

ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu
The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

3 / 2019

Ročník / Volume 31

TÉMA / MAIN TOPIC:
LATERNA MAGIKA MEZI MÉDII, DRUHY A FORMÁTY

Editorky:
Lucie Česálková a Kateřina Svatoňová

OBSAH

Články

Jan Bernard: Havel a Hýbek. Dva vězni, dva přátelé, dva filmy	5
--	---

Články k tématu

Editorial	23
Jan Trnka: Pokusy se zvyklostmi. Alternativní scenáristika Laterny magiky	27
Magda Španihelová: Mezi dominancí a absencí. Tanec (s médii) v Laterně magice	47
Jan Černíček: Hudební historie Laterny magiky	61

Hlasy z praxe

Jan Trnka: Humanizace techniky. Rozhovor s Vladimírem Soukenkou	89
--	----

Ad fontes

Jiří Kutil: Quido Emil Kujal	96
---	----

Obzor

Petr Mareš: Filmové adaptace „za železnou oponou“ (Petr Bubeníček, <i>Subversive Adaptations: Czech Literature on Screen Behind the Iron Curtain</i>)	100
Ondřej Pavlík: Šlahouny filmové kritiky (Huw Walmsley-Evans, <i>Film Criticism as a Cultural Institution</i>)	104
Pavel Bednařík: Blízká setkání: Václav Havel a film (Jan Bernard (ed.), <i>Václav Havel a film</i>)	108

Příloha

Přírůstky Knihovny NFA	114
------------------------------	-----

CONTENTS

Articles

Jan Bernard: Havel and Hýbek. Two Prisoners, Two Friends and Two Films	5
---	---

Themed Articles

Editorial	23
Jan Trnka: Experiments with a Lore. Alternative Screenwriting of <i>Laterna Magika</i>	27
Magda Španihelová: Between Dominance and Absence. Dance (with the Media) in <i>Laterna Magika</i>	47
Jan Černíček: Music History of <i>Laterna Magika</i>	61

Industry Voices

Jan Trnka: Humanization of Technology. An Interview with Vladimír Soukenka	89
---	----

Ad fontes

Jiří Kutil: Quido Emil Kujal.....	96
--	----

Horizon

Petr Mareš: Film Adaptations “Behind the Iron Curtain” (Petr Bubeníček, <i>Subversive Adaptations: Czech Literature on Screen Behind the Iron Curtain</i>).....	100
Ondřej Pavlík: The Threads of Film Criticism (Huw Walmsley-Evans, <i>Film Criticism as a Cultural Institution</i>)	104
Pavel Bednařík: Close Encounters. Václav Havel and Cinema (Jan Bernard (ed.), <i>Václav Havel a film</i>)	108

Appendix

New Acquisitions of the NFA Library	114
---	-----



Jan Bernard

Havel a Hýbek

Dva vězni, dva přátelé, dva filmy

Václava Havla si snad dnes pamatuje ještě téměř každý. Michala Hýbka zná málokdo. Ale ti, kdo se s ním znali, jeho přátelé a spolupracovníci na tohoto amatérského filmaře a kameramana vzpomínají dodnes. Já jsem se s Hýbkem poznal asi v roce 1980, patrně díky dokumentaristce Janě Ševčíkové; v roce 1988 jsem s ním cestoval, když vezl několik účastníků Letní filmové školy z Trutnova Havlovým autem k němu na Hrádeček. Později jsem ho již příliš nevidal, jen na Letních filmových školách a na zahradních slavnostech na Hrádečku. K následujícímu historickému exkursu mne přivedlo složitější pátrání po jeho filmové adaptaci Havlovy *Vernisáže* v souvislosti s přípravou úvodního textu ke knize *Václav Havel a film* v roce 2015.

Dr. Michal Hýbek (9. 10. 1957 – 19. 10. 2003) se k filmování dostal přes svůj zájem o fotografii a zpočátku navázal spolupráci s amatérskými filmaři; s Pavlem Bártou natočil oceňovaný film *SNÍDANĚ*. Díky této praxi byl také schopen vytvořit v rámci disentu patrně první český portrét Václava Havla, *DOPISY OLZE*.

Po vzniku *ORIGINÁLNÍHO VIDEOJOURNALU*, který inicioval společně s manželi Havlovými, se stal jedním z jeho hlavních kameramanů a autorů, k nimž patřili zejména Přemysl Fialka, Aleš Havlíček, Pavel Kačírek, Andrej Krob, Jaroslav Kukal, Stanislav Milota, Milan Maryška, David Schmoranz aj. Když se po listopadové revoluci roku 1989 situace změnila, začal pracovat jako externí kameraman pro Československou a později Českou televizi, ale i pro soukromé televize Prima a Nova, především na cestopisných pořadech. Zemřel na rakovinu ve čtyřiceti šesti letech.

Přítomný text, který se týká především jeho práce na dokumentu *DOPISY OLZE* a pokusu o adaptaci Havlovy aktovky *VERNISÁŽ* ve druhé polovině osmdesátých let, je fragmentem širšího výzkumu Hýbkových osudů i jeho tvůrčí činnosti, rozložené na pomezí autorské amatérské tvorby, „zájmové“ disidentské a poloprofesionální reportážní tvorby i profesionální kameramanské tvorby.¹⁾ Pro nedostatek písemných archivních zdrojů

1) Další informace o Hýbkově životě a tvorbě obsahuje má publikace *Filmař(i) disentu — Michal Hýbek*, která vyjde v Nakladatelství AMU v roce 2020.

(mimo ABS, textů k těmto pramenům vztažených a publikovaných dopisů V. Havla) je založen převážně na pramenech orální historie (rozhovory s pamětníky, které byly orientovány především na identifikaci nalezených materiálů, na nichž se dotyční většinou podíleli, na okolnosti vzniku materiálů a na Hýbkovy osudy, které s jejich tvorbou souvisely) a na samotných audiovizuálních záznamech, fragmentárních písemných materiálech a fotografiích, dochovaných v archivech Hýbkovy matky a sestry, či v archivu Národního muzea.²⁾

Hýbek se zajímal o fotografii, na magnetofon natáčel koncerty folkařů. Když se díky svému zájmu o alternativní kulturu seznámil s Františkem Stárkem (Čuňasem) a s Ivanem Jirousem (Magorem), zapojil se počátkem roku 1980 do spolupráce na výrobě o rok dříve vzniklého časopisu *Vokno*.³⁾ Podle své výpovědi před soudem v Chomutově zhotovil fotografie, které byly použity na titulních stranách č. 4 a 5.⁴⁾ Pro tato čísla na Stárkovu žádost také vyrobil koláž o Johnu Lennonovi, publikoval fotografii rumunského dítěte⁵⁾ z cesty s Janou Ševčíkovou do Banátu a napsal článek ke Stárkově koláži z happeningového koncertu skupiny La Period.⁶⁾ Pro šesté číslo se chystal napsat článek o chemických účincích drog. Svůj článek podepsal pseudonymem Uriáš.⁷⁾ Stárek na jejich seznámení vzpomíná:

Seznámil jsem se s Michalem v souvislosti s kapelou, o které psal do *Vokna*. A společně jsme připravovali do *Vokna* tenhle článek. Padli jsme si do oka a on pak spolupracoval na *Voknu* mnohem šířeji, třeba jako fotograf. A když jsme pak vydávali číslo, které se týkalo filmu a fotografie, tak tam má fotku. A to už na *Vokně* pracoval jako redakčně, bych řekl. Ne že by se účastnil redakčních rad, ale byl blízko redakci.⁸⁾

- 2) Významnou pomoc při digitálním přepisu většiny 16mm filmů mi poskytli Jordí Niubo se svou společností i/o post s. r. o. a pracovníci zvukového oddělení Studia FAMU i katedry zvukové tvorby FAMU; finančně pak přepisy zajistil fond vědecko-výzkumné činnosti FAMU. Možnost zhlédnutí většiny 16mm materiálů mi poskytla FAMU, zejména katedra střihové skladby, kde je Martin Čihák s Terezou Kozákovou také dali dohromady a synchronizovali.
- 3) Na to Hýbek vzpomíná: „Chodil jsem na vysokou školu a do společnosti kolem *Vokna* a undergroundu jsem se dostal náhodou, tak, že mi kamarád řekl: Pojedeš s námi na sever... Pak jsme byli někde v hospodě, tam seděla spousta mániček... Právě proto, že o mně StB nevěděla, jsem začal pro *Vokno* dělat různé věci, měl jsem doma materiály, které se jí neměly dostat do rukou, kamarádi mysleli, že jsem dobrá osoba k tomuhle účelu...“ Když člověk někoho udá, tak si to moc dobře pamatuje (s Michalem Hýbkem hovoří Adam Drda). *Revolver Revue* 24, 1999, č. 41 (září), s. 300.
- 4) Hýbkovu koláž ze s. 19 č. 5 lze v dobré reprodukční kvalitě nalézt v Ladislav Kudrna – František Stárek Čuňas, „*Kapela*“. *Pozadí akce, která stvořila Chartu 77*. Praha: Academia, Ústav pro studium totalitních režimů 2017, fotografická příloha, s. 384–385.
- 5) *Vokno* 1981, č. 5, s. 40.
- 6) Článek „La Period“ o méně zdařilém happeningovém večírku na Pankráci 31. 8. 1980 v č. 4 (s. 31) je podepsán Uriášem a v Hýbkově pozůstalosti také existuje magnetofonový pásek s nahrávkou koncertu La Period. Je však téměř jisté, že Hýbek též spolupracoval se Stárkem na článku o skupině Antiteze (č. 4, s. 4). Redakci *Vokna* tvořili především Stárek, Miroslav Skalický (Skalák) a Jiří Kostůr.
- 7) Rozsudek jménem republiky Okresního soudu v Chomutově ze dne 9. 7. 1982 č. j. 5T 176/82 podepsaný předsedou senátu JUDr. Emilem Vaňáčkem, s. 7, 8. Archiv bezpečnostních složek (ABS) arch. č. KR-743519 MV.
- 8) Rozhovor s Františkem Stárkem vedl autor 26. 9. 2018.

Od roku 1979 v souvislosti se sledováním aktivit Plastic People of the Universe a signatářů Charty 77 se po oslavách Silvestra 1978 v rámci komuny v Nové Vísce u Chomutova začala Státní bezpečnost zajímat o soustružníka Františka Horáčka (Jimmy, později Jim Čert)⁹⁾ z Hrochova Týnce u Chrudimi, který v Nové Vísce hrál na harmoniku a promítal filmy. Protože projevil ochotu spolupracovat, připravila pro něj otázky, v nichž ji zajímaly především osoby zpěváka Karla Soukupa (Charlieho) a Františka Stárka.¹⁰⁾ Horáček 19. března 1979 poskytl obsáhlou výpověď o všech jemu známých osobnostech alternativní kultury a 21. června téhož roku podepsal na StB v Hradci Králové vázací akt tajné spolupráce (TS), při němž mu bylo přiděleno krycí jméno Akord.¹¹⁾ Podle keramika Vladislava Burdy se Hýbek mohl s Horáčkem seznámit, když točil koncert skupiny Antiteze, nejspíš v květnu 1979.¹²⁾

Na základě Horáčkova udání rozhodl 3. odbor X. správy SNB v Praze o založení spisu prověřované osoby na Hýbka pod krycím názvem Tiskař a Státní bezpečnost ho začala v rámci kontrarozvědného rozpracování sledovat kvůli udržování styků s „představiteli undergroundového hnutí, hippies a CH-77“, jako podezřelého z „rozmnožování a rozšiřování ilegálních tiskovin, ve kterých jsou osoby z tohoto prostředí naváděny k aktivní činnosti, zaměřené proti představitelům stranických a státních orgánů a proti socialistickému zřízení“.¹³⁾

Na základě původní Horáčkovy informace bylo ve dnech 10. a 11. listopadu 1981 provedeno v rámci akce „Satan“ dvacet sedm domovních prohlídek u jím zmíněných osob ve Středočeském, Východočeském, Severočeském a Jihomoravském kraji a vyslechnuto osmdesát pět mladých lidí, z nichž osm bylo vytipováno pro zpravodajské využití. „U Michala Hýbka byla zajištěna droga zahraničního původu, prudce jedovatá chemikálie kyanid sodný a vzduchová pistole, upravená na střelbu malorážkových nábojů, opatřená tlumičem a ramenní opěrkou s větším množstvím malorážkových nábojů“.¹⁴⁾ Proti řadě osob bylo Krajskou prokuraturou v Ústí nad Labem vzneseno obvinění pro spáchání trestného činu výtržnictví, které bylo u Hýbka a Jirouse rozšířeno o trestný čin nedovolené výroby a držení omamných prostředků a jedů, u Hýbka pak ještě o přečin neoprávněného držení zbraně.

9) O původu své přezdívky se F. Horáček zmiňuje v televizním seriálu *Bigbít č. 29 — Alternativní scéna II* (r. V. Křístek, ČT 1999).

10) L. Kudrna – F. Stárek Čuňas, c. d., s. 150–153, 170, 173.

11) Celý případ Horáčkovy spolupráce je popsán v textu, vycházejícím z diplomové práce Jana Makovičky na FF UP, který vyšel pod názvem ... *Já si pořád myslím, že jsem nikomu neublížil*. František Horáček alias Jim Čert jako tajný spolupracovník StB, 1979–1989. Sborník Archivu bezpečnostních složek č. 14. Praha, Archiv bezpečnostních složek 2016, s. 353–405. Hýbkovým případem se v této souvislosti zabýval již dříve Adam Drda v článku Signální svazek Byt, případ Michala Hýbka a František Jim Akord Homér Čert Horáček. *Revolver Revue* 24, 1999, č. 41 (září), s. 292–303.

12) Rozhovor s Vladislavem Burdou vedl autor 1. 10. 2018.

13) Dopis náčelníka 3. odboru X. správy S – SNB plukovníka Václava Šubrtu Obvodní správě SNB ze dne 4. 12. 1980 se žádostí o odebrání střelné zbraně. ABS, arch. č. KR-743519 MV. Na základě této žádosti bylo Hýbkovi 8. ledna roku 1981 zrušeno členství ve Střeleckém klubu Svazarmu v Dejvicích.

14) Informace z 3. 2. 1981. ABS, arch. č. KR-743519 MV.

Při výměře trestu u Hýbka a Jirouse „soud hodnotil přitěžující okolnost souběhu trestných činů“. Hýbek byl odsouzen na osmnáct měsíců nepodmíněně.¹⁵⁾ 28. září 1982 byl Hýbek po desetiměsíční vazbě převezen k nástupu trestu do nápravně výchovného ústavu v Plzni-Borech, kde byl 6. října zařazen na pracoviště Prádelen jako „koupelník“. Až do svého podmíněčného propuštění 7. února 1983 (na zkušební dobu tří let) se Hýbek ve vězení přátelsky stýkal s Václavem Havlem, který si zde odpykával zbytek čtyřletého trestu za činnost ve Výboru na obranu nespravedlivě stíhaných (VONS) a který v prádelně pracoval mezi nasazením v železárnách a pak „za trest“ v Kovošrotu. „Celé čtyři měsíce byl v NVÚ společně s V. Havlem, se kterým hovořil o svých zálibách — poezii, próze, fotografování a filmování.“¹⁶⁾ Když později Havel Hýbkovi daroval strojopisný exemplář své aktovky z vězeňského prostředí „Chyba“, vepsal mu do něj rukopisné věnování: „Michalo — spolumuklovi a příteli, který pro to bude mít snad zvláštní pochopení.“¹⁷⁾

Pravděpodobně již v roce 1981, možná i dříve, se Hýbek seznámil s amatérským filmářem Pavlem Bártou a lidmi kolem jeho bytového kina v Karlově ulici č. 10 a také začal natáčet filmy. S kamerou i s úvahami o filmu ovšem přišel do styku již dříve, a to díky svému spolužákovi ze základní školy a z gymnázia, pozdějšímu studentovi katedry dokumentu na FAMU, režisérovi Petru Nikolaevovi.¹⁸⁾ Ten říká:

Jako pro většinu kluků té doby, když jsme chodili na ZDŠ a na gymnázium, tak ta černá komora byla něco takového magického, co nás přitahovalo. Tak jsme fotili. Jedna z prvních fotografických akcí byla, že jsme přefotografovali nahotinky z nějakého zahraničního časopisu a pak se to postupně vyvíjelo. Já jsem vědomě na tom začal pracovat až na gymnáziu, v šestnácti, sedmnácti, kdy jsem chodil do kroužku v Domě mládeže v Karlíně, kde jsem nejdříve fotografoval a pak jsem pochopil, že mě fotka nějak jako omezuje a zajímal jsem se tam o kameru. Nechodili jsme spolu filmovat, ale bavili jsme se o tom. A možná to, že já jsem se pak dostal na FAMU, bylo pro něj také nějakou inspirací. V té době už jsme se ale zas tak často nevidali, protože já už jsem po gymnáziu začal pracovat jako asistent kamery v televizi a zakládal jsem materiál do kamer Eclair a Paillard, a tak jsem se dostal k té profesi a k tomu jsem se hlásil na FAMU.¹⁹⁾

Jiným zdrojem inspirace mohl být i režisér Miloš Zábranský, který bydlel v Karlově ulici zhruba od roku 1977. Říká:

Já jsem se přistěhoval do Karlovky někdy na začátku mých studií na FAMU. A v Karlovce u Bártů se promítalo a taky to tam bylo divoký, chodili tam také esté-

15) Rozsudek jménem republiky. Okresní soud v Chomutově 9. 7. 1982, č. j. 5T 176/82. ABS, arch. č. KR-743519 MV. Hýbkova sestra Daniela vzpomíná: „Na proces jsme chodili, nás tam vždycky pustili jako rodinu, jinak tam byli nahananí lidé, aby se tam nikdo nevešel, nechávali jen tak osm až deset míst volných.“ Rozhovor s Blankou Hýbkovou a Danielou Maršálkovou vedl autor dne 16. 6. 2017.

16) Úřední záznam o zpravodajském pohovoru s Michalem Hýbkem, Správa StB Praha, 2a odbor — 3. oddělení, 14. 3. 1986. ABS, arch. č. KR-822142 MV.

17) Václav Havel, *Chyba*, strojopisný rukopis z osobního archivu Blanky Hýbkové, s. 1.

18) Rozhovor s Blankou Hýbkovou a Danielou Maršálkovou vedl autor dne 16. 6. 2017.

19) Rozhovor s Petrem Nikolaevem vedl autor 5. 9. 2018.

báci. Michal mne tehdy vlastně oslovil kvůli mému filmu HOREČKA VŠEDNÍHO DNE (1980), která také prosákla k Bártům.²⁰⁾

Hýbek navázal rovněž na svou zkušenost asi z roku 1980, kdy se v hotelu Stará zbrojnice ve Všehrdově ulici na Kampě, kde jako noční vrátný pracoval jeho známý a kde se v menze pořádaly koncerty undergroundových skupin, seznámil se studentkou katedry dokumentární tvorby na FAMU Janou Ševčíkovou. Ta pracovala jako uklízečka v hotelu a naproti ve Všehrdově 11 měla v suterénní místnosti ateliér. Hýbek s ní odjel do Rumunska jako zvukař (s magnetofonem značky Uher) na natáčení jejího etnografického dokumentu o Čechách v Banátu (vesnice Ravenska), PIEMULE.²¹⁾ Hýbek s Bártou (oba scénář, kamera, režie) natočili na 16mm materiál snímek SNÍDANĚ (1984), oceněný Stříbrnou medailí na 25. ročníku mezinárodního festivalu amatérských hraných filmů Brněnská šestnáctka v říjnu 1984 a také na Celostátní soutěži amatérských filmů v Bratislavě v létě 1985.²²⁾ Film lze zařadit mezi nejvýznamnější amatérské filmy první poloviny osmdesátých let — spolu s Dražanovou JARMAREČNÍ BOUDOU (1982) a TARSIDANEM (1983), INKARNACÍ (1984) Zdeňka Lorenze, kterou Bárta a Vašků snímali (a v níž hrál Zdeněk Novák postavu Josefa K.) a s dalšími Bártovými filmy, jako již zmíněnou PODIVNOU HOSTINOU, MATEM (1984) či POSLEDNÍ SLUŽBOU (1985), které vycházejí z poetiky absurdního divadla a jsou eseji o smyslu života.

Přibližně ve stejné době (1983–1984) se Hýbek ve spolupráci s Novákem pokoušel i o samostatnou autorskou tvorbu, ale tyto filmy zůstaly ve fázi hrubého materiálu. Hýbek se nikdy nedostal k jejich střihu a ozvučení. Byly snímány na prošlý 16mm materiál značky ORWO a dochovaly se v tomto stavu v archivu Blanky Hýbkové. Nejprve to byla variace na píseň Vlasty Třešňáka LÁHEV DEŠTĚ. Hráli v ní také Novák (který byl spoluautorem scénáře) s Karidisovou a Hýbek ji točil v parku břevnovského kláštera.²³⁾ Třešňákovu píseň měl natočenou z jeho koncertu, ale nikdy ji s obrazem nespojil.

DOPISY OLZE

V rozmezí podzimu 1984 až jara 1986 vytvořil Hýbek svůj asi nejvýznamnější film, DOPISY OLZE (1986). O jeho původu již v době věznění a o filmu jako počátku cesty k ORIGINÁLNÍMU VIDEOJOURNALU v rozhovoru s Havlem říká:

Já mám pocit, že tam vznikly takové ty filmové projekty vůbec. Pokud já vím, tak tam se začalo mluvit o tom filmování a o těch věcech filmových, že vlastně jsi chtěl trochu do toho filmu dělat a že ty jsi vlastně chtěl být filmař vždycky. Tak to jsme začali. A pak jsme točili ten dokument o tobě přece na tu šestnáctku, ty DOPISY OLZE. A z toho vlastně potom vznikl malinko možná jako takový proud, že jsme vlastně

20) Rozhovor s Milošem Zábranským vedl autor 10. 10. 2018.

21) Telefonický rozhovor s Janou Ševčíkovou vedl autor 1. 8. 2018.

22) V Brně tehdy získal zlatou medaili Bártův MAT, stříbrnou ještě Dražanův CHOMA BRUT a Čiháková FILTRACE, bronzovou Vorlův TO MŮJ LÁŤA.

23) Rozhovor se Zdeňkem Novákem vedl autor 29. 6. 2017. Scénář k filmu se patrně nedochoval.

říkali, no takovýchto dokumentů by tady mohlo vznikat víc a mohla by to být spíš jako publicistika pro ty lidi, který vlastně tady nikdy nevěděli ani, jak vypadáš ty a lidi, jejichž jména znali z rádií, že jo...²⁴⁾

Že v tomto období patřil Hýbek trvale k nejbližším Havlovým přátelům, dokazuje i Havlův dopis jeho tehdejší přítelkyni Jitce Vodňanské s tím, aby návštěvu u něj na Hrádečku v říjnu 1983 domlouvala s Michalem.²⁵⁾ Vypovídá o tom i jeho další dopis, přímo zachycující jeden z okamžiků, kdy Hýbek linkovým autobusem přijel natáčet část zmíněného filmu v listopadu 1985: „Je středa, 23.45, je tu návštěvou Michal Hýbek, který se mnou cosi natáčí a kterého chápu především jako spojku k tobě.“²⁶⁾

Od poloviny osmdesátých let byla pro popularizaci československého disidentského hnutí v zahraničí důležitá neformální skupina kolem Václava Havla a Jana Rumla s krycími jmény Šibal, Leopold a Čeněk.²⁷⁾ Na 16mm film natáčeli šoty z aktivit disentu a většinou neseštrížené je posílali za hranice, především Vilému Prečanovi do Hannoveru nebo Karlu Kynclovi do Londýna. Ten některé z nich uplatňoval ve svém VIDEOMAGAZINU, který byl od roku 1985 na VHS kazetách zpětně pašován do Československa. Činnosti skupiny se účastnili především Jan Kašpar, Andrej Krob, fotograf Ivan Kyncl (točil písne Jaroslava Hutky a Marty Kubišové),²⁸⁾ kameraman Stanislav Milota a filosof a jaderný fyzik Aleš Havlíček.²⁹⁾

Ucelenější film, který by domácí disent pojednal komplexněji, dosud ale žádný nevznikl. Hýbek tehdy přišel s nápadem vytvořit dokument o Havlovi.³⁰⁾ Do té doby o něm vznikly jen filmy zahraniční, a to nikoliv soustředěné jen na něj.³¹⁾ Nejvýznamnější z nich je reportáž televize ARD (Hessischer Rundfunk) z Frankfurtu s názvem PRAGER NOTIZEN, vysílaná 19. prosince 1983.³²⁾ Zachycuje předvánoční pražskou atmosféru s trhy a frontami, prezentuje rozhovor se spisovatelem Stefanem Heimem a Lenkou Reinerovou a mluví o německé emigraci v Praze ve třicátých letech. Téměř polovina dvacetiosmimi-

24) Rozhovor prezidenta republiky Václava Havla pro Českou televizi, pořad ZBLÍZKA O ORIGINÁLNÍM VIDEOJOURNALU, poskytnuto v Lánech 5. října 1998, odvysíláno 16. listopadu 1998. Přepis původní nahrávky rozhovoru. Knihovna Václava Havla, ID 37094.

25) Dopis Václava Havla Jitce Vodňanské z 20. 10. 1983 in Jitka Vodňanská, *Voda, která hoří*. Praha: Torst 2018, s. 173.

26) Dopis V. Havla J. Vodňanské z 12. 11. 1985. Tamtéž, s. 272.

27) Krycí jméno Šibal dal skupině Havel v únoru 1984, Leopold v lednu 1985 a Čeněk koncem srpna 1985. Vojtech Čelko – Vilém Prečan, *Václav Havel — Vilém Prečan Korespondence [1983–1989]*. Praha: Československé dokumentační středisko, o. p. s., 2011, s. 161, 274, 345.

28) Více Ivan Biel, *MISTR OBJEKTIVU IVAN KYNCL*. ČT 2017.

29) Alice Růžicková, *Český dokumentární film v 80. letech. „Originální Videojournal“*. KDT FAMU 2001, s. 5.

30) Je možné, že v pozadí projektu byl nápad Olgy Havlové, ale nedokazuje to její dopis Františkovi Janouchovi z 24. 4. 1986, v němž ho žádá o filmový materiál na dokumentární film o svém manželovi. Obvykle se tvrdí (Růžicková, s. 6; Havel – Janouch, *Korespondence 1978–2001*. Praha, Akropolis 2007, s. 504), že to bylo právě na Hýbkův film, ale ten byl tou dobou již natočen.

31) Poměrně značný prostor k vyjádření dostal předtím Havel naposledy v roce 1969 při odpovědích na otázky Františka Branislava v pořadu ZVĚDAVÉ KAMERY s názvem ZNOVU JARO, kde mluvil o době a jejích problémech podobně jako Jiří Mucha, Miroslav Holub a Ester Krumbachová. Kopie obou pořadů jsou uloženy v Knihovně Václava Havla.

32) Havel v dopise Prečanovi z 16. 4. 1985 píše, že ARD dělala rozhovory i s Václavem Malým, s Ladislavem Hejdánkem a konečně i se samotným Vilémem Prečanem. V. Čelko – V. Prečan, c. d., s. 316.

nutového snímku je pak věnována zachycení atmosféry chalupy na Hrádečku, kde Havel mluví o tom, proč odmítl emigraci, o pojmu disident, o alternativní kultuře a své esaji „Moc bezmocných“. To je doprovázeno záběry Olgy, ohřívající klobásy k večeři, a sušícího se prádla v zahradě za oknem. Havel k tomu říká: „Nejsem si jist, že situace je nezměnitelná, nikdy nevíme, co se stane. Člověk nemůže žít bez naděje. Proto děláme to, co děláme.“³³⁾

Nevíme, zda Hýbek tuto reportáž znal, ale určitě měl k dispozici první rozhovor Václava Havla po propuštění z vězení, který poskytl francouzskému deníku *Le Monde* a který přetiskly i další světové deníky. Havel v něm vězení přirovnal k „futurologické laboratoři totality“ a hovořil o zákazu psaní, vyjma legálních dopisů své ženě.³⁴⁾

V Hýbkově filmu mluví také o dopisech z vězení jako možnosti utřídit si myšlenky, o právě dokončené hře *Largo desolato* jako příběhu člověka, který čeká na vězení, a o tom, jak se v tom odráží jeho zkušenost z vězení a z příchodu na svobodu. Také o tom, jak ve hrách z osobní zkušenosti čerpá, jak je byl zvyklý psát pro konkrétní divadlo a herce a jak v nich vytvářel umělý svět, „zvláštní stroječek“, který svým fungováním cosi vypovídá o velkém stroji světa:

Chtěl jsem tím říci něco o lidském osudu vůbec, o tíži lidského bytí, o rozporu mezi rolí, kterou hrajeme, a možnostmi, které máme, o tom, jak se nám všechno hroutí nebo může hroutit pod rukama. Všechny ty postavy to vlastně myslí dobře, ale všechno se jim vymyká, všechno dál a dál kazí. Je to takový paradoxní začarovaný svět, kde si vlastně nikdo s nikým pořádně nerozumí a všechno se hroutí, selhává a nenávratně mizí. Něco takového jako obecné téma moderního lidství mně v tom tanulo na mysli.

Havlových jedenáct výpovědí, natočených na barevný negativ, je pravidelně prokládáno Beethovenovou klavírní hudbou, jakoby hrající z desky v pokoji na Hrádečku, který je natočen černobíle, stejně jako záběry zasněženého domu, krajiny a Havla uvnitř. Ty jsou němé, ale jsou doprovázeny osmi citacemi z dopisů manželce Olze z roku 1979, kdy byl ve vyšetřovací vazbě v Ruzyni. Čte z nich jeho přítel Radim Palouš, filozof, jeden z prvních signatářů Charty 77 a její mluvčí z let Havlova věznění (1982–1983), předseda Kampakademie a porevoluční rektor Univerzity Karlovy. Film má ještě třetí, sebereflexivní rovinu,

33) Tato reportáž byla patrně pro Havla podnětem k organizování domácího disidentského natáčení, zprvu pod krycím jménem Šibal. V dopise Vilému Prečanovi z 24. 2. 1984 Havel píše: „[...] ten rozhovor, co vysílala Vídeň, byl první pokus toho druhu po delší době, zkusili jsme, zda to půjde [...] Teď byl i do této sféry vnesen trochu pořádek, našli se na to lidé i stroje, takže se to může dělat častěji. Došlo sem několik pokynů, rad a přání, této oblasti se týkajících, snad pocházely od Karla Kyncla, nevím přesně. On by zřejmě rád tu a tam něco uplatnil v Anglii [...] Kam, komu a co dát — to ovšem rozhodovat nemůžeme, to by měl koordinovat někdo venku. Pokud bude někdo o této sféře podnikání sem psát, necht' své dopisy píše přímo tomu příteli, který se podjal úkolu tohle organizovat [...] Ten přítel necht' nosí v této souvislosti nadále přízvisko „Šibal“ [...] Tahle věc se tedy zvolna rozjede, už jsou určité plány, leccos kolem toho je třeba ještě dozařadit.“ V. Čelko – V. Prečan, c. d., s. 160, 161.

