

JIHOČESKÁ UNIVERZITA V ČESKÝCH BUDĚJOVICÍCH
FILOZOFICKÁ FAKULTA
ÚSTAV ESTETIKY

DIPLOMOVÁ PRÁCE

LATERNA MAGIKA – OBOHACENÍ ESTETICKÉ PERCEPCE?

Vedoucí práce: Mgr. Martin Kaplický, Ph.D.

Autor práce: Josef Pekárek

Studijní obor: Estetika

Ročník: třetí

Prohlašuji, že svoji diplomovou práci jsem vypracoval samostatně pouze s použitím pramenů a literatury uvedených v seznamu citované literatury.

Prohlašuji, že v souladu s § 47b zákona č. 111/1998 Sb. v platném znění, souhlasím se zveřejněním své bakalářské práce, a to v nezkrácené podobě elektronickou cestou ve veřejně přístupné části databáze STAG provozované Jihočeskou univerzitou v Českých Budějovicích na jejích internetových stránkách.

České Budějovice, 26.7.2010

Josef Pekárek

Poděkování:

Chtěl bych v první řadě poděkovat Mgr. Martinu Kaplickému, PhD. za odborné vedené mé bakalářské práce. Byl mi ve všem velice nápomocen a pomohl mi, abych se správně nasměroval na cíl své práce.

Dále bych chtěl poděkovat Mgr. Zdeňku Prokešovi, uměleckému šéfu Laterny magiky, který mi umožnil jednak osobní setkání, jednak mi poskytl volné lístky na jednotlivá představení Laterny magiky, za což si ho velice vážím.

A konečně děkuji Mgr. Jiří Šestákovi za poskytnutí důležitých kontaktů.

Anotace:

Cílem bakalářské práce je na základě rozboru stavu filmu a divadla v 50. letech 20. století, jak v Československu tak i ve světě, stanovit východiska a vlivy pro vznik Laterny magiky. Navazujícím úkolem je prostřednictvím možností filmu a divadla určit hranice těchto jednotlivých druhů umění a zjistit, v jakém vztahu jsou či mohou být v rámci představení Laterny magiky. Výsledky této teoretické části budou následně konfrontovány s rozbohem vybraných představení Laterny magiky.

Annotation:

The aim of the bachelor thesis is, on the basis of the analysis of film and theatre state in 50s of the 20. century both in Czechoslovakia and in the world, establish the basis and influences for the establishment of Laterna Magika. The relating task is, through possibilities of film and theatre, determined the boundaries of these different types of art and find out in what relationship they are or could be under the terms of Laterna Magika performance. The results of this theoretical part will confront subsequently with the analysis of selected Laterna Magika performances.

LATERNA MAGIKA – OBOHACENÍ ESTETICKÉ PERCEPCE?**OBSAH**

1. Úvod	2
2. Divadlo jako inspirace	5
2.1. Specifické rysy divadla	5
2.2. Divadlo v 50. letech	12
3. Film jako inspirace	18
3.1. Specifické rysy filmu	18
3.2. Světový a domácí film v 50. letech	25
4. Syntéza filmu a divadla ve fenoménu Laterny magiky	30
4.1. Specifické rysy filmu a divadla použité Alfrédem Radokem	30
4.2. Vztah filmových a divadelních složek v „moderních“ představeních	34
4.3. Vztah filmových a divadelních složek v „klasických“ představeních	39
5. Obohacení estetické percepce?	44
6. Závěr	50
7. Seznam použité literatury a pramenů	53
7.1. Publikace a články	53
7.2. Programy	54
7.3. Internetové zdroje	54
8. Přílohy	55

1. ÚVOD

Laterna magika je českým fenoménem, který zaujímá výsadní postavení ve světovém divadelnictví¹ již od roku 1958, kdy byl na bruselském Expo 58 uveden program, ve kterém se nastoupila cesta ke skloubení filmu a divadla jako rovnocenných složek výrazu uměleckého projevu.² Hlavními iniciátory a tvůrci tohoto fenoménu se stali Alfréd Radok (režisér) a Josef Svoboda (scénograf). Je nutno podotknout, že Laterna magika se v průběhu svého vývoje nebránila přijmout za své a pracovat s téměř všemi novými možnostmi výrazu a syntézy uměleckých druhů, které přinášela doba. O tom svědčí i to, že v sobě zahrnuje umění od filmu, divadla, černého divadla, loutkohry přes balet a současný či scénický tanec až například po světelnou a počítačovou grafiku.³

Jelikož Laterna magika byla založena původně na syntéze filmu a divadla,⁴ zaměříme se v dalších kapitolách na hledání specifík obou těchto uměleckých žánrů. Pokusíme se nalézt jednotlivé charakteristické vlastnosti zvláště pro film a zvláště pro divadlo a vyvodit, které z nich se mohly uplatnit ve vývoji. Následně zhodnotíme to, jakou roli hrají v celkovém konceptu Laterny magiky. Zda některý z nich převládá nad druhým, jak toho využívá ve svůj prospěch, jak dokáže pracovat s odlišným médii a postupy či zda některý z nich neslouží pouze jako „hudební podmalba“ pro ten druhý. Oba druhy – jak film, tak i divadlo – rozebereme rovněž v padesátých letech dvacátého století, neboť to je období, které předcházelo roku 1956,⁵ kdy se zrodil nápad na vytvoření programu pro Expo 58 a období inspirace pro Alfréda Radoka.

¹ Otázka ohledně toho, jestli Laterna magika patří mezi divadlo či mezi film byla v různých historických obdobích odlišná. Proto se často měnil její status a někdy příslušela jako samostatná scéna Národního divadla, jindy zase pod působnost Československého filmu. Tento problém ponecháme stranou a pokusíme se odpovědět na něj naznačit v průběhu práce. Srov.: **JANEČEK**, Václav & **KUBIŠTA**, Štěpán: *Laterna magika aneb „Divadlo závraků“*, Laterna magika, Praha, 2006, s. 29.

² Již dříve se experimentovalo se spojením divadla a filmu, avšak zdá se nám, že to sloužilo většinou jako podpora příběhu či ozvláštňení, a nebo v druhém případě pro vyzdvihnutí jednoho z druhů umění. Touto problematikou se zabývá: **GROSSMAN**, Jan: *O kombinaci divadla a filmu*, in: *Texty o divadle (druhá část)*, Pražská scéna, Praha, 2000, s. 105 – 134.

³ V programu k představení *Cocktail 008* se píše: „*Laterna magika zachází se širokým spektrem prostředků, s jejichž užitím má vzhledem ke své bohaté historii pravděpodobně největší zkušenosti, neboť každé představení je založeno na jiném principu spojení jeviště a obrazu. (...)*“ Tomu odpovídá i určitá variabilita a schopnost absorpce rozličných druhů umění do svého programu. *Cocktail 008* – program k představení 16.2.2010.

⁴ „*Co je to Laterna magika? Hledáte-li stručnou definici, tedy útvar, vzniklý kombinací divadla – mluveného, zpívaného i tančeného – a filmu.*“ **GROSSMAN**, Jan: Moskevská premiéra Laterny magiky, in: *Texty o divadle (druhá část)*, Pražská scéna, Praha, 2000, s. 134.

⁵ Srov.: **HEDVÁBNÝ**, Zdeněk: *Alfréd Radok – Zpráva o jednom osudu*, Národní divadlo v Praze a Divadelní ústav, Praha, 1994, s. 265.

Věříme, že právě rozvoj světové i domácí kinematografie ve čtyřicátých letech, ale především pak v padesátých letech dvacátého století (přesněji do roku 1957) napomohl Radokovi vycházet ve svých inscenacích z nových možností filmu, které v průběhu tohoto období umožnil i technický pokrok. Při hledání specifických rysů se zaměříme speciálně na střih, záběr, montáž a záznam v kontextu jak zmíněných let, tak i jako obecně specifických rysů kinematografie oproti divadlu.

Nejinak tomu bude i u divadla. Zde budeme vycházet ze specifíků, které jsou divadlu vlastní. Zaměříme na vztah herce a diváka, dialog a jednání, scénu a na neopakovatelnost. Poznáme, jak jsou tyto rysy blízké kinematografii, ale i to, v čem se rozcházejí.

Při sledování všech těchto rysů a srovnávání musíme mít neustále na paměti, že zkoumání Laterny magiky, které provádíme, je z pohledu současného diváka – tedy z perspektivy roku 2010. To znamená, že se při bližší analýze budeme zabývat repertoárem Laterny magiky, který je k dispozici a který se aktuálně hraje.⁶ Vynecháme proto z podrobné analýzy všechna její představení, o nichž bychom se dozvěděli pouze z dobových článků a kritik. Myslíme si, že zkoumání historických představení Laterny magiky by bylo obohacující, ale to musíme přenechat někomu, kdo se bude zabývat její historií. Pro nás při hledání estetických poměrů mezi jednotlivými druhy umění by došlo zcela jistě ke zkreslení z toho důvodu, že nemůžeme znát (ani se jakkoli důvěryhodně dozvědět) psychologické, sociologické ani kulturní naladění diváků či kritiků tehdejší doby. Stejně tak nám chybí i přímá zkušenost s představeními.

Cílem tohoto snažení bude pokus o nalezení vlivu fenoménu Laterny magiky na obohacení estetické percepce, i to, jestli měla vliv na další utváření uměleckých druhů – film a divadlo. Zda se ujaly nápady a invenční postupy i na jiných divadelních scénách, zda je skutečně takovou uchvacující a obohacující formou umělecké tvorby, a nebo zda poskytuje divákům-turistům požadovanou kulturní „show“?

V druhé části práce se zaměříme na jedno vybrané představení ze současného repertoáru Laterny magiky – *Kouzelný cirkus* – a pokusíme se na něm aplikovat teoretické výsledky, k nimž jsme dospěli. Uvidíme, zda se postupy a metody vyvíjí, a nebo spějí ke komercializaci a staví na svém slavném jménu z konce padesátých

⁶ V současné době se hrají tato představení, jsou seřazena chronologicky dle premiéry: *Kouzelný cirkus* (1977), *Casanova* (1995), *Graffiti* (2002), *Rendez-vous* (2005), *Cocktail 008* (2008). Všechny tituly, které kdy měla Laterna magika na repertoáru jsme našli v knize *Laterna magika aneb „Divadlo zázraků“*. Srov.: JANEČEK, Václav & KUBIŠTA, Štěpán: *Laterna magika aneb „Divadlo zázraků“*, Laterna magika, Praha, 2006, s. 369. nebo <http://www.laterna.cz/repertoar/> (30.3.2010)

a průběhu šedesátých let dvacátého století, kdy se jméno Laterny magiky šířilo do všech světových stran rychlostí světla. Jelikož *Kouzelný cirkus* patří k poslednímu dílu „klasické“ produkce,⁷ srovnáme jej s jedním z nových představení – *Graffiti* – které vychází z odlišných inscenačních, ekonomických a estetických podmínek.

Výsledkem práce by mělo být odhalení vztahů mezi filmem a divadlem ve zkoumaném fenoménu Laterny magiky v době svého vzniku a v současnosti na vzorku uměleckých děl. Konečným bodem by měla být odpověď na otázku: Obohacuje Laterna magika skutečně estetickou percepci? A když ano, tak jakým způsobem?

⁷ Kategorii „klasické“ jsme ho obdařili my, jelikož je časově vzdálené od ostatních čtyř představení, která spadají svou dobou vzniku do období po roce 1989. Tento důvod pak přináší již volné pole působnosti jak ve výběru tématu, tak i technik a postupů. Avšak všechny vyjmenované rysy jsou brány s velkým ohledem na tržní ekonomiku divadla a na příchod turistů. Používá se u nich všech společně „mezinárodní jazyk“, za něhož považujeme v tomto kontextu tanec. (V tuto chvíli je jedno, zda se jedná o klasický balet, moderní tanec či současný tanec.) Druhou kategorií můžeme pracovníčně nazvat „moderní“. Vztahem tance k ostatním složkám se budeme částečně zabývat v pasáži o dialogu a následně v analýze „klasického“ představení *Kouzelný cirkus*.

2. DIVADLO JAKO INSPIRACE

2.1. SPECIFICKÉ RYSY DIVADLA

Divadlo se formovalo v průběhu téměř tří tisíciletí, když se v antickém Řecku skrze vlastní pojmenování oddělilo od rituálu.⁸ Mělo s ním společné rysy, avšak rozdělovalo je chápání reality a nápodoby: v rituálu byl předváděč zároveň ztělesněním předváděného, zatímco v divadle se už zobrazuje realita „jako“. A tento rys „jako“ budeme pokládat za základní rozdíl oddělního rituálu a divadla.

Prostřednictvím svého dlouhého vývoje divadlo různě měnilo svou tvář a vyjadřovací prostředky, avšak pokusíme se vyzdvihnout a popsat ty specifické rysy, které v divadle zůstaly po celou dobu jeho existence až do současné doby. Kdybychom se totiž zabývali nějakými rysy, které se již v divadle neobjevují, nepomohlo by nám to posléze při hledání základních rysů Laterny magiky.

Na začátek si vyjmenujme specifické rysy, kterými se pak budeme zabývat: dialog, jednání, herec a divák, scéna, neopakovatelnost. Pokusíme se i u jednotlivých bodů vysvětlit, proč jsme si vybrali zrovna tyto, i když je nalezneme například u filmu či ve varietních a cirkusových vystoupeních. (Což jsou případy, kdy se nejedná o divadelní umělecký žánr, tak jak ho budeme alespoň uvažovat my.)

DIALOG

Budeme-li mluvit o divadle ve vztahu k dialogu a konfliktu, mějme za prvotní vzor antickou řeckou tragédii, ze které tyto rysy vybíráme. Jedním ze základních rysů zmíněného typu tragédie je, že se v ní odehrává dialog mezi několika postavami.⁹ (Musíme však upozornit, že dialog nyní vztahujeme k řeči. Stejně tak se dá pokládat dialog v činech, respektive přesněji to nazveme jednáním.) Dialog je v opozici vůči monologu, který bychom mohli zařadit do sféry ritu a magie, i když ne vždy je

⁸ Srov.: **BERNARD**, Jan: *Co je divadlo*, SPN, Praha, 1983, s. 70 – 72.

⁹ Historie tragédie v antickém Řecku prochází přes několik základních fází: 1) Thespis oddělil jako první od chóru předzpěvovatele (osobu stojící proti chóru). Prostorovými změnami také umožnil to, aby jedinec mohl mluvit s chórem. 2) Aischylos zavedl do svých her druhého herce, čímž dal vzniknout dramatickému dialogu – podstatě řeckého dramatu. 3) Sofoklés zavedl do dramatu třetího herce, čímž dal vzniknout konfliktu. Jeho tragédie jsou bohatšího vnitřního života: charaktery se vyvíjí a osvědčují nikoli řečmi jako skutky. 4) Euripidés vnesl do dramatu prvky filosofie, se kterou přibližoval mýtické příběhy do aktuálního času. S tím je ovšem spojeno to, že tak nepropracovával a „snižoval“ i mluvu a jednání, například zavedením prologů. Dalším jeho novým rysem je uniknutí z neřešitelně komplikované situace pomocí „deus ex machina“. Srov.: **NIEDERLE**, Jindřich: *Úvod všeobecný ku tragickým básníkům řeckým*, Dr. Edvard Grégr, Praha, 1886, s. 15 – 40.

při obřadech jazyk použit. Rozhovor mezi několika postavami je v dramatu vázán k nějakému tématu, které prostupuje celým dějem. Avšak samotné „hovoření“ by pro tragédii a divadlo obecně nestačilo. Vyvinula se metoda zápletky, která má jeden z vrcholů v konfliktu. Ten se nemusí odehrávat pouze v řeči, nýbrž i v ději samotném, k čemuž se ještě dostaneme. A právě konflikt (jak řečový, tak dějový) posunuje celé dění a poutá diváka k jednání aktérů. Diváci tak mohou fyzicky sledovat „nezúčastněně“ dění, ale psychicky se vžívají do jednání, myšlení a chování hrdiny. Ztotožňují se s ním, anebo ho odmítají, ale nezůstávají lhostejní.

Jazyk se tak stává důležitým faktorem v divadle. Bez něho by divadlo jako takové bylo ochuzeno o spoustu výrazů a poloh vyjadřování. Uvažujeme i pantomimu a tanec, ale ty považujeme za jiný druh vyjadřování než divadelní umění už proto, že nepracují s jazykem. Jazyk je totiž u těchto druhů umění jednou z akustických složek,¹⁰ které se dobrovolně vzdávají. A činí to proto, aby převažující vizuální složka, která jim zbývá, vytvořila nové možnosti ať už v konfliktu, nebo v dialogu. Ovšem i zmíněná pantomima musí udržovat určitou rovnováhu ve svém projevu proto, aby se neproměnila v něco jiného (znaková řeč, tanec, ...) nebo aby nedošlo k „pře-distancování“.¹¹

„Opačný případ vyskytuje se u dvou žánrů, jež však jsou ostře ohraničeny, již tím, že se vzdávají složky akustické dobrovolně. U pantomimy to platí ovšem jen zčásti, protože zpravidla je doprovázeny hudbou. Nicméně okolnost, že se v ní ani nemluví, ani nezpívá, působí na nás svrchu řečeným neuspokojivým dojmem kusosti, jenž se stupňuje tím více, čím více se pantomima snaží přiblížit dramatu, a oslabuje či mizí tam, kde naopak vyústí v čistý tanec. (...)“¹²

V tanci je konflikt založen podobně jako u pantomimy na melodii a rytmu. V tanci však naopak nedochází příliš často k „přehnanému“ či k naddimenzovanému předvádění jako u pantomimy, mohli bychom to pojmenovat „rysem cirkusovosti“. U tohoto specifika ovšem nastává častý problém s distancí.

¹⁰ Pojmy „akustická složka“ a „vizuální složka“ jsou rozdělením Otakara Zicha, které rozlišuje u dramatického díla. Obě pak tvoří dramatické dílo. Srov.: **ZICH**, Otakar: *Estetika dramatického umění*, Panorama, Praha, 1986, s. 13 – 25.

¹¹ „Pře-distancování“ chápe Bullough takový stav, ve kterém při recepci uměleckého díla dochází k dojmu nepravděpodobnosti, umělosti, prázdnoty či absurdity. Tím pádem se recipient nedokáže ponořit do estetického vnímání. Srov.: **BULLOUGH**, Edward: „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, č. 1, 1995, s. 12 – 23.

¹² **ZICH**, Otakar: *Estetika dramatického umění*, Panorama, Praha, 1986, s. 16.

„*Rysem cirkusovosti*“ tedy chápeme určité použití naddimenzovaných gest, pohybů či zvuků, které jsou původní mimouměleckému světu (cirkus), ale přesto jsou v uměleckém světě (divadlo) používány. Ve většině případů hraničí použití těchto „rysů“ s uměleckým a mimouměleckým prostředím. Jako příklad můžeme použít výše zmíněnou pantomimu, která vzešla z mimouměleckého cirkusového prostředí a bývá používána i ve vysokém umění, jakým je film i divadlo. Přesto jejím začleněním vzniká dojem určité komičnosti a cirkusovosti. A to je spojeno s pod-distancováním vnímané estetické situace.

Za specifičnost dialogu v divadelním prostředí můžeme tedy považovat to, že použije-li herec určitého slova, tak ono slovo nabývá kromě konkrétního významu (to je rovněž ve filmu) i významu symbolického, respektive obecného, které se vztahuje na celou třídu stejných objektů, ale přesto na druhou stranu se nemusí zmíněné předměty na jevišti vůbec objevit. (Strom zastupuje les. Slovo „moře“ vytvoří iluzi obrovské vodní plochy.) Tak je tomu i s jednáním.¹³

JEDNÁNÍ

Činy, gesta, mimika a další projevy lidského těla by měly hrát hlavní roli. Dle Zichových pojmů je kladen důraz na vizuální složku a akustická složka je jí podřízená přesto, že se dramatické dílo skládá ze dvou současných, nerozlučných a názorných složek.¹⁴

V obou uměních – divadlu i filmu – existují prostředky, které umožňují jisté zkratky. Tím máme na mysli to, že lze převést určitou textovou pasáž na jednání a naopak zase jednání popsat textovou replikou. Ve filmu je této možnosti používáno v hojné míře proto, aby děj plynul dále. Ale jak je na tom divadlo? Zde se alespoň pod vlivem kinematografie nastupuje podobný směr, a tudíž divadlo se podřizuje „jazykovým“ prostředkům filmu. Budeme-li konkrétní, takovým příkladem je tvorba Alfréda Radoka, který jako filmový i divadelní režisér dokázal přenést „jazykové“ prostředky jednoho systému do druhého například v *Jedenáctém přikázání* (1950).¹⁵

¹³ Symbolický význam se může objevit i ve filmu, avšak v takovém případě nedochází ke vzniku shodného momentu abstraktnosti jako ve filmu, nýbrž kinematografie konkretizuje.

