

Univerzita Palackého
Filozofická fakulta
Katedra divadelních, filmových a mediálních studií

Laterna magika
zhlediska technických proměn

(The changes of technical aspects in the Magic Lantern)

(diplomová práce)

Olomouc 2010

Poděkování:

Za rady a podnětné připomínky děkuji vedoucímu diplomové práce Mgr. Luboši Ptáčkovi, Ph.D. Dále bych chtěla poděkovat panu Mgr. Václavu Janečkovi, Ph. D., zaměstnancům archivu Národního divadla, Divadelního ústavu, Národního filmového archivu a Národního archivu za pomoc při shánění podkladů a materiálů, ochotu a věnovaný čas. Za poskytnutí rozhovoru děkuji Ondřeji Anděrovi, akad. arch. Jindřichu Smetanovi, arch. Miloslavu Heřmánkovi a Mgr. Václavu Janečkovi.

Čestné prohlášení:

Prohlašuji, že jsem práci napsala samostatně a na základě vlastních myšlenek, inspirujících radapoužiteliteratury, kterou řádně uvádím.

VOlomouci30.4.2010

OlgaChválová

Obsah

Úvod	7
1) Počátek Laternymagiky a její tvůrci	11
1. Počátky kombinace divadla a filmu	12
1.1. Kombinace divadla a filmu na světových jevištích	12
1.2. Kombinace divadla a filmu na českých jevištích	14
1.3. Cesta Alfréda Radoka a Josefa Svobody k Laternymagice	15
2. Světová výstava jako příležitost, Radokova vizie	19
2.1. Příprava programu „Laternamagika“	20
2.2. Spolupracovníci	21
2.3. Výsledný program	23
3. Technika	23
3.1. Polyekran	24
3.2. Problémy cestovního scénického útvaru	27
3.2.1. Kombinace divadla a filmu	28
3.2.2. Propojení a využívání více prostorů	29
3.2.3. Scénografické problémy a postupy bruselské inscenace	31
3.2.4. Mezinárodní srozumitelnost	33
4. Program Laternamagika	34
4.1. Laternamagika na Expu	34
4.2. Laternamagika v Československu	36
5. Hodnocení Laternymagiky	37
2) Vývoj Laternymagiky po Expu	40
1. Zájezdový program	40
1.1. Technické novum druhého programu	42
1.2. Konec Radokovy Laternymagiky	42
2. Vývoj Laternymagiky v letech 1960-80	43
2.1. Období stagnace	45
2.2. Počátek nové éry Laternymagiky	47

2.2.1.	Ztracená pohádka	48	
2.2.2.	Kouzelný cirkus	51	
2.2.3.	Sněhová královna	52	
2.3.	Rekapitulace tvorby v období 1960-80		53
3.	Vlivy Laterny magiky na soudobé divadlo		54
4.	Vývoj polyekranu	57	
3)	Televizní technika v Laterně magice	60	
1.	Noční kouška	60	
1.1.	Televizní technika v Noční koušce	61	
1.1.1.	Užití televizní techniky na divadle mimo české prostředí	62	
1.1.2.	Televizní systému Noční koušky	63	
1.2.	Funkce televizní techniky	66	
1.2.1.	Druhy a různé prostředky kovaných televizními obrazovkami	66	
1.2.2.	Televizní azy a jejich pohlediska	67	
1.3.	Reakce na nový typ inscenace	68	
2.	Vivisekce	70	
2.1.	Technické pojetí Vivisekce	71	
2.2.	Použití techniky a její význam	73	
2.3.	Ohlas na Vivisekci	75	
3.	Závěrečné shrnutí práce televizí	77	
4)	Nástup moderních technologií v Laterně magice	80	
1.	Laterna magika v letech 1980-1992	80	
1.1.	Odysseus	81	
1.2.	Minotaurus	83	
1.2.1.	Technická stránka Minotaura	85	
1.2.2.	Nové metody uplatnění v inscenaci	86	
1.3.	Provozní problémy v 80. letech	87	
2.	Laterna magika jako samostatná organizace		88
2.1.	Casanova	89	
2.1.1.	Technické ztvárnění	91	
2.1.2.	Využití techniky v rámci českého záměru	94	

2.1.3.Ohlasykritiky	96
3.Po čítačovátechnikavesv ětěum ění	98
5)Virtuálnís v ětLaternymagikyasou ěasnost	101
1.Past	101
1.1.TechnicképrincipyPasti	102
1.1.1.Specifikaprácesvirtuálnímplátnem 1	04
1.1.2.VirtuálnímplátnovinscenaciPast	106
1.2.Funk ěnostvirtuálnímplátnavinscenaciPast	108
2.Graffiti	110
2.1.PrácesvirtuálnímplátnemvinscenaciGraffiti	112
2.2.Funk ěnostvirtuálnímplátnavinscenaci Graffiti	114
3.KonecLaternymagiky	116
4.Rozvojmultimediálníchum ění	117
4.1.Multimediálníprojektyv ěeskémprost ědí	119
Záv ěr	121
Summary	125
Seznamliteratury	126

Úvod

Diplomová práce na téma *Laterna magika z hlediska technických proměn* sleduje od vzniku technické prostředky a postupy, které v průběhu padesátileté historie Laterny magiky spolu vytvářely tvář tohoto specifického multimediálního umění.

Práce si klade za cíl chronologicky zmapovat vývoj technických a technologických prostředků v Laterně magice a jejich vliv na proměnu umělecké kvality jednotlivých programů. Jednotlivé technické vynálezy se pokusím zařadit do širšího uměleckého kontextu, který by měl prokázat, zda bylo jejich zařazení do produkce Laterny magiky určitým přínosem pro české umělecké, konkrétně filmové a divadelní prostředí.

V práci rozebírám hlavní inscenace, ve kterých se uplatnily nové scénické či technické postupy, nebo nová technologie. Hlavním úkolem textu první kapitoly předchází stručný nástin po částkách pronikání audiovizuálních médií do divadelního prostředí, které vyvrcholilo právě vznikem Laterny magiky. Na něj navazuje již podrobný popis vzniku Laterny magiky jako svébytného uměleckého druhu. Krátký prostor je věnován nejdůležitějším osobnostem, které Laternu magiku založily a postaraly se o její světový úspěch. Následuje shrnutí základních uměleckých a technických principů, na kterých je laterna magika vystavěna. Zbývající část první kapitoly popisuje postavení Laterny magiky v rámci bruselské výstavy Expo 58 a její následné přenesení do domácího prostředí.

Druhá kapitola se věnuje vývoji principů laterny magiky jak na její domácí scéně, tak principů na tradičních divadelních jevištích v Československu bezprostředně po Expo. Dále sleduji vývoj Laterny magiky jako specifické instituce od 60. až do 80. let, kdy teprve došlo

¹ Ráda bych upozornila na fakt, že Laterna magika se jmenovala hned první program, kterým se prezentovala země v Bruselu a později tak bylo pojmenováno multimediální divadlo, které bylo po úspěchu v Bruselu založeno v Praze. Pojem laterna magika se také vžil jako označení pro specifický umělecký druh, který spočívá ve vyrovnané kombinaci divadelní a filmové akce. V textu dále následně rozlišuju použití velkého či malého počátečního písmene, zdase jedná o konkrétní inscenaci tohoto názvu či divadelní instituci, nebo pouze umělecký druh a inscenační princip.

kvýraznějším posunům technické stránky inscenací. Tvůrčí posuny jsou demonstrovány v vybraných inscenacích.

Ve třetí kapitole se soustředím na dvě inscenace založené na televizní projekci, které vznikly v Laterně magice v průběhu 80. let. Důležitým aspektem je zde vedle technické inovace také posun v dramaturgické linii. Následující kapitola mapuje průnik po čítačových technologiích do divadelního prostředí a jejich konkrétní použití v inscenacích *Minotaurus* a *Casanova*. Práci zakončuje rozbor nejnovějších postupů a současných tendencí multimediálních umění – inscenace *Pasta Graffiti*.

Vzhledem k stanovenému rozsahu práce a relativně širokému tématu se věnuji sledování principů laterny magiky mimo její domovskou scénu pouze okrajově. Detailní popis užití principů laterny magiky v širokém divadelním prostředí by bylo předmětem samostatného výzkumu.

Při psaní práce vycházím jednak částečně ze své bakalářské práce², která komplexně shrnovala Laternu magiku jako fenomén vzniklý při příležitosti československé části na Světové výstavě v Bruselu roku 1958. Dále však čerpám především z archivních materiálů. V době vzniku této práce došlo v rámci zrušení Laterny magiky jako samostatné organizace a jejímu přesunu pod Národní divadlo také ke stěhování archivu. Archivy byly rozděleny do dvou stávajících archivů. Většina se nachází nyní ve správě archivu Národního divadla (materiály týkající se inscenací, techniky a zájezdové činnosti), zbytek je uložen v Národním archivu, který spravuje materiály poroční 1992 a organizační finanční dokumenty. Vzhledem k určité době, která byla potřeba na zarchívování nových materiálů, byl přístup k hlavnímu zdroji informací na nutnou dobu pro přestěhování archivu znemožněn. Nakonec se mi však podařilo získat přístup ke všem potřebným materiálům, které se nacházejí ve zmíněných archivech.

Pozůstalosti významných tvůrců (A. Radok, E. Schorm, A. Máša) jsou uloženy v divadelním úseku Národního muzea, který je ovšem také

² Obsah bakalářské práce se prolíná s první a částečně druhou kapitolou této práce.

kvůli stěhování do nových prostorů v Terezíně od 30. 6. 2009 do odvolání uzavřen. Bohužel se mi nepodařilo získat přístup ani do pozůstalosti Josefa Svobody, který je ve správě jeho dcery Šárky Hejnové-Svobodové.

Dostupné materiály ve přístupných archivech, Divadelním ústavu a Národním filmovém archivu však poskytly získání základních a často dostá čujících informací o jednotlivých inscenacích, tvůrčích principech a technických podmínkách. Zejména starší období (do roku 1990) je zmapováno pečlivě. Mezi archiváliemi se nachází množství novinových výstřižků hodnotících jednotlivé inscenace, ale i tendence a vývoj Laterny magiky v sledovaném období, dále technické informace a náčrtky jednotlivých produkcí, dlouhodobé dramaturgické plány a jejich plnění. Materiály po roce 1990 se omezily pouze na informace o jednotlivých inscenacích. Dokumenty týkající se chodu samotného divadla širšího kontextu zcela absentují.

Z dostupné literatury jsem čerpala především z monografických publikací o Laterně magice (*Laterna magika aneb Divadlo zázraků* od Štěpána Kubišty a Václava Janečka) či biografií jejích tvůrců (autobiografie Josefa Svobody *Tajemství divadelního prostoru*, monografie *Josef Svoboda* od Věry Ptáčkové, *Evald Schormajeho filmy* od Jana Bernarda, *Alfréd Radok mezi divadlem a filmem* od Evy Stehlíkové, *Alfréd Radok: Zpráva o jednom osudu* od Zdeňky Hedbávné a další). Jelikož *Laterna magika* tvořila ve tvorbě těchto umělců pouze jednu z linií jejich činnosti, věnují ji autoři publikací pouze okrajový prostor a zaměřují se na obecně známá fakta, tudíž mi tyto publikace sloužily většinou pouze jako odrazový bod pro další výzkum.

Existuje také řada statí či studií, které rozebírají základní inscenační, tvůrčí a technické principy Laterny magiky, ale většinou z nich se váže ke jejímu počátečnímu období. Z těchto nejzásadnějších jmenuji texty Jana Grossmanna, Václava Havla, sborník statí *Laterna magika* (1968) či *Estetiku nových médií* Miroslava Klivara. Podrobný rozbort tří činoherních inscenací Laterny magiky přináší text Kateřiny Sekyrové publikovaný v *Divadelní revue Činohrav, Divadla zázraků*.

Jelikož většina literatury sleduje spíše fázi vzniku a následného

vývoje, jako hlavní zdroj prosou časnou produkcí sloužily internetové zdroje a rozhovory s jednotlivými tvůrci. Rozhovory mi poskytl bývalý dramaturg Laterny magiky Václav Janeček, tvůrce scénografie a filmové části několika inscenací Laterny magiky v 80. letech architekt Jindřich Smetana, stálý architekt divadla od roku 1977 Milošlav Heřmánek. Poslední dotazovaný byl režisér inscenace Graffiti Ondřej Anděra.

U starších inscenací vycházím pouze z dochovaných materiálů. U činoherních inscenací Noční zkouška a Vivisekce jsem měl dispozici dramatický text. Od konce 90. let již existují videozáznamy jednotlivých inscenací (Minotaurus, Odysseus, Past). Problémem těchto záznamů je časté zaměření kamery na jevištní akci, čímž zaniká možnost posouzení funkčnosti vztahu filmové, herecké a scénografické složky. Zejména v amatérském záznamu inscenace Minotaurus, který jsem měl dispozici, téměř absentuje filmový obraz. Inscenace, které jsou vsoučasnosti na repertoáru Laterny magiky, posuzuji na základě vlastní divácké zkušenosti (Kouzelný cirkus, Casanova, Graffiti, Argonauti, Cocktail 008).

Reflexy dobového kontextu v divadelním prostředí mi poskytla publikace *Česká divadelní kultura 1945-1989* a dílčí texty v odborných divadelních časopisech. Jako zdroj pro získání potřebných informací o vývoji filmových prostředí mi sloužily *Démanty všednosti* od Stanislavy Pěrákové, *Nová filmová historie* či *Jak číst film* od Jamese Monaca.

Bližší informace o jednotlivých autorech či heslech poskytují encyklopedické slovníky jako *Slovník světového divadla 1945-1990*, *Malý labyrint filmu*, *Panoráma českého filmu* či *Film a filmová technika*.

Absence monograficky zaměřené publikace, která by zkoumala Laternu magiku v hlubších souvislostech, mě inspirovala ke zvolení tohoto tématu mé diplomové práce. Věřím, že tato práce přispěje ke ucelenějšímu zpracování padesátileté historie tohoto multi mediálního divadla, obecných principů laterny magiky a důležitosti techniky v divadelním prostředí.

1) Po čátek Laterny magiky a její tvůrci

Vznik Laterny magiky spadá do období revitalizace československé kultury po etapě socialistického realismu, který způsobil unifikaci umění a kulturního života podle přesně vymezených pravidel.

Divadelní zákon vydaný v roce 1948 přesně vymezoval rámec všech divadelních složek. Vedoucí úředníci a umělci požadovali návrat k iluzivnímu divadlu a maximální realismus. Jakýkoliv odklon od socialistického realismu byl kritiky i samotnými představiteli umění odsuzován. Nevyhovující inscenace musely být často přepracovány, nebo dokonce předčasně staženy z repertoáru.

Omezující předpisy zasáhly výrazně i scénografii. Ideálně se zdála naprosto iluzivní scéna, která do nejmenších detailů kopírovala skutečný svět. Její zpodobnění se muselo divákům zdát natolik známé, aby neodváděla pozornost od slovního sdělení, které mělo hlavní sdělující hodnotu. Do divadla se po experimentech s prostorem divadelní avantgardy opět vrátila malovaná perspektiva a dekorace, někdy dokonce i stropní kulis. Scénografie byla nucena rezignovat na předchozí výboje, opustit pojetí scénického prostoru jako aktivního s polutváře dramatického hodění.

Kurčitému uvolnění došlo v roce 1952. Jedním z impulzů byla pohostinská režie leningradského režiséra A. V. Sokolova v Divadle československé armády. Jeho pojetí Lavrenčevova *Přelomu* (28. 3. 1952) působilo oproti dogmatickým pravidlům unifikujícím československé divadlo téměř revolučně. V následujících letech se začíná pomalu vracet do divadla kreativita. Malované dekorace nahrazuje výtvarná zkratka, scéna je opět vnímána jako dramatický prostor, který je možné tvořit a měnit pohybem.

K razantní proměně dochází až po roce 1956, kdy se vrací do repertoárové skladby množství dosud zakázaných autorů. Nová témata vyžadovala samozřejmě i nový způsob inscenační práce. Kritika začala být tolerantnější k formálním stylovým odklonům od oficiálních vzorů. Scénografie navazuje na poznatky avantgardy, především v oblasti

prostoru, času, pohybu a světla.

V průběhu 50. let dochází také k četným objevům možností filmového obrazu. V roce 1952 je uplatněn poprvé vynález Freda Wallera cinerama ve filmu, o rok později je poprvé natočen film v širokoúhlém formátu cinemascope (*Roucho*, režie Henry Koster). Dokonce byl objeven první 3D stereoskopický film, ale kvůli malé flexibilitě tento systém brzo přestal používat.

V průběhu období socialistického realismu období vzniklo i přes následné problémy několik významných inscenací, které se vymykaly jeho přísným pravidlům. Řada z nich byla dílem tvůrčí dvojice režiséra Alfréda Radoka a scénografa Josefa Svobody. Jejich tvorba budila pohoršení zejména sklonem k syntetickému divadlu a formálnímu experimentu. Jejich experimenty s filmovou projekcí byly ale ukončeny cenzurním zákazem (*Jedenácté přikázání*, 1951) a toto tvůrčí duo se na čas rozešlo.

Celkové uvolnění podmínek ve druhé polovině 50. let jim umožnilo navázat na předchozí tvorbu. Jejich teoretické úvahy i praktické zkušenosti podpořené novými trendy ve vývoji filmového umění vyvrcholily v projektu, který připravili pro Světovou výstavu Expo 58 Brusel. Zde poprvé představil svůj vynález, syntézu divadelních a filmových prostředků ve formě, která se vžila pod názvem Laterna magika.

1. Počátky kombinace divadla a filmu

1.1. Nasvětlových jevištích

Nejvýraznější proměna moderního divadla spadá do období přelomu 19. a 20. století, kdy moderním vědeckým objevům reformují všechny druhy umění. Vlivem průmyslové revoluce začíná také výrazně promlouvat do každodenního života technika a nejrůznější vynálezy. V první polovině 19. století je patentována řada fotografických principů, roku 1896 vynalézá bratři Lumierové film. Obě tato umění velmi rychle pronikají do divadla. Z počátku jsou technika a stroj pouze objekty nové obraznosti, později získávají funkci prostředníka nových divadelních

efektů viluzionistickém, poetickém a dramatickém smyslu. Nepříliš dokonalá filmová projekce ve svých počátcích sloužila především jako rychlý a efektivní prostředek k proměně kulis a dekorací. Další přínos filmu pro divadlo spočívá v možnosti realistického zobrazení jevů a prostorů, které jsou klasickými divadelními prostředky jen těžko dosažitelné, pokud jsou vůbec možné (např. vlny moře, nadpřirozená zjevení, exotické krajiny apod.).

První pokusy o syntetické divadlo však padají již dopoloviny 17. století. Pro zvýšení atraktivnosti představení používal všestranný jezuita Athanasius Kirchner³ ve svých představeních „složitou“ techniku, využíval diaprojekci a primitivními přístroji promítal soustavou čoček jednotlivé obrázky⁴. Projekcí diapozitivů zjevoval publiku v souladu s barokním požadavkem naprostého iluzionismu různé přírodní úkazy (např. mraky, blesky, vlny...), nadpřirozené bytosti (strašidla, duchy, kostlivce, ďáblí...), apod. Diaprojekce se postupně zabydlela na jevišti jako prvek jednoduché a rychlé scénické proměny a částečně nahradila malované zadní prospekt a celou plastickou dekoraci.

Technizace divadelních technik počátkem 20. století není pouze důsledkem nových vynálezů, ale umělci se snaží objevit v technice nové umělecké hodnoty, nové principy, které by divadlu pomohly vymanit se z kolejí realismu a naturalismu, které ve snaze vystihnout všední skutečnost v etapě či lyveškerou magii a fantazii. Tendence k proměně divadelních postupů začínají již na konci 19. století, ale až 20. století přináší opravdové změny. Objevují se reformátory, kteří navracejí jevišti poezii, fantazii, nově začleňují film, fotografii, hudbu, oprašují divadlo od malovaných dekorací a zanejdůležitější výrazový prostředek považují světlo.

Ve světovém měřítku nejprogresivnější, pokud jde o práci s filmem, je německý teoretik a praktik divadla Erwin Piscator, který jako první zapojuje do svých inscenací film. Piscatorova projekce dává inscenacím nové dimenze, doplňuje dramatický děj a dokresluje

³ Athanasius Kirchner (1602-1680) se věnoval kromě divadla ještě medicíně, geologii a orientálním studiím.

⁴ KLIVAR, Miroslav: *Estetika nových umění*. Praha: 1970, s. 71.

historický kontext. Promítá dobové dokumenty, které pomáhají vyniknout politickému charakteru jeho tvorby. Obraz plátna zvýrazňuje paralelu dramatických událostí s historickými. Piscator upozorňuje na některé funkční možnosti filmu na divadle, především možnost participace naději ve smyslu spolupráce herecké akce. V pozdější tvorbě objevuje pro divadlo využití trikové a animované filmové formy.

Sarchitektem Waltrem Gropiem vypracoval projekt, v kterém se společně pokusili sloučit všechny typy divadelního prostoru v jeden multifunkční prostor, který by vyhovoval různým druhům inscenací. Cílem totálního divadla (*das Totaltheater*) bylo vytvořit, „*technicky vysoce rozvinutý, variabilní divadelní nástroj, který by uspokojoval rozmanité nároky rozličných režisérů a v nejvyšší možné míře umožňoval aktivní účast diváka na jevištní dění, čímž by se jeho působivost zvýšila*“.⁵

1.2. Kombinace divadla a filmu a českých jevištích

Ani na českém území nezůstávají divadelní cvičení členění techniky do divadla pozadu a snaží se uplatnit své tvůrčí objevy na domácí scéně. Většina tvorby se však nevymyká průměru. Do vývoje filmových prostředků na divadelní půdě výrazněji promlouvá roku 1936 až Emil František Burian.

V roce 1933 zakládá vlastní divadlo D34. Prakticky i teoreticky se zde věnuje zkoumání nových možností divadla. Do Burianových rukou divadla proniká film, se kterým několikrát pracoval jako režisér v Národním divadle i v brněnském Činoherním studiu po částečně 30. letech. Své divadlo koncipuje jako syntetické divadlo (činohra, hudba, film, tanec...), ale nejzákladněji se zabývá tempem a rytmickou stránkou inscenací. Podle E. F. Buriana má divadlo oslovit diváka pouze tehdy, má-li správný rytmus a tempo. Posiluje tedy rytmické a vizuální prvky, zejména funkci světla, a to na úkor dramatickosti a děje. Světlo navíc pomáhá k proměně dějiště, kompozičních vztahů scény nebo navození básnické atmosféry. Ve většině jeho inscenací nahrazovala statická nebo filmová projekce klasickou scénografii.

⁵ PISCATOR, Erwin: *Politické divadlo*. Praha: 1971, s. 114.

Vrcholným objevem Buriana se stal theatergraph, který patřil mezi přímý předchůdce Laterny magiky, která k nám byla vesměs v počátcích častokrát přirovnávána. Společně se scénografem Miroslavem Kouřilem vytvořil Burian scénický postup založený na kombinaci promítaného obrazu (film, diapozitivy, světlo) a jevištní (herecké) akce. Zde poprvé získává film použitý na divadle významotvornou funkci, ale stále ještě není vyrovnaným partnerem živé akce. Scéna s herci je postavena nezávisle na filmu, nedochází k přímé interakci a filmový nebo diaprojekční obraz je komponován vzhledem k programu inscenace, konkrétní situaci, nikdy naopak. Vrcholnými inscenacemi předválečné éry E. F. Buriana založenými na principu theatergraphu se staly Procitnutí jara (1936), Evžen Oněgin (1937) a Utrpení mladého Werthera (1938).

Theatergraph využívá průhledných pláten, na něž se promítá filmová nebo statická projekce. Plátno je umístěno v řadě jevištního řadu a odehrává až za ním. Dochází tak k přímé konfrontaci herce na jevišti a filmového obrazu. Tento systém usnadňuje divákovi vnímat divadelní akce s filmovou zároveň, neboť vytváří originální proměnlivý scénický prostor, kde divadelní a filmové dění jakoby splývá. Tylová opona, která se využívá pro přední projekci, zahaluje herce do mlžného oparu, čímž je navozena básnická atmosféra, ideální pro Burianovo poetické divadlo. Projektovaný obraz herce obklopuje nebo dokonce pohlcuje. Projektční plocha většinou není přesně ohraničena a vytrácí se do neurčitosti.

1.3. Cesta Alfréda Radoka a Josefa Svobody k Laterně magice

Podruhé světové válce se na české divadelní scéně objevily dvě osobnosti, které začnou výrazně promlouvat do divadelního života. Prvním je režisér Alfréd Radok, druhým scénograf Josef Svoboda. Oba tvůrce spojuje touha po experimentu, nechota podrobit se politickému tlaku a bojovat za výslednou podobu své tvorby. Od svých tvůrčích počátků začleňují do inscenací filmovou a diaprojekční projekci.⁶

⁶ Alfréd Radok použil diaprojekci již při své první režii - Král Lávrka K. H. Borovského v roce 1940 pro ochotnickou Mladou scénou v Lávašské Meziříčí, kterou spoluzakládal. Josef Svoboda od šestnácti let vytvářel scénografie pro amatérská a

Ještě během války se na doporučení Václava Kašíka⁷ dostává Radok do Burianova D41, kde působí jednu divadelní sezónu až do nuceného zavření divadla poboku E. F. Buriana jako asistent režie. Zde získal cenné zkušenosti v oblasti využití techniky a možností světla. V Radokově poétičtější tvorbě byl patrný vliv jeho hlavních inspiračních vzorů - politického divadla Erwina Piscatora a poetického divadla Emila Františka Buriana. Bojovnost, kterou nesl Král Lávr a, se však postupně z Radokových inscenací vytrácí. Zatobánsnické ztvárnění, světlo jako jeden z hlavních výrazových prostředků a především důraz na rytmus byly podobně jako u Buriana neodmyslitelným, charakteristickým prvkem převážně v dřívějších, ne-li všech jeho inscenacích. Po válce se setkává v Divadle 5. května, které spoluzakládal, s budoucím dlouhodobým spolupracovníkem Josefem Svobodou.

Svoboda zde založil malé experimentální studio, kde objevoval nekonečné možnosti využití světla. Zaměřoval se na oblast koexistence světla a filmu na jevišti. Klasické plátno v kině potřeboje bílé světlo, neboť vsále je naprostá tma a osvětlené musí být pouze plátno. Na divadle je ale úloha světla zcela odlišná. Film je scénografickou složkou, nikoli jako v kině řada věhodění. Kromě projekce musí být osvětlen i herec a jeviště, navíc během představení dochází ke světelným změnám. Jako ideální barevný odstín pro projekční plochu na divadle považuje Svoboda šedou s lehkým nádechem fialové⁸. Tato barevná kombinace poskytuje plátnu dostatek světla, nestíní herce a ponechává mu volný prostor pro živou akci.

Svobodovy experimenty přenesl Radok do divadla nejprve v Činohře a Opeře 5. května, později v Národním divadle. Jejich tvorba vyznačuje širokým žánrovým rozptěním - od bláznivých komedií, honiček a dadaistických crazy komedií až po oblast magické obrazivosti. Toto široké spektrum senetýká pouze celých inscenací, i v jejich jednotlivých

ochotnická divadla, kde poprvé pracoval s diaprojektivou jako scénickým prvkem. Za druhé světové války již experimentoval s diaprojekcí, filmovou projekcí a světlem na oficiálních divadelních scénách (Smetanovo muzeum Praha a, Městské komorní divadlo Praha, Státní konzervatoř Praha apod.).

⁷ Radokova režie Krále Lávr připomínala básnickým laděním a důrazem na bojovnost politického podtextu Piscatorova a Burianova divadla.

⁸ SVOBODA, Josef: *Cesta za světlem*. Praha: 1995.

částech balancují na pomezí tragedie a komedie. Přechody mezi jednotlivými žánry jsou vynalézavé, ostré a překvapivé, děj je interpretován z více hledisek. Koexistencí poloh, které se běžně neslučují, dokázali tyto autoři vdechnout inscenacím nový smysl, dynamiku a otvřít divákům nová divadelní obzory.

Velmi osobitě a originálně pracují s divadelní látkou a textem. Nesnaží se věrně zobrazit text a přenést ho tradičními divadelními prostředky na jeviště. Naopak, děj je odsunut do pozadí a dochází k jeho rozměňování. Divákům je podáván spíše jako proud rychle se střídajících záběrů než chronologický příběh. Logická návaznost není hlavním, „klíčem“ tvorby těchto umělců. V duchu české poetické tradice se zaměřují spíše na metaforické zobrazení, hojně využívají básnických prostředků a zkratek. Důraz kladou na montáž. Jejich výtvary nepůsobí slovy, ale obrazy, oslovují divákovu fantazii, obrazotvornost.

Radok přistupoval ke každému novému, originálnímu způsobem, nepokoušel se stavět inscenaci na úspěchu svých předchozích děl a opakovaném použití stejných inscenčních principů. Klasická dramata pojímal neklasicky, žánr textu pro něj nebyl určující, naopak - přizpůsoboval ho vlastnímu představení.⁹ Do inscenací zapojoval složitou techniku, nechal stavět komplikované scénické výpravy, využíval diapozitivní a filmovou projekci.

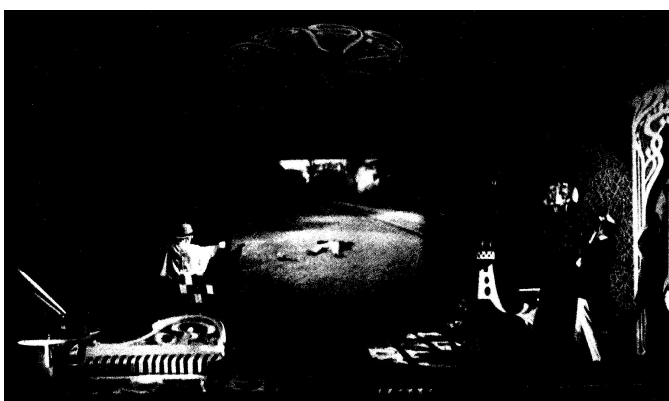
K největšímu pokroku v synchronizaci divadla s filmem došlo při tvorbě veselohry Františka Ferdinanda Šamberka *Jedenácté přikázání aneb Velečtělý pane Urban* (1950). Toto drama inscenovali v Divadle státního filmu¹⁰, kde se jim otevřela možnost intenzivnější práce s filmem. Toho samozřejmě využili a pro inscenaci *Jedenácté přikázání* poprvé natočili speciální filmy. Film nedotvářel pouze prostředí a atmosféru a promítaný obraz nesloužil jen jako součást dekorace, nýbrž stal se aktivním účastníkem hry a herec s ním navazoval přímý kontakt. Poprvé zde využil triku vystoupení herce z plátna na jevišti a naopak,

⁹ Příkladem je zpracování Verdiho opery *Rigoletto*, kterou inscenoval s využitím otočného jeviště například u *Jako operu, napůl jako činohru*.

¹⁰ Divadlo československého státního filmu zřídil Státní film pro své herce, aby mohli být trénováni.

interakce filmové a divadelní složky¹¹, což se později stalo jedním ze základních principů laterny magiky. V Jedenáctém přikázání nemohl film existovat sám o sobě a hra herců už trácela bez filmového obrazu smysl.

V této době zastával Alfréd Radok názor, že kontrast divadelních a filmových principů je nejvhodnější pro frašky a komedie. Účinnost synchronizace těchto dvou druhů umění spočívá hlavně ve střetu protikladů. Alfréd Radok upravil tříaktové drama na dvouaktové vaudeville. Místy tak tato komedie získala až charakter crazy. Film v Jedenáctém přikázání posiloval komiku jednotlivých akcí a z atrakcí činil podívanou pro diváky. Filmová část se skládala z dotáček v exteriérech



Jedenácté přikázání aneb Velečtělý pane Urban
Divadlo státního filmu, 1951

herci, kteří hráli na scéně (gangsterská honička), a zdobových žurnálů (automobilové a letecké senzace počátku století, veřejná vystoupení císaře Franze

Josefa).¹² Inscenace byla velmi úspěšná, a aniž si to její tvůrci uvědomovali, stala se první inscenací laterny magiky.¹³ Svoboda ve svých pozdějších vyjádřeních považoval Jedenácté přikázání za umělecky hodnotnější než Expo, protože vyprávělo ucelený příběh, kdežto Expo bylo pouhé revuální pásmo.

Důležitým faktorem pro vznik Laterny magiky byla také Radokova práce u filmu. Již od roku 1945 pronikal také do filmové tvorby. Roku 1949 natočil svůj režijní debut Daleká cesta, do které promítá zážitky z pobytu v koncentračním táboře natolik syrově a naturalisticky, zároveň ale výstižně a působivě, že film řadu let putoval

¹¹ P ří „honi čce“ detektiva sozbrojenými lupiči vyběhne detektiv zplátna přímo na jeviště. Lupiči zůstávají napltně a dále střílejí na detektiva, který se na jevišti přímo před diváky úspěšně vyhýbá filmovým střelám. Nakonec přesnou ranou zdolá jednoho z nepřátel napltně a ostatní se vidouc protisobě silného protivníka dají na ústup.

¹² Vevkládání dobových dokumentů lze spatřit vliv E. Piscatora.

¹³ SVOBODA, Josef: *Tajemství divadelního prostoru*. Praha: 1990, s. 201.

úspěšně celou Evropou. V padesátých letech se filmové režii věnoval dvakrát: vytvořil veselohru *Divotvorný klobouk* (1952) a filmovou adaptaci knihy Adolfa Branaldy *Dědeček automobil* (1956). Tak získal cenné zkušenosti na poli filmu, které mohl promítnout do příprav bruselského programu.

2. Světová výstava jako příležitost, Radokoviziviziv

26. října 1955 rozhodla československá vláda o účásti země na Světové výstavě v Bruselu, plánované na léto 1958. O rok později začala výstava pavilónu. Jeho součástí byl i malý kulturní sál, pro který dosud neexistoval program.

Podle představy Ministerstva školství a kultury, které se staralo o kulturní produkci na Expo, se měl kulturní program skládat z dokumentárních filmů o životě, kultuře a práci v Československu a z koncertů předních českých a slovenských hudebníků. Tím měl být naplněn požadavek vlády využít expozice pro prezentaci země. Ke změně této koncepce přispěl nejspíše sám Alfréd Radok, když podal na ministerstvo „vlastní velkolepou vizi“¹⁴ k zajištění celé československé expozice.

Radok koncipoval ve své vizi bruselský pavilón jako mohutné polycénické divadlo atomového a kybernetického věku uskutečňující na scéně teorii nekonečného prostoru. „*Navrhoval jsem, snad rok nebo dva před bruselskou výstavou - aby se v Bruselu postavil pavilón, kde by nebyly žádné předměty, jen prázdná místnost, kde by byla jen určitá technická zařízení, kde by se vysunovaly stěny, kde by byly promítací aparáty atd. Každý exponát by do toho zvláštního jevištního prostoru přijel jako na jeviště, a teď už ve formě projekce nebo ve skutečnosti, a kolem exponátů by se různými synchronizačními prostředky vytvořily zcela konkrétní dramatické vztahy; byla by to třeba turbína nebo dynamo, kde muž by se na plátně promítalo město či oblast, jíž toto zařízení slouží. A k tomu by tančnice tančily klasický balet, třeba Čajkovského. A tak bychom měli zvláštními a neobvyklými spojeními*

¹⁴ GRYM, Pavel: *Křižovatky experimentu*. Divadlo, březno 1967, s. 29.

známých faktů dostáváli faktanová.¹⁵ Touto scénickou formou se chtěl přiblížit mentalitě tehdejšího člověka a vyjádřit dobu v její mnohosti, mnohostrannosti i rozpolcenosti. Tuto vizi zpracovalnou do projektu předložil Ministerstvu školství a kultury a doufal, že se zaujme a že bude mít příležitost ji realizovat. Jak byl nakonec nucen ho říce konstatovat, jeho projekt byl, *snad celý tím sícem hlas úzamítnut*.¹⁶

V polovině padesátých let již Radok patřil mezi nejprřednější české, respektive československé umělce, jeho filmová i divadelní tvorba vyvolávala všude pozornost a dostalo se jí mnoha celostátních ohlasů. Pravděpodobně díky iniciativě prokázané vytvořením vlastní koncepce řešení expozice pro Expo 58 ho nakonec František Kahuda, ministr školství a kultury, přerice jen roku 1957 jmenoval vedoucím kulturního programu československé expozice pro Světovou výstavu.

2.1.P říprava programu, „Laterna magika“

Podle přívodní přředstavy ministerstva spočíval Radokův úkol pouze v spořádání již vybraných filmů a zajištění projekce zvuku. Místo využití prostor celého pavilónu zbyl na něm jen malý sál s asi dvěma sty sedadly, promítacím plátnem, reprodukcí za řízením a pódiem pro konferenciéra.

Perspektiva seznámit návštěvníky výstavy prostřednictvím propagačních filmů o Československu a hudby českých a slovenských skladatelů s životem v naší zemi Radoka příliš nezaujala. Věděl, že propagační filmy nejsou pro diváky nijak příliš živé a že nebudou ochotni vnímat samostatně ani díla slavných klasiků. Stál před otázkou, jak udělat propagaci Československa atraktivnější a srozumitelnou pro diváky hovořící různými jazyky. Využil svého uměleckého cítění, aby výsledné formě programu dodal nejen informační, ale zejména uměleckou hodnotu. Přípravu programu pojal jako představení Československa světu, nikoli jako jeho propagaci. Vybral několik oblastí charakterizujících kulturní život země a spojil je v funkční celek. Ze své původní vize zachoval hlavní myšlenku, tedy syntetičnost, a propojil

¹⁵ GRYM, Pavel: *Křižovatky experimentu*. Divadlo, březen 1967, s. 29.

¹⁶ Tamtéž.

hudební výstupy shranými filmy a jevištní akcí. Tento program skládající se převážně z filmů se rozhodl nakomponovat jako divadelní inscenaci.

Alfréd Radok netvořil na základě rozumu a znalostí, ale na základě citu, intuice. Zběžných všednodenních situací, kde ostatní viděli pouze banalitu, dokázal vytvořit lidský osud nebo silný dramatický zážitek. Takto sám popisuje vznik laterny magiky: „*Jednoho dne jsem spatřil černéhopsa. Vzápětí jsem uviděl druhého černéhopsa ve výkladní skříni uzenářství. Byl to odraz ve skle. Ale druhý černý pes byl logičtější a pravdivější než skutečný černý pes mezi tramvajemi a automobily, neboť pes patří jaksí mezi uzeniny. Představil jsem si, jak si pes vybere párek a bude si pochutnávat ještě chvíli poté, až černý pes dávno odejde kejbližšímu nároží. Scéná dostalaještě jiný rozměr, když se do výkladní skříně vyklonila hezká blondýnka - prodavačka. Jednala tak, jako by neviděla žádného černéhopsa, a usmála se filmově. Nikoli namě, alena situaci, ve které jsem se ocitl. Strážník řídící dopravu požadoval pokutu. [...] Doufám však, že jsem Vám prozradil něco o čátku Laterny magiky tím, že nyní p řirovnáte ulici [...] k jevišti a že si pak vybavíte ještě jednu skutečnost – skutečnost filmu, který bude výkladník řídit.“*

2.2. Spolupracovníci

Při realizaci tohoto prestižního úkolu se Alfréd Radok uchýlil k osvědčeným spolupracovníkům, na prvním místě architektu Josefu Svobodovi, který Radokovi vypravoval převážnou většinu technicky náročných inscenací (práce s diapositivy, filmovou či jinou technikou). Podobně jako Alfréd Radok hledal i Svoboda nové možnosti v yjádření, tudíž byl pro tento úkol ideálním partnerem. Poté, co Radok získal povolení na vlastní filmové dotáčky, oslovil ještě mladé režiséry Vladimíra Svitáčka a Jána Roháče a jako scénáristu Miloše Formana.¹⁷ Společně byli pověřeni úkolem připravit filmy, které měly zachycovat nejdůležitější charakteristické rysy české a slovenské země. Radokovým

¹⁷ Svitáčka a Formana vybral Radok na základě zkušenosti s nimi při natáčení filmu Dědeček a automobil, Roháč jako Slováky byl pověřen natočením filmu o Slovenskua slovenském folklóru.

úkolem bylo zakomponovat tyto filmy do celkového programu. Nešlo však o vytvoření pouhé kulisy k filmovému obrazu, popřípadě filmové kulisy k jevištní akci, ale o propojení obou umění takovým způsobem, aby vytvořila jednotný a funkční celek. Divadelní herci se měli stát partnery herců filmovým a naopak. Celková koncepce inscenace muselabýt protohotovaještěpředtím, nežsetytofilmyzačalynatáčet.

Choreografii navrhl Jan Němeček, jehož úkol spočíval v dokonalém sladění tanečních výstupů s filmem. Hudební doprovod zkomponoval - opět s ohledem na jevištní a filmové dělení - Jiří Šlitr. Právě hudba byla pro funkčnost celku velmi důležitá, neboť rytmus sloužil v řaděpřípadůjakostmelujícíprvekcelého programu.