34) Antoine Spiro, Un entretien avec Václav Havel: ma prison, mon pays... *Le Monde* č. 11881, 10.–11. 4. 1983, s. 8. Citováno ze strojopisu z archivu Blanky Hýbkové, který je výpisem ze samizdatové Informace o Chartě 77, č. 4 (duben 1983), s. 16–21. Pod názvem Na straně pravdy proti lži je rozhovor dostupný v knize Anna Freimanová – Tereza Johanidesová (eds.), *Václav Havel: Má to smysl? Výbor z rozhovorů 1964–1989*. Praha: Knihovna Václava Havla 2019, s. 191–205.

v níž Havel komentuje situaci natáčení, potěšen tím, že se lidé o generaci mladší rozhodli o něm natočit dokument, ale zároveň se ostýchá cokoliv hrát. A opravdu, scéna chození ke špehýrce, o níž ve filmu tvrdí, že ji dostal za úkol zahrát, nedopadá dobře ani inscenačně, ani způsobem snímání. Havel zcizujícím způsobem natáčení komentuje („Co se stalo? Došel film?“) i řídí („Tím bychom to mohli snad už ukončit, ne?“). Scénka odcházení do předsíně ke špehýrce ve dveřích a návratu zpět do pokoje, symbolizující frustraci ve vězení i na svobodě a strach ze sledování, je ve filmu použita dvakrát — jako leitmotiv — a parafrázuje obrazy z úvodu *Larga desolata*, v nichž Ludvík třikrát chodí vyhlížet špehýrkou.³⁵⁾ Film je před úvodními titulky otevřen nájezdem na vícedílné okno na Hrádečku, jízdou od dveří chalupy ve vánici a opětným nájezdem na okno. Záběr na okno měl symbolizovat právě prostor mezi „tady“ a „tam“. Ukončen je záběrem Havla, který ve vánici s taškou a fenkou Goldou přechází zahradou k sousední chalupě Andreje Kroba, což posléze kamera snímá zevnitř, přes okno Krobovy chalupy skrze větev stromu venku.³⁶⁾ Závěrečný titulky je poděkováním „všem těm, bez jejichž spolupráce a pomoci by tento film nikdy nevznikl“.

Film byl točen na 16mm kameru Eclair ACL, kterou kdysi disentu poskytl z Anglie Jan Kavan a na kterou točil Stanislav Milota, hlavně bytové divadlo. Havel k tomu v dopise Prečanovi z 6. září 1986, v němž si také stěžuje, že Kavan přes svého přítele Petra Uhla vyžaduje její navrácení, píše:

Pak dlouho dřímala v úkrytu. Po mém návratu z vězení se vynořila a jaksi — těžko říct proč — se ocitla v mých rukách. Pátral jsem po jejím statutu a po instrukcích, co s ní. Velmi kompetentní dobrá duše mi řekla, že to původně bylo od „hochů“, že si to ale svým dřívějším užitím už na sebe několikanásobně vydělalo, že tu jsou či budou hračky vhodnější k tomu, co dřív dělala tato, a že tato zůstává jaksi natrvalo zde k dispozici těm, pro něž má smysl, tedy že už je bez vlastníka, kterým byl původně její odesílatel. Domluvili jsme se, že ji tedy dáme do užívání důvěryhodným amatérům z našeho okolí, aby na ní vyráběli své věci. Což se stalo. Vznikl na tom například „medailonek“, vzpomínáte-li si na tu záležitost. Po velkých komplikacích (stříh atd.) je hotov, bude odeslán koncem září v naději, že bude použitelný v erasmovských či jiných souvislostech. Ale vznikají na tom i jiné věci, většina z nich nejde ven, a ani by to asi nemělo smysl, teď té věci užívá například jedna skvělá režisérka, napůl povolená, napůl zakázaná.³⁷⁾

Hýbek s touto kamerou natočil asi třikrát více materiálu, než bylo použito ve filmu: Havlovy výpovědi o disidentech, o rozhovoru se Spirem, o možnosti emigrace, o funkci dveří na jevišti, o autobiografičnosti postav aktovek, o svých hrách a o životě na Hrádečku. Také záběry z Hrádečku, dokumentující jeho interiéry i exteriéry, Havla, odpočívajícího na posteli, píšícího, sedícího v létě venku u stolku, v zimě se procházejícího po zasněžené zahradě, škrábajícího brambory a připravujícího maso, Olgu v letních šatech v kuchyni, na jaře nosící dříví, uklízející a oba manžele Havlovy pijící venku u stolu šampaňské společně s Olžinou sestrou Jaroslavou Ouředníkovou. Také Antonína a Vlastu Maněnovy.³⁸⁾ Hýbek pravděpodobně materiál natáčel po celý rok 1985 a v zimě roku 1986. Václav Havel totiž již počátkem března 1985 píše Vilému Prečanovi:

Skupina mladých filmařů — amatérů, jinak prima lidi (nejde o Leopolda), se rozhodla natočit film o mně. Mají se tam střídat hovory se mnou, montáže z úryvků mých her, dopisy z vězení atd. apod. Nevím, co z toho vzejde, ale nebráním jim v tom, něco jsem od nich viděl a nebylo to špatné. [...] něco v tom bude na barvu, něco černobíle. To barevné už natočili, jsou to ty rozhovory se mnou (čímž byl zároveň spotřebován dlouho zde ležící materiál, který by už asi brzy byl nehodnotný), nicméně nemohou si to dát tady vyvolat (na rozdíl od černobílého filmu).³⁹⁾

Prečana pak žádá, aby barevný film nechal vyvolat v Německu a poté ho poslal zpět. Prečan úkol svěřil své manželce a celému projektu dal krycí název „Medailon“. Vyvolané filmy vrátil již koncem března s poznámkou, že část materiálu byla osvětlená a asi třicet metrů mělo potrahanou perforaci. Podle ní dal materiálu krycí jméno „housesenka“.⁴⁰⁾ Havel v odpovědi z 30. března řešil, zda náklady na vyvolání má proplatit z jeho honorářů nakladatelství Rowohlt, nebo zda to má jít z konta „Leopolda“, pokud to on v období útlumu své činnosti uzná za legitimní výlohu. V dovětku píše:

Ti přátelé si už tady pro to byli — byli šokováni cenou — mysleli, že to na Západě chodí jako tady — tajně to udělá kamarád z televize zadarmo — ale na něco je to dobré: je to pro ně stimul — říkali, že teď je jasné, že to musí brzo a úspěšně dodělat, aby se to dalo někam prodat a aby si to na sebe vydělalo.⁴¹⁾

V návrzích titulků jsou jako scenáristé uvedeni Hýbek (jako Bedřich Glz) a Novák (jako Adolf Bok), který také Havlovi kladl otázky a měl i namluvit text dopisů. Původně měl mít film i motto, a to od (patrně smyšleného) čínského básníka Ma Fu-c': „Lidé mě nezajímají. Zajímá mě situace člověka...“, ale nakonec byl v definitivní verzi titulků uveden jen Bedřich Glz jako režisér a kameraman a Ota Dub jako zvukař.⁴²⁾ Výsledný mix zvuku dělal Jiří Mergl, který s Hýbkem a Novákem spolupracoval následně i na VERNISÁŽI. Na natáčení půjčoval svůj mikrofon. Mergl také vybral klavírní hudbu (Appasionata) z desek se skladbami Ludwiga van Beethovena, půjčených od Filipa Topo-

35) Špehýrka byla zdůrazněna i názvem kritiky premiéry hry v Akademickém divadle Burgtheatru od Kurta Kohla — „Špatná vyhlídka v kukátku ve dveřích“ (Kurier, Wien, 15. 4. 1985). Viz *Vokno* 1985, č. 8, s. 10. Je také zajímavé, že v Grosmanově inscenaci „Larga desolata“ v Divadle Na zábradlí hrál Vladimír Dlouhý Leopoldova přítele Oldu s vlasy nakrátko v podobném stylu účesu, v jakém je nosil Ota Ryšavý. I to, že Havlov text „Proč se Kopřiva nejmenuje Vaněk?“ nápadně připomíná to, co na stejné téma řekl Hýbkovi pro tento film. Viz *Vokno* 1985, č. 8, s. 12.

36) Bližší popis filmu A. Růžičková, c. d., s. 6, 7.

37) V. Čelko – V. Prečan, c. d., s. 475. Onou režisérkou byla Jana Ševčíková, která v té době natáčela dokument JAKUB, dokončený až po revoluci. Telefonický rozhovor s Janou Ševčíkovou vedl autor 25. 11. 2018.

38) Tyto němé i zvukové záběry se ve formě odstřížků zachovaly v archivu Blanky Hýbkové. (Identifikovat mi je pomohla Anna Freimanová.) Dochoval se zde také strojopisný přepis kompletní zvukové nahrávky Havlových odpovědí, který tehdy pro potřeby střihu pořídila Hýbkova sestra Daniela.

39) V. Čelko – V. Prečan, c. d., s. 291.

40) Prečan v dopisech Havlovi z 12. a 25. 3. 1985. Tamtéž, s. 299 a 304.

41) Tamtéž, s. 307, 308.

42) Návrhy původních titulků na kartonech se zachovaly v archivu Blanky Hýbkové.

la.⁴³⁾ V titulcích DOPISŮ OLZE není uveden střihač, jímž byl absolvent katedry dokumentární tvorby FAMU (1968–1972) Pavel Kačírek, který po působení v Krátkém filmu pracoval v první polovině osmdesátých let pro agenturu SHAPE — Art Centrum na zakázkových audiovizuálních programech pro světové výstavy v Montrealu, Vancouveru, Kasselu aj. Poté, co v roce 1984 podepsal Chartu 77, byl nucen pracovat jako sanitář na ARO Strahov. Film stříhal koncem léta 1986 potají ve střižně Zdeňka Patočky v budově Československé televize v Jindřišské ulici č. 16.⁴⁴⁾

Hotový film v podobě zkompletovaného obrazového pásu a dvou zvukových míchacích pásů (každého zvlášť, jednoho se synchronem Havla a druhého s hlasem Palouše a s hudbou) byl zaslán Františku Janouchovi do Švédska.⁴⁵⁾ Havel o tom píše:

Jeden kamarád natočil o mně jakýsi umělecký dokument, nebo co to je, prostě amatérský film. Neviděl jsem to a těžko asi z technických důvodů uvidím. Nicméně koncem září to pošlu ven, abyste posoudili, zda to je použitelné v erasmovských či jiných souvislostech. Třeba by to nějaká TV koupila, což bych neuvítal proto, že se považuju za tak fotogenického a že tak prahnu po slávě, ale proto, že by se ten film tím pádem zaplatil. Vzpomínám-li si dobře, půjčili tomu chlapci na to asi 10 000 ze zdejších Čenkových peněz a Vilém dal navíc balík za vyvolání venku.⁴⁶⁾

Švédská televize DOPISY OLZE ve zkrácené verzi⁴⁷⁾ uvedla v pořadu věnovaném českému disentu a tvorbě Václava Havla v pořadu AKTUEL 8. listopadu 1986 coby Havlovu prezentaci před udělením Ceny Erasma Rotterdamského 13. listopadu 1986. Tu za něj v Rotterdamu přejímali František Janouch jako reprezentant Nadace Charty 77 a Jan Tríska, který jako přítel přednesl Havlovu děkovnou řeč.⁴⁸⁾ K této příležitosti také v Londýně a v Amsterdamu vyšla s úvodem editora Jana Vladislava kniha „Václav Havel or Living in Truth“, obsahující šest Havlových esejů, Beckettovu aktovku „Catastrophe“ a dalších patnáct textů, věnovaných Havlovi a jeho dílu.⁴⁹⁾ Samotné *Dopisy Olze* vyšly editorskou péčí

43) Telefonický rozhovor s Jiřím Merglem vedl autor 3. 11. 2016.

44) Telefonický rozhovor s Pavlem Kačírkem vedl autor 14. 10. 2016.

45) Tento filmový originál je uchován v tzv. Prečanově terezínském archivu, spravovaném Archivem Národního muzea v Praze. Obrazově i zvukově identický dvoupás (se smíchaným zvukem) je dochován v archivu Blanky Hýbkové.

46) Václav Havel Františku Janouchovi, 1986, 6. září, Hrádeček. In: Vojtech Čelko – František Janouch (eds.), *Václav Havel — František Janouch: Korespondence 1978–2001*. Praha: Akropolis 2007, s. 280.

47) Byly vynechány úvodní i závěrečné titulky, začátek filmu až po první Paloušovo čtení z dopisů, obě cesty ke špehýrce a zpět i Havlovo komentování natáčení, takže kopie byla zkrácena o něco více než tři minuty. VHS záznam celého pořadu, nahraný patrně Františkem Janouchem, je uložen v Prečanově terezínském archivu, spravovaném Archivem NM v Praze. Janouch uvádí, že „kousek z nich promítla také rakouská televize“. František Janouch Václavu Havlovi, 1986, 29. listopadu, dopis č. 132. In: V. Čelko – V. Prečan, c. d., s. 295.

48) Cena byla Havlovi udělena v roce 450. výročí Erasmove úmrtí jako prvnímu kandidátovi z východní Evropy. Ceremoniálu v Rotterdamu se zúčastnili i Pavel Tigrid a Jaroslav Hutka.

49) Jan Vladislav (ed.), *Václav Havel or Living in Truth. Twenty-two essays published on the occasion of the award of the Erasmus Prize to Václav Havel*. Amsterdam – London: Meulenhoff Amsterdam in association with Faber & Faber, 1986. Dalšími autory textů byli Tom Stoppard, Ladislav Hejdlánek, Timothy G. Ash, Harry Järvi, Pavel Kohout, Milan Kundera, Ivana Kotrlá, Josef Škvorecký, Ludvík Vaculík, Zdena Salivarová, Milan Šimečka a Arthur Miller.

Jana Lopatky a s doslovem Jiřího Dienstbiera o rok dříve u Škvoreckých v Torontu.⁵⁰⁾ Již předtím, patrně v roce 1983, vyšel jako samizdat výbor filozofických pasáží z dopisů Olze č. 20–109 z období leden 1980 – říjen 1981 (Heřmanice) a srpen – říjen 1981 (Bory) pod názvem „Heřmanické úvahy“ a v roce 1985 vydal jako samizdat Zdeněk Neubauer se svou předmluvou další dopisy (č. 129–144) z věznice na Borech z roku 1982 pod názvem „Šestnáct dopisů“. Hýbkův „samizdatový“ film tedy — pokud jde o dopisy — tvořil k těmto strojopisným samizdatům jakýsi „prequel“.

Hýbkův film, od něhož neexistovala kombinovaná kopie, jen dvoupás, bylo pravděpodobně prakticky nemožné v Čechách vidět.⁵¹⁾ Možná také proto vznikla o tři roky později ještě jedna jeho verze, jež měla být publikována jako součást *ORIGINÁLNÍHO VIDEOJOURNálu*,⁵²⁾ leč nakonec nebyla. Dnes je to však jediná známá a poměrně často uváděná verze a dochovala se v několika 16mm kopiích v archivu Blanky Hýbkové i Daniely Maršákové. Od původní verze se liší výtvarnou a grafickou podobou titulků na mačkaném papíře, vytvořených Joskou Skalníkem, jež zmiňují,⁵³⁾ že film vznikl na podzim 1985 a v zimě 1986 v Praze a na Hrádečku, obsahují pravá jména autorů námětu a scénáře Hýbka a Nováka, jako spolupracovníky uvádějí Pavla Kačírka, Jiřího Hejlka, Jana Rumla, Otu Ryšavého a Marii Václavíkovou (dramaturgyně redakce publicistiky Čs. televize), jako autora výtvarných návrhů Josku Skalníka, zvukaře Jiřího Mergla a Miroslava Eliáše,⁵⁴⁾ střihače Jana Matlachy, produkční Věru Dvořákovou (spolupracovala s Hýbkem dlouhodobě a pro tuto verzi zajišťovala přepisy materiálu) a jako kameramana a režiséra Michala Hýbka. Zmizelo poděkování anonymním spolupracovníkům. Hlavní změnou bylo, že úryvky z dopisů nečte Palouš, ale organizátor „Čeňka“ Jan Ruml. Důvod této změny není znám. Ruml o tom říká:

Už se nepamatuji, jestli jsem namlouval ty druhé *DOPISY OLZE*. Je možné, že mne Kačírek nebo Michal požádali, abych tam něco jakoby nenahrál k tomu, nepropůjčil svůj hlas k takhle bohulibému účelu. Ale ani to už dnes nevím. Nevím, jestli jsme to netočili v bytě u Čelíkovského, protože Havel měl krycí byt u Čelíkovského a já jsem tam za ním chodil a točil se tam jak rozhovor s Havlem pro OVJ, tak jsem tam možná točil i tu *OLGU*. Ale nevím to jistě. A to bylo někde tady pod náměstím I. P. Pavlova. Už je to všechno strašně dávno.⁵⁵⁾

50) Václav Havel, *Dopisy Olze*. Toronto: Sixty-Eight Publishers 1985. Lopatkova edice vyšla již na jaře 1983 jako samizdat. Viz dopis V. Havla Klausovi Junckerovi počátkem března 1983. In: V. Čelko – V. Prečan, c. d., s. 645, 646. Tamtéž (s. 657, 658) o připravované publikaci dopisů Havla Josefu Škvoreckému z dubna 1983.

51) Andrej Krob vzpomíná, že „byly nějaké projekce u nás v bytě“ a jeho žena Anna Freimanová říká, že se SKEČE „pouštěly na těch padesátinách a pak jsme je ještě pouštěli několikrát. I se kopírovaly, ale potom jsme je i přesto těžce sháněli a ani je nemáme celé“. Rozhovor s Andrejem Krobem a s Annou Freimanovou vedl autor 14. 7. 2017. Premiéra *FRONDY* se odehrála na podzim 1986 v bytě Lenky Procházkové v Praze-Lhotce. Informace z e-mailu Lenky Procházkové autorovi ze dne 2. 3. 2015. Další projekci potvrzuje záznamem ze svého deníku Jitka Vodňanská (c. d., s. 320): „6. 1. 1987 — Večer u Lenky, promítání *FRONDY*. Doprovází mne mladý Milan Šimečka.“

52) Podle informace producentky této verze. Rozhovor s Věrou Dvořákovou-Weinerovou vedl autor 1. 11. 2016.

53) Originální podklady se dochovaly v archivu Blanky Hýbkové.

54) Eliáš byl od září 1986 přijat na studia zvukové tvorby na FAMU, která dokončil v červnu 1992.

55) Rozhovor s Janem Rumlem vedl autor 10. 9. 2018. Jiří Čelíkovský byl manželem Kateřiny, sestry Jana Kašpara.

Podle Mattlacha byly Skalníkovy titulky do kopie přidány až po listopadové revoluci. Také podle Věry Dvořákové se dnes uváděná verze ještě po sametové revoluci dokončovala v televizi, aby bylo možné splnit technologické nároky televizního vysílání.⁵⁶⁾ Jan Mattlach film stříhal opět tajně, tentokrát ve střižnách Čs. armádního filmu (1988) a Filmového studia Barrandov, kde na podzim roku 1989 pracoval.⁵⁷⁾ Mattlach do značné míry pozměnil skladebnou podobu filmu. Film začíná barevným záběrem Havla mluvícího o svém ostychu hrát a záběrem, během jehož snímání došel film v kameře. Teprve pak následuje první záběr původní verze s nájездem na velké okno. Mattlach často přetahuje část zvuku Havlových výpovědí přes záběry Havla na Hrádečku a teprve pak se vrací k obrazu hovořícího Havla, řadu záběrů přehazuje či dělí a umísťuje na jiná místa filmu a části Hýbkových záběrů z Hrádečku používá jako inzerty pod tyto výpovědi. Používá i některé pasáže, které první verze neobsahuje. Nová verze je i se závěrečnými titulky asi o čtyři minuty delší, než byla ta původní.

VERNISÁŽ

Ještě před uvedením první verze DOPISŮ OLZE ve švédské televizi požádal Havel Františka Janoucha, aby z eventuálního výnosu prodeje vysílacích práv zaplatil Prečanovi osm set západoněmeckých marek, které vydal za vyvolání filmového materiálu, Havlovi aby vrátil na konto tisíc korun, které vydal za filmový materiál, a na konto operativního fondu aby vrátil dva tisíce korun, které patrně také byly vydány za nákup filmového materiálu. Zhruuba tisíc marek pak má poslat Hýbkovi, který by si to nenechal „jako honorář, žádný nechce, ale užíval by to na nezávislou filmovou činnost“.⁵⁸⁾ V tomtéž dopise Havel pro Hýbka žádá o zaslání náhradního motorku do kamery Eclair ACL a o „přenosný stříhací pultík pro film 16mm zvukový, což prý není drahá věc. (Ožehavější věci nemohou stříhat u známých na Barrandově nebo v televizi, což je zdroj problémů.)“ Janouch možná potvrzuje objednání motorku ke kameře v dopise Havlovi již koncem listopadu.⁵⁹⁾

Zřejmě na jaře 1987 začal Hýbek připravovat videoinscenaci hry „Vernisáž“, kterou Havel dokončil již v roce 1975 a která se spolu s „Audiencí“ stala jeho nejhranější aktovkou — do roku 1989 ji zahrála přinejmenším divadla ve Stockholmu, Göttingenu, Mnichově, Hamburгу a Paříži, ve Vídni ji dokonce režíroval Vojtěch Jasný. Audioverzi vytvořili v roce 1977 pracovníci české redakce rádia Svobodná Evropa (RFE) v Mnichově a Bedřicha v ní hrál Karel Kryl. Havel, s nímž Hýbek konzultoval svůj scénář, v dopise Janouchovi Hýbkův zájem na zfilmování textu naznačuje: „Autor DOPISŮ OLZE tvoří další věc a docela by už nějaké peníze uvítal.“⁶⁰⁾ O půl roku později píše, že „autor DOPISŮ OLZE má skoro hotovou video-Vernisáž“.⁶¹⁾

56) Rozhovor s Věrou Dvořákovou-Weinerovou vedl autor dne 1. 11. 2016.

57) Rozhovor s Janem Mattlachem vedl autor dne 13. 10. 2016.

58) Václav Havel Františku Janouchovi, 1986, 2. listopadu, Praha. Dopis č. 130. In: V. Čelko – V. Prečan, c. d., s. 288–289.

59) Tamtéž, dopis č. 132, 29. 11. 1986, s. 296.

60) Tamtéž, dopis č. 141, 31. 3. 1987, s. 323.

61) Tamtéž, dopis č. 153, 12. 10. 1987, s. 346.

V té době ovšem již existovalo pět scén z „Vernisáže“ v rámci Krobových SKEČŮ, v nichž hráli Jan Kašpar (Bedřich), Geňa Rumlena (Michal) a Jana Řípová-Sekyrová (Věra). Tyto scény byly natáčeny v Ratišově na chalupě u Jana Hraběty⁶²⁾ ve skvělé inscenační i herecké stylizaci a Hýbek je nejspíše viděl. Krob již tehdy také začal natáčet svou videoinscenaci POKOUŠENÍ a je možné, že se mu Hýbek chtěl nějakým způsobem vyrovnat.⁶³⁾

Sám potom v létě 1987 obsadil Zdeňka Nováka (Bedřich), zvukaře Jiřího Mergla (Michal) a na doporučení Andreje Kroba Lídu Michalovou (Věra), která hrála Polly v jeho „počernické“ inscenaci *Žebrácké opery* a ve SKEČÍCH Markétu z *Larga desolata*.⁶⁴⁾ Točilo se asi dva týdny v jejím bytě na Smíchovském nábřeží⁶⁵⁾ poté, co manžel odjel na dovolenou, a štáb tak mohl přestavět celý pokoj.⁶⁶⁾ Barevný negativ patrně z větší části získali jako prošlý materiál od kameramanů redakce dětského vysílání Čs. televize, kde tehdy byla zaměstnána Věra Dvořáková (která na filmu pracovala jako asistentka režiséra a klapka), a to na základě fingované žádosti jakéhosi amatérského filmového kroužku.⁶⁷⁾ Autorem fotografií z natáčení byl Jiří Švec. Zvukařem byl Michal Janoušek (točil na Nagru, zvuk přepsal na 16mm pás v Čs. televizi, kde tehdy pracoval), kameramanem Vladimír Gregůrek (pracoval jako asistent na Barrandově), který ve stísněnějším prostoru používal častěji k natáčení širokoúhlý objektiv. Na počátek spolupráce vzpomíná:

Sešli jsme v hospodě a Michal říkal: „Hele, já bych potřeboval kameramana, který by to udělal. Zítřka ti přinesu *Vernisáž*“. Tenkrát to byl ještě samizdat, psaný na stroji. Jenže on mi to přinesl a třetí den se točilo. Tak jsem to honem rychle přelouskal, ale v podstatě jsem o tom nic pořádně nevěděl.⁶⁸⁾

Hýbek film dotočil, ale nikdy nesestříhal.⁶⁹⁾ Důvodů mohlo být několik. Krob říká:

Hýbek pro mě představoval jakousi autoritu člověka se zkušeností filmařskou. [...] Se svojí technikou se pokoušel natočit něco od Havla — *Vernisáž*. Ale pak to z něja-

62) Za informace i zapůjčení videozáznamu děkuji Anně Freimanové a Andreji Krobovi.

63) Anna Freimanová říká, že možnou motivací pro natáčení „byla právě ta Michalova ctižádost se s tou Vaškou věcí poprat. Ale bylo to několikrát, pamatuji se, že Andrejovi říkal, že on je ten divadelník a on zase ten filmař.“ Rozhovor s Andrejem Krobem a s Annou Freimanovou vedl autor 14. 7. 2017. POKOUŠENÍ si Krob natočil ke svým padesátinám (14. 4. 1938) a podle deníku Vodňanské se poprvé promítalo 20. 3. 1988. (J. Vodňanská, c. d., s. 339). Podle samizdatového časopisu *Jazzstop* 1988, č. 6, s. 25 a *Lidových novin* (květen 1988, s. 17) se premiéra POKOUŠENÍ konala 16. 4. 1988 a zúčastnilo se jí asi 80 diváků včetně autora. A. Růžičková, c. d., Appendix II/4, 8.

64) A. Krob říká: „Lídu Michalovou jsem Hýbkovi doporučil já. Byla to taková femme fatale. Moje přítelkyně ještě z šedesátých let, kdy jsem dělal kastelána na zámku Březnice a tam jsem inscenoval *Krále Ubu*. A ona tam hrála medvěda.“ Rozhovor s Andrejem Krobem a s Annou Freimanovou vedl autor 14. 7. 2017. Na Krobovo představení v Březnici u Příbrami se v roce 1967 přijeli podívat i Ladislav Grosman a Václav Havel.

65) Rozhovor se Zdeňkem Novákem vedl autor 27. 10. 2016.

66) Rozhovor s Věrou Dvořákovou-Weinerovou vedl autor 1. 11. 2016.

67) Tamtéž.

68) Informace z rozhovoru autora s Vladimírem Gregůrkem a Jiřím Švecem 23. 11. 2016 a z telefonického rozhovoru s Michalem Janouškem 8. 11. 2016.

69) Nesestřížený barevný pozitiv obrazu a 16mm zvukový pás byl ve třech krabících objeven v roce 2017 v archivu Daniely Maršálkové a jedna krabice s pozitivem dotáček obrazu v archivu Blanky Hýbkové.

kých neznámých důvodů skrečoval a přestal na tom pracovat. Nepovažoval to ze svého pohledu za výstižné, tak toho nechal. Což já jsem říkal, že když se takové věci rozdělají, tak se mají vždycky dodělat. Ale sám jsem to většinou také nedodělal. Nás amatéry totiž víc bavilo to natáčení než to dostřihávání. A lidi jsme na to neměli. Výjimkou bylo *Pokoušení*.⁷⁰⁾

Zdeněk Novák se domnívá, že „Michal s tím nebyl spokojený, protože to bylo takové amatérské a možná se něco i špatně vyvolalo, byly s tím nějaké problémy“.⁷¹⁾ A Věra Dvořáková si na základě pozdějších rozhovorů s Hýbkem myslí, že to bylo hlavně pro jeho zaneprázdněnost, protože „pak už vznikl ten Palachův týden a další věci a Michal byl velmi aktivní v rámci OVJ, pro který točil od nevidím do nevidím a ještě k tomu chodil do práce“.⁷²⁾ Jiří Mergl říká, že „film viděla Jana Ševčíková a ta říkala, že je to hrozné“. Kromě toho vzpomíná, že to byl on, kdo na natáčení dodal sošku Madony, a že původně on měl hrát Bedřicha a Novák Michala: „Teprve na poslední chvíli, čtrnáct dní před natáčením jsme si řekli, že je to špatně, že to celé předěláme a role si vyměníme“.⁷³⁾

Z dochovaného obrazového materiálu dotáček beze zvuku je zřejmé, že se Hýbek pokusil obohatit v zásadě statickou komorní hru o exteriérový prostor noční ulice, jímž Bedřich kráčí na návštěvu k Věře a Michalovi, a o prostor ambitu a vnitřních prostor jakéhosi kostela s klášterem, v němž jde Bedřich s kyticí pro Věru chodbou ke kříži zavěšenému na zdi a zkoumá dřevěnou barokní zpovědnici, uloženou kdesi ve skladu či v sakristii, vedle ní visí na ramínku oblek. Objevuje se tu také motiv detailu kliky na dveřích kostela, podobně jako potom v bytě, když vchází a posléze se pokouší odejít. Při Bedřichově vstupu do průchodu, osvětleného v noci lampami, je také do tohoto prostoru umístěn úvodní titulky filmu.⁷⁴⁾

Protože Michal mluví v textu hry o svém objevu zpovědnice, kterou lacino koupil a kterou chce umístit v bytě, kde také na zdi visí kříž, mohlo by jít o Bedřichovy vize během návštěvy či také o prolog, umožňující výklad těchto záběrů jako jakési potencionální proměny rebela a disidenta v maloměstáctějšího Michala, protože jak Havlův text předepisuje, Bedřich nakonec neodchází a zůstává s Michalem a Věrou v jejich bytě, ve filmu za skřípavého zvuku prvorepublikové písně „Na shledanou“ z gramofonu.

Hýbek s Gregůrkem ve VERNISÁŽI většinou snímají postavy v dvojitém či trojitým polodetailu, často za mírného podhledu, s občasným odjezdem na celek všech tří postav. Při dialogu o dítěti obohacují snímání panoramou a kruhovou panoramou pokoje, vracející se na polodetail manželské dvojice a v několika záběrech i panoramou s nadhledem. Při

70) Rozhovor s Andrejem Krobem a s Annou Freimanovou vedl autor 14. 7. 2017.