¹⁴ Srov.: ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění*, Panorama, Praha, 1986, s. 18.

¹⁵ Srov.: HEDVÁBNÝ, Zdeněk: *Alfréd Radok – Zpráva o jednom osudu*, Národní divadlo v Praze a Divadelní ústav, Praha, 1994, s. 171 – 181.

HEREC A DIVÁK

Další dvojicí podmiňující divadlo je vztah herce a diváka. Jestli by bez diváka nemohl existovat herec,¹⁶ tak na druhé straně ale divadelní divák rovněž nemůže existovat bez možnosti sledování cíle své pozornosti – aktivity herce. Hercem se může stát cokoli přes loutku, stín, dřevo, sochu až po osobu, avšak musí to být doplněno člověkem, jinak se z toho stává neživé panoptikum.¹⁷ Herec vzniká rovněž až v kontaktu s někým, kdo ho sleduje v jeho fyzické podobě¹⁸ na určitém specifickém místě k tomu určeném, jinak může dojít k záměně divadelní situace například za šílenství.

V posledních několika dekádách se ovšem objevil nový druh vztahu herce a diváka – performance či pouliční hraní. V těchto případech se dostává divák do vztahu s hercem jaksí nečekaným a překvapivým způsobem. Není na onu situaci připraven a je proto zapotřebí určitého času k uvědomění si svých rolí diváků nebo jejich odmítnutí. Opusťme tuto možnost, neboť by nás odvedla příliš daleko od problematiky Laterny magiky

Je pravdou, že každý umělecký druh potřebuje diváka, avšak v divadelním prostředí je zapotřebí další specifikace. Divadlo může fungovat pouze tehdy, když současně probíhají dva procesy, jimiž jsou výkon herce a recepce diváka. Vzájemná reakce publika a představitelů je takřka nemožná v jiném uměleckém druhu.¹⁹ A právě toto dodává divadlu kouzlo neopakovatelnosti (v rámci interakce mezi jevištěm a hledištěm).

¹⁶ „Herectví existuje pouze jako vnímané lidské obrazné jednání. Jen v přítomnosti diváků je herec hercem. Cílem hercovy aktivity je podnítit obraznost (obrazovou projekci) diváků, jejichž účast na zobrazování skutečnosti divadlem je podmínkou účinku herecké tvorby.“ Srov.: **BERNARD**, Jan: *Co je divadlo*, SPN, Praha, 1983, s. 51.

¹⁷ Za herce zde nebudeme považovat každou osobu, která má nějakou ať společenskou, nebo kulturní roli. Tím bychom se mohli dobrat až k takové situaci, kdy za herce (v divadelním kontextu) budeme považovat takovou osobu, která ráno v roli matky připraví dětem svačinu do školy, dopoledne vykonává roli prodavačky v práci atd. Bernard to specifikuje jako: „Mimo „jev divadla“ herectví neexistuje.“ Otázkou pak zůstává fakt kinematografie. Srov.: **BERNARD**, Jan: *Co je divadlo*, SPN, Praha, 1983, s. 50.

¹⁸ Proto se rovněž v běžné mluvě rozlišuje divadelní a filmový herec, neboť ten filmový postrádá fyzickou přítomnost. A filmový herec je odlišná kategorie.

¹⁹ Obrazy a sochy recipujeme už jako hotové předměty v galerii. Nejsme ani při zrodu literárního díla nebo hudební skladby. Stejně tak film je vytvořen mimo publikum a jako hotový výrobek je až distribuován.

NEOPAKOVATELNOST

A dostáváme se k rysu neopakovatelnosti u divadla. Nejlepší asi bude, vymezíme-li se opět vůči kinematografii. Neopakovatelnost je totiž styčným bodem obou uměleckých druhů, který je jednak spojuje, ale na druhou stranu je zásadně rozděluje. V divadelním prostředí funguje, jak jsme popsali výše, současný stav recepce diváka a výkonu herce. A právě díky tomu není možné jednu věc zahrát přesně dvakrát shodně. Závisí při tom na vzájemném naladění publika a představitelů, aktuálním psychickém uspořádání či třeba na zapomenutí textu. Toho vše je divák přímým svědkem a bere všechny tyto skutečnosti jako součást hry. Ovšem i s možnými důsledky „psychické distance“.²⁰

Zich mluví v tomto kontextu o „časovosti dramatického umění“.²¹ A vztahuje to na stav, kdy při jednotlivých představení existují možné varianty v obsazení, kulisách nebo například v replikách.

Ve filmovém prostředí se o neopakovatelnosti mluvit nedá. I přesto, že se záběr natáčí na několik pokusů a každý je jedinečný, nakonec se vybere ten nejlepší, který je v určitém smyslu zakonzervuje v kontextu celého filmu a nadále se již nemění.²² To je ale na jedné straně i jistou nevýhodou kinematografie, alespoň v kontextu Laterny magiky, jak si ukážeme později u *Kouzelného cirkusu*.

HRACÍ PROSTOR – SCÉNA

Hrací prostor jako specifikum divadla rozlišuje Jan Bernard²³ a my s ním souhlasíme, alespoň tehdy, budeme-li uvažovat o tradičním divadle. To znamená, že pomíneme současné směry moderního divadla, performance a pouliční umění.

Divadlo je spojeno již od svých antických kořenů s určitým prostorem – kruhovitá či polokruhovitá stavba – kde se rovněž dále rozdělují místa pro diváky (hlediště) a pro herce (jeviště). Až do dvacátého století se divadelní prostor vyvíjel a uzpůsoboval vyjadřovacím nebo společenským požadavkům. Ale ve všech obdobích lidé věděli, že jdou na určitou podívanou. Chystali se na ní jako na slavnost

²⁰ Srov.: BULLOUGH, Edward: „Psychická distance“ jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, č. 1, 1995, s. 10 – 30.

²¹ Srov.: ZICH, Otakar: *Estetika dramatického umění*, Panorama, Praha, 1986, s. 19.

²² Nezmění se alespoň po vizuální či akustické stránce. Může se však změnit při několikátém shlédnutí snímku, jako reakce na znalost celého kontextu snímku – smysl. Ale i to má pak po prohlédnutí všech smyslů uzavřenou cestu dále se variovat. A stává se to nadále již opakovatelným.

²³ Srov.: BERNARD, Jan: *Co je divadlo*, SPN, Praha, 1983, s. 149 – 155.

a uzpůsobovali se jak svým chováním, tak například i oblečením. Zároveň diváci věděli, kde je jejich místo a jakou mají zaujmout roli. (Špatných zaujetím své role je znám ze světové literatury Don Quijote, u kterého dochází v určitých situacích k pod-distancování situace. Příkladem takového chování je příhoda setkání s kočovnými herci, kdy Don Quijote zaútočí na hrající herce, aby ochránil dívku-herečku před „nebezpečím na divadle“, které pokládá za skutečné.)²⁴

V rámci klasické scény²⁵ je důležité rozlišovat dvě věci. První je to, že je odděleno vyvýšené jeviště od hlediště. Druhou je to, že tyto prostory nejsou vakuově uzavřeny, nýbrž lze je prolínat a proměňovat jejich významy. To znamená, že herci nefigurují na jevišti jako „siluety“ na plátně, nýbrž stávají se z nich „hmatatelné“ postavy, které mohou zaujmout třeba i roli diváka. Tak se může děj přenést do hlediště a jednání získává na intenzitě. A to proto, jelikož před námi nestojí ploché plátno před nímž ani za nímž nic není. Film je takového jednání neschopen, a proto je u něho snazší přepokládat spolehlivost hereckého projevu ve smyslu nekonání chyb (nejsou-li však míněny záměrně.) Naproti tomu v divadle herec může nečekaně zkolabovat či odejít, a tak představení může náhle skončit. Na jevišti nejsou stoprocentně vyloučeny žádné nežádoucí vnější faktory.

Divadlo je tedy specifické určením jednotlivých prostorů, ale i jejich vzájemným porušováním. Může se sice stát, že lidé utíkají před *Příjezdem vlaku* od Lumiéra, ale nemohou do téhož filmového vlaku již nastoupit. Divadlo toto „umožňuje“. Avšak s jedním obrovským rizikem, které následně zruší hru „jako“. Tím máme na mysli problematiku po-distancování, jak jsme poukazovali s Donem Quijotem.

Zmíněné rysy divadelního umění lze nalézt analogicky i u filmu, jelikož ten vychází také i z divadelních prostředků. U kinematografie ovšem dochází ke značné transformaci a posunu významů. 1) Dialog a jednání (složky akustické stránky) v kinematografii zůstávají hlavním polem pozornosti, ale dostávají se na stejnou úroveň jako vizuální stránka. Různé možnosti snímání obrazu kamerou tak vedou ve filmu k vytvoření nových a vlastních vyjadřovacích prostředků, které už pak pro vyjádření

²⁴ Srov.: CERVANTES Y SAAVEDRA, Miguel: *Don Quijote de la Mancha I*, Vyšehrad, Praha, 1952.

²⁵ Omezíme se jen na klasickou scénu, protože u jiných typů scén by nebylo možné či uskutečnitelné některé technické vymoženosti. Jmenujme jako příklad promítací plátno postavené v kruhové „aréně“.

určitého dialogu nepotřebují slov, nýbrž střihu a montáže.²⁶ Dovysvětlíme to příkladem. Například ve *Zvětšenině* (1966), kterou natočil Michelangelo Antonionio si filmové umění vystačí pouze s obrazem. Nacházejí se tam dlouhé pasáže pohledů do parku, při kterých se ovšem filmoví diváci nenudí. Důvodem toho je, že ačkoli chybí jakákoli osoba a řeč, přesto se v záběrech objevuje pohyb, který je rytmizován, a proto je divák stále držen v určitém napětí. Kdežto zkusíme-li odstranit z jeviště herce, řeč a jednání postav, vše se stopne a nic se neděje. To z toho důvodu, že kulisy jsou statické a pohyb na scénu přináší osoby-herci.

2) Jestliže Bernard tvrdí, že herec vzniká pouze v kontextu divadla a diváka,²⁷ tak poté už nedefinuje, co se děje například v kinematografii. Jedním ze zásadních rozdílů je současnost výkonu herce a recepce diváka na jevišti. Což u filmového vztahu herec – divák bezesporu chybí. To následně vede u filmu k záznamu, čímž psychologicky dostává obraz odlišný stupeň „reálnosti“, je-li použit na divadle.²⁸

3) Místo hraní se rovněž nachází u obou uměleckých druhů, ale opět v odlišných významech. Tradiční divadlo (to, které my sledujeme) je pevně spojeno s místem, kde se odehrává, naproti tomu film se může promítat jak v kině, v televizi nebo na počítači. Takových chování se ztrácí jistá neopakovatelnost a nezachytitelnost divadelního projevu, prožitku a celkového jednání. Zase se před nás staví dualita živého projevu a projekce (ať na plátně či skrze krystaly na obrazovce.)

4) Rys neopakovatelnosti je dalším důležitým bodem, který mají divadlo s filmem společné, avšak v pozměněné podobě. Divadlo disponuje tím, že má možnost improvizace nebo pozměnění akce i dialogu od představení k představení prostřednictvím mnoha faktorů – herecké obsazení, skladba publika, apod. Naproti tomu u filmu se neopakovatelnost nepojí s projekcí, která je vždy totožná s předchozí, nýbrž

²⁶ Radok tohoto účinku užívá a mění tak svá divadelní díla, například můžeme jmenovat *Jedenácté přikázání* (1950). Srov.: **HEDVÁBNÝ**, Zdeněk: *Alfréd Radok – Zpráva o jednom osudu*, Národní divadlo v Praze a Divadelní ústav, Praha, 1994, s. 171 – 181.

²⁷ Srov.: **BERNARD**, Jan: *Co je divadlo*, SPN, Praha, 1983, s. 50.

²⁸ Názorným příkladem je inscenace hry *Uprchlíci* od Sergiho Pompermayera v Jihočeském divadle v Českých Budějovicích. Zde je scéna tvořena třemi velkoplošnými plátny-obrazovkami, na kterých se v jednotlivých scénách promítají současně natáčené akce na jevišti. Ovšem skrze aparát a následné promítání je dosaženo dokumentární polohy a určité vtažení do prostředí balkánského válečného konfliktu. Detaily na plátně působí na jevišti pak jako možnost redukce a zaměření se na výsek akce. Na divadle je pak ještě možná oproti filmovému dokumentu jedna výhoda – můžeme současně srovnávat detailní projekci s živým a celkovým jednáním na jevišti.

Je zapotřebí doplnit, že velmi podobná technologie byla použita již v roce 1959 v představení *Jejich den* v režii Otomara Krejči, hraném v Národním divadle. Zde se nevyskytovaly detaily z přímého jednání na divadelní scéně, ale na jednotlivých plátnech byly promítány detaily z exteriéru namísto kulis. Srov.: **BROCKETT**, Oscar G.: *Dějiny divadla*, Lidové noviny, Praha, 1999, s. 670.

opět jako u divadla s reakcí či percepcí publika. To může reagovat odlišně na jednotlivé reprízy totožného záznamu skrze odlišné časoprostorové faktory, a nebo skrze navazování na předchozí shlédnutí záznamu a s tím spojené hlubší nahlédnutí do snímku. Neopakovatelnost mají divadlo i film společnou v percepci diváků, ale odlišuje se ve způsobu „hraní“ – improvizace proti záznamu.

2.2. DIVADLO V 50. LETECH

Zdroje, kterými by se mohl Alfréd Radok inspirovat jsou podmíněny jak sociálním a kulturním ustanovením Československa v padesátých letech, tak ale na druhé straně i tím faktem, že v roce 1956 mohl vycestovat do Vídně a o dva roky později do Paříže. (filmování snímku *Dědeček automobil*).²⁹ Tyto cesty – sice krátké – mu mohly rozšířit obzor o tom, co se aktuálně děje v západním divadelnictví. Další cesta, kterou se mohl Radok dozvídat o novotách byla osobnost scénografa Josefa Svobody, který pracoval na řadě zahraničních inscenacích. Ovšem nenalezli jsme žádný zdroj, který by o konkrétních inspiračních zdrojích mluvil, proto se zaměříme na podobně orientované scény.

Budeme-li už tedy konkrétně uvažovat nejpravděpodobnější inspirační zdroje Radokova divadelnictví, tak se zaměříme nejprve na Sovětský svaz (socialistický realismus, experimentální scénu – Moskevské umělecké divadlo (MCHAT) spolu s teoretickým vlivem jejího spoluzakladatele Konstantina Sergejeviče Stanislavského, Německou demokratickou republiku (Brecht), francouzské divadlo (existencialismus a absurdní drama), a konečně na inspiraci E. F. Burianem. Na tyto zmíněné divadelní směry proto, že se zeměmi, kde se rozvíjeli mělo Československo nebo Radok sám vzájemné styky a kontakty. A to by nás právě mohlo dovést k určitým inspiračním zdrojům.

Preferovaným stylem tohoto období v Sovětském svazu byl socialistický realismus a postupy Moskevského uměleckého divadla (MCHAT) stanovily měřítko.³⁰ O postupech více u K. S. Stanislavského. V návaznosti na toto ustanovení byla stažena většina západních her z repertoárů. Nastolil se směr propojení nové dramatiky s vládní

²⁹ Srov.: HEDVÁBNÝ, Zdeněk: *Alfréd Radok – Zpráva o jednom osudu*, Národní divadlo v Praze a Divadelní ústav, Praha, 1994, s. 239 – 240.

³⁰ Srov.: BROCKETT, Oscar G.: *Dějiny divadla*, Lidové noviny, Praha, 1999, s. 666.

politikou, jehož cílem se měla stát didaktičnost.³¹ Do popředí vstupují díla s politickou a sociální tematikou, která jsou přísně kontrolována z ústředí. Podobně byl určen i osud československého divadelnictví, Radokovu tvorbu nevyjímaje. Byl mnohokrát nařčen z formalismu (opaku socialistického realismu) svých inscenací, nejmarkantnějším příkladem takového nařčení bylo *Otvírání studánek* (1958), kde se k tomu ještě přidal fakt, že hudba je dílem českého emigranta Bohuslava Martinů.³² Socialistický realismus tedy nebyl pro Radoka ničím, co by vyhledával, avšak často se musel podřizovat příkazům shůry a inscenovat dramata, která spadají do této kategorie. Pokoušel se i v těchto případech hledat a objevovat cesty, kterými by z textu vydoloval co nejvíce užítku. K tomu využíval i různé teoretické postupy, jichž si bral od Brechta, Buriana a s velkou jistotou můžeme říci i od Stanislavského. Dával je dohromady, aby docílil určitého „Gesamtkunstwerku“³³, pro co největší kompaktnost vyjádření myšlenky díla.

S realismem je spojena i osobnost Konstantina Sergejeviče Stanislavského (1863–1938), který působil v MCHATu. Jeho teoretické práce o divadle se staly vzorem pro mnoho světových scén. Vycházel ve stručnosti z několika pravidel, které však nepovažoval za konečná. Brockett je shrnuje a následně komentuje ve své knize takto:

„Za prvé, hercovo tělo i hlas se musí pečlivě cvičit, aby účinně reagovaly na všechny požadavky. Za druhé, herci se musí školit v herecké technice, aby dokázali vytvořit charakter, aniž vznikne pocit umělé konstrukce. Za třetí, herci musí být obratnými pozorovateli reality, která je základem pro výstavbu role. Za čtvrté, musí hledat vnitřní opodstatnění pro vše, co na jevišti dělají. V tom herci zčásti závisí na „magickém ‚kdyby‘“ (to jest, herec si řekne „kdybych byl člověkem v této situaci, pak bych ...“) a „citové paměti“ (proces, kterým herec vztahuje jemu neznámé dramatické situace k nějakým analogickým situacím ze svého života, i když nakonec Stanislavskij důležitost emocionální paměti snižoval). Za páté, nemají-li herci pouze hrát sebe samy, musejí pečlivě analyzovat text a pracovat s „danými okolnostmi“, které v něm najdou. Herec musí definovat motivaci postavy v každé scéně, ve hře jako celku a ve vztahu ke každé jiné roli. Primárním „úkolem“ postavy je „průběžné jednání“ role, kolem něhož se všechno točí. Za šesté, na jevišti musejí herci zaměřit pozornost na jednání, tak jak se okamžik od okamžiku odvíjí. Takové soustředění povede k „iluzivnímu poprvé“ a pomůže herci podřídit svoje ego uměleckým nárokům inscenace. Za sedmé, herci musejí stále zdokonalovat svoji chápavost i odbornost.“³⁴

³¹ Srov.: BROCKETT, Oscar G.: *Dějiny divadla*, Lidové noviny, Praha, 1999, s. 666 – 667.

³² Srov.: HEDVÁBNÝ, Zdeněk: *Alfréd Radok – Zpráva o jednom osudu*, Národní divadlo v Praze a Divadelní ústav, Praha, 1994, s. 278 – 282.

³³ „ ‚Gesamtkunstwerk‘ je termín, jímž Richard Wagner rozuměl organický, vnitřně ucelený divadelní útvar, v němž se všechny rozmanité složky výrazu (slovo, hudba, zpěv, hra zpěváků, tanec, výtvarná stránka) spojují k jedinému účinku, navzájem propojeny a vyváženy.“ Srov.: BERNARD, Jan: *Co je divadlo*, SPN, Praha, 1983, s. 138.

³⁴ BROCKETT, Oscar G.: *Dějiny divadla*, Lidové noviny, Praha, 1999, s. 538 – 539.

Určité zásadní rysy z těchto pravidel nalezneme i u Radoka, jak o tom píše Zdeněk Hedvábný při mapování vzniků jednotlivých divadelních her v průběhu celé Radokovy umělecké práce.³⁵ Je pro něho typické, že dával obrovský důraz na pravdivost projevu a zjednodušování výtvarné scény.

