JUST, Vladimír. *Úvahy posttelevizní. Od Vosky k neosobnosti. Divadelní noviny*

[online]. 2010, 15, [cit. 2014-03-12].

Dostupné z: [www: <http://www.divadelni-noviny.cz/uvahy-posttelevizni_2010-15>](http://www.divadelni-noviny.cz/uvahy-posttelevizni_2010-15)

KARVAŠ, Peter. *Reštruktúracia umeleckých potrieb a premeny dramatických umení*. Bratislava: Výskumný ústav kultúry, 1982. 177 s.

KEPSER, Matthis. *Der Dramenfilm. Eine Typologie der Filmformen dramatischer Texte. Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik*. 2012, Vol. 82, p362-381.

KUBIČKA, Tibor. Pred 50. rokmi sa začali vysielat' populárne Bratislavské pondelky. *Medialne.etrend.sk* [online]. 2009 [cit. 2014-03-11].

Dostupné z [www: <http://medialne.etrend.sk/televizia-tlacove-spravy/stv-pred-50-rokmi-sa-zacali-vysielat-popularne-bratislavske-pondelky.html>](http://medialne.etrend.sk/televizia-tlacove-spravy/stv-pred-50-rokmi-sa-zacali-vysielat-popularne-bratislavske-pondelky.html)

LANDISCH, Eduard. *Dramatická televizní tvorba. Televizní postupy z hlediska hlavního kameramana*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1988. 99 s.

LEDEREROVÁ, Linda. *Divadlo a specializované televizní programy*. Praha: Divadelní fakulta AMU, 2001. 121 s.

LINDLOF, Thomas; TAYLOR, Bryan. *Qualitative communication research methods*. 2nd ed. Thousand Oaks: Sage Publications, 2002, xvi, 357 s. ISBN 0-7619-2494-9.

MANDER, Jerry. *Čtyři důvody pro zrušení televize*. Vyd. 1. Brno: Doplněk, 2000. 355 s. ISBN 80-7239-063-5.

MCLUHAN, Marshall. *Člověk, média a elektronická kultura: reprezentativní výbor z celoživotního díla proroka a mága elektrického věku a elektronické revoluce*. Vyd. 1. Brno: Jota, 2000. 415 s. ISBN 80-7217-128-3.

MCLUHAN, Marshall. *Jak rozumět médiím: extenze člověka*. Vyd. 2., rev. Praha: Mladá fronta, 2011. 399 s. ISBN 978-80-204-2409-9.

MICHALEC, Zdeněk. *Skladba televizních pořadů*. Praha: Odbor výzkumu programu ČST a diváků ČSR, 1977. 85 s.

MORAVEC, Ondřej. *Současné podoby divadelní publicistiky v audiovizuálních médiích veřejné služby ČR*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, 2011. 64 s.

Noční divadelní klub provětrává televizní archivy. *iDNES.cz* [online]. 1999 [cit. 2014]. Dostupné z www: <http://kultura.idnes.cz/nocni-divadelni-klub-provetra-televizni-archivy-f64-/divadlo.aspx?c=990407_234834_divadlo_pch>

NOSKOVÁ, Gabriela. *Divadlo v televizi: vývoj českého činoherního divadla na obrazovce České televize (50. a 60. léta)*. 2006. 136 s.

ORLEBAR, Jeremy. *Knihy o televizi*. Vyd. 1. Praha: Nakladatelství Akademie múzických umění, 2012. 213 s. ISBN 978-80-7331-246-6.

PAVLOVSKÝ, Petr. *Legenda, teatrologie a vlastní paměť- Historická divadelní skutečnost a její kinematografický obraz*. In *Svědectví, nebo legenda?: divadlo ve filmu a televizi III: Olomouc 24.-26.4.2001*. Vyd. 1. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002. 160 s. ISBN 80-244-0430-3.

PAVLOVSKÝ, Petr. *TV záznam divadelního představení*. In *Kontext(y) I : litteraria-theatralia-cinematographica*. Vyd. 1. Olomouc: Univerzita Palackého, 1999. 148 s. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica. Philosophica-Aesthetica; 18-1999. ISBN 12121207.