71) Rozhovor se Zdeňkem Novákem vedl autor 27. 10. 2016. Názor, že se film moc nepovedl, zastává i kameraman Vladimír Gregůrek.

72) Rozhovor s Věrou Dvořákovou-Weinerovou vedl autor 1. 11. 2016.

73) Rozhovor s Jiřím Merglem vedl autor 4. 12. 2018.

74) Zdeněk Novák při projekci materiálu 27. 6. 2017 uvedl: „Bylo to možná točeno na Břevnově. Hýbek chtěl mít havlovský málo filmový model něčím rozšířený. Je to jakoby moje vnitřní projekce, když tam sedím. Jakoby jsem vystoupil z toho děje a jakoby se tam odehrávalo něco paralelního. Jakoby se mi tam vůbec nechtělo, k nejbližším kamarádům. Vašek nám tehdy říkal nějaké věci a říkal také, že to psal podle Třísky a Chadimové a Třísku to tehdy prý děsně urazilo. Snad mu to vysvětloval, ale Třísku to tak nějak otrávil. Oni byli dobří kamarádi, ale Venca říkal, že od té doby ležel na jejich přátelství takový ten stín *Vernisáže*.“

úvaze o dalším dítěti a o Bedřichově psaní kamera ulpívá za opěradlem Bedřichova křesla a má jakoby subjektivní charakter. Němě natočeny jsou prostřihy detailů postav z profilu a z en face, i detaily jejich rukou. Závěrečná scéna s Bedřichovým pokusem o odchod je natočena v řadě prostřihů na jednotlivé dialogy postav a naznačuje i možnost, že by se Hýbek pokusil o vzájemné prohazování postav a jejich dialogů.

Scénář tvořený kopií ze samizdatového vydání Havlových her s Hýbkovými rukopisnými poznámkami o akcích herců, jejich pocitech, velikostech záběrů a pohybech kamery ukazuje, že se Hýbek pokoušel text krátit, vyhnout se erotickým scénám (např. Michal místo Věřiných prsou jen poodhaluje její koleno a část stehna), lehce rozvinout údaje o Michalově cestování (místo dovozu desek ze „Švajcu“ je dovezl z Anglie, ze „Států“ či z Paříže) a vynechat konkrétní jména (např. Landovského či Kohouta). Není jasné, zda chtěl zachovat Havlem předepsaná intermezza odbíjení a hraní melodie hodinami na krbu, ve zvukové stopě se nevyskytují. Nerealizoval také svou poznámku o tom, že Bedřich bude „na některých místech dělat nějakou nesmyslnou činnost, například opravovat kolečka křesla apod.“. Místo toho si jako intermezzo občas zapaluje cigaretu, podobně jako to měl činit Michal u dlouhých replik Věry. Ten měl však kouřit dýmku.⁷⁵⁾

Nedokončená VERNISÁŽ je patrně posledním Hýbkovým pokusem o hranou autor-skou tvorbu.

Nadále se realizoval převážně jako kameraman reportážních a dokumentárních snímků, někdy i filmů hraných. V oblasti reportážní autorsky koncipoval zejména své příspěvky pro ORIGINÁLNÍ VIDEOJOURNAL, který přibližoval aktivity disentu v letech 1987–1989. Výjimečné postavení v nich zaujímá dokumentace Palachova týdne obtížně získávanými záběry demonstrací i rozhovorů o jejich průběhu, který vytvořil pod názvem NA VÁCLAVSKÝM VÁCLAVÁKU (1989), a koncipovaná reportáž o Havlově březnové diplomatické cestě PAŘÍŽ — LONDÝN ANEB S PANEM PREZIDENTEM TAM A ZASE ZPĚT (1990). Mimořádnou dokumentační hodnotu mají také jeho záznamy divadelních představení divadla Sklep (MAZANÝ FILIP, 1988 a BESÍDKA DIVADLA SKLEP, 1989), Divadla Na provázku (ROZRAZIL, 1988, reportáž o festivalu MIR Caravane, 1989) a Hanáckého divadla (GUMA, PÍSEK, 1988, PROCES, DESKA, 1989). Je také hlavním autorem více než osmdesátiminutového záznamu koncertních vystoupení a rozhovorů na festivalu Folková Lipnice 1988. Samostatnou kapitolu v tomto období tvoří jeho kameramanská spolupráce s Jaroslavem Hanzelem v roce 1989. Podílel se na jeho dokumentu ČESKOSLOVENSKÁ TABU 1968–1969 a natáčel s ním rozhovory s Václavem Havlem, kardinálem Františkem Tomáškem, s Čestmírem Císařem, Věnkem Šilhánem a s Milošem Hájkem, i s představiteli mladé generace opozice, určené jako informace pro Michaila Gorbačova. Na Hanzelově cestě do SSSR pak natáčel rozhovory s představiteli opozice a perestrojky v Pobaltí i v Rusku, u nichž Hanzel také usiloval o politicky důležitou omluvu SSSR za srpnovou invazi. Po návratu s ním v září točili pozoruhodný devadesátiminutový rozhovor s Alexanderem Dubčekem pro pořad moskevské televize Vzgljad. Hanzelovi ho jako diskrétního a vynikajícího kameramana doporučil Václav Havel. K poetice amatérských filmů osmdesátých let se ještě v devadesátých letech Hýbek na profesionální úrovni vrátil jako kameraman Bártova remaku kafkovsky laděné-

75) Dvacetisedmistránkový scénář se dochoval v archivu Blanky Hýbkové.

ho filmu Zdeňka Lorenze *INKARNACE* (1994) a klipu Novákovy skupiny Činna *TŘI NOCI* (1997) v režii Zdeňka Tyce.

Osudy a tvorbu Michala Hýbka lze vnímat nejen jako individuální příběh odvážného a dobrodružného člověka, který usiloval o dosažení svobody, po níž toužil, ale i jako obecnější obraz toho, jak takové usilování vypadalo v době husákovské normalizace a v bouřlivých letech po sametové revoluci roku 1989, kdy rozvoj gründerké fáze kapitalismu a principů demokracie umožnil realizace různých typů ideálů svobody.

Prostřednictvím archivního výzkumu a prvků orální historie jsem se pokusil ukázat příběh Michala Hýbka jako cestu člověka s technickým nadáním a s touhou po umělecké tvorbě v rámci alternativní kultury v době, kdy byly takové aktivity potlačovány s pomocí státního bezpečnostního aparátu. Hýbek v paralelní polis alternativní kulturu pomáhal šířit, informovat o ní a stával se její součástí. Havlovi a jeho ostatním přátelům a spolupracovníkům v disidentské komunitě pomáhal vybudovat alternativní „vlastní televizi a film“ (jak to navrhoval Václav Benda) v podobě OVJ a významně se s dalšími podílel na jeho tvorbě, stejně jako na seznamování zahraniční veřejnosti s životem a záměry českého disentu.

Citované filmy:

Ať žije Fronda! (Andrej Krob, 1986), *Československá tabu 1968–1989* (Jaroslav Hanzel, 1989), *Dopisy Olze* (Michal Hýbek, 1986), *Filtrace* (Martin Čihák, 1983), *Choma Brut* (Pavel Dražan, 1984), *Inkarnace* (Zdeněk Lorenz, 1984), *Jakub* (Jana Ševčíková, 1992), *Jarmareční bouda* (Pavel Dražan, 1982), *Láhev deště* (Michal Hýbek, 1983, nedokončeno), *Mat* (Pavel Bárta, 1984), *Mistr objektivu Ivan Kyncl* (Ivan Biel, 2017), *Na Václavském Václaváku* (Michal Hýbek, 1989), *Paříž – Londýn aneb S panem prezidentem tam a zase zpět* (Michal Hýbek, 1990), *Piemule* (Jana Ševčíková, 1983), *Podivná hostina* (Pavel Bárta, 1980), *Pokoušení* (Andrej Krob, 1988), *Poslední služba* (Pavel Bárta, 1985), *Skeče / Tak krásně se mnou ještě nikdo nepromluvil* (Andrej Krob, 1986), *Snídane* (Michal Hýbek, Pavel Bárta, 1984), *Tarsidan* (Pavel Dražan, 1983), *To můj Láďa* (Tomáš Vorel, 1981), *Tři noci* (Zdeněk Tyc, 1997), *Zblízka: Originální videojournal* (Alice Růžicková, 1998), *Zvědavá kamera: Znovu jaro* (František Branislav, 1969).

Prof. PhDr. Jan Bernard, CSc. (1948)

Vyučuje na FAMU filmovou historii a estetiku. Je spoluautorem a autorem deseti knih, z nichž několik monografií je věnováno českým režisérům. Přípravuje vydání scénářů Ester Krumbachové. Je členem FITES, ČFTA, redakční rady Film a doba, Sdružení českých filmových kritiků, České společnosti pro filmová studia a Vědecké a umělecké rady FTF VŠMU Bratislava. (Kontakt: jan.bernard@famucz).

SUMMARY

Havel and Hýbek*Two Prisoners, Two Friends and Two Films***Jan Bernard**

Michal Hýbek (1957–2003), participated as a university student in documenting the life of alternative culture. In 1982 he was sentenced and imprisoned for his cooperation with the samizdat magazine Vokno. In prison he met Václav Havel, with whom he later made short film *Letters to Olga* (1986). This movie was used to introduce Havel to the world when he became the laureate of the Erasmus Prize. In 1988 Hýbek shot an adaptation of Václav Havel's one-act play *Unveiling* — but he didn't finish its editing. He also participated in the activities of the samizdat film group Čeněk and helped to establish another samizdat videogroup Original Videojournal. After the Velvet Revolution, he worked mostly as a cameraman for the Czech Television. This study deals with the history and analysis of Hýbek's two samizdat films based on the works of Václav Havel. It explores the material found in Hýbek's private film archive and the memories of his colleagues and friends.

keywords: Hýbek Michal, Havel Václav, amateur film, dissent, film samizdat, adaptation

klíčová slova: Hýbek Michal, Havel Václav, amatérský film, disent, filmový samizdat, adaptace

Laterna magika mezi médii, druhy a formáty

Laterna magika, multimediální představení kombinující tanec, dramatickou akci, hudební produkci, performanci a filmové projekce, byla poprvé představena jako součást pavilonu, jenž měl reprezentovat Československo na světové výstavě Expo v Bruselu roku 1958. Vznikla tedy z kulturně-politické potřeby tehdejšího Československa: měla ukázat vybrané sektory hospodářství, umění a kultury v jejich propojenosti, doložit úspěchy těžkého průmyslu a zemědělství a celkový, harmonický rozkvět naší země pod vedením KSČ, země, která je připravena obnovit předválečné obchodní kontakty. Díky zde vystaveným „novým médiím“, která v československém pavilonu mimo Laterny magiky představoval také polyekran, však také vystavovala technickou a technologickou vyspělost naší země. Československý pavilon byl mimořádně oceňovaný — získal čtrnáct cen, včetně nejvyšší Zlaté hvězdy. Úspěch v očích zahraničního publika podpořil další rozvoj multimédia Laterny magiky v podmínkách státního socialismu. V roce 2018 uplynulo 60 let od vzniku Laterny magiky, přičemž tato dlouhá historie vybízí ke kritické analýze postupů, jimiž Laterna magika obohatila domácí i zahraniční kulturu.

Kritickému zhodnocení Laterna magika dlouhodobě vzdorovala především pro svou multimediální povahu a množství impulzů, které ji usměrňovaly. Laterna magika byla v průběhu svého vývoje za různých politických, společenských a kulturních okolností vždy fenoménem oscilujícím mezi uměleckým tvarem, technologickou novinkou a politikem; mezi divadlem, filmem, tancem a hudbou; mezi estrádou složenou z mnoha krátkých výstupů a celovečerním dramatickým tvarem; mezi zábavnou revuí a závažnou výpovědí. Vstřebávala dobově aktuální impulzy všech těchto uměleckých druhů a zpětně tyto druhy, ale také širší sféru domácí (populární) kultury ovlivňovala. Rovněž nejasná byla i její instituční pozice (spadala pod Národní divadlo, Československý film, Státní divadelní studio, později opět Národní divadlo). Díky této proměnlivosti docházelo k častému stěhování různých částí archivu a zanedbávání péče o archiválie. O záchranu dědictví Laterny magiky se pokusil letos dokončovaný projekt *Laterna magika: Historie a současnost, dokumentace, uchování a zpřístupnění*, který byl podpořen MK ČR v rámci řešení

projektu NAKI II. Multidisciplinární a multiinstituční tým (Národní filmový archiv, Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, Fakulta elektrotechnická Českého vysokého učení technického a sdružení CESNET) po čtyři roky zpracovával filmové dotáčky pro Laternu magiku, čistil je, upravoval, digitalizoval, pokoušel se je kompletovat a zrekonstruovat tak pozadí jednotlivých inscenací a čísel. Souběžně pak docházelo k plošnému shromažďování veškerých písemných i jiných archiválií spojených s Laternou magikou a bylo zrealizováno mnoho rozhovorů s pamětníky. Výsledky výzkumu a digitalizace představila naše publikace *Diktátor času: (De)kontextualizace fenoménu Laterny magiky* a dvě výstavy *Laterna magika: Dekonstrukce a aktualizace* (14. 5. – 28. 7. 2019 v Domě umění města Brna) a *Laterna magika: Paměť experimentu* (27. 10. – 7. 11. 2019 v MeetFactory), realizované ve spolupráci s výstavním architektem a umělcem Zbyňkem Baladránem.

I přes snahu nahlédnout Laternu magiku jako svěbytný fenomén, doposud zveřejněné výstupy vždy přinášely syntézu. Toto monotematické číslo *Illuminate* se pokouší nabídnout více specializované pohledy na Laternu magiku v kontextu dějin filmového, divadelního, tanečního, výtvarného a hudebního umění, nebo na ni pohlédnout jako na kulturní techniku a kolaborativní praxi. Jan Trnka se ve své studii věnuje velmi důležitému médium, které jednotlivé složky Laterny magiky spojovalo — a to scénáři. Jakkoli se jednalo o divadelní útvar, přejímala Laterna magika ve stádiu vývoje inscenace praxi filmového psaní, konkrétně různé modely (technických) scénářů. Právě ty totiž umožňovaly propojit jednotlivé složky díla ve strukturovaném textu a vytvořit tak pečlivě synchronizovaný a plně funkční mechanismus. Magda Španihelová se zabývá tancem v Laterně magice, který byl od počátku jedním z jejích elementárních stavebních prvků a je jím dodnes. Postava tanečnicka v Laterně magice měla na rozdíl od klasických baletních představení jednak odlišné funkce, jednak se její pohyby neřídily pouze hudební partiturou a choreografií, ale opět — i filmovým scénářem. Tanečník na scéně fungoval coby užitečný spojovník či prostředník mezi filmovým obrazem a živou jevištní akcí. Tancující tělo se ale taktéž stalo nástrojem tematizujícím rekonceptualizaci živého těla na scéně: vstupovalo do dialogu s obrazem těla, konfrontovalo se s filmovým médiem, jeho dominantní vizualitou a světelnou imanencí. Jan Černíček se ve své rozsáhlé studii zabývá hudební historií Laterny magiky, tématem, jež zatím nebylo nikdy zpracováno. Na základě záznamů a hudebních partitur analyzuje hudební složku děl Laterny magiky, ptá se po její funkci v multimediálním díle a pozastavuje se nad různorodostí autorů a tvůrčích přístupů, které do Laterny magiky vnesli. K maximálnímu zkompletování hudební produkce Laterny magiky pak využívá i četných rozhovorů se skladateli a zvukaři, kteří v Laterně magice působili. Zmíněné studie doplňuje též rozhovor s architektem a scénografem Vladimírem Soukenkou, jenž v Laterně magice působil od roku 1983 jako šéf umělecko-technického provozu a scénograf. Jeho vhled umožňuje pochopit složité technické pozadí Laterny magiky, včetně detailů jednotlivých, velice osobitých, často kutilsky založených řešení. Rovněž přibližuje produkční zázemí Laterny magiky, přípravu jednotlivých inscenací, popisuje každodenní dril souboru, jakož i sdílení zkušeností technického personálu. Hypotézy, analýzy a závěry z jednotlivých statí tak v závěrečném rozhovoru nalézají odpověď v popisu konkrétních mediálních praktik a kulturních technik — mechanismus složitého multimediálního fenoménu napříč komplikovaným obdobím československé kultury tak dostává jasnější obrysy, jsou představitelnější jeho podoby, formáty či postupy, stejně jako motivace jednotli-

vých autorských osobností, které Laternou magikou „prošly“. Nelze než doufat, že díky několika výstupům z čtyřletého projektu se konečně Laterně magie dostává kritického zhodnocení nebo je alespoň započato.

LČ – KS

Texty v tematickém čísle vznikly díky podpoře MKČR v rámci řešení projektu NAKI II Laterna magika. Historie a současnost, dokumentace, uchování a zpřístupnění (2016–2019).

Jan Trnka

Pokusy se zvyklostmi

Alternativní scenáristika Laterny magiky

Laterna magika, jak v knize *Diktátor času* uvádějí Lucie Česálková a Kateřina Svatoňová, je komplexním, mnohovýznamovým fenoménem, pro nějž jsou příznačné četné paradoxy, pnutí, ambivalence a překračování ustálených hranic. Laternu magiku lze vnímat v širším kontextu jako komerčně úspěšný výstavní a vývozní turistický artikl či jako propagační nástroj oficiální komunistické kulturní politiky, jehož počátky jsou spjaty s reprezentací Československa na Světové výstavě Expo v Bruselu roku 1958. Zároveň však i jako progresivní technologickou laboratoř a experimentální tvůrčí dílnu, v níž si významné osobnosti českého divadla a filmu — z nichž pro některé, po pražském jaru 1968 perzekvované komunistickým režimem, Laterna magika fungovala jako „divné místo“ kulturního exilu — pohrávají s různými estrádními a činoherními žánry a uměleckými postupy a prozkoumávají možnosti syntézy divadla, filmu, hudby a tance: uměleckých složek, tvořících tento multimediální fenomén.¹⁾

V této studii se však soustředím pouze na jednu dílčí praktiku Laterny magiky, a sice scenáristiku. Cílem je představit základní, specifické funkce a charakteristické rysy jednotlivých typů scénářů Laterny magiky, nahlížených ve vztahu k tradiční divadelní a mainstreamové filmové praxi jako alternativní formáty textu, jež jsou výsledkem alternativní praxe psaní a vývoje.²⁾ Stejně jako filmové scénáře a divadelní hry, které jakožto předmět studia zůstávají na poli české historiografie nadále spíše na okraji zájmu, také scénáře Laterny magiky nebyly doposud badatelsky vytěženy.³⁾ A to i navzdory tomu, že

1) Lucie Česálková – Kateřina Svatoňová, *Diktátor času. (De)kontextualizace fenoménu Laterny magiky*. Praha: Národní filmový archiv a Univerzita Karlova 2019, s. 9, 234, 240.

2) Termínem vývoj (*development*) označuji proces spolupráce kreativní a průmyslové povahy, během které se prvotní představa o budoucím díle proměňuje ve scénář. Částečně přitom vycházím z definice Petera Bloora a z konceptů historiků a teoretiků scenáristiky, které ještě představím níže v hlavním textu. Viz Peter Bloor, *The Screenplay Business: Managing Creativity and Script Development in the Film Industry*. London: Routledge 2012, s. 9–11.

3) V oblasti kinematografie se první sondy do dané problematiky začaly objevovat teprve během několika posledních let a doposud se týkaly především scénářů a scenáristiky hraného filmu, případně scenáristických

scénář je pramenem, který obsahuje informační vodítka, jež historikům umožňují lépe pochopit nejenom samotná díla, ale také tvůrčí postupy jednotlivých umělců a průmyslové praktiky využívané v různých produkčních systémech. V této studii se proto snažím zaplnit jedno z bílých míst dějin české scenáristiky hledáním odpovědí na zcela základní otázky týkající se podoby scénářů a způsobů jejich psaní. Zároveň se pokouším o prvotní systematizaci dochovaných, (jak již bylo uvedeno) zatím nevyužívaných pramenů a o přiblížení některých problémů souvisejících s jejich studiem, potažmo s mainstreamovou a alternativní scenáristikou obecně.

Experimentování a konvence

V Laterně magie docházelo k propojování a oscilaci mezi dvěma druhy experimentu a s nimi spjatými dvěma typy dramaturgie.⁴⁾ Na jedné straně šlo o experiment vědeckotechnického druhu, pro nějž byla příznačná snaha nalézt nový mechanismus, standardizovat jej a poté do něj již „pouze“ opakovaně zasazovat nové náměty. Jinými slovy, dosáhnout bezchybného strojového fungování a recyklovatelnosti.⁵⁾ Z hlediska dramaturgické tendence byl tento druh experimentu spjat s programy Laterny magiky tvořenými pestrou koláží čísel a výstupů, které ji přibližovaly divadelním revuím a raným kinematografickým představením (takzvané kinematografii atrakcí), v nichž byl primární důraz kladen na performativnost, téměř exhibicionistické předvádění akce nebo techniky.⁶⁾ Vlivem počáteční dominance tohoto typu experimentace a dramaturgie však začala Laterna magika brzy po svém vzniku stagnovat. V návaznosti na to lze snahy o její přeměrování registrovat již v šedesátých letech, v kontextu všeobecného uvolnění, které v kulturní sféře umožňovalo zásadnější odklon od schematismu a uměleckých dogmat let padesátých. Druhým typem experimentu byl ve smyslu myšlenkového pokusnictví a novátorství charakteristický proces dlouhodobého hledání celých mechanismů ke každému novému představení. Ta se z dramaturgického hlediska začala blížit tvaru narativně ucelených, celovečerních dramát a hraných filmů.⁷⁾ Laterna magika tedy představovala rozhraní pro dva typy expe-

aktivit české avantgardy. K tomuto tématu například Ivan Klimeš, *Z počátků scenáristiky v českých zemích. Iuminace* 4, 1992, č. 2, s. 57–64; Petr Szczepanik, *How Many Steps to the Shooting Script? A Political History of Screenwriting. Iuminace* 25, 2013, č. 3, s. 73–98; Jan Černík, *Technický scénář v Československu 1945–1962*. Olomouc: Univerzita Palackého (nepublikovaná disertační práce) 2018; Jakub Felcman, *Kino v psacím stroji. Fenomén fiktivního scénáře v českém prostředí*. Praha: Univerzita Karlova (nepublikovaná diplomová práce) 2006. Na poli divadelní vědy se dramatem jako druhem textu a jeho genezí v nedávné minulosti mimo jiné zabývali Milan Lukeš, *Umění dramatu*. Praha: Melantrich 1987; Zdeněk Hořínek, *Mezi dvěma texty. Divadelní revue* 2, 1991, č. 1, s. 17–28. O scénářích italské commedia dell'arte pojednal Karel Kratochvíl, *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama 1987, s. 212–360.

4) L. Česálková – K. Svatoňová, c. d., s. 21, 112.

5) Tamtéž, s. 134, 142.

6) Jak autorky dodávají, jednalo se o „pragmatické, komerční a politicky ‚bezpečné‘ opakování naučených a po čase již zcela vyprázdňených výstupů, vtípů a zábavních skečů“. Tamtéž, s. 22, 265, 292.

7) Motivací pro rozvíjení této dramaturgické linie, prakticky naplňované až od poloviny sedmdesátých let po nástupu scénografa Josefa Svobody do pozice uměleckého šéfa Laterny magiky, byla podle autorek snaha „dodat Laterně magie vyšší uměleckou hodnotu a jejím představením význam, smysl, emocionální působivost, leckdy i kritický polemický náboj“. Jak také dodávají, tato dramaturgická linie navazovala a existovala

rimentace a dramaturgie, umožňující směřovat tvůrčí aktivity k normám a standardům a současně usilovat o radikální odchylky a inovace.⁸⁾ Propojování či oscilování mezi těmito principy se samozřejmě týkalo i psaní scénářů a mělo vliv na jejich podobu.

Normy a konvence, jak uvádí sociolog umění Howard Becker, jsou klíčovým faktorem světů umění, jelikož umožňují komunikaci a efektivní spolupráci mezi jednotlivými aktéry, jejichž koordinované úsilí je nezbytné pro vyprodukování uměleckého díla. Becker světy umění navrhuje chápat jako síť kolaborativních vztahů a zdůrazňuje přitom, že ačkoliv konvence usnadňují kolektivní usilování a umožňují kromě úspory energie jednotlivců také racionalizaci produkce a úsporu finančních i materiálních zdrojů, nejsou ničím neměnným či rigidním, a proto je nelze chápat ani jako překážku pro tvorbu nekonvenčních děl. Nadto, porušování konvencí je legitimním nástrojem umělců.⁹⁾ Také v případě Laterny magiky, chápané jako svět umění sám o sobě a velmi interaktivní, na komunikaci náročné prostředí, bylo nutné ustavit efektivní formy spolupráce mezi jednotlivci a skupinami velmi specializovaného personálu, přicházejícího z často velmi odlišných uměleckých i čistě technických oblastí. Tito aktéři, jak bude ještě zjevné na příkladech konkrétních scénářů, do značné míry vycházeli z již známých norem a konvencí užívaných v oblasti divadla a filmu — spoléhali se na své profesní návyky a sdílené porozumění dobré praxi — zároveň je však svou činností modifikovali, nebo ustavovali konvence zcela nové a vzájemně se je učili chápat.

Potřeba invence mohla být v případě experimentální Laterny magiky explicitně zdůrazňována i v jejich dramaturgických plánech. Například podle těch ze sedmdesátých a osmdesátých let se měla každá nová inscenace stát originálním dílem, vytvářeným vždy „od nuly“.¹⁰⁾ Z rozhovorů se samotnými tvůrci pak vyplývá, že na rovině psaní, tj. koncipování budoucího multimediálního díla, se kreativita v Laterně magice rozšířila nad rámec vymyšlení jednotlivých výstupů či příběhů a způsobů jejich technické realizace také na samotný formát scénáře, který byl vždy do jisté míry opakovaně znovu vynalézán,¹¹⁾ a to jednak s ohledem na proměny složení kolektivu tvůrců, kteří se podíleli na vývoji každé inscenace, jednak s ohledem na specifické potřeby jednotlivých inscenací, zejména obměny divadelní scény či užité techniky a nových technologií. Neustálé uzpůsobování formální podoby scénářů Laterny magiky tvořilo běžnou součást procesu jejich psaní, který se tím zásadně odlišoval od zažitých postupů u divadla a filmu.

Dalo by se říct, že to, co scénáře Laterny magiky spojovalo, byla jejich různorodost, formální nestabilita a jedinečnost. Nicméně i tyto na první pohled velmi individualizované texty byly výsledkem transferů a hybridizace starších mediálních praktik a známých norem a konvencí. Na nich byla vystavěna vnějšková diverzita textů. Přes veškeré odlišnosti, které znesnadňují učinit platná zobecnění, i u těchto scénářů tedy nalezneme množ-

souběžně s dřívějšími principy, nadále v rozličné míře uplatňovanými i v některých nových inscenacích Laterny magiky. Tamtéž, s. 21–22, 234, 265, 310, 320.

8) Tamtéž, s. 250

9) Howard S. Becker, *Art Worlds*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1982, s. 34–35.

10) Ideově-umělecká koncepce Laterny magiky (1984–1990), s. 1. Národní archiv (NA), f. Archiv Národního divadla, k. 20, sign. X6A-IV.

11) To potvrzovala například i skriptka Ivana Slámová, jejíž funkce patřila v Laterně magice k těm vůbec nejdůležitějším. Rozhovor s Ivanou Slámovou vedla Zuzana Černá, 21. 6. 2017. Národní filmový archiv (NFA), Sbírka zvukových záznamů, sign. N0680-01-01-LM-T.

ství shodných formálních rysů, využitelných jako vodítko pro jejich analytické uchopení a bližší definování. Korpus více než stovky scenáristických textů Laterny magiky, dochovaných v několika tuzemských archivech,¹²⁾ lze roztrždit do dvou výchozích typologických skupin na konvergentní a iterativní. Jak ještě na konkrétních příkladech podrobně objasním, ty plnily zvláštní, vzájemně spjaté komunikační funkce spočívající ve vytváření celkového ideově-uměleckého či prakticko-realizačního rámce a jeho informačním dosycování. Dále je bylo možné členit do několika podskupin podle dvou hledisek: formátu textu a formy exprese.

Experimentální povaha Laterny magiky, komplexita a různorodost scénářů a jejich psaní, kterou se zde snažím postihnout, jsou kromě jiného také vhodnou záminkou pro přiblížení v našem prostředí stále ještě relativně neznámých konceptů, které jsou jakožto teoretické východisko pro uvažování o scenáristice dostatečně flexibilní a umožňují žádoucím způsobem rozšířit naše konvenční chápání pojmů „scénář“ a „psaní“. V souladu s předpoklady předních filmových historiků a teoretiků orientujících se na problematiku scenáristiky, zejména Iana W. Macdonalda a Stevena Marase a jejich koncepty *Screen Idea*¹³⁾ a *Scripting*,¹⁴⁾ navrhuji také scénář multimediální Laterny magiky chápat jako představu o podobě potenciálního budoucího díla, která může být během svého vývoje vtělována do různých formátů nebo vyjadřována i jinými formami exprese nežli písmem na listu papíru. Pod pojmem scénář bychom tedy neměli rozumět pouze jeden text, ale spíše soubor textů, nebo, jak vyplývá z výkladu níže, soubor formátů a forem exprese představ o budoucím díle. A pod pojmem psaní nikoliv pouze tradiční rukopis či strojopis (typografickou aktivitu spjatou se stránkou a konkrétním formátem), ale i jiné formy „grafie“, jak s užitím ilustračních příkladů později ještě objasním, například abstraktněji chápané psaní pohybem, ve smyslu choreografie apod. Tato perspektiva nám umožní vyvarovat se v případě Laterny magiky dvojnásob nemístných redukcí a zkreslení při uvažování o povaze scénářů a psaní, nahlížených v širším kontextu tvůrčích praktik, spjatých s tímto fenoménem.

V následující části tedy nejdříve představím konvergentní model textu a psaní, konkrétně dva typy formátů determinovaných divadelními a filmovými konvencemi, literárně-dramatické a technicko-režisérské formáty, zastupující tradiční verbální, jazykový text a proces psaní. Poté zaměřím pozornost na iterativní model textu a psaní, přičemž na různorodých příkladech přiblížím i jiné, méně konvenční či zcela nekonvenční formáty a formy exprese představ o budoucím díle, vycházejí přitom z již uvedeného předpokladu, že psát lze i jinak než slovy na stránce. Ve vztahu k doposud nastíněnému návrhu typologie je třeba ještě objasnit, že modely textu a psaní, formáty a formy exprese, se zpravidla do různé míry prolínaly a na různých rovinách vzájemně směřovaly.¹⁵⁾ Při jejich definování proto bylo vždy nutné zohledňovat, které z funkcí a charakteristických rysů v tom daném případě převažují. Stejně tak je vhodné dodat, že konkrétní ilustrační příklady po-

12) Jmenovitě v Národním archivu, Národním filmovém archivu, Divadelním archivu Národního divadla a Divadelním oddělení Národního muzea.