2.3. Výsledný program

Výsledný program se skládal ze třinácti krátkých scén - Konference, Cimbálový koncert, Taneční intermezzo, Inspirace, Živé sklo, Praha, Symfonieta, Československo, Slovenské lidové písně, S LUK (Slovenský lidový umelecký kolektiv), Děti, Jan Amos Komenský, Finále. Celkově byl program sestaven tak, aby co nejlépe charakterizoval soudobý život v Československu (Děti, Československo), vztahoval se k historii (Jan Amos Komenský, Praha) a vyzdvihoval národní jedinečnosti (Inspirace, Živé sklo, Praha). Aby byla výsledná forma pro diváky přijatelná, poučná a zábavná zároveň, střídaly se informační pasáže s uměleckými.

Tematický program byl zahrnován do úvodu, který vytvořily konferenciérky (Konference). Ty prostupovaly celým programem a přinášely k němu - kde bylo potřeba - příslušné informace. Tento motiv byl zároveň nositelem jemného humoru, vyplývajícího z toho, že se jednalo o jednu osobu, která sama se sebou konverzovala ve třech různých jazycích. Multiplikace jedné osoby se objevil a též v závěru programu. Touto osobou byl herec a hudebník Jiří Šlitr, hrající současně na jevišti a ve filmu na pět různých hudebních nástrojů. Kromě konferenciérek a celkově odlehčeného stylu inscenace byly jednotlivé obrazy propojeny hudbou a rytmem, který nebyl tvořen pouze rytmem hudebního doprovodu, ale i rovnoměrným střídáním pasáží

dokumentárních a uměleckých, informačních a zábavných, českých a slovenských, současných a historických, moderních a klasických.

3. Technika

Výstavba československého pavilónu začala již v roce 1956, tedy rok před tím, než byl angažován Alfréd Radok jako tvůrce kulturního programu. Protože stavba kulturního sálu byla již v pokročilém stadiu, nemohl tvůrčí kolektiv vystavěta vybavit sál podle potřeb připravované inscenace. Přes již započatou stavbu se nakonec podařilo přizpůsobit výslednou podobu sálu jejich uměleckému záměru. Nakonec podobě a vybavení sálu se značnou měrou podíleli architekti Pavel Smetana a Josef Svoboda.

Pracovní plocha jeviště byla široká 12 metrů a hluboká pouhých 5 metrů. Podlahu jeviště pokrýval černý sametový koberec. Zadní část scénografie zaujímala celkový prostor o rozměrech 8,5 x 4,25 metrů a tvořila ji projekční plocha potažená černými sametovými filtračními oponami. Šest oponami bylo možné pracovat buď individuálně, nebo ze všech čtyř stran, nebo šestioponově dráhy byly motorizované. Po stranách kuse před zadním prospektem byly nainstalovány dvě otočné plochy obdélníkového tvaru (1,7 x 4 metry), které sklopením nebo otočením o 180° zmizely z jeviště. V přední části scény sjížděly shora, respektive vyjížděly zpropadla další dvě plochy. Projekční kabina byla vybavena třemi projektory a jedním diaprojektorem. Jevištní plochu členilo propadliště o rozměru 5,78 x 1,78 metrů, které bylo umístěno těsně před zadní projekční plochou.¹⁸ Maximální hloubka propadu byla 2,5 metrů, díky čemuž se herci mohli náhle objevit na jevišti nebo znenáhle zmizet v průběhu představení. Celou zadní scénografii vykrýval jeden projektorsanamorfickou ředsádkou, tzv. cinemaskop.

¹⁸ SVOBODA, Josef: *Tajemství divadelního prostoru*. Praha: 1990, s. 202.

Promítací

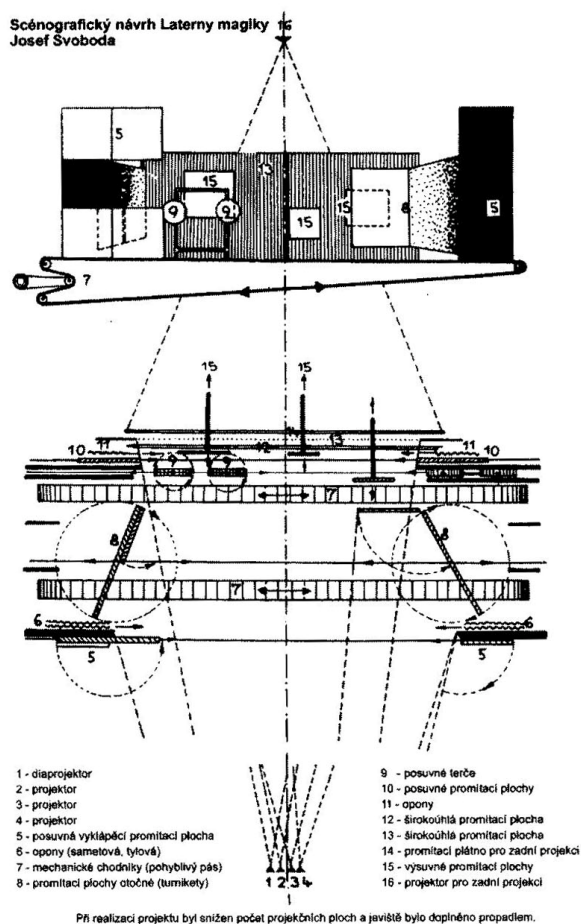
plocha se dělila na tři části. Nadvěkrajní byl promítán obraz konferenciérek provádějících diváky celým programem, na zadní širokoúhlé plátno, která se podle potřeby spojovala s postranními, hlavní filmové části. Systém rozdělení plátna na více nezávislých projekčních ploch – polyekran – je považován podobně jako laterna magika za

bruselskou novinku.¹⁹ Obraz byl střídaně promítán na širokoúhlé plátno pozadí jeviště, současně na dva postranní otáčivé vysoké turnikety a speciální projekční plochy, které se vysunovaly z propadla. Jevištní a filmové dění bylo doprovázeno hudebním programem, reprodukován stereofonicky.²⁰

Sestrojení složitých obrazových a zvukových aparatur pro Laternu magiku se ujaly filmy Tesla a Meopta.

3.1. Polyekran

Polyekran je objevem českých umělců Emila Radoka a Josefa Svobody, který prezentovali poprvé také na Světové výstavě v Bruselu. Jelikož jednotlivé inscenační principy polyekranu užívali Alfréd Radok



¹⁹ V rámci československé expozice se promítalo jako samostatný program také polyekranové pásmo Emila Radoka a Josefa Svobody Pražské výstavě.

²⁰ Použití stereofonie koncem 50. let umocnilo nadčasovost celého projektu, neboť stereofonní reprodukce zvuku se začíná hromadně uplatňovat právě v 60. letech.

s Josefem Svobodou také v bruselské Laterně magice, v níž je polyekranu samostatnou kapitolu.²¹

Polyekran
člení projekční
plochu na několik
samostatných
obrazů různých
tvarů a různé
velikosti, od sebe
oddělených a
v prostoru



Polyekran Pražské jaro, Expo Brusel, 1958

výtvarně rozmístěných. Na tyto plochy jsou simultánně promítány z jednoho či více projektorů pohyblivé i statické obrazy se stereofonním zvukovým doprovodem.²²

Realizace technické stránky bruselského polyekranu se ujal od prosince 1957 Výzkumný ústav zvukové, obrazové a reprodukční techniky v Praze. Technické řešení navržené Výzkumným ústavem vycházelo z „paměťového“ obvodu, který zajišťoval přesnou synchronizaci motorů jednotlivých projektorů a řídil všechny funkce potřebné pro program, včetně synchronu hudebního²³. Sestrojit takový přístroj koncem 50. let bylo nesmírně náročné, ale hlavní konstruktér Miroslav Pflug ho dokázal zkonstruovat tak, že nakonec splnil náročné

²¹ Svoboda podal první návrh na řešení polyekranu v červenci 1957, oficiální pověření přišlo o několik měsíců později. Původně oslovil coby režiséra plánovaného projektu opět Alfréda Radoka, ten ale kvůli práci na Laterně magice odmítl podporu čilbratra Emila.

²² Jak nepřímo předchůdce polyekranu lze označit triptych, tj. trojí projekci Abela Gance, kterého využil při natáčení experimentálního filmu *Napoleon* (1925/27). Gance využívá rozdělení plátna na tři části a obraz snímá třemi kamerami, které zařazují podle konceptu: nekynapříklad doprovázel obraz vestředuplátna filmovými obrazy a symboly na postranních plochách, nebo vytvářel jednotlivé a spojitě panorama ze tří obrazových celků a dějů. O tom, že Ganceův triptych kvytvořené technickými řešeními Emila Radoka a Josefa Svobodu pouze inspiroval, svědčí Ganceův citát: „polyekran je smělým pokračováním mého triptychu, o kterém se mi ani nezdálo.“ Abel Gance (1889-1981), francouzský filmový režisér, se proslavil jako experimentátor ve své době. Jeho experimentální film *Napoleon* (1927) si ve své době nenašel pochopení. Gance se přesto věnoval i nadále experimentální tvorbě a později rozvinul systém triptychu v polyvizion (1955). Systém polyekranu však vytvořili E. Radok a J. Svoboda nezávisle na jeho objevech.

²³ SVOBODA Josef: *Tajemství divadelního prostoru*. Praha, 1990. s. 180.

požadavky uměleckých tvůrců.

Manifestačním programem polyekranu se stalo pětihodinové pásmo *Pražské jaro*, které bylo stejné jako Laterna magika prezentováno v kulturním sálu na Světové výstavě v Bruselu.²⁴ Pro předvedení Pražského jara bylo použito sedm promítacích strojů a osm diaprojektorů. Z nich se promítaly samostatné obrazy a osm promítacích ploch²⁵ ve tvaru lichoběžníků a čtverců, umístěných na černém podkladě. Barevný a černobílý film sestával z statických obrazů v různém rytmu.

Jeden z obrazů ve střeďu promítací plochy sledoval mladé milence při procházce Prahou. Na zbylé plochy se promítaly obrazy pražských uliček, historických památek, rušných křižovatek atd., čímž vznikl dokonalý dojem, že rušné velkoměstomladý pár zcela obklopuje a pohlcuje. Důležitým elementem Pražského jara byla hudba J.F.F. Fischera, která reprezentovala stejnojmenný festival klasické hudby. Hudba ovšem neměla pouze funkci hudebního podbarvení filmového příběhu, ale byla důležitým tmelícím prvkem, prvkem komplexního výrazu, jehož rytmu byly podřízeny všechny ostatní vyjadřovací prostředky. Soustava reproduktorů stereofonního zvuku byla rozmístěna po celém prostoru sálu, aby hudba navozovala představy, že vznikl celý prostor.

Předpokladem funkčnosti, a tudíž možnosti diváků vnímat několik různých od sebe oddělených a v prostoru různě rozmístěných obrazů, byla jednak jejich obsahová i formální jednota, a také režisérská a umělecká zpracování. Správné rozmístění projekčních ploch v prostoru a jejich členění posílilo dojem jednotlé akce, díky čemuž splynuly projekce v jeden příběh. Děj probíhal v každém obraze na jednotlivém plátně, ale dynamika děje se rozvíjela i mezi jednotlivými plátny navzájem.

Základní princip polyekranu - rozdělení projekční plochy na několik částí - přenesl Svoboda i do Laterny magiky, kde je využit například pro vystoupení Konferecierek. Přestože polyekran vznikl ze

²⁴ V kulturní síni našeho pavilónu se uvolnilo místo, když Jiří Trnka zrušil plánované předvedení jeho animovaných postav.

²⁵ J. Svoboda uvádí v rozhovoru J. Procházky „*Minulost, dnešek i zítřek Laterny magiky*“, in Archiv ND, počet pláten 12. Vezbylých, především dobových zdrojích, je však uváděno čtyřpláten, proto uvádím převládající údaj.

inscenovat jako samostatné scénické dílo, v Laterně magice slouží jako jeden ze základních scénických prvků. Zatímco však Pražské jaro bylo založeno na polyekranové projekci a systém polyekranu tvoří kompletní poetiku programu, v laterně magice se využívá pouze jako jeden možný typ projekce. V bruselském programu se systém polyekranu využíval například pro vystoupení Konferenciérek. V počátcích Laterny magiky se pracovalo pouze s jednoduchým rozdělením plátna ve formě triptychu.

Po skončení výstavy byl také polyekran přenesen do domácího prostředí a byl přidělen ke Státnímu filmu. Zároveň projevilo zájem o zařízení polyekranu několik evropských zemí.²⁶

3.2. Problémy cestovního scénického utvaru

Záměr propojit filmový a divadelní prostor přinesl několik režijních a scénografických problémů, které museli Radok a Svoboda vyřešit ještě před vlastní realizací programu. Vedly Radoka k hledání odpovědí na tyto otázky: „*Do jaké míry stačí divák současně vnímat několik dějů, obrazů či znaků? Je možné libovolně spojovat materiál filmu s materiálem scény? Jak lze využít filmového střihu ve filmu tak, aby současně ovlivnil akci na scéně? Do jaké míry lze zmnožit vztahy kombinací různých promítacích ploch?*“²⁷

Vědomí těchto problémů a jejich přesná formulace před zahájením vlastní práce na bruselském programu umožnilo Radokovi a jeho spolupracovníkům vyřešit je způsobem, který se v dosavadní divadelní a filmové praxi nevyskytoval a který navíc vedl k tomu, že se laterna magika stala označením pronového dramatického druhu založeného na organickém spojení filmu a divadla.

Alfréd Radok na výše uvedené otázky teoreticky sice neodpověděl, přinejmenším ne ve fázi přípravy bruselského programu, ale promítal je do řešení jednotlivých technických problémů, které souvisely přímo s realizací programu. Následná část práce se snaží vystihnout odpovědi na Radokovy otázky.

²⁶ Velká Británie, Francie, Spolková republika Německo, Belgie a další. In: Zájem o polyekran, Rovnost, 13.9.1959, Brno.

²⁷ RADOK, Alfréd: *Zrod Laterny magiky a její inscenáčnické principy*. In: Laterna magika. Sborník statí. Praha: 1968, s.9.

3.2.1. Kombinace divadla a filmu

Základním principem Laterny magiky je vyrovnaná kombinace několika prvků pocházejících z různých uměleckých oblastí a druhů a různých technických prostředků - například divadlo, hudba, tanec, film, fotografie atd. Nejedná se ale pouze o spojení divadla a filmu, ale i různých divadelních a filmových žánrů.

Rozpětí divadelní složky sahá od činoherního herectví přes kabaretní výstupy až po pantomimu, balet a hudební koncerty. Divadelní část využívá nejrozmanitějších divadelních žánrů nejen v rámci celé inscenace, ale i v rámci jednotlivých částí výstupů. Pro filmovou část je používán širokoúhlý i klasický filmový pás, formát černobílý i barevný, projekce statická i dynamická. Ani filmové plátno nemá jednotný tvar. Někdy se projektuje obraz na celé plátno, jindy je plátno rozděleno podle principů polykranu na několik ploch, na které byly promítány různé obrazy.

Vyrovnanosti filmové a divadelní složky bylo možné dosáhnouti díky tomu, že v letech 1957-1958, kdy se připravovala Laterna magika, již jevištní technika umožňovala dostatečnou synchronizaci. Ta je nezbytná k tomu, aby bylo možné plně rozvinout symbolickou, komickou či jinou rovinu, kterou umožňuje propojení těchto uměleckých druhů. Některé náročné pasáže bruselské inscenace - například Taneční intermezzo, *Inspirace* a *Živé sklo*²⁸ - byly z tohoto hlediska velmi dobře

²⁸ V **Tanečním intermezzu** rozehrává tanečníka jeho dva filmové obrazy lyrický příběh, který se dále rozvíjí v následujících dvou pasážích. Pantomimický tanečník využíval ke svému projevu deštník, který mu byl partnerem i rekvizitou. Jeho filmové obrazy byly synchronicky sladěny s jeho pohyby a nabízely pohled na tanečníkův projev z jiného úhlu. Animovaný film Karla Zemana - **Inspirace** (1949) - navazoval volně na Taneční intermezzo. Trikový film vyprávěl příběh o pierotovi a jeho vysněné kolombíně. Souběžně s pohádkou pokračovali všichni tři pantomimi čtí tanečníci ve vystoupení z předcházející části. Filmové obrazy tanečníků se přesunuly na postranní plátna a mezi nimi byl promítán hlavní film. **Živé sklo** navazovalo na předchozí části jak myšlenkově, tak inscenačně. Tanečník přešel do další akce a opět na sebe přebíral hlavní pozornost. Jeho taneční vystoupení s deštníkem doprovázela projekce. Pomocí světla se objevují na projekční ploše světelné terče, které tanečník jako by měchem zasahuje. Terče se pohybuje proměňují, tentokrát pomocí filmové projekce, vytvářející seskladené nádoby. Nakonec ustanene zasažen jediný terč. Tanečník odkládá deštníka pomalu se blíží k poslednímu světelnému terči. Poté, co k němu vztáhne ruce, se terč mění v obraz vysněné tanečnice. Ta tanečníkovi uniká filmovou krajinou, ale on ji uchopí pomyslným kruhem filmové projekce a vyjme ji z obrazu. Ostatní světelné projekce pomaluzí za čináky milostný duett tanečního páru.



Tanečník s kruhem, Laterna magiky
Expo Brusel, 1958

zvládnuté.

Současná akce na jevišti a ve filmu samozřejmě komplikovala využití stříhu. Přejichodvefilmumuselodpovídat pohybu na scéně. Proto byly filmové postavy partnery postavám divadelním a projev živých herců musel být rytmizován s filmovými změnami. Filmový stříh a film obecně stavěl také velkou odpovědnost na herce, jejichž vystupování muselo být dokonale sladěnosfilmem.

Film přináší do divadla také mnoho dalších pohledů a záběrů, které lze divadelními prostředky zachytit jen těžko. Filmmůžeme nitvelikostizáběrůodvelkýchcelkůpo velké detaily, můžeme nabídnout divákovi nadhled a podhled, protizáběr atd. V současném divadle se objevují trendy překládat divákům divadlo z různých pohledů, ale jen těžko můžeme dosáhnout samotného divadla takové dynamiky jako filmová montáž. Změněná perspektiva nabízí divadlu další možnosti a odkrývá skryté dimenze. Projekce dokáže zachytit jeden okamžik a fixovat okamžité situace, každá projekce má pevně danou délku, nezávisí na momentální situaci. Jednoduchým způsobem vytváří simultánní divadlo, kde je divák nucen vynakládat více sil na zachycení několika souběžných dějů. V divadlech, kde je využito filmové projekce, získává prostor nové rozměry. Film zachycuje trojrozměrný svět na dvojrozměrné plátno, před kterým se odehrává opět trojrozměrné divadlo. Příběh tedy probíhá ve dvou různých časoprostorových rovinách, které spolu navzájem souvisí a navzájemně se ovlivňují.

3.2.2. Propojení a vnímání více prostorů

Možnost vnímat několik dějů a akčních prostorů zpřístupnil Alfréd Radok divákovi zejména tím, že z filmových postav udělal partnery jevištní akce. Ani Alfréd Radok, ani jeho předchůdci pracující s filmem a divadlem najednou nedosáhli intenzity propojení obou druhů,

s jakým se setkáváme například u konferenciérek²⁹ či hudebníka z Finále³⁰. Iluze velmi intenzivního propojení filmu s jevištěm dosáhl Radok sice již v Jedenáctém přikázání – gangsterská honička – toto propojení se však týkalo děje, v němž vystupovaly různé postavy – detektiv a lupiči. Laterna magika byla nová tím, že se propojení uskutečnilou vnitřně postavy a jednoho děje. Podobné principy se v té době sice již používaly, ovšem pouze v rámci jednoho dramatického druhu: ve filmu například kontrastem barevné a černobílé projekce pro odlišení jiné časové roviny nebo snu a reality, na divadle například prostřednictvím Brechtových zcizovacích efektů³¹. V případě spojení divadla a filmu tak však učinila až Alfréd Radok.

Radok se vyhnul mechanickému spojení filmu a scény, což by sice umožnilo dosáhnout řady komických situací jako v Jedenáctém přikázání, nevytvořilo by to však dojem, že se jedná o nové, vnitřně propojené polyscénické umění.

Některé filmy, zejména dokumentární, nenabízely dostatečný prostor pro vyjádření tohoto vyrovnaného partnerského vztahu mezi jevištní akcí a filmovým obrazem. Filmy informačního charakteru, které byly třeba do programu zařadit, v sobě nezahrnují ani konkrétní postavy, ani skutečný příběh, a proto není možné doplnit je činoherní akcí. Bylo nutné najít jiný smelovací prvek. Tím se stal rytmus. Taneční a baletní vystoupení, která dotvářela tyto části inscenace, odrážela přesně rytmus filmů a stříhu. Někdy sice byla taneční vystoupení pouze doprovodným programem filmu, jejichž hodnotaspočívalav nich samých, ale v případě

²⁹ Celou přehlídkou provázela konferenciérka – část nazvaná Konference - která vysvětlovala a doplňovala dění na jevišti, respektive na filmovém plátně. Doprovázely ji její dva filmované obrazy, které zprostředkovávaly úvodní projev publiku hovořícímu jiným jazykem. Filmové konferenciérky ale nebyly pouhou kopií živé uvaděčky, byly jejími partnerkami. Netlumočily jednoduchým způsobem to, co již bylo řečeno, ale reagovaly nasvou kolegyni, upřesňovaly její informace a vtipně je interpretovaly. Konferenciérky vedly rozhovory, jednávaly a vřelapřichodna scéně druhého, v případě dvomlouvaly nepřítomnost dětí.

³⁰ Jeden hudebník (Jiří Šlitr) odchází z jeviště na plátno, aby se opětvrátíl na pódium. Jeho obraz však na plátně zůstává. Postupně přechází mezi oběma uměleckými prostory tolikrát, až počet jeho dvojníků na plátně dosáhne dostatečné počtu, aby dohromady mohli vytvořit kapelu. Na projekční ploše nakonec zůstává pět „muzikantů“ s pěti různými hudebními nástroji. Živý hudebník na pódium usedá ke klavíru a kompletní kapela doprovázená konferenciérkou zavřšuje svým humorným vystoupením představení Laterna magiky.

³¹ Zde je mšleno zejména o vystoupení herce z vérole.

obrazů zachycujících průmyslové a krajinné motivy jim jejich spojení spohybem tanečních hudboudodávalonovorozměry.

Umělecký dojem díla založeného na kombinaci a propojení různých uměleckých druhů, žánrů a různých technických a výrazových prostředků vzniká jinak, než u klasické dramatické tvorby založené na ději nebo psychologii postav. Je vytvářen řazením a spojováním sekvencí určitého typu, jejichž účelem je vytvořit společný dojem určitého obrazu. Záleží zde tedy na tvůrci, do jaké míry je schopen vidět v jednotlivých prostředcích nejen jejich výrazové možnosti, ale také obsah, kterým promlouvají o dané skutečnosti. Práce s metaforami a asociacemi je tedy velmi důležitou a obtížnou částí tvorby, jakou je laterna magika, přestože pro mnohé diváky, a dokonce i tvůrce, neznamena víc, než ovládnutí techniky řazení různých filmových efektů.

Odkrytí pravého smyslu, který dílo nese, vyžaduje v úspěšlost a soustředěnost publika, nebo alespoň schopnost nechat dílo na sebe působit, i když jako u moderního umění, často nechápeme jeho smysl. Obrazy probíhající před divákovými očima se odehrávají v několika plánech a každý z nich přispívá ke vzniku celkového vyznění jiným způsobem, jinou informací nebo z jiného hlediska. Laterna magika svět rozkládá zároveň na složky sestavené dohromady.

I když filmová kamera zaměřuje pozornost svým pohybem a změnou velikosti záběru ke konkrétním detailům, nemůže jako divadlo vyjádřit celistvost prožívání dané situace člověkem. Vnímání a kladení dosouvislosti předmětů a postav na plátně jevištních významech a perspektivách umožňuje vyjádřit jejich skryté významy, které jsou ve vlastním obraze zamlčeny nebo pouzera značeny.

3.2.3. Scénografické problémy a postupy bruselské inscenace

Podobně jako režisér Radok musel řešit nejrušnější problém také scénograf Svoboda. Kulturní sál československého pavilónu byl určen pro nejrušnější vystoupení počinaje filmovou projekcí přes divadelní program až ke koncertu živých hudebníků. Rozměry pódia přitom neumožňovaly umístění několika různých scén. Zejména ve folklórních částech programu, kde měli vystupovat živí hudebníci a několik tanečnic

najednou, bylo velmi obtížné dostat všechny aktéry na jedno jeviště a tak, aby ještě zůstal dostatečný prostor pro konferenciérku, která měla provádět celý program. Potřebnou rychlou a efektivní proměnu prostředí jevištního prostoru umožnilo jednak rozdělení jeviště na několik projekčních ploch a propadliště, a dále syntéza divadla a filmu.

Filmové plátno poskytovalo další prostor, na který mohli tvůrci programu přesunout některé účinkující. Tím se dostatečně zvětšila kapacita pódií. Finální řešení těchto situací zůstalo však na režisérovi a hercích a jejich schopnosti synchronizovat dokonale jevištní a filmovou akci.

Samostatným problémem byla také otázka osvětlení. Jevištní prostor a filmové plátno vyžadují totiž odlišnou techniku svícení. Díky experimentům a předchozí praxi Svoboda věděl, že ideálním barevným odstínem pro obojí je šedá s lehkým nádechem fialové. Potřebu sladit filmový a divadelní prostor usnadňovala naopak volba kostýmů. Stejně kostýmy pomáhaly divákovy uvěřit, že i když se s jednou osobou setkává v různých obrazech, jedná se stále o stejnou postavu, jako například u konferenciérek.

Při práci více prostorů na jedinou filmovou divadelní jenutné najít ideální prostorový vztah pomocí mezí. Autoři *Laterny magiky* nazývají tento princip pomocí jeviště: „*V Laterně magice používáme různých filmových ploch v různých kombinacích se scénou, abychom mezi oběma dostali nové dramatické poměry. V tomto poměrovém jevišti se díváme na děje a na akce z různých stran. Srovnáváme, hledáme souvislosti nebo nacházíme kontrasty*“.³² Tento princip navíc umožňuje spojit v běžném pojetí nespojitelné, například baletku s rozřazenou oceľí.

Ve Svobodově práci se scénou se objevují dva hlavní druhy metodických postupů. Prvním z nich je kinetická scénografie, kdy je scéna v neustálém pohybu. Často dochází k proměně prostředí, a to přímo během hry. Proměna je součástí dramatického děje, a dokonce může být nositelem vlastního významu. Nejedná se pouze o

³² GROSSMAN, Jan: *Výtvarné hledisko Laterny magiky a polyekranu*. In: *Texty o divadle*. Praha: 2000, s. 101.

urychlení proměny divadla. V tomto směru, podobně jako v oblasti světla, navazuje Svoboda přímo na divadelní reformátory z počátku století. Tento princip uplatnil Svoboda ještě před tvorbou Laterny magiky například v inscenaci Rigoletta, kdy scéně dává charakter renesančního otočného jeviště.³³

Druhý prvek, na kterém Svoboda zakládal své výpravy a který patří mezi charakteristické rysy laterny magiky, je světelné divadlo. Jeho hlavními výrazovými prostředky jsou světlo a světelná projekce, a to statická, kinetická nebo filmová. Některé možnosti využití světelného divadla v tradici iluzionizmu pomáhají docílit například větší hloubky a šířky prostoru.³⁴ V laterně magice jsou světlo a světelná projekce důležité pro vytvoření dynamického, variabilního a dramatického děje těsně se přimykajícího prostoru.

Kombinací světelného divadla s principy kinetické scénografie se vytváří prostor, který poskytuje různý pohled na události a zaznamenává několik dějů, které se odehrávají v různých prostorech, ale současně. Tento polyscénický prostor se může stát východiskem volných a mnohostranných časoprostorových operací – vidět jeden a týž děj z několika úhlů, tedy víckrát působě, vprůběhu sledování a jiné proporce.

Jak kinetická scénografie, tak světelné divadlo patří mezi nejdůležitější scénografické principy laterny magiky, jak jim to řekl Alfréd Radok a Josef Svoboda. Praktické využití obou principů si Svoboda vyzkoušel v průběhu společné tvorby s Radokem koncem čtyřicátých a počátkem padesátých let.

3.2.4. Mezinárodní srozumitelnost

Důležitým faktem bylo zpřístupnit program, který obsahoval i mluvené slovo, mezinárodnímu publiku. Jednalo se o převod průvodního slova konferenciérky k jednotlivým obrazům do více světových jazyků. Tvůrci našli řešení v základní koncepci bruselského programu, tj.

³³ Pomocí otočného jeviště - paralelně, jakoby filmovým stříháním - se v Rigolettu měnila slavnostní scéna italské opery v prosté divadelní zákulisí se všemi všedními problémy obyčejných lidí.

³⁴ Například sérií šikmo sklopených reflektorů směrem k obecně svulzezasvětlit prostor mlžným oparem, který navodil ideální atmosféru poetického divadla.

kombinaci filmu a divadla, neboť ta umožnila násobit přítomnost konferenciérky scéně. Toto paralelní, mnohonásobné bytí jedné osoby bylo zároveň rozrůzněnotím, že každá mluvila jiným jazykem.

Při „Konferencích“ získávalo slovo hlavní sdělovací hodnotu (ve zbylých jineslyobrazyavýkonyherců). Přestože uvaďky promlouvaly k publiku několikrát, nezůstávaly jejich výstupy stereotypní a systém konference se v průběhu po řadu obměňoval. Tvůrci využili objevů propojení filmu s divadlem i při konferencích a oživilo tyto scény různými triky. Nadšené reakce vyvolávala zejména scéna, kdy filmové obrazy rozmlouvaly od úvodu nepřítomnosti živé kolegyně. Diváci zatím mohli na zadním plátně sledovat opožděnou konferenciérku, která se



Konference, Laterna magiky, Expo Brusel, 1958

všatně teprve připravovala na výstup. Kamera ji sledovala i na cestě ze šatny k jevišti a ve chvíli, kdy by ve filmu měla vstoupit na

jeviště, objevila se na pódiu skutečná, živá konferenciérka a filmová zmizela. Prolnutí obou prostorů bylo natolik dokonalé a nečekané, že výstup budil dojem skutečnosti, že herečka opravdu vystoupila z filmového světa do reálného, přítomného světa představení.

Dokonalá synchronizace obou obrazů konferenciérek byla zajištěna zvoleným způsobem natáčení filmu: všechny tři odlišné obrazy byly postupně natočeny na jedno širokoúhlé plátno.³⁵ Filmový pás se v kamere z části zakryje, takže dochází k zánam obrazu pouze na odkrytou část. Podotčení prvního záběru se film musí vrátit na začátek, zakryt jinak, čímž je připraven pro natočení druhého záběru. Při

³⁵ Kameraman Jan Novák vycházel při natáčení konferenciérek z lehce upraveného vynálezu kameramana Vladimíra Novotného. Vladimír Novotný využil poprvé svého objevu, který umožňoval souběžné vystoupení jednoho herce ve dvou rolích, ve filmu Císařův pekař a Pekařův císař, kde dvojrolí císaře Rudolfa II. a jeho pekaře Matěje ztvárnil herec Jan Werich.

některých scénách prošel filmový pás kamerou až sedmkrát (Finále). Jediná chyba znamenala záměna čísel 6 a 7.³⁶

4. Program Laterny magiky

4.1. Laterna magika na Expo

Příležitost, která byla Radokovi poskytnuta pověřením vytvořit a řídit kulturní program na Expo, dokázal využít k zúročení svého výjimečného talentu a předčil všechna očekávání, neboť představení, které zvolil, vedl ke vzniku nového uměleckého dramatického druhu založeného na multifunkčním využití prostoru kulturního sálu a propojení různých uměleckých druhů – divadla, filmu, hudby, tance atd. – a znamenal skutečné obohacení československé i světové moderní umělecké tvorby.

Premiéra Laterny magiky se uskutečnila 9. května v 11 hodin. Program připravený Alfrédem Radokem doslova uchvátil a Laterna magika se velmi rychle stala jednou z hlavních atrakcí výstavy.

Na vstupenky se čekaly dlouhé fronty, přestože se představení konala jednou až dvakrát denně až do 18. října. Na všechna vystoupení bylo vyprodáno a z celou dobu navštívil sál přibližně 150 000 diváků. Vzhledem k tomu, že návštěvnost výstavy se odhaduje na 41 milionů osob, je zřejmé, že Laternu magiku mohl zhlédnout jen zlomek návštěvníků. I kdyby kapacita sálu byla dvojnásobná nebo pětinašobná – ve skutečnosti 139 míst k sezení a smíšená stání byla průměrná obsazenost kolem 270 diváků na představení – nebylo možné uspokojit zájem, který Laterna magika jako vítězný program světové výstavy vyvolala.³⁷

Kolektiv tvůrců Laterny získal řadu nejvyšších ocenění. Velká porota udělila Alfrédu Radokovi Velkou cenu za režii. Zlatou medaili Světové výstavy v Bruselu získal celý soubor, architekt Svoboda za scénickou výpravu, profesor J. Kybal za oponu a dekorační závesy ÚKS

³⁶ In: rozhovory V. Svítáčkem, program Expo 58.

³⁷ Ze známých osobností zhlédly program Laterny magiky například Walt Disney, Cesare Zavattini, Yehudi Menuhin, Gaston Reif, o významných hostech světové výstavy jako členové královských rodin ani nemluvě. In: HEDBÁVNÝ, Zdeněk: *Alfréd Radok. Zpráva o jednom sudu*. Praha: 1994, str. 264.

profesor Pavel Smetana z projektu ÚKS³⁸, ÚKS adioramu Pražské jaro³⁹.

Co bylo na „Kouzelné lucerně“ tak jedinečného, že ji Velká porota upřednostnila před programy a expozicemi jiných států? V americkém a sovětském pavilónu mohly diváka fascinovat nejnovější technické vynálezy (barevná televize, stroj na sčítání volebních hlasů, plastická nahrávka zvuku v prostoru), kdežto Laterna nabídla „pouze“ již dávno objevené a rozšířené využití filmu na divadle. Jistě k úspěchu přispělo, že návštěvníci výstavy se chtěli především bavit, což zábavná forma programu spojená s dokonalým zvládnutím technické a umělecké stránky umožňovala a učinila propagační podtext přínosným a zajímavým pro všechny typy publika. Její hlavní předností však byla dokonalá souhra použitých prostředků, vtip, nápaditost a originalita, takže program působil na lidské emoce, i když vyprávěli o obyčejných statistikách.

4.2. Laterna magika v Československu

Pro velký úspěch na výstavě v Bruselu amnožství získaných cen bylo v Československu rozhodnuto, že část bruselské expozice, včetně Laterny magiky a polyekranu, bude přenesena do domácího prostředí. Laterně magice byly vyhrazeny prostory bývalého kina Moskva v paláci Adria na Národní třídě. Od 1. 11. 1958 byla přidružena jako stálá instituce k Národnímu divadlu a stal se tak jeho čtvrtou, experimentální scénou. Alfrédu Radokovi byla udělena Státní cena Klementa Gottwalda. Spolutvůrci programu Miloš Forman a Vladimír Svítáček byli jmenováni do mezinárodní jury pro posuzování filmů, divadla a výtvarných umění.

Prostory vyhrazené pro Laternu magiku nejprve musely projít důkladnou rekonstrukcí. Exteriér budovy navrhli projektanti František Cubr, Josef Hrubý a Zdeněk Pokorný, kteří projektovali také československý pavilón v Bruselu, architektem scény a interiéru byl opět Josef Svoboda. Hlavní rozdíl mezi prostory, které se rekonstruovaly v paláci Adria a které byly k dispozici v bruselském kulturním sálu,

³⁸ Ústřední kulturní síň.

³⁹ Kol. Laterny magiky: *Laterna magika, výzkumná scéna Národního divadla v Praze*. Praha: 1959.

spočívaly vsamotnýchstavebníchpodmínkách.Zatímco brusselskýsál se začal stavět ještě předtím, než Laterna magika existovala a prostory jevištěatechnickézázemísálunebylyproakcitanáročnoujakoLaterna magika zcela odpovídající, vPraze se sál budoval již za konkrétním účelem.Svoboda, vzhledem k nedostatku bruselského sálu, vytvořil scénu, která lépe odpovídala současně živé akci a projekci.Jeviště bylo opatřeno několika pohyblivými projekčními plochami schopnými různých kombinací. Nové technické vybavení čítalo množství světelných přístrojů, které umožňovaly nejrozmanitější efekty. Technický blok obsahoval speciální projektory, diaprojektory a stereofonické zařízení, které ovládalo zvuk a celou prostorovou hlediště.

Zatímco prostory budoucího sídla Laterny magiky procházely nutnou rekonstrukcí, Alfréd Radok se svým spolupracovníkem připravoval pražskou premiéru. Jejím jádrem zůstal program, který prezentoval Československou republiku před světlem na výstavě, k tomu však byla dotočena úvodní a závěrečná část, jejichž účelem bylo provést diváky Světovou výstavou v Bruselu a přiblížit její atmosféru. V nově zrekonstruovaném a pro účely Laterny magiky speciálně technicky vybaveném prostoru zahájila Laterna magika provoz symbolicky rok po bruselské premiéře, 9. května 1959.

5. Dobový ohlas Laterny magiky

Podobně jako na Expo vyvolala inscenace Laterna magika nadšené reakce i v domácím prostředí. Nejčastěji byly vyzdvihovány výstupy

Konferenciérky,
Živé sklo a Finále,
ve kterých
docházelo k přímé
interakci
filmových a
jevištních herců.



Finále, Laterna magiky, Expo Brusel, 1958

V celkovém hodnocení byla oceňována novost forem, originálnost a dokonalé prolnutí dramatických umění ve funkční celek a mnohost výrazových prostředků.

Objevovaly se ovšem také kritické hlasy, které hodnotily Laternu magiku jako lacinou přehlídku moderní techniky, odsuzovaly ji za její zábavný ráz a upíraly jí jakékoli umělecké hodnoty. Je nutno však vzít v úvahu, že Laterna magika nevznikala primárně jako umělecké dílo, ale jako dílo skutečně převážně informační, dokumentární a propagační. Díky Radokovu přístupu k přípravě programu však získala navzdory svému původnímu účelu další, tj. umělecký rozměr, což je třeba samostatně ocenit jako její přínos.

Po premiéře psaly všechny domácí noviny a časopisy o Laterně magice jako o divadelním zázraku. Podobně jako zahraniční kritici, i čeští a slovenští autoři vychvalovali novost a originalitu využití technických prostředků, vysokou uměleckou hodnotu díla a dokonalé sladění techniky s uměleckým ztvárněním. Již od počátku se objevovaly tendence srovnávat Laternu magiku s Burianovým theatergraphem jako nejbližším předchůdcem, čímž jí v podstatě byla upírána původnost. Na tyto kritiky reagoval sám architekt a spoluvůdce theatergraphu Miroslav Kouřil. Označuje theatergraph za předchůdce laterny magiky, na základě důkladné analýzy postupů obojího principů a jejich komparací dochází však k závěru, že laterna magika je originálním způsobem propojení divadla a filmu využívající pouze některých objevů theatergraphu.⁴⁰

⁴⁰ Narozdíl od theatergraphu se filmová část laterny magiky skládá ze tří složek, z nichž pouze první – pohledná promítací plocha – je převzata z theatergraphu. Nezbytnými prvky pro funkčnost Laterny magiky je dále využití systému polyekranu a přerušování panoramy, které laterna magika využívá v divadelním prostředí jako první. Kromě již zmíněných nových metod, na které upozornil M. Kouřil, spočívá původnost laterny magiky oproti theatergraphu ve využití současných akcí živého herce na jevišti a jeho obrazu na filmové plátně. V propojení obojího umění jde Laterna magika dokonce tak daleko, že herec během představení přechází z plátna na jeviště a naopak. Objev polyekranové projekce umožňuje také znásobení herecké postavy. Tyto principy využili prakticky jako první tvůrci Laterny magiky. Radok a E. F. Burian pracovali odlišně také s prvky, které tvořily základní pilíř významové roviny. Burianovo poetické divadlo pracovalo s metaforou jako prvkem navození básnické atmosféry, Burianova metafora směřovala k básnickému lyrismu. Radokovi spíše odkrývá faktický, jasný a předmětný základ fotografovaných předmětů, slouží kvytvoření nových významů a spojení zdánlivě neslučitelných obrazů. Tuto metaforu podrobuje Radok imaginativní a časoprostorové montáži, díky níž vznikají silné momenty představení.

Kladně je hodnocena zejména dokonalá synchronizace všech složek a přesnost v oblasti triku. Jako novinka ve filmové oblasti je zmíněno využití několika různých formátů promítacích ploch a projekce na několik pláten najednou. Největší přínos je obecně spatřován v budoucnosti laterny magiky jako nového dramatického umění. Dověšením vývoje mnoha filmových a divadelních experimentátorů o propojení divadla a filmu otvírá laterna magika nové cesty do budoucna. Kolektiv autorů bruselského programu dokázal, že toto již nově nabízí řadu nových možností.

2) Vývoj Laterny magiky po Expo

Přesunem expozice z Bruselu do Prahy a založením Laterny magiky jako experimentální scény Národního divadla začala první éra tohoto divadla. Otázkou byla, jakým směrem se laterny magiky jako nový scénický druh vydá. Zatímco bruselská inscenace měla především propagační funkci a její zábavnost a originalita byly hodnoceny pochvalně právě díky tomu, že zablouhly propagační a informační charakter programu, který by sám o sobě pravděpodobně nezaujal, pro budoucí vývoj bylo nutné najít nová témata, která by vynikla právě ve formě laterny magiky.