Dostupné z www: <<http://publib.upol.cz/~obd/fulltext/aesthe18/aesthe18-12.pdf>>

POLESNÝ, Viktor. Divadlo na obrazovce. Několik poznámek režiséra (tentokrát na okraj televizního záznamu Vévodkyně valdštejských vojsk). *Televizní tvorba*, 1985, č. 4, s. 50-52

POSTMAN, Neil. *Ubavit se k smrti: veřejná komunikace ve věku zábavy*. Vyd. 2., opr. Praha: Mladá fronta, 2010. 204 s. ISBN 978-80-204-2206-4.

PROCHÁZKOVÁ, Anna. Divadlo na obrazovce. Několik poznámek režiséra. *Televizní tvorba*, 1985, č. 3, s. 80-81

PTÁČEK, Luboš. *O dvojím rámu estetické distance filmového a televizního záznamu*

divadelního představení. In *Svědectví, nebo legenda?: divadlo ve filmu a televizi III: Olomouc 24.-26.4.2001*. Vyd. 1. Olomouc: Univerzita Palackého, 2002. 160 s. ISBN 80-244-0430-3.

REIFOVÁ, Irena. *Slovník mediální komunikace*. Vyd. 1. Praha: Portál, 2004. 327 s. ISBN 80-7178-926-7.

ROUBAL, Jan. *Hledání jména*. In *Kontext(y) 2 : litteraria-theatralia-cinematographica*. Vyd. 1. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. 251 s. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica. Philosophica-Aesthetica; 22-2000. ISBN 12121207. Dostupné z www: <http://publib.upol.cz/~obd/fulltext/Aesthetica22/Aesthetica22_12.pdf>

ROUBAL, Jan. *Pár teoretických poznámek a tezí k audiovizuálním médiím jako paměti divadla*. In *Kontext(y) I : litteraria-theatralia-cinematographica*. Vyd. 1. Olomouc: Univerzita Palackého, 1999. 148 s. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica. Philosophica-Aesthetica; 18-1999. ISBN 12121207. Dostupný z www: <<http://publib.upol.cz/~obd/fulltext/aesthe18/aesthe18-13.pdf>>

SAPPAK, Vladimír Semjonovič; SCHULZ, Milan; SMOLJAK, Ladislav; SADKOVÁ, Eva. *Čtyřikrát o televizi*. Vyd. 1. Praha: Československý spisovatel, 1961. 133 s.

SMETANA, Miloš. *Televizní seriál a jeho paradoxy*. Vyd. 1. Praha: ISV, 2000, 176 s. ISBN 80-85866-60-9.

Soupis her vysílaných v Čs. televizi od 1.5.1953 do 31.12.1962. Praha: Čs. televize, 1963. 4, 124, 75 s. Edice Čs. televize; Sv. 5.

STADTRUCKER, Ivan. Divadlo na obrazovce. O divadelnom predstavení – o jeho deformácii a jeho mieste v televízii. *Televizní tvorba*, 1985, č. 4, s. 46 – 49

SUCHÁNEK, Vladimír. *Filmový režisér a záznam divadelní inscenace. Problematika záznamu divadelní inscenace audiovizuálními médii z hlediska profesních souvislostí*. In *Kontext(y) 2 : litteraria-theatralia-cinematographica*. Vyd. 1. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. 251 s. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas

Philosophica. Philosophica-Aesthetica; 22-2000. ISBN 12121207.

Dosupný z www:

<http://publib.upol.cz/~obd/fulltext/Aesthetica22/Aesthetica22_16.pdf>

SVAČINA, Jan. Divadlo na obrazovce. Televize vás zve do divadla. *Televizní tvorba*, 1985, č. 3, s. 57-67

ŠMÍD, Milan. 50 LET TELEVIZE V ČESKU. *Louč* [online]. 2003, 95, [cit. 2014-03-11]. Dostupné z www: <http://www.louc.cz/03/950310.html>

ŠMÍD, Milan. Historie televize v ČR – 5. *Louč* [online]. 2001, 51, [cit. 2014-03-11]. Dostupné z www: <<http://www.louc.cz/pril01/p51his5.html>>

ŠRÁMEK, Ondřej. Divadlo na obrazovce. Teorie a praxe jednoho cyklu. *Televizní tvorba*, 1985, č. 3, s. 68-73

ŠTROBLOVÁ, Soňa. *Film a televize jako audiovizuální zprostředkování světa; Filmová a televizní dramaturgie a programová skladba*. Vyd. 1. Praha: Univerzita Jana Amose Komenského, 2009. 164 s. ISBN 978-80-86723-73-0.