13) Ian W. Macdonald, *Disentangling the Screen Idea*. *Journal of Media Practice* 5, 2004, č. 2, s. 89–99.

14) Steven Maras, *Screenwriting: History, Theory and Practice*. New York: Wallflower Press 2009, s. vii, 1–8.

15) Totéž platilo také pro původní termíny, kterými tvůrci, jak se zdá, poměrně volně označovali své texty.

užité níže jsem volil se záměrem, aby pokud možno co nejnázorněji a nejjasněji vypovídaly o funkcích a charakteru jednotlivých typů.

Konvergentní model textu a psaní

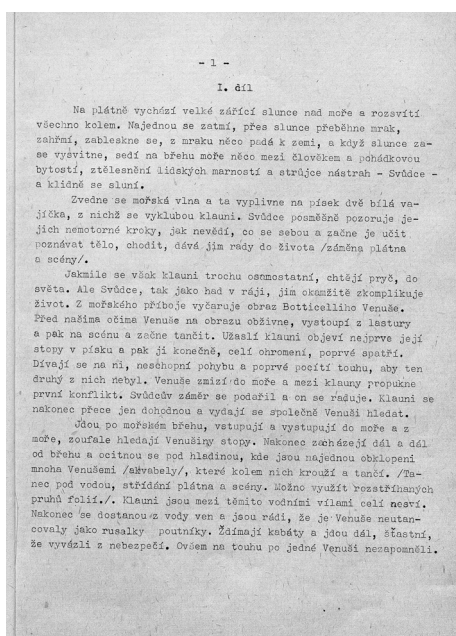
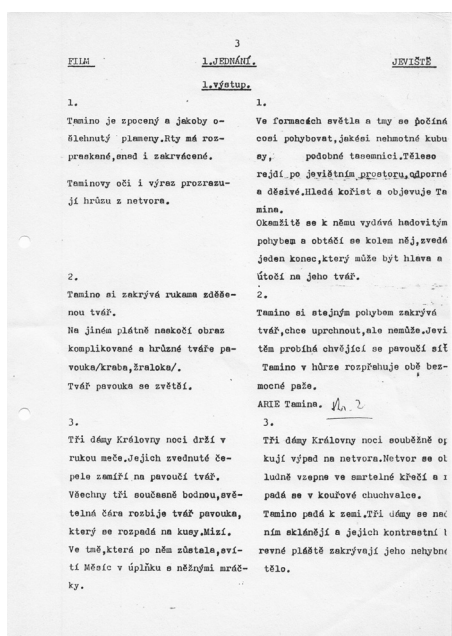
Konvergentní model textu a psaní značí formáty a formy exprese, jejichž účelem je vytvoření celkového, shrnujícího informačního rámce programu či inscenace Laterny magiky. Z hlediska formátů, vyjádřených tradiční psanou formou, na které se nyní zaměřím, lze přitom rozlišit ještě dva základní podtypy, a sice: a) literárně-dramatické formáty vytvářející rámec ideově-uměleckého charakteru pro sérii performativních výstupů či příběh narativně koncipovaných inscenací; b) technicko-režisérské formáty vytvářející rámec prakticko-realizačního charakteru pro syntézu a synchronizaci jednotlivých uměleckých složek využívaných pro programy a inscenace Laterny magiky. Zjednodušeně řečeno, šlo o nejružnější náměty, synopse, povídky, literární, dramatické, technické a režisérské formáty textu podobné těm užívaným u divadla a filmu a vznikající sekvenčním vývojem, tzn. postupným rozpracováním od prvotního jednoduchého nápadu, stručně shrnutého třeba jen do několika vět, až po desítky stránek dlouhý text věrně předjímající podobu budoucího díla. Vzájemně se literárně-dramatické a technicko-režisérské formáty Laterny magiky odlišovaly povahou obsažených informací, od kterých se odvíjela i jejich odlišná funkce a formální podoba, respektive způsob rozložení textu na stránce.

U literárně-dramatických, jakkoliv i ty byly koncipovány s ohledem na základní princip Laterny magiky spočívající v usouvztažňování uměleckých složek, byly výrazně redukovány či zcela chyběly instrukce prakticko-realizačního řádu napovídající, co a jak má být technicky a režijně uděláno. Informace tohoto druhu se stávaly součástí předmluv nebo se sporadicky objevovaly ve formě komentářů a vyplývaly z implicitních náznaků v samotném textu, ve kterém převládal buď popis děje, nebo dialogy postav.

V některých programech či inscenacích bylo totiž mluvené slovo omezeno, případně úplně potlačeno a veškerou tíhu sdělení nesla akce na plátně a jevišti. V textech scénářů se pak mohly objevit pouze ty nejdůležitější repliky, nebo bylo na dialog odkázáno nepřímou řečí. Jak ukazuje první příklad (obr. 1), v povídce k pantomimicky pojaté inscenaci *Kouzelný cirkus* (premiéra 1977) převládající literární popis dění obsahoval navzdory pokročilejší fázi vývoje projektu i méně rozpracované pasáže, ve kterých byl místo konkrétních instrukcí týkajících se akce pouze ve zkratce shrnut děj nebo stručně opoznámkován tvůrčí záměr.¹⁶⁾ Rozložením textu na stránce se povídka přibližovala běžné próze, členěné pouze na odstavce, v tomto případě volně naznačující posuny v ději a fungující jako obdoba „obrazů“ používaných ve filmových scénářích. Druhý, doplňující příklad (obr. 2) povídky k inscenaci *Hra o kouzelné flétně* (1992), jež byla adaptací opery *Kouzelná flétna* Wolfganga Amadea Mozarta, poté ukazuje variantu členění textu na dva sloupce — s informacemi o dění na filmovém plátně v levém a na jevišti v pravém sloupci, ve kterém však bylo na

16) Konkrétně viz například pasáž: „Svědce posměšně pozoruje jejich nemotorné kroky, jak nevědí, co se sebou, a začne je učit poznávat tělo, chodit, dává jim rady do života /změna plátna a scény/.“ *Snový cirkus*, povídka, 1976, s. 1. Divadelní oddělení Národního muzea (DONM), f. 43/89 Evald Schorm 44–46, k. 8, složka I. 44/4.

slova jednotlivých árií opery pouze odkazováno instrukcemi typu: „ARIE Tamina“.¹⁷⁾ Ve srovnání s *Kouzelným cirkusem* byl text *Hry o kouzelné flétně* podrobnější a návodně členěný i do menších jednotek, číslovaných „výstupů“, na něž upozorňovaly nadpisy v záhlaví a které představovaly ekvivalent vzpomínaných „obrazů“. Číslo na začátku odstavců zde zjednodušeně naznačovala vzájemné vztahy filmové a divadelní složky budoucí inscenace a jednotlivé věty a souvětí již antcipovaly konkrétní záběry či prvky choreografie. Z hlediska vnitřní strukturace textu se příklady *Kouzelného cirkusu* a *Hry o kouzelné flétně* asi nejvíce přibližovaly v oblasti kinematografie užívaným formátům filmové povídky a literárního scénáře, který se vyskytoval jak v celostránkové, tak i ve dvousloupcové variantě.¹⁸⁾

Obr. 1: *Kouzelný cirkus*¹⁹⁾Obr. 2: *Hra o kouzelné flétně*²⁰⁾

Naopak formátu běžných divadelních her, dramatu, se strukturou stránky nejvíce blížily texty, v nichž z hlediska poměru obsažených informací dominoval dialog. Příkladem (obr. 3) může být scénář k inscenaci *Noční zkouška* (1981), která představovala jeden z vrcholů činoherní dramaturgické linie Laterny magiky. Text zde není organizován do sloupců, byť obsahuje tradiční prefixy se jmény postav, které po vzoru divadelních her opticky

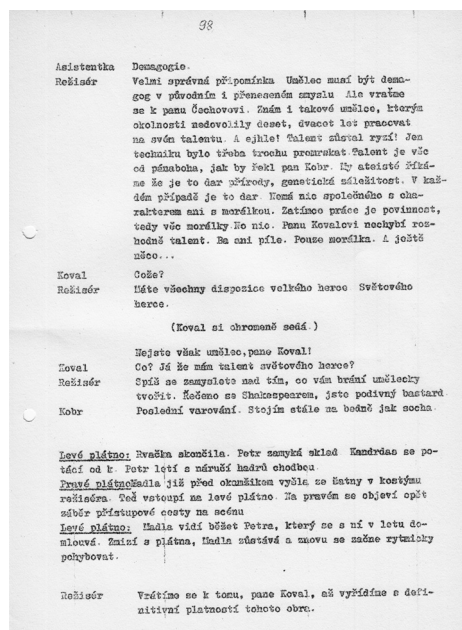
17) *Hra o kouzelné flétně*, povídka, 1991, s. 3. NA, f. Archiv Národního divadla, k. 19.

18) Pro upřesnění nutno dodat, že filmová povídka i literární scénář obsahovaly dialogy, v případě dvousloupcového literárního scénáře vyplňující pravou polovinu stránky. Jan Trnka, *Dobry scénarista Josef Neuberger. Procesy psaní a vývoje scénáře v české kinematografii 1919–1965*. Brno: Masarykova univerzita (nepublikovaná disertační práce) 2018.

19) *Snový cirkus*, povídka, 1976, s. 1. DONM, f. 43/89 Evald Schorm 44–46, k. 8, složka I. 44/4.

20) *Hra o kouzelné flétně*, povídka, 1991, s. 3. NA, f. Archiv Národního divadla, k. 19.

vydělují hlavní text tvořený jejich promluvami. Rozsáhlejší pasáže dialogu jsou přitom prokládány na samostatných řádcích či v odsazených odstavcích uváděnými poměrně strohými informacemi typu scénických poznámek týkajících se akce na jevišti, zde i jinde obvykle psanými v závorkách, například: „(Koval si ohromeně sedá)“²¹⁾ nebo instrukcemi definujícími dění na filmovém plátně (viz odstavce: „Levé plátno“; „Pravé plátno“²²⁾). Tato informační vodítka v dané konfiguraci stránky a ve vztahu k přímé řeči zastupovala vedlejší text.



Obr. 3: *Noční zkouška*²³⁾

Představa o jevištním a filmovém tvaru budoucího multimediálního díla se promítala také do makrostrukturní roviny většiny literárně-dramatických formátů, které byly zpravidla členěny na „díly“ či „jednání“ fungující ve smyslu „aktů“ jakožto základní dramatické jednotky, čímž jejich autoři navazovali především na divadelní tradici, adaptovanou ale i filmovými tvůrci.²⁴⁾ Přestože nebyly tyto texty určeny primárně ke čtení, nýbrž k interpretaci, obdobně jako některá dramata, filmové povídky či literární scénáře měly jisté literární a dramatické kvality, a tudíž i potenciál existovat mimo původní produkční kontext

21) *Noční zkouška*, scénář, s. 98. NA, f. Archiv Národního divadla, k. 27.

22) Tamtéž.

23) Tamtéž. *Noční zkouška* se stala prvním představením Laterny magiky, ve kterém byla využita televizní technika, respektive princip uzavřeného televizního okruhu. Příslušné pasáže scénáře se tudíž týkají přímého televizního přenosu se zákulisí, o které byl rozšířen „hrací“ prostor jeviště.

24) Více o takzvaných cívkových aktech, které sloužily ke strukturování hraných filmů desátých a dvacátých let a byly využívány například také jako marketingový nástroj při jejich distribuci a uvádění: Ivan Klimeš, *Filmová historie z odpadkového koše. Iluminace* 23, 2011, č. 2, s. 112–116.

jako svěbytná autonomní díla.²⁵⁾ Literárně-dramatické formáty Laterny magiky tedy mísi-ly konvence obou světů umění, divadla i filmu, na mnoha úrovních a vyžívaly je jako opo-ru pro experimentování. Ve všech výše uvedených ohledech — ať už z hlediska obsaže-ných informačních vodítek a jejich uspořádání na stránce, makrostruktury dramatické výstavby díla, funkcí nebo třeba terminologie, sloužící pro značení jednotlivých textů — literárně-dramatické formáty aktualizovaly prapůvodní, velmi úzkou spojitost mezi psá-ním pro divadlo a pro film. Ta je zjevná zejména v období rané kinematografie, bohatém na intermediaální výpůjčky obecně, respektive při pohledu na formáty sloužící jako pod-klad prvních hraných němých filmů, které byly modifikacemi nejrůznějších libret a sce-nárií, v divadelní praxi užívaných po staletí.

V oblasti kinematografie nicméně přestaly brzy stačit. Ruku v ruce s rozvojem a profe-sionalizací filmového průmyslu či v souvislosti s postupným prodloužením stopáže hra-ných filmů a s nástupem zvuku, probíhající od konce desátých do třicátých let minulého století, úměrně narůstala potřeba zefektivnit výrobu filmů a tím přirozeně rostly i nároky na scenáristickou přípravu každého projektu. Jádrem průmyslového procesu výroby snímků bylo třeba učinit nový formát scénáře, který by fungoval jako „stavební plán“ (*blueprint*) budoucího filmu, jehož podobu by předjímal do všech detailů, včetně těch technických, na které byl kladen zvláštní důraz, a který by umožňoval plánovat drahé na-táčecí dny, propočítávat rozpočet či efektivně koordinovat práci početného filmového štá-bu. Zásadní formativní období nového typu scénáře, později označovaného přívlastkem „technický“, skončilo po nástupu zvukového filmu, kdy se jako standard českého filmové-ho průmyslu ustálila jeho dvousloupcová varianta s instrukcemi pro akci a kameru v levé a dialogy a hudbu v pravé polovině stránky. De facto od třicátých let představoval dlouho-době a kontinuálně užívaný, normami a konvencemi daného prostředí pevně svázaný for-mát — jakkoliv se i technický scénář v následujících dekadách v dílčích ohledech promě-ňoval a výjimečně mohly vznikat i osobité odchylky od tohoto vzoru.²⁶⁾

Za ty lze nakonec považovat i technicko-režisérské formáty Laterny magiky, které měly k filmovému technickému scénáři velmi blízko, a to jak z hlediska funkcí, tak z hle-diska obsažených informací a jejich struktury na stránce. I podle nich bylo možné plá-novat, odhadnout celkové náklady, organizovat práci apod. V kontextu multimedialní produkce nadto technicko-režisérské formáty představovaly klíčový nástroj pro rozvržení

25) Mezi motivace pro postupné zavedení filmové povídky a literárního scénáře do praxe v minulosti patřily také dlouhodobě neúspěšné snahy přilákat profesionální české spisovatele a dramatiky k práci u filmu, pro-střednictvím těchto formátů povýšit scenáristiku na úroveň respektované literární disciplíny a scénáře zrov-noprávnit s romány a divadelními dramaty. K problematice chápání dramatu jako svěbytného literárního díla srov. Jiří Veltruský, *Drama jako básnické dílo*. Brno: Host 1999. O dříve zmíněném více J. Trnka, c. d., s. 123–137, 169–184, 239–245.

26) Tamtéž. Zejména v padesátých letech, jak vysvětluje historik Jan Černík, docházelo v souvislosti s tendence-mi přejímat sovětské vzory, konkrétně v přímé spojitosti se zaváděním pro pracovníky státního filmu závaz-né směrnice s názvem „Návrh instrukce o režisérském scénáři“, k rozšiřování škály dílčích prvků technické-ho scénáře. Ten byl doplňován o nové informace za účelem dosáhnout dalšího upřesnění představy o budoucím díle a o potřebách týkajících se jeho realizace. Ve stejné době lze registrovat také výraznější od-chylku od dvousloupcového členění textu v podobě třísloupcových technických scénářů, jakkoliv jich vzniklo pouze osm, převážně pro specifické účely několika hudebních filmů, které vyžadovaly podrobnější rozpracování zvukové složky. Jan Černík, *Technický scénář v Československu 1945–1962*. Olomouc: Univer-zita Palackého (nepublikovaná disertační práce) 2018, s. 126–129.

vzájemných vztahů mezi jednotlivými uměleckými složkami neboli usouvztažení dílčích tvůrčích záměrů. Jak již bylo řečeno, fungovaly především jako rámec prakticko-realizačního charakteru pro syntézu a synchronizaci.

Na makrostrukturní úrovni byly technicko-režisérské formáty členěny obdobně jako ty literárně-dramatické na „díly“ a „části“, případně do menších jednotek — „celků“ či již zmiňovaných „výstupů“. Na stránce, obvykle dvojstraně, byl text dělen do sloupců, jejichž počet se u jednotlivých inscenací a revuálních čísel proměňoval. Mezi dochovanými exempláři se vyskytuje i varianta se třinácti sloupci. Ty zachycovaly dění ve filmu a na jevišti, charakter a proměny projekce, scény a zvukové složky.²⁷⁾ V tomto ohledu lze na technicko-režisérské formáty pohlížet jako na jakési obdoby orchestrálních partitur členících notaci podle nástrojových skupin. Výše jmenované druhy informací přitom byly do sloupců zapisovány tak, že při čtení po řádcích umožňovaly vytvořit si představu o jejich výsledných vzájemných vztazích v prostoru a čase.

Rozložení textu na stránce, způsob distribuce informací do sloupců a řádků, tedy na principu reciprocity předjímá uspořádání a míru uplatnění každé z filmových a divadelních složek Laterny magiky na jevišti. Informační vodítka se buď jednoduše řadila vedle sebe, vzájemně provazovala juxtapozicí, což se v textu projevovalo střídavým zaplňováním a mizením slov ze sloupců a řádků, nebo se komplexněji vrstvila, přičemž byly sloupce a řádky souběžně zaplňovány instrukcemi aktivujícími více uměleckých složek najednou, které měly — obrazně řečeno — zaznít mnohohlasně. Kromě toho byly jako pomocný nástroj správného načasování jejich de/aktivace či pro jejich synchronizaci využívány také narážky v dialogích a vybrané momenty akce, na které mohlo být v textu upozorňováno i prostřednictvím komentářů typu: „Na repliku režiséra ‚počkejte, ještě jsem neskončil‘ kamery č. 3 a 4 zabírají režiséra u režijního pultu.“²⁸⁾ Pro přibližnou orientaci sloužily i údaje o době trvání různých dějových úseků, někdy uváděné v záhlaví stránky, jindy v samostatném sloupci, případně již v souvislosti s literárně-dramatickými formáty zmiňované číslování pasáží textu, anebo jeho sofistikovanější varianta, takzvaný *timecode* (obr. 4), který byl jako synchronizační nástroj využit u patrně nejopulentnější inscenace *Odysseus* (1987).²⁹⁾ Z výpovědí samotných tvůrců nicméně vyplynulo, že na papíře postulovaný timing bylo nutné dolaďovat při četných zkouškách přímo na jevišti, během nichž se důležitým vodítkem pro souhru uměleckého a technického personálu stávala i hudba.³⁰⁾

Přestože technicko-režisérské formáty poskytovaly důležité údaje o uměleckých složkách a jejich skladbě, výše vzpomínaná funkce jakožto *blueprintu* budoucího díla u nich byla ze dvou hlavních důvodů oslabena. První souvisel s rozsahem (množstvím) a hloubkou (proměnlivou měrou konkrétnosti a obecnosti) obsažených informací. Pro další ob-

27) Srov. Ludvík Baran, *Audiovizuální prostředky: Technika, tvorba, využití*. Praha: Státní nakladatelství technické literatury 1978, s. 217.

28) Komentář je převzat z technického scénáře k inscenaci *Noční zkouška*. *Noční zkouška*, scénář, s. 50. NA, f. Archiv Národního divadla, k. 26.

29) *Timecode* byl poté namluven Richardem Honzovičem a zaznamenan na zvukový pás. Při představeních *Odyssea* se počítáním tohoto televizního hlasatele řídil technický personál. Rozhovor s Jindřichem Smetanou vedl Jan Trnka, 5. 4. 2017. NFA, Sběrka zvukových záznamů, sign. N0656-01-01-LM-T.

30) Rozhovor s Vladimírem Soukenkou vedl Jan Trnka, 6. 5. 2017. NFA, Sběrka zvukových záznamů, sign. N0657-01-01-LM-T.

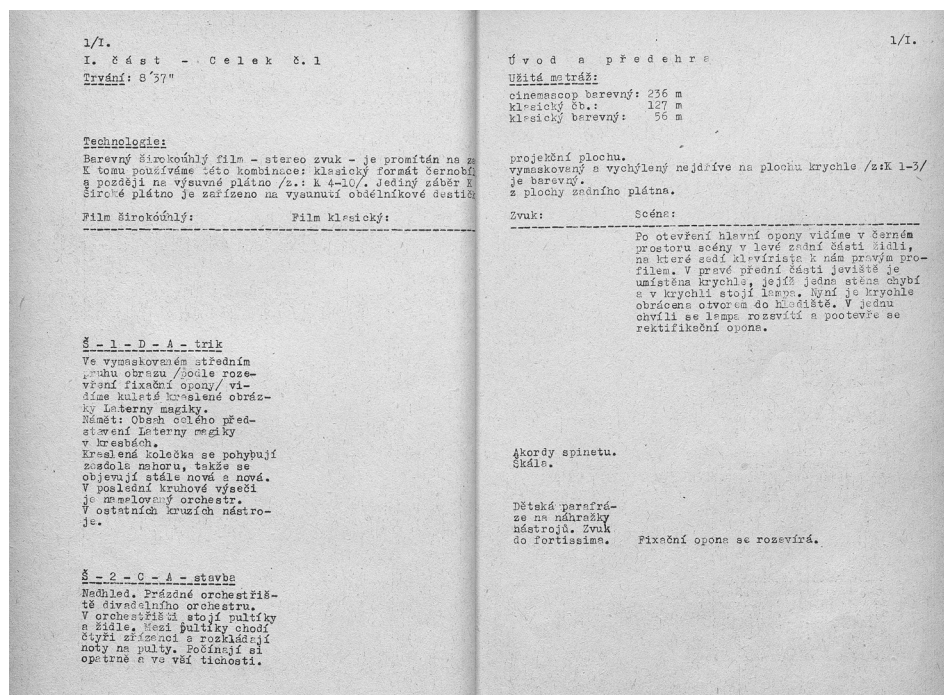
Název čísla a motto		Aranžmá	Time code	Pohyb lodí fukary, foto mimo fabion	Scénograf. změny	Projekce A,B,C	1. Světlo, dia Titulky
Večírek - úvod		V tichu z levého portálu přichází Odysseus, z pravé strany Penelopa, setkávají se uprostřed - začíná hudba. Přichází společnost v červených a bílých kostýmech. Ve dvou skupinách se vynořují zpoza fabionu zady k divákům. Odysseus a Penelopa na fortilně v duetu, společnost na ně reaguje zvyšující se agresivitou, několikrát je roztínává od sebe. Ve finále strhávají černou plachtu z fabionu. Odysseus pod ní mizí, Penelopa zůstává na černé ploše šikmy. Společnost s plachtou manipuluje, Odysseus se zaden dostává nahoru do jejího středu, bojuje s ní, chce k Penelopě, padá a společnost ho zamoctného do plachty odtahuje dleve za fabion. Čtyři večírkovi hosté /2 bílí vlevo a 2 černí vpravo/ zůstávají v rovině bílé šikmy. Penelopa ve středu na černém.	1	lod vpravo, mimo fabion			
Sólo Penelopa		Penelopa se zastavuje postupně u každého z nich, ti se postupně odvrací a odchází zvolna za fabion.	144	zapnutí fukard	odtahování opon z podlahy	C: plachta C: hořící plachta	
Sólo Odysseus		Penelopa tančí sólo osamocení. Zprava přichází Odysseus, májí se s Penelopou, která s výbuchem odbíhá vpravo za fabion.	158			C: války	
Stop-time		Odysseus - prohlídka Pergamona Sólo Odysseus Souboj Pallas Athény s Poseidonem na filmu. Pallas Athéna vítězí, dává Odysseovi sílu a plovce. Po čtyřech lanech sjíždí plavci, /kdo nejvíce přichází zpoza fabionu/ a posledním /a koncem projekce/ se rozevírá světlo. Plavci jdou vpravo a vlevo, berou si šitý, halmy a meče. Odysseovi odevzdává jeden z plavců 2 meče, a plavci stáčí uvolněná lana, Odysseus si jde sednout mimo fabion na "kostku". Připravení plavci udělají fotografickou pózu.	162			C: Trojský kůň	Titulek PERGAMON
Zrušení příběhu a tedy snu. Ale Odysseus by rád pokračoval...			217		odtahování opon z lodí	C: demolice B: kapení-loď C: Pergamon postava v lešení širka P.A.	Titulek ODYSSEUS
			229				Titulek POSEIDON
			230			A: P.A.-šátek	Titulek OKRAIOS
			258		sač.napínání lan	C: Trojský kůň	
			266				světlo stop-time
			292				stahování světla
			312				
			314				
			337			blank	
			354				
			355	BLIK			

Obr. 4: *Odysseus*³¹⁾

jasnění tohoto problému se jako vhodný příklad (obr. 5) jeví scénář pásma Laterny magiky s nepřilíh poetickým názvem *Druhý (zájezdový) program* (1960). Hlavnímu textu v tomto scénáři předcházelo velké množství úvodních listů s nejrůznějšími přehledy, například soupisem členů filmového štábu, souhrny doby trvání programu, jeho jednotlivých „částí“ a „celků“, v nich užité metráže filmového pásu (barevného, černobílého i blanku), dekorací a exteriérových motivů atd. V záhlaví hlavního textu, na začátku každé nové „části“ a „celku“ této revue, byly vybrané informace z přehledů zopakovány a doplněny o krátké explikace užitých technologií. Ve čtyřech sloupcích se poté kromě informací o dění na plátně a jevišti nacházely také různorodé technické detaily, indikované slovně nebo pomocí zkratk. Šlo o čísla záběrů, specifikace jejich velikostí (detail, celek) a typu (širokouhlý, klasický), užití zvukového záznamu, triků, staveb nebo o změny prostředí (ateliér, exteriér, interiér) a další.

Přestože byl scénář k *Druhému (zájezdovému) programu* patrně nejdetailněji zpracovaným dochovaným textem, který velmi věrně napodoboval dobové konvence filmových technických scénářů a obsahoval dokonce i některé informace navíc, zcela v něm chyběly nebo bylo pouze nepřímě odkazováno na některé dialogy postav a konferenciérek, které svými promluvami mimo jiné spojovaly jednotlivé „části“ a „celky“.³²⁾ Obdobné

31) *Odysseus*, scénář, s. 1. DONM, f. 43/89 Evald Schorm 52–54, k. 11, složka I. 52.
32) Na dialog mohlo být odkázáno následujícím způsobem: „Konferenciérka interviewuje zpěvačku na scéně, hovoří s ní o jejím soukromí, neboť její manžel je boxer.“ *Druhý (zájezdový) program*, s. 9. DONM, f. Alfréd Radok, k. 38.

Obr. 5: Druhý (zájezdový) program³³⁾

informační mezery existovaly i ve všech ostatních technicko-režisérských formátech. S největší pravděpodobností by se totiž scénáře vlivem přílišné komplexnosti Laterny magiky staly se všemi potřebnými informacemi jednoduše nesrozumitelnými a vzhledem k multimediálnímu charakteru tohoto fenoménu je nutné uvážit také prostý fakt, že zde psané slovo jakožto forma exprese nutně naráželo na své limity. Ostatně nejspíš i proto se například (obr. 6) součástí scénáře k inscenaci *Sněhová královna* (1979) staly individualizované para-technické značky znázorňující proměnu scény, přesněji pohyby filmových pláten-lamel.

Ačkoliv lze namítnout, že i filmový technický scénář byl stále pouhou aproximací budoucího díla, jelikož neobsahoval všechny detaily, týkající se například barev, odstínů, nálad či gest,³⁴⁾ funkce technicko-režisérských formátů Laterny magiky jakožto *blueprintů* byla kromě různorodých informačních mezer oslabována zároveň i odlišnou povahou produkce. Ta tedy platila za druhý, výše avizovaný důvod.

V oblasti výroby mainstreamových fikčních filmů patřily scénáře a proces jejich psaní do fáze koncepce, případně příprav natáčení, která byla nejpozději od přelomu dvacátých a třicátých let vlivem silících racionalizačně-ekonomických a po druhé světové válce i ideologických tlaků se střídavou, větší či menší důsledností oddělována od fáze exekuce, samotného natáčení.³⁵⁾ Z podstaty experimentální modus produkce Laterny magiky proti

33) *Druhý (zájezdový) program*, s. 1. DONM, f. Alfréd Radok, k. 38.

34) Viz S. Maras, c. d., s. 117–129.

35) J. Trnka, c. d., s. 14–23, 161–166, 235–245.

L			S			P			E
1	2	3	1	2	3	3	2	1	
X	0	X	X	0	X	X	0	X	
Gerda bůžící lesem zarazí titulek -						/mrtvolka/			
X	X	X	X	X	X	X	X	X	
X	X	X	X	X	X	X	0	X	
X	X	X	X	X	X	X	páv	X	
X	0	0	0	X	X	0	X	0	
všechna plátna v pohybu - narůstá zámek						Gerda			P ₁ - Gerda
/ rozstřihaná fotografie ? /									
0	0	X	0	0	0	0	X	0	
TROJČE - interiér zámku - tanečníci									Gerda putuje zámkem
Gerda na E-projektoru									/žádá ke kameř

Obr. 6: Sněhová královna³⁶⁾

tomu ponechával tvůrcům větší prostor pro průběžnou invenci, improvizaci a dodatečné úpravy prováděné na základě zkoušek souhry jednotlivých uměleckých složek, soudržnosti tvůrčích záměrů i jejich technické realizovatelnosti na jevišti. Na rozdíl od filmu se tedy u Laterny magiky hranice mezi koncepcí a exekucí zcela stírala a vývoj, upřesňování představy o budoucím díle, probíhal kontinuálně. Technicko-režisérský formát tvůrcům v důsledku umožňoval, ne-li přímo vybízel — vzhledem k obecnosti či absenci některých instrukcí — nepřestávat v kreativním vývoji. Spíše než za *blueprint*, chápaný negativně jako „svěrací kazajka“ tvůrčího procesu,³⁷⁾ by proto měl být považován za rámec nastavující pomyslné mantinely, uvnitř nichž může dál probíhat invence, nebo v krajním případě za eventualitu, jedno z možných řešení, a jak objasním v následující části, také jeden z mnoha formátů a forem exprese představ o budoucím díle, ze kterých mohli tvůrci vycházet.