Nesmíme rovněž ponechat stranou německé divadlo a jeho významnou osobnost Bertolta Brechta už jen proto, že Německo (východní blok) bylo jednou z mála zemí, se kterou měli českoslovenští umělci možnost spolupracovat. Na přelomu čtyřicátých a padesátých let otevírá Brecht v poválečném Německu jedno z prvních divadel *Berliner Ensemble*, v němž pokračuje s divadelním experimentováním epického divadla. Akcentuje v něm humanitní a sociální aspekt jako alternativu k absurdnímu divadlu, které se soustředí na téma osobní úzkosti.³⁶

Avšak Brecht stále pracuje se svými vytvořenými principy „*zcizovacích efektů*“, které Oscar Brockett opisuje tímto způsobem:

„ (...) čili takového ozvláštňení jevištních událostí, aby si divák nad nimi kladl otázky. Chtěl, aby divadelní prostředky (jako osvětlovací zařízení, hudebníci, proměny scény) byly viditelné a co nejprostší, aby tím vytvořil možnost přemýšlivé kontemplace a divákovi zabránil v zaměňování jevištních událostí za události ze skutečného života. Rovněž záměrně odděloval jednotlivé epizody tím, že mezi ně vkládal písně, titulky či vyprávěcí pasáže. Brecht doufal, že dovede publikum k tomu, aby to, co vidí na jevišti, uvedlo do vztahu k sociálně ekonomickým poměrům mimo divadlo; a smyslem toho všeho bylo, aby publikum aplikovalo své nové poznání tak, že bude pracovat pro změnu stávajícího světa.“³⁷

A právě ty považujeme za jedny z důležitých inspiračních zdrojů pro Radoka a Laternu magiku. I když, jak později uvidíme, Radok z nich vyšel v tom smyslu, že se nesnažil zachovat Brechtovo „odcizení“ iluzorního jeviště a reálného světa. Jako východisko si vzal technické postupy.

V evropském divadelnictví padesátých let se ještě objevují směry jako existencialismus či absurdní drama. Myslíme si, že tyto směry na Radokovu práci neměly téměř žádný dopad, tedy alespoň ne v kontextu tvorby Laterny magiky. Radok vycházel z Brechta, který vytvořil alternativu k absurdnímu dramatu, a tudíž styl odlišný. Proto se jimi nebudeme zabývat. A to i z toho důvodu, že Alfréd Radok s Laternou magikou se vydali odlišnou cestou než Samuel Beckett či Jean-Paul Sartre.

³⁵ Srov.: **HEDVÁBNÝ**, Zdeněk: *Alfréd Radok – Zpráva o jednom osudu*, Národní divadlo v Praze a Divadelní ústav, Praha, 1994.

³⁶ Srov.: **BROCKETT**, Oscar G.: *Dějiny divadla*, Lidové noviny, Praha, 1999, s. 640.

³⁷ **BROCKETT**, Oscar G.: *Dějiny divadla*, Lidové noviny, Praha, 1999, s. 582.

Alfréd Radok byl žákem divadelního režiséra E. F. Buriana a zároveň byl členem jeho divadla *D 34*. To znamená, že měl možnost podílet se na vzniku mnoha divadelních her, které používaly i po vzoru Erwina Piscatora či Bertolta Brechta prvky „epického divadla“, ale i Burianovy metody. Tak přišel do styku s mnoha postupy a mnoha inscenacemi, kde na jednu jevišti byly přítomné společně divadlo a film. Takovým příkladem, na kterém spolupracoval i Radok, je *Procitnutí jara* (1935)³⁸, které je založeno na principu „*theatergraphu*“.³⁹

Avšak československé divadlo v padesátých letech nebylo a ani nemohlo být svobodným uměním, jelikož podléhalo cenzuře a politice Komunistické strany. Přesto lze rozdělit období padesátých let na dvě etapy.⁴⁰

Pro naše zkoumání není však podstatná ani jedna z obou hlavních etap vývoje v tomto období, jelikož všechna představení byla pod režijní taktovkou politického režimu a měla za úkol 1) skrze historické hry posilovat vědomí pospolitosti a náležitosti a 2) dávat možnost dramatikům „z lidu“, aby zasahovali do skladby her a sami je tvořili, což se samozřejmě postupem času ukázalo jako neúnosná situace. Takováto situace převažovala na československé divadelní půdě až do roku 1955, kdy byl veřejně odsouzen Stalin jako tyran. Po tomto zlomovém bodu nastoupila již nová a svobodnější dramatika, avšak ta již neměla možnost ovlivnit vznik Laterny magiky.⁴¹

Samostatným „obdobím navíc“ je pak Radokova tvorba, který vycházel z pravidel, které určila politika – vycházel z českých klasiků – ale tento bod si dokázal znamenitě přizpůsobit svým vyjadřovacím dovednostem. Nejznámějším příkladem je jeho *Jedenácté přikázání* (1950), jehož autorem je František Ferdinand Šamberk (1838-1904). *Jedenácté přikázání* je považováno za první počín, který by spadl do okruhu laterny magiky.

³⁸ Podrobným popisem vizuální a technické stránky se zabývá Jan Grossman. Srov.: **GROSSMAN**, Jan: 25 let světelného divadla, in: *Texty o divadle (druhá část)*, Pražská scéna, Praha, 2000, s. 325 – 326.

³⁹ „Theatergraph, který jeho autoři (E. F. Burian a Miroslav Kouřil) jako systém zveřejnili 1941 se jako výrazný typ světelného divadla, včleňující do režijně scénografické kompozice soustavně statickou, ale především filmovou projekci (...)“ Doplníme to, že se zde spojovaly dvě složky: 1) filmová projekce (diapozitivy, film a světlo); 2) divadelní či jevištní akce. Srov.: **GROSSMAN**, Jan: O kombinaci divadla a filmu, in: *Texty o divadle (druhá část)*, Pražská scéna, Praha, 2000, s. 121.

⁴⁰ Takto po určitém zjednodušení situaci popisuje Jindřich Černý. Srov.: **ČERNÝ**, Jindřich: *Osudy českého divadla po druhé světové válce (Divadlo a společnost 1945 – 1955)*, Academia, Praha, 2007.

⁴¹ Srov.: **ČERNÝ**, Jindřich: *Osudy českého divadla po druhé světové válce (Divadlo a společnost 1945 – 1955)*, Academia, Praha, 2007.

„A právě v okamžiku, kdy detektiv Střela skolil banditu na plátně, vznikla, jak prohlásil Jan Grossman v přednášce o Alfrédu Radokovi (v březnu 1989 v Říší loutek v Praze), Laterna magika.“⁴²

Jedná se o přepracovanou českou klasiku (to už je výjimkou ve své době),⁴³ ale takovým způsobem a takovými metodami, že zcela vyniká z kontextu padesátých let. Radok spolu se scénografem Svobodou zde použili projekce, filmu na divadle k tomu, aby dosáhli určitého magického dojmu, který korespondoval s fraškovitou podobou celé hry. Novým prvkem, který poté dále rozvíjeli, se stal „přechod“ herců z plátna na jeviště

„Pro inscenaci byly natočeny speciální filmy. Zadní část secesního salonu J. Svobody se podle potřeby měnila v projekční plochu, na které divák sledoval příhody postav, zejména těsně před jejich příchodem na jeviště. Dveře pokoje byly uzpůsobeny tak, aby se obecnstvu zdálo, že herec vchází na jeviště přímo z plátna a opět se na ně vrací.“⁴⁴

a vzájemná komunikace plátna a jeviště

„Na Radokově Jedenáctém přikázání diváky především zaujal a šokoval způsob použití filmu v divadelní inscenaci. Film nedotvářel prostředí a náladu, promítaný obraz nebyl symbolem či součástí dekorace, nýbrž aktivním činitelem hry, s nímž herec navazoval přímý kontakt.“⁴⁵

Poté a možná i právě proto byl Radok nucen z politických důvodů „ubrat“ ve svých předstávách, a proto se nemohl plně věnovat rozvinuté této metody až do roku 1955, kdy začal pracovat na představení k EXPO 58 v Bruselu.

Z toho všeho, co zde bylo o inspiračních zdrojích Alfréda Radoka řečeno, vyplývá, že divadlo padesátých let ať už ve světě, a nebo v Československu nebylo nějakým zásadním inspiračním vlivem, výjimkou je pouze Bertolt Brecht. Z něho však

⁴² Srov.: **HEDVÁBNÝ**, Zdeněk: *Alfréd Radok – Zpráva o jednom osudu*, Národní divadlo v Praze a Divadelní ústav, Praha, 1994, s. 175.

⁴³ „Bylo to zjevení na temném pražském divadelním nebi, kde „divadelnost“ byla téměř vlastizradou a ministerský dekret zakazoval upravovat klasiky. Naštěstí Vamberk nebyl tak hájený jako Tyl, a tak upravovatelé jeho Jedenáctého přikázání – A. Radok a M. Drvota – mohli rozmontovat a dofabulovat jeho text na složitý scénář secesní operetní frašky, v níž se děj proměnil v divoký, nespoutaný sled gagů.“ **ČERNÝ**, Jindřich: *Osudy českého divadla po druhé světové válce (Divadlo a společnost 1945 – 1955)*, Academia, Praha, 2007, s. 264.

⁴⁴ Takto cituje Jindřich Černý ve své knize články z roku 1955, respektive se jedná o Kopecký, J., Literární noviny 26.3.1955. Hájek, J., Rudé právo 26.3.1955. Srov.: **ČERNÝ**, Jindřich: *Osudy českého divadla po druhé světové válce (Divadlo a společnost 1945 – 1955)*, Academia, Praha, 2007, s. 264.

⁴⁵ Srov.: **HEDVÁBNÝ**, Zdeněk: *Alfréd Radok – Zpráva o jednom osudu*, Národní divadlo v Praze a Divadelní ústav, Praha, 1994, s. 172.

přejal pouze technické postupy, které dokázal skloubit s praxí u E. F. Buriana. Brechtův zcizující efekt nechal ovšem bez odezvy. Z čeho Radok vycházel se ve většině případů odehrálo již dříve: Konstantin Sergejevič Stanislavskij (do roku 1938 a poté existovala živá tradice), E. F. Burian (do roku 1941) či Bertolt Brecht (současná tvorba s Radokem.) Spíše to nasvědčuje tomu, že Radok hledal – a je důležité dodat, že nacházel – vlastní cestu k vyjadřování uceleného díla. Ne vždy však měl k tomu volné ruce a často musel ustupovat vyšší moci. Přesto dokázal vypracovat svou vlastní metodiku a spolu se scénografem Josefem Svobodou vytvořit v průběhu padesátých let mnoho převratných inscenací, které završili společnou prací na fenoménu Laterny magiky.

3. FILM JAKO INSPIRACE

3.1. SPECIFICKÉ RYSY FILMU

Film si musel v průběhu prvních třiceti let dvacátého století⁴⁶ hledat a konstituovat své vyjadřovací prostředky, které by ho odlišily především od divadla. Od „pohyblivých obrázků“ bratří Lumiérů, jako byl například *Odchod z továrny* (1895), muselo filmové umění projít ještě dalekou cestu než dosáhlo svého umění vyjádřeného například v Griffithově *Intoleranci* (1916) nebo v Ejzenštejnově *Křižníku Potěmkin* (1925). V průběhu třiceti let byly ustanoveny první, a můžeme si troufnout tvrdit, nejzákladnější metody a postupy – kánony – tvorby filmových děl.⁴⁷ Skrze praktickou i teoretickou práci získávala kinematografie výsadní postavení.⁴⁸

Pracujme tedy s těmito základními specifiky: *záznam, záběr, střih, montáž, promítání a plátno*, které však nemohou existovat samy o sobě, ale jsou propojeny navzájem; a ukažme, jak se vztahují k výrazovým prostředkům filmu. To vše proto, abychom se později dobrali k metodám Laterny magiky a našli určitou syntézu, ve které divadelní prostředky mohou ve správné míře koexistovat s filmovými specifiky. Vybrali jsme zmíněnou šestici na základě toho, že všechna zmíněná specifika propojuje rys určitého aparátu, který je pro kinematografii základním předpokladem;⁴⁹ ať už se jedná o natáčení (kamera), o postprodukci (mixážní pult) či o promítání (projektor). Možná, že nějaký rys jsme opomenuli, ale tato šestice rysů nám postačí k poukázání diferencí kinematografie od divadla.

⁴⁶ Kinematografie vznikla již v roce 1895, ale o určité teorii či experimentování můžeme mluvit až kolem roku 1900, kdy se začaly používat jednoduché zákony jako je například střih. Na druhé straně veledůležitě kroky především s montáží, zdokonalení záznamu a vypracováváním teoretických poznatků byly provedeny v různých zemích (Německo, Sovětský svaz, USA, ...) v průběhu dvacátých a třicátých let dvacátého století. Tento proces však probíhal i v pozdějších obdobích. Srov.: MONACO, James: *Jak číst film?*, Albatros, Praha, 2004, s. 284 – 391.

⁴⁷ Tím však nechceme ubírat nic z přínosů pozdějšího období – například padesátých let dvacátého století. Jen chceme nalézt základní specifické rysy kinematografie, které stály u zrodu a poté u konstituce kinematografie jako samostatného uměleckého druhu s vlastními vyjadřovacími prostředky. Ony pak postaví proti divadelním postupům.

⁴⁸ Výsadním postavením máme na mysli to, že byla jako médium dostupnější širokým masám lidí, a také to, že se věnovala tématům, která lákala více lidí, a to v kontextu jak informačních technologií, tak ale i mezi uměním. Srov.: MONACO, James: *Jak číst film?*, Albatros, Praha, 2004, s. 260 – 265.

⁴⁹ V jistém smyslu může existovat ve skutečnosti i něco, co bychom mohli nazvat filmem, ale co nepotřebuje žádný aparát. Tím mám na mysli „knihu animací“. Když si prohlížíme s dostatečnou rychlostí knížku a mění se list za listem, vzniká v mozku představa pohybu – a tedy filmu. Ovšem percepce takového „filmu“ není totožná s percepcí například animovaného filmu od Walta Disneyho. Chybí tam důležitá položka aparátu, a proto je pro nás „kniha animací“ pouze určitou kuriozitou a nikoli svébytným filmovým dílem.

ZÁZNAM

Jak již bylo uvedeno výše, nezbytné pro kinematografii je specifický přístroj (kamera), kterým jsme schopni realitu určitým způsobem zaznamenat a poté ji také promítat (projektor). Nebudeme se zde věnovat technickým parametrům záznamu,⁵⁰ neboť bychom se dostali velice daleko od našeho zkoumání. Půjdeme cestou mechanického zachycení obrazu.

Filmové aparáty mají své výhody i nevýhody. Mezi jejich výhody bezesporu patří schopnost zaznamenat realitu okolo sebe. S tímto faktorem, kterého se lidstvo snažilo dosáhnout již od nepaměti (skrže malbu, sochařství, divadlo a v neposlední řadě i prostřednictvím fotografie), dostali lidé do rukou silnou zbraň. Mohou ji tak využít pro vyjádření svých idejí nebo postojů, které zaujímají, mohou rovněž vytvářet pravdivé nebo fiktivní příběhy, u nichž diváci váhají s věrohodností. Ale vždy se jedná v určitém směru o pozmeněný kus reality. Ponecháme stranou, zda to způsobuje vnímání skrže plátno (obrazovku) nebo vědomí nějaké neviditelné režie.

Avšak záznam s sebou přináší i jisté nevýhody. Vyjdeme-li od všeobecně známého názoru primitivních kmenů, že fotoaparát či kamera mají schopnost brát jejich tělům duše, dostaneme se k jedné zásadní problematice, kterou je rys umrtvení a následná reprodukce. Nejprve tedy k rysu umrtvení. Zaznamenáme-li realitu na jakékoli médium, tak tím vlastně „objektivně“ zachytíme svět, ale zároveň jej také uvězníme v zakonzervované podobě, která se od té chvíle stane neměnnou skutečností neschopnou variability. Ztrácí se tím při projekci veledůležitá vzájemná vazba mezi hercem a divákem. Fyzická nepřítomnost jak předmětů, tak především osob je někdy určitým deprimujícím faktorem – vzniká prázdná plocha na plátně, při jejíž sledování se pokoušíme konstruovat realitu. Anonymita (fakt fyzické absence herce) je rysem, který rozlišuje projev divadla od projevu filmu.

Reprodukce je pak dalším důsledkem schopnosti zaznamenávat pohyb a zvuk. Oproti divadlu se zde ztrácí forma jedinečnosti představení a s tím spojená i určitá chvíle překvapení, jelikož neustále se opakující naprosto shodné obrazy⁵¹ působí na naši mysl pocitem neměnnosti a vědomého očekávání. Film je schopen (a využívá toho)

⁵⁰ V případě zájmu o technické parametry a možnosti záznamu odkazujeme na další literaturu: **BORDWELL**, David & **THOMPSON**, Kristin: *Film Art. An Introduction*, McGraw-Hill, New York, 2001, 2 – 37. nebo **MONACO**, James: *Jak číst film?*, Albatros, Praha, 2004, s. 63 – 141.

⁵¹ Shodnými obrazy máme na mysli opakované sledování filmu, při němž jsou všechny opakované sekvence navlas shodné s minulým sledováním – po stránce projekce. U divadla dochází prostřednictvím živého hraní k variabilitě hereckého výkonu od představení k představení. Tím však máme na mysli pouze „obrazy“, které sledujeme, nikoli ovšem interpretace či recepcce.

popírat časovost díky své schopnosti neměnnosti zaznamenaného obrazu, zato divadlo musí ze své podstaty přiznat tuto charakteristiku.

Film tak ve spojení s divadlem nabývá určité dokumentární polohy ve svém výrazu, jelikož vnáší do iluzorního „všemožného“ světa divadla objekty a obrazy ze skutečného světa, který konkretizuje.⁵²

ZÁBĚR A DETAIL

Monaco tvrdí, že „záběr je základní jednotkou filmové konstrukce.“⁵³ Jiným způsobem bychom jej mohli popsat jako proud obrazů, který není narušen časoprostorovými změnami, který není ničím přerušen. Jednotlivé záběry lze rozdělit podle toho, na co upírají svou pozornost – velký celek, detail, a nebo jak se chovají ve vztahu k prostoru – švenkování, otáčení či převrácení. Ve vztahu k zachycení prostoru je neopominutelným faktorem i typ objektivu: makroobjektiv, širokoúhlý objektiv, normální objektiv a teleobjektiv.

Ale abychom nezabředli příliš do technických parametrů, vraťme se k záběrům jako takovým. Velký celek je důležitý pro určení časoprostorových specifik. Avšak jak je jeho kladem umístění děje do vztahů, tak k záporům patří určité zploštění zachyceného výseku reality. V promítaném velkém záběru (podobně jako na divadle) všechny předměty a všechny osoby na sebe poutají pozornost stejně důležitou měrou. Jsme vrženi do změní znaků a symbolů, ve kterých hledáme nějaký záchytný bod, ke kterému bychom se mohli přimknout. Po této mentální a můžeme říci i nevědomé operaci se uchylujeme často k výběru jednoho objektu, na který následně zaměřujeme veškerou svou pozornost. Ovšem ztrácíme tak přehled o ostatním konání.

Filmaři proto vynalezli detail⁵⁴ – moment výběru, selekce reality na důležité. Někteří filmoví tvůrci dokáží tohoto rysu využít, můžeme jmenovat například Alfréda Hitchcocka a jeho snímek *Psycho* (1960) nebo *Občan Kane* (1941) Orsona Wellese. Detail v těchto, ale i v jiných dílech, hraje důležitou roli psychologického vedení

⁵² Srovnej s poznámkou 28 na straně 11 o představení *Uprchlíci*.

⁵³ MONACO, James: *Jak číst film?*, Albatros, Praha, 2004, s. 126.

⁵⁴ Detail už vyzdvihoval jako rys kinematografie, který dává nové možnosti na divadle, E. F. Burian, jak ho cituje Grossman v článku *25 let světelného divadla* z roku 1961: „Chyby, kterých se dopouštěl kdysi Piscator“, psal Burian, „že doplňoval jevištní kulisy pohyblivou kulisou filmovou nejsou už dnes dávno schopny udivit diváka. Jen detail umožňuje jevištní montáž – a to zase nejvíce ten detail, který je schopen stupňování dramatického konfliktu až do oblodných rozměrů a který přiblíží obecenstvu to, co prostým okem nelze na jevišti shlédnout.“ Srov.: GROSSMAN, Jan: *25 let světelného divadla*, in: *Texty o divadle (druhá část)*, Pražská scéna, Praha, 2000, s. 326.

diváků, kterým podsouvá skrze jednotlivé detailní záběry určité předměty, které hrají důležitou roli v pozdějším ději. Dozvídáme se tak – někdy sice jen podvědomě – co bude následovat skrze postupnou selekci objektů z celkové reality. Jiným možným využitím detailu jsou rozhovory, kde je kladen důraz na mimiku a projev emocí; a nebo jako použití pro určitý druh filmového triku, například maximalizaci či změnu poměrů velikostí mezi dvěma objekty.