VODIČKA, Libor. *Úvod do studia divadla*. Vyd. 1. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2007. 54 s. Studijní opora. ISBN 978-80-244-1817-9.

VOJTÉNYIOVÁ, Denisa. Bratislavské televízne pondelky: Anachronizmus alebo hudba budúcnosti alt. tak blízko, ale zároveň tak ďaleko. *Hospodárske noviny* [online]. 2004 [cit. 2014-03-11].

Dostupné z www: <<http://hn.hnonline.sk/prilohy-197/bratislavske-televizne-pondelky-anachronizmus-alebo-hudba-buducnosti-alt-tak-blizko-ale-zaroven-tak-daleko-137553>>

VRABEC, Jan. *Základy tvorby a výroby televizních pořadů: určeno pro posl. fak. filmové a televizní*. Vyd. 4. Praha: SPN, 1990. 198 s.

ZAJDEL, Jan. *O recepci medializovaného divadelního představení*. In *Kontext(y) 2 : litteraria-theatralia-cinematographica*. Vyd. 1. Olomouc: Univerzita Palackého, 2000. 251 s. Acta Universitatis Palackianae Olomucensis. Facultas Philosophica.

Philosophica-Aesthetica; 22-2000. ISBN 12121207.

Dostupné z www:

<http://publib.upol.cz/~obd/fulltext/Aesthetica22/Aesthetica22_18.pdf>

Elektronické zdroje:

Česká televize [online]. [cit. 2014-03-12].

Dostupné z www:

<<http://www.ceskatelevize.cz/tv-program/>>

Divadlo žije! *Česká televize* [online]. 2014 [cit. 2014-03-12].

Dostupné z www:

<<http://www.ceskatelevize.cz/porady/1095352674-divadlo-zije/460-o-poradu/>>

Kodex České televize. [online] [cit. 26.3.2013]

Dostupné z www:

<<http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/kodex-ct/cl-8-umelecke-porady-a-vkus/>>

Jaro ve vašich barvách. *Programové schéma České televize pro první polovinu roku 2013*. Česká televize [online]. 2013, 42 s.

Dostupné z www: <<http://img.ceskatelevize.cz/press/2396.pdf>>

Výroční zpráva o činnosti České televize v roce 2012. Praha: Rada České televize, 2013, 156 s. Dostupné z www:

<http://img.ceskatelevize.cz/boss/image/contents/radact/vyrocní_zpravy/zprava2012.pdf?ver2>

Výroční zpráva o činnosti České televize v roce 2013. Praha: Rada České televize, 2014, 258 s. Dostupné z www:

<http://img.ceskatelevize.cz/boss/image/contents/radact/vyrocní_zpravy/zprava2013.pdf?ver2>

Zákon 231/2001 Sb. O provozování rozhlasového a televizního vysílání.

Dostupné z www: <<http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/zakony/>>

Zákon 483/1991 Sb. O České televizi.

Dostupné z www: <<http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/zakony/>>

7 Seznam příloh

Příloha č. 1: Počet vysílacích dnů v prvních letech vysílání ČST (tabulka)

Příloha č. 2: Podíl jednotlivých programových složek v prvních letech vysílání (tabulka)

Příloha č. 3: Zastoupení divadelních představení v rámci programu ČST v prvních letech vysílání. Postupný nárůst původní televizní tvorby (tabulka)

Příloha č. 4: Premiéry dramatických pořadů v době od 1. září 1966 do konce března 1967 (tabulka)

Příloha č. 5: Zařazování divadelních pořadů a představení do televizního programu ve vybraných měsících v roce 2013 (tabulka)

Příloha č. 6: Ukázky rozhovorů (text)

8 Přílohy

Příloha č. 1: Počet vysílacích dnů v prvních letech vysílání ČST (tabulka)

Počet vysílacích dnů							
	1	2	3	4	5	6	7
1.5.1953							
1.11.1953							
1.1.1955							
4.10.1955							
29.12.1958							