1. Zájezdový program

Podobně jako první i druhý program vznikal na státní zakázku a jeho výroba byla svěřena stejnému tvůrčímu týmu jako program pro Expo. Již v Bruselu zažádalo o zájezd Laterny magiky čtrnáct⁴¹ států z celého světa.⁴² Přípravovaný program měl uspokojit tuto poptávku. Nová inscenace nesla dokonce název „*Laterna magika II - Zájezdový program*“ (premiéra 5. 12. 1960). Druhý program měl mít rovněž převážně informační charakter, tak aby prezentoval Československo v zahraničí, tentokrát však se zaměřením na kulturu a umění, nikoli průmyslem dělnictví, jak tomu bylo v případě Expo.

Protože propagační charakter Zájezdového programu představoval určitá omezení a pro Radoka a Svobodu jeho příprava neznamenała nic nového, přistupovali k ní spíše jako k možnosti vyzkoušet si, co laterny magiky jako scénické umění dovoluje, co funguje a co je nutno vyloučit, aby nabyté zkušenosti mohli později rozvinout v dramaticky ucelené inscenaci. Taneční složku částečně nahradila složka herecká a také došlo k užšímu sepejetí scény a filmu. V těchto ohledech

⁴¹ Některé dobové zdroje uvádějí 16 států (př. M. Forman v rozhovoru: VAGADZY, Jozef: *Laterna magika zovšetkých stran*. Smena, 26. 10. 1958), Z. Hedbávný pouze 14 (HEDBÁVNÝ, Zdeněk: *Alfréd Radok. Zpráva o jednomosudu*. Praha: 1994, str. 264).

⁴² Spojené arabské emiráty, Izrael, USA, Argentina, SSSR, NSR, Velká Británie, Francie, Holandsko, Belgie, Rakousko, Švýcarsko, Španělsko, Itálie. In: HEDBÁVNÝ, Zdeněk: *Alfréd Radok. Zpráva o jednomosudu*. Praha: 1994, str. 264.

Lze spatřovat pozvolný přechod k dalším scénickým formám. Svoji představu, jak by jednou mohla laterna magika fungovat, vtiskl Radok zejména do části *Otvírání studánek*.

Radok hned od počátku plánoval inscenovat ucelené dramatické texty, mimo jiné i Shakespeara, jehož dramata se svou rozličností do množství obrazů proto jeví jako ideální předloha pro laternu magiku. V *Otvírání studánek* vychází Radok poprvé z poetické předlohy a propojením filmového a jevištního prostoru má možnost prohloubit jeho symbolickou a básnickou rovinu. Filmová část vykreslovala prostředí Vysočiny a doplňovala ji divadelní akce, která zobrazením lidových obyčejů a tradic zachytila koloběh prostého venkovského života v jeho čisté podobě – narození, život, smrt. Problémem této části bylo paradoxně novátorství filmové části a její vysoká kvalita, ke které tvůrci nedokázali najít adekvátně silný divadelní výraz. Porušili tím základní pravidlo laterny magiky, a sice že filmová a divadelní složka se musejí vzájemně doplňovat a jednonemůže existovat bez druhého. Pro filmovou část bylo použito různých filmových materiálů (barevný a černobílý film, širokouhlý formát atd.), jevištní akce tvořila převážně taneční vystoupení přibližující tamní obyčaje.

V *Otvírání studánek* můžeme pozorovat prohloubení umělecké



Otvírání studánek, Zájezdový program

dimenze bruselského programu a oslabení jeho estrádního a kabaretního charakteru. To ukazuje, že Radok si byl vědom nebezpečí, na které poukázala E. Baumannová, když varuje před ustrnutím

laterny magiky na poli zábavy: „Smyslem československých filmů řízení hledat nové triky, ale hledání nových výrazových prostředků.“⁴³ Již v této

⁴³ BAUMANNOVÁ, E.: *Hledání syntézy*. Sovětská kultura, 12.1.1961, č.5.

době Alfréd Radok přemýšlel o tom, jak získaných zkušeností využije a jak je rozvine v další tvorbě.

1.1. Technické novum druhého programu

Možnost experimentovat s prostředky laterny magiky si nevyzkoušel ve druhém programu pouze Radok, ale i Svoboda využil příležitost realizace nového pásma rozvoji objevů z prvního programu. Pro projekce bylo tentokrát využito jedno širokoúhlé plátno a dvě klasická. Scénu dále tvořilo osm projekčních ploch, které byly uzpůsobeny tak, aby během představení bylo možné změnit jejich velikost a vzhled podle potřeby inscenace. Promítalo se ze tří filmových projektorů a jednoho diaprojektoru. Novinkou technické stránky programu spočívala v možnosti libovolného otáčení a nahýbání obrazu a jeho odchylování od promítací plochy. Tento technický dívek umožňovaly skleněné hranoly a zrcadla. Velké plátno bylo uzpůsobeno tak, aby jím mohli herci volně prostupovat.⁴⁴

Velký podíl na výsledné podobě měli také kameramani Jaroslav Kučera a Vladimír Novotný. Zatímco Kučera v práci cívil zejména v jeho schopnosti potlačit touhu po efektnosti, k níž mohl svádět experimentální charakter Laterny, a v přesném vystižení poetického ladění příběhu filmovým obrazem, Novotný se věnoval trikové oblasti. Byl konstruktérem speciálních přístrojů nasnímání trikových záběrů.

1.2. Konec Radokovy Laterny magiky

Baladický příběh o živujícím folklóru a prostředí Českomoravské vysočiny na hudbu Bohuslava Martinů Otvírání studánek přinesl však tvůrčímu týmu velké problémy. Vedení se nelíbilo odklon od čistě propagační tvorby. „*Václav Kopecký obžaloval Alfréda Radoka z reakcionářství a z expresionizmu, že chce vrátit svět o dvacet let dozadu, obdivuje se zaostalým mravům a záměrně neukazuje moderní techniku československého hospodářství.*“⁴⁵ Navíc Bohuslav Martinů žil přes patnáct let v emigraci, takže zařazení jeho hudby do programu

⁴⁴ Tyto technické novinky byly patentovány.

⁴⁵ TICHÝ, Zdeněk A.: *Krotitel démonů civilizace*. Literární noviny, 15.9.1990, s.6

reprezentující Československo se jevilo jako politicky nevhodné. ⁴⁶ Další problémy přinesla část „*Koncerto Praze*“ a „*Groteska*“. Unich se vadil sklon k abstraktnosti a zlehčování tématu opery. ⁴⁷ Z toho důvodu byla premiéra odložena, Otvírání studánek z programu vyřazeno ⁴⁸ a většina hlavních tvůrců postupně odvolána. V konečném programu se objevila dokonce jména tvůrců, kteří se na vzniku Zájezdového programu nepodíleli. Novým ředitelem Laterny magiky se stal Rus Boris Michajlov.

2. Vývoj Laterny magiky v letech 1960-1980

Nadějný vývoj naznačený uměleckými i technickými inovacemi v druhém programu nečekáně přerušily personální změny, ke kterým došlo na vedoucích pozicích v Laterně magice po odvolání Radoka a většiny jeho spolupracovníků kvůli nesplnění ideových požadavků druhého programu. Na vedoucí posty byli dosazeni prorežimní úředníci, kteří sice dodržovali nařízení šora, ale o umělní samostatném řešení moc neměli.

Až doroku 1973, kdy se na post uměleckého šéfa Laterny magiky vrátil Josef Svoboda, těžila Laterna z objevů, které učinili Radok se

⁴⁶ Emil Radok v rozhovoru se Zdeňkem A. Tichým (*Krotitel démonů civilizace*. Literární noviny, 15. 9. 1990, s. 6.) připisuje nešťastnému Radokovu odchodu z Laterny magiky fakt, že Martinů odmítl veřejnou návštěvu státu, dokud *zde bude komunismus*, ale Radokovi účast na premiéře druhého programu přislíbil. Alfréd Radok se v jiném rozhovoru sám vyslovuje ke svému propuštění z Laterny magiky takto: „*Před dokončením programu však lidé, kteří tento program schvalovali, říkají věděli, co dělám, najednou v určité chvíli řekli, že program dostatečně neoslavuje 15. výročí ČSSR. Což byla pravda; on neoslavoval*“ (GRYM, Pavel: *Křižovatky experimentu*. Divadlo, 3. 1967, s. 30.).

⁴⁷ „*Kritika se jmenovitě zabývala ideovými uměleckými pojetím scénické básně, komponované podle díla Bohuslava Martinů*“ „*Otvírání studánek*“. *Koncepcí tohoto jevištního obrazu je problematická a nevhodná pro uvedení v programu Laterny magiky.*

Kritizován byl i „Koncert o Praze“ – houslová věta přednesená hudebníkem na scéně, který je doprovázena filmovaným symfonickým orchestrem. Obraz orchestru postupně prolínal do záberu Prahy, přičemž zábery nebyly vybrány tak, aby z nich vynikla nová tvář našeho hlavního města a jejich poetičnost, někdy zabíhala do abstraktních a formalitních pokusů. Hudba v tomto čísle byla neobyčejně složitá a náročná. Filmový materiál z tohoto čísla bude použit v novém zpracování.

Rovněž „Groteska“ byla podrobená kritice. „Groteska“ využívala řízení dvou dějů. Némý film zdobí secese a zvukový film, parafrázující část Verdiho opery „Othello“ tvořily záminku k jevištní komice. „Groteska“ vyzněla jako zesměšnění klasické operní předlohy, a proto není do programu zahrnuta.“

In: *Příběh československé ústavy Světový výstav v Bruselu, Expo 58*. Katalog pro výstavu 27. 9. – 20. 11. 2008.

⁴⁸ Premiéra Otvírání studánek se nakonec konala v roce 1966, kdy bylo v původní podobě vloženo do nového programu nazvaného Variace 66.

Svobodou při přípravě prvních dvou programů. Až na výjimku třeetí inscenace *Laterny magiky - Hoffmannovy povídky*, které inscenoval podle operní předlohy Jaquese Offenbacha Václav Kašík roku 1962 – se nová produkce skládala z krátkých zábavných scének a pokračovala v revuálním charakteru prvních dvou programů. Některé programy byly podařenější, některé méně, ale v zásadě nepřinesly nic nového. Experimenty a novinky u nových částí revuálních programů se omezily na filmovou oblast⁴⁹ a divadelní část se postupně začala blížit pouhé ilustraci dění na scéně. Laterna magika začala stagnovat, což se postupně projevilo i v poklesu zájmu veřejnosti o ní. Většina lidí se ji již seznámila s bruselským „zázrakem“ a nová čísla založená na principech, které kopírovaly bruselský program, ve veřejnosti již tolik nevábila.

Při založení *Laterny magiky* jako experimentální scény Národního divadla se předpokládalo, že objevy učiněné pro Expo se budou dále rozvíjet, technika zdokonalovat a že se budou inscenovat ucelená dramata. Přední úkol *Laterny magiky* jako experimentálního studia měl tedy spočívat ve zkoušení nových postupů a práce s moderními výrazovými prostředky.

Již roku 1961, po zhlédnutí druhého programu, varuje Emil Lehuta v rozsáhlé analýze současného stavu *Laterny magiky* před parazitováním na sobě samé a ustrnutím na místě: „*Kdyby Svobodův projekt Laterny magiky neměl být jen východiskem využívání technických prostředků, ale jejich hranicí, nejenže by určovali i meze vynalézavosti a variabilnosti tvůrců programu: od scénáře přes interpretaci až po režiséra. Nastalo by tak nerozvíjení a rozšiřování, ale jen obměňování prostředků, které jen jednou můžou poskytnout zážitek prostřednictvím překvapivosti a nečekanosti. Potom se emocionální vzrušení začne měnit na racionální obdiv více nebo méně dokonalého technického koncertu.*“⁵⁰

⁴⁹ Takto charakterizuje období *Laterny magiky* Josef Svoboda při nástupu do postu uměleckého šéfa. Žádné konkrétní příklady, v čem konkrétně spočívaly inovace filmové části, nezmínuje. Touto dobou však působí v Laterně jako hlavní kameraman Vladimír Novotný, který je autorem řady filmových triků uplatňovaných ve filmu. Je tedy možné, že své triky používal i při natáčení filmů pro Laternu magiku, případně některé muzobjevy došlo právě v Laterně.

⁵⁰ LEHUTA, Emil: *Druhý program a co dále s Laternou magikou*. In: Slovenské

Následný vývoj bohužel ukázal, že došlo na varovná slova, neboť experimentování skončilo u příprav druhého programu. Jediný pokus o ucelené dramatické dílo Václava Kašlíka ztroskotal hlavně na nezájmu publika, které v této době ještě nepřistupovalo k Laterně magice jako k zábavné atrakci plné gagů a triků a nebylo připraveno vnímat ucelený příběh, natož operu.⁵¹ To, co v počátcích selhalo pro komerční nezájem, bylo Laterně magice později vytýkáno.

2.1. Období stagnace

V tomto období žila Laterna magika z bruselského objevu a kromě laciných gagů a drobných obměn například úvodních principů nepřinášela žádné novinky. Mezi jednozatraktivnějších čísel patřil například 14. část Zájezdového programu nazvaná *Od prvního českého filmu k Laterně magice*. Během pásma se střídaly němý a zvukový, barevný a černobílý film, živé postavy na filmovaných miabylo rozvinuté principy výstup postav z filmu na scénu. Celý systém laterny magiky ztrativňovalo polyekranové rozložení promítacích ploch.

V prvních počátcích Laterny magiky se vedly četné debaty o tom, zda to je divadlo či film. Vzhledem k přeřazení filmové části v prvních dvou programech byla Laterna magika po roční činnosti pod Národním divadlem přeřazena pod Československý státní film. Filmového zázemí využil za šestileté působení Laterny magiky pod Státním filmem pouze Václav Kašlík a vytvořil první laternomagickou operu a první dramatickou inscenaci pod hlavičkou Laterny magiky *Hoffmannovy povídky* (premiéra 4.9.1962).

Hoffmannovy povídky se poprvé vymanily z revidovaného charakteru předchozí tvorby a staly se nadějí do budoucnosti. Kašlík omezil popisné pasáže a zdůraznil příběhovou linii opery. Svoboda jako scénograf rozmístil na jevišti tři zcela odlišné promítací plochy. Střední část vykrývala cinemaskopická plocha, na levé straně jeviště se

poklady. Bratislava. 12. 1961. s. 72.

⁵¹ Hoffmannovy povídky zaznamenaly v době vzniku nezájem ve veřejnosti i negativní hodnocení kritikou. Pravděpodobně vzhledem k dalšímu stagnujícímu vývoji Laterny magiky se však Hoffmannovy povídky udržely na repertoáru nakonec řadu let a v době konání Montrealského Expa se konala v Praze 1000. repríza a návštěvnost přesáhla půl milionu diváků.

nacházelo plátno klasického formátu a vpravo byl umístěn výškový cinemaskop. Pro natáčení filmové hoobrazu byly proto použity tři odlišné kamery a každá snímala obraz pro jedno konkrétní plátno. Rozdílnost filmových pláten zkomplikovala práci zejména kamera manovi Janu Stallichovi, neboť „celková obrazová kompozice musela být řešena tak, aby se zábery jednotlivých formátů vzájemně doplňovaly a vytvořily na třech projekčních plochách výsledný obraz, vyvážený kompozičně, světelně i barevně.“⁵²

Přestože od premiéry zapouhým šesicapůl (tj. 14.10.1962) bylo uvedeno 61 vyprodaných představení, která zhlédlo přes 25 tisíc diváků, a inscenace se udržela na repertoáru dlouhých pět let, znamenala pro Laternu magiku spíše neúspěch. Nikoli tvůrčí, ale komerční. Přijetí inscenace bylo spíše negativní a kritika odsuzovala Laternu zpět krevuálnímu typu inscenací.

Pod patronací Státního filmu vznikly ještě dvě „nové“ programy – *Variace 63* (premiéra 9. 6. 1963) a *Variace 66* (premiéra 27. 5. 1966). Oba se skládaly z kratších čísel, z nichž byla většina převzata z Expa a Zájezdového programu. Novinkou Variací 63 byla *Krkolonná jízda* (režie K. M. Walló), která se rychle stala jednou z nejoblíbenějších scén revuálních pásem. Živý tanečník „nekontrolovatelně uhání“ na jevišti jakoby ulicemi Prahy a při své zbesilé jízdě se musí vyhýbat autům, chodcům a jiným překážkám na filmovém plátně. Na cinemaskopické plátno se promítala jízda kamery ulicí, při čemž projektory byly sklopeny a plátno cinemaskopu přecházelo voblouku až na podlahu jeviště.⁵³ Nově se objevují v některých číslech výtvarné prvky Jana Švankmajera a černé divadlo Jiřího Srnce. O tři roky později uvádí lehce pozmeněné Variace 66 Alfréd Radok, který se na chvíli vrátil do Laterny magiky. Největším přínosem Variací 66 bylo začlenění Otvírání studánek, které díky tomu byly poprvé uvedeny od roku 1960, ačkoli vznikly již roku 1960.

Při přípravách na Expo 67 se vzpomnělo na úspěch Laterny

⁵² *Kameraman o realizaci Hoffmannových povídek*. Laterna magika: experimentální studio čs. filmu. Praha 1962, roč. 1, č. 11, s. 3.

⁵³ FIALA, Miloš: *Výprava za zítřkem Laterny magiky*. Rudé právo, Praha, 22. 7. 1962. In: *Laterna magika: experimentální studio čs. filmu*. Praha 1962, roč. 1, č. 12, s. 4.

magiky v Bruselu a rozhodlo se o realizaci nového programu. Laterna magika byla převedena z patronace Státního filmu pod Státní divadelní studio, do vedení přešli umělci, kteří chtěli vyvést Laternu magiku z krize. Nový šéf Laterny magiky Jiří Bělka a dramaturg Jiří Procházka si kladli za cíl vytvořit inscenace, které by ne parazitovaly na bruselském programu, ale dále rozvíjely jeho technické dramaturgické principy.

Protvorbou programu pro montrealské Expo 67 angažovali tvůrce zvukových jmen (E. Schorm, E. Radok, L. Rychman, P. Šmok, K. M. Walló a další), dokonce uvažovali o obnovení spolupráce s Alfrédem Radokem. Pro nedostatek financí a organizační a prostorové problémy⁵⁴ nedokázali konečně realizovat své plány montrealský program tvořila čtyři stará čísla a pouze dvě nová. *Revue z bedny*, jak montrealský program nazval kolektiv tvůrců, opěť zaujal podobně jako bruselská Laterna magika objezdil po skončení Expo 67 „celý svět“. Společným rysem revuálních programů byla velká řemeslná zručnost, ale nepatrná umělecká hloubka.

2.2. Počátek nové éry Laterny magiky

Naděje na změnu klepšímu přinesly opět až personální změny roku 1973, kdy se do vedení Laterny magiky vrátil jeden z jejích zakladatelů – Josef Svoboda – a kdy byla vrácena pod patronaci Národního divadla (k 1. 7. 1973). Svoboda se stal uměleckým šéfem, jako dramaturgyně nastoupila Milena Honzíková. Laterna, kterou přebírali, se nacházela ve velmi špatném stavu. Soubor se neustálým opakováním stejných programů přestal vyvíjet a herci přestali být tvůrčí, technické zařízení bylo opotřebované a zastaralé (od počátku došlo k obnovování techniky pouze v nezbytně nutných případech). Za 15 let existence Laterny magiky vznikly pouze dva nové programy, ale až na výjimku Otvírání studánek a Hoffmannových povídek nedošlo k žádnému vývoji uměleckých principů objevených již pro Expo 58.

Nové vedení v čele se Svobodou si stanovilo za cíl revitalizaci

⁵⁴ Laterna magika se musí od r. 1965 dělit o prostory paláce Adrie s Divadlem za branou. Z tohoto důvodu tvůrce postrádali zkušební prostory, nemohli připravovat scénografii a jejich možnosti příprav byly velmi omezené. S tímto problémem bojovali až donuceného zrušení Divadla za branou v roce 1972.

celé Laterny magiky pokračuje souborem a technickým vybavením a končí repertoárovou skladbou. Během pětiletého plánu vytvořili nové programy, z nichž některé by navazovaly na předchozí revuální tvorbu, jiné měly zpestit repertoár tím, že budou založeny na dramatických předlohách. Každý nový program měl být vystaven na jiném principu tak, aby se již použité metody neopakovaly, jako tomu bylo dosud. Významným rozhodnutím se ukázal také ekonomičtější přístup ke tvorbě nových programů. Aby mohlo vedení dodržet plánovaný počet premiér, bylo bezpodmínečně nutné snížit náklady na tvorbu jednotlivých programů.⁵⁵

Naplňování nového vedení se podařilo a do roku 1980 vzniklo celkem pět nových programů různých žánrů a prvních diváckých skupin. Roku 1974 měl premiéru *Pražský karneval*, který rozdělením inscenace na několik částí vyprávějících příběhy starých pověstí pražských navazoval na revuální tradici dosavadního repertoáru, o rok později bylo uvedeno příběhově ucelenější zpracování Pražského karnevalu *Lásky v barvách karnevalu* (1975). Druhou premiérou tohoto roku byla *Ztracená pohádka*, která směřovala k českému divákovi. Následoval *Kouzelný cirkus* (1977) určený pro zájezdy. Jako poslední premiérou byl na sklonku 70. let uvedena pohádková *Sněhová královna* (1979).

2.2.1. Ztracená pohádka

Prvním krokem nové dramaturgie byla *Ztracená pohádka*. Jednalo se o první inscenaci Laterny magiky, která byla zaměřena na dětského diváka. Jednalo se o ucelený pohádkový příběh, který nahradil dosud převládající revuální charakter předchozích inscenací. Námět pohádky sepsal Petr Foltýl přímo pro Laternu magiku. Tím se podařilo naplnit jeden z požadavků nové dramaturgie, že divadlo typu Laterna magika potřebuje vlastní dramatické předlohy, které již od začátku vycházejí z kombinace filmu a divadla.

Premiérové režie v *Laterně magice* se ujal Jaromil Jireš, o

⁵⁵ Například výroba programu *Revue z bedny stála 12 miliónů*, přestože byla tvořena převážně ze starších čísel. O deset let později stála příprava *Kouzelného cirkusu* pouze 6 miliónů.

výtvarnou stránku se postarali manželé Švankmajerovi. Inscenace svou pestrostí, p řiběhem po čínaje a scénickým řešením kon če, úto čila na dětskou p ředstavivost. Dějová linie ve filmu sledovala hol čičku Bar ču (Alžběta Mjartanová) a Hodiná ře (Ladislav Pešek), jak se vypravili do hodin, kam se jim zatoulala kuka čka a kde se pomíchaly všechny pohádky z velké pohádkové knihy. Zní p ředčítá pohádky divadelní Vypravěč (Ji ří Hájek valternaci s Milošem Nesvadbou), který d ělal prostředníkem mezi filmovým p řiběhem a d ětmivhledišti. Role Vyprav ěče ve Ztracené pohádce se zna čně lišila od funkce Konferenciéra v revuálních programech, nebo ť Vyprav ěč jednak aktivn ě zapojoval diváky do p ředstavení a krom ě toho procházel celým p řiběhem jako aktivní hrdina, nikoli pouze jako spojující prvek j ednotlivých pásem, což byla hlavní funkce Konferenciéra.

Z pohádkových postav se divák setkal s Červenou karkulkou a Vlkem, s Mluvicím ptákem, Šípkovou R ůženkou, Sn ěhurkou atd. Podobu a potřebnou stylizaci pohádkového sv ěta dodala t ěmto postavám výtvarnice Eva Švankmajerová, její postavi čky následn ě rozpochoval ve filmu Jan Švankmajer.

Scénu tvo řila t ři polyekranov ě rozmíst ěná plátna. Hlavní plátno



Diapolyekran, Ztracená pohádka, 1975

vykřývalo centrální část jeviště. Zbylá dvě byla umístěna po stranách jeviště a oproti centrálnímu byla mírn ě vysunutá sm ěrem khledišti. Postranní plátna pat řila Bar če a

Hodináři, na prost ředním se v ětšinou odehrával

pohádkový děj. Postranní plátna se mohla horizontáln ě pohybovat a popřípadě vertikáln ě otá čet. Centrální plátno bylo stabilní. Členily ho dvojce symetricky umíst ěné dve ře, které ovšem nesm ěly narušovat jednotu promítací plochy. Na prost řední plátno se promítala

polydiakranová projekce, jejíž obrazy připomínaly dětskou skládku. Diapozitivní projekci střídala podle potřeby klasická filmová. Opět se použilo barevného i černobílého filmu. K dalšímu rozčlenění jevištního prostoru využili tvůrci příležitostně malá výsuvná plátna, která pokrývala centrální projektor určený jinak pro projekci zadní plátno.

Efektivním prostředníkem mezi filmovou metriky a jevištní akcí se stalo černé divadlo. Hned v úvodu představení si jevištní vypravěč podává filmového plátna lahvičku s živou vodou. Láhev zmizí z filmového plátna a pomocí černého divadla skutečně přesune do vypravěčových rukou. Podobných triků je užitoběhem představení několik.

Klasickou diapozitivní projekci na centrální plátno příležitostně doplňovala stínohra doprovázená zadní projekcí. Jako funkční součást scénografie sloužila také dřevěná skříň, jejíž dno bylo přiděláno na pohyblivé dráhy,



Diapolyekran, Ztracená pohádka, 1975

které jí umožňovaly pohyb po scéně. Sloužila jako hlavní rekvizita vypravěče, který se v ní příležitostně ukrýval.

Velmi zdařilá funkční propojení filmové a diapozitivní projekce s jevištní akcí skládající se z činoherního divadla, baletu, vypravěče, groteskní pantomimy, černého divadla a stínohry si rychle získalo zájem mezi českými i dospělými diváky. Posléze byla inscenace převedena do angličtiny (překlada anglická alternace vypravěče Jan Rubeš) a úspěšně svedla i v zahraničí. Hlavním prínosem Ztracené pohádky bylo rozšíření repertoáru nad českého diváka, inscenování uceleného příběhu a funkční propojení všech složek inscenace.

2.2.2.Kouzelný cirkus

K přelomovým inscenacím ve vývoji Laterny magiky patří také *Kouzelný cirkus* v režii Evalda Schorma (premiéra 15. 4. 1977). Od dob Hoffmannových povídek to byla první inscenace s uceleným příběhem určená pro dospělého diváka. Prostředí cirkusu a postavy dvou klaunů provázející celý příběh sice navazovaly na revuální typ předchozí tvorby, ale celkový mladěním stavbou příběhu předznamenal Kouzelný cirkus posundramaturgie tradiční repertoárové tvorby.

Svoboda jako scénograf Kouzelného cirkusu zde přistoupil nově k řešení scény. Zrušil promítání natřítí plátna a místo nich vykrýval celé jeviště jedinou panoramatickou plachtu. Většinou fungovala jako promítací plocha, ale zároveň ji bylo možné zvedat podle potřeby tak, aby jí mohli herci prostupovat. Poprvé senátá čelo natřítí kamery zároveň, a to převážně v exteriérech⁵⁶.



Kouzelný cirkus, 1977

Řešení scény u Kouzelného cirkusu bylo přesně funkční a sloužilo čistě příběhu. Ve své době byl Kouzelný cirkus svým pojetím natolik originální, že opět vzbudil senzací, stal se velmi oblíbeným a žádaným zájezdovým programem. Společně se Ztracenou pohádkou obnovil naději na renesanci Laterny magiky. Novost Kouzelného cirkusu spočívala zejména v přístupu k postupům Laterny magiky. Tvůrci neobjevili nové technické prostředky, pouze zpracovali staré principy novým způsobem. „Technický zázrak“ spočíval jen ve snímání obrazu třemi kamerami, šestikanálové reprodukci zvuku a interpretačně v přesné souhře filmové a jevištní akce.⁵⁷

⁵⁶ Natá čelo se v Praze, Jižních Čechách, ve Vysokých Tatrách, u bulharského hmořatd.

⁵⁷ SVOBODA, Josef: *Laterna magika*. Text hodnotící Laternu magiku při přechodu pod Národní divadlo. 1973. Archiv Národního divadla, Praha. Sign. x6A-II.

2.2.3. Sněhová královna

Scénograficky mnohem náročnější byla následná inscenace - *Sněhová královna* H. Ch. Andersena (premiéra 27. 9. 1979, režie E. Schorm), která byla vytvořena ke 20. výročí otevření Laterny magiky v Praze. Svoboda jako tvůrce scény rozdělil plátno do několika samostatných obrazových ploch, které se vynořovaly ze tmy a zase mizely. Tyto plochy byly sestaveny z horizontálně se pohybujících panelů, které byly podélně děleny na úzké pruhy (lamely). Tyto lamely



Sněhová královna, 1979

(24x450 cm) byly z jedné strany černé a z druhé bílé. Na bílé lamely se promítal film, v případě potřeby se však pohyblivé plochy otáčily o

180° a černá strana splývala se sametovým pozadím. Schopnost horizontálního pohybu jednotlivých lamel umožňovala vytvoření variabilního prostoru. Jelikož se technickému bloku nepodařilo zkonstruovat přístroj, který by mechanicky otáčel jednotlivé lamely a zároveň zajišťoval jejich horizontální pohyb, přineslo náročné scénické řešení nemalé obtíže. Nakonec se při premiéře lamely otáčely elektricky, ale jejich horizontální pohyb musel být zajišťován manuálně.

Vedle práce s kinetickými kulisami, které prostor proměňovaly, se hojně využívala práce s detailem. Oslabením filmové složky, která působila především jako divadelní dekorace, se podařilo tvůrcům dosáhnout větší harmonie filmového obrazu a živé akce (choreografie baletu Pavel Šmok, hudba Zdeněk Pololáník). Scénografie byla, *ve své výtvarné podstatě jednoduchá, účelná a už činná a umožnila právě nenaplnění ředu, který jsme chtěli udělat,*⁵⁸ hodnotí Sněhovou královnu po premiéře Josef Svoboda. Podařilo se vytvořit první celovečerní monotematickou inscenaci beze slov, používající ve stejné

⁵⁸ SVOBODA, Josef: *Hodnocení premiéry Laterny magiky: Sněhová královna*. 26. 11. 1979, s. 2.

mířefilmaživoutane čníakci.Polyekranovérozdělenífilmovéhooplátka umožniloohromnémnožstvíkombinacískladbyfilmovéhoobrazu.Ipřes zajímavéjevištnířešeníasnhuovyrovnanostvšechsložektrpěla inscenace nedostatečnou souhroujevištníhoafilmovéhodělení, která se častomíjela.

VdramaturgickýchplánechiorozhovorechseSvobodouči Honzíkovouseobjevujeřadadalšíchnápadůnarealizaci,alezvětšiny z nichznejrůznějšíchúvodů(většinoufinančních)sešlo.Svobodachtěl zapojit dopřípravyinscenaceSen noci svatojánskénapříklad režiséra Johna Dextera zMetropolitní opery vNew Yorku, aleprávě tato inscenacevypadlazdramaturgickéhoplánuod70.lethnedněkolikrát.

VšechnyprogramyvzniklépobměněvevedeníLaternymagiky ajejíhopřevedenípodNárodnídivadlonaznačily,žetotodivadlo pouze čeká na kreativnější uchopení a že jeho možnosti se zdaleka ještě nevyčerpaly. Přestože dosavadní pokrok byl zaznamenán především na poli dramaturgického postupně se začala Laterna magika transformovat zestrádní instituce na repertoárové divadlo, byla jen otázka času, kdy dojde ktechnickému vývoji.

Již od roku 1974 se objevuje v dramaturgickém plánu titul Detektivka, u které se počítá s využitím televizní techniky. Plánovaná premiéraseneustáleodsouvala,ažsenakoneckonalapodnázvemNoční zkouška v roce 1981. Uvedení Noční zkoušky znamenalo dosud nejvýšší posun Laternymagiky napolitechnickém dramaturgickém zárověň.

2.3. Rekapitulace tvorby v období 1960-80

Za dvacetiletou historii zaznamenala Laterna magika řadu úspěchů, stala se světoznámou a stejně tak proslavila Československo po mnoha zemích na celém světě.⁵⁹ Nečekaně přerušeno nadějný vývoj po Expu personálními změnami ji však zastavil na místě, na kterém setrvaladlouhýchpatnáctlet, než se alespoň částečně obnovil původní tvůrčí tým. Za dobu opakování revuálních programů poklesl zájem

⁵⁹ Za 14 let existence hrála Laterna magika v 70 letech svétaashlédlomitěm špěta půlmiliónů diváků.

diváků a začaly se množit negativní ohlasy. Laterna magika se zapsala jak komerční podívaná pro zahraniční turisty, z experimentální scény se proměnila v Pragensii. Nové programy v 70. letech směřovaly k širším diváckým skupinám a opět aspoň částečně obnovily zájem domácího diváka o dění na této pražské scéně.

Nepopiratelný přínos Laterny magiky spočíval v její počáteční objektivitě a přenosu laternomagických postupů a techniky do tradičních divadel. Nejenže principy z Laterny magiky putovaly na činoherní jeviště, řada divadelních, filmových a dalších uměleckých tvůrců prošla její školou. Na revuálních programech se vždy podílela skupina autorů, režisérů, kameramanů atd. Ti si mohli vyzkoušet řadu experimentů, které v běžných divadlech nebyly z finančních, technických či jiných důvodů možné. V tomto ohledu Laterna magika jako experimentální dílna fungovala.

V období normalizace, kdy řada předních československých umělců nemohla působit ve své profesi, našlo v Laterně magice několik z nich umělecký azyl.⁶⁰

3. Vliv laterny magiky na soudobé divadlo

Obrovský úspěch Laterny magiky a polyekranu na bruselské výstavě a následně v domácím prostředí podnítil množství divadelníků, kteří začali přijímat tyto principy a začleňovat je do běžných repertoárových inscenací.

Již krátce po československé premiéře bruselského programu jednal Alfréd Radok s uměleckým šéfem Národního divadla Otomarem

⁶⁰ Po celé období normalizace, kdy řadě předních československých umělců nebyla umožněna tvorba v jejich profesi, nabízela jim Laterna magika umělecký azyl. Například Jan Švankmajer se zde jako zaměstnanec v letech 1962-64 poprvé setkal s filmovou prací a po zrušení svého experimentálního Divadla masek si právě zde mohl vyzkoušet řadu trikových postupů, které později uplatnil ve svých filmech. V letech 1972-77, kdy mu nebyla povolena vlastní filmová tvorba, dal do Laterny magika jedinou příležitost pracovat s filmem (Ztracená pohádka, Kouzelný cirkus).

Také Evald Schorm od roku 1967 pravidelně participoval na vzniku nových inscenací a po nástupu Josefa Svobody do vedení Laterny magiky se stal jejím předním režisérem. Laterna magika pro něj byla jediným divadlem, ve kterém získal v období normalizace stále angažmá. Od roku 1968, kdy mu byla zakázána filmová tvorba, realizoval sice přes 80 divadelních inscenací, ale všechny v pohostinských režiiích.

Krejčou o možnostech zapojení principů laterny magiky do inscenací Národního divadla. Tato spolupráce s cenakonec selhalakv ůl finančním možnostem Národního divadla a nedostatečným technickému zázemí, ale přesto lze v budoucí Krejčově tvorbě ve spolupráci s architektem Svobodou sledovat podobné tendence, jako se projevovaly v Laterně magice. Kladnou odpověď na to, zda bude technikou laterny magiky možné inscenovat ucelené příběhy, odpověď dala Krejčova inscenace *Jejich den* v Národním divadle (1959).

„V *Jejich dnu Josefa Topola jsme s Krejčou použili poprvé na divadle audiovizuálně vyzkoušené v Bruselu.*“⁶¹ Svoboda umístil na vyprázdněné jeviště deset projekčních pláten rozmístěných polyekranovým způsobem, tři vozy splastickými náznaky dekorace a pohyblivý chodník. Během inscenace se mohla plátna posouvat po celé šířce jeviště a různě natáčet k divákům. Na plátna byly promítány diapozitivy ulic, domů, fasád, oken, viaduktu, schodiště, plakátových ploch, rozsvícených pouličních lamp, bouřkových mraků atd. Posun statické projekce proti pohybu herců pohybujících se na pohyblivém chodníku vyvolával dojem zvětšení reálného prostoru.

Několik pokusů o funkční propojení filmové a divadelní akce bylo zaznamenáno také v brněnských divadlech. Ke scénickým experimentům docházelo zejména na menších scénách. Přední režisér Závodního Klubu Královopolské strojírně Otakar Blažek systematicky rozvíjel ve svých inscenacích principy laterny magiky i polyekranu. Blažek představil v Královopolském divadle české veřejnosti první polyekran (Bilance světla zvětlidštější – Brusel Expo 58, více viz další kapitola). Laternomagické principy využíval v dramaticky ucelených inscenacích. Možnosti laterny magiky předvedl ve vlastní drammatizaci Bradburyho povídek *Výlet na milion let*.

Některé postupy, které ve svých režii uplatňoval Blažek, přebíral také brněnské loutkové divadlo Radost. Principy laterny magiky a polyekranu uplatnili například v inscenacích *Strejček Strach* (1960), *Pivoda, Vodník pod vyšehradskou skálou* (1960), *Signály z Karakatu*

⁶¹ SVOBODA, Josef: *Tajemství divadelního prostoru*. Praha, 1990. s. 61.

(1961). Stejně jako v Závodním klubu používali i v loutkovém divadle Radost laternovské principy vucelených dramatických dílech. Uměleckému šéfovi Josefu Kalábovi sloužila projekce jako nástroj pro rozvinutí režižní fantazie i morálního apelunadiváka.

Boom laternomagický a polyekranových principů v tradičních divadlech po bruselském úspěchu brzo pominul a divadla se pomalu vrátila k tradičním divadelním postupům. Proměna nového inscenačního druhu v komerční vývozní artikl reprezentující Československo v cizině měl vliv také na režiséry a scénografy, kteří zřejmě proto postupně ustupovali na domácích scénách od funkčního začleňování projekcí a jejich interaktivního propojení s jevištními akcemi. Do kladem profesního nezájmu o laternu, vyjma občasných pokusů na činoherních, popřípadě operních scénách, je fakt, že za dvacetiletou historii Laterny magiky nevznikla žádná sesterská scéna, která by pracovala na podobných principech.

Až během procesu revitalizace pražské Laterny magiky byl v roce 1979 otevřena nová „filiálka“ Twentytwo Steps Theatre v New Yorku. Jednalo se však o speciální scénu, která byla upravena podle návrhů Josefa Svobody a na které měla pravidelně hostovat pražská Laterna, nikoli o nové multimediální divadlo založené na principech laterny magiky.

Časté začlenění projekce podle principů polyekranu lze najít ve scénografiích Josefa Svobody. Prvním činoherním využitím polyekranu byla již zmíněná inscenace Jejich den, z pozdějších let například



Šest postav hledá autora, 1984
Atelier theatral Louvain



Idemeneo, Arts Center, Ottawa, 1981

inscenaci Prométheus v milánské La Scale (1972), Piková dáma v Opernhouse v Otawě (1976) nebo Šest postav hledá autora v divadle Atelier theatral Louvain (1984). Členění scény v inscenaci Idemeneo pro otawské Arts Center (1981) připomíná polyekranové

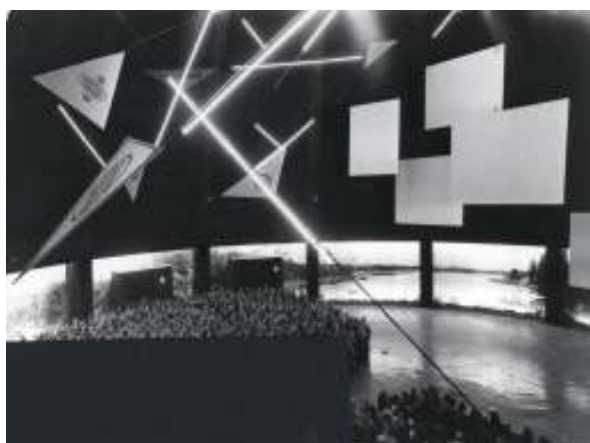
rozčlenění prostoru. Laternovské scénografie, které vytvořil Svoboda v různých evropských divadlech ve spolupráci s různými divadelními režiséry, nebyly systematickou aplikací principů laterny magiky, ale jednorázovými projekty, které sloužily v konkrétních inscenacích jako funkční scénický prostředek.

Přestože silný zájem o laternovské principy napřelomu 50. a 60. let naznačoval, že pražská Laterna magika by nemusela být jedinou scénou systematicky rozvíjející syntézu filmové a polyekranové projekce s divadelní akcí, po opadnutí módní vlny zájmu o laternu magiku a polyekran vyvolanou bruselským úspěchem, se jí nakonec zúžala. Od 60. let se zaměřují divadelní i filmoví tvůrci spíše na myšlenkovou hloubku inscenací a potlačují scénické a technické experimenty.

4. Vývoj polyekranu

Opačný vývoj než Laterna magika čekal polyekran. Po návratu z Brusel byl zařazen pod Státní film. Během krátké doby vzniklo několik nových programů. Polyekran našťastě nenarazil na politickou nevoli, a tudíž munebránilonicve vývoji.