Samozřejmě na druhé straně se jedná o určité vytržení objektu z kontextuálních vazeb, ale jde o výběr žádoucí a „objektivní“ – z hlediska pohledu tvůrce. Přesto nesmíme zapomenout, že vytržený objekt je stále zasazen do kontextu, který určují předchozí i následující záběry. Avšak i při této situaci dochází ke zviditelnění čehosi na úkor jiného. Jeden objekt je vytyčen a ostatní jsou zatajeny a diváci si musí domýšlet chování a stav toho zatajeného.⁵⁵

Přes všechno výše zmíněné je pravděpodobně nejdůležitější to, že na jevišti není možné uskutečnit detail jako ve filmu. Usedneme-li v divadle do křesel, vnímáme celé jeviště, neboť celé jeviště⁵⁶ hraje a tvoří představení. Odehrává-li se akce například v levé části jeviště, máme přesto možnost sledovat pravou polovinu, která je „prázdná“.

STŘIH

Ke zmírnění pocitu zatajení byl posléze použit střih jako interpunkce spojující věty v textu. Divadlo není tohoto specifika schopno už z toho důvodu, že se odehrává v aktuálním čase. Musí proto plynout stále. Oddělit lze jednotlivá dějství buď komentářem nějaké osoby, nebo světelnou či zvukovou změnou, při níž se zároveň může měnit i prostředí. Vždy však víme (alespoň podvědomě), že je tak činěno. Přijímáme tento fakt na divadle jako přirozený narozdíl od filmu, ve kterém toto nestrpíme a ruší nás to v recipování.

Se střihem se objevuje i časoprostorová změna mezi dvěma kusy filmu. Ať už se jedná o neviditelný střih nebo o střih skokem, vždy jsou k sobě slepeny dva různorodé kusy filmu (celuloidové pásky) nebo dva různorodé záběry (jak celuloidové pásky, tak i digitální záznamy), jejichž děj se odehrává už v jiném čase a ve spoustě případech v jiném prostoru. Existují dva převažující způsoby, jak spojit dva konce filmové pásky

⁵⁵ Zajímavým srovnáním je pak již zmíněné představení *Uprchlíci*, kde diváci mohou srovnávat detailní záběry s celým kontextem scény.

⁵⁶ V ojedinělých případech může do představení zasáhnout i hlediště nebo diváci.

k sobě, a vytvořit tak stříh: prolínačka či dvojexpozice (využití pro míchání zvuku a tvorbu ruchů) nebo přiložení jednoho kusu k druhému (časté použití pro obraz).⁵⁷

Ale nás bude zajímat spíše přiložení jednoho kusu filmu k druhému než druhá možnost, a to v rámci obrazu a celkové vizuality. Toto je však možné jak v tradiční klasické kinematografii, tak ale i v počítačovém zpracování výsledné vizuální stránky, jakou může být videoart. Ve filmu je tedy vytvoření stříhu jednoduché, naopak v divadle je nemožné vytvořit stříh ve své podstatě. Avšak na druhou stranu si divadelní pracovníci vytvořili podobný nástroj, jak ho dosáhnout. Máme na mysli specifické použití světla a tmy. Asi nejvýraznějším příkladem takového vytvoření „divadelního stříhu“ je použití stroboskopického efektu.⁵⁸ Divákům se zdá, že vidí akci na jevišti jako rozfázovaný animovaný film, čímž divadlo používá filmových vyjadřovacích prostředků.

MONTÁŽ

Paralelu montáže v divadelním prostředí nalezneme jen stěží narozdíl od záběru (pohled diváka) či stříhu (světelné přechody světla a tmy). Je to význačný rys filmového umění, který je schopen dávat do souvislostí různorodé situace, prvky či objekty a vytvářet tak nový význam. Monaco rozlišuje sémantický rozdíl v používání pojmů „stříh“ v USA a „montáž“ v Evropě. Zatímco stříhem rozumí odstranění nežádoucího materiálu, tak montáží chápe určitý svébytný proces budování či tvoření ze suroviny, jenž je charakteristický procesem syntézy.⁵⁹ Sledujme podrobněji možnosti montáže, neboť jak uvidíme v analýze, velice se nám hodí tyto rysy znát. Monaco tedy rozlišuje montáž do třech významů:

„V obecné mluvě se „montáž“ používá třemi různými způsoby. Zachovává si svůj základní význam (tj. přiložení jednoho konce filmu k druhému), ale také má daleko specifitější užití pro:

- *dialektický proces, vytvářející třetí význam z původních dvou významů na sebe navazujících záběrů, a*
- *proces, při němž je mnoho krátkých záběrů navzájem protkáno, aby sdělily spoustu informací v krátkém čase.“⁶⁰*

⁵⁷ Srov.: MONACO, James: *Jak číst film?*, Albatros, Praha, 2004, s. 214.

⁵⁸ Stroboskopický efekt vzniká při určité frekvenci změn světla a tmy. Může jednak urychlit, jednak zpomalit, ale i obrátit směr a rychlost pohybu. Analogová kinematografie je založena na bázi stroboskopického efektu, jelikož projektor promítá kamerou zachycený obraz rychlostí 24 různorodých obrázků za sekundu.

⁵⁹ Srov.: MONACO, James: *Jak číst film?*, Albatros, Praha, 2004, s. 213.

⁶⁰ MONACO, James: *Jak číst film?*, Albatros, Praha, 2004, s. 214.

Nám půjde převážně o dialektický proces vytvářející třetí význam, který vyplývá z obou předcházejících, neboť tento druh montáže je používán v představeních Laterny magiky.

Vezměme si na pomoc sovětského teoretika Ejzenštejna, abychom podrobněji analyzovali možnosti a skladby jednotlivých syntaktických prostředků kinematografie.⁶¹ Ejzenštejn používá montáž pro vytvoření ideje nebo nové reality, spíše než pro podporu narace. (Tím by nám mohl být prospěšnější více než například Pudovkin, který používá montáž pro podporu narace). Základním elementem jednotlivého záběru je *atrakce*,⁶² jež mohou mít vzájemný vztah, aby vytvořili nové významy.⁶³ Ale nezávislé a náhodně vybrané atrakce tvoří následně *montáž atrakcí*.

Montáž se tak stává u kinematografie nástrojem pro vytváření jednak nové reality, jednak smyslů a významů, které by nebyly možné uskutečnit v běžném prostředí. Zásahu na tom má také zmíněný střih, bez kterého by nebyla uskutečnitelná. V kinematografii, chceme-li se přenést na nějaké místo, musíme se opravdu na ono místo vypravit nebo ho počítačově vytvořit, nelze ho vytvořit pouze iluzorně v mysli. Naopak v divadle nám stačí jeviště bez kulis a prostřednictvím slov a gest se můžeme – bez montáží či bez střihu – ocitnout během vteřiny na druhém konci vesmíru.

PROMÍTÁNÍ

Nyní opustíme fázi natáčení a přejdeme k fázi projekce. K otázce promítání, ale i k roli herce (zmíněné v části o záznamu), mně dovedla poznámka ve stati *Umění a objektovost* od Michaela Frieda:

„Je obtížné říci, jak přesně film uniká divadlu. Nepochybné je pouze to, že fenomenologie filmu, která by se soustředila na podobnosti a rozdíly mezi filmem a jevištním dramatem, například na to, že ve filmu nejsou herci fyzicky přítomni, film sám je promítán směrem od nás, že plátno není vnímáno jako jakýsi objekt existující ve specifickém vztahu k nám, by stála za námahu.“⁶⁴

Fried je americký historik umění a tato stať se věnuje „literaristickému umění“ šedesátých let v USA, čímž má na mysli minimalismus, pop-art či op-art

⁶¹ Srov.: **EJZENŠTEJN**, Sergej Michajlovič: *Kamerou, tužkou i perem*, Orbis, Praha, 1961.

⁶² Montáž atrakcí můžeme vyjádřit jako zesílení smyslu obrazu jeho přiřazením k jinému obrazu, který se nemusí vztahovat k téže události. Srov.: **EJZENŠTEJN**, Sergej Michajlovič: *Kamerou, tužkou i perem*, Orbis, Praha, 1961, s. 85.

⁶³ Srov.: **MONACO**, James: *Jak číst film?*, Albatros, Praha, 2004, s. 408.

⁶⁴ **FRIED**, Michael: Umění a objektovost, In: **POSPISZYL**, Tomáš (Ed.): *Před obrazem*, OSVU, Praha, 1998, s. 70.

a vztahuje sochařství těchto směrů k divadlu. Jedná o stat', která je určitou analogií k článku, který publikoval o sedm let dříve roku 1960 Clement Greenberg o malířství.⁶⁵ Fredovým předmětem kritiky se stává antropomorfismus v sochařství a za cíl si klade očistit sochařské umění od divadelnosti, která je v rozporu s uměním a vymezuje se proti němu. Divadelností pak v jednoduchosti chápe určitou formu prezentování soch, které zastupují člověka, postavu a odpoutávají diváka od vlastních rysů díla, jako jsou například charakter materiálu nebo hrubost či hladkost.⁶⁶ Příkladem takového „literaristického umění“ je dílo od Francise Cayouetteho a Donalda Judda s názvem *Blue Boxes*. (obr.1)

Přistupme dále k projekci. Zdeněk Hedvábný popisuje ve své knize, jak vypadala první projekční kabina se všemi aparáty na výstavě Expo 58 v Bruselu.⁶⁷ To dává určitou představu o složitosti převést cinemaskopický⁶⁸ film na široké plátno skrze několik projektorů bez viditelného překrývání obrazu a bez deformace obrazu. Fried poukazuje ve zmíněné citaci na to, že film se promítá směrem od nás. Z běžné praxe bychom s ním mohli souhlasit. Zjistili jsme ale, že v Laterně magice se promítá jak zezadu, tak je zde použita i přední projekce a dokonce i promítání seshora. Takovým příkladem je představení *Grafitti*.

PLÁTNO

Tradiční filmové plátno je z fyzikálního hlediska plocha obdélníku o určitých rozměrech v daném poměru. Avšak začneme-li na onen plochý fyzikální objekt promítat, stane se něco magického – vytvoříme iluzi prostoru a reality.

S projekcí je úzce spojena plocha, na níž se zobrazuje obraz – plátno. Po shlédnutí představení Laterny magiky jsme zjistili, že plochou, na kterou se promítá,

⁶⁵ Srov.: GREENBERG, Clement: Modernistická malba, *Před obrazem*, OSVU, Praha, 1998, s. 35 – 47.

⁶⁶ FRIED, Michael: Umění a objektivost, In: POSPISZYL, Tomáš (Ed.): *Před obrazem*, OSVU, Praha, 1998, s. 45 – 71.

⁶⁷ Josef Svoboda tvrdí, že kromě jiného umožnil její (Laterny magiky) vznik i pokrok v promítací technice, jehož bylo dosaženo v době mezi Radokovou inscenací *Jedenáctého přikázání* (1950) a světovou výstavou v Bruselu. O své spolupráci s Alfrédem Radokem na Laterně magice mně napsal: „ (...) Nakonec na základě praktického testu bylo rozhodnuto projekční kabinu osadit jedním projektorem, cinemaskopickým projektorem pro tři plátna a dvěma asynchronními projektory klasického formátu pro vklínění obrazu do obrazu.“ Srov.: HEDVÁBNÝ, Zdeněk: *Alfréd Radok – Zpráva o jednom osudu*, Národní divadlo v Praze a Divadelní ústav, Praha, 1994, s. 271 – 272.

⁶⁸ Cinemascope je možnost, jak dosáhnout širokoúhlého formátu. Vznikla sice již v roce 1927, kdy ji použil Claudie Autant-Lara ve svém filmu *Rozdělení ohně*, a stala se velice populární v polovině padesátých let. Nejznámějším příkladem z historie kinematografie je film Abela Gance *Napoleon* (1927). Srov.: MONACO, James: *Jak číst film?*, Albatros, Praha, 2004, s. 105 – 108.

není pouze plátno, nýbrž se jí stává i virtuální plocha vzniklá na základě odrazu světla (*Graffiti*). Zatím je nám jedno, zda se jedná o skutečnou fyzickou nebo o virtuální plochu.

Ať se jedná o projekční rovinu v jakékoli formě, vždy má plátno jedno specifikum, kterým je to, že se jedná o objekt, na který upíráme veškerou svou pozornost, ale přesto ho nevidíme. Hledíme totiž jakoby skrz něj na dvourozměrný děj, ze kterého myšlenkovými operacemi vytváříme trojrozměrnou realitu, jejíž součástí se tak stáváme. Plátno pro nás přestává po celou dobu percepcce díla existovat. Svobodova scénografie *Graffiti* dovádí tento problém až do té nejzazší možnosti, když zruší zcela plátno a nahradí jej imaginární plochou tvořenou z odrazů světelných paprsků. Z plochy se tak stává iluzorní prostor.

Plátno má tak několik důležitých a někdy dokonce souběžných funkcí. Jednak se stává pozadím jednání, jednak vystupuje jako samostatný hráč, který poutá pozornost pouze k promítanému ději, a nebo se z něho může stát spoluhráč (a mezičlánek) pro děj na jevišti a děj na plátně. Jinak řečeno, plátno je přehlíženo proto, aby mohla nastat iluze propojení mezi dvěma světy. Je v tuto chvíli jedno, zda se jedná o světy 2D a 3D nebo jiné.

3.2. SVĚTOVÝ A DOMÁCÍ FILM V 50. LETECH

Padesátá léta dvacátého století jsou charakteristická pro kinematografii a hlavně pro budoucí možnost zrodu Laterny magiky těmito třemi rysy: 1) Kinematografie začíná soupeřit s televizí, která doznává značného rozmachu a úspěchu u širokého publika. Filmaři z toho důvodu začínají používat a zavádět nové formáty⁶⁹ namísto akademického: americký standardní rozšířený (1,85:1) či evropský standardní rozšířený (1,66:1), které televize nebyla schopna reprodukovat s náležitým efektem, jelikož byla ustanovena na klasickém formátu (1,33:1).⁷⁰ Televize na to odpovídá tím, že zavádí natáčení a vysílání svých seriálů a vlastních her. 2) V roce 1956 se objevují první

⁶⁹ „Poměr mezi výškou promítaného obrazu a jeho šířkou – formát – závisí na velikosti a tvaru clony kamery (a projektoru) ... i na typu použitých objektivů.“ **MONACO**, James: *Jak číst film?*, Albatros, Praha, 2004, s. 103.

⁷⁰ „Tato hodnota (zlatého řezu 1:1,618) má dost blízko k dnešnímu nejoblíbenějšímu rozšířenému evropskému formátu, ale rozhodně je dosti vzdálená poměru 1,33 akademického formátu. Přestože akademický formát, i při své nahodilosti, převládal vlastně zhruba dvacet let (do roku 1953), během tohoto období byl podle jeho vzoru standardizován televizní formát. Ten naopak nadále ovlivňuje filmovou kompozici. Širokouhlá HDTV ale má formát 16:9 (neboli 1,777:1), tedy poměr mnohem bližší zlatému řezu.“ **MONACO**, James: *Jak číst film?*, Albatros, Praha, 2004, s. 103 – 105.

videorekordéry, což je předzvěstí postupného utuchajícího zájmu o navštěvování kin. Tato situace dále spěje k celkové pasivitě publika, která se projevuje tím, že lidé přestávají navštěvovat veřejnou kulturu (divadla, kina, ...) a zůstávají v pohodlí domova, kde jim vše potřebné nabízí televizor. 3) Film se na tyto souboje snaží odpovídat jak už zmíněnou změnou formátů, tak i zavedením nové estetiky, zabýváním se novými tématy a vznikem autorských snímků. Tomu všemu však předcházely v jednotlivých zemích různé formy krizí národních kinematografií, které podnítily hledat a vytvářet nové způsoby vyjadřování.⁷¹

Tento úvod naznačuje, že v době, kdy se rodil nápad vytvořit Laternu magiku, se již ve světě začínalo pracovat s novými technickými vymoženostmi, například videem či jak uvidíme později s cinemaskopem. Tato nová média posléze začala sloužit i Laterně magice (druhé použití televizní techniky ve *Vivisekci* (1987) a mimo Laternu magiku například ve hře *Jejich den* (1959), kterou režíroval Otomar Krejča a scénografii dělal Josef Svoboda⁷²; cinemaskope například v *Programu Expo 58* (1958) či v *Kouzelném cirkusu* (1977)).⁷³

Projdeme si světovou i domácí produkci padesátých letech dvacátého století, abychom se pokusili nalézt co nejbližší možná východiska a inspirační zdroje pro Alfréda Radoka jako duchovního otce Laterny magiky.

Ještě než přejdeme ke sledovanému období mezi lety 1950 – 1958, udělejme odbočku do roku 1947, kdy Alfréd Radok viděl již šest let starý americký film Orsona Wellese *Občan Kane* (1941), který ho jistě jako divadelního, ale i filmového režiséra musel hluboce ovlivnit a ukázat nové možné směry ve svém vyjadřování. Zračí se to i v jeho odpovědi, kterou poskytl Mladé frontě v roce 1947:

*„Na konci roku 1947 odpovídali v Mladé frontě známí umělci na otázku: Jaký byl váš nejsilnější umělecký zážitek v tomto roce (...) Alfréd Radok odpověděl: „Mým nejsilnějším letošním uměleckým zážitkem byla četba povídek Josefa Hejduka Bosorka a zhlédnutí filmu Občan Kane.“*⁷⁴

⁷¹ Srov.: **MONACO**, James: *Jak číst film?*, Albatros, Praha, 2004, s. 225 – 392.

⁷² Podrobnější popis průběhu inscenace a komentáře popisuje Brockett v *Dějínách divadla*. Srov.: **BROCKETT**, Oscar G.: *Dějiny divadla*, Lidové noviny, Praha, 1999, s. 670.

⁷³ Stejně tak změna probíhala i v tvorbě jiných československých umělců, jmenujme Emila Radoka s Josefem Svobodou a jejich *Polykrán*, představený rovněž na výstavě Expo 58 v Bruselu. Srov.: **JANEČEK**, Václav & **KUBÍŠTA**, Štěpán: *Laterna magika aneb „Divadlo zázraků“*, Laterna magika, Praha, 2006, s. 15.

⁷⁴ **HEDVÁBNÝ**, Zdeněk: *Alfréd Radok – Zpráva o jednom osudu*, Národní divadlo v Praze a Divadelní ústav, Praha, 1994, s. 143.

Welles zde použil hned několik nových technických vymožeností: „nekonečná“ hloubka ostrosti objektivu, nové uspořádávání prostoru či se zde projevil značný vliv autorského přístupu režiséra. Některé vlivy lze nalézt i v Radokově *Daleké cestě* (1949).

Ale vraťme se k našemu konceptu, a tedy k první polovině padesátých let ve světové a československé kinematografii. Zdeněk Hedvábný, životopisec Radoka, se bohužel o filmových inspiračních zdrojích pro Laternu magiku nezmiňuje. Proto budeme muset vyjít z produkce zmíněného období a pokusit se určitým způsobem generalizovat vlivy, formy či náměty, které by se následně mohly objevit v jeho tvorbě a zároveň mít částečně na paměti, že ne všechny snímky se mohly promítat v československých kinech. To znamená, že o nich Radok buď nic nevěděl, nebo jen něco málo z doslechu. Pokusíme se však i přes toto riziko podniknout cestu napříč kinematografií padesátých let a vybrat některé snímky, které by mohly reprezentovat svou epochu.