Iterativní model textu a psaní

Iterativní model textu a psaní značí formáty a formy exprese, které zaplňují informační mezery jak technicko-režisérských, tak dříve popsaných literárně-dramatických formátů, tj. konkretizací původních nebo přidáním nových informací dosycují rámec — byť je nutné upřesnit, že jsou vždy zaměřené pouze na určitý výsek z celku nebo jenom na jednu uměleckou složku z mnoha, potažmo budoucí dílo nahlíží z perspektivy dílčího tvůrčího či technického problému. Formátům vytvářejícím celkový rámec však nejsou hierarchicky podřízeny jako nějaké doplňkové, druhořadé texty, jelikož přinášejí další důležité informace, a kromě toho mohou mít i vlastní literární, výtvarné a jiné kvality. Ve vztahu

36) Jedná se o výřez čtyř sloupců a několika řádků z dvojstrany scénáře. *Sněhová královna*, scénář, s. 16. Divadelní archiv Národního divadla, f. Laterna magika, k. 12A.

37) Srov. S. Maras, c. d., nebo například Miriam Ross – Alex Munt, Cinematic virtual reality: Towards the spatialized screenplay. *Journal of Screenwriting* 9, 2018, č. 2, s. 191–209.

mezi konvergentními a iterativními modely se tedy spíše než dynamika „podřízenosti“ a „nadřazenosti“ uplatňuje dynamika řádu „propojování“ a „rozpojování“, která je, jak uvádějí Lucie Česálková a Kateřina Svatoňová, příznačná pro vztahy mezi různými uměleckými složkami Laterny magiky obecně.³⁸⁾ V návaznosti na zjištění badatelek lze tvrdit, že i na specifické rovině vztahu mezi dvěma modely textu a psaní se iterativní formáty a formy exprese hypertextově provazují s rámci a stávají se součástí celkové představy o budoucím díle. Ve stejnou chvíli však dochází i k fragmentarizačnímu rozpojování, zpřetrhání původních souvislostí, v jehož důsledku se iterativní formáty a formy exprese odpoutávají od kontextu celkového, shrnujícího rámce a stávají se samostatnými jednotkami.

Ještě než představím konkrétní zástupce tohoto modelu textu a psaní, je vhodné znovu připomenout a objasnit, že svět Laterny magiky stavějící na experimentálním modu produkce se zcela splývajícími fázemi koncepce a exekuce a svým multimediálním synkretizmem navazující na dědictví předválečných avantgard, vytvářel vhodné podmínky pro rozvoj řady alternativních forem psaní vymykajících se již zmiňovanému tradičnímu chápání scenáristiky jako typografické aktivity spjaté se stránkou užívanou ortodoxním způsobem. Z „jiných“ forem exprese se zaměřím na psaní obrazem a pohybem, které, jak již bylo také řečeno, umožňují dnešním historikům a teoretikům médií uvažovat o scenáristice v duchu Marasova pojmu *Scripting* ne-normativním způsobem a které ve své době napomáhaly tvůrcům komunikovat představu o Laterně magice jako o originálním, komplexním uměleckém tvaru, vznikajícím syntézou filmu a divadla.³⁹⁾

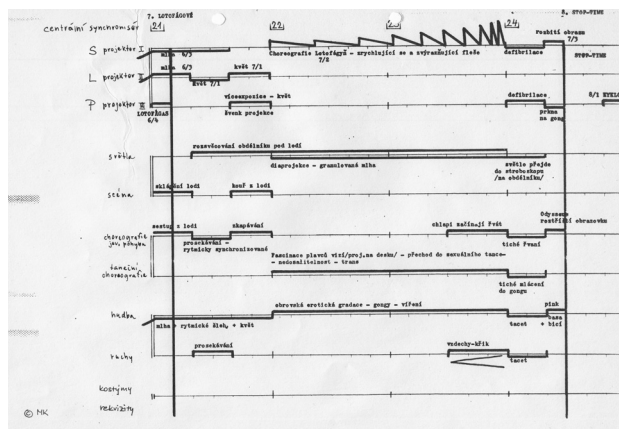
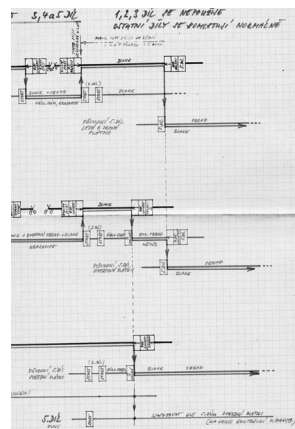
Mezi iterativní modely textu a psaní komunikující představy o budoucím díle obrazem lze mimo jiné zařadit nejruznější grafická schémata, jakým byl například (obr. 7) i takzvaný „centrální synchronizér“ k inscenaci *Odyseus*. Ten představoval jakousi vizuální partituru pro konstrukci díla, svérázným způsobem reflektující jeho muzikálnost a upřesňující syntax jednotlivých uměleckých složek. Obdobným abstraktním obrazcem fungujícím jako algoritmus pro řešení dílčího problému byl například (obr. 8) také vzorec kompozice filmových kopií k inscenaci *Jednoho dne v Praze* (1982).⁴⁰⁾

K obrazovým prostředkům konkretizace představ patřily i výtvarné skici, storyboardy či videa. Ze skic v Laterně magice na významu nabývaly zejména návrhy scénografie, nesoucí informace o výtvarné složce jeviště, která neměla být pasivní kulisou, ale aktivně interagovat s ostatními uměleckými složkami jednotlivých revuálních výstupů nebo hrát dramatickou roli v ději, jako například (obr. 9) již zmiňovaná plátna-lamely v inscenaci *Sněhová královna*. V souvislosti se storyboardy filmoví historici Chris Pallant a Steven Price uvádějí na pravou míru jimi identifikovaný častý omyl, když vysvětlují, že tyto pre-vizualizační pomůcky na rozdíl od scénářů nemusejí nutně obsahovat verbální informace

38) L. Česálková – K. Svatoňová, c. d., s. 96–98.

39) K hlavním inspiračním zdrojům této a závěrečné části patří mimo uvedené rovněž studie Kathryn Millard, která velmi podnětným způsobem uvažuje o scénářích jako prototypch a ve shodě se S. Marasem poukazuje na alternativní formy jejich psaní a vývoje. Kathryn Millard, *The screenplay as prototype*. In: Jill Neldes (ed.), *Analysing the Screenplay*. London: Routledge 2011, s. 142–157.

40) Pro srovnání k problematice nedostatečnosti běžného notového záznamu, který je považován za jeden z hlavních důvodů pro vytváření grafických partitur v oblasti hudby viz Petr Kofroň – Martin Smolka, *Grafické partitury a koncepty*. Olomouc: Audio ego 1996.

Obr. 7: *Odyseus*⁴¹⁾Obr. 8: *Jednoho dne v Praze*⁴²⁾

a zpravidla neobsahují ty technické, v důsledku čehož je z hlediska funkcí nelze využít ani jako účetní dokument či indikátor dělby práce štábu apod.⁴³⁾ Stejně jako audiovizuální díla typu videí a animací nemohou storyboards nahradit scénáře. Na rozdíl od scénářů však obsahují detaily, týkající se například prostředí, které by nebylo možné v dané míře a konkrétnosti vyjádřit slovně, jak dokládá například (obr. 10) ukázka ze storyboardu k nerealizované inscenaci *Varieté Svět* (*Gulliverovy cesty*) z konce osmdesátých let či promo-video (obr. 11) k inscenaci *Code 58.08* (2008). Na obecné rovině tedy formy psaní obrazem usnadňovaly kolektivní pochopení tvůrčího záměru a vedly k dalšímu informačnímu dosycení, a tím i vyztužení původní vize autorů.⁴⁴⁾

Nakonec nelze opomenout ani již velmi abstraktně chápané formy psaní směřující naší pozornost k aktům kreativního tvoření na rovině filmové kamery, střihu a jevištní performance herců a tanečníků, při nichž se během natáčení a zkoušení uplatňovala improvizace a interpretace, která byla nedílnou součástí procesu vzniku programů a inscenací Laterny magiky. O informačním dosycování filmově-kamerové složky rámcového scénáře probíhajícíím ve fázi exekuce se zmiňoval například Alfréd Radok, který v souvislosti s *Druhým (zájezdovým) programem* Laterny magiky explicitně uvedl, že „některé záběry a sekvence [byly] improvizovány přímo při natáčení (improvizace záběrů při západu slunce, kameraman Novotný, střih Lukešová) a podle toho, jaké byly možnosti, tj. prostor letiště, světlo, laboratoře.“⁴⁵⁾ Filmové záběry, jejich atmosféra, obrazová kompozice či jiné parametry zjevně nemusely vznikat pouze podle instrukcí ve scénáři a v praxi byly vytvářeny i s ohledem na aktuální pracovní podmínky či spoluutvářeny improvizací při samotném natáčení.

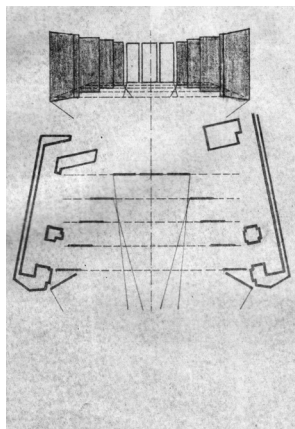
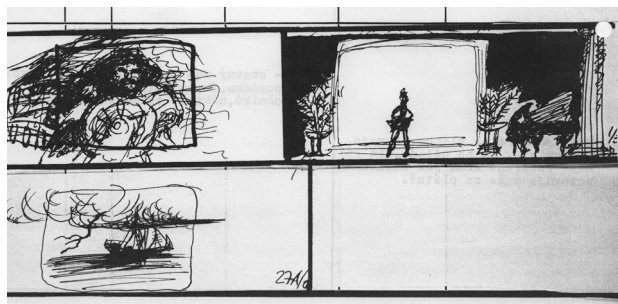
41) *Odyseus*, „centrální synchronizér“, s. 6. NA, f. Archiv Národního divadla, k. 18.

42) Z daného schématu je zde prezentován pouze výřez. *Jednoho dne v Praze*, schéma pro filmové kopie, s. 1. Osobní archiv Ivany Slámové.

43) Chris Pallant – Steven Price, *Storyboarding: A Critical History*. London: Palgrave 2015, s. 1–8.

44) Více k funkcím pre-vizualizačních pomůcek například také viz Paul Wells, Boards, beats, binaries and bricolage. Approaches to the animation script. In: Jill Neldes (ed.), *Analysing the Screenplay*. London: Routledge 2011, s. 89–105.

45) Alfréd Radok, [poznámky A. Radoka o autorství], s. 2. DONM, f. Alfréd Radok, k. 36.

Obr. 9: *Sněhová královna*⁴⁶⁾Obr. 10: *Varieté Svět (Gulliverovy cesty)*⁴⁷⁾

Kombinace a návaznost záběrů, zamýšlených pro promítání na větší počty plátén a ploch různých tvarů užívaných u jednotlivých představení, mohla být následně přesněji rozvržena pomocí již zmiňovaných grafických schémat. K dodatečnému laboratornímu upravování a přestřihávání filmového pásu přesto docházelo podle svědectví tvůrců frekventovaně a opakovaně s ohledem na výsledky zkoušek, při nichž se film střetával s živou akcí na jevišti.⁴⁸⁾ Pro Alfréda Radoka, významného režiséra a jednoho z „otců“ Laterna magiky a Polyekranu, systému simultánní projekce na několik plátén,⁴⁹⁾ který právě Laterna magika absorbovala, byl československým Výzkumným ústavem zvukové, obrazové a reprodukční techniky již na počátku šedesátých let navrhnout a zhotoven také takzvaný scénáristický stůl (obr. 12), který sloužil k praktickému ověřování funkčnosti scénáře pracujícího s polyekranovým principem. Scenáristický stůl, jakožto vynález a mediální praktika, jejímž prostřednictvím bylo možné psát obrazem a střihem či přepisovat původní slovy vyjádřenou představu o budoucím díle, tedy zastupoval zcela novou formu scénáristiky experimentálního, zároveň však velmi exaktního, vědecko-technického typu.

46) Srov. para-technické značky ve scénáři inscenace *Sněhová královna* (obr. 6). *Sněhová královna*, grafický materiál, s. 4. NA, f. Archiv Národního divadla, k. 48.

47) Práce na *Varieté Svět (Gulliverovy cesty)* byly přerušeny vlivem listopadových událostí roku 1989 a po sameťové revoluci k jejímu uvedení již nedošlo. Skici v levé polovině stránky tohoto výřezu ze storyboardu znázorňovaly dění na plátně, konkrétně: „PD — Gulliver u kormidelního kola, vypadá mimořádně mužně. ODJEZD na větší — plachetní loď proti potmělému obzoru. Oblohu protíná blesk.“ Skici v pravé polovině stránky se vztahovaly k dění na jevišti: „Irma stojí před plátnem, publikum píská.“ *Varieté Svět (Gulliverovy cesty)*, grafický materiál, s. 10. NA, f. Archiv Národního divadla, k. 19. Jan Kolář – Jan Kerbr, Velký rozhovor s Josefem Kroftou. Online: <<https://www.divadelni-noviny.cz/velky-rozhovor-s-josefem-kroftou>>, [cit. 1. 4. 2019]. Nina Malíková, Fenomén Josef Krofta II. Online: <<http://www.loutkar.eu/index.php?h&id=2013107>>, [cit. 1. 4. 2019].

48) Rozhovor s Aloisem Fišárkem vedla Zuzana Černá, 10. 11. 2016, 30. 11. 2016. NFA, Sbírká zvukových záznamů, sign. N0290-02-01-LM-T, N0290-02-02-LM-T.

49) Lucie Česálková s Kateřinou Svatoňovou upřesňují, že systém Polyekranu umožňoval „prolínání obrazů, konfrontaci detailů a celků, barevných a černobílých záběrů, obrazů statických a pohyblivých, dovoľoval vytvářet narativní zkratky, kombinovat různé prostory a časy a v neposlední řadě přispět k metaforickému vyjádření, opustit filmový naturalismus a reprezentační funkci“. L. Česálková – K. Svatoňová, c. d., s. 50.

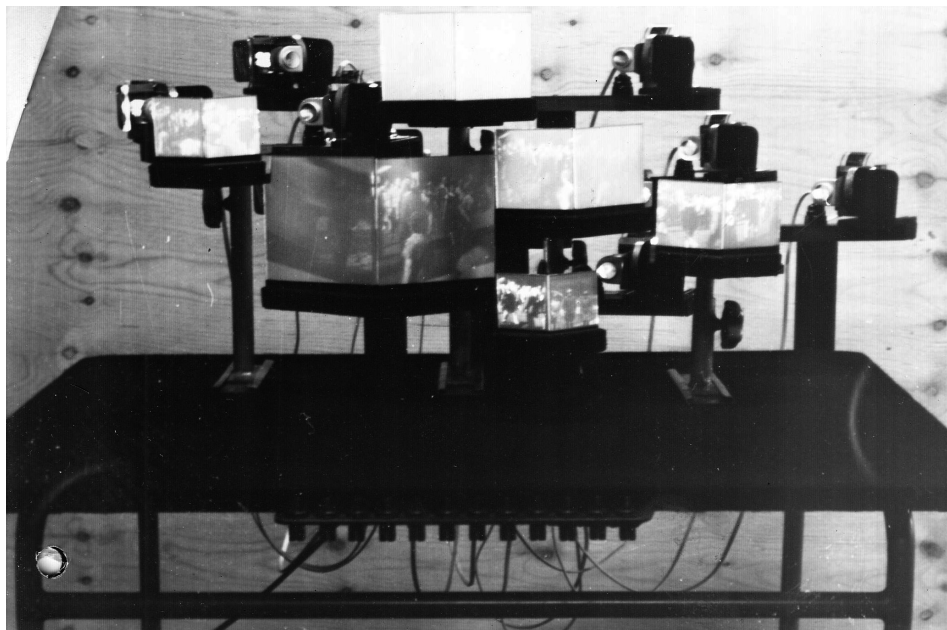
Obr. 11: *Code 58.08*⁵⁰⁾

Za autonomní praktiku psaní lze podle Stevena Marase považovat také pohyb či performance. Ta se zejména při čtení scénářů a zkouškách stávala nástrojem pro objevování předpokladů a skrytého potenciálu scén.⁵¹⁾ Stejnou roli bezpochyby plnila i v případě *Laterny magiky*. Informace, které by se týkaly například taneční choreografie nebo pohybů postav a jemných gest, byly totiž v literárně-dramatických a technicko-režisérských formátech scénářů pohybově a čínoherně koncipovaných představení scénickými poznámkami zpravidla pouze naznačené. Na zaplňování tohoto druhu informačních mezer se kromě samotných herců a tanečníků významně podíleli také choreografové nebo režiséři, konkrétně například Evald Schorm, který při zkoušce *Černého mnicha* údajně dokázal se všemi nuancemi předehrát part každé ženské i mužské postavy.⁵²⁾ Shodně s formami psaní

50) *Code 58.08*, promo-video. Osobní archiv Michala Cimaly.

51) S. Maras, c. d., s. 125.

52) Schormova performance, při níž zohledňoval i proměny scénografie a z toho plynoucí různé konfigurace prostoru, utkvěla v paměti Jindřichu Smetanovi. Rozhovor s Jindřichem Smetanou vedl Jan Trnka, 5. 4. 2017. NFA, Sběrka zvukových záznamů, sign. N0656-01-01-LM-T.

Obr. 12: Scenáristický stůl⁵³⁾

obrazem, kamerou či střihem ani performance tradiční scénář nenahrazovala. Fungovala nicméně jako jeden z řady různorodých a důležitých nástrojů pro dopilování podoby další z klíčových uměleckých složek Laterny magiky do nejmenších detailů.

Závěr

Představené konvergentní a iterativní modely textů a psaní se z hlediska formátu či formy exprese lišily jako samotné programy a inscenace Laterny magiky. Ty první vytvářely ideově-umělecký a prakticko-realizační informační rámec. Zejména prostřednictvím technicko-režisérského formátu bylo možné spatřit celý mechanismus multimediální Laterny magiky a porozumět tomu, jakým způsobem se tvůrci na rovině psaní vypořádávali s problémem syntézy a synchronizace jednotlivých uměleckých složek. Příznačným pro tento formát však bylo i oslabení jeho funkce jakožto *blueprintu*. Konkretizaci představ o budoucím díle a zaplnění informačních mezer poté zajišťovaly iterativní modely, dle potřeb zaměřené na dílčí části a vrstvy celku. Dohromady představovaly konvergentní a iterativní modely ve srovnání s běžnými postupy v oblasti divadla a filmu flexibilnější, změnám více otevřený soubor textů a praktik psaní. Hierarchie mezi nimi přitom byla rozostřena a různorodé formáty a formy exprese představ o budoucím díle nabývaly jako prostředek komunikace srovnatelné důležitosti.

53) Zpráva k mimořádnému úkolu vývoje LM – úkol č. 36102, 20. 12. 1961, s. 2. NFA, f. Ústřední ředitelství ČSF [nezpracováno], k. R8/BII/3P/7K.

Ve vztahu k mainstreamové filmové scenáristice či psaní divadelních her může být jako alternativní nakonec chápán také proces vývoje programů a inscenací Laterny magiky. Pro ten byla příznačná kombinace lineárního-sekvenčního a dispersního-prototypového postupu, při němž kreativní re/konceptualizace budoucího díla — psaní chápané jako *Scripting* — probíhala kontinuálně i během exekuce. Nutno dodat, že ačkoliv fáze koncepce a exekuce a s nimi spjaté praktiky splývaly v jedno, i Laternu magiku jakožto svět umění spoluurčovala relativně rozvinutá dělba práce a vysoká míra specializace tvůrčích pracovníků a technického personálu. Povahu vývoje programů a inscenací Laterny magiky je i vzhledem k tomu snad na místě přirovnat k vývoji složitého softwaru, při němž je kombinován již výše zmíněný sekvenční a prototypový postup: na jednu stranu jsou vytvářeny rámce, v nichž je zachycena celková architektura díla a předdefinovány vztahy mezi komponenty, na druhou stranu jsou během vývoje a s ohledem na funkčnost celku produkovány i detailněji propracované prototypy jednotlivých komponent. Jedině společně potom utvářejí pro účely Laterny magiky informačně dostatečně prosycený soubor formátů a forem exprese představ o budoucím díle.

Charakter modelů textů a psaní, spjatých s tímto multimediálním fenoménem a sloužících jako příklad lokálně specifické, alternativní scenáristiky, si vynucoval zohlednit nové perspektivy a teoretické přístupy, které by se v důsledku mohly stát inspirací či východiskem i pro naše uvažování o tehdejší mainstreamové praxi, nebo naopak o pluralitních praktikách psaní a textových formátech využívaných filmovými a divadelními tvůrci v současném „digitálním“ prostředí.

Seznam citovaných děl:

Code 58.08 (2008), *Černý mnich* (1983), *Druhý (zájezdový) program* (1960), *Hra o kouzlené flétně* (1992), *Jednoho dne v Praze* (1982), *Kouzelná flétna* (1791), *Kouzlený cirkus* (1977), *Noční zkouška* (1981), *Odysseus* (1987), *Sněhová královna* (1979), *Varieté Svět (Gulliverovy cesty)*.

Jan Trnka je absolventem brněnské Masarykovy univerzity, oboru Teorie a dějiny divadla, filmu a audiovizuální kultury. V současné době pracuje jako filmový historik a kurátor sbírky scénářů v Národním filmovém archivu v Praze. Kromě praktických úkolů, souvisejících s rozvojem a péčí o sbírky, se zabývá historií, teorií a praxí české i světové scenáristiky, dějinami filmového archivnictví a výzkumem lokální filmové kultury. Je autorem monografie *Český Filmový archiv 1943–1993. Institucionální vývoj a problémy praxe*. (Adresa: jan.trnka@nfa.cz).

Tato studie vznikla díky podpoře MKČR v rámci řešení projektu NAKI II Laterna magika. Historie a současnost, dokumentace, uchování a zpřístupnění (2016–2019).

SUMMARY

Experiments with a Lore*Alternative Screenwriting of Laterna Magika***Jan Trnka**

This article is focused on the multimedia phenomenon called Laterna magika, or more precisely on its screenplays seen as an alternative to mainstream film screenwriting and traditional play writing. I try to fill one of the blind spots in the history of Czech screenwriting by seeking for answers to very basic questions regarding the form of scripts and nature of their development. I argue that there were two basic models of text and writing: a) a convergent model of text and writing: demonstrated by examples of two main types of formats distinctively determined by theater and film conventions, so called literary-dramatic and technical-directorial formats, which at the same time stands for traditional verbal, linguistic kind of text and writing process; b) an iterative model of text and writing: represented by many examples of different, less conventional or completely unconventional formats and forms of expression of ideas about the future work, based on the crucial assumption made by Steven Maras (and many other leading scholars in screenwriting studies) that it is possible to link process of writing to other media, not just the page, and write by other means than words. Finally I suggest that the process of screenplay development should be understood as development of the complex software which was characterized by a combination of linear-sequential and dispersive-prototype approach, in which creative re/conceptualization of the future multimedia work fluidly continued during its execution.

klíčová slova: Laterna magika, scénář, konvergentní, iterativní, alternativní

keywords: Laterna magika, screenplay, convergent, iterative, alternative

Magda Španihelová

Mezi dominancí a absencí

Tanec (s médii) v Laterně magice

Výjimečnost Laterny magiky spočívala v průniku mnoha uměleckých forem a disciplín — zejména divadla, filmu a baletu, které se setkávaly v symbióze specifického jevištního tvaru. Multimediální propojení pak působilo na jednotlivá média, umění a formáty, proměňovalo je, vytvářelo pro ně nové podmínky a limity. Tanec byl jedním z elementárních stavebních prvků přítomných v multimediálních inscenacích Laterny magiky od jejich počátků, kdy se projekt představil na světové výstavě Expo v r. 1958 v Bruselu. V inscenacích a programech napříč historií se tanec objevoval v různé intenzitě v rozličných tanečních stylech a formátech: od revuálních pohybových skečů a pantomimických etud přes technicky náročné taneční figury i mistrovská pas de deux.

Postava tanečníka měla na rozdíl od klasických baletních představení jednak odlišné funkce, jednak se její pohyby neřídily pouze hudební partiturou a choreografií, ale i filmovým scénářem. Tanečník na scéně fungoval coby užitečný spojovník či prostředník mezi filmovým obrazem a živou jevištní akcí. Pozice tance se proměňovala v závislosti na odlišných tvůrčích východiscích — od nevýrazného zprostředkovatele propojujícího jednotlivé scénické prvky přes dominantní roli v období baletních inscenací na přelomu 80. a 90. let až po naprostou absenci tance v éře tzv. činoherních programů. Tancující tělo se ale taktéž stalo nástrojem tematizujícím rekonceptualizaci živého těla na scéně: vstupovalo do dialogu s obrazem těla, konfrontovalo se s filmovým médiem, jeho dominantní vizualitou a světelnou imanencí. A byla to především role vizuálního média a experimenty v užití filmu jako scénického i narativního prostředku v inscenacích, které dramaticky proměnily vnímání (tančícího) těla na scéně. Vizuální technologie uváděly diváka do jiného vztahu k divadelní akci i k performerům:

Filmový kinetismus představuje kameru jako podněcovatele i účastníka kinetického naplnění choreografie. Kamera slouží nejen k tomu, aby zachytila a zaznamenala

obrazy, ale také zvýšila kinestetickou výměnu mezi publikem a performerem. Kamera tak zastává dvojí roli, jednak je extenzí divákova zrakového smyslu, a také aparátem, který zapojuje jeho taktilní smysl.¹⁾

Transformativní možnosti technologie (film, video, kamera), které Laterna magika zapojovala do svých inscenací, lze používat různým způsobem: od extenze choreografického slovníku až po přepsání celé mizanscény, přičemž choreografovi dovolují relokovat tanec fyzicky i kinesteticky, v prostoru a čase.²⁾

Následující studie se zaměřuje na podobu tance v inscenacích Laterny magiky od jejích historických počátků až do novodobé éry na přelomu tisíciletí. Zkoumá, v jaké intenzitě byl tanec na scéně přítomný, jakým způsobem se odvíjel dialog mezi tanečníkem a filmovým médiem, jaký byl obraz tance prezentovaný ve filmových sekvencích divadelních inscenací, k jakým relokacím docházelo, pokouší se tedy zejména nahlédnout odlišná konceptuální východiska intermediálního vztahu tance a filmu na této experimentální scéně.

Tanec

V samotných počátcích Laterny magiky a jejích programů (světové výstavy Expo Brusel 1958, Montreal 1967) povaha tance vycházela z revuální povahy celého programu. Pásmo spojené z krátkých, nikterak souvisejících dílčích čísel prezentovalo především atraktivitu Laterny magiky jako novátorského intermediálního tělesa. Kombinace jevištní akce (konferenciérka, tanečnice, muzikanti, herci) s filmovými dotáčkami spolu s netradiční koncepcí scénografie vytvářela naprosto odlišný a jedinečný divácký zážitek. Tanečnice a performeré zastupovali živou jevištní akci, propojovali jednotlivé složky inscenace, ať už to byly filmové projekce různého typu (dokumentární záběry prezentují krajinu nebo průmysl Československa), nebo hudební čísla. Postava tanečnice fungovala jako estetický kontrast k dokumentárním záběrům industriálního prostředí (např. ve *Slovanských tancích*). Technicistní pohyby strojů těžkého průmyslu byly konfrontovány s lyrickým pohybem tanečnic, který zbavoval obsah obrazů přísného a přímého dokumentačního a propagandistického charakteru. Tanečnice reprezentovaly lehkost, živost, krásu a idylizovaly vyznění inscenace. Byly jakýmsi spojovníkem, „čokoládou“³⁾ mezi dílčími čísly programu, estetizující konstantou, které uváděly komplexní dění na scéně v rytmičtější symbiózu. Tanec s filmovou projekcí umocňoval dynamiku jednotlivých představení a prohluboval senzomotorický dojem. Limitovaný prostor scény nedovolil výraznější (tedy technicky náročnější) taneční projev.⁴⁾ Choreograf prvních programů Laterny magi-

1) John Cook, *Transformed Landscapes: The Choreographic Displacement of Location and Locomotion in Film*. In: Susan Broadhurst – Josephine Machon (eds.), *Performance and Technology. Practices of Virtual Embodiment and Interactivity*. London: Palgrave Macmillan 2011, s. 33.

2) Srov. tamtéž, s. 35.

3) Srov. Rozhovor s Janem a Ivankou Kuchařovými vedla Zuzana Černá, 22. 11. 2017. Dále Lucie Kocourková, *Laterna magika: zlatá éra očima pamětníků*. Praha: Knižní klub 2018, s. 203.

4) O limitech tance využít ho v plném potenciálu a možnostech se zmiňují také tehdejší tanečníci. Rozhovor s Ivetou Peškovou–Kočovou vedla Zuzana Černá, 2. 3. 2017.

ky Jiří Němeček tanec inscenoval jednoduše, střídme a realisticky. Tanec tak do velké míry tvořil doprovodný prvek; navazoval na sebe ostatní složky inscenace, ale výrazně na sebe neupozorňoval. Tanečník figuroval jako pověstný „sandwichman, jenž nosí reklamu malířů-scénických dekorátérů či je chřestýšem muzikantů“.⁵⁾

Laterna magika se ve svých počátcích hlásila k dědictví a odkazu zábavných revue, estetiky cirkusu a kabaretu.⁶⁾ Jednotlivá čísla Laterny magiky odkazovala k světu divadla, estrádních umělců, provazochodců a (pouťových) atrakcí. Povahou různorodá revuální čísla vyžadovala pochopitelně odlišný typ tanečního výrazu, proto se na scéně využívalo kombinace baletu, akrobacie, lidového tance, pantomimy či sportu. Od tanečníků se žádalo všestranných pohybových dovedností a větší důraz než na technickou kvalitu či formální taneční vyspělost se kladl na výrazové prostředky, herectví, komediantství a obecně celkovou výraznou expresivitu projevu.