První ukázka polyekranu v českém prostředí proběhla dokonce ještě v době konání bruselského Expa. Režisér Otakar Blažek představení už 17. června 1958 v Divadle hudby Závodního Klubu Královopolské strojírny v Brně polyekranový pořad *Bilance světa za svět lidštější–Brusel–EXPO 58*, který přibližoval československým divákům světovou výstavu. Po skončení výstavy byl promítán bruselský program



Polyekran Zrcadlo mé vlasti, 1959
Rotunda pavilónu A Brněnského výstaviště

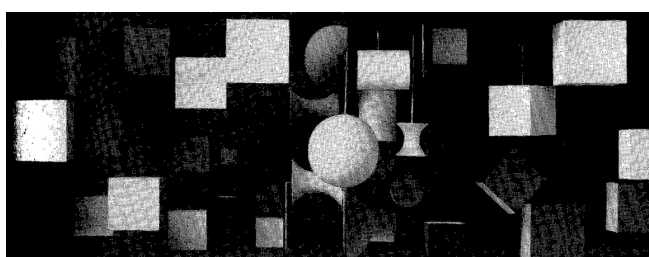
Pražské jaro v Praze na Slovanském ostrově. Josef Svoboda s Emilem Radokem začali hned po návratu pracovat na vývoji svého vynálezu a

během krátké doby vzniklo několik dalších produkcí pro výstavní účely. Programem Josefa Svobody a Emila Radoka⁶² *Zrcadlo mé vlasti* pro první Mezinárodní strojírenský veletrh v Brně (6. - 20. 9. 1959) kulminovala umělecká úroveň i technická náročnost realizovaných polyekranů.⁶³

Nejlepší příležitost pokračovat dál ve vývoji polyekranu nabízely Svobodovi zakázky pro velké celosvětové akce, jako bylo například Expo. V roce 1967, opět společně s Emilem Radokem, připravil nový audiovizuální systém vycházející z polyekranu - *Polyvizi*.

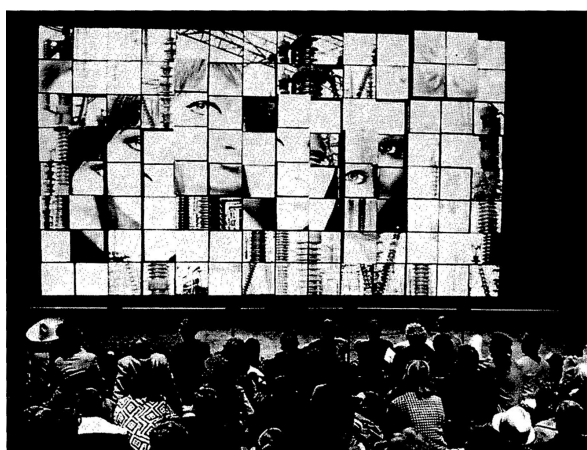
Polyvize se skládala ze čtyř samostatných částí. Ke každé části přistoupili

novým tvůrci novým způsobem. Všechny části měly společný princip pohybujících se a v prostoru různě rozmístěných



Polyvize, Expo Montreal, 1967

předmětů, které sloužily jako promítací plochy, přitom jednotlivé části byly pojaty zcela odlišně. Například druhou část - polydiaekran *Zrození*



Diapolyekran Zrození světa, Expo Montreal, 1967

světa, kterou připravil Emil Radok, tvořilo 112 čtverců (14x8 kusů, celková plocha 10x5 metrů), které se mohly pohybovat o jeden metr dopředu nebo o půl metru dozadu. Celá expozice čtyř systémů tvořila jednolitý celek, jehož cílem bylo vytvářet obrazové celky a zároveň dezintegrovat projekční plochu a komponovat ji novým způsobem. V *Polyvizi* došlo od bruselského systému polyekranu

světa, kterou připravil Emil Radok, tvořilo 112 čtverců (14x8 kusů, celková plocha 10x5 metrů), které se mohly pohybovat o jeden metr dopředu nebo o půl metru dozadu. Celá expozice čtyř systémů

⁶² Dále se na programu podíleli Santar, Bohumír Liška (hudba), ing. Štefek, Jaroslav Medek (asistent, pozdější docent VUT), Vratislav Bon (filmový technik)

⁶³ BERNÁTEK, Martin: *Principy Laterny magiky a polyekranu v Brně v šedesátých letech dvacátého století*. Diplomová práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno: Masarykova univerzita 2008.

kposunu zejména v počtu projekčních ploch, které v některých pasážích dovolovaly projekci až 160 různých obrazů, a dále v pohyblivosti jednotlivých ploch. Rozpohybováním obrazů v horizontální ose dosáhli tvůrci nových tvarů a plastický prostor tak dovoloval zmnožení interpretací projektovaných obrazů. Místo filmové projekce byly použity diapozitivy. Technické řešení bylo ale natolik složité, že částečně zastínilo uměleckou stránku.

O čtyřirokové předjipokročilve vývojipolyekranuještědálJosef Svoboda, když společně s režisérem Ladislavem Rychmanem instaloval při příležitosti uctění památky Albrechta Dürera v Norimberku *Noricamu*. Její projekční plocha ve tvaru cinemaskopu byla vertikálně členěna do sedmi polí. Každé pole mohlo stoupit do hloubky pět metrů, ale přitom se zastavit v jakékoliv pozici. Každou část pokrýval jeden projektor, který se pohyboval zároveň s ní. Před celou plochou byl navíc přidán systém diaprojekce s projekčními plochami různých formátů, které se objevovaly a mizely podle potřeby. *Noricama* vedla dialog s Albrechtem Dürerem o německé historii i o apokalypsu Druhého světové války až posoučasnost. Instalace umístěná v norimberském hradě byla k vidění celých desetletí.

I když Světové či jiné výstavy částečně diktovaly tvůrcům konkrétní téma, Svoboda se k nim opakovaně vracel, neboť mu poskytovaly lepší finanční podmínky a zázemí než tvorba v jednotlivých divadlech.

3) Televizní technika v Laterně magice

Proměna dramaturgie Laterny započatá Ztracenou pohádkou a Kouzelným cirkusem pokračoval v dalších letech během následujících deseti let vznikly v Laterně magice dokonce tři činoherní inscenace.⁶⁴ První z nich – *Noční zkouška* – rozšířila také možnosti práce technikou. Filmové plátno zcela nahradily televizní obrazovky.

1. Noční zkouška

Drama Noční zkouška napsal přímo na zakázku pro Laternu magiku filmový a divadelní režisér a dramatik Antonín Máša. Základní myšlenka, na jejímž základě byla Noční zkouška vytvořena a následně realizována, vychází opět ze snah o proměnu dramaturgie – tvůrci Laterny chtěli inscenovat činoherní text. Protože film ale v případě činohry herce velmi omezuje – stanovuje rytmus a tempo inscenace, nenechává žádný prostor pro improvizaci, předem určuje herecký projev a navíc stárne – byla nakonec upřednostněna televizní technika před filmovou.⁶⁵ Televize umožňuje improvizaci, herecké alternace a nekonzervuje herecký projev. Text tedy vycházel z předpokladu použití televize a jejího propojení s jevištěm.

Máša koncipoval Noční zkoušku tak, aby televizní technika měla konkrétní funkci, aby byla přímo zapojena do děje a ne působila jako samoučelný experiment. Noční zkouška zachycuje mimořádnou noční divadelní zkoušku *Othella*, na které je přítomen televizní štáb natáčející o inscenaci dokument. Máša takto odůvodňuje přítomnost televize na jevišti a vytváří z ní aktivní postavu dramatu. Přítomnost kamer totiž ovlivňuje chování jednotlivých postav, které ji většinou vědomě chápou a využívají.

Nejedná se totiž o běžnou divadelní zkoušku, neboť zde se řeší víc osobní konflikty než samotná inscenace. Režisér Jonáš se vrací k

⁶⁴ Antonín Máša – Noční zkouška, premiéra 5.2.1981, režie Evald Schorm.
Anton Pavlovič Čechov – Černým nich, premiéra 3.11.1983, režie Evald Schorm.
Antonín Máša – Vivisekce, premiéra 3.3.1987, režie Antonín Máša.

⁶⁵ GEROVÁ, I.: *Noční zkouška v Laterně magice*. in: Svobodné slovo, Praha. 5.2.1981.

divadelní činnosti po delší době, během níž prodělal infarkt a podstoupil úspěšné protialkoholické léčení. V jeho světle a představách stále vítězí kvalitní herecká práce a obětování všeho pro dobré divadlo. Soubor, se kterým se setkává v divadle po svém návratu, se s jeho myšlenkami neztotožňuje, upřednostňuje snadný zisk nad kvalitou výkonu a tvůrčí práci. Soustředěnost herců narušují nabídky z filmu a televize. V úloze režiséra Jonášovi panuje všeobecná nedůvěra a neochota s ním spolupracovat. Jonáš se snaží vytrhnout herce z jejich apatie a rutinního předvádění postav. Noční zkouška, při které útočí na osobní problémy a traumata jednotlivých herců, se mu jeví jako poslední šance herce motivovat. Doufá, že v nich vzbudí alespoň nějaké emoce a ty se pak promítnou v Shakespearově tragédii.

Představy o použití filmu a televize, obsažené v úvodní verzi, se od výsledného ztvárnění výrazně lišily. Samotný scénář prošel četnými úpravami⁶⁶ a výsledná verze je zhruba o polovinu kratší než první. V první verzi měla kamera sloužit pouze jako skrytá kamera, od druhé verze je její funkce posilována, jsou zahrnovány již záběry obličejů herců, snímání akce na jevišti, přenos událostí ze zákulisí atd. Z tichého společníka dublujícího jevištní akci se postupně stala nová složka inscenace zapojená do děje funkcí, která byla podstatně důležitější než pouhý popis.

1.1. Televizní technika v Noční zkoušce

Jelikož se jednalo o první pokus zapojení televizní techniky do divadelní inscenace v českém divadelním prostředí, bylo nutné začít, podobně jako při přípravě programu na Expo 58, téměř od začátku. Realizace se ujal tvůrčí zvučných jmen z divadelní a filmové oblasti, což výraznou měrou přispělo ke zdárnému výsledku. Evald Schorms se svými četnými filmovými, divadelními i laternomagickými zkušenostmi byl nejvhodnějším režisérem pro tento televizní experiment. Spolupráce na výtvarné stránce s předním českým scénografem Josefem Svobodou, který s použitím televizní techniky na divadle měl určitě zkušenosti ze

⁶⁶ Existuje šestrozdílných verzí.

zahraničí, a na filmové kameramanem Emilem Sirotkem, jenž umocnila silnou pozici tvůrčího týmu.

1.1.1. Užití televize na divadle mimo české prostředí

Svoboda znalost uplatnění televizního systému v divadelním prostředí byla pravděpodobně jedním z hlavních impulsů ke vzniku Noční zkoušky. Využívali televizní projektor Eidophor⁶⁷, se kterým se Svoboda setkal již při předchozích pracích s televizí. Eidophor je velkoplošný televizní projektor, kterým lze dosáhnout statické projekce až na plochu o rozměrech 200 m². Vynalezl ho ve Státním technologickém institutu švýcarský vědec doktor Fritz Fischer roku 1939, ale první projekce se uskutečnila až roku 1943. Po druhé světové válce začala využívat systém Eidophor některá americká kina a od 50. do 80. let se hojně využíval pro všechny typy velkoplošných projekcí (koncerty, divadlo, kina, přednášky atd.)

Způsob rozmístění a použití kamer v mnohém vycházel z inscenace opery *Intolleranza* Luigiho Nona v Opera Group v Bostonu v režii Sarah Caldwell, pro kterou dal Svoboda výpravu akdesetkals televizí poprvé. V souvislosti s premiérou *Intolleranza* se hovořilo o nové metodě Laterny magiky.

Jedna kamera zde snímala prostor před divadlem, další sledovaly střídavě bílé a černošské diváky a zachycovaly tak rozdíly v reakci příslušníků různých ras na černošský song. Tyto záběry plynule přecházely v projekci stávků. Technika, kterou Svoboda použil, byla natolik komplikovaná, že druhý bostonský televizní kanál musel k realizaci tohoto záměru přizvat Massachusettský technologický institut. Na rozdíl od filmu umožňovala televizní technika okamžitou reprodukci natočeného děje a přitom zůstala možností zasáhnout do děje v jakémkoliv okamžiku.

⁶⁷ Zde byl použit konkrétní systém firmy Philips–Aidophore, in: VESELÝ, P.: *Noční zkouška*. in: Mladý svět Praha, 14.4.1981.

Kromě televizních kamer pracovali Svoboda s Caldwellovou také s filmem a diapozitivy. Na jevišti se nacházel celkem pět projekčních pláten, t řiznich byla určená pro televizní projekci, jedno pro filmovou a poslední pro diapozitivy. Hlavní projekční plátno mělo rozměry 4x6 metrů a byl na něj promítán černobílý obraz sestřihávaný z kamer rozmístěných různě po divadle i exteriérových prostorách. Dvě televizní kamery byly umístěny na jevišti, dvě v hledišti. Jedna sledovala z balkónu demonstraci, která vypukla na protest proti inscenaci s protirasistickou tematikou⁶⁸. Další dvě kamery zabíraly sboradirekta, kteří hráli ve čtrnáct kilometrů vzdáleném studiu druhého bostonského televizního kanálu. Poslední kamera byla umístěna až v New Yorku na rohu Broadwaye a 42. ulice. Kromě těchto hlavních kamer bylo použito kamer, které byly skryté a záběry z nich byly příležitostně vmíšeny mezi záběry z hlavních kamer.



Intolleranza, Opera Group, Boston, 1965

1.1.2. Televizní systém Noční zkoušky

Použití tohoto složitého systému bylo v době příprav Noční zkoušky v televizním prostředí běžné, na divadle se však jednalo o výjimku a experiment zároveň. Protože pořízení originální soupravy televizního systému Eidophor by i v rámci realizace nového programu vyšlo poměrně drahé⁶⁹, bylo v Laterně magice rozhodnuto, že bude vyrobená jeho kopie. Obstaráním materiálů problémůs televizní technikou

⁶⁸ Původně mělo sledovat pouze provoz naučící pod balkónem

⁶⁹ Běžný rozpočet navznikové inscenace v Národním divadle se v té době pohyboval okolo 1 miliónu, zatímco v Laterně magice vzhledem k zapojení filmové, respektive televizní techniky, náklady rychle stouply. Cena výroby poslechných dvou programů před Noční zkouškou byla sice mnohonásobně vyšší (Kouzelný cirkus – 7,9 miliónů Kč, Kouzelná flétna 5,3 miliónů, Noční zkouška pouhých 1,7 miliónů), než jaký byl plánovaný rozpočet pro Noční zkoušku, ale protože Noční zkouška jako činohra založená na českém textu po četla s jiným divákem a byla určena čistě k domácí produkci a pro domácího diváka, předpokládaly se také nižší tržby. : in: VESELÝ, Petr: *Noční zkouška*. In: Mladý svět, Praha. 14.4.1981.

neskončil, neboť zabudování televizních kamer, obrazovek a kabelů po celém divadle tak, aby bylo možné ovládat je z jediného režiséřského pultu, si vyžádalo značnou montážní a stavební úpravu v interiéru divadla.

Výsledek se částečně podobal originálu, ale obraz byl pouze černobílý a kvalitou širokoúhlé projekce Eidophoru se nedal srovnat⁷⁰. Přesto základní funkci – možnost libovolné kombinace snímaných záběrů včetně těch natočených předem – tento systém umožnil. Všechny televizní obrazovky bylo možné ovládat z jediného režiséřského pultu. Režisér se s říhačem vybíral vhodný záběr y během představení a hned je z projekční kabiny promítaly na obrazovky na jevišti. Okamžitá reprodukce natočených obrazů umožňovala režisérovi a říhači určitou improvizaci ve výběru záběrů, a tudíž všichni herci museli být v neustálé pozornosti, neboť kdokoli z nich se mohl kdykoli objevit na velkoplošné obrazovce.



Některé scény musely být natočeny předem, a proto se uchovávaly na filmovém pásu. Jejich projekce do video formátu, který se shodoval s živě natáčenými akcemi, umožňoval snímač, který byl namontovaný na klasický filmový projektor a který transformoval filmový obraz do potřebovaného formátu.

Technici rozdělili veškerou techniku do dvou na sobě nezávislých okruhů. První – scénický okruh - pracoval se čtyřmi kamerami, z nichž dvě byly studiové a dvě poloprofesionální. Tyto kamery byly rozmístěny v prostoru jeviště respektive v zákulisí. Během

⁷⁰ WEBER, Ladislav: *Laterna svítí jinak*. In: Ahoj na sobotu, 12.6.1981.

představení s nimi pracoval televizní štáb, takže zprávy ostředkovávaly záběry natočené prodokument.

První kamera byla umístěna v levém portálu, snímala především první řadu, režijní pult, herecké akce na jevišti a zároveň napravo dvě řez chodeb do hlediště. Druhá se nacházela v zákulisí a snímala akce v hereckých šatnách a na chodbách. Třetí kamera byla ruční a z prostoru hlediště před první řadou zachycovala akce kolem režijního pultu a na jevišti. Poslední kamera se nacházela v pravém portálu za stanovištěm nápovědy a soustředila se na režijní pult a první řadu.⁷¹ První kamera zachycovala jeviště jako celek, ostatní kamery umístěné na jevišti snímaly spíše detaily.

Druhý-pomocný okruh měl čítat řadu čtyřipoloprofesionálních kamery. Ty byly rozmístěny ve veřejně přístupných prostorách divadla – v chodě divadla, foyer, bufet a zadní části hlediště, aby snímaly diváky. Některé z těchto kamer byly pravděpodobně ovládány dálkově, nejspíše ve foyer⁷².

Kromě televizní techniky byla scéna prakticky vyprázdněná. Vedle několika monitorů a velké projekční plochy se na jevišti nacházely režisérský pult, stupínky seděním a schůdky kolem hlavních znaků sloupů, stojan s kostýmy do zkoušené Shakespearovy hry *Othello*, štafle, se kterými manipulovali technici Kábla Kandradas, a na konci několika židlí volně rozmístěných po jevišti.⁷³ Minimalistická, přesně funkční scénografie dotvářela atmosféru noční divadelní zkoušky, na které nejde o vlastní inscenaci, ale divadlo na divadle, kde se řeší vnitřní záležitosti zúčastněných. Kontrastem k tmavé nebarevné scéně byla projekce na barevnou televizi, která byla promítaná po skončení představení v

⁷¹ Rozmístění a funkce kamer čerpám z analýzy třech činoherních inscenací v *Laterně magice* od Kateřiny Sekyrové – Činohra v „divadle zázraků“, publikovaném v *Divadelní revue* ro. č. 18, č. 2, 2007. Tento popis je přejat z dramatického textu A. Máši, ale liší se od prvního návrhu využití televizní techniky v *Laterně magice*, který je uložen v archivu Národního divadla. Sekyrovám děkuji za přístup do divadelního úseku Národního muzea, kde je uložena pozůstalost Evaldy Schormy s podrobnějšími poznámkami k výsledné podobě inscenace a další verze dramatického textu. Z toho toto úvod používám sekundární, nikoli primární zdroj pro vlastní práci.

⁷² Zde opět čerpám z prvního návrhu využití televizní techniky v *Laterně magice*, finální rozmístění kamer a jejich funkce Sekyrová ve svém textu neuvádí a aktuálnější informace jsou v době vzniku této práce k dispozici.

⁷³ SEKYROVÁ, Kateřina.: *Činohra „divadlo zázraků“*. in: *Divadelní revue*, ro. č. 18, č. 2, 2007

divadelním klubu

1.2. Funkce televizní techniky

Televize plní v inscenaci hned několik funkcí. Tou elementární je zaznamenávání událostí během zkoušky pro natáčený dokument. Dále je využívána jako skrytá kamera, která navzájem propojuje jeviště se zákulisím, a prostředek pro projekci již natáčených scén. Nakonec slouží jako prostředek mezi divákem a tvůrci.

1.2.1. Druhy záběrů používaných v televizních obrazovkách

Na jevišti byla umístěna velkoplošná obrazovka o rozměrech 4x3 metry, která přenášela snímané záběry. Pokud byla soustředěna pozornost na akci odehrávající se na jevišti, zachycovali kameramani detaily tváří postav, které buď byly ve středění a detail tváře na velkoplošné obrazovce lépe zachytil jejich mimiku, nebo na divadle běžně nepostřehnutelnou, nebo naopak reakci některé z postav, která byla zcela mimo momentální akci, ale její výraz tváře prozrazoval, že k situaci zaujímá určitý postoj. Někdy dokonce byly zobrazovány postavy, které by jinak divák nemohl vidět (například postavu stojící k divákům zády apod.).

„Skrytá“ kamera byla umístěna v zákulisí a kameraman řídil hlavní chodeb před šatnou číslo 12 a přenášela na hlavní obrazovku události probíhající v těchto prostorách. Poprvé sedí k této kamerě seznámujeme s režisérem Jonášem, kterého vidíme, jak díky technice zabudované po všech prostorách divadla nechtěně vyslechl, jak ho herci na jevišti pomlouvají. V druhém případě se úloha skryté kamery obrátila a divák společně s herci na jevišti sledoval mladou herečku Madlu, jak v zákulisí koketuje s jedním z herců. Z jevištní plochy přihlížel televiznímu záznamu její přítel, představitel Othella-Válek.

Dále mají kamery konfrontovat tvůrce s diváky, jejichž reakce zachycují a tím poskytují tvůrcům zpětnou vazbu. V prostorách divadla přístupných divákům byly rozestaveny čtyři kamery a čtyři obrazovky. První kamera byla umístěna u vchodu do divadla a snímala přicházející diváky a rozhovory s některými z nich. Další kamery se nacházely v

bufetu a foyerasní maly diváky během přestávky. Poslední kamerabyla sice v prostoru hlediště, konkrétně v jeho zadní části, ale i ta se soustředila na diváky.

Kromě hlavního velkoplošného monitoru umístěného na jevišti byly po celém divadle rozmístěny menší obrazovky, které přenášely i zvuk a na které byly během přestávky, před začátkem a po konci představení promítány nejzajímavější momenty z představení, rozhovory s tv úrci, kritiky a diváky, případně na nich běžel standardní televizní program⁷⁴. Již před tím chodil divák do divadla natáčenitv úrci rozhovory s vybranými diváky. Ptali se na jejich dovedknavštevě Noční zkoušky a také, co od této inscenace očekávají. Tyto rozhovory mohli současně sledovat další diváci, kteří se již nacházeli v prostorách divadla, kde byly umístěny obrazovky. Vlastní představení nebylo striktně odděleno od tohoto „prologu“, televizní štáb navázal na záběry kontrolou funkčnosti techniky. Během přestávky reportéři opěť zpovídali diváky. Promítání rozhovorů po konci představení sloužilo jako epilóg, ve kterém se tv úrci, herci a kritici vyjadřovali ke svému úvodnímu záměru a cílům a tomu, jak se jim je podařilo naplnit. V soudobých novinových recenzích se dočteme, že epilóg nefungoval, protože diváci mu již nevěnovali pozornost.

1.2.2. Televizní záběry z dějového hlediska

Promítané záběry z děje podléhaly tomu, jak zasahovaly do děje. Odkryté - „oficiální“ záběry přenášely akce, které se přímo vztahovaly k ději a posouvaly děj, například předem natočené rozhovory s režisérem Jonášem atd. Jednalo se o záběry objasňující funkci televize a noční zkoušky. Skryté záběry proti tomu neposouvaly děj a pouze dokreslovaly atmosféru. Byly to pohledy, které konfrontovaly zákulisí s událostmi na scéně. Často dokreslovaly to, o čem se na scéně hovořilo⁷⁵, vztahy jednotlivých postav apod. Zatímco odkryté záběry

⁷⁴ Otakar Brůna uvádí v recenzi *Zkouška principu/Laterny/a charakteru/divadla* /, in: *Scéna* 7-8, 1981, přímý přenos v MS v krasobruslení

⁷⁵ Například leitmotiv krysy v dámské šatně. Krysu vypustí do zákulisí divadla herec Kandrda pro vlastní zviditelnění. Přítomnost krysy v divadle je další faktor, který zásadně ovlivňuje průběh noční zkoušky.

seherciů častnilijakodiváci,skrytézáb ěryignorovali.Tysloužilypouze pro diváky jako zp ůsob zdvojení d ěje. V ětšina t ěchto záb ěrů byla natočena p ředem a pouze se pak promítaly jako film. P řítomnost kameramanů a technik ů na scén ě však p řítom vyvolávala dojem živého snímáníakcep římob ěhemp ředstavení.

Skrytézáb ěrysledovalyherceimimojejichdivadelnírole.Ty to záb ěry se na rozdíl od odkrytých snímaly p řevážně živ ě b ěhem představení a docházelo kjejich bezprost řednímu p řenosu na velkoplošnouobrazovku.Nikdozp ředstavitelůsitudížnemohlbyťjistý, kdy se objeví na obrazovce. Všichni herci museli te dy hrát neustále naplno, protože televizní režie a st řih vybíraly záb ěry, které nejlépe dokreslovaly akci na jevišti. Jednalo se tedy o pri ncip p řiznané skryté kamery, která mohla sice snímat kdykoli kohokoliv, ale všichni o ní věděli a akceptovali ji. Často tak docházelo k situaci, že diváci jakoby vědělivíc,nežhercinajevišti.

1.3.Reakcenanovýtýpínscenace

Noční zkouška nazna čila nový sm ěr, kterým by se mohla Laterna magika ubírat a po dlouhých dvaceti t řech letech znamenala určitý posun jak v dramaturgii, tak v režijním a techn ickém zpracování látky. Za členila techniku do d ěje, nepracovala s ní samou čelně pro pouhouatraktivnostakv ůlidodrženízákladníhoprincipuobjeveného pro Expo 58. Nad ějné prom ěny si samoz řejmě všimla i ve řejnost a kritika. Tato prom ěna byla hodnocena velmi pozitivn ě a No ční zkouška se stala po Kouzelným cirkusu další inscenací, díky níž se v ěchoslovenském tisku o Latern ě magice op ět více psalo, a která p řivedla do Laterny magiky české publikum. Recenzenti a kritici hodnotili kladn ě zejména nové vyjad řovací prost ředky, tj. televizní techniku, která na rozdíl od programů spojených z variací na Expo 58 nesloužila samou čelně jako technika pro techniku, jako zajímavost, zpest ření tradi čního divadla, ale byla naopak integrálnísou částíinscenace.No čnízkouškabyvtěpodob ě, v jakéjip řipravili Schorm se Svobodou, bez televize nemohla fungovat. Televize zde byla integrálnísou částíinscenace, m ělavlastnídramatickou

úlohu a ze jejich zápatí jako jedinou dramatickou roli.

Ohlasy však nebyly jen pozitivní. Při připomínky směřovaly zejména k textu. Před Evaldem Schormem byla režie Noční zkoušky nabídnuta Miroslavu Macháčkovi. Ten ovšem nabídku odmítl s odůvodněním, že se jedná o útok do vlastních řad. Přílišná kritičnost a mentorství divadelní společnosti kritizoval také představitel hlavní role režiséra Jonáše Radovan Lukavský. Spolu Evaldem Schormem úvodní Mášův text zkrátili a téměř polovinu av mnohém upravili.⁷⁶

Začlenění televizní techniky samo o sobě hodnotí většina kritiků pozitivně. Kritizují však to, jakým způsobem se v ní využívá. Tam, kde má technika nezaměnitelnou funkci, tj. promítání předem natočených rozhovorů, záběry ze zákulisí atd., hodnotí použití televize jako oprávněné. V situacích, kdy se řeší spíše osobní problémy postav a televize pouze ilustruje dění na scéně, působí podle nich leckdy nadbytečně, dokonce až rušivě.⁷⁷

Experimentální charakter použití televize na divadle přirovnávají někteří recenzenti k počátkům Laterny magiky, kdy technické prostředky neměly ještě účel v sobě samých, ale rozšiřovaly možnosti divadla. Ačkoli jejich použití nebylo ještě dokonalé, užasnilo již samotným nápadem a originalitou.

Předmětem kritiky se stávaly pravidelně také herecké výkony. Protože se jednalo o činohru, musel být angažován nově téměř celý soubor. Vybraní herci pocházeli z několika pražských divadel, takže v souboru pro Laternu magiku se setkávaly různé herecké styly. To byl jeden z hlavních důvodů kritiky. Různorodost herců však představovala největší problém při reprízách. Vedení Laterny muselo přizpůsobit program povinnostem jednotlivých herců a jejich domovským scénám, takže Noční zkouška se přes veškeré své přednosti hrála nakonec velmi málo. Po tragické smrti herce Ivana Luťanského, po pouhých dvou letech, byl roku 1983 předčasně stažen z repertoáru.⁷⁸ Zadvě divadelní

⁷⁶ Zásah do textu byl natolik radikální, že se Mášův úřadil i s jedním z Lukavským a Schormem přela Noční zkoušku v upravené podobě autorsky odmítl.

⁷⁷ Fk: *Nový experiment v Laterně magice*. in: Lidová demokracie. 11.2.1982

⁷⁸ Původně se uvažovalo pouze o přeobsazení role Kandruse, kterou hrál Luťanský, ale později – v létě 1985 - bylo rozhodnuto o úplném stažení Noční zkoušky

sezóny se hrála Noční zkouška celkem šedesátšestkrát.

2. Vivisekce

Šest let po Noční zkoušce se objevil na repertoáru Laterny magiky nový titul, který opět využíval televizní techniku. Geneze textu probíhala podobně jako v prvním případě. Antonín Máša, opět na zakázku pro Laternu magiku, napsal ucelený příběh člověka bojujícího za svá práva. I tentokrát se počítalo s využitím televize, pročež drama *Vivisekce* zasadil Máša přímo do televizního studia. Největším posunem bylo za členění filmové projekce.⁷⁹ Ve výsledné podobě se jednalo o relativně komplikovanou montáž divadelní akce, televize a filmové projekce, a to do konce vojňohodruhu.

Máša se vrací k osvědčenému způsobu jak „propašovat“ na jeviště Laterny televizi. I ve Vivisekci je přítomnost televize od úvodněna přípravou nového televizního pořadu. Během dvou dnů má být v televizním studiu natočena reportáž o Františkovi Nelibovi (Ladislav Frej) a jeho marném boji s nemocnicí, kde v důsledku pochybení personálu došlo k tragické smrti Nelibovy ženy. Rekonstrukce nemocniční tragédie je prokládána projekcí dokumentu, který natočil režisér Petr (Jan Kačer) o několik let dříve a který pojednává o Nelibově snaze zabránit nesmyslné melioraci⁸⁰. Marný boj proti úředníkům a později s nemocnicí Nelibu ničí a dostává ho do psychiatrické léčebny. Všechny informace se dozvídáme postupně v průběhu natáčení v televizním studiu. Samotný příběh začíná ve chvíli, kdy se již částečně vyléčený František objevuje ve studiu.

Režisér Petr usiluje sice o nový, kvalitní pořad, natáčení ale chápe zároveň jako psychoterapeutickou léčbu Františka. Z těchto důvodů jsou ve studiu kromě Neliby, jeho ošetřovatelky a technického týmu ještě (ne)herci (skutečným hercem je pouze Kamila), kteří mají

z repertoáru.

⁷⁹ Mezi Noční zkouškou a Vivisekcí vznikla v Laterně magie ještě jedna činohra – Černý mnich A. P. Čechova. V ní byl použit pouze film, a to tradičním laternomagickým způsobem, z toho to důvodem tohoto titulu své práce zmiňuji.

⁸⁰ Opatření směřující ke zlepšení podmínek, které jsou přirozeně málo produktivní nebo u kterých došlo k snížení jejich úrodnosti.

schrát rekonstrukci příběhu. František se může kdykoliv v průběhu do divadla zapojit, což setakéstává. Herecké akce jsou prokládány staršími dokumentárními záběry, rozhovory se skutečnými (anti)hrdinami příběhu a filmovými projekcemi Františkových představů.

Prostřednictvím starších záběrů, předtočených rozhovorů a rozhovorů na jevišti se dozvídáme velmi mnoho o hrdinovi, jeho životě a jeho současném stavu. Tento detailní rozbor osobnosti předznamenává metaforický název inscenace – Vivisekce, což je odborný biologický termín pro pitvání živého organismu bez narkózy.

Režie Vivisekce se tentokrát ujal sám autor předlohy, takže na rozdíl od Noční zkoušky mohl při realizaci postupovat přesně podle představ, které měl při psaní scénáře. O důležitosti textu pro Mášu svědčí, že ho dlouho upravoval a několikrát přepisoval. Na přípravách inscenace strávil Máša tři roky.⁸¹ To byl zřejmě důvod, proč pauza mezi prvním a druhým použitím televizního systému byla tak dlouhá.

Původní tým tvořený Mášou jako autorem předlohy, dramaturgyní Milenou Honzíkovicou, kostýmní výtvarnicí Šárkou Hejnovou a zvukařem Ivem Špaljem byl pro Vivisekci doplněn novými klíčovými osobnostmi: scénického ztvárnění se ujal Vladimír Soukenka⁸² a kamery Richard Valenta. Hudbu pod filmové záběry zkomponoval Svatopluk Havelka.

2.1. Technické pojetí Vivisekce

Struktura technického pojetí Vivisekce byla mnohem komplikovanější než v případě Noční zkoušky. To bylo způsobeno zejména zapojením filmových projekcí. Scéna představuje v prvním plánu malý televizní ateliér bez dekorací s obnaženými tmavými stěnami.⁸³ Opět se na jevišti vyskytoval celý televizní štáb, veškerá technika, herci záměrně zakopávali o kabely. To vše posilovalo autentičnost televizního prostředí.

Stálou součástí dekorace byla velká projekční plocha, která byla

⁸¹ V dramaturgickém plánu se objevuje tato inscenace skromným názvem již roku 1982.

⁸² V Laterně magice se podílel pouze na předchozí inscenaci Orbis Pictus.

⁸³ Podobně jako v případě bývalého televizního ateliéru Roxy.

předsunuta na levou stranu proscénia před vlastní hrací prostor co nejbliže k divákům. Na ní byly promítány záběry televizních kamer pořízených během představení. Nejčastěji byl snímán detail tváře představitele Františka Neliby – Ladislava Freje. Tato projekční plocha sloužila (na rozdíl od Noční zkoušky) pouze pro diváky, herci jí při takovýchto projekcích ignorovali. Ti měli v prostoru pravého proscénia vlastní monitor, který byl natočen do jeviště tak, že na něj naopak neviděli diváci, a tudíž sloužil pouze pro potřeby televizního štábu a herců.

Dále se na pravé či levé straně scény podle potřeby spouštěla pracovní projekční plocha, na kterou se promítaly záběry natočené předem v plenéru nebo v reálném prostředí a se kterými se počítalo pro samotný pořad. Tyto projekce byly z pravidla barevné. To vyvolávalo dojem průniku reality do černého magického prostoru ateliéru.⁸⁴ Jejím prostřednictvím se tvůrčí publicistického pořadu snažili konfrontovat Nelibu s realitou. Tato projekční plocha se vysunula před začátkem projekce a po jejím konci se opět zasunula. Herci, kteří se zrovna neúčastnili akce na jevišti, byli usazeni v první řadě, která byla v dosahu osvětlovací techniky a televizních kamer, a odtud jako diváci sledovali dění na jevišti a projekce. Odtud pozoroval události na scéně také František, než se do nich ve druhé půlce sám zapojil. Reportážní šoty měly být promítány za naprosté tmy, aby projekce vyvolávaly dojem, jak kdyby byli diváci v kině.

Zadní stěna jeviště byla připůsobena celoplošné projekci. V jediném okamžiku se proměnila z ateliéru na panoramatickou projekční plochu, kam se zněkolik projektorů promítaly buď záběry přírody, nebo Ireny Nelibové, zesnulé ženy Františka. Tyto projekce zobrazovaly Františkovy sny a představy. Někdy přecházela akce z divadla na panoramatickou projekci přímo, ale častěji došlo k rozšíření projektovaného obrazu z pracovní plochy. Panoramatická stěna byla uzpůsobena tak, aby se přechod mohl uskutečnit během jediného okamžiku, tj. kineticky a v prudkém pohybu. Některé panoramatické

⁸⁴ MÁŠA, Antonín: *Vivisekce*. Technický scénář. Archiv Národního divadla, Praha. Sign.A17.s.1.



Vivisekce, 1987

projekce byly doplňovány promítaným obrazem Nelibova výrazu na velkoplošnou obrazovku a divák tak mohl bezprostředně sledovat Nelibovy niterné pochody, které v něm probouzely vzpomínky.

Po celou dobu byly na jevišti alespoň dvě kamery. Snímaly rozhovory režiséra Petra s Nelibou. Natočené záběry byly hned promítány na velkoplošnou obrazovku. Zbylí herci stáli v těchto okamžicích čelem k

divákům a sledovali kinimnatočený malý monitor. Jejich mimické reakce vytvářely pro diváky „chór“ dokreslující probíhající rozhovor.

Vedle monitorů, projekčních ploch a režiséřského stolu zaplňovaly scénu pouze paraván, pojízdný stojan s kostýmy, které byly používány pouze jako náznakové, a toaletní stolek se zrcadlem. Stejně jako v Noční zkoušce scénave Vivisekci byla přílišná funkční a minimalistická. Kontrastní dojem k tmavé, prázdné scéně vyvolávaly barevné poetické projekce znázorňující Nelibovy představy.

2.2. Použití techniky a její význam

Ve Vivisekci se pracuje s několika typy projekce a televizního, respektive filmového obrazu. Dokumentární záběry přibližují Františkův boj proti nesmyslné melioraci, proti které s pomocí Petra a jeho kamery vystoupil František před několika lety. Projekcí těchto záběrů, tj. vyvoláním vzpomínek citlivého tématu, se Petra snaží vybudit Františka k aktivní činnosti, vytrhnout ho z letargie, snění a blouznění, do kterého upadl po zjištění příčiny smrti milované ženy. Veškeré dokumentární materiály jsou promítány na pracovní projekční plochu.

Při těchto projekcích sledují kamery scéně Františka, který po téměř celou dobu sedí v první řadě a chvílemi zaujatě, chvílemi pasivně sleduje události na pódiu. Jeho reakce jsou bezprostředně předávány na velkou obrazovku. Díky tomu se diváci dozvídají, jaké emoce vyvolávají

ve Františkovi tyto projekce. Případ meliorací ho již nechává relativně chladným, když se ale ve druhé části začne řešit případ záhadné smrti jeho ženy, František „obživne“ a začne se aktivně podílet na natáčení. Převzme divadelní roli svého zástupce a sehraje rekonstrukci událostí sám. Kamery stále sledují Františka s již častějšími prostřihy na Petra (zejména v případě jejich rozhovorů).

Všechny tyto záběry mají převážně ilustrační charakter. Dozvídáme se z nich bližší informace o průběhu Nelibových snah zastavit projekt meliorace, o nemocnici a důvodu smrti Nelibovy ženy. Vedle popisných záběrů se na pracovní projekční ploše objevují předtočené rozhovory s jednotlivými účastníky obou událostí.

Proti tomuto plánu stojí imaginativní plán promítaný na panoramatickou projekční plochu. Objevuje se ve chvílích, kdy se František sám zmíní o ženě, domovu, dětech či jiném rodinném tématu, popřípadě když mu ho někdo či něco připomene. Projekce zachycuje nejčastěji ženu Irenu. Její obraz je ale vždy nejasný, rozmazaný, často se proměňuje v poupě, či ho pouze připomíná. František se sice snaží vybavit si svou ženu jasně, ale pokaždé marně. Až v závěru se mu obraz projasní a divák se poprvé setkává s ostrým obrazem Ireny. Tento typ projekce je jediný, kde filmaři pracují s trikovými záběry. V některých momentech se filmový obraz dokonce rozpadá na několik částí a klasickou filmovou projekci nahrazuje polyekranová. Snovou rovinu zdůrazňuje poetická kamera Richarda Valenty. Zatímco v první polovině jsou panoramatické projekce spíše výjimkou, v druhé polovině zabírají značnou část. Ta se díky nim stává důkladným rozbořením Františkova nitra.

Zobrazení soukromého života a rodiny Františka dotváří komplexní obraz jeho psychiky. V závěru právě díky rozjasnění obrazu Ireny na panoramatické projekci a Františkově komunikaci se svou imaginativní ženou jasně ukáže pravý stav jeho psychiky. V tuto chvíli pochopí všichni zúčastnění, že František se ještě nevyléčil, že jeho stav je stále vážný, že terapeutická funkce natáčení nezabrala.

2.3. Ohlasyna Vivisekci

Podobně jako Noční zkouška se i Vivisekce stala jednou z divadelních událostí sezóny. Nové možnosti naznačené v Noční zkoušce byly nyní rozvinuty a propracovány detailněji, takže práce s televizí a možnosti nabízené tímto médiem nadivadlem vyvrcholí lyve Vivisekci. Již při přípravách Vivisekce konstatovali tvůrci inscenace, že televizní systém vytvořený pro Noční zkoušku za šest let dříve již obě inscenace značně zastaral. Z tohoto důvodu byla dokonce značná část záběrů původně určených pro televizní projekci nahrazena nakonec záběry filmovými.