(převzato z: Hladký, 1986: 50)

Příloha č. 2: Podíl jednotlivých programových složek v prvních letech vysílání (tabulka)

(v %)	1954	1955	1956	1957	1958
Politicko-zpravodajský program	21	20,6	25,7	33,7	35,8
Umělecký program	63	64,2	58	48,5	43,2
<i>z toho: dramatický program</i>	24,9	24,2	26,5	11	9,4
<i>zábavný program</i>	-	-	-	8,4	8,5
<i>hudební program</i>	5,5	9,6	9,2	6,1	8,1
<i>filmový program</i>	32,6	30,4	22,3	23	17,2
Program pro děti a mládež	16	15,2	16,3	14,3	17,9

Programové ústředí	-	-	-	3,5	3,1
Program celkem	100	100	100	100	100

(Převzato z: Hladký, 1986: 51)

Příloha č. 3: Zastoupení divadelních představení v rámci programu ČST v prvních letech vysílání. Postupný nárůst původní televizní tvorby (tabulka)

	Původní divadelní inscenace a hry*	Původní televizní inscenace a hry
1953	5	0
1954	32	5
1955	47	8
1956	48	22
1957	38	23
1958	32	34
1959	31	38

(* Převzatá divadelní představení, přímé přenosy z divadel, dramaturgie literárních děl, záznamy představení)

(Zdroj: *Soupis her vysílaných v Čs. televizi od 1.5.1953 do 31.12.1962*)

Příloha č. 4: Premiéry dramatických pořadů v době od 1. září 1966 do konce března 1967 (tabulka)

Převzatá představení	11	18,00%
Inscenace divadelních her	22	37,00%
Hry převzaté na náměty	13	22,00%
Původní televizní náměty	11	18,00%
Celkem		100,00%

(Převzato z: Nešvara, 1967, 3)

Příloha č. 5: Zařazování divadelních pořadů a představení do televizního programu ve vybraných měsících v roce 2013 (tabulka)

a) legenda k tabulce

b) tabulka z přílohy č. 5

a) Legenda k tabulce:

01KODE	kodér
1	Monika Cieslová
02MEDI	médium
1	ČT 1
2	ČT 2
3	ČT art
03DATU	datum vysílání pořadu
	DD.MM.RRRR.
04DEN	den uvedení pořadu
05CAS	čas uvedení pořadu
06TYPP	typ přenosu
1	přímý přenos
2	záznam přenosu
3	filmová/televizní adaptace divadelní předlohy
4	pořad o divadle
07ZANR	žánr
0	neuveďeno
1	činohra
2	balet
3	opera
4	muzikál
5	alternativní

b) tabulka k příloze č. 5

(zdroj: program ČT pro rok 2013)