Ukotvení v cirkuse poskytl formální rámec pro hravost, lehkost, (zdánlivou) improvizaci, ale také pro senzaci a risk, kterou ztvárňovaly rychlá nebezpečná jízda na kolečkových bruslích v *Krkolomné jízdě*, provazochodkyně přecházející nad městem (*Pestrá paleta*) či zběsilé tempo kankánu sborových tanečnic (*Gramoterče*). Právě v těchto inscenacích bylo možné dokonale aplikovat zapojení dalších médií, především filmových dotáček, které dávaly akci na scéně jiný rozměr a především rekontextualizovaly senzomotorické vnímání tělesné akce na jevišti. Postava/y byla/y v divadelním prostoru zastoupena/y dvakrát — v předtočených scénách ve filmu a ve své aktuální přítomnosti na scéně. Filmová reprezentace těm divadelním přidávala na plasticnosti, ukotvovala je v reálném prostředí a velikost projekce pochopitelně zintenzivnila vnímání těla performerů. Ačkoliv si divák byl vědom předtočených sekvencí, včetně toho, že vznikly v minulosti, na scéně je vnímal jakou součást přítomnosti.⁷⁾ Dialog, který posléze probíhal mezi dvojíky, a také mezi médii, posiloval celou situaci rovněž o napětí ze hry s mediálními přechody. Jako exemplární případ může posloužit emblematické číslo Laterny magiky *Krkolomná jízda*,⁸⁾ v němž muž na kolečkových bruslích projíždí za plného provozu Prahou. Jeho přítomnost těká z filmového plátna na jeviště a zpět, což vyžaduje velmi přesnou synchronizaci mezi projekcí a živou akcí na scéně, přičemž tanečník a jeho výskyt na jevišti je striktně podřízen filmové montáži. Zároveň jsou to tanečnickovy pohyby (ve filmu i na divadle), které jsou součástí filmového střihu, umožňují přechody mezi prostředími i rychlé změny perspektivy (piruety, skoky). Iluze provázanosti a prostupnosti dvou odlišných prostředí se děje díky tanci, a to i přesto, že skutečná jízda na kolečkových bruslích ve filmu přechází na jeviště jen jako pohybová stylizace: tanečník na scéně netancuje v bruslích, ale kontext inscenace a vnímání komplexní jevištní akce vytváří dokonalou iluzi nebezpečné jízdy. Napětí, které vzniká při přechodech z/do jednotlivých prostředí, se rovná napětí, které vychází z proveditelnosti prezentované fyzické akce.

5) Karel Teige, *Svět, který se směje. O humoru, clownech a dadaistech*. Praha: Akropolis 2004, s. 73.

6) Jedná se období od r. 1959 do 1977, do *Kouzelného cirkusu*.

7) Roberts Blossom, On Filmstage. *The Tulane Drama Review* 11, 1966, č. 1, s. 70.

8) Jedno z čísel, které se v rámci reprezentativního výběru děl Laterny magiky hrálo v podstatě dodnes. Tanečník v kostkovaném obleku se stal metaforou Laterny magiky, neboť byl často uváděn na fotografiích k článkům o Laterně magice doma i v zahraničí, jako vizuální motiv figuroval na propagačních materiálech apod. Srov. Lucie Kocourková, *Laterna magika: zlatá éra očima pamětníků*. Praha: Knižní klub 2018, s. 124.

Podobný princip dialogu filmového a jevištního dvojníka byl uplatňován také v dalších číslech Laterny magiky, mnohdy byl dokonce rozpracován do vztahu dvou postav, které spolu i přes odlišnou materialitu média komunikovaly: Např. v *Corridě* krotí toreador na scéně animovaného býka; *Tanečník s kruhem* si namlouvá baletku z filmového plátne nebo malíř se vydává za ukradenou paletou v *Pestré paletě*. Zamýšlený gag nespočíval v samotné fyzické akci (jakkoliv akrobatická může být), ale především v intermediální interakci. Scénografické řešení prostoru umožnilo pohyb performerů kolem plátne/pláten v různém stupni horizontálního i vertikálního přiblížení. V *Tanečníkovi s kruhem* dokonce muž tancoval s pohyblivým projekčním plátnem v rukou, čímž docházelo k přímému kontaktu dvou médií. Intermediální dialog (materií) vytvářel ústřední východisko dílčích čísel, zviditelnil možnost hry a přechodu.

V programech Laterny magiky byla zastoupena čísla tematizující a rozvíjející kontrast mezi promítaným obrazem a akcí na scéně, což lze demonstrovat číslem *Rytmy*, kde se na plátně v dynamickém sledu střídaly záběry z různých prostředí (sport, průmysl, zemědělství, umění), se kterými byl konfrontován tanec na scéně. Rytmus se zde stal nástrojem, který určoval obsah celé inscenace a rozehrával spoje mezi jejími jednotlivými vrstvami. Choreografie Zory Šemberové patřičně užívala různých tanečních forem (od baletu přes společenský tanec až po akrobacii), jejichž prostřednictvím docházelo buď k imitaci identických pohybů (baletní trénink), nebo k vytváření pohybové analogie (tanečnice na scéně předvádějí houpavou jízdu na koni). Rovněž docházelo k tomu, že typově různorodé činnosti na scéně a ve filmu byly synchronizovány právě pouze prostřednictvím rytmu: rytmus daný filmem určoval rytmus tance, čímž bylo možné sofistikovanější propojení mezi médií.

Povaha reprezentačního a propagačního nástroje státu Laternu magiku vedla též k využívání lidové tradice a folkloru, který představila v jeho v rychlé, dynamické a rytmické poloze. To byl také důvod, proč autoři programů upřednostňovali slovenskou lidovou taneční tradici a tanečníky SLUKu (Slovenský ľudový umelecký kolektív) před českým a moravským folklorem. Rychlý rytmický tanec umožnil tvůrcům lépe a nápaditěji rozvíjet pohybové efekty skupinového tance prostřednictvím filmových dotáček. Film „doplňující“ čísla jako *Cimbálový koncert* či *SLUK* pracoval s vizuálním motivem ornamentu lidového kroje i s ornamentem (fragmentarizací) tance (detail na nohy v krpčích, hlavy tanečníků). V číslech tak vynikl motiv efektní multiplikace postav v identickém kroji. Podobně jako v *Rytmech* bylo i v těchto folklorních číslech vše konstruováno tak, aby mohl být zdůrazněn jednotný rytmus a prohloubena senzomotorická evokace hudby a tance. Mistrovskou hru na pět cimbálů doplňovaly filmové dotáčky s detailním záběrem tance nahou a strun cimbálu, čímž byla vícenásobně zviditelněna hra na hudební nástroje.

Folklorní čísla byla součástí raných výstavních a zájezdových programů Laterny magiky, v pozdějších inscenacích se již nevyskytovala. Specifickou výjimkou práce s folklorem pak byla inscenace *Otvírání studánek*, jedna ze tří částí připravovaného zájezdového programu z roku 1960.⁹⁾

9) *Otvírání studánek* stylisticky naprosto vybočovalo z celé historie programů a inscenací. Tzv. *Druhý zájezdový program* (vytvářen v letech 1959/60) byl již od samého počátku koncipován daleko systematictěji, do třech odlišných, oddělených a dramaturgicky i stylisticky uzavřených celků. První částí mělo být pásmo výstupů

Oproti slavnostní poloze folkloru, jak byl prezentován SLUKem, představují *Studánky* kontemplativnější polohu lidové tradice a kultury. Režisér Alfréd Radok totiž kladl důraz na emocionalitu, emoční prožívání rituálů lidského života i archetypálnosti lidového prostředí. Jak sám poznamenal, „funkce inscenace přesáhla funkci výstavní propagace, gagu a artistní poezii pro poezii“.¹⁰⁾ Lyrická hudební báseň vnesla do prostředí Laterny magiky zcela jiný rytmus i poetiku — jak vizuální, tak pochopitelně i taneční a pohybovou. Choreografka Zora Šemberová zvolila velmi pokorný přístup k tématu, hudební předloze, jejímu obsahu a významu a uchýlila se k užítí velmi úsporného tanečního vyjádření. Kultivovaná taneční stylizace, a u tanečníků jinak silně vžitě taneční stereotypy, jako byly taneční chůze či běh, byla potlačena ve prospěch věcnějších, ale v rozsahové škále subtilnějších pohybů. Zjevné taneční mistrovství mělo zůstat skryto ve prospěch jednoduchosti a přirozenosti, i přesto byla pohybová složka stylizovaná a pomalá. Zaměřovala se na gesta, jejich expresivitu a význam v lidových rituálech. Stylově tak byl tanec ukotven mezi obřadností lidové kultury a moderním tancem. Tato taneční poloha se v Laterně magice objevovala zcela ojediněle. Šemberová využila svého širokospektrálního tanečního vzdělání a zkušeností. Vedle klasického tanečního školení těžila jak ze svých studií expresionistického tance u Rosalie Chladek¹¹⁾ ve škole v Laxenburgu u Vídně, tak z kurzů pantomimy u Marcela Marceaua v Paříži. Dramatická poloha tanečního výrazu jí byla velmi blízká, důraz na hloubku prožitku a silný emocionální výraz tak mohla zužitkovat právě v choreografické práci na *Studánkách*.

Pohyby tanečníků *Otvírání studánek* byly zářamovány filmem, natáčeným převážně v exteriérech, přičemž projekční plátno zaplňovalo celý scénický prostor. Filmová vizualita tak dominovala celé jevištní inscenaci. Obrazy otevřeného horizontu krajiny otvíraly prostor jeviště, filmový střih proměňoval dynamiku inscenace, detaily tváře herců i pohledy a ovlivňoval rytmus i rychlost tance. Filmové obrazy zároveň vytvářely mnohavrstevnaté významové symboly (obraz cest, zvonice, poutníka, pole). V sevřeném scénickém uspořádání nedocházelo ke komunikaci mezi jednotlivými složkami inscenace, spíše se jednalo o tři oddělené stopy inscenované vedle sebe. Dialog, který se mezi obrazem těla a skutečným živým tělem tanečníka odvíjel v předchozích senzačních programech Laterny magiky, nebyl ve *Studánkách* aplikován, jejich vazby nebyly přímé, ale odehrávaly se v symbolické a emocionální rovině.¹²⁾ Místo atraktivity byl důraz kladen na emocionalitu, na archetypální citovou paměť.¹³⁾

Laterny magiky z Expa, druhou *Otvírání studánek*, třetí propagační část *O loutkách a Československu*. Dramaticky sevřený tvar *Otvírání studánek* byl určen nejen adaptací hudební předlohy stejnojmenné kantáty Bohuslava Martinů, ale také kompaktním, de facto zcela samostatným filmem kameramana Jaroslava Kučery, který byl natočen ještě před zahájením samotného scénického zkoušení. Tyto dvě mediální stopy, které bezesporu existují i samostatně, byly na jevišti propojeny.

10) Eva Stehlíková, Alfréd Radok mezi filmem a divadlem. In: Eva Stehlíková (ed.) *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*. Praha: Akademie múzických umění, Národní filmový archiv 2007, s. 262.

11) Rosalie Chladek, tanečnice a choreografka, rodačka z Brna, která působila v Rakousku. Byla jednou z nejvýraznějších osobností evropského tanečního divadla 20. století, která se věnovala expresionistickému tanci, v Laxenburgu u Vídně založila taneční školu. Více Giel Gunhild – Ingrid Oberzaucher-Schüller, *Rosalie Chladek. Expression in Motion*. Wien: Kaiser Verlag 2011.

12) To dokládá i skutečnost, že filmová a taneční dvojice nebyla nikdy totožná a reprezentanti tanečních rolí mohli mít od počátku svou alternaci.

13) Inscenace *Otvírání studánek* byla v mnoha směrech velmi osobní výpověď režiséra Alfréda Radoka, která se

Od druhé poloviny 70. let začali tvůrci v Laterně magie hledat nové možnosti potenciálu multimediálního divadla. Formát činoherních inscenací (*Sněhová královna*, 1979, *Noční zkouška*, 1981, či *Černý mnich*, 1983) dokázal novátorsky zužitkovat filmové projekce a důmyslná scénografické rozvržení.¹⁴⁾ Tanec byl ze scény vytlačen, ačkoliv v každodenním provozu divadla zůstal nadále přítomný. Tanečnice a choreografka Marcela Benoniová radila režisérům ohledně výrazu těla na scéně. Na žádost Evalda Schorma dělala při zkoušení *Černého mnicha* pohybové a meditační tréninky, aby tak byla podpořena soudržnost skupiny a celkové soustředění.¹⁵⁾

Posléze došlo k dalšímu obratu Laterny magiky, a to k inscenacím s dominující taneční složkou. Žánrová proměna je předznamenána tanečními večery s choreografiemi Marcely Benoniové *Pragensia*, *Vox clamatis* (1985) či *Orbis Pictus* (1986). Kompaktní baletní inscenací s výraznou vizualitou filmových dotáček a nápaditou scénografií Josefa Svobody pak byl ambiciózní projekt *Odyseus* (1987). Velkolepá spektakulární inscenace *Odysea* byla pro potřebu většího scénického prostoru uvedena na velkém jevišti Kongresového centra (dříve Palác kultury a oddechu na Vyšehradě). Choreografie Ondřeje Šótha vycházela z klasické techniky, byla koncipována jako moderní balet s výraznými, technicky obtížnějšími sólovými výstupy, které tančili sólisté Národního divadla, doplněná o sborový tanec.

Centrem scénického řešení jeviště byla nakloněná plocha, pomocí které mohl tanečník expandovat do vertikálního prostoru scény a jež se podobala nekonečnému pozadí, na které se promítaly experimentální filmové obrazy Jaroslava Kučery, složené z různých detailů a struktur výrazného tvaru i barevnosti.¹⁶⁾ Obrazy měly expresivní charakter (bouře na moři), určovaly atmosféru inscenace či sloužily k vytváření analogií na scéně. I když na scéně vznikl velký prostor pro tanec a sólový baletní výkon, podmanivá vizualita filmových dotáček spolu s naddimenzovaným jevištěm tanečnický na scéně znevýhodňovaly, a tak tanečník zápasil o divákovu pozornost s filmovým obrazem.¹⁷⁾ Kostým tanečníků tělové barvy byl doplněn o antické atributy, což přispívalo k propustnosti figury. Společné užití filmu a živého těla na scéně mělo dvě polohy: v dynamických filmových sekvencích byli tanečníci na scéně neviditelní, byli obrazem symbolicky pohlceni či transformováni,

stala prostředkem osobních útoků tehdejší politické garnitury. *Otvírání studánek* bylo zakázáno a Radok musel opustit Experimentální scénu Národního divadla (tzn. Laternu magiku). *Otvírání studánek* mohlo být znovu nastudováno a uvedeno o šest let později, v roce 1966. Přes univerzální téma koloběhu života a smrti, archetypální tradici lidové kultury a transcendentní přesah, užití moderních výrazových a scénických prostředků však působila inscenace už neaktuálně. Jako by po letech vystoupila disproporčnost scénické akce a působivé filmové složky. Nicméně v kontextu tělesa Laterny magiky mají *Studánky* specifické postavení. Inscenace byla dvakrát znovu nastudována a uvedena (v letech 2003 a 2013). Je to tak jediná inscenace z historické epochy této scény, která překročila časovou rupturu a utvořila vztahový most, emocionální vazbu k Laterně magie Alfréda Radoka. Více viz Eva Stehlíková (ed.), *Alfréd Radok mezi filmem a divadlem*. Praha: Akademie múzických umění, Národní filmový archiv 2007.

14) Viz Lucie Česálková – Kateřina Svatoňová, *Diktátor času: (De)kontextualizace fenoménu Laterny magiky*. Praha: Národní filmový archiv, Univerzita Karlova, Filozofická fakulta 2019, s. 316–328.

15) Petra Dotlačilová, S Marcelou Benoniovou: „Pokládám za zázrak, že dodnes můžu v tanci působit, učit a choreografovat...“ Online: <<https://www.tanečníaktuality.cz/rozhovory/s-marcelou-benoniovou-pokladam-za-zazrak-ze-dodnes-muzu-v-tanci-pusobit-ucit-a-choreografovat>>, [cit. 20. 9. 2019].

16) Srov. Kateřina Svatoňová, *Mezi-obrazy: mediální praktiky kameramana Jaroslava Kučery*. Praha: Univerzita Karlova, Filozofická fakulta, Národní filmový archiv, MasterFilm 2016.

17) Srov. Rozhovor s Vlastimilem Harapesem vedla Zuzana Černá, 26. 6. 2017.

při statické projekci pak naopak vznikl větší prostor pro tanečníky a jejich výkon. V *Odyseovi* tedy nedocházelo k užití filmového dvojníka a k multiplikaci těla a jeho obrazu na scéně. V některých scénách však docházelo k záměrnému kontaktu těla a obrazu, čímž byly zviditelňovány především vnitřní stavy postav (Odysseova touha po Penelopé znázorněna prostřednictvím ženského klínu, kam se Odysseus uchýlí).

Také následující inscenace *Minotaurus* (1990) pokračovala v započaté tendenci kompaktního formátu taneční inscenace. Přesto, že šlo o další zpracování antického námětu, jednalo se o velmi komorní inscenaci pro tři tanečníky, která nebyla prvoplánově spektakulární jako *Odyseus*. Jevišti dominovala konstrukce potažená molitanem, která evokovala prostor jeskyně či vstupu do labyrintu, odlišná materialita projekce byla následována a podpořena odlišným charakterem tanečního projevu i hudebního doprovodu, poprvé byla na scéně Laterny magiky použita počítačová animace, všechny složky měly hrubší, surovější charakter, projekce byla zrnitější, drsnější, tanec živelnější, pudovější. Hostující zahraniční choreografka Raffaella Mattioliová poprvé na české scéně koncipovala inscenaci v poloze moderního tance, a to ve spolupráci s tanečníkem a svým blízkým spolupracovníkem Perrym Douglinem, pro nějž choreografii titulní postavy vytvořila. Velmi animální a dynamický tanec konvenoval Douglinovu tělesnému typu a tématu fyzické rozpolcenosti. Ze střetu animálního s humánním vycházela také choreografie, která byla zčásti osobní improvizací tanečníka snažící se evokovat právě pudovou živočišnost, střídající polohu s estetizovaným tanečním projevem. Zrnitý charakter obrazu i triková práce s monochromatickou barevností vytvářely zemitější, ne prvoplánově spektakulární, vizuální složku inscenace. Opět docházelo k synchronizaci filmového a na scéně fyzicky přítomného tanečníka. Zjednodušené siluety tanečníků evokovaly „platónovské“ stíny postav na stěnách labyrintu jeskyně. Spirálovité zatočení scény obraz projekcí záměrně deformovalo. Vizuální složka inscenace naddimenzovala působnost postavy, čímž umožnila metaforickou i metamorfozující proměnu postav na scéně (evokace vtažení do labyrintu). Autoři inscenace (Josef Svoboda, Jindřich Smetana) využili projekci přímo na tělo a filmová projekce tak splývala s pohybem těla, stávala se součástí choreografie.

Minotaurus tak poprvé uvedl současný tanec, který nebyl kombinován s jinými tanečními formáty či pantomimou. Protože však byla choreografie vystavěna přímo pro Perryho Douglina a odvíjela se z přirozené expresivity jeho těla a individuální improvizace, pozdější odchod tohoto tanečníka inscenaci výrazně poznamenal a proměnil. Individualizovaný tělesný výraz byl týmem Laterny magiky uchopen, systematizován a předělán pro tanečníky souboru, kteří disponovali jinou pohybovou kulturou a především měli klasické taneční vzdělání. Inscenace přišla o část elementární materiality, která byla součástí původního konceptu. Tanečníci se tuto složku snažili vyvážit důrazem na výraz a hereckou polohou projevu, což se ukázalo jako velmi problematické a nefunkční.¹⁸⁾

Porevoluční éra Laterny magiky se nadále zaměřila na taneční inscenace a postupná dominance tance se projevila mj. vybudováním tělesa Laterny magiky jako primárně tanečního souboru. Přispělo k tomu angažmá francouzského choreografa Jeana-Pierra Aviotte, který vedl soubor od mezi lety 1995–1999. Aviotte otevřel soubor mezinárodní-

18) Rozhovor s Václavem Janečkem vedla Zuzana Černá, 16. 8. 2017.

mu prostředí, konfrontaci se zahraničními trendy a tendencemi, přičemž usiloval o vybudování kvalitního souboru založeného na vysoké kultuře klasického tance.¹⁹⁾ Aviotte se záměrně pokoušel odklonit od revuální tradice Laterny magiky a chtěl těleso prezentovat především kvalitou interpretů, nikoliv míšením žánrů, uměleckých disciplín a médií. Inscenace, které za svého působení vytvořil, tak byly velmi akademického rázu. Příkladem mohou být *Hádanky* (1996), které byly oceněny za taneční interpretaci,²⁰⁾ čímž se potvrdily Aviottovy původní intence.

Tělo tanečníka a jeho pohyb stál v popředí celé inscenace, prostor jeviště byl daleko více osvětlen než v „tradičních“ programech Laterny magiky, čímž byl vytvořen větší prostor pro ucelené taneční sekvence a pas de deux. Tvůrčí tým s Josefem Svobodou v čele inscenoval na scéně polopropustná plátna, tanečníci se objevovali jak před projekcí, tak i za ní. S jednotlivými médii se pracovalo jako s vrstvami, jejichž překryvy byly záměrně zviditelňované. Projekce opět pracovala s dvojníky, siluetami postav a filmovými obrazy promítanými na několik dílčích pláten rozvěšených v prostoru. Scénografie kreativně propojovala projekci s přímým kontaktem tanečníků (plátno rozstříhané na pruhy dovolilo větší prostupnost s choreografií). Specifické rekvizity, jako obruč baletní krinolíny, vnášely do jinak vážné inscenace jemnou ironii. Tímto dílem se Laterna magika prezentovala jako současná baletní scéna, kde špičkový baletní akademismus potlačoval (mediální) experiment.

Opravdu současný tanec a současnou původní českou taneční tvorbu prezentovala Laterna magika až programem *Graffiti* (2002), v němž uvedla čtyři choreografie mladých českých tvůrců (Jiří Bubeníček, Václav Kuneš, Petr Zuska), kteří v té době působili jako tanečníci v prestižních zahraničních souborech (Kuneš v Nederlands Dans Theater u Jiřího Kyliána, Bubeníček v Hamburské státní opeře či Zuska v Les Grand Ballet Canadiens). Jednalo se zároveň o poslední inscenaci, na které se podílel Josef Svoboda. Hlavní scénografické řešení spočívalo v instalaci virtuálního plátna tvořeného polopropustnými zrcadly, díky čemuž mohl být prostor zaplněn obrazem bez toho, aniž by bylo na jevišti zavěšeno plátno. Tanečníci promítaný obraz neviděli, na scéně se řídili značkami na zemi a hudbou, která se tak stala hlavním nástrojem synchronizace všech složek inscenace. Efekt virtuálního plátna pak umožnil, aby tanečníci naprosto splývali s projekcí.

V dílčích choreografiích bylo se scénickým vizuálním řešením zacházeno různě. *Graffiti* Jiřího Bubeníčka pracovalo s vizualizací trajektorie pohybu. Tanec tanečníků nacházel odezvu v abstraktních čarách, které připomínaly tvorbu graffiti. Na scéně docházelo k interakci mezi obrazem a tancujícím tělem, kdy byly jinak abstraktní taneční pohyb i jeho dynamika zdůrazněny a zviditelněny. V části inscenace bylo pak vizuálních efektů užíváno v intencích světelného designu, kdy projekce osvětlovala celou scénu a dotvářela komplexní atmosféru.

V choreografii Petra Zusky *Les bras de mer* byl duet dvou tanečníků projekcí rámován; promítnutá fotografie vytvořila počáteční situaci, ze které se následně rozvinula celá cho-

19) Rozhovor s Pavlem Knollem vedla Zuzana Černá, 17. 8. 2017.

20) Soubor Laterny magiky získal za tuto inscenaci ocenění za nejlepší kolektivní interpretační výkon, které jí udělily Taneční sdružení ČR a Únia tanečného umenia na Slovensku spolu s Nadací českého literárního fondu za rok 1999. Srov. Václav Janeček – Štěpán Kubišta, *Laterna magika aneb „divadlo zázraků“*. Praha: Laterna magika 2006, s. 309.

reografie. Filmové sekvence byly používány pro dotváření atmosféry i prostředí (obrazy moře, mraků), ale užívalo se i předtočených sekvencí upravených v postprodukci na vysoce kontrastní figury. Na scéně pak tvůrci pracovali se zviditelněním rozfázování pohybové sekvence i s jejím úplným zastavením. Projekce byla doprovodná, nesnažila se o přesnou synchronizaci dvojníků na jevišti a ve filmu, nicméně umocnila vizuální působivost tance na scéně a jeho synestetické vnímání. Václav Kuneš ve svém díle *On the step 2* využil virtuálního plátna pro zdůraznění přechodů mezi různými prostředími (ulice, divadlo) a k vytváření prostorového předělu na scéně. Také v jeho choreografii se počítalo s filmovými dotáčkami, které pracovaly s dvojníky tanečníků. Kuneš přesně synchronizoval filmové a taneční sekvence, kdy na scéně exponoval taneční duet mezi filmovými a skutečnými tanečníky.

V kontextu celé komponované inscenace byly odlišné jevištní stylizace (kostýmy) i pohybové výrazivo dílčích choreografií sjednoceny prostřednictvím identické vizuální stylizace filmových obrazů. Výrazná barevnost projekce, práce se strukturou a barvou připomínala postupy Jaroslava Kučery (především pro *Odyssea*). Vizuální efekty přispívaly k naddimenzování působivosti tance na scéně, zviditelňovaly ho, odhalovaly jinak těžko postřehnutelné fáze pohybu a celkově tak umocňovaly (třebaže jinak abstraktní) taneční expresivitu.

Jednotlivé choreografie posléze žily svým vlastním životem, byly inscenovány na dalších mezinárodních scénách bez projekce a virtuálního plátna. Např. *Les bras de mer* Petra Zusky patří k jeho nejuvádějším pracím.²¹⁾ Tento aspekt tak poněkud problematizuje neoddělitelné provázání tance a jevištní akce v tradici Laterny magiky, poukazuje na možnost snadného separování obou složek od sebe i následnou práci s fragmentarizací a rekontextualizací inscenace. Přestože tvůrčí týmy pracovaly na synchronizaci vizuální a taneční složky, intermediální sepětí nebylo natolik silné, aby neobstálo samostatně. Tato praxe tak odhaluje suverénní postavení tance a jeho výrazových nástrojů v kontextu celé multimediální inscenace.

Poznámka k obrazu baletní špičky

Přestože balet nebyl dominantní taneční technikou, se kterou se v historii souboru Laterny magiky pracovalo, obraz baleríny v baletních špičkách a tylové sukni byl jedním z motivů, jenž se velmi často užíval ve filmových složkách inscenací. Postava baleríny se objevuje v celé řadě čísel, převážně pro Expo a zájezdové programy (zejména v období 1958–1973), jako jsou např. *Setkání na letišti*, *Tanečník s kruhem*, *Pražské jaro*, *Houslový koncert* nebo *Rytmy*. Figura baleríny byla užívána různým způsobem, ať už jako symbol divadla, tance, cirkusu a tanečního mistrovství, ale také jako odosobněný výrazný vizuální prvek, který je nositelem rytmu či znak mistrovské dovednosti a přesnosti.

Karel Teige popisuje balet nejen jako „zázračnou techniku, vytrénovanou tělesnou výkonnost, maximální pohyblivost a dynamičnost, s nadmírou výtvarnosti, hudebnosti, akrobacie skoků, škálou pohybových vibrací“, ale také jako „tanec abstraktní a geometric-

21) Srov. *Graffiti*. Dostupné online: <<https://www.narodni-divadlo.cz/cs/predstaveni/5494>>, [cit. 20. 9. 2019].

ký, prostý anekdotičnosti, ilustrativnosti, mimiky a sexuálního sentimentalismu, tance, který je básní hmoty, těla, svalstva, kadence a pohybu“.²²⁾ Taneční teoretička Susan Leigh Fosterová ve své známé studii baletní špičky „The Ballerinas' phallic poite“ poukazuje na estetickou jednoznačnost baletních špiček a baletu jako homogenizujícího média s jasnými kritérii excelence. Nohy v pudrově růžových či bílých punčochách a baletních špičkách tak vypadají, že se dají oddělit od zbytku těla. Segmentace těla rozvíjí fascinaci izolovanými částmi ženského těla. Pohyby nohou jsou v ostrém kontrastu k jemným pohybům rukou i zaoblenému záklonu torza. V baletní špičce je zakořeněná síla a linie nohy směřuje přesně dolů jako bodec, což balerínu přísně ukotvuje v zemi. Léta disciplíny a tréninku proměňují tělo v linie a kruhy, čemuž odpovídá mj. baletní postavení i základní pozice. Tělesný chaos se transformuje do racionální formy a geometrická perfekcionalita zobrazuje samu sebe jak v nitru, tak na povrchu. Tělesné pohyby reprezentují jeden perfektní pohyb za druhým a proměňují se v symbol.

V tomto smyslu je obraz baleríny užíván také v některých filmových dotáčkách k inscenacím Laterny magiky, kdy autoreferenčně odkazuje k symbolu divadla, prostředí jeviště, artistního výkonu. Detail tance na špičkách pak plní funkci a priori vizuálního, grafického motivu. Např. v *Houslovém koncertu* jsou nohy baleríny jako čistá bílá linie konfrontovány s obrazem houslisty, čímž je tak vytvářena zjevná analogie virtuózních pohybů, nebo jsou jako prostý vizuální a grafický motiv kladeny vedle dalších předmětů (strom). V čísle *Rytmy* jsou podmanivé záběry na různorodé aktivity (koňský dostih, atletický závod) střihově konfrontovány s baletním tréninkem u tyče. Zatímco sportovci i koňské dostihy jsou ve filmu zabráni v celkovém záběru, taneční trénink pouze v detailu. Ženské tělo je tak naprosto eliminované na abstraktní pohyb nohou, na jeho odosobněnou geometrickou kvalitu. Baletní špičky zdůrazňují rytmus a přesnost, podtrhují interpunkci filmového střihu. Postava baleríny se také objevuje např. v *Setkání na letišti*, kdy je využíváno jednotné figurace, při níž snadno zanikají individuální specifika tanečnic — ty se stávají se snadno replikovatelným objektem, ideálním předmětem vizuální multiplikace, kdy nekonečná řada baletek dokáže snadno zaplnit celou plochu letiště. V čísle *Tanečník s kruhem* náleží baleríně pouze imaginární prostor filmového plátna. Reprezentuje postavu ze snu, se kterou rozmlouvá artista tancující před diváky na scéně. Obraz tanečnice je koncipován fragmentárně — od torza přes pas až po baletní špičky. Postava baletky zde reprezentuje ideál, představu, sen; nerealistickou nereálnou figuru²³⁾ — ideální ženu, kterou si tanečník, když vstoupí za ní na plátno, nakonec vezme za manželku.

Podle Leigh Forsterové dává takovému odosobněnému symbolu baleríny emocionální náboj až její lacanovská interpretace. V okamžiku připodobnění fragmentu baletních špiček k falu dostává balerína a její nohy smyslovou, sexuální potenci.

Falická identita baleríny signalizuje její situaci právě uprostřed mezi penisem a fetišem: Vypadá jako, ale není to penis. Její nohy, její celé tělo se zvedá, je pevné, přitom

22) Karel Teige, *Svět, který se směje. O humoru, clownech a dadaistech*. Praha: Akropolis 2004, s. 71–72.