Všechny evropské národní kinematografie prožívali v různých částech padesátých let své krize. Sadoul to popisuje:

„Po roce 1950 se mnohým zdál stav filmové tvorby a její další vývoj beznadějný. Poněvadž jejich pozornost byla soustředěna na zavedené národní kinematografie (které však v té době procházely nejenom údobím hluboké krize), neznali anebo přezírali kinematografie nové, které byly na všech pěti kontinentech v plném rozvoji.“⁷⁵

Upřesníme-li roky, kdy probíhaly jednotlivé krize ve velkých světových kinematografiích, tak v Itálii se jednalo o období mezi lety 1955 – 1958,⁷⁶ ve Francii 1951 – 1956,⁷⁷ v Polsku 1950 – 1954,⁷⁸ v Československu 1950 – 1954,⁷⁹ v Sovětském svazu 1950 – 1954,⁸⁰ ve Spojených státech v průběhu celých padesátých let⁸¹ a podobně na tom byly i ostatní národní kinematografie. Příčiny jsme si již řekli výše. Uděláme-li však průnik všech období krizí, tak dospějeme k tomu, že nezbyvá příliš inspirativních

⁷⁵ SADOUL, Georges: *Dějiny světového filmu*, Orbis, Praha, 1963, s. 373.

⁷⁶ Srov.: SADOUL, Georges: *Dějiny světového filmu*, Orbis, Praha, 1963, s. 373.

⁷⁷ Srov.: SADOUL, Georges: *Dějiny světového filmu*, Orbis, Praha, 1963, s. 378.

⁷⁸ Srov.: SADOUL, Georges: *Dějiny světového filmu*, Orbis, Praha, 1963, s. 409.

⁷⁹ Srov.: SADOUL, Georges: *Dějiny světového filmu*, Orbis, Praha, 1963, s. 408.

⁸⁰ Srov.: SADOUL, Georges: *Dějiny světového filmu*, Orbis, Praha, 1963, s. 389.

⁸¹ Srov.: SADOUL, Georges: *Dějiny světového filmu*, Orbis, Praha, 1963, s. 414.

roků, ze kterých by Radok mohl vycházet. Samozřejmě, že tato generalizace nezavrhuje jednotlivé vynikající solitéry, které se průběžně objevovaly.

Co by tedy pravděpodobně mohlo ovlivnit společnou Radokovu a Svobodovu uměleckou tvorbu? Roku 1952 byl ve Spojených státech představen Cinemascope, jež byl plně využit následně v *Programu Expo 58* (1958). (**obr.2**) Jednalo se zjednodušeně o velmi široké plátno, na němž byl promítán širokoúhlý film, respektive tři precizně synchronizované projekce vedle sebe, které spolu vzájemně komunikovaly.⁸² Této technologické novinky poté využili Radok se Svobodou ve svých představeních (*Kouzelný cirkus, Casanova*) tak, že vytváří buď ucelený obraz (panorama), nebo je obraz středního plátna vyměněn, ale zároveň koresponduje montážní technikou s ostatními dvěma krajními plátny.

Dalším zdrojem možných inspirací se mohlo stát „zfilmované divadlo“ a „filmové divadlo“⁸³, jehož historie sahá až do počátků samotné kinematografie, kdy statická kamera zaznamenávala děj (divadelní představení) před ní. Ovšem v padesátých letech, převážně v Sovětském svazu docházelo ke dvěma směrům: 1) tradičnímu mechanickému zaznamenávání a 2) kdy docházelo ke vzniku svébytných uměleckých děl s přizpůsobením hry požadavkům filmové řeči. Takovými reprezentanty jsou například Strojovové *Boris Godunov* (1955), Arnštamemova úprava Prokofjevova baletu *Romeo a Julie* (1954).⁸⁴

Tématikou obou nastíněných rovin se zabývá filmový teoretik André Bazin v knize *Co je to film?*.⁸⁵ Rozvádí zde několik zajímavých pasáží o vztahu filmu s divadlem a naopak. Tak nejprve v kapitole *Divadlo pomáhá filmu* tvrdí, že

„zfilmované divadlo neškodí kinematografii, ale také ji nemůže obohatit ani povznést, a to proto, že stojí mnohem níž než stále živý divadelní odkaz.“⁸⁶

⁸² Srov.: HEDVÁBNÝ, Zdeněk: *Alfréd Radok – Zpráva o jednom osudu*, Národní divadlo v Praze a Divadelní ústav, Praha, 1994, s. 272.

⁸³ „Prozatím srovnávám román a divadlo, ale všechno nasvědčuje tomu, že takový způsob uvažování platí ještě víc o filmu. Ze dvou možností se totiž musíme rozhodnout pro jednu: buď je film zkrátka a dobře fotografií divadelní hry (tedy i s jejím textem), což je pak ono proslulé „zfilmované divadlo“, anebo je hra přizpůsobena „požadavkům filmového umění“, jenomže potom se dostaneme do indukce, o níž jsme mluvili před chvílí, a v tomto případě jde vlastně již o jiné dílo.“ Srov.: BAZIN, André: *Co je to film?*, Československý filmový ústav, Praha, 1979, s. 112.

⁸⁴ Srov.: SADOUL, Georges: *Dějiny světového filmu*, Orbis, Praha, 1963, s. 390.

⁸⁵ Srov.: BAZIN, André: *Co je to film?*, Československý filmový ústav, Praha, 1979, s. 105 – 143.

⁸⁶ BAZIN, André: *Co je to film?*, Československý filmový ústav, Praha, 1979, s. 136.

Upírá tedy mechanickému zachycení děje jakoukoli uměleckou hodnotu. Je zapotřebí nějaké transformace tohoto postupu, aby se ze záznamce stal umělec. V takovém smyslu se zmiňuje o filmu, že se nemá omezovat pouze na vlastní řeč, nýbrž podřizovat se i jazykům jiných umění,⁸⁷ které by mu posléze dopomohly k tomu, aby úspěšně transformovalo divadlo do svého jazyku. K tomu jsou uzpůsobeny i jeho vyjadřovací prostředky, které jsme si rozebrali výše. A doplňuje to v kapitole *Film zachrání divadlo* tak, že film navrátí divadlu to, co mu vzal stejně jako to udělala fotografie pro malbu.⁸⁸ To by mohlo znamenat nastoupení nových cest k vyjadřování. Za jeden takový směr bychom mohli považovat i Laternu magiku, ve které by se film a divadlo měli k sobě chovat jako rovnocenní partneři a podněcovat se svými vyjadřovacími prostředky a specifickými rysy. Podrobněji probereme v další kapitole vztah, přechod a ovlivnění jednoho druhu druhým v produkci Laterny magiky.

Československý film v padesátých letech nevykazoval – podobně jako divadlo – mnoho inspirativního prostředí. Většinu produkce zabíraly tituly s propagandistickým tématem (ať z historie či ze současnosti), nebo pak pohádky či filmy dle literárních předloh. Ale kdybychom se zaměřili na netradiční postupy, tak bychom mohli vyzvednout filmy Karla Zemana, například *Cestu do pravěku* (1955), která přišla se spoustou nových technických vymožeností a postupů filmového triku. Avšak spojitost s Laternou magikou je zde zanedbatelná.

⁸⁷ Srov.: BAZIN, André: *Co je to film?*, Československý filmový ústav, Praha, 1979, s. 137.

⁸⁸ Srov.: BAZIN, André: *Co je to film?*, Československý filmový ústav, Praha, 1979, s. 138.

4. SYNTÉZA FILMU A DIVADLA VE FENOMÉNU LATERNY MAGIKY

Ve čtvrté kapitole se zaměříme na syntézu výše probraných specifických rysů divadla i filmu a pokusíme se stručným pohledem do doby Alfréda Radoka ukázat, jaké zmíněné specifické rysy pro něho mohly být těmi základními prvky pro to, aby stvořil Laternu magiku – spojení filmu s divadlem.

Poté se však zaměříme na oblast, která bude vyvrcholením naší exkurze za tajemstvím zrodu a průběhu fenoménu Laterny magiky. Tou oblastí máme na mysli aktuální stav všech představení Laterny magiky, respektive jednotlivé varianty propojení druhů umění. Schválně zde již naznačujeme, že původní záběr Laterny magiky na film a divadlo se během času přesunul či zaměřil jiným směrem. A tak na konci se pokusíme nalézt uspokojující odpověď alespoň na dvě otázky: Je Laterna magika založena na původní syntéze filmu a divadla, jak to popisoval v šedesátých letech teoretik Jan Grossman?⁸⁹; Přinesla a přináší Laterna magika obohacení estetické percepce pro své diváky?

4.1. SPECIFICKÉ RYSY FILMU A DIVADLA POUŽITÉ ALFRÉDEM RADOKEM

Radok začínal svou uměleckou kariéru v Divadle E. F. Buriana (1938 – 1941). A můžeme tvrdit, že ve své režisérské funkci se pokoušel o vytvoření určité nové varianty Wagnerova „*Gesamtkunstwerku*“. K tomu mu jistě napomohly i zmíněné inspirace v divadelnictví Brechtem, Piscatorem, Burianem, u filmu Wellsem a také nesmíme zapomenout na scénografa Josefa Svobodu. Tyto všechny vlivy mají jedno ohnisko, jímž je Laterna magika – možnost vyváženého spojení filmu a divadla. Grossman v šedesátých letech popisuje tento fenomén takto:

„Co je Laterna magika? Hledáte-li stručnou definici, tedy útvar, vzniklý kombinací divadla – mluveného, zpívaného i tančeného – a filmu.“⁹⁰

A od Grossmanovy definice začneme se syntézou jednotlivých uměleckých druhů, abychom na konci spatřili, zda je tomu tak i v současnosti.

⁸⁹ „Co je Laterna magika? Hledáte-li stručnou definici, tedy útvar, vzniklý kombinací divadla – mluveného, zpívaného i tančeného – a filmu.“ GROSSMAN, Jan: Moskevská premiéra Laterny magiky, in: *Texty o divadle (druhá část)*, Pražská scéna, Praha, 2000, s. 134.

⁹⁰ GROSSMAN, Jan: Moskevská premiéra Laterny magiky, in: *Texty o divadle (druhá část)*, Pražská scéna, Praha, 2000, s. 134.

Na výše uvedené definici je zajímavé to, že nám přesně vymezuje okruh zájmu Radoka. Pokoušel se syntetizovat nejen film s divadlem, ale pod divadlo zahrnul jak tanec, zpěvohry, tak i klasické mluvené divadlo. Rozšířil tak pole působnosti Laterny magiky do mnoha možných uměleckých druhů a žánrů. Ale hledejme ještě nějaký popud k tomu všemu. V době, kdy nemohl tolik svobodně tvořit a kdy musel pracovat s „černobílými“ hrami, si při nástupu do Národního divadla poznamenal:

„Je to divadlo šedi (ND), divadlo bez fantazie a pravdivosti. Markantním rysem těchto konvenčních snah je pohled na výtvarnou složku inscenace. Lámat cokoli z této konvence znamená sahat na existenci mluvků, kteří žijí z papouškování.“⁹¹

A právě tento popud šedivosti a bezfantazijnosti ve výtvarných složkách inscenací ho jistě musel přimět k tomu, aby stvořil médium, které by bylo pravým opakem. Jako divadelní a filmový režisér – se zkušenostmi od Buriana – si začal budovat vlastní vyjadřovací prostředky.

Ale abychom neodbíhali příliš daleko, přejděme nyní již k vybraným rysům filmu a divadla, ze kterých mohl Radok s největší pravděpodobností vycházet. Bohužel v současnosti se neprovozuje žádné dílo z produkce Laterny magiky, které by bylo výtvořem Alfréda Radoka. Proto se musíme uchýlit – ať nechtěně – k sekundárním zdrojům. Pokusíme se zmíněné původní rysy vysledovat z několika raných děl, na kterých Radok pracoval, jmenovitě: *Program Expo 58* (1958). Jsme omezeni těmito roky, protože Radok musel odejít v roce 1960 po uvedení *Otvírání studánek* (1960) z Národního divadla, kam se mohl vrátit až o pět let později a posléze roku 1968 emigroval do Švédska.⁹² Což znamená, že jeho tvorba v Laterně magice se omezuje pouze na velmi krátké období.

Program Expo 58 byl nejspíš nejdůležitějším pokusem⁹³ o spojení akce na plátně s akcí na jevišti.⁹⁴ Radok to komentoval později roku 1973 v dopise Josefu Škvoreckému, ve kterém definoval své první nápady:

⁹¹ HEDVÁBNÝ, Zdeněk: *Alfréd Radok – Zpráva o jednom osudu*, Národní divadlo v Praze a Divadelní ústav, Praha, 1994, s. 116.

⁹² Srov.: JANEČEK, Václav & KUBIŠTA, Štěpán: *Laterna magika aneb „Divadlo zázraků“*, Laterna magika, Praha, 2006, s. 10 – 11.

⁹³ Ale nikoli prvním pokusem. Tím bylo, jak jsme ukazovali výše, *Jedenácté přikázání* z roku 1950. Avšak je zajímavé, že *Program* nebyl prvotně chápán jako představení, nýbrž prezentace kulturní a technické úrovně tehdejšího Československa.

⁹⁴ Schválně zde nemluvíme o spojení divadla a filmu. Důvod si ukážeme níže.

„V roce 1956 jsem podal návrh, jak by bylo možné pomocí filmových projekcí, zvuku a světla prezentovat novým způsobem exponáty na světové výstavě. Jednalo se o „inscenaci exponátů“, při níž by důležitou úlohu sehrálo synchronní spojení živých herců, hudebníků nebo tanečnic a skutečných exponátů s filmem“⁹⁵

Nejcitovanější pasáží z tohoto *Programu* je trojitá existence konferenciérky – jednou jako skutečná na jevišti a dvakrát promítaná na plátně. Ovšem zásadním významem toho bylo, že ony dvě promítané podoby nebyly pouhou kulisou či pozadím, nýbrž se staly plnohodnotnými členkami reálné konferenciérky na jevišti. Fungovala mezi nimi vzájemná interakce, jelikož spolu dokázaly navzájem komunikovat. To vše umožňovala velmi přísně naplánovaná synchronizace akce na jevišti, která se musela vejít do pauz v akcích na plátně. Avšak nezůstalo zde pouze u dialogu, nýbrž ještě před vstupem na jeviště bylo na plátno promítáno to, jak konferenciérka se připravuje v maskérně, jak jde uličkou na scénu a potom jako kdyby zázrakem vyšla z plátna reálná žena-konferenciérka.⁹⁶

Nyní si shrňme motivy, které jsme rozpoznali. a) Prvním takovým důležitým bodem je synchronizace řeči a jednání. K nim se muselo bezpodmínečně dospět proto, aby jednotlivé existence žen si neskákaly do řeči nebo nepředbíhala jedna druhou. Muselo se jistě přesně vypočítávat, kolik času zaberou jednotlivé repliky a následně se musel vyplnit čas pro ostatní dvě. Považujeme synchronizaci řeči za jednu z nejtěžších momentů tohoto představení. Později si ukážeme, proč pravděpodobně tento faktor zmizel z představení. b) Druhým motivem je synchronizace triková. Tím máme na mysli „přechod“ konferenciérky z plátna na jeviště. Tento faktor naopak od předešlého přetrval a stal se vývozním artiklem *Laterny magiky* do budoucna.

Musíme podotknout, že zmíněné synchronizace považujeme za zcela jiného (a tedy i nového) druhu než například synchronizace živého herce, tanečníka s hudbou. V případě, kdy tanečník nebo herec udělá chybu na jevišti, ještě nemusí vzniknout dojem oné určité chyby. Může to zastříť (je-li dobrý ve svém oboru), avšak zmíněná

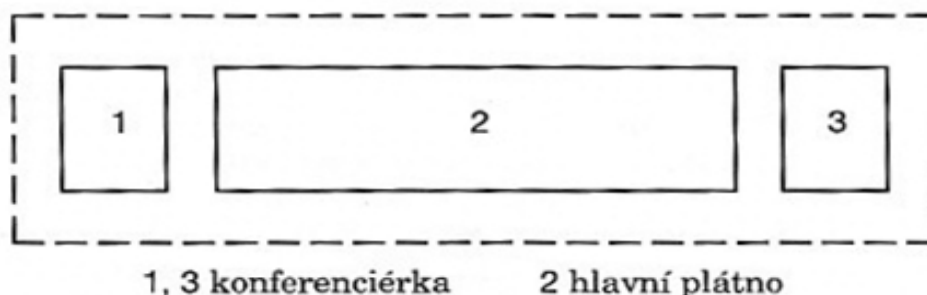
⁹⁵ Srov.: JANEČEK, Václav & KUBIŠTA, Štěpán: *Laterna magika aneb „Divadlo zázraků“*, Laterna magika, Praha, 2006, s. 7.

⁹⁶ Toto ještě doplňuje Zdeněk Hedvábný článkem z 10.5.1959 s názvem *Bud' nám vítána, Laterno magiko!*, který vydala *Mladá fronta* po pražské premiéře *Laterny magiky*: „*Dobrý den, dámy a pánové, jsem ráda, že vás mohu přivítat zde, v naší kulturní síni, a moje radost je dvojnásobná, protože ... protože v tu chvíli se objevuje konferenciérka ve své druhé podobě (nafilmané) a překládá uvítání do angličtiny. Po vzájemném představení obou se konferenciérka objeví v podobě třetí, opět nafilmané, aby přeložila uvítání do němčiny. Živá pak pokračuje: Jak vidíte, milí přátelé, moje radost je nyní vlastně trojnásobná ...*“ Srov.: HEDVÁBNÝ, Zdeněk: *Alfréd Radok – Zpráva o jednom osudu*, Národní divadlo v Praze a Divadelní ústav, Praha, 1994, s. 271 – 277.

konferenciérka se jakékoli chybě musí vyvarovat, jelikož není schopná „improvizovat“ v dané chvíli z toho důvodu, že „promítaný svět“ v kombinaci s živým hercem nepřipouští jakoukoli odchylku od scénáře. V tomto spojení jeviště a plátna funguje naprostá podřízenost živého představitele technice.

Další známá pasáž z *Programu* byla později pojmenována *Hudební žert*⁹⁷ a uváděna jako jedno ze samostatných čísel. Jiří Šlitř se postupně „množil“ na plátně a vytvořil sám hrající orchestr. To se vše však odehrávalo pouze na plátně. Každá činnost i řeč byly bezpodmínečně synchronizovány, aby bylo možné dosáhnout kýženého výsledku. Ovšem k tomu, aby se to mohlo uskutečnit bylo zapotřebí vyvinout nové technologie v promítací technice a rovněž upravit plátno ke svým potřebám, což učinil scénograf Svoboda, který si o tom zapsal:

„(...) Bylo to skvělé řešení. Od té chvíle šlo všechno hladce, kromě synchronizace filmové projekce. Scénář předpokládal minimálně čtyři synchronizované projektory, z nichž jeden měl být cinematoskop. (...) Synchronní projekce byla v kulturní síni tvrdou podmínkou, a to minimálně na tři plátna. Formát portálu kulturní síně byl podlouhlý, a proto inspiroval scénografy pro použití cinematoskopu. Rozhodl jsem se pokrýt tři plátna jedním cinematoskopem. Podřídil jsem tomu celou koncepci scénografie.



Řešení vyvolalo velkou diskusi, protože snižovalo kvalitu obrazu na 1. a 3. plátně. Komplikovalo trikové práce a hlavně snímání synchronních akcí na jeden filmový pás, který musel být založen ke snímání někdy až třikrát do kamery. Nakonec na základě praktického testu bylo rozhodnuto projekční kabinu osadit jedním projektorem, cinematoskopickým projektorem pro tři plátna a dvěma asynchronními projektory klasického formátu pro vklínění obrazu do obrazu. Tím byla scénografie jasně definována a Radokem schválena.“⁹⁸

Je důležité podotknout, že Radok v *Programu* použil jak mluveného slova, tak v dalších částech i tance, zpěvu, které doplňoval obrazem na plátně. Avšak zrodil-li se tento nápad jako vizuální podtržení vystavovaných předmětů, myslíme si, že zde ještě

⁹⁷ Srov.: JANEČEK, Václav & KUBIŠTA, Štěpán: *Laterna magika aneb „Divadlo zázraků“*, Laterna magika, Praha, 2006, s. 26.

⁹⁸ HEDVÁBNÝ, Zdeněk: *Alfréd Radok – Zpráva o jednom osudu*, Národní divadlo v Praze a Divadelní ústav, Praha, 1994, s. 271 – 272.

nelze mluvit o filmu a divadle jako druhích umění. K tomu bylo zapotřebí ještě doladit zde vyzkoušené možnosti a spojit je se zkušenostmi z *Jedenáctého prikázání*. Přesto základem zůstává synchronizace a cinematoskopické plátno, alespoň v „klasické tvorbě“ Laterny magiky. Stejně jako to, že na počátku nebylo vytvořeno celovečerní představení, ale bylo složeno z několika jednotlivých etud.