01KODE	02MEDI	03DATU	04DEN	05CAS	06TYPP	07ZANR
1	2	1.1.2013	úterý	22.25	3	1
1	2	5.1.2013	sobota	-07.55	4	0
1	2	5.1.2013	sobota	-04.10	4	1
1	1	5.1.2013	sobota	-04.40	3	1
1	2	8.1.2013	úterý	-01.35	4	0
1	2	10.1.2013	čtvrtek	-01.45	4	0
1	2	12.1.2013	sobota	-07.50	4	0
1	2	12.1.2013	sobota	-13.10	4	1
1	2	15.1.2013	úterý	-01.25	4	1
1	2	15.1.2013	úterý	-01.50	4	1
1	2	18.1.2013	pátek	-11.45	4	1
1	2	19.1.2013	sobota	-08.15	4	0
1	2	19.1.2013	sobota	-13.15	4	4
1	2	22.1.2013	úterý	-02.00	4	0
1	2	22.1.2013	úterý	-02.25	4	4
1	2	25.1.2013	pátek	-11.10	4	4
1	2	26.1.2013	sobota	-07.50	4	0
1	2	26.1.2013	sobota	-12.30	4	1
1	2	29.1.2013	sobota	-01.20	4	0
1	2	29.1.2013	sobota	-01.45	4	1
1	2	4.5.2013	sobota	-06.50	4	0
1	2	7.5.2013	úterý	-01.40	4	0
1	2	11.5.2013	sobota	-07.50	4	0
1	2	14.5.2013	úterý	-02.20	4	0
1	2	18.5.2013	sobota	-07.50	4	0
1	2	21.5.2013	úterý	-02.10	4	0
1	2	25.5.2013	sobota	-14.00	4	0
1	2	28.5.2013	úterý	-01.50	4	0
1	2	6.7.2013	sobota	-20.55	3	1
1	3	27.7.2013	sobota	-03.10	4	1,3
1	3	1.9.2013	neděle	-23.35	2	5
1	3	2.9.2013	pondělí	-20.25	3	3
1	3	4.9.2013	středa	-22.45	4	5
1	3	6.9.2013	pátek	-01.00	2	5
1	3	8.9.2013	neděle	-20.25	4	0
1	3	9.9.2013	pondělí	-20.25	2	1
1	3	11.9.2013	středa	-01.50	4	0
1	3	14.9.2013	sobota	-22.15	3	1
1	3	15.9.2013	neděle	-20.25	4	0
1	3	16.9.2013	pondělí	-20.25	2	3
1	3	17.9.2013	úterý	-22.45	4	0
1	3	18.9.2013	středa	-01.45	4	0
1	3	22.9.2013	neděle	-20.25	4	0
1	3	25.9.2013	středa	-01.10	4	0
1	3	29.9.2013	neděle	-20.25	4	0
1	3	30.9.2013	pondělí	-20.25	2	1
1	3	1.12.2013	neděle	-20.25	4	0
1	2	2.12.2013	pondělí	-22.00	3	1
1	3	2.12.2013	pondělí	-20.25	2	3
1	3	4.12.2013	středa	-01.55	4	0
1	3	7.12.2013	sobota	-22.05	2	1
1	3	8.12.2013	neděle	-20.25	4	0
1	3	9.12.2013	pondělí	-20.25	2	1
1	3	11.12.2013	středa	-01.20	4	0
1	3	14.12.2013	sobota	-22.20	2	1
1	3	15.12.2013	neděle	-20.25	4	0
1	3	16.12.2013	pondělí	-20.25	2	1
1	3	18.12.2013	středa	-01.25	4	0
1	3	21.12.2013	sobota	-22.55	2	1
1	3	23.12.2013	pondělí	-20.25	2	3
1	3	24.12.2013	úterý	-20.55	4	1
1	2	25.12.2013	středa	-21.35	2	5
1	2	27.12.2013	pátek	-03.40	4	1
1	3	27.12.2013	pátek	-23.45	2	5
1	2	28.12.2013	sobota	-10.55	2	5
1	3	28.12.2013	sobota	-20.55	2	5
1	3	28.12.2013	sobota	-23.00	2	1
1	3	29.12.2013	neděle	-00.45	3	1
1	3	30.12.2013	pondělí	-20.25	2	2
1	2	31.12.2013	úterý	-22.15	3	5
1	3	31.12.2013	úterý	-01.30	2	5
1	3	31.12.2013	úterý	-03.05	2	5

Příloha č. 6: Ukázky rozhovorů (text)

Rozhovor č. 1: Ondřej Šrámek – Vedoucí tvůrčí skupiny divadelní tvorby ČT

Praha

Okruhy:

A) Divadlo v televizi

Jaký je váš osobní postoj k divadlu na obrazovce?

Jako k něčemu, co mám rád jako obor, co vím, že je nesmírně důležité pro ta divadla (zejména v regionech) a co je velmi potřebné pro historii. A co musí na obrazovce existovat pro potenciální kultivaci televizního publika. Jako divák a jako profesionál vím, co všechno divadlo na obrazovce ztrácí. A baví mě pořád hledat způsoby, jak některé dopady převodu do televizního média mírnit.

A jaký je tedy podle vás nejvhodnější způsob převodu, který by tyto dopady mírnil?

To se nedá generalizovat. Musí se vyjít vždycky z divadelního tvaru a z témat inscenace. Některá divadelní představení lze docela dobře přenést s důrazem na samotný fakt, že jsme „při tom“, jako je tomu u komedií, a snažit se optimálně zachytit jevištní dění a významy, a někde může divadelní inscenaci v televizi pomoci adaptace. Většinou ale jen taková, která podtrhne téma nebo základní linie významové struktury. Nemusí jít zrovna o přenesení do jiného prostoru, jako spíše možnost dotáček na samotném představení. (např. Revizor z Dejvického divadla). Většinou totiž způsob převodu na obrazovku určují peníze. Ty nám v současnosti dovolují v podstatě jen dva dny natáčení v divadle.