23) Fosterová mj. poukazuje na efemérnost a nereálnost ženských rolí (labuť, princezna) v dílech klasického baletu či na tendenci ženských rolí reprezentovat stavy bytí jako lásku, touhu, zlo, patos, šílenství. Více Susan Leigh Foster, *The ballerina's phallic poite*. In: Susan Leigh Foster (ed.), *Corporalities. Dancing Knowledge, Culture and Power*. New York: Routledge 1996, s. 9.



Filmová polička. Číslo *Pražské jaro, Druhý zájezdový program* (1960). Národní filmový archiv

stále zůstává jemné a subtilní. (...) Její náhlé změny směru, přenášení váhy, vždy zůstává vztyčená, podobá se vlastní šťastné myslí penisu, jeho nevysvětlitelnému zájmu o nezanedbatelné události. Přesto je zjevné, že to není penis; je to žena, jejíž pohyby nohou symbolizují pohyby penisu.

Chová se jako, ale není to fetiš. Její charisma nevychází z jednoho identifikovatelného zdroje. Slučuje podivně protichůdné prvky — nohy s celým tělem, krásu se zdatností, fyzičností a racionalitou. (...) Odolává odcizenému oddělení části a celku, které je nezbytné k vytvoření fetiše. Její celé tělo a osobní výkon, přes všechny extrémy, kterými byla kultivovaná, zůstává nedotčeno.²⁴⁾

Z archivu Laterny magiky tak vystupují obrazy, které pracují s ženským tělem a jeho fragmenty jako s jakýmsi fetišem (vedle motivu baleríny např. detail prsou v *Gramotérčích*). Obraz ženského těla je užíván jako zjednodušený stereotypní sexuální symbol. V určitém náhledu tak Laterna magika reprezentuje výhradně umění mužského pohledu a pokřivuje obraz žen.²⁵⁾

Závěrem

Tanečníka/tanečnici Laterny magiky charakterizovala všestrannost. Na scéně se střídal balet s pantomimou, sportem, lidovým tancem, černým divadlem i s moderními tendencemi současného tanečního umění. Přestože klasická taneční technika byla pro soubor Laterny magiky určující (jako technický předpoklad, elementární tréninková metoda), nebyl na její vysokou kvalitu kladen velký důraz, neboť takové dílo nebylo v repertoáru tělesa dlouho přítomno. Velký prostor naopak dostával výrazový a herecký potenciál tanečníků, práce s prvky pantomimy. Tanečníci byli otevření různorodé tvorbě, rozmani-

24) Tamtéž, s. 13–14.

25) Toto téma rovněž rozvinul a zpracoval ve svém video-eseji LOGIKA MAGIKY Jiří Žák. Video bylo uvedeno na výstavě Laterna magika: Dekonstrukce a aktualizace. Dům umění města Brna, 15. 5. – 28. 7. 2019.

tým tanečním stylům, neboť téměř každou inscenaci připravoval jiný choreograf. Situace se proměnila až v 90. letech, ve vrcholném období taneční profesionalizace tělesa za uměleckého šéfa Jeana-Pierra Aviotta. Přesto, že se v obecném náhledu jednalo o experimentální divadelní scénu, na poli tance k výrazným posunům, ve smyslu užití současného tanečního jazyka, nedocházelo. Ovšem v kontextu národní dobové praxe velkých kamenných divadel představoval repertoár Laterny magiky ty nejmodernější tendence tanečního umění. Na jevišti byla inscenována raritní díla jako *Otvírání studánek* či *Minotaurus*.

Tanec byl v Laterně magice komponován zcela odlišně — ve spolupráci s ostatními mediálními složkami inscenace a v závislosti na nich. Taneční složka vesměs podléhala stylizaci a účelu inscenací. Typické křížení formátů, žánrů i médií využívalo tance jako jakéhosi úběžníku jednotlivých složek inscenovaných na scéně. Závislost a podřízenost jevištní akce filmové složce determinovala tělesný výraz — vznášela nekompromisní požadavek na přesnost v interakci s obrazem, nemožnost improvizace či volnější interpretace postavy taneční výkon svazovala. Tanečník musel soutěžit o pozornost s dominantní filmovou vizualitou, s velikostí figur a jejich senzomotorickou expresivitou velké projekce. Pohyb na scéně byl komplikován nízkou osvětleností ve prospěch větší imanence filmového obrazu. Silný paprsek z projektorů znepříjemňoval taneční výkon a především znesnadňoval orientaci tanečníka na scéně (např. v piruetách apod.),²⁶⁾ který se tak musel řídit především zvukem a ruchy.

Formát inscenací Laterny magiky a jejich komponovaných programů, estetika revue a cirkusu se rovněž staly určující pro obecné vnímání tanečníka této scény. Jejich statut byl (nejen) kolegy z oboru degradován, byli vnímáni jako přízemní akrobaté s nevyhraněným výrazivem, prosti mistrovské polohy tanečního umění.²⁷⁾ Paradoxně ale reprezentovali zvláštní elitu komerčního divadla, vyjížděli na dlouhodobé zájezdy do zahraničí, kam nebylo možné se běžně dostat. V tvůrčím procesu přicházeli do kontaktu s řadou umělců z různých uměleckých odvětví — s filmovými kameramany, vizuálními umělci, současnými hudebními skladateli, scénografy a v neposlední řadě také se zahraničními profesionály.²⁸⁾ Václav Janeček to popisuje jako „příležitost žít ve velkém světě“.²⁹⁾ Mnoho tanečníků strávilo v Laterně magice celý svůj profesní taneční život a mnozí z nich zůstali s divadlem spjati i nadále coby choreografové, pedagogové, provozní či umělečtí ředitelé.³⁰⁾ Vznikalo tak silné mezigenerační provázání, které utvářelo kontinuální paměť tělesa. Jednotlivé role, způsob jejich technické realizace i interpretace pak byly předávány ústně, prostřednictvím individuálních znalostí a zkušeností specifického soukolí multimediálního pro-

26) Např. jeden ze sólistů Národního divadla musel Laternu opustit z tohoto důvodu, nemohl točit piruety. Rozhovor s Josefem Kotěšovským vedla Zuzana Černá, 19. 9. 2017.

27) Potvrzují mnohačetné rozhovory s pamětníky. Rozhovor s Josefem Kotěšovským vedla Zuzana Černá, 19. 9. 2017. Rozhovor s Václavem Janečkem vedla Zuzana Černá, 16. 8. 2017. Rozhovor s Pavlem Veselým vedla Zuzana Černá, 13. 7. 2016.

28) Protože byla Laterna magika scénou orientovanou na zahraničního diváka, snáz mohli oslovit spolupracovníky z ciziny. Velkou roli v tom pochopitelně hrály osobní kontakty Josefa Svobody s evropskou divadelní scénou.

29) Rozhovor s Václavem Janečkem vedla Zuzana Černá, 16. 8. 2017.

30) Namátkou např. Pavel Veselý aktivně působil v Laterně magice v letech 1959–1990, Jan a Ivana Kuchařovi tam strávili celou taneční kariéru, Josef Kotěšovský působí v divadle od r. 1975, dnes jako provozní ředitel, Pavel Knolle od r. 1985, v současné době jako umělecký šéf souboru Laterny magiky.

středí. Svůj klíčový význam to má zvláště v inscenacích, které jsou přes svůj estetický i technický anachronismus uváděny dlouhodobě (*Kouzelný cirkus*). Sólisté Laterny magiky nebyli nikdy prezentováni jako přední osobnosti scény. Jejich jména nebyla uváděna na plakátech, taneční interpretace jednotlivých rolí nebyly prezentovány jako svébytný individuální výkon. Tanečníci vystupovali jako soubor, jako těleso. Divadelní instituce taneční interprety anonymizovala.³¹⁾ Nemusí to ovšem znamenat, že by tím záměrně chtěla upozadit jejich význam. Laterna magika byla konstituovaná především jako kolektivní multi-mediální hvězda.

Citovaná díla:

Cimbálový koncert (Alfréd Radok, Vladimír Svitáček, Ján Roháč, 1958), *Corrida* (Ladislav Rychman, Jaromír Staněk, 1968), *Černý mnich* (Evald Schorm, Jaroslav Kučera, 1983), *Graffiti* (Ondřej Anděra, Petr Kout, 2002), *Gramoterče* (Ladislav Rychman, Jaromír Staněk, 1968), *Hádánky* (Jean-Pierre Aviotte, Josef Svoboda, 1996), *Houslový koncert* (Jaromír Staněk, 1963), *Kouzelný cirkus* (Evald Schorm, Jiří Srnc, Jan Švankmajer, 1977), *Krkolonná jízda* (Jaromír Staněk, 1963), *Les bras de mer* (Petr Zuska, 2002), *Logika Magiky* (Jiří Žák, 2019), *Minotaurus* (Josef Svoboda, 1990), *Noční zkouška* (Evald Schorm, 1981), *Odysseus* (Evald Schorm, Jaroslav Kučera, 1987), *On the step 2* (Václav Kuneš, 2002), *Orbis Pictus* (Marcela Benoniová, 1986), *Otvírání studánek* (Alfréd Radok, 1966), *Pestrá paleta* (Ladislav Rychman, Jaromír Staněk, 1968), *Pragensia, Vox clamatis* (Marcela Benoniová, 1985), *Pražské jaro* (Alfréd Radok, Ján Roháč, Miloš Forman, Vladimír Svitáček, 1960), *Rytmy* (Alfréd Radok, Ján Roháč, Miloš Forman, Vladimír Svitáček, 1960), *Setkání na letišti* (Alfréd Radok, Ján Roháč, Miloš Forman, Vladimír Svitáček, 1960), *Slovanské tance* (Alfréd Radok, Vladimír Svitáček, Ján Roháč, 1958), *Sněhová královna* (Evald Schorm, 1979), *Tanečník s kruhem* (Alfréd Radok, Ján Roháč, Miloš Forman, Vladimír Svitáček, 1960).

Magda Španihelová působí na Katedře filmových studií FF UK. Zabývá se převážně zobrazováním těla, intermediálními průniky tance a filmu (publikace *Screendance: tělo pro kameru*, 2010), sportem ve filmu (disertační práce *Naše krásné, zdravé, moderní a národní tělo: vizuální reprezentace fyzické kultury a sportu v kontextu formování národní identity v meziválečném Československu*, 2017), ale také současným středoevropským dokumentárním filmem. (Adresa: magda.spanihel@gmail.com).

Tato studie vznikla díky podpoře MKČR v rámci řešení projektu NAKI II Laterna magika. Historie a současnost, dokumentace, uchování a zpřístupnění (2016–2019).

31) Na tuto skutečnost poukazují pamětníci, bývalí tanečníci Laterny magiky. Rozhovor s Josefem Kotěšovským vedla Zuzana Černá, 19. 9. 2017. Rozhovor s Janem a Ivankou Kuchařovými vedla Zuzana Černá, 22. 11. 2017.

SUMMARY

Between Dominance and Absence*Dance (with the Media) in Laterna Magika***Magda Španihelová**

The study focuses on the form of dance in productions of Laterna magika from its historical beginnings up to the modern era at the turn of the millennium. Dance was one elementary elements present in multimedia productions of this experimental scene since the Expo World Exhibition in 1958 in Brussels. The dance changed its position according to a different creative starting points — from an insignificant mediator linking individual scenic elements through dominant role in the period of ballet productions at the turn of the 1980s and 1990s, to the the total absence of dance in the era of so-called drama programs. Throughout Laterna magika's history, dance appeared in a variety of dance styles and formats: from revision motion sketches and pantomime etudes, through technically demanding dance figures as well as master de pas de deux. Dancer on stage worked as a useful linker or mediator between the film image and the living stage events. The study examines the intensity of the dance present on the stage, the way it is he developed a dialogue between the dancer and the film medium, what was the image of dance presented in film sequences of theatrical productions, to which relocations there was. In particular, it attempts to look at different conceptual starting points intermedia relationship of dance and film on the scene of Laterna magika.

klíčová slova: Laterna magika, tanec, choreografie, tělo, film, intermedialita

keywords: Laterna magika, dance, choreography, body, film, intermediality

Jan Černíček

Hudební historie Laterny magiky

Již jen letmý pohled do soupisu všech autorů hudby v šedesátileté historii Laterny magiky odhaluje základní poznatek: žádný jiný umělecký obor, participující na realizaci jejích inscenací, nezahrnuje tak početné a stylově heterogenní zastoupení různých tvůrců. Zatímco u režie, scénografie, tvorby scénářů či choreografie nacházíme vždy alespoň v určitém časovém období personální kontinuitu,¹⁾ v zastoupení hudebních skladatelů můžeme s téměř každou inscenací sledovat nová jména. V hudebních mozaikách nejstarších revuálních programů se sice s některými autory setkáváme vícekrát,²⁾ od přechodu k ucelenějším celovečerním programům však až na výjimečné případy³⁾ registrujeme neustále nové skladatelské osobnosti. Jakmile zohledníme i případy užití archivní hudby, tedy hudby autorů, jejichž kompozice původně nebyly zamýšleny pro scénické provedení, dojdeme k součtu více než padesáti skladatelských jmen.

Z čeho tato autorská nesourodost vyvěrá? Jakou roli a funkci vlastně měla a má hudba v představeních Laterny magiky? Přinesli autoři hudby k jejím inscenacím nové koncepty na poli jevištních hudebních forem? To jsou některé ze základních otázek, jež si lze při úvahách o hudbě v prvním multimediálním divadle položit.

V rámci úvodu stručně charakterizujme samotný multimediální formát Laterny magiky: jedná se o specifickou scénickou produkci, usilující o integraci (vícenásobné) filmové projekce, hudby, tance a herecké akce. Většinu hudební tvorby pro Laternu magiku tak můžeme zařadit do široce rozprostřeného prostoru vymezeného pojmem *hudební divadlo*, v němž bez ohledu na konkrétní žánry nebo proměnlivou míru kooperace s dalšími uměleckými obory zastává hudba „dominantní či alespoň významně spoluurčující syn-

1) Platí to i pro filmařské profese — kameru, střih či zvuk.

2) Jan F. Fischer, Zdeněk Liška, Oldřich F. Korte.

3) Dvakrát byli osloveni Michal Pavlíček a Jan Šíkl. Michal Pavlíček je tvůrcem hudby k celovečernímu *Minotaurovi* (1989), poté se podílel ještě na hudebně kompilované inscenaci *Hádanky* (1996). Jan Šíkl vytvořil hudbu ke dvěma nejnovějším inscenacím *Cube* (2017) a *Zahrada* (2018).

takticko-sémantickou a komunikační úlohu⁴⁾. Z tohoto pohledu představuje nejvyhraněnější typ hudebního divadla *opera*, mezi jejíž konstitutivní rysy patří klíčová role vokální i instrumentální hudby a její uplatňování v celém časovém průběhu díla.⁵⁾ Syntetický charakter operního díla, propojujícího hudební, slovesnou a herecky pohybovou složku, je však zároveň důvodem, proč někdy bývá právě vznik opery (původně označované jako *favola in musica* nebo *dramma per musica*) na přelomu 16. a 17. století nahlížen jako jeden z možných počátků multimediality v hudebním umění. Ještě výraznější opodstatnění mají tyto úvahy v souvislosti s operní reformou druhé poloviny 19. století, iniciovanou Richardem Wagnerem. Ten ve svém textu *Umělecké dílo budoucnosti* (*Das Kunstwerk der Zukunft*, 1850) představil vizi souborného uměleckého díla (*Gesamtkunstwerk*), jež pracuje s kvalitativně novým uspořádáním vztahů hudby, literárně dramatické složky, scénického výtvarnictví a hereckého projevu. Teoretické základy konceptu *hudebního dramatu* vycházely z přesvědčení, že každé z autonomních umění je omezeno určitými hranicemi, a pouze jejich překonáním (pomocí syntézy uměleckých oborů) se tvůrci otevírá prostor ke svobodné realizaci komplexního uměleckého záměru. V praktické aplikaci Wagnerova hudebně dramatického systému nakonec dominovala relace mezi hudbou a textem, zatímco úloha dalších scénických složek byla relativně slabší. V souvislosti s moderním audiovizuálním uměním je však pozoruhodné Wagnerovo iluzivní pojetí orchestru, vytvářejícího hudební produkci mimo vizuální obzor diváka (viz atypicky upravené orchestřiště v budově wagnerovského divadla v Bayreuthu), jehož princip se později v plně rozvinuté podobě stal jednou z podstat ireálného pojetí hudby ve filmovém umění.

Dílčí zásady tvorby tzv. *hudebního dramatu* se uplatnily také v *baletu*, jenž se v osmáctém a devatenáctém století (společně se scénickým melodramem) vyhranil jako poměrně samostatný druh hudebního divadla. V některých baletních partiturách tak postupně nacházíme výrazný odklon od tradičního uspořádání „standardizovaných“ baletních čísel směrem k ucelené hudebně dramatické kompozici.

Vedle dominantního operního žánru zahrnuje oblast hudebního divadla i další tradiční vokálně instrumentální formy. Jako *singspiel* (v českém prostředí *hra se zpěvy*) je označována mluvená divadelní hra s vloženými zpívanými čísly, charakterizovaná kromě mluveného dialogu také lidovými a tanečně-hudebními prvky. Specifickou moderní analogii singspielu v kontextu meziválečného epického divadla představuje tzv. *songová opera*, v níž se na základě jednoduchého nápěvkově deklamačního stylu uplatňuje kritický *song*. Osobitou slovesně hudební formu reprezentuje také *melodram*, jehož scénická varianta přinesla do oblasti jevištní hudby druh hlasového přednesu redukovaného na pouhou deklamaci dramatického textu.⁶⁾

Oblast hudebně zábavního divadla zahrnuje především formu *operety* a *muzikálu*. V jejich případě, podobně jako v singspielu, je typická útvornost definována střídáním mluvené a zpívané herecké akce. Muzikál, jehož kořeny lze hledat v amerických formách

4) Jiří Fukač, *Hudební divadlo*. In: Jiří Fukač – Jiří Vysloužil – Petr Macek, *Slovník české hudební kultury*. Praha: Editio Supraphon 1997, s. 298.

5) V historii Laterny magiky byla inscenována tři operní díla (Jacques Offenbach: *Hoffmannovy povídky*, Jiří Pauer: *Žvanivý slimejš*, Wolfgang Amadeus Mozart: *Kouzelná flétna*), ve všech případech se však jednalo o adaptace již existujících kompozic.

6) Srov. Jan Trojan, *Úvod do hudební dramaturgie opery*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1988, s. 13–14.

lidové zábavy, jako byly extravaganza, burleska, minstrel show, vaudeville nebo revue, od počátku reagoval na idiomatiku jazzu a moderní populární hudby a v průběhu dvacátého století se tak mohl stát součástí širokého proudu hudební popkultury.⁷⁾ V jeho evoluci lze navíc sledovat posun od prapůvodní varietní struktury směrem k integrované dramatické formě. Opereta naproti tomu tvoří v podstatě již vývojově uzavřenou linii, ve své době definovanou odklonem od závažnější operní a činoherní tematiky, převažující zábavnou funkcí a inklinací k dobové nonartificiální hudební tvorbě.

V souvislosti s operní produkcí je někdy zmiňován její výrazně tranzitivní charakter.⁸⁾ Úvahy o tomto aspektu (jenž lze přisuzovat i dalším scénickým formám) reflektují rozpor mezi představou o individuálním, uzavřeném a neměnném díle zaznamenaném v hudební partituru, a rámcovými podmínkami konkrétních představení, jež diktují jeho skutečnou inscenační podobu.⁹⁾ Především v kontextu historické reality hudebního divadla od jeho počátků až do devatenáctého století si „měnící se podmínky představení, především rozdílné obsazování pěvců a také technické možnosti divadla a často dokonce převládající vkus publika, při reprízách vyžádaly přepracování, škrty, přestavbu, nové otextování a kompoziční provedení, což bylo považováno za zcela běžné a tomuto žánru vlastní“.¹⁰⁾ Na příkladech z pozdější doby proto můžeme mnohdy sledovat, jak se někteří autoři snaží posilovat svoji kontrolu nad výslednou podobou díla: prostřednictvím velmi podrobných interpretačních a inscenačních pokynů, nebo (v případě určitých typů scénických kompozic dvacátého století) dokonce sjednocením role skladatele a režiséra inscenace.

V tomto konkrétním ohledu je třeba zmínit diametrálně odlišnou pozici jiného syntetického umění integrujícího hudbu, a to filmu, v němž trvalá, synchronizovaná fixace všech komplementárních složek díla na jedné kombinované kopii představuje jeho přímo konstitutivní rys. Filmová hudba byla na svém počátku silně ovlivněna právě konvencemi hudebně divadelní produkce, za dobu existence filmového umění si však postupně vytvořila svůj svébytný systém vyjadřovacích prostředků, technik a norem, jež podléhají morfologickým zákonitostem filmového vyjadřování. V průběhu dvacátého století naopak dochází k využití filmové a televizní technologie přímo v hudebně divadelních žánrech, ať už v technicky zprostředkovaných produktech, jakými jsou *filmová* nebo *televizní opera* (dále také *rozhlasová opera*, *hudební film*, *filmový muzikál* apod.), nebo v aplikaci audiovizuální techniky přímo v inscenační praxi.

Tvorba Laterny magiky stojí z tohoto hlediska na pomyslné hranici hudebního divadla a filmového umění: její filmová, hudební a zvuková složka je v synchronizované podobě zaznamenána na filmovém pásu, všechny ostatní scénické elementy jsou však realizovány standardními divadelními prostředky, tedy prostřednictvím tanečních a hereckých interpretů a jevištního personálu.

Pokud se ještě vrátíme k ústřednímu pojmu *hudební divadlo* (*Musiktheater*), je třeba uvést také jeho užší význam, vyhrazený pro specifickou množinu děl druhé poloviny dva-

7) Srov. Siegfried Schmidt-Joos, *Muzikál*. Praha: Supraphon 1968, s. 52–70.

8) Jürgen Schläder, *Hudební divadlo — Opera. Teze k současnému stavu a perspektivám výzkumu*. In: Helena Spurná (ed.), *Hudební divadlo jako výzva*. Praha: Národní divadlo 2004, s. 20.

9) K dalším aspektům problematiky písemně fixované formy operního díla vs. jeho reálného provozování, srov. např. Otakar Zich, *Estetika dramatického umění*. Praha: NAMU 2018.

10) Jürgen Schläder, *Hudební divadlo — Opera*, s. 20.

cátého století, pro něž platí rovnocennost divadelní složky se složkou hudebně textovou. Autoři jako John Cage, Luigi Nono nebo Mauricio Kagel v nich navazují na avantgardní principy hudebně divadelního strukturování, které již od počátku dvacátého století postupně rozvíjeli Igor Stravinskij, Alban Berg, Hans Eisler, Kurt Weill či E. F. Burian. Mezi projevy odklonu od norem tradičních divadelních druhů patří (kromě samotného přístupu k integraci slovesného, hudebního, výtvarného a pohybově dramatického projevu na scéně) také volba atypické délky představení, orientace na novodobé kompoziční techniky nebo využití idiomů populární hudby; postupem času můžeme sledovat zapojování prvků elektroakustické hudby a využití moderních audiovizuálních prostředků. Esteticko-umělecky orientovaná produkce multimediálních produktů druhé poloviny dvacátého století navazuje i na tendence totálního divadla, požadavek polyexpresivity italského futurismu, úvahy Iannise Xenakise o „myšlenkových strukturách“ nadřazených jednotlivým médiím,¹¹⁾ nebo praxi happeningu a tzv. pódiové hudební akce. Kromě mono-strukturálně koncipovaného *eventu* to byl právě komplexněji formovaný *happening*, jenž do oblasti hudebního divadla přinesl další element — zdůrazněný prvek interaktivity.¹²⁾

S německým pojmem *Musiktheater* se do značné míry překrývá produkce zastřešovaná termínem *théâtre musical*, jejíž hlavní tvůrci propojují roli hudebního skladatele a režiséra, případně i autora textu. V kompozicích Heinera Goebbelse, Olgy Neuwirt, Christopha Marthaler nebo Helmutha Oehringa se přibližně od osmdesátých let dvacátého století můžeme setkat s díly strukturovanými na bázi fresky, v nichž dochází k syntéze „hudební péče o výsledný zvuk či řemeslné virtuozity s divadelní komplexností — k inscenaci patří vše od svícení po kostýmy, od myšlenky, artikulované skrze text či akci herců, po prostorové uspořádání“.¹³⁾ Tento druh přístupu ke konvencím daného druhu umění se tak dostává do souvislosti s konceptualismem ve výtvarném umění.¹⁴⁾

V českém kulturním kontextu druhé poloviny dvacátého století se aplikací multimediálních postupů zabývala například pražská skupina Kinetická syntéza nebo skupina audiovizuálního umění při Art centru, která od sedmdesátých let realizovala řadu programů pro domácí i zahraniční výstavy; nejvýraznější odezvy se však bezesporu dostalo produkci Laterny magiky.

V její historii se postupně setkáváme s analogiemi a (pomocí filmové techniky) aktualizovanými podobami řady z výše uvedených druhově žánrových typů. Zastoupeny jsou především ty tradičnější z nich: balet, opera, revue, hudba k činohře nebo takové scénické tvary, jimiž výrazně prostupují elementy a principy muzikálové tvorby nebo filmové hud-

11) Srov. Martin Flašar, *Hudba v kontextu multimédií*. In: Martin Flašar – Jana Horáková – Petr Macek a kol., *Umění a nová média*. Brno: Masarykova univerzita 2011.

12) Richard Kostelanetz, *Divadlo zmiešaných médií*. In: Michal Murin (ed.), *Avalanches 1990–1995*. Bratislava: SNEH 1995.

13) Jiří Adámek, *Théâtre musical. Divadlo poutané hudbou*. Praha: AMU 2010, s. 13.

14) Členité pole vzájemných vazeb, přesahů i kolizí synchronní existence jednotlivých mediálních vrstev v multimediálním celku je v obecné rovině poměrně široce teoreticky reflektováno, jeho konkretizace v hudební oblasti však není zdaleka vyčerpávající. Z novější reflexe této problematiky lze uvést především publikaci *Multimedia: From Wagner to Virtual Reality*, jejíž úvodní stať definuje a komentuje soubor hlavních rysů multimediálního díla (integrace, interaktivita, hypermedialita, imerze, narativita), viz Randall Packer – Ken Jordan, *Ouverture*. In: Randall Packer – Ken Jordan (eds.), *Multimedia: From Wagner to Virtual Reality*. New York, W. W. Norton Jordan & Company 2002, s. xxxv.

by. V případě každého z těchto hudebně scénických (případně audiovizuálních) žánrů se přitom rozevírá velmi široké pole pro jeho teoretickou a historickou reflexi v kontextu využití multimediálních technologií, včetně zasazení do souvislostí vývoje nejen hudební, ale i obecně divadelní a audiovizuální produkce. Podobně komplexní pohled přesahuje možnosti jedné studie, proto je následující text koncipován především jako souhrnný historický přehled dosavadního vývoje hudební tvorby pro Laternu magiku, doplněný o dílčí hudebně historická hlediska (především v případě kvantitativně významně zastoupené baletní formy) a aspekty produkční historie divadla.

Počátky spolupráce Alfréda Radoka, Josefa Svobody a Václava Kašlíka

Ještě než přiblížíme některé z konkrétních děl, nejvýrazněji reprezentujících jednotlivé druhové žánrové typy zastoupené v různých fázích vývoje tohoto divadla, je na místě pozastavit se u hudební instituce, v níž se ještě před vznikem samotné Laterny magiky rozvinula úzká spolupráce jejích pozdějších zakladatelů a hlavních představitelů. Místem tohoto setkání byla Velká opera 5. května,¹⁵⁾ fungující mezi lety 1945 a 1948 v budově někdejšího Nového německého divadla. Avantgardní skladatel Alois Hába zde z pozice své ředitelské a umělecké autority zaštitil mladou generaci tvůrců v čele s dirigentem, skladatelem a operním režisérem Václavem Kašlíkem, který si do divadla jako jedny z hlavních spolupracovníků přivedl Alfréda Radoka¹⁶⁾ a Josefa Svobodu. V pouhých třech poválečných sezónách společně vytvořili¹⁷⁾ sérii inscenací, jež svou moderní koncepcí výrazně překračovaly hranice vytyčené dosavadní operní tradicí, a podstatně ovlivnili další domácí vývoj jevištní prezentace hudebně dramatických forem. Hned první titul, Smetanovi *Braniboři v Čechách*¹⁸⁾ (1945) v režii a hudebním nastudování Kašlíka, se výrazně vymezoval vůči hudebně analytickému pojetí, reprezentovanému tehdy předním inscenátorem české národní tvorby Ferdinandem Pujmanem. Ve stejném roce se scénografickým řešením opery Otakara Ostrčila *Kunálovy oči*¹⁹⁾ (1945) poprvé představil v žánru hudebního dramatu sám Svoboda. Následovaly *Hoffmannovy povídky*²⁰⁾ v tandemu Svobody s Radokem (1946), v nichž tvůrci zobrazili „surrealistický svět Hoffmannových snů a svět techniky budoucnosti“²¹⁾ a odstartovali tím svou dvacetiletou spolupráci. Kašlík následně se Svobodou uvedl na scénu Smetanovu *Prodanou nevěstu*²²⁾ (1946) a kubisticky pojatou *Maškará-*

15) Původní název Divadlo 5. května byl po první sezóně, kdy došlo k odtržení činohry a operety, změněn na Velká opera 5. května.

16) Václav Kašlík i Alfréd Radok předtím oba působili v divadle E. F. Buriana.

17) Ve spolupráci s dalšími osobnostmi: Františkem Trösterem, Karlem Ančerlem, Ninou Jirsíkovou, Karlem Jernekem a dalšími.

18) Bedřich Smetana: *Braniboři v Čechách*. Divadlo 5. května, režie a dirigent Václav Kašlík, premiéra 4. 9. 1945.

19) Otakar Ostrčil: *Kunálovy oči*. Divadlo 5. května, režie Jiří Fiedler, dirigent Jindřich Bubeníček, premiéra 27. 12. 1945.

20) Jacques Offenbach: *Hoffmannovy povídky*. Velká opera 5. května, režie Alfréd Radok, dirigent Karel Ančerl, premiéra 19. 8. 1946.

21) Jindřiška Bártová – Monika Holá, *Operní režisér v minulosti a současnosti*. Brno: JAMU 2008, s. 43.

22) Bedřich Smetana: *Prodaná nevěsta*. Velká opera 5. května, režie Václav Kašlík, dirigent Karel Ančerl, premiéra 1. 10. 1946.

du Sergeje Prokofjeva²³⁾ (1947), zatímco Radok se režijně realizoval ve Verdiho *Rigolettovi*²⁴⁾ (1947), Lehárově *Veselé vdově*²⁵⁾ (1945) nebo v *Komediantech*²⁶⁾ (1948) Ruggiera Leoncavalla. Mezi pozoruhodné počiny této éry patřilo také provedení Pucciniho *Toscy*²⁷⁾ (1947) nebo česká premiéra experimentální čtvrttónové opery Aloise Háby *Matka*²⁸⁾ (1947), obojí pod dramaturgickým vedením Kašlíka a se scénografií Svobody.