4.2. VZTAH FILMOVÝCH A DIVADELNÍCH SLOŽEK V „MODERNÍCH“ PŘEDSTAVENÍCH

Budeme vycházet z představení Laterny magiky, které jsme osobně shlédli, a proto o nich můžeme mluvit nezprostředkovaně. Pokusíme se v této kapitole vyvarovat převypravování dějů – to případně použijeme, bude-li to nezbytně nutné jako podporu argumentace – a pokusíme se upozornit na důležité momenty vztahů filmových a divadelních složek v „moderních“ představeních Laterny magiky. Konkrétně se bude jednat o *Casanovu* (1995), *Graffiti* (2002) a *Cocktail 008* (2008); *Rendez-vous* (2005) se v době, kdy jsme měli možnost sledovat představení nehrálo a *Kouzelný cirkus* (1977) si necháme až na analýzu v páté kapitole jednak proto, že patří do „klasických“ her, jednak proto, abychom ho mohli porovnat s ostatními.

Laterna magika sama ve svém programu prozrazuje, že její představení jsou tvořena různými variantami spojení jeviště a plátna. To dává tušit velkou rozrůzněnost i v syntéze obou druhů umění.

„Laterna magika zachází se širokým spektrem prostředků, s jejichž užitím má vzhledem ke své bohaté historii pravděpodobně největší zkušenosti, neboť každé představení je založeno na jiném principu spojení jeviště a obrazu. Tato spojení probíhají převážně ve dvou rovinách: první vede osvědčenými triky přechodů z plátna na scénu, které jsou stále znovu přijímané a žádané, a tvoří tak specifický a zažitý znak tohoto divadla. Druhý způsob spojení médií vede spíše k pojetí divadla jako tvarové a obrazové syntézy jevištní imaginace.“⁹⁹

První způsob je typický pro „klasický“ repertoár, zatímco druhý je bližší uspořádání ostatním výše jmenovaným „moderním“ představením. Pokusíme se podhalit, co by přesně mělo znamenat ono „pojetí divadla jako tvarové a obrazové syntézy jevištní imaginace“. Už nyní je to pro nás zajímavé z tohoto hlediska, že se zde vůbec nemluví o filmu, nýbrž o obrazu.

⁹⁹ JANEČEK, Václav & KUBIŠTA, Štěpán: *Laterna magika aneb „Divadlo zázraků“*, Laterna magika, Praha, 2006, s. 9.; *Cocktail 008* – program k představení z 16.2.2010.

Premiéru *Casanovy* a *Graffiti* od sebe dělí „pouhých“ sedm let. V tomto případě se však jedná o velmi obrovský skok v technologických možnostech, kterými Laterna magika disponovala – skok od videa k digitalizaci. *Cocktail 008* pracuje s jinými prvky než jsou primárně vizuální technologie; jedná se o „nejlepší“ pasáže z jednotlivých představení, které tvoří určitý průřez tvorby Laterny magiky.

Casanova je představení, které je z naprosté většiny tvořeno baletní choreografií živého tanečníka. Na jevišti bez jakýchkoli kulis se odehrává celoživotní příběh známého svůdce žen. Okolo jeviště jsou po stranách postaveny boční stojany-plátna (mohli bychom je přirovnat k ekránům¹⁰⁰), které jsou pohyblivé a promítá se na ně. Avšak hlavní pozornost zaujímá vzadu našikmo zavěšené zrcadlo, které „odráží“ jak psychický stav, sny a představy skrze montáže projekce a akce na jevišti, které jsou uvozovány filmovými jazykovými prostředky, tak odráží ale i baletní výkony hlavních aktérů.

Důležité je a myslíme si, že i celkem ojedinělé v kontextu Laterny magiky, že zde nefunguje tak přísná synchronizace s projekcí jako v ostatních představeních. Potvrzuje to i sám tanečník Alexander Katsapov:

„Casanova je tanečně hodně náročný, protože například na rozdíl od Kouzelného cirkusu, kde film je hodně propojený s děním na jevišti, v Casanovovi jsou ty složky více samostatné, film spíše dokresluje děj a divák se většinou soustředí na tanečníky. Proto není možné to jen tak odbýt...“¹⁰¹

Při percepci se plně oddáváme výkonu tanečníka a občas zapomínáme zcela na projekci. Zde se právě proti sobě staví divadelní neopakovatelnost výkonu Casanovy s filmovým záznamem na plátně. Obě složky spolu nespolupracují natolik, aby mohli dosáhnout oné kýžené syntézy. A to z toho důvodu, že film zde dokresluje jednotlivé situace a vytváří konkrétní pozadí pro akci na jevišti. Jmenujme například scénu, kdy se ocitáme na bále. Kankánové tanečnice sleduje z plátna několik mužů, avšak takovým způsobem, že spolu přesto nekomunikují a „nevidí se“. A podobně je tomu tak i u souboje, kde jako pozadí stojí dva sekundáři a sledují souboj na smrt. Je však pravdou, že poručík ihned po souboji na jevišti se objevuje v náručí sekundářů na plátně. To ovšem nestačí pro to, abychom mohli považovat *Casanovu* za rovnoprávné spojení filmu a divadla. Zde se

¹⁰⁰ Ekrán je jednotkou polyekránu, což je promítací systém, který umožňuje společné ovládání více projektorů. Byl prvně výrazně použit v představení *Jejich den* v roce 1959. Srov.: BROCKETT, Oscar G.: *Dějiny divadla*, Lidové noviny, Praha, 1999, s. 670.

¹⁰¹ Casanovu není možné odbýt, *Národní divadlo*, č. 8, 2010, s. 16.

jako by střídá projekce s akcí na jevišti, avšak každá ve svém časovém úseku, který je jí vymezen. Lépe je tento motiv zpracován, jak uvidíme později, v *Kouzelném cirkusu*.

Rovněž nemůžeme mluvit v rámci projekce o nějaké montáži ať už ve filmu samotném, nebo plátna s jevištěm. Obě složky se nám zdají nesourodé, nevyvážené a nekorespondují společně. Dění na scéně totiž převažuje nad děním na plátně. To dokresluje i míra synchronizace obou složek. V *Casanovovi* je tanečník plně podřízen pouze hudbě. Ta tvoří jádro jeho vystoupení. Tanečník na ní reaguje a kromě několika mála pohledů na plátno, kdy musí reagovat (třeba odchodem z jeviště), se soustředí na vlastní výkon.

Zajímavější než propojení jeviště a plátna se nám zdá samotná projekce na zavěšené nakloněné zrcadlo, které přebírá i funkci projekční plochy, a přední pohyblivé stojany-plátna, na něž se promítá také pohyblivými projektory. Rozvíjí se zde nové pojetí prostoru:

„Poprvé zde bylo použito elektronického obrazu ze čtyř pohyblivých projektorů, což představení otevírá zásadně jiné možnosti co do kompozice, rytmu a skladby prostoru.“¹⁰²

Ovšem my nemůžeme porovnávat s předchozími pojetími prostoru. Můžeme se jen domnívat, že citát vyzdvihuje právě námi výše zmíněné pohyblivé projekce na pohyblivé stojany-plátna. 1) Zadní zrcadlo – využívá hned několika významových funkcí, avšak zůstává otázkou, zda ho můžeme považovat za ten prvek, který propojuje zmíněné druhy umění, neboť: a) Jednou jeho významovou funkcí je prostý odraz toho, co se děje na jevišti. To pouze umožňuje pohlédnout divákovi jakoby z ptačí perspektivy na děj (a porovnat ho se skutečným), což posiluje dojem retrospektivního celoživotního vyprávění. b) Další funkcí je projekce na zrcadlo. To ovšem tvoří v naprosté většině případů pozadí pro akci. Nejsou tam patrné výrazné náznaky komunikace jeviště a plátna. Celá pozornost totiž směřuje na Casanovu. c) Objevuje se zde ale i několik momentů, při kterých dochází k tomu, že promítaný obraz se prolíná buď se stíny, anebo přímo s odrazy tanečníků. Nemůžeme to nazvat pravou montáží, ale považujeme to za jediné momenty, kdy může dojít k propojení jinak zde samostatně prezentovaných umění filmu a divadla. Avšak dochází k tomu pouze v situacích, kdy se odvíjí sen, věštba nebo jiná iracionální činnost. A nedochází k syntéze, nýbrž k prolnutí

¹⁰² JANEČEK, Václav & KUBIŠTA, Štěpán: *Laterna magika aneb „Divadlo zázraků“*, Laterna magika, Praha, 2006, s. 299.

obrazů. 2) Už nám zbývá se pouze pozastavit u postranních stojanů-pláten. U nich je nespornou výhodou, že jsou pohyblivé, a tak mohou více pracovat s tanečníky. Obrazy na ně promítané rovněž spolupracují s jednáním a posilují i prostorový dojem nejen jeviště, ale i filmu. Nejsou-li zapotřebí, slouží jako postranní ohraničení scény.

Graffiti není na rozdíl od *Casanovy* jednoduše představení, nýbrž cyklus čtyř tanečních choreografií, které zasahují jak do baletu, tak ale i do moderního a výrazového tance. Jeviště není ničím ohraničováno, kromě svých rozměrů. Prostor je vytvářen světlem a na virtuální plátno je promítán videoart. V samotném programu k představení se mluví o „*divadelních videoklipech*“.¹⁰³

A skutečně by tento termín mohl odpovídat skutečnosti i díky tomu, že mezi divákem a tanečníkem je postaveno něco na způsob obrazovky – virtuální plátno. To je vytvořeno na jednoduchém použití znalostí z geometrie a z optiky.¹⁰⁴ Skrze odrazy vzniká iluze plátna, na které se dá promítat, ale zároveň lze jím i procházet. Avšak důležitým faktem je, že tanečníci ono virtuální plátno ze svého pohledu nevidí, a proto jsou odkázáni velkou mírou na synchronizaci s hudbou a značkami na jevišti. Je to rozdíl s *Casanovou*, v němž bylo místo pro improvizaci a pro „nepřesnosti“. Naopak například v *Les bras de mer* (2. obraz) tančí skuteční lidé, ale zároveň totožný předtočený obraz je promítán z projektoru, i když občas s nepatrným zpožděním, a tak vzniká mírný dojem rozkolísanosti. Synchronizace jeviště a plátna hraje v *Graffiti* obrovskou roli a můžeme říci, že je na tom celé představení založeno.

Ale jak je to s jednotlivými specifickými rysy daných uměleckých druhů? Jak bylo naznačeno v předchozím odstavci, dochází k určitému tření mezi divadelní (taneční) neopakovatelností konkrétního výkonu a filmovým záznamem, který se co nejvíce blíží „ideálu“ filmovému. Tak je tomu u *Les bras de mer* (2. obraz), *On the Step 2* (3. obraz) a u *Absinth* (4. obraz), které mají k sobě blíže než s první částí *Graffiti* (1. obraz). K naprosté podřízenosti zde dochází proto, že obraz na virtuálním plátně podmiňuje, osvětluje a komentuje odehrávající se příběh. Tanečníci tvoří svět s jeho

¹⁰³ Celý odstavec zní takto: „V našem představení uvidíte dynamickou animaci filmového obrazu ve spojení s moderní choreografií (ve čtyřech obrazech), tvořící originální podobu „divadelních videoklipů“ – to vše za použití multimediálních a výrazně stylizovaných obrazových postupů. Jde především o nový scénografický „triků Josefa Svobody (poprvé představený v titulu *Past*), který umožňuje filmovému obrazu zaplnit jevištní prostor bez použití filmového plátna, svérázný filmový rukopis, ale také koncept multiprojekčního znásobení divadelního prostoru.“ *Graffiti* – program k představení z 30.3.2010.

¹⁰⁴ Srov.: JANEČEK, Václav & KUBIŠTA, Štěpán: *Laterna magika aneb „Divadlo zázraků“*, Laterna magika, Praha, 2006, s. 325.

stěnami a hranicemi sami určitými gesty – i když výsledek vlastně nevidí – přesto se musí řídit hudbou a nikoli obrazem (videoartem). Bez obrazu by však jednotlivé části ztrácely na vtípu a přicházely by o kouzlo průniku skrze imaginární prostory.

Avšak v první části s názvem *Graffiti* se chová projektovaný obraz zcela jiným způsobem. Skrze dynamický střih a biomorfní a zoomorfní videoartové obrazy vzniká montáž mezi jevištěm a plátnem takovým způsobem, že se oba plány prolínají svou vizuální stránkou a pomáhají si doplňovat energii vzrůstem či poklesem pohybu těla na jevišti s růstem kořínků na plátně. Jednotlivé pasáže se osvětlují navzájem a přiřazují si nové a složitější významy. Na druhou stranu se ovšem zcela vytratila komunikační vazba jeviště a plátna. To znamená, že proti sobě vlastně stojí skrze vyjadřovací prostředky 1. obraz a všechny další.

Ale vraťme se ke zmíněným „divadelním videoklipům“. Přední hrana jeviště se chová opravdu jako obrazovka, za kterou se odehrávají příběhy. Vizuální obraz je podobný jakémusi „zrnění“ starých televizí, a přesto dokáže probouzet v divácích dojmy určité plošnosti, a tedy jakoby plátna, na které se promítá. Nadsadíme-li tento fakt, mohli bychom říci, že v *Graffiti* se objevují dvě plátna za sebou. Ovšem nesmíme zapomenout, že přirovnali-li jsme představení k obrazovce, tak zároveň tvrdíme, že zde nefunguje vzájemná souhra mezi jevištěm a hledištěm, mezi tanečnický a diváky z toho důvodu, že tanečník nevidí obrazy na virtuálním plátně a musí se podřídít pravidlu synchronizace, avšak s odlišnými značkami než mají k dispozici diváci – křížky na „pódiu“. Jedná se o ojedinělý případ v souboru představení Laterny magiky, protože ve všech ostatních se řídí diváci i herci společnými „značkami“, které jsou promítané na plátně – filmem.

Zabývali jsme se dvěma „moderními“ představeními a přitom jsme stále měli na paměti Grossmanovu definici Laterny magiky o divadle – tanci, řeči a zpěvu – a filmu.¹⁰⁵ Ovšem při rozboru ani jednoho z děl jsme nemohli použít pojmy herec či zpěvák ani spojení divadla s filmem, jelikož to u nich již neplatí. Původní divadelní herec se změnil v tanečníka, divadlo v jeviště a film v projekci. Jedinými rysy, které přečkaly celou dobu je hudba a tanec. Toto se pro nás stává důležitým závěrem při hledání změn v Laterně magice a zároveň to využijeme ještě podrobněji, až se dostaneme k obohacení estetické percepce. Ještě podotkneme, že Grossmanova definice

¹⁰⁵ Srov.: GROSSMAN, Jan: Moskevská premiéra Laterny magiky, in: *Texty o divadle (druhá část)*, Pražská scéna, Praha, 2000, s. 134.

byla prvotní sumou, která generalizovala dění v Laterně magice, avšak pro „moderní“ představení již nevyhovuje. Spíše bychom mohli použít jinou, současnější definici, která by se přibližovala více aktuální situaci. Takovou možnost nám nabízejí Václav Janeček a Štěpán Kubišta:

„Laterna magika je v trvalém procesu hledání nových spojení filmového obrazu a jevištěm a pro Graffiti, stejně jako kdysi pro inscenaci Jednoho dne v Praze, byli osloveni noví potencionální tvůrci, kteří svými nápady přinesli nové pojetí původních principů.“¹⁰⁶

Zde je ovšem zajímavé, že se mluví o „novém pojetí původních principů“. A to z toho důvodu, že v definici zmíněné *Graffiti* nastolilo zcela odlišný směr dosavadního směřování, alespoň co se technologické stránky týče; s vizuální a akustickou stránkou je tomu podobně. Ale podívejme se na *Kouzelný cirkus*, ať pak můžeme vyvodit už patřičné závěry.

Třetí „moderní“ představení *Cocktail 008* je složeno ze dvou částí. První vychází z představení v šedesátých letech – mohli bychom přímo říct, že to je divadelní re-make *Variací 66* (1966).¹⁰⁷ Což znamená, že vychází z „klasických“ představení. Druhou částí je pak nové taneční vystoupení, které však je reakcí opět na šedesátá léta. Můžeme to považovat za určité přiklonění se k retro stylu současné poptávky. Přesto se jedná stále o použití „klasického“ motivu, který byl pozměněn k „moderním“ výrazovým prostředkům Laterny magiky. To ale v žádném případě neznamena, že co se týká provedení, se jedná o „klasické“ představení. Tomu neodpovídají ani použité výrazové (jazykové) prostředky. Jelikož se jedná o podobné představení jako *Graffiti*, nebude ho zde již více rozebírat.

4.3. VZTAH FILMOVÝCH A DIVADELNÍCH SLOŽEK V „KLASICKÝCH“ PŘEDSTAVENÍCH

Jediné „klasické“ představení, které zůstalo zachováno na repertoáru Laterny magiky až do současnosti, je *Kouzelný cirkus* z roku 1977. Na jeho vzniku se podílelo mnoho autorů: režisér celého představení Evald Schorm, scénárista a režisér černého

¹⁰⁶ JANEČEK, Václav & KUBIŠTA, Štěpán: *Laterna magika aneb „Divadlo zázraků“*, Laterna magika, Praha, 2006, s. 329.

¹⁰⁷ Srov.: JANEČEK, Václav & KUBIŠTA, Štěpán: *Laterna magika aneb „Divadlo zázraků“*, Laterna magika, Praha, 2006, s. 69.

divadla Jiří Srnec, scénograf Josef Svoboda, scénárista a režisér části představení Jan Švankmajer či choreograf Karel Vrtiška.¹⁰⁸ Jedná se pravděpodobně o nejširší spektrum uměleckých žánrů, které kdy bylo do jediného představení Laterny magiky zařazeno. Jedním z důvodů může být, že se jedná o pohádku, což zároveň kontrastuje po žánrové stránce s „moderními“ představeními, která vypráví buď biografický příběh nebo určitý „obyčejný“ příběh. Na druhou stranu by nám to mohlo pomoci nalézt obohacení estetické percepce, když jsme si předtím u rozboru „moderních“ představení ukázali, že dochází k pozvolné ztrátě syntézy filmu a divadla a následně přeměně k jinému druhu spojení.

Nejprve se podívejme na to, zda se vůbec v *Kouzelném cirkusu* dá mluvit o filmu a divadlu a jak případně funguje jejich syntéza v představení. 1) Divadlo – zde se nám opět hodí Grossmanova definice o jednotlivých složkách divadla.

„Co je to *Laterna magika*? Hledáte-li stručnou definici, tedy útvar, vzniklý kombinací divadla – mluveného, zpívaného i tančeného – a filmu.“¹⁰⁹

Tři divadelní složky – slovo, zpěv (hudba), tanec – se překvapivě objevují všechny v představení, ovšem v různých podobách a podřízení činohernímu projevu. Tím máme na mysli, že hlavní pole působnosti zaujímá pantomima a žánry s ní spojené (černé divadlo, tanec), čímž je následně ovlivněn i jazykový projev protagonistů – slovo. Slovo se objevuje pouze v podobě citoslovcí u jevištních herců. Naproti tomu zpěv se objevuje v závěrečných pasážích na filmovém plátně. Dokonce se objevuje i třetí divadelní složka podle Grossmana tanec, jejíž formou je zde balet. K tomu všemu můžeme přidat ještě „mimoumělecké“ cirkusové výstupy a akrobacii. Z toho vyplývá, že můžeme považovat soubor těchto rysů za divadlo. 2) Film – Grossman podmínky kinematografie nerozvádí, proto se je pokusíme nalézt sami skrze negativní vymezení. Nejedná se o počítačovou grafiku ani o abstraktní motivy či pozadí jako jsme viděli u *Graffiti*. Zároveň akce na plátně vytváří svébytné pasáže příběhu, které korespondují s dějem na jevišti a nedoplňují ho pouze. V projekci se používají jednotlivé specifické rysy kinematografie, jako jsou detail a stříh, montáž či třeba zdůraznění plátna. Proto můžeme tvrdit, že se jedná o kinematografii. Víme-li nyní, že se jedná o divadlo

¹⁰⁸ Srov.: JANEČEK, Václav & KUBIŠTA, Štěpán: *Laterna magika aneb „Divadlo zázraků“*, Laterna magika, Praha, 2006, s. 141.

¹⁰⁹ GROSSMAN, Jan: Moskevská premiéra Laterny magiky, in: *Texty o divadle (druhá část)*, Pražská scéna, Praha, 2000, s. 134.

s filmem – a nikoli o jeviště (pódium) s plátnem – pokusíme se zaměřit na jejich syntézu v *Kouzelném cirkusu* a podpořit to konkrétními příklady z představení.