Co si myslíte o popularizaci divadla skrze televizi?

Zcela jistě funguje. A to jak při popularizaci konkrétního titulu, tak divadla. A pak taky od počátku platí, že divadlo, jehož inscenace se vysílá v televizi, to má v regionu lepší. A místním politickým mluvčím se zavírá huba. Prakticky: V 60. letech byli znovu nasazeni na repertoár Fyzikové v MDP, poté, co už byli staženi a televize je odvysílala. V 90. letech totéž platilo o Gazdině robě z Vinohrad nebo o Zločinu a trestu, který se v Divadle v Řeznické hraje snad dosud. Záměrně uvádím tituly náročné, u kterých se to nedalo předpokládat. U komedií je to samozřejmost. Pochopitelně za dvou předpokladů. Že je to dílo dobré a že je kvalitně zachyceno.

Co podle vás televize divadlu přinesla a co mu vzala?

Určitě mu bere některé jeho základní rysy. Celostní vnímání při živé produkci, interakci s herci, předávání energií, místní, časový kontext, společenský kontext, tedy bezprostřední zážitek. Vrací mu to ale v podobě širšího zásahu publika. 1% sledovanosti (TVR) je zhruba deset vyprodaných Národních divadel.

B) Pořady a cykly prezentující divadlo a divadelní představení v televizi.

Působil jste, jako dramaturg cyklu *Zveme vás do divadla*. Jaký byl cíl pořadu?

Vlastně stejný jako v 60. letech. Prezentovat to nejlepší ze současné české divadelní tvorby napříč žánry, od klasiky po alternativu, od „kamenných“ divadel po studiová. Mým mnohaletým cílem bylo také prezentovat divadlo jako celek. Tedy včetně hudebně dramatických žánrů a nákupů ze zahraničí. To se povedlo až kolem roku 2010.

Kromě cyklu *Zveme vás do divadla* jste se podílel též na několika dalších cyklech, které uváděly celá představení. Můžete některé vyjmenovat a přiblížit jejich programovou koncepci?

Celá představení se uváděla jen v rámci cyklu *Zveme vás do divadla*. Ale možná jsem na něco zapomněl. Co máte na mysli?

Měla jsem na mysli např. *Noční divadelní klub*, se kterým jsem vás, nevím proč, měla rovněž spojeného. Nebo záznamy přenosů *Divadla Komédie*, které byly uváděny na artu.

Ano, *Noční divadelní klub* bylo taky moje dítě. Dohodl jsem se tak tehdy s Martinem Bezouškou, který byl v tu dobu programovým ředitelem. Divadlo nemělo svoje okno a skoro nebylo možné opakovat. A přitom byla v archivu řada věcí, které za to stály. A pro odborníky i tituly, které by už prime time nesnesly, a jiný vysílací čas než sobota ČT2, 20,00 pro divadlo tehdy nebyl. Pokud jde o *Divadlo Komédie*, s tím jsem neměl nic společného. To je záležitost Čestmíra Kopeckého. My jsme usilovali jen o *Odpad*, město, smrt, ale už se dělal film. Vysílání inscenací *Komédie* bylo taky umožněno až Artem, protože tady lze uvést divadlo i od 22,00. A řada věcí z *Komédie* by sítím *Zákona o ČT* neprošla. I zmíněného Fassbindera jsme tehdy nejprve museli už dopředu hlásit jako výjimku pro 22,00. Pak se ale rychle situace změnila.

Okruhy:**A) Divadlo v televizi**

Několik let jste pracoval jako dramaturg Národního divadla. Zároveň jste byl interním pracovníkem DAMU, kde jste později působil i jako děkan. Proto by mě zajímalo, jak vnímáte, dovolím si říct - z pozice divadelního profesionála, divadlo v televizi?