U Vivisekce nebyla tolik vyzdvihována práce s televizí jako taková, spíše její využití jako kombinace s filmem. Záměrem bylo oslovit širší prostředí než divadelní oslovoval text Vivisekce širší vrstvy diváků. Tematikou neprofesionality, životního prostředí a zdravotnictví byla hra velmi aktuální. Silný etický a apelativní charakter byl mnohem hlubší než v případě Noční zkoušky. Právě díky univerzálnosti prostředí lze vztáhnout příběh podstatně na kohokoliv. Ve srovnání s Noční zkouškou se jevila Vivisekce jako méně efektivní, zato však filozoficky hlubší a eticky naléhavější, protože poukazyvala na rizika odbornosti bez svědomí a nebezpečí civilizace bez mravní kultury. Marnost boje jednoho člověka za pravdu vystihuje motto inscenace, které zazní na její začátku i konci: „*Příběhy jsou to jediné, co nám zbylo, jediné, čímž můžeme bojovat proti nemoci smrti*“

Silné moralizování se ale podobně jako u Noční zkoušky stávalo i nejčastějším předmětem kritiky. Někteří recenzenti pokládali přemíru textu za důsledek autorství a režie jedné osoby⁸⁵, jiní tento fakt naopak viděli jako přirozenost, neboť Máša tak mohl směřovat od začátku za jediným cílem⁸⁶.

První část textu věnující se především problémům z minulosti by skutečně snesla méně textu, jelikož téma meliorací oslovuje spíše odborné publikum. Druhá polovina, kde se jedná o osobní rovina

⁸⁵ Fk: *Novinka v Laterně magice*. in: Lidová demokracie, 11.3.1987.

⁸⁶ SVOBODA, Josef: *Hodnocení premiéry*. Archiv Národního divadla, Praha. Sign. A17.s.2.

převládá nad profesionální, však promlouvá k divákovi jasnou etickou řečíavvolává silnéemoceapocitspoluú částí.

Velkým kladem Vivisekce je účelnost používání techniky. Tvůrci již mohli navazovat na Noční zkoušku a poučít se z jejích nedostatků, a tak se jim podařilo spojit různé druhy projekcí s jevištní akcí v jednoduší celek, udušlat z nich organickou součást inscenace, která posilovala vnitřní dramatický náboj p řiběhu a nebyla pouhou dekorací dokreslující a komentující děj na jevišti. Zatímco u Noční zkoušky bylo možné sledovat jen jevištní děj, což údajně někteří diváci činili, ve Vivisekci zasazené do prostředí televizního studia se stalo natáčení „integrální složkou jevištního děje“⁸⁷. Díky mnohohrstevnatosti a množství vyjadřovacích prostředků došlo ke skutečné pitvě živého organismu, hluboké studii psychicky vyčerpaného člověka.

Velkým kladem inscenace bylo její filmové zpracování. Poetická kamera Richarda Valenty zaujala snad všechny recenze, kteří vyzdvihovali zejména její výtvarnou kultivaci a technickou pozoruhodnost. Barevné filmové záběry tvořily kontrast se strohým prostředím televizního studia. Žánrové rozpětí filmových dotáček od grotesky, lyrizující přírodní záběry podúmyslná zobrazení hrdinových stavů či akčních honiček v nemocnici ozvláštnovalomotonnostp řiběhu a zlehčovalonáročnost tématu.

Vivisekce se i přes svůj úspěch stala poslední inscenací Laterny magiky, která používala televizi jako základní technický prvek. Odklon od tohoto média způsobila především zastaralost techniky a vyčerpání možností televize. Vivisekce se narepertoáru Laterny magiky udržela tři sezóny.

⁸⁷MÁŠA, Antonín: *Vivisekce duše*. in: Národní divadlo informuje, březen 1987. s. 2.

3. Závěrečné shrnutí práce televizi

Noční zkouška a Vivisekce byly jediné dvě inscenace, ve kterých bylo v Laterně magice pracováno televizní technikou. V obou inscenacích měla technika a její využití jasnou roli, své opodstatnění a bez ní by nebylo možné je realizovat. Stelevisiá s filmem se počítalo již při zpracování tématu, měly tudíž nenahraditelnou dramatickou funkci. Tím se obě inscenace lišily od amerického zpracování Intolleranz, kde Svoboda použil televizní techniku na divadle poprvé. Zatímco u Intolleranz sloužil televize jako zajímavé a originální jevištní řešení, u Noční zkoušky a Vivisekce byla televize integrální složkou inscenace, se kterou se počítalo již při psaní dramatické předlohy.

Záběry ze zákulisí v Noční zkoušce by natradingním činoherním jevišti bylo sice možné zpřítomnit rozdělení jeviště na více prostorů, točnou či řadou dalších postupů, ale televizní technika sloužila v tomto případě jako efektivní a rychlé řešení pro méně prostoru. Podobně i nové projekce ve Vivisekce zlepšily představení na divadle například mlžným oparem. Mášovo řešení však umožnilo využít působivějších médií tak, aby se vzájemně doplňovala, aniž by se přitom rušila.

Vedle kreativního začlenění techniky se obě inscenace zapsaly do povědomí kulturní veřejnosti samotným tématem jejich zpracování. V období po Pražském jaru postupně docházelo ke zjednodušování dramatických konfliktů, z repertoáru divadel mizely intelektuálně náročnější i satirické hry. Myšlenkové a apelativně zploštělá produkce divadel trpěla až na výjimky rozmělněnou lyrizací. Důvodem nebyla pouze silná cenzura, ale především zájem diváků. Diváci přestali hledat v divadle skryté myšlenky, které tvůrci vkládali do klasických dramatických textů v padesátých a šedesátých letech, myšlenky polemizující s dobou a útočící na ni. Přestala fungovat tato jednota, pospolitost, myšlenkové spříznění tvůrců a publika. Diváci začali vyžadovat jednodušší repertoár. Do divadla si chodili odpochynout, pobavit se, rozptýlit se. Chtěli zapomenout na realitu a její problémy, divadlo jim sloužilo jako lék na každodenní frustrace.⁸⁸

⁸⁸ JUST, Vladimír: *Divadlo normalizace*. in: Just, Vladimír a kol.: Česká divadelní

K této proměně divácké reflexe nedošlo pouze kvůli režimním změnám, posílení cenzury, zvýšení politického tlaku na jednotlivá divadla a tv úrce, ale především silným rozvojem nových médií a jejich průniku do každodenního života velké části populace. V 80. letech vlastnila televizi již většina domácností a společnost se pomalu zaplavovala jednoduchými seriály. Divácká gramotnost začala pomalu klesat a náročný repertoár z první fáze sovětské okupace již nebyl v období normalizace tolik vyhledáván.⁸⁹

Televize se podepsala na vizuálním umění v jiných ohledech. Herci si zvykli na rychlou produkci, při které nezáleží tolik na jejich individuálním výkonu. Procítěné herectví nahradila průměrná každodennost, mlhavá neurčitost, neosobnost a univerzálnost hereckého výrazu. Letargické a zploštělé herectví se začalo přeuslovat z televizních obrazovek pomalu i na jevišti. Návštěvnost divadel závisela často na obsazení, nikoli na repertoáru. Diváci chodili na konkrétní seriálovou hvězdu a nezáleželo jim tolik na tom, jak si tato herecká osobnost poradí s rolí v divadelním představení.⁹⁰

Myšlenková a dramatická plytkost, stejně jako herecká průměrnost, bývaly často vyvažovány zvláštními efekty, působivou scénografií a zvukovou stránkou. Podobně jako celá dramata, i tyto vymoženosti moderní techniky zvyšovaly pouze atraktivnost inscenací, nikoli jejich kvalitu.⁹¹

Vliv médií na kulturní sféru vstupuje explicitně do obou Mášových her. Zejména Noční zkouška zařazením do divadelního prostředí ostře útočí na fenomén televize, pasivnost herců i diváků, smíření se s průměrností a laciným výdělkem nad tv určuje kvalitu. Vivisekce zase reflektuje silný informační vliv televizního média na

kultura 1945–1989, s. 86–87.

⁸⁹ Tamtéž.

⁹⁰ Samozřejmě jak mezi hereckými osobnostmi, tak mezi režiséry se nacházela řada osobností, které se vymykali tomuto průměru, a svými výkony, respektive tvorbou pozvedali úroveň tehdejšího kulturního života.

⁹¹ Tato charakteristika směřuje spíše k tradičním scénám, kamenným divadlům. Existovala a vznikala řada menších divadel a souborů – zejména studiová a bytová divadla, které svou tvorbou navazovaly na předrevoluční období. Tv ůrci se v těchto divadlech snažily vkládat do svých uměleckých počinů hlubší myšlenky a apelovat na diváky.

široké vrstvy. Podobně jako režim, využil Máša v postavě režiséra Petra televizi k šíření propagačních myšlenek⁹², i když tentokrát pro boj jednotlivce za svá práva, pravdu a spravedlnost.

Silnou apelativností, hlubokou myšlenkou a důrazem na společenské problémy se obě Mášovy hry vymykaly z tradičního repertoáru divadel 80. let. Útočily na divákovův intelekt, zabývaly se soudobými problémy a snažily se vybudit diváky k vlastním názorům, vytrhnout je ze strnulosti a apatie nad problémy. Konec kvalitě obou inscenací říšípěltakéfakt, že jejich realizace se ujaly úřadovnických jmen, kteří se vyznačovali náročnou tvorbou vymykající se tehdejšímu průměru.

Jsou to tedy inscenace, o kterých se v rámci Laterny magiky opět po dlouhé době hodně psalo, které zpestřily kulturní program a zařadily se mezi nejvýraznější kulturní počiny roku. Přestože se původně jednalo o činohru určenou kvůli českému textu a zasazení do českého prostředí pouze pro domácí produkci, v obou případech se nakonec jednalo o export do zahraničí.⁹³

Přestože se v dobových recenzích objevují negativní hodnocení některých složek obou inscenací, přispěly významně k proměně repertoáru Laterny magiky a naznačily její budoucí možnosti.

⁹² Ještě v 50. letech mělo propagační funkci zejména divadlo. Jelikož je ale velmi specifické, přístupné pouze pro určitou část společnosti a složitéji kontrolovatelné, přebrala propagaci po roce 1968 televize. Ta na rozdíl od divadla dokáže mluvit k masám v jediném okamžiku a působit na všech místech republiky. Přitom je třeba kontrolovat pouze jediný program, nikoli programů všech divadel.

⁹³ U Noční zkoušky vznikl dokonce překlad anglického textu, ale pravděpodobně tragická smrt Ivana Luťanského zapříčinila, že k realizaci anglické verze Noční zkoušky nedošlo.

4) Nástup moderních technologií do Laterny magiky

1. Laterna magika v letech 1980–1992

V průběhu 80. let pokračovala dramaturgie v linii, kterou si vytvořila již v roce 1973 při přechodu Laterny magiky pod Národní divadlo. Repertoárovou skladbu tvořily i nadále dva revuální programy určené pro mezinárodní publikum a zájezdovou činnost, jedna činoherní inscenace a jeden titul pro děti.

Roku 1983 měla premiéru dramaturgie Čechovovy povídky Černý mnich v režii Evalda Schorma (3. 11. 1983) a stala se tak vedle dvou televizních inscenací Noční koučka a Vivisekce třetí činoherní inscenací Laterny magiky. V Černém mnichovi byl nahrazen televizní obrazovky klasickým filmem, který byl promítán na sedmáct opson zavěšených v horní části scénografie. Opony připomínající žaluzie bylo možné libovolně vytahovat a spouštět, čímž byl vytvořen variabilní a proměnlivý prostor. Autorem scény byl tentokrát Jindřich Smetana.

Jelikož film, který se na rozdíl od televizních záběrů zbylých činoher promítá konstantní rychlostí, klade velké požadavky na herce a přesnou koordinaci jevištní akce s filmovou, omezili se inscenátoři na jeho popisnou funkci. Projekce rozšiřovaly prostor o exteriéry i interiéry, navozovala atmosféru. Pouze výjimečně nesly filmové záběry funkci dramatickou čidocházelok kontaktů filmových a divadelních postav.

Ještě před Černým mnichem měla premiéru další pásma složené ze šesti obrazů Jednoho dne v Praze (28. 10. 1982) připravené k 25. výročí Laterny magiky. Na programu se podílelo celkem pět režisérů (Ivan Balaš, Eva M. Bergerová, Radúz Činčera, Ladislav Helge a Jan Kratochvíl). Tvůrci si kladli za cíl zhodnotit novými tvůrčími přístupy dosavadní tvorbu Laterny a přitom ověřit možnosti spolupráce s novými tvůrci. Jednalo se o inscenaci, která komerčním zaměřením zaručuje návratnost prostředků investovaných do výroby.

Vestevné divadelní sezóně jako Černým mnichem měla premiéru nový pořad pro děti Žvanivý slimejš (premiéra 10. 2. 1984). Na hudbu Jiřího

Paueravytvo řilaopernílibretoMílaMellanová.Scéná řvytvo řilarežiese ujal B řetislav Pojar. Josef Svoboda se svým pojetím promítací plochy zprovázkové stěny pokusil rozšířit filmovou projekci do prostoru. Nesmírnou výhodou tohoto scénického řešení byla snadná průchodnost filmovým obrazem. Projekce do provázkové stěny však obraz degradovala, což se vdivadle typu laterny magiky, kde filmový obraz nese sdělnou hodnotu, ukázalo jako rušivé. Z tohoto důvodu nebyl tento scénický princip dále rozvíjen.

Následovaly dva taneční večery – Pragensia, Vox clamantis a Orbis Pictus, u kterých se hlavní nosnou složkou stál tanec. Koncepce baletních inscenací opět rozšířila repertoárový rozptyl divadla. Smyslem Pragensie, Vox clamantis bylo „*ověřit možnosti souboru v jiných typech tanečního projevu ve srovnání s předchozími inscenacemi, a dále pak ověření vlastní technických možností a nových výtvarných momentů v obrazové části.*“⁹⁴ Byla získána řada technických poznatků v oblasti scénografie a její vazby na projekci, byl zejména ověřen princip aditivního sčítání barev prostřednictvím synchronní filmové projekce. Získané zkušenosti byly plně využity v následné, do té doby nejkomplikovanější inscenaci Laterny magiky – Odysseus, která se připravovala od počátku roku 1985 a jejíž premiéra byla plánována na sezónu 1986/87. Výpravový a velkolepý program určený pro světové kongresové a víceúčelové haly měl díky zaměření na mezinárodní publikum konečně nahradit úspěšný Kouzelný cirkus, jehož stažení se plánovalo původně již na rok 1982.⁹⁵

⁹⁴ Svoboda, Josef: LATERNAMAGIKA - Příspěvek do rozboru za rok 1985. Sbírnka Laternamagika, Národní archiv, Praha. Sign. X6A-II.

⁹⁵ Kouzelný cirkus zůstal proti dlouhodobému plánům stálen repertoáru z důvodu, že dosud nevznikl stejně žádaný program určený pro mezinárodní publikum a bohatou zájezdovou činnost. Na konci 80. let se údajně čestně šéflaterny Josef Svoboda „zapřísáhl“ architektu Jindřichu Smetanovi, že do příští sezóny půjde Kouzelný cirkus jen „pro jeho mrtvolu“ (řekl v rozhovoru ze dne 4. 3. 2010 Jindřich Smetana), ale paradoxně se nachází na repertoáru ještě vsoučasnosti. Odysseus nakonec nahradil méně úspěšný program Jednoho dne v Praze. Kouzelný cirkus je nyní na repertoáru Laterny magiky již 33 let a má za sebou přes 6000 repríz, díky čemuž se zařadil mezi nejhranější inscenace současnosti.

1.1. Odysseus

Na tvorbě Odyssea podle Homérova eposu se opět podílel kolektiv autorů. Scénář napsali Evald Schorm, Jaroslav Kučera, kteří se zároveň ujali režie, dále výtvarník filmové části Jindřich Smetana a nakonec autor hudby kinscenaci Michal Kocáb. Scénografii vytvořil opět Josef Svoboda. Odysseus se primárně připravoval pro Sjezdový sál Paláce kultury a velké světové haly podobných rozměrů, čemuž odpovídalo i pojetí tvůrců. Rozměrům scény v Laterně magice dosud nevidaných (30x25x20m) se musel například přizpůsobit celá inscenace. Taneční soubor vedle hlavních protagonistů totiž tvořila početná skupina Odysseových druhů.

Jelikož program vznikl na společenskou objednávku stranického a státních orgánů hlavního města Prahy, využili tvůrci všech nejvyšší kvality. Na některé filmové záběry se natáčelo pomocí mimořádně nákladných a složitých filmových triků na modelech a snářovnou ateliérovou stylizací. Scéna sama o sobě vyžadovala pečlivou přípravu rozsahem prostoru, který potřebovala vykryt. Konečné řešení spočívalo v jedolitě projekční ploše tvaru fabiónu⁹⁶ a pohyblivé desce zavěšené na laněch, která představovala Odysseovo loď.



Odysseus, 1987

Její realizace byla svěřena režisérovi Vladimíru Kadlečkovi ve spolupráci s letectví a sleteckými závody.

Odysseus (premiéra 10.9.1987) se přes veškerou

velkolepost, vysoké náklady a tvůrčí vklad všech participujících setkal

⁹⁶Zaoblený nebo profilovaný přechod mezi stropem a stěnou.

spřevládající negativní kritikou vtisku, i když vysoká návštěvnost (kapacita přes 1600 míst, návštěvnost vprvních měsících po premiéře 96%) tomuzcelaneodpovídala. Přesto procházela inscenace od premiéry neustálými úpravami. Zpočátku se jednalo pouze o nové alternace tanečního souboru, postupně však došlo i k většími zásahům, což později vedlo k rozporu mezi tvůrci a vedením divadla. Problémy vyústily v úplné stažení inscenace. Roku 1993 došlo ke znovu uvedení v přepracované verzi upravené pro prostory Nové scény. Na nové zpracování se snesly ještě kritičtější ohlasy a naopak se začala vyzdvihovat úvodní verze.

1.2. Minotaurus

Poslední inscenací, která vznikla pro prostory paláce Adria, byl komorní taneční příběh Minotaurus. Jednalo se o druhý námět čerpající z antiky, který však byl opakem monumentálního Odyssea. U tohoto programu, který jako prvnímě premiéru poroce 1990, vycházela tvůrci z komorní balady, kterou sepsal švýcarský dramatik Friedrich Dürrenmatt.

Příběh lidožravého netvora, který má lidské tělo, ale býčí hlavu, zpracoval Dürrenmatt jako milostnou baladu o opuštěném tvorovi. Jeho Minotaurus není netvorem od přírody, ale stává se jím až ve chvíli, kdy se setká s lidským zlem. Jeho krutost není způsobena špatnými úmysly, ale nadlidskou silou a neznalostí čehokoliv jiného než sebe sama. Dürrenmattův Minotaurus pobývá v prostředí skleněného labyrintu, ve kterém se do nekonečna zrcadlí jeho obraz, kterým je ale vidět zároveň na nebe. Labyrint má sloužit jako vězení pro nebezpečného tvora, aby nemohl dále škodit lidem. Nechal ho vybudovat Daidalos, a to tak důmyslně, aby z něj nikdo nemohl uniknout. Kdo uvízl v labyrintu, je navždy ztracen.

Přesto že labyrint slouží jako důmyslné vězení chránící vnější svět před Minotaurovou nekontrolovatelnou silou, nedokáže zabránit tragediím. Minotaurus se nemůže dostat z labyrintu, ale doněj pronikají lidé tvorové. Nejprve dívka, později mladík. Obapoléhají Minotaurově síle. Dívku smrcuje Minotaurus omylem, když setěší z její přítomnosti,

namladíkazaúto čípoté,cohomladíksámnapadneazraní.Nakonecj e
Minotauruszneškodn ěnp řevlečenýmMinotaurem-Théseem.

Dürrenmattovabalada čerpázákladnímyšlenkuzantickébáje,ale
příběh si náležit ě upravuje, Minotaura polidš ťuje a zjem ňuje. Stejným
způsobemp řistoupiliktextutakétv ůrciLaternymagiky.

Myšlenka realizace Dürrenmattovy balady na jevišti Laterny
magikypocházelaodJosefaSvobody.P řispolupráci sDürrenmattemve
SchwarzingenuvN ěmeckunainscenacijehohryAchterlooIV.(1988)se
mu dostala do rukou tato tehdy relativn ě nová Dürrenmattova balada (z
roku 1985). Prost ředí sklen ěné holabyrintuanekone čné zrcadlení obraz ů,
jak je v balad ě popisuje Dürrenmatt, uchvátilo Svobodu natolik, že po
domluvě s autorem balady získal povolení pro její dramatisaci v Latern ě
magice a Dürrenmatt dopsal pro Svobodu k této balad ě dokonce krátký
prolog.

Ke druhému antickému p říběhu na scén ě Laterny magiky
přistoupili tv ůrci zcela odlišn ě než k p ředchozímu Odysseovi.
Minotaurus byl krátká komorní tane ční inscenace prot řitane čníky. Její
režie se ujal sám Josef Svoboda ⁹⁷ jako své režijní prvotiny na p ůdě
Laternymagiky ⁹⁸. Výtvarnou stránku jevištní ⁹⁹ i filmové částip řenechal
naopak Jind řichu Smetanovi. Na pozici choreografa byl vypsán
mezinárodní konkurz, ve kterém byla ze všech zájemc ů vybrána italská
choreografka Raffaella Mattioli.

Nonverbální filmov ě tane ční p říběh byl členěn do jednotlivých
scěnp řesně podle p ředlohy. Tane ční vystoupení rámovaly pouze citáty z
Dürrenmattova textu p ředčítané Rudolfem Hrušínským a smyslná a
významotvorná hudba Michaela Pavlí čka.

Premiéra se m ěla konat p ůvodně v Praze, ale z d ůvodu
prodloužení p říprav senakoneckonala 15.2.1990 v Bruselu.

⁹⁷ P ředběžně se po čítalo, že režie se op ětujeme Ewald Schorm, ale ještě ěp řed za čátkem
realizace nové inscenace Schormne čekán ězem řel.

⁹⁸ Svoboda již m ěl zkušenosti s reží audiovizuálních program ů z ciziny, nap ř.
v milánské La Scala.

inscenoval s C. Abbadem Skrhabinovu audiovizuální koncertPrometheus (1970)

⁹⁹ Scénografie a kostýmy.

1.2.1. Technická stránka Minotaura

Přestože děj balady zasadil Dürrenmatt do prostředí skleněného labyrintu, tvůrce inscenace v *Laterně magice* základní princip pro zrcadlení, tj. použití zrcadlových ploch, které by odrážely obrazy tanečníků tak, jak popisuje autor textu, nevyužili.

Scéna Minotaura je tvořena složitou kovovou konstrukcí



Minotaurus, 1990

potaženou z obou stran samozhášejícím molitanem. Na tutomolitanovou stěnu byla promítána filmová projekce, která nahrazovala účiny zrcadel.



Minotaurus, 1990

Projekce množovala, zvětšovala a různě deformovala postavy tanečníků na scéně. V centrální části projekčního plátna byl vytvořen velký tunel symbolizující vchod do skleněného labyrintu.

Pro multiplikaci postav využili tvůrce nejmodernější techniku, od které si slibovali, že jim pomůže posunout výrazové možnosti *Laterny magiky*. Jednalo se zejména o grafický počítač¹⁰⁰, na kterém skicovali základní filmové kompozice ještě předtím, než začali natáčet. Původně měl film sehrát

¹⁰⁰ SMOLÍK, Václav: *Minotaurus • Friedrich Dürrenmatt v Laterně magice • Scénograf režíruje*. Ve černí Praha, 21.7.1989.

mnohem dramati čtější roli, než tomu bylo v dosavadních inscenacích Laterny magiky.¹⁰¹

Prostředí skleněného labyrintu amnožení obrazů tanečníků nabízí skvělé možnosti pro divadlo typu Laterna magika a Dürrenmatt ve svém textu v podstatě popsal její základní princip. „*Důmyslně do sebe vklíněné stěny byly ze skla, takže tvor s údivem cívil nejen na svůj zrcadlový obraz, ale také na zrcadlové obrazy svých zrcadlových obrazů.*“¹⁰² Jak již bylo řečeno, pro znásobení obrazu nebylo využito zrcadel, ale pouze filmové projekce. Tvůrcům se tak otevřely možnosti hrát si s filmovým odrazem jevištního ztvárnění. Někdy tak sledujeme samotného tanečníka nascéně, jindy se objevuje na filmovém plátně několik stejných postav v různých velikostech a vzájemně se překrývají.

Zmnožení postav a filmového obrazu vytvořil Smetana pomocí počítačové animace, která byla použita v Laterně magice poprvé. Nová technika nepřinesla prozatím žádný výrazný pokrok, neumožnila tvůrcům triky ani efekty, které by staršími prostředky nebyly možné, ale výrazně usnadnila trikovou práci v možnost postprokučního zásahu do filmového materiálu, čímž se výroba filmové části výrazně zlevnila a stala se odvážným krokem do budoucna.

1.2.2. Nové metody uplatnění v inscenaci

Vedle využití nových technických prostředků vnesl Minotaurus do Laterny magiky nově také komorní atmosféru. Skvěle zvládnutá choreografie moderního výrazového tance podpořila lyričnost příběhu. Dominantní taneční složka tak zastínila filmové dotáčky, které spíše doplňovaly jevištní ztvárnění, než aby tvořily vyrovnaného partnera tanečníkům. Někdy dokonce přemíra vizuality narušovala vnímání akce na jevišti (1268). „*Místo aby se zaměřila na zviditelnění niterných svárů hrdiny, ve svém důsledku rozmělnjuje sugestivní dramatický taneční projevy hrdinů. [...] Postavy se sice ve filmové projekci početně množí a synchronně pohybují, ale představu odrazu skleněného vzezření*

¹⁰¹ Tamtéž.

¹⁰² Dürrenmatt, Friedrich: *Minotaurus*. s. 2.

nevyvolávají.“¹⁰³

Zvolený způsob znázornění labyrintu umožnil naopak použití triků jako rozbíjení zrcadel Minotaurem poté, co se setkává s krutostí světa, čímž šílí letptákům, kteří se řítí z nitralabyrintu protidivákům.

Přestože představy tvůrců při přípravách Minotaura slibovali posun v dosavadních principech Laterny magiky a velkou podívanou, ve které bude dominantní složkou film, použitý ovšem maximálně v úzkém dialogu se scénou (což slibuje i samotný text, který ve čtenářích sám vyvolává divokou fantazii laternovských prostředků), výsledný program bohužel tyto představy zcela nenaplnil. Přesto se nepochybně jedná o jakýsi posun, i když spíše na polidramaturgické main scene, než technické.¹⁰⁴ „Návrat Laterny magiky ke komornímu pojetí a zvýraznění role živého interpreta jako protagonisty dálnaznačuje cestu k nalezení nové smysluplnosti umělecké symbiózy výrazových prostředků Laterny magiky.“¹⁰⁵

1.3. Provozní problémy v 80. letech

Přestože produkční tempo započaté novým vedením po příchodu Laterny magiky pod Národní divadlo v 70. letech se podařilo udržet i v dalších desetiletích, práci značně komplikovaly provozní podmínky. Provoz Laterny magiky v první polovině 80. let negativně poznamenala stavba metra v prostorách přílehlých k Paláci Adria. Navíc technický stav samotné budovy a sálu, jeho provozního a technického zařízení, neodpovídal základním požadavkům a nutně potřeboval modernizaci. Podobně svízelný problém spočíval v absenci zkušebního prostoru pro nové programy.

Situace se částečně zlepšila roku 1984, kdy část produkce byla přesunuta na Novou scénu Národního divadla. Jako první premiéru zde Laterna magika uvedla Žvanivého slimejše, od počátku sezóny 1985/86

¹⁰³ HOŠKOVÁ, Jana: *Laterna magika komorně*. in: Lidová demokracie, Praha. 22. 2. 1990.

¹⁰⁴ Minotaurus patří k úspěšnějším inscenacím, na repertoáru Laterny se udržel 6 let a měl 282 repríz.

¹⁰⁵ HOŠKOVÁ, Jana: *Laterna magika komorně*. in: Lidová demokracie, Praha. 22. 2. 1990.

sezdehrál pronové prostory adaptovaný Kouzelný cirkus. Také některá představení *Odysea* byla určena pro Novou scénu. V roce 1986 se částečně vyřešila i situace zkušebny, neboť *Laterna magika* získala prostory v Liliové ulici, které sloužily i jako zkušebna a sklad filmových materiálů. Pro přípravu *Odysea* byly pronajaty a adaptovány prostory bývalého kina *Metro*¹⁰⁶.

Výhledově se počítalo s důkladnou rekonstrukcí prostorů paláce *Adria*, ale lepší řešení pro *Laternu magiku* přineslo rozhodnutí, že od roku 1991 se všechna její činnost přesune na Novou scénu, na které působí dodnes.

2. Laterna magika jako samostatná organizace

Počátek devadesátých let znamenal pro *Laternu magiku* řadu zásadních změn. Od roku 1991 přesunula veškerou svoji produkci na Novou scénu, která je dodnes jejím domácím působištěm. O rok později – 1992, se navíc osamostatnila od Národního divadla a stala se samostatnou příspěvkovou organizací Ministerstva kultury. Celá devadesátá léta dokázala být *Laterna* soběstačná nejen díky turistickému boomu, ale dokázala hradit ztržebivní nových programů.

Výraznou změnou oproti etapě, kdy *Laterna magika* spadala pod Národní divadlo, lze zaznamenat i v dramaturgii. Pěsťstrou repertoárovou skladbu nahradily převážně taneční programy. Od stažení *Vivisekce* v sezóně 1988/89 až do dnešní doby se do programu *Laterny magiky* nedostala žádná nová činohra, přes velký ohlas dopadly podobně i inscenace pro děti (poslední byl *Žvanivý slimejš*).

Tvůrci se přestali zaměřovat na všechny typy publika, včetně domácího, a začali se soustřeďovat na mezinárodní koprodukce. Jako první mezinárodní spolupráce vznikla roku 1992 *Hra o kouzelné flétně* podle Mozartovy opery. Premiéra se konala v rámci divadelního festivalu *Anacapri* v Itálii a přípravu opery produkčně zaštitila společnost

¹⁰⁶Prostory jeviště v kině *Metro* neodpovídaly velikostí prostorům v Paláci kultury, tudíž musela být vytvořena náhradní scénografie určená výhradně pro zkoušky. V prostorách Paláce kultury se začalo zkoušet až o dubnu 1987.

PanatheneePompeiane.¹⁰⁷

Nanovépodob ěOdyssea, která byla uvedena na Nové scén ě 6.4. 1993, se choreograficky podílel francouzský tane ěník choreograf Jean-Pierre Aviotte, který p řležitostně spolupracuje s Laternou magikou dodnes. Následně vytvo řil choreografi i inscenaci *Casanova* (1995) a od roku 1996 se nat řirokystal do konce vedoucím baletního souboru. Ten to rok m ěla premiéru další tane ění inscenace s jeho choreografi í *Hádanky* (premiéra 14. 12. 1996). Jeho poslední spoluprací s Laternou magikou je koprodukční inscenace *Rendez-vous* (2005), která je na repertoáru Laterny magiky i v současnosti.

2.1. Casanova

Změna technických princip ů započatých No ění zkouškou a Vivisekcí nastartovaly nový vývoj technických prost ředků v Latern ě magice. Nyní se nové technologie dostávají na later novské jevišt ě poměrně rychle. Již Sn ěhová královna byla ovládána primitivním počítačem, v roce 1990 bylo v Minotaurovi poprvé použito p ůčítačové animace ve filmové ěásti, od roku 1993 se p řpravovala inscenace Casanova, ve které klasickou filmovou projekci nahradila videoprojekce s řídícím systémem a poprvé byly použity záznamové las erdisky.

K pohostinské řeži i byl pozván renomovaný filmový t v ůrce Juraj Jakubisko¹⁰⁸, který kv ůlipovinnostem u filmu již dvakrát řeži i v Latern ě odmítl.¹⁰⁹ P ůvodní nám ět, který byl v dramaturgickém plánu, byl drama bratrů ěapků *Ze života hmyzu*. Po p řijetí funkce řežiséra nového programu p řišel Juraj Jakubisko ovšem s návrhem ztvárnit život Giacoma Casanovy. Nové téma se nakonec ujalo a nah radilo p ůvodně zamýšlené drama. Scéná řnapsal sám Jakubisko.

„Casanova je pro m ě v podstat ě renesan ění ělověk. V r ůzných ůdobích svého života jsem ho obdivoval vždy pron ěco jiného – kdy ů jsem

¹⁰⁷ Krátce po premié ře šla produk ění spole ěnost do konkurzu a Latern ě magice zanechal dluh 6 milión ů korun.

¹⁰⁸ Zkušenosti prací na divadle m ěl Jakubisko zatím pouze z jedné řeži v Divadle Na zábradlí, která ale vzhledem k rozpadu souboru skon ěilane ůspěšně.

¹⁰⁹ Odmítl například nabídku řeži e *Hry o kouzelné fl ět ě* (1992), kterou nakonec řeži oval Ladislav Helge.

*byl mladší, především pro jeho milostná dobrodružství. Ale pak jsem se dozvěděl, že byl diplomatem, skvělým hudebníkem, alchymistou, básníkem – byl zkrátka mnohostranný.“*¹¹⁰ Jakubisko chtěl především vyprávět osud renesančního člověka, který se ale proslavil pouze díky divokému milostnému životu.

Inscenace začíná pohádkovým polibkem sudičky, která Casanovovi jakodítětivěnujedarpoznání–jehomužskoudušiazároveň s ní i dospělost a lásku k ženám. Po setkání s Angelikou a krátkém romantickém vztahu s ní sledujeme již pouze jedno milostné dobrodružství za druhým. Všechny jeho vztahy jsou proznamenány ideálem ženy, který objevil Casanova ve své první lásce, Angelice. Hledání nedostižného ideálu zavede Casanova nejprve do vězení, později po vyhraném souboji, na který ho vyzval zhrzený manžel jedné z Casanovových milenek, se musí dát na útěk. Po dlouhodobém pátrání konečně opětně nachází Angeliku, tentokrát zdmikláštera. Svoji jiných žen ale i tentokrát vítězí nad čistou láskou a Casanova Angeliku znovu opouští. Poslední roky života tráví zcela osamocen na duchcovském zámku v Čechách.

Jakubiskovy cházely předepsané scénáře zachovaly právě na duchcovském zámku. Přestože téma životního osudu Casanovy si vybral z úcty k němu jako renesančnímu člověku a chtěl ho takto přiblížit veřejnosti, ve výsledné podobě je zachycen pouze jeho vztah k lásce. A to nejen k lásce mezi mužem a ženou, ale i k lásce k sobě samému. Toto téma považoval totiž Jakubisko za aktuální: „*Vztah k ženě a v úbec lásky v dnešní době velmi ochladl. Stal se stereotypním. Doba prostě nedovoluje dát lásce takový prostor, jaký by si zasluhovala.*“¹¹¹ A proto lásku prostupuje nejrozumnějších formách celou inscenací.

Vliv Jakubiska jako filmového režiséra se projevil především v tom, že poprvé v historii Laterny magiky byl vytvořen dějový film (kamera Petr Čepický). Přestože předvedl všechny role, tzn. filmové i jevištní, pouze tanečníci, dal nakonec Jakubisko ve filmové

¹¹⁰ TESÁRKOVÁ, Radka: *Casanova byl renesanční člověk*. in: Svobodné slovo Praha. 10.2.1995.

¹¹¹ Tamtéž.

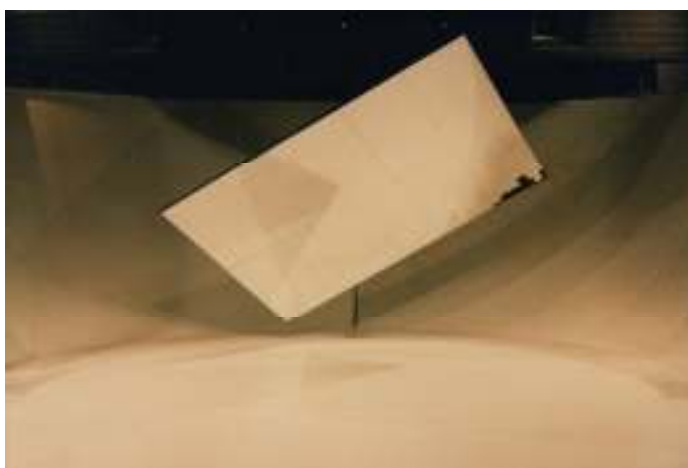
části přednost herců před tanečníky. Záměrná rozdílnost filmových a jevištních představitelů nepomocí posunout příběh o kusdál, vložit do něj nové interpretace. Jevištní Casanova (Igor Žukov) měl svým tanečním projevem dávat nově rozměr svému filmovému obrazu (Karel Dobrý). Poprvé tak Laterna magika rezignuje na iluzi vzájemné provázanosti filmového a jevištního dění a záměrně připouští rozlišnost filmových a divadelních vyjadřovacích prostředků.¹¹²

Celá inscenace je podbarvena hudbou Zdeňka Merty, do jejíchž rytmů vytvořil baletní choreografii jevištní akce francouzský choreograf Jean-Pierre Aviotte. Scénického tvárnění se ujal opět Josef Svoboda.

2.1.1. Technická tvárnění

Všechny složky inscenace byly v případě Casanovy natolik výrazné, že se lze běžně setkat s charakteristikou inscenace třeťí, někdy dokonce čtyřpříběhů. Prvním příběhem je film, druhým tanec a třetím samotná scéna, čtvrtým případně hudba.

Scénu pro projekt Casanova pojal Josef Svoboda velkou odepě. Nejprve se mu splnilo dlouhodobé přání a byla pořízena složitá audiovizuální technika s řídicím systémem umožňující několik souběžných projekcí. Její použití usnadnilo zmnožení projekce, a tudíž kromě hlavní projekční plochy se nacházely po stranách jeviště dva



Casanova, 1995

paravány, na které byly promítány další filmy. Na závěr scény dotvářelo velké zrcadlo, které se různě spouštělo a natáčelo tak, aby

¹¹² V některých inscenacích, například v *Kouzelném cirkusu*, již došlo k odlišnosti filmových a jevištních představitelů, alenikdytozatímnebylzáměr,spíšeďůsledek strategie Laterny magiky nechat jednotlivé inscenace na režisérovi co nejdéle. V *Kouzelném cirkusu* se od počátku dodnes vystřídalo již několik generací živých tanečníků, přitom filmová verze pochází stále z doby příprav.

podle potřeby odrážel od scény a publikum.

Ve všech ohledech týkajících se scénografie a techniky byl Casanova krokem dopředu, neboť řada zvolených principů byly pro Laternu magiku novinkou. Neodmyslitelný scénický prvek Josefa Svobody – zrcadlo – proniká do jeho scénografie jako výrazotvorný prvek v Laterně magice poprvé, přestože jiní tvůrci (např. Eva M. Bergerová v inscenaci *Jednohodne v Praze* (1982)) již se zrcadlem jako funkčním scénickým prvkem v Laterně pracovali.

Poslední, nejvýraznější inovací, bylo použití již zmíněné nové techniky. Tvůrci se opět vrátili k audiovizuální projekci, která byla užita pro Noční zkoušku a Vivisekci, ale tentokrát nepracovali s televizními záběry a s televizí obecně. Navíc technika používaná u Casanovy byla mnohem modernější a komplexnější. Její největší předností byl řídicí systém.

Důvody návratu k videotechnice byly u Casanovy momentálně spíše praktické než umělecké. Jednak po řízovací náklady záznamových materiálů se výrazně snížily, takže videozáznam již vycházel výrazně levněji než filmový. Kromě toho životnost záznamových laserdisků je na rozdíl od filmového pásu prakticky neomezená.¹¹³ Největším problémem je však celkové zjednodušení ovládání složitěho systému několika projektorů a jeho synchronizace se zvukovou složkou.

Svoboda s podobnou technikou již několikrát pracoval v zahraničí¹¹⁴, kde bylo její užití na divadelně relativně běžné, ale v českém prostředí vycházelo její řízení dosud na neúnosnou částku. Takže přestože Svoboda dlouhodobě usiloval o řízení tohoto systému, jeho koupi došlo až ve chvíli, kdy se po řízovací cena dostala na přijatelnou výši. Její užití v Laterně magice bylo premiérou v českém prostředí.¹¹⁵

Složitý systém dodal na zakázku pro Laternu magiku firmy CUE Control System a Control. Tvůrci ji několik videoprojektorů a

¹¹³ *Řídicí technika na scéně • Multimediální misionářská akce*. in: Technický magazín, Praha. 4. 1996.

¹¹⁴ Říká v rozhovoru pro Technický magazín dlouhodobý zástupce šéfa a pozdější ředitel Laterny magiky Petr Tošovský, žádně konkrétní projekty však neuvádí. In: *Řídicí technika na scéně • Multimediální misionářská akce*. in: Technický magazín, Praha. 4. 1996.

¹¹⁵ Tamtéž.

diaprojektorů úžných výkonů.

Audiovizuální systém s řídicí technikou využíval na rozdíl od běžné filmové projekční techniky záznamových laserdisků. Jednou z největších předností laserdisků byla možnost rychlého vyhledávání jakýchkoli sekvencí v rámci celého záznamu¹¹⁶. Tato technologie především zlevnila a zjednodušila zkoušení. Jedna strana laserdisku měla kapacitu 24 minut, takže celý disk se vešlo 48 minut. Při hrávkách disků je automaticky otáčel. Jelikož diskem šly pro potřeby inscenace nízkou kapacitu, zajišťoval řídicí systém přesnou synchronizaci všech videoprojekcí navzájem a zároveň synchronizaci se zvukovým doprovodem. Přesná synchronizace byla potřeba zejména u postranních projekcí, které neběžely po řád, a filmové složky s hudební. Při využití rychlého vyhledávání (možnost vyhledávání zvolené části programu za méně než 0,5 sekund) a spojení skřížovým videopřepínačem postičili menší počet videopřehrávačů pro pokrytí čtyř videoprojektorů.¹¹⁷ Systém navíc umožňoval ovládání z jednoho pultu. Výsledný film byl uložena na třech laserdiscích pro tři projektory.