Děj se odehrává jak na divadelním jevišti, tak i na filmovém plátně. Scénograf Josef Svoboda použil pro promítání cinemaskopické plátno (podobné tomu, co bylo použito na Expo 58 v Bruselu). Ono plátno však v *Kouzelném cirkusu* nabývá ve spojení s divadlem několika funkcí, z nichž některé jsou nové: a) zavěšená plachta (plátno) připomíná řez cirkusovým šapitó a uvozuje pasáže například černého divadla; b) vytváří pozadí pro akci na jevišti ať už jako bílá plocha, a nebo pro uvozování příběhu do časoprostorových souvislostí (noc, den, jaro, les, jezero, ...) jako při jízdě na žebříku; c) na plátně se pak může odehrávat svébytná epizoda příběhu buď jako pouze filmová, a nebo jako paralelní s akcí na jevišti; d) nejzajímavější je pak jistě ta funkce, při které se děj na plátně a děj na jevišti spojují v určitém magickém okamžiku. Tomuto poslednímu případu budeme věnovat ještě více pozornosti.

Přitom je důležité zopakovat, že plátno je vlastně prostředek, na který se při běžné návštěvě kina nedíváme, nýbrž hledíme „skrz něj“. Ovšem ve spojení s jevištní akcí a následnou syntézou filmu a divadla je nucena kinematografie přiznat¹¹⁰ tento svůj vyjadřovací prostředek – specifický rys. Na divadle vnímáme promítaný filmový záznam na plátno ve vzdálenějším „stupni reálnosti“ než na akci na jevišti. Zavedeme pro tento případ pojem fokalizace, abychom mohli lépe pracovat s rozlišováním hledisek pohledů diváků i s určováním „stupňů reálnosti“. Filmového herce na plátně v kině vnímáme běžným způsobem jako reálnou postavu. Vytvoříme-li však syntézu (Laternu magiku) a dáme prostor pro to, abychom mohli konfrontovat oba typy herectví, tak se nám jeví divadelní herec reálnější. Jeho fyzická přítomnost a tělesnost jsou pro nás totiž více živější než „vzdálená“ přítomnost filmových protagonistů. Tím je vlastně prostřednictvím nejen technologických možností nakročeno k vytváření odlišných „stupňů realit“ a zdůrazňovat dva rozdílné fikční světy dvěma různými obrazovými plány, které na druhou stranu společně komunikují a lze jimi i procházet.

A právě možnosti prolínání prostorů či plánů dělají z *Kouzelného cirkusu* jedno z nejdůležitějších představeních produkce Laterny magiky. Právě ono prolínání,

¹¹⁰ U Davida Bordwella nalezneme podobnou charakteristiku, kterou nazývá „sebevědomí“ (self-consciousness). Míni jí poukázání na vlastní vyjadřovací prostředky, například u filmu přímé pohledy do kamery a obracení se k divákům. Srov.: **BORDWELL**, David: *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, Madison, 1985, s. 57 – 62.

prostupování je zásadním rysem syntézy a spojení filmu s divadlem na jedné scéně. Nestačí pouze, aby vedle sebe tyto dva umělecké druhy koexistovaly (*Casanova*), nýbrž je nutné, aby spolupracovaly a vzájemně komunikovaly jak pohledy, tak i pohyby (gesty), ale i prolnutím prostorů. A právě prolnutí prostorů si vezmeme k podrobnějšímu prozkoumání.

Nejčastějším způsobem, jak se dostat z jeviště na plátno (nebo opačně), je podlezení promítacího plátna, při čemž se však – skrze přesnou synchronizaci s obrazem – ze spodního okraje vynořuje nejprve hlava, pak tělo a nakonec nohy, ale části těla, které ještě „nevylezly“ na plátno se objevují ve skutečné podobě na jevišti. Vzniká tak dojem rozdvojenosti těla, kde jedna půlka existuje jako skutečná živá a druhá půlka už nabývá „ploché“ existence na plátně. Dochází ke zdánlivému kouzlu, při kterém se postavy odebírají do „kouzelného světa“.

Kromě těchto celkem častých přesunů se v *Kouzelném cirkusu* objevuje ještě jeden případ, který se v představení vyskytl pouze jedinkrát a přesto se nám zdá, že je tím scelujícím momentem obou uměleckých druhů (filmu a divadla). Tento bod se nachází v pasáži u konce, kdy klauni bojují s principálem-kouzelníkem při vzletu horkovzdušného balónu. Klauni vystupují jako postavy na jevišti v koši balónu, kouzelník se nachází na louce na plátně a vzájemně všichni spolu soupeří. V tom okamžiku klauni vyskočí z koše na jeviště a chytí spodní hranu plátna, na které je stále promítán kouzelník, trhnou plátnem (jako když se podtrhne koberec, na kterém někdo stojí) a kouzelník spadne na zem a klauni následně odletí pryč. A právě v tom momentu podržení se skrývá ona propagovaná syntéza filmu a divadla dovedená do nejzazší podoby. Kouzelník totiž nemá spadnout sám o sobě, protože ve filmu tomu nic nenasvědčuje. Na druhou stranu klauni podtrhují plátno, čímž přiznávají filmové prostředky a plátno samotné jako dělící plochu. I zde je nutná naprostá synchronizace akce na jevišti s promítaným filmem na plátně.

Na závěr rozboru *Kouzelného cirkusu* se podívejme ještě na vyrovnání se v představení filmového záznamu s hraním na jevišti a na změnu představení od premiéry až do současnosti. Změnu ve všech hrách Laterny magiky považujeme za téměř nemožnou, jelikož se divadelní akce kvůli pravidlu synchronizace musí podřizovat filmovému záznamu, který je stále stejný a nemůže ze své podstaty ani reagovat na okolní dění. I díky tomu se nám zachovávají přesná představení jako na premiéře (alespoň co se týče kostýmů, rekvizit a líčení), protože je snazší vyměnit

herce za herce a stejně ho nalíčit než přetáčet celé filmové pasáže znovu a znovu. Vždyť i sama Laterna magika se pyšní tím, kolikátého už má klauna v pořadí.

„Jen v hlavních rolích se za uplynulých 30 let vystřídalo přes dvacet obsazení Veselých a Smutných klaunů, Svůdců a Venuší, celkem 85 tanečníků a tanečnic. Generačně představují tito lidé životy, narozené v letech 1935-1984.“¹¹¹

Omezuje se takový způsobem „možnost“, ¹¹² variabilita filmového a vlastně celého představení. Můžeme být pak svědky toho, že některá představení nám dnes s odstupem času připadají směšná, co se týká vizuální „filmové“ stránky, jako u *Casanovy*.

Tohoto ryze praktického rysu stability a neměnnosti bylo metaforicky užito v *Kouzelném cirkusu*, kdy u konce příběhu „divadelní“ klauni zestárnou, avšak dívka na plátně zůstává stále stejně mladá jako předtím na divadle; poté ke konci se na plátně objevují ještě jednou klauni v mladické podobě a souběžně se sledují se svými zestárlými „divadelními“ dvojníky. Divadelní skutečnost je podřízena běhu času – stárnutí, kdežto filmová realita je zakotvená v času záznamu, i když zde v metaforickém smyslu.

¹¹¹ <http://www.laterna.cz/news.php?lang=cz> (25.6.2010)

¹¹² Zich mluví o tom, že dramatické text není uměleckým dílem samým, nýbrž jen jeho možností. Srov.: **ZICH**, Otakar: *Estetika dramatického umění*, Panorama, Praha, 1986, s. 20.

5. OBOHACENÍ ESTETICKÉ PERCEPCE?

Prošli jsme pasážemi, které se týkají Laterny magiky, jejích výrazových prostředků a technických možností jak obecně, tak i v konkrétních situacích. Pokusili jsme skrze ono putování odpovědět na otázku vzniku a vývoje syntézy filmu a divadla v Laterně magice. Nyní nám zbývá obrátit pozornost k poslednímu bodu našeho zkoumání, kterým je otázka, zda a případně jakým způsobem Laterna magika obohatila estetickou percepci. Ještě před zodpovězením otázky se však podívejme na určité složky představení a na jejich významy. Zvolili jsme čtyři okruhy, jelikož je považujeme za hlavní podstaty všeho vytvořeného v Laterně magice za více než padesát let jejího trvání. Jako původní vzor nám sloužil citát z *Divadla zázraků*.

„Východiskem prvotních úvah Alfréda Radoka a Josefa Svobody o principech Laterny magiky byly vztahy mezi akcí na scéně a filmem. Rozhodli se, že tyto vztahy nebudou ani mechanické, ani iluzivní. To znamená, že nebudou nahrazovat „pohyblivou kulisu“ nebo vytvářet zdání skutečnosti. Film zůstane tím, čím je: filmem a jeviště jevištěm. Těžit se bude pouze z toho, jakým způsobem se spojí obsah akcí odehrávajících se na scéně s obsahem akcí na filmovém plátně.“¹¹³

1) DIVADLO, JEVIŠTĚ – Použijeme-li opět Grossmanovu definici¹¹⁴, kterou jsme již několikrát zmiňovali, vyjde nám divadlo jako jeden ze dvou stavebních pilířů celé Laterny magiky, a to se všemi svými žánry – tanec, zpěv a činohra. Od Zdeňka Hedvábného pak víme, že Radok opravdu používal všechny zmíněné žánry v odlišné míře ve svých představeních, aby dosáhl určité syntézy různorodých druhů umění.¹¹⁵ Později v sedmdesátých letech přibyla ještě do okruhu divadelních žánrů v Laterně magice pantomima a černé divadlo.¹¹⁶ Ovšem už před tímto obdobím (nucený odchod Radoka z celého projektu) se začíná ztenčovat šíře využívaných divadelních žánrů. Pokud je nám známo, tak pouze první představení *Program Expo 58* využívá mluveného slova, avšak pouze pro prezentaci „divadelního exponátu“, nikoli jako

¹¹³ Srov.: JANEČEK, Václav & KUBIŠTA, Štěpán: *Laterna magika aneb „Divadlo zázraků“*, Laterna magika, Praha, 2006, s. 9.

¹¹⁴ „Co je Laterna magika? Hledáte-li stručnou definici, tedy útvar, vzniklý kombinací divadla – mluveného, zpívaného i tančeného – a filmu.“ GROSSMAN, Jan: Moskevská premiéra Laterny magiky, in: *Texty o divadle (druhá část)*, Pražská scéna, Praha, 2000, s. 134.

¹¹⁵ Srov.: HEDVÁBNÝ, Zdeněk: *Alfréd Radok – Zpráva o jednom osudu*, Národní divadlo v Praze a Divadelní ústav, Praha, 1994.

¹¹⁶ Srov.: JANEČEK, Václav & KUBIŠTA, Štěpán: *Laterna magika aneb „Divadlo zázraků“*, Laterna magika, Praha, 2006, s. 141.

uměleckého prostředku.¹¹⁷ Stejně tak jsme nenalezli informace o tom, že na jevišti Laterny magiky byla jako výrazný žánr používána činohra. Naproti tomu tanec a balet provázejí Laternu magiku po celou její existenci. Proto nás napadá ještě jedna důležitá věc, za kterou považujeme sémantickou (významovou) změnu divadla na jeviště nebo jinak řečeno na pódium. To z toho důvodu, protože se podle nás již ve většině případech nejedná o hraní, nýbrž o předvádění, k čemuž dopomáhají i použité divadelní žánry – tanec s hudbou. Pokud bychom však měli nalézt jedno představení, které bychom mohli považovat za souhrn všech zmíněných žánrů a specifík s filmem, vybrali bychom (ovšem pouze prostřednictvím sekundárních zdrojů) představení *Jedenácté přikázání* z roku 1950, které ovšem nepatří do souboru her Laterny magiky a *Kouzelný cirkus*.

2) JAZYK, ŘEČ, ZPĚV – Tyto rysy byly postupem času vyselektovány z nové tvorby Laterny magiky. Některé přečkaly pouze první bruselskou premiéru v roce 1958. Chceme-li se pokusit nalézt důvod toho, zkusíme se ještě na okamžik navrátit k pojmu synchronizace, se kterým jsme pracovali dříve. Jak Laterna magika, po výstavním úspěchu, začala cestovat se svými programy, bylo jistě nutné vytvořit určitý koncept, kterému by porozuměli lidé na celém světě. Proto se musely podle nás nejprve opustit řečové akty, dialogy a zpěvy, jelikož právě ony nemohly obstát u mezinárodního obecnstva. Jazyková bariéra by totiž zamezila dalšímu rozvoji československého divadla. Rovněž ale také považujeme v rámci syntézy divadla a filmu za nejtěžší faktor synchronizaci řeči se zmíněnými uměleckými druhy. Musí zde existovat naprostá podřízenost živého „herce“ kinematografii. Jakékoli přesahy či nedostatky posléze ruší estetické vnímání a vnáší do představení neklid a určitou chybnost. Nemůže zde existovat ani náznak improvizace, z představení a představitelů se tak stává určitý mechanizovaný proces výroby uměleckých děl. S tím se pojí i následná ztráta možnost ztvárnění velkých dramatických příběhů ve vší rozmanitosti a obsáhlosti. Aby však Laterna magika mohla existovat nadále a oslovovat diváky, sáhla do výrazových prostředků, které jí zbyly – tanec a hudba, jelikož skrze ně lze také vyprávět příběhy.

3) TANEC, HUDBA – Tanec a hudba tedy zbyly jako dva upřednostňované umělecké druhy v područí možností Laterny magiky. Byly vybrány, protože pohybům lidského těla podporovaných hudbou rozumí lidé na celém světě.¹¹⁸ Na druhou stranu,

¹¹⁷ Srov.: JANEČEK, Václav & KUBIŠTA, Štěpán: *Laterna magika aneb „Divadlo zázraků“*, Laterna magika, Praha, 2006, s. 23. nebo HEDVÁBNÝ, Zdeněk: *Alfréd Radok – Zpráva o jednom osudu*, Národní divadlo v Praze a Divadelní ústav, Praha, 1994, s. 264 – 277.

¹¹⁸ Víme, že gesta a mimika se liší od jedné kultury k druhé, přesto jsou-li podpořeny hudební melodií a rytmem, dokáží společně vytvořit dojem, který vyhodnocuje naprostá většina diváků podobně.

specifická volnost pohybů a možná improvizace jak v tanci, tak v určité míře i v hudbě musely ustoupit v Laterně magice do pozadí, jelikož zde existuje odlišné pravidlo – synchronizace. Jsou-li umělecké druhy podřízeny onomu jednomu pravidlu synchronizace, nezbyvá pak nic jiného, než variovat jejich vizuální nebo akustickou stránku. Tanec i hudba mají nespočet vlastních variací, které se postupně začaly objevovat na jevišti v představeních. Jedná se o klasický balet (*Kouzelný cirkus*, *Casanova*), moderní balet (*Graffiti*) a o moderní a výrazový tanec (*Graffiti*). S hudbou je tomu stejně. A díky takové schopnosti variace mohla Laterna magika setrvat pouze u těchto dvou z původního velkého souboru divadelních žánrů a ostatní vyselektovat. Postupem času tak začaly z Grossmanovy definice ze šedesátých let odpadávat jednotlivé body a Laterna magika prostřednictvím toho byla nucena omezovat své vyjadřovací prostředky a ty stávající doplňovat nebo ozvláštňovat stále novějšími technologickými možnostmi. Podíváme-li se ovšem na to z druhé stránky, tak „znalý“ divák ví, že jde-li na určité představení Laterny magiky, tak očekává hudbu a tanec jako „divadelní“ druhy. Problematikou se však stává slovo „znalý“ ve spojení s divákem, jelikož Laterna magika o sobě stále tvrdí, že je syntézou divadla a filmu, respektive jeviště a filmového obrazu v „moderních“ představeních.¹¹⁹ Nikde není zmínka o tanci, natož o hudbě jako dvou převažujících a dominantních složkách uměleckého projevu.

4) FILM, PROJEKCE – A dostáváme se k druhému uměleckému druhu, který i podle Grossmana tvořil (a měl by tedy i tvořit) Laternu magiku jako syntézu divadla a filmu. Dokázali jsme ovšem, že se divadlo značným způsobem transformovalo. Jak to bude vypadat s filmem? Původně byl film používán ve stejné míře – a tedy v rovnoprávném vztahu jako divadlo, jmenujme opět *Program Expo 58* nebo později v určité míře *Kouzelný cirkus*. S vývojem technologií (projektory, video, digitální obraz, videoart) se jako kdyby procento filmového dramatického motivu v představeních geometrickou řadou zmenšovalo, a nebo na druhé straně nabývalo vyšší míry abstrakce (*Graffiti*). Funguje zde určitá nepřímá úměra: čím méně filmové příběhovosti, dějovosti, tím více projekční abstraktnosti. Proto můžeme podotknout, že podobně jako se u divadla změnilo jeviště na pódium, tak u kinematografie se proměnil film na projekci. Podobnou projekci můžeme v současnosti shlédnout například i ve videoklipech k písním. I u nich se „projekce“ používá jako pozadí – u *Graffiti* na virtuálním plátně dokonce jako popředí – pro akci, která se odehrává na pódiu. Pozadím se stává namísto

¹¹⁹ Srov.: JANEČEK, Václav & KUBIŠTA, Štěpán: *Laterna magika aneb „Divadlo zázraků“*, Laterna magika, Praha, 2006, s. 329. nebo *Cocktail 008* – program k představení z 16.2.2010.

plnohodnotného filmu na plátně, protože se vytratila schopnost komunikace tanečnicka a abstraktního motivu. Dospělo to dokonce až do takové míry, kdy u *Graffiti* tanečník vlastně „pozadí-popředí“ nevidí. S čím jiným by vlastně tedy měl komunikovat než s dalším tanečníkem na pódiu. Nastává otázka, zda se už toto představení nestalo pouhým tanečním výkonem, respektive řečeno, zda se nejedná o kvalitní taneční představení s doplňkovou službou, kterou zprostředkovává světelná technologie. Na závěr této čtvrté složky Laterny magiky bychom chtěli položit otázku, na kterou nebudeme odpovídat. Zmizí jednou z představení Laterny magiky film, jako se tomu stalo s jazykem?

Po této generalizaci nám zbývá už pouze odpovědět na otázku, která visí ve vzduchu již od začátku práce – obohatila Laterna magika estetickou percepci a jakým způsobem? Obohacení pak budeme chápat ve smyslu použití původních vyjadřovacích prostředků v nových a překvapujících syntézách. Přesto však ono nové a překvapující nemusí být ještě obohacením ve všech případech. Budeme přitom mít na paměti, aby syntézy nezapomínaly na vzájemné vazby mezi herci a diváky, neboť i skvělá syntéza bez vztahu k divákům vyzní jako „umění pro umění“. A je přitom jedno zda se to děje po technologické nebo po umělecké stránce představení.

Jako zakládajícího otce Laterny magiky jsme jmenovali Alfréda Radoka, který sice měl jen počáteční možnosti ovlivňovat představení, ale řekněme, že *Jedenáctém přikázání* vytvořil „ideální“ koncept syntézy všech složek v představení – film a divadlo se všemi svými žánry.

„Na Radokově Jedenáctém přikázání diváky především zaujal a šokoval způsob použití filmu v divadelní inscenaci. Film nedotvářel prostředí a náladu, promítaný obraz nebyl symbolem či součástí dekorace, nýbrž aktivním činitelem hry, s nímž herec navazoval přímý kontakt.“¹²⁰

Podle svědectví to mohl dále rozvíjet v *Zájezdovém programu* (1960), respektive ve zpracování kantáty od Bohuslava Martinů *Otvírání studánek*.¹²¹ To mu však bylo z politických důvodů znemožněno.

¹²⁰ HEDVÁBNÝ, Zdeněk: *Alfréd Radok – Zpráva o jednom osudu*, Národní divadlo v Praze a Divadelní ústav, Praha, 1994, s. 172.

¹²¹ Srov.: JANEČEK, Václav & KUBIŠTA, Štěpán: *Laterna magika aneb „Divadlo zázraků“*, Laterna magika, Praha, 2006, s. 41.