K divadlu v televizi mám ambivalentní vztah. Jako profesionál jsem byl samozřejmě rád, když televize nějaké divadelní představení odvysílala, pro divadlo to je vždycky důležité z propagačních důvodů. Na druhou stranu je vysílání záznamu divadelního představení žánr sám o sobě. Jsou výjimečné případy, kdy je záznam rovnocenný, ale jsou to opravdu výjimky. Vzpomínám například na kvalitní záznam představení režiséra Ivana Rajmonta *Na cestě duchů*. To je však spíše výjimka. Záznam divadelního představení je jiné dílo a hodně záleží na tom, kdo toto dílo realizuje. A nemusí být vždy pravda, že režisér inscenace je zároveň dobrým režisérem záznamu.

Co si celkově myslíte o popularizaci divadla skrze elektronické televizní médium?

Je s tím spojen velký problém: divadlo se do televize nevejde. Ještě tak zpráva o divadle – rozhovory s tvůrci, sestřih, klip, trailer. V tom je síla televize a to jsou také prostředky, které jí přísluší. Divadelní prostředky jsou většinou dimenzovány na jiný druh komunikace, než jaký dokáže nabídnout televizní médium. Je to komunikace, která počítá s jinými prostorovými dispozicemi, jinou úrovní hereckého projevu (patosu v dobrém slova smyslu). Tento typ komunikace pak v televizi působí teatrálně, nepravdivě. I pokud se inscenace přenese do studia, kde jsou přítomni diváci a natočí adekvátně médiu televize, jde o konzervovaný zážitek, který po určité době, kdy vymizí povědomí o tom, jaké ještě jiné kvality představení mělo v živé komunikaci s divadelním (ne sezvaným, studiovým) divákem, může zcela zkreslit představu o dílu samotném. Takových případů je mnoho.

Divadlo bylo uchopeno televizí jako dříve rozhlasem. Jaké místo podle vás dnes zaujímá na obrazovce?

Většinou se na divadlo v televizi nedívám. Jen pokud to musím dělat ze studijních důvodů, rozhodně ne z libosti. Myslím, že divadlo v televizi zajímá naprosto minoritní

kategorii diváků, do které nepatřím, a proto jen těžko odhaduji, kdo je oním cílovým divákem..

Liší se podle vás tato pozice divadla v televizi dnes od jeho postavení v minulosti? Pokud ano, jak?

Příliš se neliší. Proměnil se vkus dramaturgického týmu, který má uvádění divadla v popisu práce, ale ne základní povaha a místo divadla v televizi. ČT Art je dobře postavený specializovaný program pro úzkou skupinu lidí. Poskytuje v současné době moderní kvalitní rámec – počínaje vizuální identitou a konče programovou skladbou. Možná bychom ale měli uvažovat také o tom, jak se proměnila sama televize. V konkurenci internetu mnohem více než dříve nabízí volbu pro specializované segmenty publika. Je jasné, že v takové televizi má divadlo jiné postavení než v televizi „pro všechny“.

V rozhovoru z roku 2013 pro časopis Hybris jste zmínil, že z funkce rektora AMU jednáte o spolupráci i s ČT. Měla tato jednání vliv též na prezentaci divadla na obrazovce?

Ne, záznamy divadelních představení nebyly předmětem této smlouvy. Jednalo se zejména o spolupráci FAMU a Studia FAMU s Českou televizí, tato smlouva je výhodná pro obě strany, přináší specializované semináře pro studenty FAMU a možnost uvádění prací mladých filmových tvůrců. Dalším přínosem smlouvy je možnost stáží v České televizi pro divadelní dramaturgy.

Co podle vás televize divadlu přinesla a co mu vzala?

Televize přinesla obživu divadelním hercům, režisérům a dramatikům. Televize (a film) ale divadlu vzaly celé žánry – lidové zábavní divadlo se povětšinou přestěhovalo do televize, sitkomy, mýdlové opery, to vše bylo kdysi součástí běžného divadelního provozu. Melodrama se přestěhovalo do filmových scénářů. Televize odčerpává množství autorských talentů, kteří dříve psali pro divadlo, na druhou stranu poskytla těmto autorům uplatnění, které by jim divadlo v současné době nabídnout nemohlo. Televize pomáhala vytvořit hereckou star, a tak se některá divadla stala divadly televizních hvězd (už za normalizace to bylo například Divadlo na Vinohradech)