Zvolená videoprojekce má nevýhodu oproti klasické filmové projekci především v tom, že kvalita obrazu je viditelně horší. Laterna magika, u které je film pouze jednou ze složek pozorování diváka je od filmového obrazu odváděna divadelní, respektive taneční akcí, ovšem snese částečně sníženou kvalitu obrazu, kterou dovozovala tehdejší televizní kvalita, a řádkování, které se projeví rozvrstvením na velkou projekční plochu.

Ve výsledku se pracovalo se třemi projektory. Hlavní projekce byla promítána z osvětlovací kabiny zahledišťem na ředovou promítací plochu, zatímco boční projekce na paravány byly promítány z postranní lávky. Hlavní přínos nové technologie spočíval v úspoře času ve řízení, zjednodušení výroby a snazší reprodukci.

¹¹⁶ Stále se mluví o období, kdy se pracovalo s videoprojekcí a záznamy se pořizovaly na klasický filmový pás.

¹¹⁷ *Laterna magika – Audiovizuální systém s automatickým řízením pro představení „Casanova“* - finální, upravená verze. 2. 12. 1994. in: archiv Národního divadla. s. 6. Sign 21A

2.1.2. Využití techniky vrámcium šlechtického záměru

Jak již bylo řečeno výše, scéna Casanova je značně komplikovaná a pracuje s mnoha rozdílnými prvky. Hlavní projekční stěna má tvar půlkruhu a vykřívá zadní část celého jeviště. Do jejího středu je promítán většinou hlavní filmový obraz nesoucí základní dějovou linii. Chvilími se přelíže obraz ze střeškové projekce do celoplošného pokrytí bílé projekční stěny. Dějový obraz je přitom nahrazen jedním motivem, takže tato projekce v podstatě tvoří spíše dekoraci, než aby posouvala samotný děj. Tento dekorativní obraz je někdy doplněn střešovou projekcí, která dále rozvíjí promítaný motiv. V ojedinělých případech se středová projekce vychýlí na levou stranu tak, aby se nepřekrývala se spuštěným zrcadlem.

Hlavní projekci doplňují dvě postranní, které jsou promítány na dvě kulisové paravány. Ty se nacházejí na stranách jeviště poblíž rampy. Vedlejší projekce jsou spuštěny pouze při příležitosti jako doplňky projekce hlavní. Pokud se paravány nevyužívají pro projekci, jsou většinou částečně sklizeny. V případě, že neslouží jako projekční plochy, ale přitom zůstávají na scéně, mají v podstatě funkci jako postranní vchodná jeviště protanečníky.

Poslední, často dominantní složkou scény je velké zrcadlo, které je umístěno ve středu jeviště těsně před zadní stěnou nad hlavami tanečnicků. Základní poloha zrcadla je horizontální nad horní hranou projekční plochy. V této poloze se na zrcadlo odráží pouze část střešové projekce, ale samotné zrcadlo neslouží jako funkční prvek scénografie. Tato role se mění ve chvíli, kdy je spuštěno předstřední část zadní stěny. Spouštěcí systém je uzpůsoben tak, aby se zrcadlo dalo naklonit do libovolného úhlu, čehož jevinscenaci hojně využíváno.

Promítanou projekci zrcadlo odráželo na podlahu, která byla vykryta bílým baletizolem, což je materiál, který má schopnost odrážet od sebe projektovaný obraz. Zrcadlo pak zpětně čte obraz z podlahy. Diváci vidí až tento obraz, nikoli samotnou projekci se promítající se v zrcadle. Společně s obrazem z podlahy odráželo zrcadlo i veškerou jevištní akci. Úhel naklonění zrcadla určuje, jaký pohled zrcadlo zprostředkuje. Kolmé nebo pouze mírně skloněné zrcadlo nabízí v

podstatě „pohled ze zákulisí“, ostřejší úhly zachycují jevištní dění z nadhledu. Tento obraz působí efektivně zejména na scéně hromadných sexuálních orgií. Zploštělá scéna z čelního pohledu tak získává odrazem z nadhledu novou dynamiku, která pomůže docenit choreografické tvárnění.



Casanova, 1995

Přední projekce bylarozměrnější než samotné zrcadlo, a tudíž z ní je přetékala i na zadní projekční plochu.



Casanova, 1995

Pozoruhodnou přesností se podařilo Svobodovi uzpůsobit projekci a umístit zrcadlo takovým způsobem, že přechod obrazu ze zrcadlové plochy

na promítací plátno je po stranách naprosto plynulý, bez jakéhokoliv posunu či deformace.

Hlavní problém použití zrcadla jako odrazové plochy pro projekci spočívá v úhlu diváckého pohledu. Zrcadlo zprostředkovává divákům odražený pohled scény podle toho, kde vhlédí se nachází. Čím více odchyluje od čelního pohledu, tím zkreslenější odraz projekce mu zrcadlo poskytuje. Stejný vliv na odraz jevištní akce má vzdálenost diváka od jeviště. Čím dále od jeviště se nachází, tím menší jevištní prostor je v zrcadle odražen.^{118 119} Při větším odklonu od čelního úhlu

¹¹⁸ Inscenaci jsem naživo zhlédl dvakrát. Poprvém scéně výše zmíněných sexuálních orgií po vizuální stránce nadchla, při druhé návštěvě této inscenace jsem měla možnost pozorovat pouze zadní řady tanečníků a scéna tak hodně ztratila na své působivosti.

¹¹⁹ Naopak bývalý tanečník a dramaturg Laterny magiky v letech 2001-2009 Václav Janeček nevidí v rozdílnosti pohledu zprostředkovaného zrcadlem závislosti na pozici vhlédí problém. Každý divák podlenějí podstatě vidí jiný představení, ale

pohledu dochází také k narušení dojmu jednotnosti projekce zrcadla a nazadní projekční stěně.

Vedle technické funkce prostředníka skrytých pohledů nese zrcadla důležitou významotvornou funkci. Odráží vše, co Casanova prožívá a odráží hlavně jeho samotného. Sám se během už pozorovat sám sebe také pozoruje. Zobrazením projektovaného obrazu na podlaze docházelo dokonce k dalšímu zrcadlovému zmnožení akce. Takto propašovali Jakubisko se Svobodou na jeviště narcismus, jeden z charakteristických rysů Casanovy. Narcismus jako další forma lásky doplňuje hlavní téma příběhu a život Casanovy. Všude přítomné zrcadlo je jeho druhým já, jeho svědomím.

Iluzi narcismu často podporují boční projekce na paravány, z kterých v detailu obličej často shlíží na jevištní dění filmový Casanova. Jeho dominantním rysem jsou pronikavé, upřeně hledící oči, kterým nic neutěče a kterým se nelze vyhnout. Detaily jeho tváře umocňují dojem pronikavosti jeho pohledu. Obrazy na paravánech jsou většinou zrcadlově obráceny.

2.1.3. Ohlasy kritiky

Složitost použité techniky a zvučnost jmen tvůrců dávají tušit, že se jedná o velký projekt. Komplikovaná scéna, originální a nové využití zrcadlové plochy, multiplikovaná projekce a řada trikových obrazů ve filmové části a průkopnické použití moderní jevištní techniky udělali z Casanovy nadčasovou inscenaci také po technické realizaci stránce. Jednotlivé složky se bohužel nepodařilo dostatečně funkčně spojit, což se stalo zásadním problémem tohoto projektu.

Ine modernější technika přinesla nakonec zklamání, neboť již při premiérovém večeru došlo ke dvěma jejím výpadkům. Navíc hlavní přednost drahé nové techniky, tj. schopnost synchronizace několika médií, která měla zaručit plynulý chod všech projektorů a hudebních nahrávek, byla nakonec využita jen částečně. Boční projekce na paravány musely být ovládány samostatně nezávisle na řídicím systému, a tudíž

přítomný rozdílný pohled úzrůžných pozic v hledišti zanedbatelná.
Tento názor sdělil osobně v rozhovoru z dne 16.2.2010.

jejich řešení záviselo na časování záviselo na lidské schopnosti a pozornosti, nikoli na nejmodernější technice.

Audiovizuální řídicí systém pořízený pro inscenaci Casanova se dále uplatňoval při realizaci nových projektů zhruba dalších pět let. Vidina dokonalosti záznamových laserdisků s prakticky neomezenou životností se záhy rozplynula vlivem rychlého vývoje moderní počítačové techniky. Laserdisky byly nahrazeny pevnými disky, jejichž hlavní předností spočívá ve větší kapacitě záznamu a menší prostorové náročnosti a snazší manipulovatelnosti. Možnost záznamu pouhých 48 minut na jeden laserdisk byl jeden z jeho hlavních nedostatků.

Inscenace však nebyla hodnocena pozitivně ani z uměleckého hlediska. Množství projekčních pláten, na kterých jsou většinou promítány odlišné obrazy, rozptyluje pozornost spíše, než aby dotvářela příběh, ho jen komplikuje. Navíc samotná filmová část je na celé inscenaci asi nejslabší¹²⁰, což je u renomovaného filmového tvůrce trochu paradox. Trpí přehnanou stylizací a manýrismem. Přestože měl film tvořit významotvornou složku, která nese hlavní dějovou linii, zůstal „na povrchu pouze ilustrace k baletní podobě příběhu“.¹²¹ Zcela mizí propojení jevištní a filmové akce, filmoví hrdinové nejsou partnery tanečnickům, jsou pouze jejich obrazy. Dějová linie je patrná pouze v úvodní části, postupně se však ztrácí v rychlém sledu milostných dobrodružství. Filozofická hloubka příběhu, kterou si tvůrce stanovil jako cíl, se v důsledku zjednodušení příběhu v závislosti na baletní choreografii přizkoušením inscenace bohužel vytratila.

Je patrné, že opusem Casanova navázala Laterna magika na úspěšnou zahraniční produkci, která baví nenáročnou a zvědavé diváky, kteří se ještě nesetkali s multimediální produkcí. Přesto je nutné připisat inscenaci řadu přínosů, ale především napoli technickém. Duchaplnost a originalita scény připomíná to, čím kdysi Laterna magika byla, ukazuje směry, kterými by se mohla ubírat. Inscenace Casanova se představila

¹²⁰ Jakubisko sice hojně používá zajímavých triků, například rozdělení obrazu centrální projekce do dvou, respektive čtyř zrcadlově převrácených obrazů, tyto momenty však postrádá hlubší myšlenka o zřejmení rámců celého příběhu.

¹²¹ TICHÝ, Zdeněk A.: *Trojité Casanova z Laterny magiky*. in: Mladá fronta Dnes. 17. 2. 1995.

jako průkopník nových technologií na českém jevišti a přiblížila se tak systémupráce vesvětovém divadle. Přestože převažná část recenzí, které vyšly bezprostředně po premiéře, byla silně kritická¹²², hraje se Casanova dodnes a vedle Kouzelného cirkusu je to nejstarší kus dnešního repertoáru.

3. Počítačová technika ve světovémění

Produkce konce 80. a počátků 90. let byla poznamenána modernizací technických prostředků. Tento trend vycházel z obecného pronikání techniky do společnosti, kultury i životaběžných lidí. Moderní technika začala zažívat svůj dosud největší boom, který mnohonásobně předčil průmyslovou revoluci a její technické vynálezy. Zatímco v průběhu 18. a 19. století trvalo období mezi jednotlivými vynálezy řadu let a každý z nich znamenal průlomový okamžik v konkrétní oblasti či objev nového komunikačního média, ve druhé polovině 20. století a zejména v jeho posledních dvaceti letech dochází k nepřetržitému vývoji stávajících technologií.

Povynález počítačeběhem Druhé světové války dochází rychle k jeho zdokonalování. Již v 50. letech se začala používat 2D počítačová grafika. V této době jsou ale počítače stále natolik pomalé, rozměrné a drahé médium, že kvůli většímu rozvoji jeho používání a začleňování do společnosti dochází až od konce 70. let, kdy firma Apple představila čtvrtou generaci počítačů uzpůsobených k masovému užívání. V této době začíná pronikat počítačová technika také do filmového umění. Stanley Kubrick ve *Vesmírné Odyssei* roku 1968 naznačil možnosti počítačové grafiky, ale všechny efekty budící zdání vytvoření počítačovou grafikou byly vytvořeny filmově. Prvním filmem, při jehož realizaci se skutečně využilo počítačové grafiky, byl až film *Kmen*

¹²²Výběr z kritických recenzí:

CAFOUREK, Ivan: *Casanova – manýra anuda* .

MACHALICKÁ, Jana: *Casanova jako atrakce* .in: Lidové noviny, 15.2.1995

TICHÝ, Zdeněk A.: *Trojité Casanovaz Laterny magiky* .in: Mladá fronta Dnes, 17.2.1995

JUST, Vladimír: *Odvou premiérachna Národní* .in: Literární noviny, 23.2.1995

Andromeda od Roberta Wise. O pouhých pět let později se objevily ve filmu *Futureworld* (1976) Richarda T. Heffrona již 3D počítačové animace.

Ještě řadu let trvalo, než se staly počítačové techniky pomocnými nástroji filmařů. Jejich rozšíření jim pomohly objevy firmy Apple a IBM, které zpřístupnily své produkty široké veřejnosti. Masověší řešení počítačů vedlo zároveň k jejich zlevnění, a tudíž i snazší dostupnosti. Hlavní boom počítačové techniky spadá do 80. let, v českém prostředí jejich konce. V tomto období proniká počítačová technika i do tvorby filmových částí programů v *Laterna magice*. Poprvé je využito primitivní počítačové techniky u Sněhové královny, pomocí počítačové animace vytváří filmovou část inscenace *Minotaurus* ale až Jindřich Smetana.

Rychlý nástup moderní počítačové techniky, podpořený otevřením trhu směrem na západ v polistopadové době, vedl k relativně rychlé modernizaci používaných technologií. V roce 1993 pokračuje *Laterna magika* pro potřeby inscenace *Casanova* technologii záznamových laserdisků.¹²³ Přestože se tehdy jeví jako ideální nadčasové řešení, nové objevy v oblasti uchování velkého množství dat je rychle vytlačily. Již v době příprav první inscenace pracující s laserdisky uvádí na trh firma Voyager multimediaální CD, které jako první obsáhne celý film. Ještě před samotnou premiérou Casanovy zavádějí společností Sony/Philips a Toshiba/Time Warner konkurenční technologie pro DVD, ukládající 3,7, respektive 4,8 gigabytů.¹²⁴ Stakovou kapacitou se laserdisky uchovávající pouhých 48 minut nemohou porovnávat a muselo zákonitě dojít k jejich brzkému nahrazení modernějšími technologiemi.

Jejich boom vedl k automatizaci používání techniky nejen v umění, ale i v každodenním životě většiny lidí. Efekty, které mohly ještě po částem 90. let udivovat, jsou dnes přijímány naprosto běžně a vytlačují je nové a působivější. Usnadnění dostupnosti projekčních zařízení, snadná ovladatelnost snížení provozních cen vedlo v poslední době k opětovnému rozšíření zapojování filmových projekcí do

¹²³ Jejich první využití pro filmové účely bylo zaznamenáno v roce 1984.

¹²⁴ MONACO, James: *Jak číst film*. Praha, 2004. s. 612.

divadelních inscenací. Zejména některá německá divadla ráda experimentují na poli projekce a filmový obraz používají jako jeden ze scénografických postupů.¹²⁵ Příležitostně dochází k využití principů laternymagiky, tj. k hlubší interakci jevištního dění s filmovým, většinou ale nedochází v těchto divadlech k výraznějším objevným posunům jejich možností.

Naopak Josef Svoboda pokračuje v objevování skrytých možností nových médií v divadelním prostoru a experimentuje s použitím laseru a holografie. Cílem jeho experimentů bylo vytvořit prostor rezonující s dobou a dosáhnout proměnlivosti scény, jaké je schopna hra herců. Svoboda nazýval takovýto prostor psychoplastický: „*Opouštíme statický prostor svého nedostatku a místo něho vytváříme nový... pro říhodnější dnešnímu životnímu stylu i mentalitě diváků. Netoužím po strnulém obraze, ale po něčem, co se vyvíjí, v něčem je pohyb, nenutně fyzický, ale scéna musí být dynamická, schopná vyjádřit měnící se vztahy, pocity, nálady.*“¹²⁶ Neustále se měnící scénou Casanovy dokázal Svoboda naplnit svůj požadavek dynamické scény v praxi. Jeho scénické experimenty vyvrcholily instalací virtuálního plátna v posledních dvou inscenacích Laternymagiky, pod kterými je podepsán jako scénograf.

¹²⁵ Filmovou projekci lze vidět často v inscenacích berlínského Schaubühne, zejména v inscenacích Thomase Ostermeiera.

¹²⁶ Unruh, Delbert: Postmodernistická scénografie a kvantová mechanika. in: Svět a divadlo. č. 1-2, 1992. s. 130.

5) Virtuální svět Laterny magiky a současnost

Poslední technologickou novinkou Laterny magiky a především geniálního scénografa Josefa Svobody je systém virtuálního plátna, který se uplatnil již ve dvou inscenacích. První, průkopnická inscenace vznikla v režii Josefa Svobody a pod názvem *Past* měla premiéru v roce 1999. O tři roky později následoval koláž čtyřkrátkých výstupů mladých tvůrců pod názvem *Graffiti*, která se drží v repertoáru Laterny magiky dodnes.

1. Past

Prvotní myšlenka vytvoření této inscenace vycházela z rozhodnutí uplatnit systém virtuálního plátna, tj. projekce přes zrcadlo, která jím odráží takovým způsobem, že se výsledný obraz projektuje do vzduchu, aniž by se na jevišti muselo nacházet skutečné projekční plátno. Také téma zpřítomnění virtuálního světa na jevišti Laterny magiky měla podle Mileny Honzíkovej¹²⁷ dramaturgie plánovat delší dobu. Možnost práce s virtuálním plátnem byla posledním podnětem k realizaci zamýšleného tématu.

„Člověk jedenadvacátého století bude zřejmě žít mezi dvěma prostory – skutečným a virtuálním, a přitom použete tehdy, když člověk této situaci řiz působí své myšlení, může být blahodárné.“ píše Constantin von Barlowen ve své studii „Virtuální prostor a evoluce člověka“.¹²⁸ Inscenace, která vznikla na sklonku nového tisíciletí, má přiblížit divákům svět, který nás v budoucnosti čeká, svět, ve kterém bude virtuální realita podstatně zasahovat do lidského života a ovlivňovat ho.

Přitažlivost i nebezpečí umělého elektronického světa ukazují inscenátoři na jednoduchém příběhu mladého chlapce, který, okouzlen kráskami z televizních reklam, se rozhodne vstoupit do jejich světa. Inscenace *Past* se skládá ze dvou částí. V té první hledá mladík idol dívky z reklamy. Bohužel zjistuje, že tyto dívky jsou skutečně pouze umělé a že pravou lásku musí hledat ve světě reálném. Ve druhé části se

¹²⁷ LAUFROVÁ, Berta: *Laterna magika – představení Past*. in: Listy Prahy 1. Únor 2001

¹²⁸ *Past*. Divadelní program. In: Archiv Národního divadla, Praha. Sign. 23A.

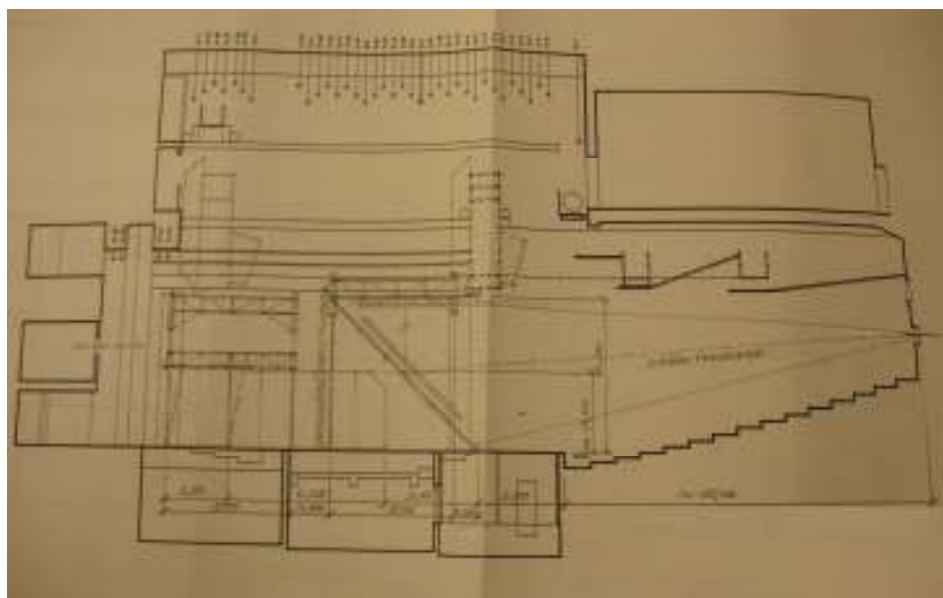
chlapec vrací do světa virtuální reality s několika přáteli. Objevují možnosti umělé reality a nacházejí zábavu ve střídání. Začínají na předmětech a postavách z pouťových stánků, nakonec ale zjistí, že v tomto světě nelze zabít, a tak se začnou bavit střídáním do chodců, do „živých“ lidí virtuálního světa. Do reality je krutě vrhne až tragická smrt jednoho z nich.

Choreografii inscenaci na hudbu německého skladatele Moritze Eggerta vytvořil jako svou prvotinu v Laterně magice Ivan Holováček. Inscenace vznikla při příležitosti čtyřicátého výročí vzniku Laterny magiky jako samostatné divadelní instituce. Premiéru se konala v Praze 17.9.1999.

1.1. Technické principy Pasti

Základní princip inscenace *Past*, stejně jako následných *Graffiti*, byl nový způsob projekce na virtuální plátno. Autorem scénografie a realizátorem byl architekt Josef Svoboda.

Na jevišti před hracím prostorem je umístěna stěna z polopropustných zrcadel v úhlu 45° k podlaze i stroje¹²⁹. Obraz promítaný na zrcadla se odraží na strop, který je pokrytý speciálním odrazovým materiálem. Od něj se obraz vrací běžným optickým



Návrh systému technického řešení pro projekci na virtuální plátno

¹²⁹ V případě jiného úhlu zrcadel a odrazové plochy fiktivní obraz také vzniká, ale odkloněn v příslušném úhlu.

způsobem do prostoru za zrcadlovou stěnou, kde kolmo ke koncovému bodu odrazové plochy (v místě, kde se odrazová plocha stýká se zrcadlovou) tvoří imaginární obraz ve vzduchu. Jedním z technických problémů tohoto systému je vyřešit zastínění stropní odrazové plochy, aniž by to mělo dopad na kvalitu promítaného obrazu. V současnosti je odrazová plocha na stropě členěna do malých lamel rozmístěných ve tvaru mřížky. Lamely způsobují, že odražený obraz se na stropě tříští, není tudíž výraznější a jasnější než virtuální obraz na jevišti, a neodvádí proto pozornost diváků od akce probíhající na jevišti. Rozčlenění stropní plochy má bohužel vliv na kvalitu odražené projekce, ve které se projeví mřížkovaný rastr.¹³⁰

Jelikož se jednalo o novinku v divadelním a filmovém světě, chtěla si *Laterna magika* virtuální plátno patentovat jako svůj vynález. Patent však nezískala s odůvodněním, že se nejedná o vynález, ale pouze originálně použitý běžný jev. Podobným způsobem mizeli a zjevovali se divákům podle potřeby jarmareční čarodějové již v 19. století totiž. Jediný rozdíl spočíval v tom, že oni se nacházeli za skleněnou stěnou, nikoliv zrcadlovou, a zároveň nebyla použita projekce.¹³¹

Faktem také je, že na principu projekce do zrcadel instaloval architekt Jindřich Smetana scénu pro inscenaci *Stan vévodů burgundských* v Dijonu již v roce 1990. Podobného principu využil i při projektu *Aziza Ya Kuwait*, který instaloval v Kuvajtu roku 1992. Na vykrytí podlahy místo odrazové plochy použil světlý písčiny povrch, a navíc doplnil virtuální obraz zadní projekcí, jejíž paprsky se setkávaly ve stejné rovině virtuálního obrazu jako obraz odražený od pískové plochy.¹³²



Aziza Ya Kuwait, Kuvajt, 1992

¹³⁰O odstranění rastru se intenzivně pokoušel architekt Miloslav Heřmánek, ale zatím bohužel bez úspěchu. Údaje se to podařilo taneční skupině DV8. O jejich pojetí systému pro virtuální obraz bohužel nemám potřebné informace.

¹³¹Sdílel v rozhovoru ze dne 15. 4. 2010 architekt Miloslav Heřmánek, který působil v *Laterně magice* od roku 1975 pouze krátkou řetávku a až do jejího zrušení roku 2009.

¹³²*Anima projek t*. Dostupné na: <http://www.anima-tech.cz/cze/index.htm>.

1.1.1. Specifika práce virtuálního plátnem

Virtuální obraz je možné vidět pouze z čelního pohledu před zrcadly. Tanečníci pohybující se v prostoru virtuálního plátna tento obraz nevidí a musejí se orientovat pouze podle předem vyznačených značek a hudebního rytmu.

Díky imaginárnosti obrazu se mohou tanečníci na pódiu pohybovat libovolně ve vztahu k virtuálnímu plátnu a mohou jím volně prostupovat. Divák by proto neměl v první chvíli rozpoznat, zda vidí skutečného herce na jevišti či zda se jedná o jeho filmovou podobu. Možnost interakce filmového a divadelního herce a i luze přechodu herce z filmového obrazu do jevištního, tj. základní princip laterny magiky, se tímto způsobem posunul blíže k dokonalosti.

Projekce na běžné projekční plátno neumožňuje obrazem prostupovat, což vytváří podstatné omezení pro možnosti uměleckého ztvárnění inscenací. Omezení tohoto typu je obvykle řešeno mechanickou úpravou projekčních ploch, například dělením, stříháním, posunem, vytvářením projekčních ploch z provazů apod. Tento stav potom sice umožňuje přechod obrazem, avšak s důsledky na jeho kvalitu, neboť projekční plocha je přechodem deformována a destabilizována. Divák může přechod herce z jeviště do filmového obrazu či opačně velmi dobře registrovat, vnímá jej jako zásah do projekční plochy, čímž je snížen výsledný efekt projekce jako takové. Kvalitu promítaného obrazu může navíc snižovat stín, který vrhá jakýkoliv předmět umístěný před projekční plochou.¹³³

Použitím fiktivního obrazu tvořeného pouze světelnými paprsky a vzduchem problém s narušením projekčního plátna odpadá. Stejně tak nemůže tanečník ani jiný předmět umístěný v prostoru před plátnem vrhat na plátno stín. Odraz promítaného obrazu se projektuje do jediného místa přesně určeného postavením zrcadlové stěny, a tudíž není možné, aby jeho světlo pohlcovaly některé předměty nebo postavy nacházející se na jevišti před světelnou stěnou.

¹³³ TOŠOVSKÝ, Petr: *Popis vynálezu*. 16. 9. 1999. in: Archiv Národního divadla, Praha. Sign. A23.

Polopropustná zrcadla umožňují vidět skrz ně na druhou stranu pouze v případě, že je prostor za nimi osvětlen. Přitom ale všechny světelné zdroje za zrcadlovou stěnou musí být nastaveny tak, aby



Past, 1999

světelné paprsky onou stěnou neprocházely. Nejčastější umístění světelného zdroje je u země těsně za zrcadlovou plochou, neboť je to jediné místo, ze kterého je možné nasvítit prostor před virtuálním plátnem čelně. Dále existují možnosti bočního svícení či horního osvětlení, ale to se týká pouze předmětů nacházejících se v dostatečné vzdálenosti od virtuálního plátnem (světelný zdroj musí být umístěn za horním okrajem světelné stěny).

Průsvitnost zrcadlové stěny lze libovolně upravit osvětlením konkrétního prostoru, který se tak odkryje zrakům diváků, zbytek neosvětleného prostoru přitom zůstává zastíněn zrcadly. Míra intenzity světla určuje viditelnost prostoru a postava navíc pomáhá vyvolat dojem průchodu tanečniců skrz virtuální plátno. V chvilce, kdy se tanečnice blíží pomyslné rovině dopadu světelné projekce, je intenzita na něm dopadajícího světla snížena, a tím je navozen dojem, že plátnem prostoupil. V blízkosti virtuální roviny snižování, respektive zvyšování intenzity světla umožňuje dokonce vyvolat zdání pohybu tanečnice v úči světelné stěně, přestože reálně se směrem k ní, respektive od ní

nepohybuje. V případě, že světelný zdroj přestane zabírat některého z přítomných nejvíce, okamžitě přestává být pro diváky viditelný.

Kromě výše popsané přední projekce umožňuje virtuální plátno také promítání z pozadí zrcadlové plochy. V tomto případě musí být stropní odrazová plocha nahrazena matnicí a zařízením může být případně doplněno o totální zrcadlo.

1.1.2. Virtuální plátno v inscenaci Past

Laterna magika jako médium založené na splývání filmového obrazu s jevištní akcí se jeví jako ideální prostředí pro zachycení tématu virtuální reality a jejího přenesení na divadelní pódium (jevištní prostor jako reálný svět, filmové plátno jako virtuální). Dojem jednotnosti živého a filmového tanečníka, který by měl vyvolávat virtuální plátno, zesiluje navíc iluzi prostupnosti reálného do virtuálního světa.

Možnost průchodu plátnem a viditelnost taneční akce i za ním umožnila tvůrcům rozdělit jevištní prostor na dva světy – reálný a virtuální. Díky tomu můžeme sledovat mladíka, jak si pohybuje v obou těchto světech. Hranice mezi nimi je ale velmi tenká. Umělé elektronické světlo láká, protože se v něm dějí věci v reálném světě nemožné. Stále ale zůstává pouze světlem umělým, který nenabízí skutečné prožitky. Dilema skupiny mladých lidí vstoupit do imaginárního světa ztvárnili tvůrci mříží na virtuálním plátně, kterou si lze prostoupit, ale jasně odkazuje na past, kterou jim virtuální svět chystá. Podobně je znázorněno první setkání s virtuální realitou v úvodu inscenace, kdy se zrnící filmový obraz roztahuje postupně po celém plátně a nabírá na intenzitě, až mladík zcela pohltí.

Kromě zrcadlové plochy tvořící virtuální plátno je scéna prakticky prázdná. Pouze výjimečně pracují herci s jednoduchými rekvizitami jako například židle, stůl apod. Důležitým prvkem scénografie jsou kostýmy. Jenutně zvolit světlé barvy. Ty jsou v prostředí jeviště, které je kvůli virtuálnímu plátnu celé ponořeno do šera, dobře viditelné. Přitom ale není potřeba brát ohled na projekci, neboť narozdíl od tradiční projekce, která se promítá na všechny předměty na jevišti včetně herců, se virtuální obraz vytváří pouze ve vzduchu a na hercích

anijnýchp ředmětechnajevištiseprojekcenezachytí.

Významotvornýmscénickýmdopl ňkemjepouzezrcadlovást ěna
umístěná za
virtuálním
plátnem. Tato
stěna je zrak ům
diváků utajena,
její existenci na
jevišti prozrazují
pouze
příležitostné
odrazy



Past, 1999

tanečníků. Zejménavzáv ěrečné částip řimilostném tancitane ěníhopáru
se za nimi zrcadlí jejich obraz. Šerost na jevišti a existence virtuálního
plátna ješt ě p řed zrcadly zp ůsobuje, že odraz tane ěníků v zrcadlech je
rozmazaný a nejasný. Chvílemi tudíž ani nevyvolává dojem zrcadlového
odrazu, ale spíše nafilmované projekce na virtuální m plátn ě. Pouze
dokonalá synchronizace živých tane ěníků s jejich obrazem a scény bez
filmové projekce prozrazují, že senascén ěnácházízrcadlo.

Svobodacht ělp ůvodněvytvo řitmnohem komplikovan ější systém
zrcadlových ploch, které by množili jevištní akci, až by nebylo poznat,
jaká postava je reálná, co je její zrcadlový a co f ilmový obraz. V zadní
části jevišt ě sem ělynacházetdv ě řady posuvných zrcadel. Další zrcadla
by byla umíst ěna po stranách jevišt ě. Bohužel se p ři zkouškách zjistilo,
že scěnanevyvolává pot řebný dojem, že zmatení divák ůtím, co je reálný
a co fiktivní obraz, nefunguje. Další problém p ředstavovalo osvětlení.
Svoboda totiž zjistil, že nemá kam zav ěsit sv ětla, aniž by se odrážela v
zrcadlech. Zp ůvodní koncepce se zachovalapouze zadní zrcadlovás těna
umístěná zavirtuálním plátnem. ¹³⁴

Poslední problém, který s sebou p řineslo virtuální plátno, je
divácká pozice v hledišti. Iluze propojenosti jeviš tní akce a virtuálního
obrazu funguje pouze p ři ěelním pohledu. Jakmile se ůhel pohledu

¹³⁴ Z rozhovoru s dramaturgem Laterny magiky Václavem Janě ěkem z dne 16.2.2010

výrazněji odchýlí, dochází k posunu synchronního obrazu. Iluze, kterou měla scéna vyvolávat, přestává fungovat. Z tohoto důvodu je třeba směřovat synchronizaci jevištního a filmového obrazu do horizontální polohy, nikoli vertikální. I v této rovině může dojít k určitému posunu vzávislostina řadě, z některých představení shlíženo, a letenoposunění tak výrazný jako z postranního pohledu u vertikálně členěných scén.

1.2. Funkčnost virtuálního plátna v inscenaci Past

Postupy inscenace Past jsou prolaternumagikua českémění vůbec, zejména divadelnictví, obrovským přínosem. Poprvé v českém prostředí bylo využito objevu projekce obrazu a imaginární plátno, projekce tvořená pouhým světlem a vzduchem. Také zvolené téma virtuálního světa, jeho přítavnost i nebezpečí, dávalo tomu podobu aktuálnost a nadčasovost. Jaksamity určičarakterizují, mělo se jednat o událost otevřít tisíciletí.

Přesto že však byla k dispozici nejmodernější technika a pracovalo se s originálním vynálezem, zvolené principy shodily Past do období největší slávy tvůrčího týmu, tj. do minulé doby. Tvůrci zvolili jazyk, který setrvává v minulosti a dnešní mladou generaci, žijící v „neurotické klipové době“ v symbióze s počítačovým světem a technikou, osloví tímto podáním virtuálního světa pouze žezko.¹³⁵

Triky jsou často sice efektní, ale málo účelné. Provázanost filmového a jevištního obrazu, kterou slibuje a umožňuje virtuální plátno, zůstalanevyužita. Divák by si cenaprvní pohledneměl poznat, zdaprávě vstoupil na jeviště živý herec či zda se opěť jedná pouze o projekci, ale u Past je to bohužel naprosto jasné. Tanečníci zůstávají většinu doby za plátnem a prostupují jí pouze výjimečně.¹³⁶

Filmový obraz se skládá z trikových obrazů, které buď doplňují jevištní akci, jako v případě zrnitého světla, které v úvodu pohltí mladíka, či míříže, kterou se prostupuje do virtuálního světa, nebo z reálných obrazů,

¹³⁵Hulec, Vladimír: Laterna magika se novým představením chytila do pasti vlastního stylu. in: Mladá fronta Dnes, Praha. 6.10.1999.

¹³⁶Většina hodnocení funkčnosti užití filmových triků ve spojení s virtuálním plátnem vychází ze zhlédnutí záznamu inscenace. Je pravděpodobné, že záznam nedosahuje kvality živé inscenace a že zejména průchody virtuální scénou mohou být zkresleny.

kteře posouvají d ěj. To jsou například obrazy ze st ělnice či vzduchem letící p ředměty, kteře již civilizace vy řadila z reálněho sv ěta a nyní se nacházejí pouze v tom virtuálním. V n ěkolika p řípadech ustoupí projekce na celou projek ční plochu menšímu obrazu jedné tane čnice, kteřou tanečně doplní akterná jevišti.

Přestože filmová část tvo řila spíše pouze tapetu než partnera taneční složce, v n ěkolika momentech, kde došlo k větší provázanosti obou složek, začala scěna a virtuální plátno skvěle fungovat. Hned úvodní p řechod z reálněho do virtuálněho sv ěta popsany výše p řesně vystihuje symbolickou rovinu p řiběhu. Podobn ě jako p ři taneční scěn ě před zrcadlovou st ěnou si mohou diváci lámat hlavu s tím, jak je vytvořen rotující válec v druhé p ůlce inscenace. Na rozdíl od většíny projekce na virtuální plátno obraz válce je naprost ě jasný, reálný, jako bývá projekce na tradi čním filmovém plátn ě. Obrazy na válci se ovšem stále m ění, a je tudíž po chvíli jasné, že se nem ůže jednat o reálnou rekvizitu p řitomnou na jevišti, nebo ťnaní by se musely obrazy zákonit ě opakovat. Tanečníci vstupují na scěnu zpod válce tak, jako kdyby byl skutečnýmuselem podlézat, což posiluje dojem reálnos tip ředmětu.

K větší provázanosti filmového obrazu s jevištní akcí dochází také p ři tanečních vystoupeních živěho tane čníka s filmovanou tane čnicí. V rámci p řiběhu hledání idolu dívky tan čí mladík opakovan ě ve virtuálním sv ětě tanec se svou vysn ěnou dívkou milostný duet. V jedné

z těchto scěn se dívka podobn ě jako v pasáži Tanečník skruhem u prvního programu Laterny magiky nachází v kruhověm obrazu na plátn ě a mladík synchronně tančí



Past, 1999

skruhem putující m poplátn ě.

Největší problém inscenace je, že jednotlivé obrazy nejsou obsahově vzájemn ě hloub ěji provázány a navzájem na sebe nereagují.

Také tanečníci se věnují až na výjimky (již zmíněné průchody do virtuální reality či taneční duety) pouze své choreografii, která alenív symbióze s filmovým obrazem. Tempo celé inscenace je velmi pomalé, jednotlivé scény zdlouhavé, čímž dochází k divákově ztrátě koncentrace a průběh setakroz mělnuje v nicneříkajících scénách.

Jako již mnohokrát se opět v *Laterně magice* projevil technická invence, skvělá moderní technika a snaha ohromit diváka spektakulárními triky a efekty, ale bohužel experiment opět zaznamenal výrazné nedostatky pod dramaturgické režijní stránce.

Ikdyž se inscenace setkala spíše s negativními ohlasy, nelze ji nepřipočítat k dobru její tematickou i technickou novost. V podstatě pro tvůrčí tým se jednalo o novinku, se kterou jeho členové neměli dosud možnost pracovat, a řadu neduhů *Pasti* lze přičíst právě nedostatku zkušeností s novými principy a technikou. Kromě toho dalším problémem *Laterny magiky* je v podstatě nemožnost, popřípadě velmi komplikovaná možnost kompletních zkoušek ještě před premiérou. Stavba scény pro takto technicky náročnou inscenaci je natolik problematická, že první setkání všech složek tvořících inscenaci probíhá prakticky až při prvních veřejných vystoupeních krátce před premiérou.¹³⁷ Po premiéře se tudíž na inscenaci dále pracuje¹³⁸ a vylepšují se nedostatky, které před premiérou nejsou patrné.

2. Graffiti

Bezprostředně po *Pasti* následoval projekt navazující technickými prostředky na poslední objevy *Laterny magiky*. Inscenace skládající se ze čtyř samostatných částí je již od roku 2002 uváděna pod názvem *Graffiti*.

Nejzásadnější posun od *Pasti* ke *Graffiti*ům, mezi jejichž premiérami bylapauzatém čtrnácti letech, spočívá v personálních změnách na hlavních postech. Po smrti dlouholeté dramaturgyně *Laterny magiky* Mileny Honzíkové přebírá její post člen tanečního souboru Václav

¹³⁷ LAUFROVÁ, Berta: *Laterna magika* – představení *Past*. in: *Listy Prahy* 1. Únor 2001.

¹³⁸ Představení probíhá i vždy dvakrát kolikadenních či týdenních blocích, přičemž zůstává scénou postavená.