Ale nás při zodpovídání otázek budou zajímat především představení, která jsou na aktuálním repertoáru Laterny magiky a která jsme osobně zhlédli. Připomeňme si, že se jedná o: *Kouzelný cirkus* (1977), *Casanovu* (1995), *Graffiti* (2002) a *Cocktail 008* (2008). V krátkých odstavcích ukážeme ještě jednu stupně syntézy filmu a divadla jako výchozích složek Laterny magiky. Přitom přihlédneme k tomu, že film a divadlo je typický pro „klasický“ repertoár a tvarová syntéza jeviště a projekce je zase typická pro „moderní“ repertoár.

a) *Kouzelný cirkus* – Syntéza několika uměleckých a dokonce i s uměním hraničících druhů jako jsou černé divadlo, loutkohra, akrobacie a především pak film s divadlem. Zde také postrádáme jazykové prostředky, avšak celkový výraz souzní s cirkusovým prostředím klaunské němoty. Probíhají zde dokonce i vzájemné přechody mezi dvěma realitami – plátnem a jevištěm. Důležitou složkou je zde hudba, avšak není dominantní.

b) *Casanova* – Jevištní taneční vystoupení založené z naprosté většiny na tanečním výkonu, jak potvrdil i Alexander Katsapov. Cinemaskopické plátno a boční stojany-plátna slouží pouze pro vytvoření pozadí či iluze představ a snů – odehrávajících se v odlišné realitě. Nefunguje zde téměř žádná komunikace mezi plátnem a jevištěm.

c) *Graffiti* – Svěbytné jevištní taneční vystoupení, které používá pro „podtrhnutí“ duševního světa jednotlivých obrazů virtuální plátno s digitální projekcí. Hlavní důraz je kladen na tanec a hudbu, které vytvářejí společně příběhy. V *Cocktailu 008* jsme viděli čtvrtý obraz bez předního virtuálního plátna i bez projekce a hodnotili jsme úryvek jako dobré taneční číslo.

d) *Cocktail 008* – První část jako výběr „best of“ částí jednotlivých představení, avšak s neadekvátními technologickými postupy, které neodpovídají celkovým rázům jednotlivých představení. Důraz je kladen na taneční vystoupení, které doprovází hudba. Mezi jednotlivými výseky je retro-ohlédnutí do šedesátých let, kde probíhá jistá komunikace mezi jevištěm a plátnem, avšak pouze synchronizační. Druhá část je nové taneční vystoupení v retro stylu s výraznou hudbou.

Naší základní premisou byla Grossmanova definice Laterny magiky. Proto považujeme *Kouzelný cirkus* za vrcholné představení jak po technologické stránce, tak i po umělecké stránce v kategorii „klasických“ her, i přesto že ztratil několik zásadních rysů (jazyk) ze souhrnného pojetí divadla, stále dokáže komunikovat s diváky. Nevíme z jakého důvodu se posléze vytratily všechny ostatní složky až na hudbu a tanec, ale

myslíme si, že se výše zmíněné postupy použité v *Kouzelném cirkusu* začaly vyprazdňovat a nebylo možné je dále rozvíjet. Z toho důvodu nastala v Laterně magice éra „moderních“ představení, která začala rozvíjet široké možnosti souhry tance s hudbou a novou projekční technikou. Na druhou stranu ovšem ona citovaná tvarová syntéza současných představení je velmi blízká projekcím ve videoklípch, reklamách nebo jako vizuální doprovod koncertů. A možná že to je právě ono, o co jde nyní. Upoutal a přilákal diváky na vizuální stránku, kterou dobře znají a spojit ji s hudbou (jako všude jinde) a „případně“ připojit taneční umění se světelnou show. Ale film a divadlo v Laterně magice pozvolna mizí, ba dokonce můžeme tvrdit, že někde už zmizel nadobro (*Graffiti*).

K obohacení estetické percepce prostřednictvím nových vyjadřovacích prostředků proto u nás došlo nejintenzivněji v *Kouzelném cirkusu*, kde film s divadlem opravdu tvoří syntézu obou druhů umění. Poté jako by nastala smrt původní Laterny magiky a scénograf Josef Svoboda se pokoušel o alespoň částečné zachování původního smyslu, avšak se zřetelem na technické novinky. Bohužel spolupráce s tanečními choreografy odváděla dědice slavné Laterny magiky na zcela odlišnou cestu, přesto bylo znát, že se občas vyskytne ještě určitá drobná komunikace mezi uměními. Po smrti Svobody (2002) vznikl *Cocktail 008*, který již pozbyl i této poslední přežívající složky Laterny magiky – scénografie. Nyní se nastoupila cesta k tanečnímu divadlu. To pro nás znamená, že obohacení estetické percepce „moderními“ představeními a posledně i „postmoderním“ *Cocktailem 008* je takřka nulové.

Můžeme to shrnout tak, že Radok stvořil éru „původních“ představení. Po jeho odchodu se postupy používaly a vyvíjely v takzvané „klasické“ éře. „Moderní“ doba Laterny magiky je spojena již pouze se Svobodovou scénografií a s postupným vzestupem moci hudby a tance. A posledním obdobím je „postmoderní“, které je důsledkem absence obou myšlenkových otců Laterny magiky – Alfréda Radoka a Josefa Svobody.

Přesto postupy Laterny magiky inspirovaly spoustu dalších divadelních scén po celém světě.¹²² My jsme se osobně setkali s takovou citací v Jihočeském divadle při několika představeních nebo na scéně pražského Divadla v Dlouhé.

¹²² Janeček s Kubištou citují výrok, který řekl Georges Sadoul. Srov.: JANEČEK, Václav & KUBIŠTA, Štěpán: *Laterna magika aneb „Divadlo zázraků“*, Laterna magika, Praha, 2006, s. 32.

6. ZÁVĚR

Dospěli jsme k závěru našeho pátrání po obohacení estetické percepcce v představeních Laterny magiky. Po rozboru jednotlivých specifických rysů u divadla a filmu, které se následně nacházejí jako vzájemně ovlivněné a podmíněné faktory ve fenoménu Laterny magiky jsme se ve stručnosti zabývali i stavem obou uměleckých druhů v padesátých letech z toho důvodu, abychom našli nějakou inspiraci pro vznik Laterny magiky nebo nějakého podnětu pro syntézu. Objevili jsme pouze souvislosti a určité inspirace ve filmu u Orsona Wellesa a na divadle u Bertolta Brechta či E. F. Buriana, kteří však pracovali jinak a zaměřili se na odlišné výrazové prostředky, například filmové zcizovací efekty. Proto jsme dospěli k tomu, že Radok se Svobodou vytvořili svébytnou scénu, na které zcela nových a jedinečným způsobem dokázali spojit film s divadlem se všemi svými složkami jako rovnocenné partnery.

Při rozbořech jednotlivých představení jsme vytvořili kategorizaci na „klasická“ a „moderní“ představení podle použitých uměleckých žánrů a přihlédlí jsme i k socio-kulturně-ekonomickým podmínkám. Z toho nám vyplynulo, že *Kouzelný cirkus* je určitým vrcholem, alespoň co se týče syntézy filmu s divadlem. Ostatní pozdější představení, která jsme měli možnost shlédnout, se zaměřují pouze na určité umělecké žánry – tanec a hudbu – a to i kvůli tomu, že Laterna magika je zaměřena na zahraniční-turistickou klientelu. Proto jsou vypuštěny z představení všechny jazykové bariéry a lpí se pouze na „globálním“ jazyku, kterému porozumí všichni návštěvníci celého světa a přitom obdrží silnou dávku vizuálních obrazů jako v *Graffiti*. Laterna magika nastoupila cestu komercializace a v určitém smyslu i „pouťové atrakce“. Chybí jí však sebereflexe v tom, že zaměřuje pouze na taneční vystoupení doprovázená kromě hudby i videoartovým pozadím. Ztratila v současnosti to nejcennější, co mohla mít, a to dramatické prvky. Z představení se stalo pouze taneční pódium z obrazovou projekcí, která na druhou stranu ovšem těží z vynikajících scénografických výtvorů Josefa Svobody.

Nesmíme zapomenout ani na to, že jádrem všech představení se stalo pravidlo synchronizace a podřízení živého herce kinematografii – ať už se jedná o líčení, kostýmy či třeba o přesné časoprostorové naplánování přechodů mezi světem jeviště a světem plátna. Z toho důvodu považujeme i za důležité upozornit, že se začíná vytrácet vzájemná komunikace mezi herci a diváky, jelikož většina pozornosti herců, tanečnicků směřuje k filmu, hudbě, obrazu a dalším značkám

Přesto považujeme obohacení estetické percepcce Laternou magikou za důležité ve světovém měřítku a nechceme nijak snižovat její „klasické“ období. Laterna magika obohatila divadelní jeviště o mnoho technologických vymožeností a inscenačních metod. Podařilo se jí – i díky selekci uměleckých žánrů – vytvářet mnoho, co bychom mohli nazvat magickým či kouzelným. Diváci si po představení odnášeli a někteří stále odnášejí pocity překvapení, a proto Laterně magice vhodně Janeček s Kubištou přiřadili přívlastek „Divadlo zázraků“.¹²³

Syntéza dvou či více různorodých druhů umění zaujímá v uměleckém prostředí dvacátého a dvacátého prvního století výrazné místo v celkové tvorbě. Můžeme to potvrdit i vzrůstajícím zájmem o dříve neumělecké žánry, které se postupem času začaly začleňovat do uměleckého prostředí. Ve dvacátém století se tak jednalo například o film, fotografii nebo o komiks. V předcházejících století takovými syntézami docházelo například ke vzniku zcela nových uměleckých forem, skrze spojení dvou či více uměleckých forem, jakými jsou například muzikál či opereta. Jedná se tedy o dlouhodobý proces v dějinách uměleckých forem.

Důvodem takových spojení a syntéz byla nejspíš potřeba vytvořit nové vyjadřovací slovníky, které by dovedly podpořit nově vznikající příběhy a náměty: 1) film-komiks: Ke spojování těchto forem docházelo od padesátých let dvacátého století – i skrze přispění animovaného filmu – a dospělo se k velkému pokroku i díky zavedení počítačové animace.¹²⁴ Připojení komiksu-animovaného filmu jako svébytné součásti filmu může vytvořit odlišně stupně reálnosti příběhu stejně dobře jako vytvořit náhražku triku. Můžeme sami porovnat vývoj mezi snímky *Čtyři vraždy stačí drahoušku* (1970), *Kdo chce zabít Jessii?* (1966), *Kill Bill* (2003) a *Valčík s Baširem* (2008) nebo *Persepolis* (2007). 2) film-fotografie: Fotografie (čili statické obrazy) tvoří základní vizuální podobu snímku *La Jetée* (1962), jsou doprovázeny komentářem-vyprávěním příběhu a zvuky. V takovém případě (pouhé použití „fotografií“) by však nastaly teoretické problémy s určením příslušnosti snímku k filmu, právě proto se v jediném okamžiku objevuje pohyb, byť jen nepatrný, který přiřazuje snímek

¹²³ Srov.: JANEČEK, Václav & KUBIŠTA, Štěpán: *Laterna magika aneb „Divadlo zázraků“*, Laterna magika, Praha, 2006.

¹²⁴ Srov.: BORDWELL, David & THOMPSON, Kristin: *Film Art. An Introduction*, McGraw-Hill, New York, 2001, s. 110 – 154.

do kinematografie.¹²⁵ 3) film-divadlo: Tato syntéza se stala zájmem celé předchozí práce i proto, že nabízí obrovské množství variací, jsou-li využity všechny možné dostupné vyjadřovací prostředky obou umění. Jako příklady uvedme Burianovo *Procitnutí jara* (1936) a *Evžena Oněgina* (1937),¹²⁶ Brechtova *Matka Kuráž a její děti* (1941) a Radokovo *Jedenácté přikázání* (1950) s pozdější Laternou magikou.

Spojením či syntézou několika různorodých vyjadřovacích slovníků nastává posléze problém s určením příslušnosti vzniklého komplexu k určitému již zavedenému uměleckému druhu. Většinou se přikláníme k tomu, čeho je v onom díle více – jednou filmu, jindy komiksu nebo třeba divadla – a poté se k té syntéze také tak chováme. Což ovšem není správné z hlediska jednak nalezení, jednak ocenění všech výrazových a vyjadřovacích prostředků, které nám vzniklé umělecké dílo nabízí. Musíme si proto vytvořit postupně takové kategorie, které budou označovat správný a ucelený pohled na takto vytvořená umělecká díla, stejně jako jsme si dosud dokázali vytvořit rozlišení kinematografie na několik žánrů.¹²⁷ A právě to nám pomáhá orientovat se v široké nabídce a zaměřit se na jedno konkrétní specifikum – například western.

A právě proto považujeme za názorný příklad vytvoření kategorie Laterny magiky (i když se jedná o jedinou scénu), která propojovala film, divadlo, tanec, zpěv a hudbu ve vyvážených poměrech. Tuto kategorii považujeme vhodnou k používání přibližně do poloviny osmdesátých let, kdy všechny výše zmíněné složky byly používány vyváženě. Po tomto období však dospěl vývoj scény Laterny magiky do takové fáze, že se začaly jednotlivé vyjadřovací složky opouštět, a proto si myslíme, že by bylo vhodné – v rámci sebeurčení současné umělecké produkce – vytvořit novou kategorii pro současnou tvorbu v Laterně magice. A to z toho důvodu, že současná Laterna magika – „*pojetí divadla jako tvarové a obrazové syntézy jevištní imaginace*“¹²⁸ – nemá už co dočinění s filmem a divadlem, nýbrž s tancem, hudbou a světelnou grafikou.

¹²⁵ Srov.: **KAPLICKÝ**, Martin & **DADEJÍK**, Ondřej: La Jetée: Problematika zápletky, *Kino-ikon*, 4.2., 2001, s. 287 – 291.

¹²⁶ Podrobným popisem obou představení se zabývá Jan Grossman. Srov.: **GROSSMAN**, Jan: 25 let světelného divadla, in: *Texty o divadle (druhá část)*, Pražská scéna, Praha, 2000, s. 326 – 328.

¹²⁷ Srov.: **BORDWELL**, David & **THOMPSON**, Kristin: *Film Art. An Introduction*, McGraw-Hill, New York, 2001, s. 94 – 109.

¹²⁸ *Cocktail 008* – program k představení z 16.2.2010

7. SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY A PRAMENŮ

7.1. PUBLIKACE A ČLÁNKY

- BAZIN**, André: *Co je to film?*, Československý filmový ústav, Praha, 1979.
- BERNARD**, Jan: *Co je divadlo*, SPN, Praha, 1983.
- BORDWELL**, David: *Narration in the Fiction Film*, University of Wisconsin Press, Madison, 1985.
- BORDWELL**, David & **THOMPSON**, Kristin: *Film Art. An Introduction*, McGraw-Hill, New York, 2001.
- BROCKETT**, Oscar G.: *Dějiny divadla*, Lidové noviny, Praha, 1999.
- BULLOUGH**, Edward: ‚Psychická distance‘ jako faktor v umění a estetický princip, *Estetika*, č. 1, 1995, s. 10 – 30.
- Casanovu není možné odbýt, *Národní divadlo*, č. 8, 2010, s. 16.
- CERVANTES Y SAAVEDRA**, Miguel: *Don Quijote de la Mancha*, Vyšehrad, Praha, 1952.
- ČERNÝ**, Jindřich: *Osudy českého divadla po druhé světové válce (Divadlo a společnost 1945 – 1955)*, Academia, Praha, 2007.
- EJZENŠTEJN**, Sergej Michajlovič: *Kamerou, tužkou i perem*, Orbis, Praha, 1961.
- FRIED**, Michael: Umění a objektovost, In: **POSPISZYL**, Tomáš (Ed.): *Před obrazem*, OSVU, Praha, 1998, s. 47 – 71.
- GREENBERG**, Clement: Modernistická malba, *Před obrazem*, OSVU, Praha, 1998, s. 35 – 47.
- GRONEMEYER**, Andrea: *Divadlo*, Computer Press, Brno, 2004.
- GROSSMAN**, Jan: *25 let světelného divadla*, in: *Texty o divadle (druhá část)*, Pražská scéna, Praha, 2000, s. 321 – 334.
- GROSSMAN**, Jan: Moskevská premiéra Laterny magiky, in: *Texty o divadle (druhá část)*, Pražská scéna, Praha, 2000, s. 134 – 135..
- GROSSMAN**, Jan: O kombinaci divadla a filmu, in: *Texty o divadle (druhá část)*, Pražská scéna, Praha, 2000, s. 105 – 134.
- GROSSMAN**, Jan: Výtvarné hledisko Laterny magiky a polyekranu, in: *Texty o divadle (druhá část)*, Pražská scéna, Praha, 2000, s. 97 – 105.
- HEDVÁBNÝ**, Zdeněk: *Alfréd Radok – Zpráva o jednom osudu*, Národní divadlo v Praze a Divadelní ústav, Praha, 1994.

- JANEČEK**, Václav & **KUBIŠTA**, Štěpán: *Laterna magika aneb „Divadlo zázraků“*, Laterna magika, Praha, 2006.
- KAPLICKÝ**, Martin & **DADEJÍK**, Ondřej: La Jetée: Problematika zápletky, *Kinoikon*, 4.2., 2001, s. 287 – 291.
- MARZONA**, Daniel: *Minimal art*, Taschen, 2004.
- MONACO**, James: *Jak číst film?*, Albatros, Praha, 2004.
- NIEDERLE**, Jindřich: *Úvod všeobecný ku tragickým básníkům řeckým*, Dr. Edvard Grégr, Praha, 1886.
- ORTEGA Y GASSET**, José: Idea divadla, *Divadelní revue*, č. 2, 1993.
- SADOUL**, Georges: *Dějiny světového filmu*, Orbis, Praha, 1963.
- ZICH**, Otakar: *Estetika dramatického umění*, Panorama, Praha, 1986.

7.2. PROGRAMY

Casanova – program k představení z 28.2.2010

Cocktail 008 – program k představení z 16.2.2010

Graffiti – program k představení z 30.3.2010

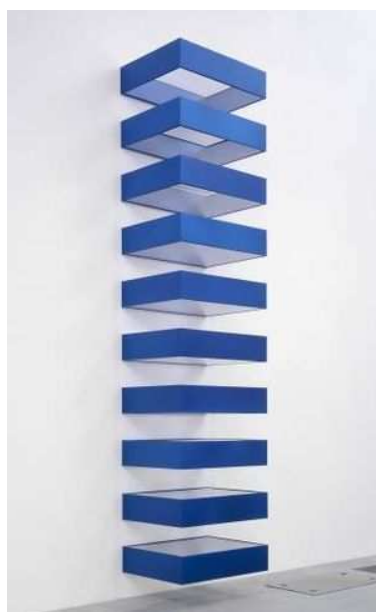
Kouzelný cirkus – program k představení z 24.2.2010

7.3. INTERNETOVÉ ZDROJE

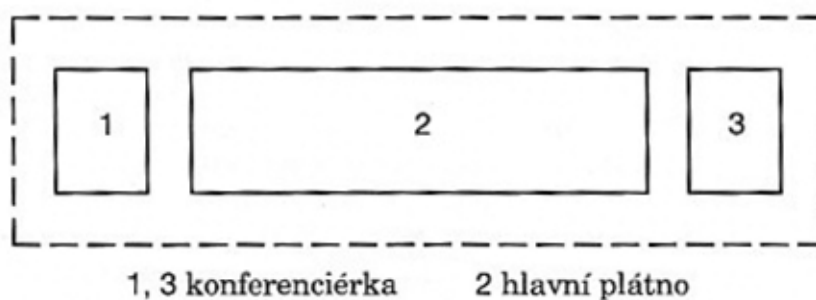
<http://www.laterna.cz/repertoar/> (30.3.2010)

<http://www.laterna.cz/news.php?lang=cz> (25.6.2010)

8. PŘÍLOHY



obr.1 – “Literaristické dílo“ od Francise Cayouetteho a Donalda Judda s názvem *Blue Boxes*.¹²⁹



obr.2 – Rozdělení plátna tak, jak se použilo v *Programu Expo 58* v Bruselu. Jednalo se o cinemascopické plátno rozdělené na tři projekční zóny. V tomto případě se na postraních zónách nacházela konferenciérka vítající diváky v různých jazykových variacích a na hlavním plátně se pak odehrával koncert jediného člověka – Jiřího Šlitra – v několika rolích naráz.¹³⁰

¹²⁹ MARZONA, Daniel: *Minimal art*, Taschen, 2004.

¹³⁰ HEDVÁBNÝ, Zdeněk: *Alfréd Radok – Zpráva o jednom osudu*, Národní divadlo v Praze a Divadelní ústav, Praha, 1994, s. 272.