Janeček.¹³⁹ Autorství scény je sice opěť popisováno Josefu Svobodovi a tvoří ji stejné virtuální plátno, jakoby lo použito v Praze. Zbytek tvůrčího týmu se ovšem skládal ze začínajících umělců, které podporoval nový dramaturg Janeček ke spolupráci. Od mladé generace se očekávalo, že přinesou nové impulzy a metody, že generace již srostlá s technikou si poradí obratněji než odcházející generace starší. Režii a zajištěním filmové části byli pověřeni tehdejší studenti FAMU Ondřej Anděra (4. ročník na katedře režie) a Petr Kout (2. ročník na katedře animované tvorby). Petr Kout se na projektu podílel ještě jako výtvarník postprodukce. Baletní zpracování bylo svěřeno třem významným tanečnickům působícím převážně v zahraničí. Choreografickou premiéru si tak odbyli Jiří Bubeníček (*Graffiti Absinth*) a Václav Kubeš (*On the Step 2*). Naopak již řadu zkušeností za sebou měl tvůrce zbývající části Petr Zuska (*Lebrasdemer*).¹⁴⁰

Již název *Graffiti* ukazuje, že téma opět reflektuje jeden z aktuálních společenských jevů typických pro mládež posledních pár desetiletí, u nás rozšířený zejména v devadesátých letech. Tento jev pouličního umění na pomezí kriminality lze chápat z mnoha hledisek. Někteří lidé vidí ve writerech, jak sísami, „sprejeři“ říkají, jen chuligány ničící veřejný či soukromý majetek, jiní naopak barevné zpestření šedých městských ploch vítají. Dokonce existují povolené plochy, na kterých mohou tito umělci rozvíjet svou fantazii legálně. Jedno z nejprestižnějších ilegálních míst jsou vagóny metra a vlakových.

Smyslem inscenace, respektive její první části „*Graffiti*“, podle které je celý projekt pojmenován, bylo ukázat lidem jiný pohled na tento teenagerovský „umělecký“ fenomén. „*Graffiti je pro nás metaforou, fenoménem, který vyjadřuje subjektivní postoj ke společnosti, malá lidská dramata, jisté procento lidské revolty proti společnosti. Byl bych rád, kdyby si lidé na základě tohoto představení udělali na Graffiti vlastní*

¹³⁹ Janeček setrval ve funkci dramaturga až do konce roku 2009, kdy byla *Laterna magika* převedena pod Národní divadlo a byli propuštěni až na ojedinělé výjimky všichni zaměstnanci.

¹⁴⁰ Jiří Bubeníček působil tou dobou jako sólista hamburského baletu Johna Neumeiera, Václav Kubeš v prestižním holandském baletním divadle u Jiřího Kyliána a Petr Zuska v Grand Ballet Canadian v Montrealu. V současnosti je šéfkem baletu Národního divadla.

názor, neovlivňující způsobem, jakým je prezentují třeba média,“ uvedl režisér Ondřej Anděl na tiskové konferenci před premiérou.¹⁴¹

Filmová složka úvodní sekvence zobrazuje v úžasném českém motivu evokující graffiti. Projíždějící vagóny metra, divoká mozaika barev a tvarů. Filmovou projekci doplňuje mechanická, technicistní choreografie Jiřího Bubeníčka. Celátato část působí spíše na emoce vizuální stránku, než že by nesla jasně čitelný příběh. Rychlý filmový styl doplněný stejné laděnou choreografií připomíná spíše videoklip než ucelené dramatické dílo.

Druhá část „*Le bras de mer*“¹⁴² je lyrickým podobenstvím o věčném vztahu muže a ženy. Choreografie Petra Zusky na hudbu Yanna Thiersenase vztahuje celkové tématu Graffiti nejmeně, ale je plynulým nej působivější.¹⁴³ Paralela mezi zákulisím divadelním a v naší duši je námětem řetězení části v choreografii Václava Kunešena zvané „*On the Step 2*“. K závěrečné části vypracoval choreografii opět Jiří Bubeníček. „*Absinth*“ „*se snaží ve stylu videoartu zobrazit podobu vlastních osamělých momentů, naplněných světlem pórů, inspirace a iluzí.*“¹⁴⁴ Závěrečným příběhem nás provede osamělý hudební skladatel se svými dvěma partnerkami – živoutanečnicí a láhví absintu.

2.1. Práce virtuálního plátna v inscenaci Graffiti

Systém virtuálního plátna se v Graffitech od Pasti nijak nelišil. Scéna byla opřena na výjimečné rekvizity v jednotlivých částech (stůl a židle 2., 3. a 4. části) vyprázdněná. K nejvýraznějším posunům došlo přidáním zadní projekční plochy, která byla umístěna jeden metr za virtuální stěnou. Antracitové plátno určené pro zadní projekci bylo možné zcela vysouvat a spouštět podle potřeby. Většinou doby, kdy bylo stažené, se na něj promítal zadní projekcí stejný filmový obraz, jak obě běžel na virtuálním plátně, což mělo umocňovat dojem prostorovosti. V několika okamžicích bylo zadní plátno využito jako prostor pro odlišný

¹⁴¹ Rk: *Laterna představuje Graffiti*. in: Právo, Praha. 27.2.2002.

¹⁴² V překladu „mořská úžina“.

¹⁴³ Oba tanečníci – Eva Horáková a Pavel Knolle, byli za své výkony v této části nominováni na cenu Thalie v kategorii nejlepší sólistický výkon, který jim nakonec udělena.

¹⁴⁴ Scénář k inscenaci Graffiti. In: Archiv Národního divadla, Praha. Sign. 24A.

obraz do toho virtuálního plátně.

Ve druhé části „Le bras de mer“ došlo k dalšímu zmnožení projekce. Tentokrát byl využit projektor umístěný napravo straně jeviště, z něhož se promítal obraz na sklopený stůl, který jinak využívali tanečníci jako rekvizitu.

Díky zkušenostem z Pastí dokázali tvůrci lépe pracovat s filmovou složkou. Zjistili, že sytější barvy jsou vhodnější pro virtuální plátno a zároveň je velmi důležité pracovat správně s černou barvou. Navíc intenzita obrazu by měla od středu ustupovat, až se nakonec v krajích vytratí do neurčita. V několika částech se jim důkladnou prací snatočeným materiálem v postprodukcii a skládáním obrazů do několika vrstev podařilo vyvolat dojem trojrozměrnosti filmového obrazu. V tomto ohledu byla nejpropracovanější projekce dýmu ve třetí části. Takovýto obraz vyvolávající dojem trojrozměrnosti by působil stejně na klasickém plátně, výhoda virtuálního plátna spočívá v možnosti vhodného rozmístění tanečnicků v jevištním prostoru, které může posílit pocit trojrozměrnosti obrazu.



Graffiti, 2002

Gabriela Genzerová ve své recenzi přesně vystihuje základní myšlenku principu laterny magiky. „Film, obraz a zároveň tanec a pohyb by měly spolu vzájemně korespondovat, doplňovat se, vyvíjet se jeden od druhého, ale hlavně by nemělo jedno umění znásilňovat to druhé.“ To se režii a choreografii podařilo zejména ve třetí části. V partnerském tanci za přepážkou sledujeme

živé tanečnice, jak tancují se svým vlastním filmovým obrazem či s filmovým obrazem svého partnera.

Filmové prostředí zde krásně zvýraznilo pomyslnou hranici dělící živé tanečnice a znásobilo tak jejich vzdálenost, ale přitom jim ji zároveň pomohly překonat a místo živého partnera poskytly alespoň pomyslného. Knejdokonalejšímu splynutí jevištní a filmové akce došlo v závěrečné pasáži, když živá tanečnice vystoupala po jevištních



Graffiti, 2002

schodech, ze kterých vzlétl její filmový předobraz.

Značný posun ve zvládnutí osvětlovací techniky je patrný také v zakrývání a odkrývání řícházejí a odcházejí tanečniců. V řadě případů se odkryl/zakryl tanečnický zrak úm diváků až ve chvíli, kdy začínal, respektive končil jeho výstup. Jevištní akci tak jednak nerušily neustálé říchy a odchody tanečniců z scény, hlavně jetakový vstup na scénu i efektivnější a divácky viditelnější.

2.2. Funkčnost virtuálního plátna v inscenaci Graffiti

Již několikrát ze zpracování jednotlivých inscenací vyplynulo, že jejich největší úskalí tkví v dramaturgii. V případě Pastise opět objevil problém, že se nejmodernější technikou avnález se pracuje nmoderně. Tyto nedostatky si pravděpodobně uvědomilo samo vedení Laterny magiky abyldán prostorným mladým.

Generační obměna sice prokázala, že se bude pracovat s

aktuálními tématy, využívat všech funkcí dostupné techniky, a to nejmodernějšími způsoby, ale pozapomnělo se na zásadní podmínku Laterny magiky, že režisér by měl být zároveň divadelníkem, výtvarníkem, nebo alespoň mít částečné zkušenosti s těmito postupy, neboť základní podmínkou funkcí laterny magiky je vyrovnanost všech složek inscenace.

Přestože po vizuální stránce jsou Graffiti velkým krokem vpřed, jejich problémem je přílišná rozdrobenost. Podle původní koncepce měla jednotlivé obrazy stmelovat postava stopaře, která by provázela diváka všemi příběhy. Výsledné režisérské provedení se však vedení nelíbilo a bylo rozhodnuto, že filmová složka bude přepracována¹⁴⁵. V té době však již existovaly více či méně hotové choreografie, takže výsledný film spíše dotvářel atmosféru svébytným choreografickým vystoupením, než aby jim byl vyrovnaným partnerem. Stejně tak se i řada nápadů režie musela kvůli dominanci tanečnicků vynechat. Proto se příběh nakonec vytratil a postava stopaře stmelující všechny epizody, a tak vznikly čtyři n sobě nezávislé útvary.

Jednotlivé části dokazují, že všichni participovaní ovládají své řemeslo výborně a potvrzují, že mladí tvůrci se dokážou vyrovnat s moderní technikou mnohem obratněji než starší generace. Problémem inscenace se však stal přílišná individualita choreografů, neboť filmová část často slouží jen jako kulisa a zejména v první části, ale částečně i vzájemně, se filmová a taneční složka míjejí, nekomunikují spolu a obě by mohly stát samostatně.

Je možné, že přílišnost virtuálního plátna vyzní naplno až v dramaturgicky pevné inscenaci s jednotícím příběhem, ovšem architekt Heřmánek mu nedává naději na vývoj, a to především kvůli problémům osvětlení jevištní akce.

¹⁴⁵ Příběh režiséra Anděry Koutamělu kázat apokalypsus světa, ve kterém bloudí malý chlapec a setkává se zpusťošeným světem. Podle slov režiséra Anděry se vedení Laterny magiky pesimistického tématu zaleklo a rozhodlo o přepracování filmové části tak, aby pouze dotvářela choreografickou část.

3. Konec Laternymagiky

Využití virtuálního hologramu na jevišti Laternymagiky bylo poslední technologickou inovací, kterou se Laternymagice pracovalo. Od roku 2002, kdy měli premiéru *Graffiti*, vznikly sice ještě tři nové inscenace – *Argonauti* (premiéra 8. 8. 2004), *Rendez-vous* (premiéra 2. 8. 2005) a *Coctail 008* (premiéra 13. 5. 2008), ale žádná z nich výrazněji nepromluvila do vývoje tohoto divadla.

Inscenace *Argonauti* vznikla v řecké koprodukcí (námět Nikos Tsaknis, režie Petr Čepický) jako jeden z programů pro slavnostní zahájení letních olympijských her. Scéna Miloslava Hejmánka navazuje rozčleněním projekční plochy na tři na sobě nezávislé pásy na počátky Laternymagiky, ale plně využívá dnešních technických možností.

Pro realizaci inscenace *Rendez-vous* oslovilo vedení Laternymagiky francouzské kolegy a premiéra se konala v pražských prostorách bývalého kamenolomu Cathedral Image v jižní Francii. Přirežii podle vlastního námětu navázal Jean-Pierre Aviotte na zkušenosti s Laternou, které měl již z předchozích let. Novinkou tohoto projektu byla sazba do nového prostoru, ovšem po inscenaci a technické stránce principy laternymagiky nikam neposunula.

Jako poslední inscenace vznikla koláž ukávek z několika inscenací uváděná pod názvem *Coctail 008*. Jedinou novou částí je dvacetiminutová pasáž *CODE 58.08*, která využívá nejmodernějších počítačových technologií ve spojení s jevištní složkou. Režisérské duo Michal Cimala a Jan Loukota prokázali zručnost a bujnou fantazii, ale nápadité vizuální ztvárnění filmové složky až na výjimky zcela zastínilo taneční složku a porušilo tak základní pravidlo principů laternymagiky, tj. vyrovnanost a interakce filmové a divadelní akce. *VCODu* je sice několik pasáží, kdy dochází k přesné synchronizaci jeviště a filmu a tanečníci reagují na filmový obraz, ale zvolený způsob znázornění je pouze atraktivní, nikoli objevný. Navíc se jedná spíše o zpestření jinak převážně filmové podívané než o důsledné využití principů laternymagiky.

Coctail 008 se takto stal zcela posledním projektem Laternymagiky.

magiky jako samostatné organizace, neboť od 1. ledna 2010 se kvůli poklesu tržeb a tvůrčí stagnaci po osmnácti letech vrátila pod Národní divadlo. Od roku 1999, kdy bylo poprvé použito virtuálního plátna v inscenaci Past, nepřinesla Laterna magika žádnou novinku. Jeden z důvodů zastavení vývoje technických i inscenačních prostředků byla jistě ztráta Josefa Svobody, duchovního i realizačního otce Laterny magiky. Jeho místo zůstalo prázdné, do Laterny magiky nenastoupil žádný nový scénograf, ani režisér, který by se věnoval převážně tomuto typu produkce a dále rozvíjel dosavadní principy.

Laterna magika se začala věnovat velkým mezinárodním projektům, které jsou sice atraktivní, ale nikoli objevné. A to se stalo v době, kdy začalo docházet k masovému rozvoji složitých technologií a multimédií v širším kulturním prostředí.

4. Rozvoj multimediálního umění

Zatímco použitím virtuálního plátna rozšířila Laterna magika své možnosti a opět se stala progresivní scénou přinášející do českého kulturního prostředí něco nového, později se tak již nestalo. Laterna magika nezareagovala na boom techniky umění a setrvala na starých principech. V této době byla Laterna magika ještě originálním multimediálním divadlem založeným na interakci živého aktéra a filmového obrazu. S rozšířením technologií a především díky jejich snazší dostupnosti začala tradiční divadla více věnovat obyčejnou projekci jako jeden ze scénografických postupů. Ale hlavně menší, alternativní skupiny tvořené převážně mladými tvůrci sžitých s modernější technikou začaly experimentovat v multimediální oblasti a velmi rychle vznikla řada originálních projektů, z nichž některé byly vystavěny na principech Laterny magiky.

Virtuální plátno jako jeden ze scénických prostředků využila ve své inscenaci třeba již britská skupina tanečně pohybového divadla DV8 Physical Theatre (Just for Show, 2005). V jiných projektech bylo virtuální plátno nahrazeno například tenkou vrstvou vodní stěny ve vertikální poloze, na kterou lze promítat stejným způsobem jako na

klasické plátno. Fakt, že promítací plocha je tvořena snadno přístupnou vodní plochou, lze tzv. „waterscreening“ použít podobně jako virtuální plátno. Největší rozdíl spočívá ve viditelnosti živých performerů. Zatímco virtuálního plátna nejpostav před plátnem záním pro diváky prakticky stejně viditelná, u vodní stěny je rozdíl obrovský. Vodní plocha postav umístěných v záním před plátnem je viditelná stejně jako před vodní stěnou je naprosto reálná.

Dalším médiem, které vstoupilo do multimediálního světa, je laser. Laserové show jsou nyní již běžným jevem. Laserová projekce může být při vhodném použití natolik silná, že by například mohla tvořit virtuálního partnera živé postavě na jevišti. Pomocí laseru lze vykreslit do tradiční filmové projekce nové obrazce či postavy, které se ale právě svým vizuálním charakterem značně odlišují od obrazu filmové projekce. Laserové postavy tedy mohou vstoupit mezi filmové a divadelní a vytvořit jim tak nové partnery. Podobným způsobem jako s laserem je možné pracovat také s LED diodami.

Další typicky laternomagický prostor je využíván v dnešním umění jsou interaktivní promítací plochy, respektive předměty. Takovéto projekce obrazů a zvuků reagují přímo na živou postavu. Účastník interakce je schopen pouhým pohybem vlastního těla měnit intenzitu projektovaného obrazu, jeho barvu, zvuk nebo dokonce i posouvat předmět nacházející se v obrazu.

Interaktivní instalace jednoho z nejvýznamnějších průkopníků technologického umění v českém prostředí Federica Díaze promlouvají již od roku 1992 významně do vývoje současného visual art. Některé jeho projekty (například E-Area nebo Geneatrix 1.1.2) tvořily mezníky ve vývoji interaktivních postupů umění. Jeho instalace si kladou za cíl zhmotnit nehmotné, převést sny a pohyb do barev a tvarů. Instalované objekty reagují například na přítomnost člověka v blízkosti objektu, reagují na jeho pohyb, teplotu, zvuk, barvu nebo dokonce i myšlení.

Narušování obrazu a jeho současnou montáž novým způsobem je základní princip videojingu. V současnosti se již objevují skupiny, které tyto projekce spojují s živou akcí tak, aby mixovaný obraz potřeboval

doplňoval živou akci. Mixovací pult a V-jejové senacházejí napódium a jejich práce jsou částí vystoupení.

Všechny popsané postupy mají společnou jednu věc, a to je potřeba interaktivního diváka, který se často stává současně aktérem, nebo je interakce integrální součástí příběhu. Všechny tyto principy lze použít v následném dramatickém spojení s živým hercem aplikovat jako nový princip laterny magiky. Existují jednotliví umělci nebo malé skupiny, které se zabývají spojením moderních technických vyjadřovacích prostředků s živou jevištní akcí, ale často narážejí na realizační problémy. Instalace takovýchto projektů vyžaduje dostatečně technicky vybavený prostor a pečlivou časově náročnou přípravu. Akce setudíž často pouze realizují a poskocení jednorázové prezentace jsou prakticky odkázány k zániku nebo maximálně k příležitostnému reprízování.

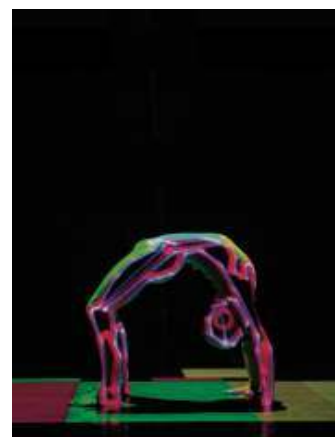
Jejich předvedení vyžaduje ohromné úsilí a pro jediné představení se většinou realizace ani nevyplatí. Takovéto projekty potřebují mít vlastní budovu fungující na cyklech představení, jakou byla Laterna magika, a dostatečný divácký rozptyl, aby se vrámci cyklu uvedení jednoho projektu našlo dostatek zájemců, aby ho bylo možné opakovat potřebnou dobu.

Velkou možností je i nášit také 3D filmová projekce, která se pomalu začíná stávat běžným způsobem filmové projekce. Spojením některých ze způsobů průchozí promítací plochy s 3D filmem by mohlo dojít k dojmům splynutí živých herců na jevišti s jejich filmovým světem. Filmové postavy by setak mohly stát skutečnými partnery živým hercům v přítomném jevišti, aniž by divák rozpoznal, kdo je reálný a kdo pouze filmová iluze.

4.1. Multimediální projekty v českém prostředí

Jedna z nejprogresivnějších skupin multimediálního umění na českém území vznikla roku 2003 a od té doby funguje pod názvem TOW. Mezi zakládající členy patří Petra Hauerová, kameraman Jiří Málek, rapper Vladimír 518 a hudebník David Vrbík. Jejím složením se vznikem

nových projektů proměňuje a mezi současné tvůrce se zařadil ještě Ondřej Anděra (režisér inscenace Graffiti). Ve svých projektech zkoumají možnosti využití laseru v kombinaci se současným tancem. Jejich první projekt *The Other Windows* (Ostatní okna) představili roku 2003. O rok později následovala sólová inscenace *Noční můra*, která je založena na prolínání tance s výraznými výtvarnými prvky a využitím moderních technologií, jako je laser. Petra Hauerová získala za svou choreografii a její taneční ztvárnění Cenu Sazky 2004. Následný projekt – *Touring Machine* také pracuje s laserovou projekcí, kterou kombinuje s výtvarnými, zvukovými a pohybovými koncepty. TOW „přicházejí s tím nejavantgardnějším, co je v současném performing art možné...”



Jejich práce znamená nástup divadla třetího tisíciletí, kdy nebude rozdíl mezi koncertem, vizuální show, výtvarnou instalací, pohybem nebo tancem. ¹⁴⁶

„Autoři dokázali vytvořit kybernetickou krajinu, v níž se pohybují bytosti, jimž je přisouzena lidská silueta, ale odeprávena tvář. [...] Futuristický mix a precizní zpracování výtvarných, zvukových a pohybových konceptů představuje každopádně průlom dopředu, který představuje, co je divadelní iluze a jaké jsou podobou současného tance. ¹⁴⁷ Posledním projektem několika členů této skupiny jsou současné divadelní performance *SPAM – Karel Gott Prager*, která propojuje filmovou projekci s laserem.

¹⁴⁶ *Touring machine*. Program Divadlo Ponec, duben 2010.
<http://www.divadloponec.cz/playbill/detail/id/438/mn/19/page/35>

¹⁴⁷ Tamtéž.

Závěr

Laterna magika od svých počátků vyvolávala v českém, respektive československém a částečně i světovém kulturním prostředí velkou pozornost. Její počáteční úspěchy ji umožnily dlouholeté působení založené na původních principech bez větší tvůrčí či technické inovace. Zaměření na komerční tvorbu zahraniční publikum přeměnilo rychle její pověst jako jedinečné podívané v hodnocení jako pouhé turistické atrakce. Stoupeň pověstí bojuje Laterna magika dodnes. K tomuto názoru na Laternu magiku svádí atraktivnost, jíž se dosahuje použitím techniky a za níž umělecká hodnota inscenací, pokud o ni autorům jednotlivých inscenací šlo, zůstává jakoby skrytá.

V padesátileté historii Laterny magiky se pravidelně střídaly etapy tvůrčího vzrůstu, kdy si Laterna magika svoji dobrou pověst zasloužila, obdobím, kdy z ní pouze těžila. Jako takové období lze označit její počátky od přípravy bruselského programu ponucený odchod jejích tvůrců. Radok se Svobodou používali techniku jako prostředek, který jim umožnil dosáhnout požadovaného uměleckého tvaru. Technika v bruselském programu nebyla použita samostatně jen pro techniku samu, ale její využití bylo přesně funkční a bez použité techniky by nemohli autoři dosáhnout výsledného tvaru vkyženého podobě.

Po období tvůrčího rozvoje následovalo období stagnace. Objevují se první výrazné kritické hlasy, které varují před ustrnutím na jednom místě a poukazují na nutnost vývoje jak po technické, tak zejména po umělecké stránce. Programy tvořené v tomto období (1960-1973) až na výjimky vycházely z uplatnění techniky, ke které se hledal adekvátní umělecký výraz až dodatečně. Zajímavé efekty a originální triky se však rychle okoukaly a přestaly udivovat, neboť je neprovázela nosná myšlenka ani zajímavé umělecké ztvárnění.

Ze situace, do které se Laterna magika během patnácti let tvůrčí stagnace dostala, ji vyvedlo nové vedení, které si uvědomilo její slabiny (neustálé opakování téhož a prakticky neexistující dramaturgie) a od poloviny 70. let začíná druhé tvůrčí. Vznikají kvalitní, zábavné a

umělecky hodnotné programy. Tvůrci programů začínají také uplatňovat nové scénografické a technické postupy, které jim pomáhají rozšiřovat a vystihovat jejich umělecké cíle. Propojení techniky s uměleckou stránkou jednotlivých programů je opět funkční. Řada použitých principů je na českých jevištích novátorských (jako například za členění televizního snímání divadelní akce). To dokazuje, že možnosti laterny magiky jsou obrovské a stačí je pouze objevit.

Období tvůrčího růstu, ve kterém je využíváno nové techniky pro umocnění umělecké kvality, trvá do počátku 90. let. Vysoká kvalita několika inscenací v průběhu tohoto období (Ztracená pohádka, Kouzelný cirkus, Noční zkouška atd.) zvýšila také nároky již rezignující veřejnosti na Laternu magiku jako fenomén přelomu 50. a 60. let. Umělecká invence ovšem začíná opět podléhat novým technickým principům a opakováním starých metod (například Vivisekce). Kritika i divácká veřejnost je Laternu magiku opět nekompromisní.

Novým impulzem pro rozvoj bylo osamostatnění Laterny magiky od Národního divadla a zaměření na mezinárodní koprodukce. Zatímco v předchozím období působili v Laternu magiku více čiméně stále stejní umělci, nyní se podílí na tvorbě nových programů umělci v oblasti Laterny magiky nezkušení. To sebou přináší řadu zaváhání, která se postupně projevují i na umělecké kvalitě. Celé toto období provází sice nástup nových technologií a jejich rychlé šíření, ale jedná se spíše o využívání modernějších prostředků, které pronikají do umění i běžného života, než o posun v rozvíjení principů Laterny magiky. Využití moderních technických prostředků opět převážilo nad uměleckou stránkou inscenací.

Posun výrazových možností laterny magiky zaznamenal a poslední inovace scénických postupů v podobě virtuálního plátna, které naznačilo možný směr ve vývoji Laterny magiky v moderním technologickém a virtuálním světě. Bohužel se nepodařilo na tuto novinku dále navázat a nyní se nachází Laterna magika jako instituce v mrtvém bodě, kdy opět trpí ze své slávy a repertoár tvoří převážně starší inscenace. K prudkému rozvoji principů laterny magiky dochází naopak mezi menšími skupinami mladých umělců využívajících

potenciál, který vsobě moderní technické prostředky nabízejí.

Střídání tvůrčích a stagnačních období je úzce provázáno s několika tvůrci, které v Laterně magice působili. Po celou dobu, kdy Laterna magiku spoluvytvářel Josef Svoboda, lze vysledovat dramaturgické realizaci snahy o inovaci všech složek participujících na inscenacích. Společně s Radokem vytvořili silnou tvůrčí skupinu. Svoboda byl schopen technicky uskutečnit Radokovy nápady tak, aby technické řešení funkčně dotvářelo uměleckou stránku. Uvědomovali si nejen realizaci náročnost laterny magiky, ale i diváckou. V jejich tvorbě dotvářel technika myšlenku, nikdy naopak.

Druhým režisérem, který hlouběji pronikl jádru laterny magiky a který dokázal vytvořit inscenační složku rovnocennou technické, byl Evald Schorm. Společně s Josefem Svobodou připravili několik inscenací, ve kterých jevištní ztvárnění korespondovalo s použitou technikou. Po jeho smrti nenašel už k sobě Svoboda žádného režiséra, který by mohl vyrovnatým partnerem.

Nástup počítačové techniky do Laterny magiky se kryje s dobou, kdy Laterna magika ztratila nejvýraznější režisérskou osobnost současnosti – Evalda Schorma. Absence zkušené režie, po užití nových technologií a soustředění na jejich ovládnutí vedlo k oslabení umělecké stránky jednotlivých inscenací. Možnosti, které umožnila laterně magice masový rozvoj techniky v posledních letech, zůstaly téměř nevyužity. Pokles umělecké úrovně posledních let zvyrazňuje nadčasovost a inovátorství laterny magiky v jejich počátcích, popřípadě v druhém tvůrčím období, kdy její tvůrci dokázali využít skromné technické prostředky pro vytvoření složitých a přítomně umělecky hodnotných projektů. Zásadní rozdíl oproti současnosti spočíval v tom, že výsledné podobě inscenací předcházela dlouhá období hledání prostředků a experimentování, než bylo dosaženo výsledného tvaru, zatímco u moderní techniky nebývá problém technicky realizovat konkrétní nápad, alespoň objevit nosné téma vhodného pro laternu magiku.

Během psaní diplomové práce jsem došla k závěru, že Laterna magika nabídla českému kulturnímu prostředí z dob své existence řadu zajímavých vynálezů, tvůrčích i technických principů. Díky lepšímu

technickému zázemí, které Laterna magika jako multi mediální divadlo
oproti tradičním divadlům měla, se často stala propagátorem nových
scénických postupů a technologie v české kultuře, zejména v divadle.
V současnosti se předvírají díky intenzivnímu propojování techniky
s uměním a obrovskému tempu rozvoje nových technologií,
audiovizuálního i multimediálního umění možnosti, které ve své historii
dosud neměla. Nezbývá než doufat, že se tento nástup technizace umění
podaří zachytit i této scéně, která díky svému vybavení nabízí mnohem
lepší podmínky pro vznik zajímavých projektů, než mají malé skupiny
umělců, a že se najdou umělci, kteří dokážou využít technických
možností laterny magiky ke vzniku umělecky hodnotných děl.

Summary

The changes of technological aspects of the Magic Lantern is a diploma thesis describing the creation of the unique theatre using multimedia on its stages setting and tracing the development of technological means and procedures which formed its appearance during the period of the last 50 years.

The thesis is divided into five chapters chronologically from the creation of the theatre on the occasion of the opportunity to represent the Czechoslovakia at the World exhibition Expo 58 in Brussels until today. Its survey successively main stage productions where new scenic and technical methods or technologies were used for the first time.

First part contains a detailed analysis of the causes and conditions of Magic Lantern origins and includes a brief excursion into the history of cinematic procedures infiltrating to the theatre. Next part summarizes second period of the Magic Lantern characterised by mostly exploiting only Brussels production's principles. Television technology that dramatically influenced the character of the theatre in the 80th is described in the following part. Fourth part includes the beginnings of computer use that also influenced the cinematic part of inscenation. The final part focuses on a virtual projection screen – the latest invention applied in the Magic Lantern theatre. There is also a brief discussion to practice of magic lantern technology in contemporary theatre.

Literatura

- BARAN, Ludvík: *Audiovizuální prostředky*. Praha: 1978.
- BERNÁTEK, Martin: *Principy Laterny magiky a polyekranu v Brně v šedesátých letech dvacátého století*. Diplomová práce, Filozofická fakulta MU Brno. Brno: Masarykova univerzita 2008.
- BROCKETT, Oscar G.: *Světové divadlo*. Praha: 1999.
- ČERNÝ, František aj.: *Dějiny českého divadla*. IV. Praha: 1983.
- FORMAN, Miloš; NOVÁK, Jan: *Co já vím?* Brno: 1994.
- GROSSMAN, Jan: *Texty o divadle*. Praha: 2000.
- HALADA, Jaroslav; HLAVA ČKA, Milan: *Světové výstavy: od Londýna 1851 po Hannover 2000*. Praha: 2000.
- HAVEL, Václav: *O Laterně magice*. In: *Eseje a jiné texty z let 1953-1969*. Spisy 3. Praha 1999. s. 251-268.
- HEDBÁVNÝ, Zdeněk: *Alfréd Radok. Zpráva o jednom osudu*. Praha: 1994.
- JANEČEK, Václav; KUBIŠTA, Štěpán: *Laterna magika – Divadlo zázraků*. Praha: 2006.
- JUST, Vladimír: *Česká divadelní kultura 1945-1989 v datech a souvislostech*. Praha: 1995.
- KLIVAR, Miroslav: *Estetika nového umění*. Praha: 1970.
- KOUŘIL, Miroslav: *O malém jevišti*. Praha: 1955.
- KUPŠČ, Jarek: *Malé dějiny filmu*. Praha: 1995.
- *Laterna magika. Sborník statí*. Praha: 1968.
- LIEMH, Antonín Jaroslav: *Příběhy Miloše Formana*. Praha: 1993.
- MONACO, James: *Jak číst film*. Praha, 2004.
- MALÝ, Svatopluk: *Vzvětění filmu*. Praha, 2008.
- NOVÝ, Otakar; SETLÍM, Jiří: *Cubr – Hrubý – Pokorný*. Praha: 1962.
- PAVIS, Patrice: *Divadelní slovník*. Praha: 2003.
- PISCATOR, Erwin: *Politické divadlo*. Praha: 1971.
- PŘÁDNÁ, Stanislava: *Démanty v šednosti*. Praha: 2002.
- *Příběh československé části světové výstavy v Bruselu, Expo 58*. Katalog pro výstavu 27.9.–20.11.2008.
- PTÁČEK, Luboš aj.: *Panorama českého filmu*. Olomouc: 2000.
- PTÁČKOVÁ, Věra: *Josef Svoboda*. Praha: 1983.
- PTÁČKOVÁ, Věra: *Československá scénografie XX. století*. Praha, 1982.
- SEMIL, Malgorzata, WYSIŃSKA, Elżbieta: *Slovník světového divadla 1945-1990*. Praha: 1998.
- SOLDÁN, Ladislav aj.: *Přehledné dějiny literatury III*. Praha: 1997.
- SRBA, Bořivoj: *Emil František Burian a jeho program poetického divadla*. Praha: 1981.
- SVOBODA, Josef: *Cesta za světlem*. Praha: 1995.
- SVOBODA, Josef, HONZÍKOVÁ, M.: *Tajemství divadelního prostoru*. Praha: 1990.
- SZCZEPANIK, Petr: *Nová filmová historie*. Praha: Herrmann, 2004. 528s.

- ŠORMOVÁ, Evaaj.: *Česká divadla: encyklopedie divadelních souborů*. Praha: 2000.
- ŠTROBLOVÁ, Soňa: *Film a televize jako audiovizuální zpracování*. Praha, 2009.
- TOEPLITZ, Jerzy: *Dějiny filmu*. Praha: 1989.
- VÍT, Vladimír: *Televizní technika 4A*. Praha, 2002.

Periodika:

- BĚLKA, Jiří; PROCHÁZKA, Jiří: *Laternamagika před branou*. in: *Rudé právo*, Praha. 21.3.1966.
- BERNARD, Jan: *Mohl Evald Schorm obstát?* in: *Scéna*, č.2, ro č. 14, 1989. s.6.
- BERNARD, Jan: *(Evald Schorm v českém divadle)... av českém filmu*. in: *Scéna*, č.2, ro č.14, 1989. s.6-7.
- BRAUN, Kazimierz: *Divadlo nově situaci*. in: *Svět a divadlo*, č. 8, ro č.2, 1991. s.26-27.
- BROUMSKÝ, Miloslav: *Divadlo a televize*. in: *Scéna*, č.19, ro č.3, 1978. s.4-5.
- BROUMSKÝ, Miloslav: *Zadání zvýšení činnosti televizní publicistiky*. in: *Scéna*, č.12, ro č.
- BROŽOVSKÁ, Jarmila: *Kolik rozměrů má scéna?* in: *Scéna*, č.20, roč.3, 1978. s.1-2.
- BROŽOVSKÁ, Jarmila: *Laternamagika 1958 zastarala?* in: *Mladá fronta*, Praha. 7.3.1965.
- BRŮNA, Otakar: *O jednom páde a jednom návratu*. in: *Film a divadlo*, Bratislava. 18.6.1990, s.4-7.
- BRŮNA, Otakar: *Zkouška principu / Laterny / a charakteru / divadla*. in: *Scéna*, č.7-8, 1981.
- Brně: *Laternamagika před vánočně*. *Práce*, Praha. 18.12.1971.
- BYSTROV, Vladimír: *Ještě o Laterně magice, tentokrát střízlivě*. *Kino* 98.
- BYSTROV, Vladimír: *Mluvil jsem s Alfrédem Radokem*. *Film a doba*, č.7, s.457-459.
- CAFOUREK, Ivan: *Casanova – manýra anuda*.
- CIESLAR, Jiří: *Filmový zápisník. Emil Radok*. *Literární noviny*, 10.2.1994, č.6, s.11
- CIESLAR, Jiří: *O Alfrédu Radokovi s jeho bratrem Emilem*. *Literární noviny*, 12.7.1990, č.15, s.6.
- CIESLAR, Jiří: *Filmářin a divadle*. in: *Scéna*, č.4, ro č.5, 1980. s.4.
- *Coctail 008: tónější z Laterny magiky. První představení v říjnu*. *Tisková zpráva – Přehled čtvrtstoletí Laterny magiky*. in: *Zemědělské noviny*, Praha. 21.10.1983. FIALA, M.: *Umění, nebo artikl? Laternamagika ještě 10 let*. in: *Rudé právo*, Praha. 3.1.1969.
- CRIKCS, R.H.: *Kinematograph Weekly*, 9.3.1961.
- ČERNÍK, Michal: *Scénografa ředitel Laterny magiky Josef Svoboda*. *Čtení a sobota*, příloha RP, 15.5.1993.

- ČERNÝ, Jindřich: *Vivisekceduše. Rozhovorsautoremarežisérem Antonínem Mášou* .in:Národní divadlo informuje.3.1987.s. 1-2.
- Československá kinematografie vesv ětle zahrani ěníhotiskur. 1959,1960,1961,1962:
 - ADAMOV, V.: *Laternamagikasep ředstavuje*.Ve ěerňaja,25.1.1961.
 - BAUMANNOVÁ, E.: *Hledání syntézy* .Sov ětskajakultura,12.1.1961, ě.5.
 - ČALIMAN, Āalin: *Laternamagika* .Scientia,7.7.1962.
 - GOLINSKI, Lešek: *Od ěernémagiekum ění*.Trybuna Ludu, 14.8.1961.
 - GOMM, Ted. *The Socialist Leader*,11.3.1961.
 - GRIESER, Dietmar: *Zázrak Laternamagikap řijededo Vídň ě*. Wiener Samstag,8.4.1961.
 - GRIMME, Karl Maria: *Filmový obrazjepartnerem tane ěnic*. Österreicher Neue Tageszeitung,12.4.1961.
 - GROHMANN, Anne: *Moderní Laternamagika rozetmívá* .Neue Berner Zeitung,14.4.1960.
 - HERLE, Roman: *Skok stranou – Laternamagika* .Furche,15.4.1961, ě.15.
 - *Jakoo ěarovánosed ělo publikum* .Volksstimme,12.4.1961.
 - JURJEV, G.: *Zázraky ve filmu*. Pravda,17.1.1961.
 - KIRCHENHEUSEN, E.von: *Film Spiegel*,15.7.1960, ě.15.
 - KNITZSCH, Horst: *Kouzlosv ětlaastínu* .Neues Deutschland, 6.10.1961.
 - KÜNSTER, Ingeborg. *Das Andere Deutschland* .10.6.1960.
 - *Pražský experiment skombinací filmu a živých her ěů*.The Times,17.11.1959.
 - SAVICKIJ, V.: *Zrození nového* .Lit ěraturai Žiz ň,20.1.1961.
 - SILVESTRU, Valentin: *Originálníum ělecká forma* . Contemporanul,6.7.1962.
 - TADESCHI, Bruno: *Na osmiplátnech budoucnost filmu* .Gazeta del Papolo,13.11.1960.
 - TADESCHI, Bruno: *Objev, který vzrušuje Āeskoslovensko*. Gazeta del Papolo,13.11.1960.
 - WEYS, Rudolf: *Obratvd ějinách revue ?* Die Presse,12.4.1961.
 - WEISER, Peter: *Āeské technické zázra ěné dílo* .Kurie,11.4.1961.
 - WALDEN: *Kouzelná lampafantazie* .Arbeitszeitung,12.4.1961.
 - ZBONEK, Erwin. *Neues Österreich*,12.4.1961.
- ČTK: *Laternami řídoci cirkusu kvirtuální realit ě*.in:Mladá fronta Dnes,Praha.14.2.1998.
- ě.: *Ātvrtstoletí Laternymagiky* .in:Pr ũboj,Ústínad Labem.20.10.1983.
- DERCSÉNYLOVÁ, Lucie: *Obrazy odstín ěných nálad a barev* .in: Lidové noviny,Praha,27.3.2002.
- FIALA, Miloš: *Umění, nebo artikl?* Rudé právo,3.1.1969.

- *Filmkontravideoanebnováfilozofiekameramana?* in:Scéna, č. 23,ro č.11,1986.s.3.
- FISCHER,Ernst: *Laternamagika* .Plamen,únor,1960.
- FOLL,Jan: *Or úznýchvivisekcíchAntonínemMášou* .in:Scéna, č.3,ro č.14,1989.s.7.
- FORMAN,Miloš: *DiskuzekLatern ěmagice* .Divadelnínoviny,4. 2.1959.
- FULINOVÁ,Jaroslava: *Laternamagikananovýchcestách* .20.4. 1974.
- FUCHS,Aleš: *ŠestkapitoloLatern ěmagice* .in:Scéna, č.12-13. 1984,s.14-15.
- fk: *NovinkavLatern ěmagice* .in:Lidovádemokracie,Praha.11.3. 1987.
- fk:NovýexperimentvLatern ěmagice.in:Lidovádemokracie, venkov.11.2.1981.
- FLATOW,Gaby: „*MINOTAURUS*“*TriumpheinerkargenÄsthetik* . in:PragerVolkszeitung, č.16,19.4.1991.
- FOLL,Jan: *Vivisekce=zákrokbezumrtvení* .in:Scéna, č.14,ro č. 12.1987.s.4.
- GABRIEL,Vl.: *RozhovornadálkusAlfrédemRadokem* .Kultura, 2.10.1958.
- GALLEROVÁ,Vlasta: *Otvá řsou časnéscénografie* .in:Scéna, č. 4,ro č.5,1980.s.3.
- GERMEKOVÁ,I.: *Nadviazatňaslávnutradíciu* .in:Práce, Bratislava.4.9.1976.
- GEROVÁ,Irena:No čnízkouškavLatern ě.in:Svobodné slovo, Praha.5.2.1981.
- GEROVÁ,Irena:NovýtvarLaternymagiky.in:Svobod né slovo, Praha.4.3.1981.
- GILLAR,Jaroslav: *Theatergraphd36–d41* .Divadlo,b řezen 1967,s.8- 14.
- GLÜCKAUFT,T.: *NeueTechnik–neueKunst* .in:Aufbauund Frieden,Praha.10.10.1959.
- Gm: *Laternamagika: bilanceavýhledy* .in:Lidovádemokracie, Praha.9.11.1967.
- Gm: *Potížesbednou* .in:Lidovádemokracie,Praha.25.1.1967.
- GROSSMANN,Jan: *25letsv ětelnéhodivadla* .Acta scaenographica,58/9.1958.s.141-180.
- GROSSMAN,Jan: *Divadelníúlohyfilmu* .Divadlo10,1959,s. 417-440.
- GRYM,Pavel: *Křížovatkyexperimentu* .Divadlo,b řezen,1967,s. 29-34.
- GRYM,Pavel: *Laternamagikaobjevujekrásyživota.* in:Lidová demokracie,Praha.1.1.1960.
- GRYM,Pavel: *Předotev řenípokusnéhostudiavPraze* .in: Lidovádemokracie.18.10.1958.
- HANZEL,N.: *Novátorstvínavjavisku* .Práce,12.6.1959.
- HEDBÁVNÝ,Zden ěk: *ZpoznámekAlfrédaRadoka* .in:Scéna, č. 12-13,ro č.14,1989.s.13-14.

- HEJZLAR, Tomáš: *Laterna slavíp ůstoletí své existence* .in: Haló. 28.4.2009.s.12.
- HOŠKOVÁ, Jana: *Laterna magika komorn ě*.in: Lidová demokracie, Praha.22.2.1990.
- HRDINOVÁ, Radmila: *Past Laterny magiky navirtuální realitu* .in: Právo, Praha.30.9.1999.
- hš: *Variaces Otvíráním studánek* .in: Ve černí Praha.31.5.1966.
- HULEC, Vladimír: *Laterna magika senovým p ředstavením chytla dopastivlastní hostylu* .in: Mladá fronta Dnes, Praha.6.10.1999.
- HRUDKA, Lumír: *Laterna magika na kolech* .in: Rudé právo.9.7.1959.
- ikm: *Mrtvá živá voda* .in: Pochode ň, Hradec Králové.5.4.1989.
- *Inventura Laterny magiky* .in: Lidová demokracie, Praha.31.5.1966.
- JANKA, Otto: *Za Laternou magikou* .Mladý sv ět, 23.3.1959.
- JELÍNEK, Miroslav: *Haló, Alfréd Radok ješt ězkouší* .Mladá fronta, 9.5. 1959.
- JELÍNEK, Miloš: *Svět emzrcadlových obraz ů*.in: Práce, Praha.21.2.1990.
- JELÍNKOVÁ, Eva: *Křižovatky Laterny magiky* .in: Ahoj na sobotu. 5.8.1983.
- JENÍKOVÁ, Eva: *Laterna promladětv ůrce*.in: Kladenský deník, 28.3.2002
- jmc: *Kouzelná Laterna magika* .in: Pátek Lidových novin.3.12.1999.s.16.
- JP: *Laterna magika o tev řelafiliálku v New Yorku* .in: Lidová demokracie, Praha.28.2.1979.
- JUST, Vladimír: *Odvou premiérách na Národní* .in: Literární noviny, Praha.23.2.1995.
- k: *Conové hov Latern ě magice* .in: Svobodné slovo, Praha.30.1.1982.
- ka: *Nová poetika na prahuelektroniky* .in: Scěna, ě.12-13, ro ě.12, 1987.s.11.
- *Kameraman realizaci Hoffmannových povídek* .Laterna magika: experimentální studio ěs.Filmu.Praha 1962, ro ě.1, ě.11.s.3.
- kl: *O ěeském divadle – tentokrát z Prahy* .in: Lidová demokracie, Praha.24.10.1965.
- KLIMENT, Jan: *Laterna Magika – das Wunder von Brüssel* .Im Herzen Europas, 2.10.1958.
- KLIMENT, Jan: *Laterna magika* .in: Im Herzen Europas, Praha.9.1959.
- KMOCHOVÁ, V ěra: *Prázdniny na jevišti* .in: Ve černí Praha.28.7.1984.
- KÖNIGSMARK, Václav: *Jde o krizi divadla nebo o krizi hodnot?* .in: Scěna, ě.14, ro ě.13, 1988.s.1,3.
- KOLÁŘ, Jan: *Odv ě míle kup ředu*.in: Scěna, Praha, 1977.
- KOPÁČOVÁ, Ludmila: *Minotaurus*.in: Sedma Praha.13.6.1990.

- KOPANĚVOVÁ, Galina: *Spojenci divadla a film*. in: in: *Scéna*, č. 24, ro č. 8, 1983. s. 8.
- KOUŘIL, Miroslav: *Bílá světlo divadelní inscenaci*. *Acta scaenographica*, 61/10. 1961. s. 181-187.
- KOUŘIL, Miroslav: *Prolegomena scénografické encyklopedie*. č. 1.-20. Praha, 1971-73.
- KOUŘIL, Miroslav: *Světelné divadlo*. *Móda činnost?* in: *Filma divadlo*, Bratislava. 17.3.1964.
- *Kouzelný cirkus jedenadvacetletá scéně Laterny magiky*. in: *Haló noviny*, Praha. 17.8.1998.
- KRÁLÍK, Ivan: *Film a televize*. in: *Scéna*, č. 21, ro č. 4, 1979. s. 1-2.
- KRATOCHVÍLOVÁ, Veronika: *Čechu Disneye a nebyl Cesty Emila Radoka*. *Ahoj*, 29/1990.
- KRISTOVÁ, Z.: *Nová magie Laterny*. in: *Ve černíku*, Bratislava. 3.5.1978.
- KROUPOVÁ, Soňa: *Skandál v Laterně?* in: *Metropolitan*, ro č. 2, č. 18, 27.1.1992. s. 15.
- LAJCHA, Ladislav: *Josef Svoboda, inženýr, architekt a básník*. in: *Scéna*, č. 6, ro č. 10, 1985. s. 4-5.
- LAJCHA, Ladislav: *Vývojové tendence českého a slovenského divadla*. in: *Scéna*, č. 24, ro č. LOUCKÁ, Marie: *Divadlo versus televize*. in: *Scéna*, č. 20, ro č. 7, 1982. s. 3.
- LANGR, Ladislav: *Vivisekce – nedokončená operace*. in: *Tvorba*, Praha. 25.2.1987.
- LANGR, Ladislav: *Největší Vivisekce*. in: *Tvorba*, Praha. 22.4.1987.
- *Laterny magiky, experimentální scéně Národního divadla*. Premiéra 9.5.1959. Praha: Národní divadlo. 1959.
- *Laterny magiky 1958-1983*. *Laterny magiky*. 1988
- *Laterny magiky – experimentální studio českého filmu*. ro č. 1, č. 1-16 (1962), Praha: Laterny magiky. 1962.
- *Laterny magiky a letos už čtyřicetiletá*. in: *Příbramský deník*. 19.8.1998.
- LAUFROVÁ, Berta: *Laterny magiky – představení Past*. in: *Listy Prahy*. 1.2.2001.
- *Id: Die perfekte Einführung in eine Traumwelt*. in: *Prager Zeitung*, 21.3.2002, s. 11.
- LECLER, Paul: *Modern Magic Lantern – An Experiment with Stage and Screen*. *Czechoslovak Life*, 4.1959.
- LEHUTA, Emil: *Druhý program čo ďalej s Laternou magikou*. *Slovenské pohľady*, 12.1961, s. 69-74
- MACHALICKÁ, Jana: *Casanova jako atrakce*. in: *Lidové noviny*, Praha. 15.2.1995.
- MAREŠOVÁ, Sylva: *Mladá scénografie*. in: *Scéna*, č. 14/15, ro č. 3, 1978. s. 14-15.
- MAREŠOVÁ, Sylva: *Otázky nad českou scénografií*. in: *Scéna*, č. 4, ro č. 5, 1980. s. 1.

- MATUŠTÍKOVÁ, Michaela: *Čarodejnlampavosvetle každodenního života* .Kulturný život,6.6.1959.
- mh: *Nočnízkouškap ředpremiérou* .in:Národnídivadloinformuje. 12.1980.
- MENZL,Zdeněk: *Laternamagika* .Květy,14.5.2959.
- MESZÁROS,Josef: *Graffiti–generačnívýměnaveLaterněmagice* . 26.2.2002.KulturníportálScena.cz.,uloženovařchivu Národníhohodivadla,Praha.Sign.24A.
- MĚŠKO,Jaroslav:., *Bruselskézázraky“sausíd lujúvPrahe* .in: Pravda,Bratislava.14.2.1959.
- MIKOLAJCZYK,Jadwiga: *Laternamagika* .Tribunaludu,26.7.1959.
- *Minotaurusm ělderniéru* .in:Dobrýve černík,Praha.5.8.1996.
- nek: *Velkéoslavvyvestínunejistot* .in:Metro.11.5.2009.s.12.
- nek: *Laternasizasloužívícepen ěz*.in:Metro.11.5.2009.s.12.
- NEŠVERA,Karel: *NejbližšíperspektivyLaternymagiky* .Svobodné slovo,19.7.1959.
- NOŽKA,Jiří: *Laternamagika* .Světobrazech,23.5.1959.
- *NováscénaveNovémroce* .in:Národnídivadloinformuje,březen 1987.in:ArchivNárodníhohodivadla.
- *Odatrakcektotálníum ěleckésugesci* .in:Týden.18.5.1998.s. 46-47.
- OPAVSKÝ,J.: *Čekajícímóžnosti–Laternamagika* .Rudéprávo, 11.5.1959.
- OPAVSKÝ,J.: *LATERNAbojujeosvětlo*.in:Mladáfronta,Praha. 28.1.1968.
- pat: *Rekonstrukcejednohopřípadu*.in:Zemědělskénoviny,Praha. 11.3.1987.
- PATEROVÁ,Jana: *Odyseusmírúspěšnědosvětla*.in:Lidová demokracie,Praha.22.9.1989.
- PAVEK,Josef: *Divadelníexperimentivarování* .in:Práce,Praha. 27.3.1987.
- PEYCHLOVÁ,Bohumila: *Laternamagikapřednovýmtažením* . in:Kino,Praha.1.1.1960.
- POKORNÝ,Antonín:Magickámucholapka.in:Dikobraz, Praha. 17.6.1981.
- POKORNÝ,Jaroslav: *Odpověďoponentům*.Divadelnínoviny,4. 2.1959.
- POKORNÝ,Jaroslav: *KLaterněmagice* .in:Divadelnínoviny, Praha.4.2.1959.
- PROCHÁZKA,Jiří: *Laternanadřekousv.Vavřince*.Divadelní ústav,Praha.sign.24780
- PROCHÁZKA,J.: *Minulost,dnešekazítřekLaternymagiky* .in: ArchivNárodníhohodivadla.Sign.V23a
- Prváčinohralatermagikovská.in:Večer,Košice.5.1.1980.
- PŠENICOVÁ,Z.: *Laternastálemagická* .in:VečerníPraha.6.3. 1990.
- PTÁČKOVÁ,Zuzana: *Líheňjedinečnychosobností* .in:Televize,č. 44.2001.29.10.2001.s.24.

- RADOK, Alfréd: *Budoucnost Laternymagiky* .V ědaživot, Brno: březen 1959. s. 159-161.
- RADOK, Alfréd: *Inscenační postupy Laternymagiky* .
- ŘEZNÍČEK, František: *Die Prager Zauberlaterne* .BZamAbend, 18.7.1959.
- rh: *Laternamagika popadesátileté končí* .in: Právo, 10.4.2009.
- rh: *Laternapředstavuje Graffiti* .in: Právo, Praha, 27.2.2002.
- ROUBÍNEK, Otakar: *Evald Schormv českém divadle* .in: Scéna, č. 2, ro č. 14, 1989. s. 7.
- *Řídící technika scéně. Multimediální mise nářivakci* .in: Technickýmagazín, Praha. duben 1996.
- SEKYROVÁ, Kateřina: *Činohra, divadlezázraků* .Divadelní revue č. 18. č. 2., 2007. S. 70-87.
- SMETANA, Miloš: *Laternamagika opatřívítěžila* .Filmadivadlo, 30.6.1959.
- ŠETLÍK, Jiří: *OLaterněmagice – výtvarně* .Literární noviny, 6.6.1959.
- TAUSSIG, Pavel: *Filmový osud Alfréda Radoka* .Kino, 1990, č. 3, s. 3-4.
- *Technika divadla* .Praha 1982-88.
-
- TICHÝ, Zdeněk: *Krotiteldémonůcivilizace* .Literární noviny, 15.9.1990, s. 6.
- RP: *Casanovav Laterněmagice* .in: Divadlo. s. 28.-29.
- SMOLÍK, Václav: *Minotaurus* .in: Ve černí Praha. 21.6.1989.
- SOSNAR, J.: *Laternamagika sevrátilaz Montrealu* .
- SPURNÁ, Helena: *Theatergraph* .Archiv Národního divadla. sign. V23c
- SVITÁČEK, Jan: *O technice bruselské Laternymagiky* .in: Expo 58. Divadelní program. SVOBODA, Josef: *Radosti a starosti s Laternoumagikou* .in: Rudé právo. 3.10.1979.
- SVOBODA, Josef: *Laternamagika stále existuje* .in: Lidové noviny. 21.9.1990.
- ŠIGUTOVÁ, Alena: *Graffiti show* .in: Dolce vita, 5-6.2002. s. 188-189.
- ŠKAPOVÁ, Zdena: *Equus divadelní a filmový* .in: Scéna, č. 4, ro č. 5, 1980. s. 4.
- ŠORMOVÁ, Eva: *Činohra 5. května* .in: Divadelní revue, č. 1, ro č. 2, 1991. s. 89-91.
- ŠORMOVÁ, Eva: *Divadlo státního filmu* .in: Divadelní revue, č. 1, roč. 2, 1991. s. 92-94.
- ŠRÁMEK, Vladimír: *Cesty našícénografie* .in: Scéna, č. 10, ro č. 4, 1979. s. 1.
- št: *Dočkámese obrození Laterny?* Ve černí Praha. 5.2.1966.
- TANSKÁ, N.: *Polykranový rozhovor s Otakarem Vávrou* .in: Kulturný život, Bratislava. č. 46, 14.11.1959.
- TAUSSIG, Pavel: *Sfilmovou kamerou nadivadla* .in: Scéna, č. 24, roč. 8, 1983. s. 7.

- TESÁRKOVÁ, Radka: *Casanovabylrenesan ční člověkin*: Svobodné slovo, Praha. 10.2.1995.
- TESÁRKOVÁ, Radka: *Byl Casanovarenesan ční člověk?* in: Svobodné slovo, Praha. 17.2.1995.
- the: *Neuvěřitelné problémy kolemsv ětoznámé Laternymagiky* .in: Haló. 25.4.2009. s.8.
- TICHÝ, Zdeněk A.: *Polemikak polemikám* .in: Lidové noviny. 27.9.1990.
- TICHÝ, Zdeněk A.: *Trojité Casanovaz Laternymagiky* .in: Mladá fronta Dnes. 17.2.1995.
- TOMKOVÁ, Nora: *Obrazovkaprodivadlo* .in: Scéna, č.13, ro č.3, 1978. s.1.
- TOŠOVSKÝ, Petr: *Skandál v Latern ě?* Metropolitan, ro č.2, č.26, 6.2.1992. s.25
- TOŠOVSKÝ, Petr: *Popis vynálezu* .16.9.1999. Archiv Národního divadla, Praha.
- *Třicet let Laternymagiky* .in: Lidová demokracie, Praha. 3.11.1988.
- TVRZNÍK, Jiří: *Poznámka k jubileu* .in: Mladá fronta, Praha. 7.5.1989.
- TVRZNÍK, Jiří: *Útok za útokem* .in: Mladá fronta, Praha. 8.3.1990.
- UNRUH, Delbert: *Postmodernistická scénografie a kvantová mechanika*. in: Světadivadlo, č.1-2, ro č.3, 1992. s.126-132.
- URBANOVÁ, Alena: *Starostiskou zelnou lucernou* .in: Divadlo, Praha, ro č.19. kv ěten. 1968. s.49-52.
- VAGADZY, Jozef: *Laternamagika zovšetkých strán* .Smena, 26.10.1958.
- VAGADZY, Jozef: *Maister experimentov – Alfréd Radok* .Smena, 16.5.1959.
- VAGADZY, Jozef: *Bratislava uvidí polyekrán* .12.10.1959.
- VAŠEK, Roman: *Graffiti: nový sm ěr Laternymagiky* .in: Mladá fronta Dnes, Praha, 8.4.2002.
- VESELÝ, Ludvík: *Narodilosenové divadlo* .Literární noviny, 16.5.1959.
- VESELÝ, Petr: *Noční kouška*. in: Mladý svět, Praha. 14.4.1981.
- *Virtuální svět jakopast* .in: Týden, Praha. 4.10.1999.
- VITULA, Jiří: *Laternamagika – po Bruseluzahajuje v Praze* .in: Lidová demokracie, 9.5.1959.
- *Vivisekce*. in: Československý voják, Praha. 22.4.1987.
- *Vivisekce. Další činoherní představení v Latern ěmagice* .in: Národní divadlo informuje. 2.1987.
- *V Laternemagike Praha má dnes premiéru představení e Casanova vréží J. Jakubiska* .in:
- VOTRUBA, Jan: *Ohlžení s Ladislavem Rychmanem* .in: Scéna, č. 25-26, ro č.7, 1982. s.7.8, 1983. s.4-5.
- SME, Slovenská republika. 9.2.1995.
- vp: *Vivisekce naposledy* .in: Ve černí Praha. 26.6.1989.

- vž: *Minotaurusicirkus* .in:Ve černíPraha.27.11.1989.
- WEBER,Ladislav:Laternasvítíjinak.in:Ahojnas oboť.12.6.1981.
- *Zájemopolyekrán* .in:Rovnost,Brno.13.9.1959.
- ZÁMOCKÁ,Hana: *Nočnáskúška* .in:Filmadivadlo,ro č.25, č.15.1981.s.22-23.
- ZDEŇKOVÁ,Marie: *Graffiti–m ěsto–Laternamagika* .in:Sv ěta divadlo,ro č.13, č.4.2002,s.66.-70.
- Zi: *MinotaurusvLatern ě*.in:Signál,1.5.1990.
- zik: *Stálesv ětováLaternamagika* .in:Beseda,Praha.22.10.1976.
- ŽÁK, Jiří: *CausaJosefSvoboda* .Reflex, č.17.2002,s.66-68.

Prostudovanáperiodika:

Divadelnírevue1990-2009

Světadivadlo1990.2009

Scéna1976-1990

Laternamagika–experimentálnístudio čs.Filmu

Prolegomenascénografickéencyklopedie

Pramenyaarchiválie:

Archivy:

- ArchivNárodníhohodivadla,Praha.Fondy:Sign.1A,1 0A,12A,13A,17A,18A,19A,21A,23A,24A,x6A-II,V1056,V 528,V23a,V23b,V23c
- Divadelníústav
- Národníarchiv–nezpracovanéfondyLaternymagiky
- Národnífilmovýarchiv

Prameny:

- *Audiovizuálnísystemsaautomatickým řízenímprop ředstavení „Casanova“*.Návrhprovýb ěrové řízení.CUEs.r.o.,Praha,1994.in:ArchivNárodníhohodivadla,Praha.Sign.21 A.
- *Audiovizuálnísystemsaautomatickým řízenímprop ředstavení „Casanova“–finální–upravenáverze* .Návrhprovýb ěrové řízení.CUEs.r.o.,Praha,2.12.1994.in:ArchivNárodníhohodivadla,Praha.Sign.21A.
- BALÍKOVÁ,Alena: *Laternamagika1958-1983* .Praha,1984. Informačnibrožuraodivadle.ArchivNárodníhohodivadla. Sign.X6A-II
- BERGER,Arnošt: *Poznámkyk článku.prof.SvobodyvRudém právu dne3.10.1979* .Praha,5.10.1979.ArchivNárodníhohodivadla.Sign.X6A-II
- *Casanova*.Divadelníprogram.LaternamagikaPraha,premiéra 9.2.1995.Praha1995.in:ArchivNárodníhohodivadla, Praha. Sign.21A.

- Čerpání v činných nákladech na nové programy 1986 . Dne 19.12. 1986. in: Národní archiv, Praha-Chodovec. Nezpracovaný fond.
- DAVÍDEK, Miloslav: *Informace o současném stavu projektu činného zařízení Laterny magiky „POLYEKRAN“* . Praha, 16.5.1985.
- DAVÍDEK, Miloslav: *Seznam zařízení „POLYEKRAN“, které bylo zlikvidováno před r. 1983* . in: Národní archiv, Praha-Chodovec. Nezpracovaný fond.
- *Dodatek k zprávě o pronájmu televizorů* . Dopis z dne 23.10. 1985. in: Národní archiv, Praha-Chodovec. Nezpracovaný fond.
- *Dokumentace za řízení* . Popis používané techniky v inscenaci. in: Archiv Národního divadla, Praha. Sign. 21A.
- Dopis z dne 1.12.1986, Praha. in: Národní archiv , Praha-Chodovec. Nezpracovaný fond.
- *Dramaturgicko-režijní poznámky k programu Kouzelný cirkus* . in: Národní archiv, Praha-Chodovec. Nezpracovaný fond.
- *Druhý program Laterny magiky* . Literární obsah scénáře. Archiv Národního divadla. Sign. X6A-II
- *Dramaturgický plán Laterny magiky-1975-1976* . Praha. in: Archiv Národního divadla. Sign. X6A-II
- *Dramaturgický plán Laterny magiky na sezónu 1976-1977* . Praha. in: Archiv Národního divadla. Sign. X6A-II
- *Dramaturgický plán Laterny magiky na sezónu 1977/78* . in: Archiv Národního divadla. Sign. X6A-II
- *Dramaturgický plán experimentální scény ND-Laterny magiky na sezónu 1975-1976* . Praha. in: Archiv Národního divadla. Sign. X6A-II
- *Dramaturgický plán Laterny magiky na léta 1976-1983* . Archiv Národního divadla. Sign. X6A-II
- Dürrenmatt, Friedrich: *Minotaurus* . přeložil Jiří Honzík. Archiv Národního divadla, Praha. Sign. 19A.
- GOČ, Ladislav: *Projekt Casanova. Laserové optické disky* . Návrh pro výrobu řízení. Praha,
- HEŘMÁNEK, Miloslav: *Návrh první fáze projektu využití televizní techniky v Laterně magice* . Archiv Národního divadla, Praha. Sign. 13A.
- HEŘMÁNEK, Miloslav: *Ozvučení představení Casanova* . in: Archiv Národního divadla, Praha. Sign. 21A.
- *Ideově umělecká koncepce a dramaturgický výhled Laterny magiky v roce 1983* . Říjen 1976. Archiv Národního divadla. Sign. X6A-II
- *Ideově umělecká koncepce a dramaturgický výhled Laterny magiky v roce 1990* . Praha, 3.1986. Archiv Národního divadla. Sign. X6A-II
- *Ideově umělecká koncepce a dramaturgický výhled uměleckých souborů Národního divadla v Praze v roce 1991* . Praha, 3.1986. Archiv Národního divadla. Sign. X6A-II

- *INVEX-Computer94* .Informačníbrožura.in:ArchivNárodního divadla,Praha.Sign.21A.
- Kol.Laternymagiky: *Laternamagika:výzkumnáscénaNárodního divadlavPraze* .ProgramExpo58.Praha:1959.Archiv Národníhodivadla.Sign.X6A-II
- Kol.Laternymagiky: *Laternamagika1958–1988* .Laterna magika,1988.ArchivNárodníhodivadla.Sign.X6A-I I
- *Komentář*.Dokumentshrnujícízákladníprovozníaorganizační podmínkyLaternymagiky.ArchivNárodníhodivadla, Praha. Sign.x6A-II.
- *Laternamagika.Informaceonákladechvletech1958 -59*.Praha, 16.5.Národnídivadlo.1960.Sign.X6A-II
- *Laternamagika* .Katalogsestavenýzarchivníchmateriálůpro výstavuEXPO´5827.9.–20.11.2008.in:Národní archiv, Praha-Chodovec.Nezpracovanýfond.
- *Laternamagika: Variacenazájezdovýprogram* .Praha.Archiv Národníhodivadla.Sign.X6A-II
- MÁŠA,Antonín: *Nočnízkouška* .DivadelníhrproLaternu magiku.1.a2.verze.ArchivNárodníhodivadlaPraha.Sign. 13A.
- MÁŠA,Antonín: *Vivisekce*.Scénářčinoherníscénickémontážepro Laternumagiku.2.1986.ArchivNárodníhodivadla, Praha. Sign.17A.
- *Minotaurus*.Divadelníprogram.Laternamagika,scénaNárodního divadla.Premiéra15.2.1990.Praha:Laternamagika1990. ArchivNárodníhodivadla,Praha.Sign.19A.
- *Návrhorganizacea řízeníexperimentálníscényNárodníhodivadla –Laternymagiky* .ArchivNárodníhodivadla,Praha.Sign. x6A-II.
- *Návrhtechn.zadánístolníhosítovéhodiktafonu* .in:Národní archiv,Praha-Chodovec.Nezpracovanýfond.
- *Nočnízkouška* .Divadelníprogram.Laternamagika,scéna Národníhodivadla.Premiéra5.2.1981.Praha:Laterna magika1981.ArchivNárodníhodivadla,Praha.Sign. 13A.
- *Odyseus*.Divadelníprogram.Laternamagika,scénaNárodního divadla.Premiéra10.9.1987.Praha:Laternamagika1987. ArchivNárodníhodivadla,Praha.Sign.18A.
- *Past*.Divadelníprogram.Laternamagika.Premiéra17.9.1999. Praha:Laternamagika.1999.
- *PětiletýdramaturgickýplánLaternymagikynadivadelnísezóny 1978/79–1982/83* .ArchivNárodníhodivadla.Sign.X6A-II
- PLECHÁČ,Bedřich: *Informaceojednáníaspoluprácimezi LaternoumagikouaČs.filmem* .Praha,7.1.1980.Sign. X6A-II
- PLECHÁČ,Bedřich: *Rozborkproblematicefinancovánínových programůLaternymagiky* .Praha,27.7.1980.Archiv NárodníhodivadlaSign.X6A-II
- *Popisscénografie* .ArchivNárodníhodivadla,Praha.Sign.19A.

- *Programovatelnéclonovéza řízeníprosimultánnípromítánífilm ů.*
Praha,3.1979.ArchivNárodníhdivadla.Sign.X6A -II
- *Programproplánovitýrozvojtvorbyarealizacevyn álezů,*
zlepšovacíchnávrh úapr ůmyslovýchvzor ůkazabezpe čení
vědeckotechnickéhorozvojeavýrobyvNárodnímdivadl e
vPrazenaléta1986-1990 .in:Národníarchiv,Praha-
Chodovec.Nezpracovanýfond.
- *Protokol č.14kp řípravěinscenaceVivisekce .in:Národníarchiv,*
Praha-Chodovec.
- *Průběžnýprotokol,výtisk č.3. Praha,dne28.11.1985.in:Národní*
archiv,Praha-Chodovec.Nezpracovanýfond.
- *Předpokladyknovérežii:A.Radok .díl čítexť.ArchivNárodního*
divadla.Sign.X6A-II
- *Připomínkykezpráv ěum ěleckéhošéfaLaternymagiky,s.prof.*
SvobodyoLatern ěmagice .ArchivNárodníhdivadla.Sign.
X6A-II
- ROHÁČ,Jan; ČINČERA,Radúz: *MagikaLaternyjubilejní .*
SynopseprogramuLaternymagikyk30.výro číosvobození
ČSSR.Praha,1974.ArchivNárodníhdivadla,Praha. Sign.
x6A-II
- *RozborkádrovésituacevLatern ěmagice .ArchivNárodního*
divadla.Sign.X6A-II
- *ScénárkinscenaciGraffiti .in:ArchivNárodníhdivadla,Praha.*
Sign.24A.
- *Seznamtechnickéhoza řízeníproinscenaci. in:ArchivNárodního*
divadla,Praha.Sign.24A.
- *SoučasnýstavadramaturgickýplánLaternymagiky .in:Archiv*
Národníhdivadla.Sign.X6A-II
- SOUKENKA,V.: *Úkolyzoblastiv ědeckotechnickéhorozvoje*
vUTP–Laternymagiky .
- SVOBODA,Josef. *Dopisšěfredaktor ůmvybranýchdeník ůzedne*
25.9.1984 .in:Národníarchiv,Praha-Chodovec.
Nezpracovanýfond.
- SVOBODA,Josef: *DramaturgickýplánLaternymagikynasezónu*
1979-1980.Praha.in:ArchivNárodníhdivadla.Sign.X6A-
II
- SVOBODA,Josef: *DramaturgickýplánLaternymagikynasezónu*
1979-1980.Praha,dne10.5.1978.in:ArchivNárodního
divadla.Sign.X6A-II
- SVOBODA,Josef: *DramaturgickýplánLaternymagikynasezónu*
1980-1981.Praha.in:ArchivNárodníhdivadla.Sign.X6A-
II
- SVOBODA,Josef: *DramaturgickýplánLaternymagikynasezónu*
1981-1982.Praha,dne24.11.1982.in:ArchivNárodního
divadla.Sign.X6A-II
- SVOBODA,Josef: *Laternamagika-dramaturgickýplánna*
sezónu1982-1983 .Praha,dne28.11.1981.in:Archiv
Národníhdivadla.Sign.X6A-II

- SVOBODA,Josef: *DramaturgickýplánLaternymagikynasezónu 1983-1984*.Praha,dne22.11.1982.in:ArchivNárodního divadla.Sign.X6A-II
- SVOBODA,Josef: *DramaturgickýplánLaternymagikynasezónu 1984-1985*.in:ArchivNárodníhodivadla.Sign.X6A-II
- SVOBODA,Josef: *DramaturgickýplánLaternymagikynasezónu 1985-1986*.in:ArchivNárodníhodivadla.Sign.X6A-II
- SVOBODA,Josef: *DodatekkdramaturgickémuplánuLaternymagikynasezónu1985-1986* .Praha.in:ArchivNárodního divadla.Sign.X6A-II
- SVOBODA,Josef: *DramaturgickýplánLaternymagikynasezónu 1986-1987*.Zedne13.11.1985in:ArchivNárodníhodivadla. Sign.X6A-II
- SVOBODA,Josef: *DramaturgickýplánLaternymagikynasezónu 1987-1988*.Praha.in:ArchivNárodníhodivadla.sign.Sign. X6A-II
- SVOBODA,Josef: *DramaturgickýplánLaternymagikynasezónu 1988-1989*.Praha,dne30.11.1987in:ArchivNárodního divadla.sign.Sign.X6A-II
- SVOBODA,Josef: *DramaturgickýplánLaternymagikynasezónu 1989-1990*. Praha.in:ArchivNárodníhodivadla.sign.Sign. X6A-II
- SVOBODA,Josef: *DramaturgickýplánscényND-Laternymagikynasezónu1977-1978* .Praha,dne10.11.1976.in: ArchivNárodníhodivadla.Sign.X6A-II
- SVOBODA,Josef: *DramaturgickýplánLaternymagikynasezónu 1978-1979*.Praha.in:ArchivNárodníhodivadla.Sign.X6A-II
- SVOBODA,Josef: *DramaturgickýplánLaternymagikynasez. 1981-1982*.Praha,24.11.1980.ArchivNárodníhodivadla. Sign.X6A-II
- SVOBODA,Josef: *ExistenceLaternymagikyjakoexperimentální scényND* .ArchivNárodníhodivadla.Sign.X6A-II
- SVOBODA,Josef: *Hodnocenípremiéry–Latenamagika* .Antonín Máša–Vivisekce.11.1987.ArchivNárodníhodivadla, Praha.Sign.17A.
- SVOBODA,Josef: *Hodnocenípremiéry–Laternamagika* . Odysseus.6.1988.ArchivNárodníhodivadla,Praha. Sign. 18A.
- SVOBODA,Josef: *Ideově-uměleckákoncepceLM(1984-1990)*. ArchivNárodníhodivadla.Sign.x6A-II
- SVOBODA,Josef: *Ideově-uměleckákoncepcedor.1988* .Praha, červen1982.in:ArchivNárodníhodivadla.Sign.X6A -II
- SVOBODA,Josef: *Konkretizaceideově-uměleckékoncepce Laternymagikyprosezóny1986-1987až1990-1991* .Praha, 5.1986.ArchivNárodníhodivadla.Sign.X6A-II
- SVOBODA,Josef: *Laternamagika* .TexthodnotícíLaternumagiku připřechodupodNárodnídivadlor.1973.ArchivNárodního divadla,Praha.Sign.x6A-II.

- SVOBODA,Josef: *Laternamagika.Hodnocení činnosti za období 1981–1985* .Praha,dne30.10.1985.in:Národní archiv, Praha-Chodovec.Nezpracovaný fond.SVOBODA,Josef: *LATERNAMAGIKA–příspěvek do rozboru z roku 1985* .in: Národní archiv, Praha-Chodovec.Nezpracovaný fond.
- SVOBODA,Josef: *Návrh dramaturgického plánu Laterny magiky na sezónu 1986-1987* .in:Národní archiv, Praha-Chodovec. Nezpracovaný fond.
- SVOBODA,Josef: *Návrh realizace scénického plánu estetického rozvoje – úprava podkladů pro MK ČSR*. Dopis z dne 26.9.1989.in: Archiv Národního divadla. Sign. X6A-II
- SVOBODA,Josef: *Plnění ideového uměleckého konceptu Laterny magiky*. Praha, 24.9.1980. Archiv Národního divadla. Sign. X6A-II
- SVOBODA,Josef: *Pracovní harmonogram* .in: Archiv Národního divadla. Sign. X6A-II
- SVOBODA,Josef: *Rozbor kádrové situace v Laterně magice* . Praha, 22.5.1979. Archiv Národního divadla. Sign. X6A-II
- SVOBODA,Josef: *Rozpočet nákladů na řízení a provoz Laterny magiky*. Archiv Národního divadla. Sign. X6A-II
- SVOBODA,Josef: *Zpráva o Laterně magice pro CZVKS Č. Archiv Národního divadla. Sign. X6A-II*
- SVOBODA,Josef: *Zpřesnění dramaturgického plánu Laterny magiky na divadelní sezónu 1980-1981* .Praha, 7.10.1980. Archiv Národního divadla. Sign. X6A-II
- TOŠOVSKÝ, Petr. Dopis o poskytnutí nových prostorů AK z dne 26.10.1984.in:Národní archiv, Praha-Chodovec. Nezpracovaný fond.
- TOŠOVSKÝ, Petr: *Návrh činnosti v oblasti VTR–Laternamagika* . Dopis z dne 12.12.1986.in:Národní archiv, Praha-Chodovec.Nezpracovaný fond.
- TOŠOVSKÝ, Petr: *Pronájem televizoru u společnosti Multiservis Tesla–Laternamagika* .Dopis z dne 9.10.1985.in:Národní archiv, Praha-Chodovec.Nezpracovaný fond.
- TOŠOVSKÝ, Petr: *Zpráva pro revizní skupinu MK ČSR*. Dopis z dne 3.10.1985.in:Národní archiv, Praha-Chodovec. Nezpracovaný fond.
- TOŠOVSKÝ, Petr: *Zrušení inscenace* .Dopis z dne 27.3.1985. in:Národní archiv, Praha-Chodovec.Nezpracovaný fond.
- TOŠOVSKÝ, Petr. *Informace o úpravách prostorů v LM* .Dopis z dne 3.10.1985.in:Národní archiv, Praha-Chodovec. Nezpracovaný fond.
- TOŠOVSKÝ, Petr: *Laternamagika* .in:Národní archiv, Praha-Chodovec.Nezpracovaný fond.
- *Vivisekce*. Divadelní program. Laternamagika, scéna Národního divadla. Premiéra 3.3.1987. Praha: Laternamagika .1987. Archiv Národního divadla, Praha. Sign. 23A.
- *Všeobecné technické podmínky pro představení Laterny magiky MINOTAURUS*. Archiv Národního divadla, Praha. Sign. 19A.

- *Výhledovýp ětiletýdramaturgickýplánLaternymagiky* .Praha, duben1980.ArchivNárodníhovidavla.Sign.X6A-II
- *Záznamojednánícizinou* .18.8.1983.ArchivNárodníhovidavla, Praha.Sign.13A.

Internetovédzroje:

- *AntonínMáša* .Slovník českéliteraturypor.1945.Citováno30.10.2009.DostupnénaWWW: <http://www.slovníkceskeliteratury.cz/showContent.jsp?docId=942>
- BOKOVÁ,Kateřina: *Laternamagika* .in: Českýhudebníslovník. Citováno30.10.2009.DostupnénaWWW: http://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&action=record_detail&id=4866
- Eidophor1946-1952. ČlánkyzPopularScience,únor1946aRadio &TelevisionNews,srpen1952.DostupnénaWWW: <http://www.earlytelevision.org/eidophor.html>
- *FedericoDíaz-Fluid* .in:Architekturaonline.Citováno15.4.2010. DostupnénaWWW: <http://www.earch.cz/clanek/1130-federico-diaz-arg-cz-fluid.aspx>
- *FedericoDíaznaAVUvPraze* .ZáznamprezentaceďFederica Díaze.in:Arty čokTV.Citováno15.4.2010.Dostupnéna WWW: <http://artycok.tv/lang/cs-cz/federico-diaz-na-avu-v-praze/77>
- GENZEROVÁ,Gabriela: *Graffiti–Laternamagika* .7.3.2002. KulturníportálScéna.cz.DostupnézWWW: <http://scena.cz/index.php?d=1&o=1&c=1065&r=10>
- HOREŠOVSKÁ,Markéta: *Laternamagikaslaví50letahledá novoucestu* .Citováno30.10.2009.DostupnénaWWW: <http://www.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=18967>
- KOLOC,Zdeněk: *ZánikLaternymagiky* .Britskélisty.Citováno 30.10.2009.DostupnénaWWW: <http://www.blisty.cz/art/48445.html>
- *Laternamagikaslavípadesátletexistence* .Kulturníportál Scéna.cz.14.4.2009.DostupnézWWW: <http://archiv.scena.cz/index.php?page=casopis&o=1&c=9393>
- *ObjektSURFproVodanovevprostoruFUEL* .in:Digitální architektura.Citováno15.4.2010.DostupnénaWWW : <http://www.digiarch.cz/212-2-projekty-objekt-surf-pro-vodafone-v-prostoru-fuel.aspx>
- PIVODOVÁ,Eva: *Laternamagika* .SANQUIS č.65/2009,str.42. Citováno30.10.2009.DostupnénaWWW: <http://www.sanquis.cz/index2.php?linkID=art2159>
- PŘÁDNÁ,Stanislava: *AntonínMáša* .Reflex,7.3.2002.Citováno 30.10.2009.DostupnénaWWW: <http://www.reflex.cz/Clanek8743.html>
- SEKYROVÁ,Kateřina: *Činohrav„divadlezázrak ů“*.in: Divadelnírevue.Citováno30.10.2009.Dostupnéna WWW: <http://www.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=14451>

- *Sitespecific, „Místa činu“*. SPAM–KarelGottPrager. in: Festival Čtyřidnyvpohybu2009. Citováno 15.4.2010. Dostupné na WWW: <http://www.ctyridny.cz/pages-festival/mista-cinu/mista-cinu-spam-karel-prager.htm>
- *SPAM–KarelGottPrager* .in: Architekturaonline. Citováno 15.4.2010. Dostupné na WWW: <http://www.earch.cz/clanek/4865-spam-karel-gott-prager.aspx#fotogalerie>
- *Touringmachine* .in: Program divadloPonec, duben 2010. Citováno 15.4.2010. Dostupné na WWW: <http://www.divadloponec.cz/playbill/detail/id/438/mn/19/page/35>
- WOLF, Petr: *Bruselské Nagano* .Reflex, 16/2008, 16.4.2008. Citováno 30.10.2009. Dostupné na WWW: <http://www.reflex.cz/Clanek31966.html>
- YANCER, Peter F.: *Another form of innovative television...* Citováno 8.4.2010. Dostupné na WWW: http://www.earlytelevision.org/yanczer_eidophor.html
- *ZLaternymagiky* .Reflex, č. 46/1999, 18.11.1999. Citováno 30.10.2009. Dostupné na WWW: <http://www.reflex.cz/Clanek6087.html>
- www.anima-tech.cz
- www.dv8.co.uk
- www.laterna.cz
- www.e-area.cz

Shlédnuté filmy:

- KAŇKA, Petr: *Laternamagika – život sesnem* .2001.
- ZEMAN, Karel: *Inspirace*. 1939.
- KAŇKA, Petr: *Hledání Janáčka*. Praha: Česká televize. 2003.
- video dostupná na www.youtube.com – heslawaterscreening, interactivemedia, DV8,

Shlédnuté inscenace:

- Argonauti. 20.11.2006.
- Coctail 008. 17.11.2009.
- Casanova. 4.12.2009. a 11.4.2010.
- Kouzelný cirkus. 27.11.2009.
- Graffiti. 20.11.2009. a 31.3.2010.

Záznamy inscenací:

- Minotaurus. Amatérský záznam bez bližších informací
- Minotaurus – trailer
- Odysseus
- Casanova
- Past
- Graffiti

Rozhovory:

Ing.MiloslavHe řmánek,dne15.4.2010

OndřejAnd ěra,dne14.4.2010

Mgr.VáclavJane ček,dne16.2.2010

Akad.arch.Jind řichSmetana