Pro tehdy velmi mladého Josefa Svobodu mělo setkání s hudebně všestranným Kašlíkem, „který v něm provokoval smysl pro experiment a osobitý scénografický projev“,²⁹⁾ zřejmě značný význam.³⁰⁾ Jak uvádí Helena Albertová, „díky tomu, že Svobodova iniciace proběhla na operních inscenacích, objevil v hudbě vodítko i k proměnám scénického obrazu“;³¹⁾ ostatně byly to právě operní scénografie, jež se následně staly základem Svobodova vřelého v mezinárodním kontextu.

Po roce 1948 byla scéna zrušena a Kašlík se Svobodou přešli do Národního divadla. Jejich spolupráce pokračovala nejen na domácím poli,³²⁾ ale od šedesátých let dostala i mezinárodní rozměr, jenž svou uměleckou exkluzivností nemá v českém měřítku dodnes obdoby. Kromě samostatných realizací (v nichž Josef Svoboda postupně dosáhl ještě výraznějších úspěchů než Kašlík) se společně podíleli na několika mimořádných inscenacích kanonických děl moderního hudebně dramatického repertoáru: jmenujme například operu Luigiho Nona *Intolleranza*³³⁾ (1961) v benátském Teatro la Fenice, *Cardillac*³⁴⁾ (1964) Paula Hindemitha v milánském Teatro alla Scala, Debussyho *Pelléas a Mélisanda*³⁵⁾ (1969) v londýnské Covent Garden nebo *Vojáky*³⁶⁾ (1969) Bernda Aloise Zimmermanna v Staatsoper v Mnichově. Naproti tomu Alfréd Radok se po této etapě zaměřil na činoherní a filmovou režii a k opeře se vrátil až po mnoha letech, ve švédském

23) Sergej Prokofjev: *Maškaráda (Zásnuby v klášteře)*. Velká opera 5. května, režie a dirigent Václav Kašlík, premiéra 8. 10. 1947.

24) Giuseppe Verdi: *Rigoletto*. Velká opera 5. května, režie Alfréd Radok, dirigent Jindřich Bubeníček, premiéra 22. 11. 1947.

25) Franz Lehár – Victor León – Alfréd Radok: *Veselá vdova?* Divadlo 5. května, režie Alfréd Radok, dirigent Jaromír Karel, premiéra 20. 10. 1945.

26) Ruggiero Leoncavallo: *Komedianti*. Velká opera 5. května, režie Alfréd Radok, dirigent Bedřich Havlík, premiéra 14. 3. 1948.

27) Giacomo Puccini: *Tosca*. Velká opera 5. května, režie Karel Jernek, dirigent Jindřich Bubeníček, premiéra 4. 5. 1947.

28) Alois Hába: *Matka*. Velká opera 5. května, režie Jiří Fiedler, dirigent Karel Ančerl, premiéra 23. 5. 1947.

29) Věra Ptáčková, *Josef Svoboda*. Praha: Divadelní ústav 1984, s. 13.

30) Srov. OPERNÍ MÁG VÁCLAV KAŠLÍK (Jiří Nekvasil, 1997). Josef Svoboda, *Tajemství divadelního prostoru*. Praha: Odeon 1990, s. 203.

31) Helena Albertová, *Josef Svoboda — Scénograf*. Praha: Divadelní ústav 2013, s. 25.

32) V padesátých letech vzbudila pozornost např. „šátečková“ *Prodaná nevěsta* (Národní divadlo Praha, režie Václav Kašlík, dirigent Zdeněk Košler, premiéra 17. 7. 1958), v další dekádě např. *Kouzelná flétna* (Národní divadlo Praha, Tylovo divadlo, režie Václav Kašlík, dirigent Josef Kuchinka, premiéra 14. 12. 1961).

33) Luigi Nono: *Intolleranza 1960* (1961). Teatro la Fenice Venezia, režie Václav Kašlík, dirigent Bruno Maderna, premiéra 13. 4. 1961.

34) Paul Hindemith: *Cardillac*. Teatro alla Scala Milano, režie Václav Kašlík, dirigent Nino Sanzogno, premiéra 31. 1. 1964.

35) Claude Debussy: *Pelléas et Mélisande*. Royal Opera House (Covent Garden) London, režie Václav Kašlík, dirigent Pierre Boulez, premiéra 1. 12. 1969.

36) Bernd Alois Zimmermann: *Die Soldaten*. Bayerische Staatsoper München, režie Václav Kašlík, dirigent Michael Gielen, premiéra 23. 3. 1969.

exilu.³⁷⁾ Několikaletá intenzivní spolupráce na půdě Velké opery 5. května se u všech tří osobností dlouhodobě promítala do průběhu jejich následných kariér a později několikrát ovlivnila směřování Laterny magiky.³⁸⁾

Umělecké dráhy těchto tvůrců se po deseti letech znovu protnuly na Světové výstavě Expo 1958 v Bruselu, kde Radok se Svobodou v československém pavilonu poprvé představili svůj multimediální jevištní formát, zatímco Kašlík v rámci doprovodného programu uvedl *Prodanou nevěstu* se Svobodovou scénografií. Když byl Radok o dva roky později po prezentaci *Druhého (zájezdového) programu* (1960) donucen k odchodu z divadla, Kašlík ho do jisté míry zastoupil a se Svobodou narychlo připravili celovečerní program *Hoffmannovy povídky* (1962), jež důvěrně znali z předchozí realizace ve Velké opeře 5. května. A když se o deset let později Laterna magika začlenila do svazku s Národním divadlem a Svoboda se stal jejím ředitelem, byl to opět Václav Kašlík, kdo zkomponoval, nahrál a zrežíroval *Pražský karneval* (1974), první inscenaci nově ustaveného souboru.

První programy: hudba v multimediální revue

V prvním období činnosti Laterny magiky, tedy v programech *Expo 58* (1958), *Druhý (zájezdový) program* (1960), *Variace* (1963, 1966) a *Revue z bedny* (1967) však v žádném případě nešlo o hudebně promyšlené celovečerní koncepty, s jakými Svoboda nebo Kašlík pracovali při svých inscenačních realizacích oper a baletů na předních divadelních scénách. Představení úvodní éry, koncipovaná jako přehlídka zábavných multimediálních experimentů s výrazným národně propagačním podtextem, byla dramaturgicky stavěna převážně na revuální základě, umožňujícím variabilně seřazovat pestrá čísla s různou tvůrčí poetikou, technickým pojetím či scénickou dynamikou.

Hudba byla samozřejmě od počátku nedílnou součástí těchto programů, tvůrci v prvních letech využívali i přímou hudební akci na jevišti. Jedním z populárních čísel bruselského představení se stal výstup, v němž byl živě hrající klavírista Jiří Šlitř multiplikován na projekčních plochách a se skupinou svých dvojníků rozvíjel dixielandový hudební dialog. Podobně se na scéně prvního programu objevil malý ansámbl zpěvaček³⁹⁾ prezentujících slovenské lidové písně, nebo skupina virtuózních cimbálových hráčů,⁴⁰⁾ synchronizovaně doprovázejících nafilmovaný výstup folklorních tanečníků. Živé hudební scény neměly hlubší umělecké ambice, byly založeny na principech varietního gagu nebo lidového muzikantství. Inscenátoři však využili i mnoho předtočených hudebních ploch: Jan F. Fischer⁴¹⁾ vytvořil doprovod k *Tanečnímu intermezzu*, ve filmu *INSPIRACE* Karla Zemana

37) V roce 1973 realizoval v Göteborgu Verdiho *Trubadúra*, tamtéž v roce 1975 úryvky z oper *Don Carlos* (opět Giuseppe Verdi) a *Růžový kavalír* Richarda Strausse.

38) Také pozdější kmenový režisér Laterny magiky Evald Schorm měl zkušenosti s inscenováním operního repertoáru.

39) V Bruselu 1958: Margita Dalmadyová, A. Bradáčová, M. Řeháková. V pozdějších programech: Marie Dudková, Věra Soudková, Zdena Škvorecká, Ludmila Zlatníková, Věra Kryštofková, Marie Pokšteřlová, Věra Příkazská.

40) Vojtěch Vontszemű, Michal Piroška, A. Farkás, L. Sárközy.

41) Jan F. Fischer nedlouho předtím zkomponoval hudbu k Radokovu filmu *DĚDEČEK AUTOMOBIL* (Alfréd Radok, 1956).

zazněla filmová hudba Zdeňka Lišky, pro další ucelená filmová čísla byly užity skladby Antonína Dvořáka, Leoše Janáčka, Jiřího Šlitra, Václava Dobiáše nebo Ilji Hurníka.

Do takzvaného *Druhého programu* byly převzaty výstupy cimbalistů, folklorních zpěvaček i Jiřího Šlitra. Obsazení *Hudebního žertu* se však rozšířilo na celkem pět alternací, kde vedle samotného Šlitra vystupovali také Oldřich F. Korte, Angelo Michajlov, Jaroslav Vomáčka a Rudolf Rokl. Bez výjimky se jednalo o vynikající klavíristy, z nichž většina se v nejbližších letech skladatelsky podílela i na dalších programech.

O poznání ambicióznější dramaturgie byla zamýšlena pro nově vznikající čísla, která měla doplnit program z Bruselu na celovečerní formát. Těžištěm nové tvorby bylo Radokovo zpracování kantáty Bohuslava Martinů *Otvírání studánek*. Výběr titulu, a především jeho ztvárnění,⁴²⁾ se nakonec staly záminkou pro Radokovo vypuzení z Laterny magiky. Je známo, že *Studánky* neprošly přes schvalovací proces, koncepce *Druhého programu* byla podstatně změněna, a hned v počátcích činnosti divadla tak byla zasazena rána snahám o hledání závažnějšího uměleckého tvaru. Z ostatních nových čísel, která v programu zůstala, se žánrově vymykal dramaticky klenutý *Houslový koncert* Zdeňka Lišky v režii Emila Radoka, v němž byla předtočená orchestrální plocha doplněna živým výstupem houslového virtuosa.⁴³⁾ Nejkomplexněji se však s hudební stopou pracovalo v *Rytmech*, ve spolupráci Alfréda Radoka a opět Zdeňka Lišky:

Hudba v sobě nesla prvky nejrůznějších možností od konkrétních lidských hlasů přes malý a velký orchestr k moderním tanečním prvkům a zase zpět až k madrigalu. Zrovna tak v choreografii (Zora Šemberová) se střídaly přechody z klasického baletu do společenského tance, akrobacie a naopak. A právě z kontrastů tohoto na-prosto různorodého materiálu vznikalo zvláštní dramatické napětí.⁴⁴⁾

Série programů dalších let, figurujících pod názvem *Variace*, byly koncipovány jako průběžně obměňovaná pásma, v nichž základ tvořily úspěšné výstupy předchozích představení, operativně doplňované novými čísly. Stejně jako v případě následující *Revue z bedny* (1967) sestávala hudební složka převážně z řemeslně kvalitní, ale umělecky nenáročné hudby doprovodného či ilustrativního charakteru. Jména zúčastněných skladatelů, rekrutujících se až na výjimky z oblasti domácí populární scény (Jiří Bažant, Vlastimil Hála, Jiří Malásek, Karel Mareš ad.), jsou toho dokladem. Ostatně jak uvedl režisér *Revue z bedny* Ladislav Rychman, zadání bylo jednoznačné: „Mělo to být hlavně zábavné a poetické.“⁴⁵⁾ Za zmínku však stojí, že v roce 1966 bylo v souvislosti s politickým uvolněním opětovně zařazeno na program a konečně veřejně premiérováno Radokovo *Otvírání studánek*, jako součást programu *Variace 66*.

Jediným projektem šedesátých let, v němž se tvůrci pokusili inscenovat dramaticky i hudebně sjednocenou předlohu, byla adaptace opery *Hoffmannovy povídky* (1962) francouzského skladatele Jacquesa Offenbacha. Vedení Laterny magiky potřebovalo po ne-

42) S významným autorským vkladem choreografky Zory Šemberové.

43) Prvním interpretem byl houslista Ivan Štraus, následován Konstantinem Krechlerem, Jiřím Květoněm a Jurajem Satorim.

44) Josef Svoboda, *Tajemství divadelního prostoru*. Praha: Odeon 1990, s. 203.

45) Televizní dokument *LATERNY MAGIKA: ŽIVOT SE SNEM* (Petr Kaňka, 2000).

úspěšné schvalovací proceduře vytvořit další představení, jež by doplňovalo *Druhý program*, ochuzený vyškrtnutím *Otvírání studánek* o podstatnou časovou plochu i dramaturgickou účinnost. Režie a hudebního nastudování se narychlo chopil Václav Kašlík ve scénografické spolupráci s Josefem Svobodou:

Vzhledem k předpokládané mezinárodní prezentaci bylo původním záměrem koncipovat jednotlivé povídky opery ve více jazycích, na scéně měla být navíc hlasatelka, doplňující děj v jazyce aktuálně navštívené země. Z toho všeho — pro úspory a spěch — sešlo. Návštěvy na obehnaný program slábly a Laterna rychle potřebovala vyrobít další program. Do půl roku včetně napsání scénáře, nahrání, natočení, sestřihání a režie na scéně bylo vše hotovo bez asistentů a spolupracovníků. Samozřejmě, že z finančních důvodů se z tehdejších vedoucích několik „spolupracovníků“ nalepilo na program a hlavně na tantiémy... A tak krátký čas, spěch a falešné vlivy některých příliš agilních „spolupracovníků“ zanechaly škodlivé vlivy na inscenaci, která mohla být ojedinělým pokusem vidět operu jinak po technické i umělecké stránce — tedy operu bez orchestru, nahranou pouze na vícekanálových pásech.⁴⁶⁾

Nakonec byla opera uvedena v českém překladu Rudolfa Vonáška, v paradoxní konstelaci živých pěvců na scéně, kooperujících s herci na playback na plátně. Kašlík operu nejen hudebně nastudoval, ale také instrumentačně a strukturálně upravil, což v dalších letech umožňovalo zařazovat její jednotlivé části do komponovaných zájezdových programů. V případě takto kombinovaného programu na představeních participovalo relativně velké množství živě vystupujících hudebníků: cimbalisté, folklorní zpěvačky, sólový houslista, klavírista a ansámbl operních pěvců.⁴⁷⁾ Postupem času byla živá hudební čísla omezována a jevištní akci v pozdějších letech zastávali výhradně interpreti tanečního, případně hereckého oboru.

Cesta k celovečerním dějovým inscenacím

Pražský karneval (1974) byl prvním pokusem překonat estrádní podobu dosavadních představení. Nově jmenovaný ředitel Josef Svoboda chtěl činnost souboru co nejdříve prezentovat programem, který by demonstroval příklon k propracovanějším a dějově uceleným inscenacím, jež měly do budoucna naplňovat kýženou dramaturgii plnohodnotného repertoárového divadla. Stejně jako po *Druhém programu* i tentokrát byl v časové tísní osloven Svobodův dlouholetý spolupracovník Václav Kašlík. Na rozdíl od *Hoffmannových povídek* se stal nejen režisérem scénické a filmové části představení a dirigentem nahrávky, ale také tvůrcem veškeré hudby. Nicméně vize komplexního dějového představení, kde by základní autorský vklad po vzoru opery nebo baletu vytvořil jeden hudební skladatel, zů-

46) Václav Kašlík, *Jak jsem dělal operu*. Praha: Panton 1987, s. 108.

47) Pro související pojem „kinematografie atrakcí“ srov. Lucie Česálková – Kateřina Svatoňová, *Diktátor času: (De)kontextualizace fenoménu Laterny magiky*. Praha: NFA 2019, s. 264, 268.

stala prozatím jen nastíněna. Kašlík, pravděpodobně i z časových důvodů, pouze rozšířil svůj již hotový (a dosud neprovedený) baletní triptych *Pražský karneval* z počátku šedesátých let,⁴⁸⁾ v němž zhudebnil soubor staropražských balad a romancí *Golem*, *Dora* a *Žito*. Pro potřeby inscenace kompozici upravil a doplnil na celkem sedm hudebních povídek, tematicky sjednocených prostředím středověké a rudolfínské Prahy. Jednalo se tedy spíše o scénickou adaptaci z větší části již hotového díla než o speciálně koncipovanou partituru. Režijní řešení zdůrazňovalo povídkový půdorys představení: přechody mezi jednotlivými příběhy uváděl herec-konferenciér,⁴⁹⁾ divák do další povídky vždy „vstupoval“ velkými dveřmi na filmovém plátně. Přestože z výpovědí řady pamětníků vyplývá,⁵⁰⁾ že představení mělo značný úspěch a přes dílčí nedostatky patřilo k tomu nejlepšímu v historii tohoto divadla, dočkalo se brzkého stažení z programu. Důvody byly zřejmě podobné těm, které o dekádu dříve provázely neúspěšné schvalování Radokova *Otvírání studánek*: vycházíme-li z poznatků orální historie,⁵¹⁾ inscenace byla považována za příliš morbidní, nekonvenující estetickému a ideovému tvaru vhodnému k prezentaci před zahraničním publikem; vliv měla jistě také skutečnost, že režisér Kašlík i choreografové Pavel Šmok a Vlastimil Jílek nebyli v přízni normalizačního režimu.

Na natáčení filmové části *Pražského karnevalu* se podíleli tanečníci Šmokova souboru Balet Praha, kteří později účinkovali i v celovečerní pohádce *Sněhová královna* (1979). Zatímco spolupráce Kašlíka s Laternou magikou tímto programem definitivně skončila, Šmok s Jílkem dostali po dvouleté přestávce příležitost pracovat i na dalších inscenacích.

Úkolem narychlo přepracovat *Pražský karneval* do líbivější a méně expresivní podoby byl pověřen Evald Schorm, pro nějž tato úloha, jakkoliv umělecky nevědná, znamenala možnost alespoň částečně vystoupit z limitů zákazu filmařské činnosti. Některé povídky byly vyškrtнутy, jiné upraveny či nově vytvořeny; inscenace dostala pozměněný název *Láska v barvách karnevalu* (1975) a hudba z Kašlíkovy partitury v ní byla proložena skladbami Julia Fučíka, Pavla Bořkovce, Bohuslava Martinů, Wolfganga Amadea Mozarta či Pavla Josefa Vejvanovského. Formálně členitý, ale autorsky homogenní hudební tvar povídkového baletu se tak opět zcela rozpustil v koláži evokující někdejší varietní programy.

V souvislosti s úpravami *Pražského karnevalu* byl poprvé osloven zvukový mistr Ivo Špalj, jenž ve Filmovém studiu Barrandov zastával pozici specialisty na dokončovací práce. Pro několik následujících dekád se stal nejen téměř výhradním autorem zvukové práce v Laterně magice,⁵²⁾ ale v rámci výroby jejích programů se podstatnou měrou podílel také na technologických řešeních spojených s úpravou a reprodukcí zvuku a jeho synchronizací s obrazem. Byl autorem tehdy unikátní architektury šestikanálového zvuku, využívající speciálně vyrobené přehrávací zařízení a tři reproduktorové kombinace za promítacím plátnem i v zadní části divadla, umožňující pracovat s prostorovými efekty nesrovnatelně

48) Václav Kašlík, *Jak jsem dělal operu*, s. 47.

49) Herci Jiří Lír nebo Miloš Kopecký.

50) Rozhovor s Pavlem Veselým vedla Zuzana Černá, 13. 7. 2016. NFA, Sbírka zvukových záznamů, sign. N0640-01-01-LM-T, N0640-02-01-LM-T. Rozhovor s Ladislavem Bürgerem vedla Zuzana Černá, 21. 9. 2017. NFA, Sbírka zvukových záznamů, sign. N0673-01-01-LM-T. Rozhovor s Věrou Chachajovou vedla Zuzana Černá, 14. 9. 2017. NFA, Sbírka zvukových záznamů, sign. N0682-01-01-LM-T. Dále viz LATERNA MAGIKA: ŽIVOT SE SNEM (Petr Kaňka, 2000).

51) Tamtéž.

52) Ivo Špalj je podepsán jako autor zvuku pod celkem osmnácti inscenacemi Laterny magiky.

účinněji než v kterémkoliv tehdejší kinosále. Veškeré zvukové práce se prováděly post-produkčně v míchací hale Evropa na Barrandově, ale ani toto nejlépe vybavené filmové studio v Československu neumožňovalo přehrát současně zadní a přední kombinaci šesti diskrétních zvukových kanálů, pro kterou bylo vybaveno pouze divadlo v Adrii. Zvukový mistr tedy mohl výslednou práci kontrolovat vždy až přímo v sále divadla, kde si poznamenával údaje k dodatečným korekcím, které se následně prováděly opět na Barrandově. Celý proces se musel většinou několikrát opakovat.⁵³⁾

Vzhledem k průběžně vzrůstající náročnosti jevištní realizace programů byla podstatná i Špaljova úloha při vývoji konceptů pro přesnou synchronizaci pohybu interpretů a úkonů technického personálu divadla s filmovou projekcí a zvukem. V druhé polovině sedmdesátých let byla představení řízena na základě sledování zvukové stopy, a to buď její samostatné hudební složky, nebo kombinace hudby s účelově doplněnými zvukovými efekty. V případě dětského pásma *Ztracená pohádka aneb Výlet do hodin* (1975),⁵⁴⁾ scénicky řešeného za pomoci diapolyekranu, byly povely spouštěny přes elektrickou klaviaturu:

Promítání bylo složité organizováno. Nebylo to jednolitě plátno, ale jednotlivé obrazovky a spuštění obrazu bylo synchronizované s hudbou. Oldřich Korte hrál na piano, které bylo s těmi obrazovkami nějak elektronicky spojené, takže se s hudbou různé rozsvěcely a v nich se objevovaly různé obrazy. V podstatě to fungovalo jako nějaký velký počítač.⁵⁵⁾

V následující inscenaci *Kouzelný cirkus* (1977) se sice všichni účinkující i technici řídili poslechem hudby, ta však v některých momentech neposkytovala dostatečnou oporu pro precizní načasování. Ivo Špalj proto na zvukovou stopu dodatečně implementoval vhodně umístěné hudební akcenty-povely, jež doplňovaly časovou osu a pomáhaly interpretům v přesné synchronizaci s filmovým obrazem a pohybem jevištní techniky.⁵⁶⁾ V tomto historicky nejúspěšnějším představení Laterny magiky byla poprvé plně využita i zmiňovaná technologie šestikanálového zvuku, prostorově zpracovávající kompletní škálu zvukových složek: synchronní ruchy, průběžné zvuky, atmosféry, zvukové efekty i samotnou hudbu.

Také hudební stránka doznala uvedením nové inscenace výrazné formální proměny. Zatímco *Pražský karneval* byl příkladem povídkově strukturovaného představení z pera

53) Rozhovor s Ivo Špaljem vedli Jan Černíček a David Šmitmajer, 16. 8. 2018. NFA, Sběrka zvukových záznamů, sign. N0293-02-01-LM-T, N0293-03-01-LM-T.

54) Hudba Zdeněk Liška.

55) Lucie Kocourková, *Laterna magika. Zlatá éra očima pamětníků*. Praha: Euromedia Group 2018, s. 209. Vzpomínka tanečnicka Jana Kuchaře. Podobně i v inscenaci *Sněhová královna* „... bylo ovládání proměnlivých lamelových projekčních ploch řízeno spínači připojenými ke klaviatuře dětského elektrického pianu a celý průběh scénických proměn byl přepsán do not. Průběh představení tak řídily korepetitorky opery Národního divadla prostřednictvím klaviatury.“ Ondřej Suchý, *Vladimír Soukenka*. Praha: Institut umění — Divadelní ústav 2015, s. 38. Dalším zajímavým technickým řešením, použitým v případě činoherní inscenace *Černý mnich* (1983), byl „semafor“ umístěný na jevišti, jehož ovládáním inspicienti dávali hercům pokyn, zda mají zrychlit (zelená barva) nebo zpomalit (červená) tempo s ohledem na synchronizaci s filmovou projekcí. Viz Rozhovor s Ivo Špaljem vedli Jan Černíček a David Šmitmajer, 16. 8. 2018.

56) Srov. Lucie Česálková – Kateřina Svatoňová, *Diktátor času: (De)kontextualizace fenoménu Laterny magiky*. Praha: NFA 2019, s. 102, 134.

jediného hudebního skladatele, dějově ucelený *Kouzelný cirkus* představil koncept odvozený z rondové formy, konfrontující neustále se navracející hlavní téma s kontrastními kuplety. Oldřich F. Korte, autor hudby a hudební dramaturgie, byl s Laternou magikou ze všech hudebníků spojen nejdéle a nejtěsněji: v souboru působil celkem dvacet osm let. Jako klavírista se již od roku 1959 podílel na realizaci revuálních programů, celkem odehrál více než tři tisíce představení;⁵⁷⁾ v sedmdesátých a osmdesátých letech pak byl jediným hudebníkem,⁵⁸⁾ jenž zůstal v zaměstnaneckém poměru divadla. Byl nejen klasicky vyškoleným skladatelem a vynikajícím klavíristou, ale také hudebním publicistou, scenáristou či příležitostným hercem. Začátek jeho kariéry poznamenala značná omezení, neboť po absolutoriu na konzervatoři v roce 1949 se z politických důvodů nemohl věnovat umělecké činnosti⁵⁹⁾ a v padesátých letech tak namísto rozvíjení hudební dráhy vystřídal několik desítek manuálních zaměstnání. Prvním bodem obratu bylo uvedení jeho *Klavírní sonáty*, jíž se přes formální obstrukce, provázející její první veřejné provedení, dostalo velkého uznání odborné obce; v roce 1956 získala první zvláštní cenu na Busonihho skladatelské soutěži v Bolzanu a postupně se zařadila mezi světově nejhranější díla české poválečné tvorby. Stabilní uplatnění v umělecké oblasti mu však poskytl až Alfréd Radok nabídkou spolupráce s Laternou magikou.⁶⁰⁾ Stal se tak jednou z prvních v dlouhé řadě politicky nepohodlných osobností, kterým zakotvení v souboru umožnilo buď uměleckou realizaci, nebo alespoň poměrně bezpečný azyl, vedle nějž se mohly věnovat vlastní tvorbě. Korte v divadle strávil téměř celou produktivní část svého života a souběžně se věnoval skladatelské dráze, jejímiž plody byl sice nepočtený, ale s velkou odezvou přijímaný soubor děl.⁶¹⁾ Vedení divadla mu kromě interpretační role několikrát poskytlo příležitost přispět drobnými hudebními čísly do raných komponovaných programů a v prvních letech díky osobnímu vztahu s Radokem zřejmě také ovlivňoval celkový výběr hudby.⁶²⁾ Prostor k samostatné skladatelské práci pro celovečerní představení dostal až na prahu padesátky, po téměř dvou dekadách působení v souboru. Je pozoruhodné, že jako invenční a tehdy již velmi zkušený autor, jemuž by jistě nečinilo potíže vytvořit kompletní partituru, dokázal potlačit své ambice ve prospěch služby celku a zvolené dramaturgie. Jeho kompoziční řešení vycházelo z konceptu, kde ústřední hudební osu celého představení tvořilo jedno výrazné téma, symbolická *idée fixe*, mezi jejíž variačně proměňované návraty byly vkládány rozmanité hudební kusy jiných autorů. Korte se tedy autorsky zaměřil jen na vytvoření

57) Viz rozhlasový pořad *Oldřich František Korte, přítel duše*, Český rozhlas Vltava, 31. 8. 2016.

58) Nepočítáme-li baletní korepetitory, kteří doprovázeli technické taneční lekce.

59) Jeho absolventská kompozice *Symphonietta* byla prohlášena za formalistické a reakční dílo, viz *Oldřich František Korte, přítel duše*, c. d.

60) Korte se s Radokem poznal už za druhé světové války v internačním táboře u polské Vratislavi. Objevil se také jako herec v Radokově filmu *DĚDEČEK AUTOMOBIL*. Uvádí, že v mizérii padesátých let byla Radokova „nabídka jít do Laterny mou spásou“. Tamtéž.

61) Výběr z děl Oldřicha F. Korte: *Příběh fléten*, symfonické drama (1949–58), *Zrcadlení. Šest proměn* pro velký orchestr (1981–84), *Concerto grosso pro trubky, flétny, klavír a smyčce* (1954–85), *Trobadorské zpěvy* pro sóla, sbor a instrumentální skupinu na původní texty z 12.–14. století, *Filosofické dialogy pro housle a klavír* (1961–75). Kromě Laterny magiky komponoval pro divadelní scény Národního divadla v Praze, Müncher Kammerspiele, Folkteam Göteborg, Divadlo ABC Praha, Theater an der Wien. V letech 1972–74 zastával místo uměleckého vedoucího souboru Chorea Bohemica.

62) Rozhovor s Ivanem Štrausem vedl Jan Černíček, 9. 3. 2017. NFA, Sbírka zvukových záznamů, sign. N0646-01-01-LM-T. Také viz *LATERNA MAGIKA: ŽIVOT SE SNEM*, c. d.

této ústřední hudební linky,⁶³⁾ rozvíjené na bezpočtu dalších variačních ploch. K ostatní hudbě přistoupil jako hudební dramaturg a kurátor, jenž z pomyslného katalogu historické i současné hudby vybíral skladby vhodné k charakterizaci, dramatizaci či ilustraci jednotlivých scén. Koláž tak obsahovala úryvky, citáty i celé skladby klasických autorů Bedřicha Smetany, Franze Liszta, Leo Delibese a Johanna Strausse, kombinované s folklorními a tanečními kusy nebo jazzrockovými plochami Luboše Andršta, Jaroslava Krčka, Jiřího Stivína, Vlastimila Hály či Radima Hladíka. Nicméně byla to právě variačně tvárná, téměř neoklasicky koncipovaná ústřední hudba, která tomuto různorodému proudu dávala jednotný rámec.⁶⁴⁾ Kortemu se v *Kouzelném cirkuse* podařilo vytvořit jakousi analogii funkčního světa filmové hudby, v níž vedle sebe koexistuje diegetická vrstva „hudby v obraze“, dokreslující aktuální situaci na plátně, a zároveň vrstva nediegetická, tedy „hudba mimo obraz“, zastřešující hlubší významy a celkovou myšlenku díla.

Snahu uměleckého vedení divadla o vytvoření skutečně epického příběhu, podpořeného adekvátním dramaturgickým konceptem, naplnila až inscenace *Sněhová královna* (1979), hudebně balancující na pomezí filmové kompozice, muzikálu a pohádkového baletu. Tvůrcem kompletní partitury se stal renomovaný skladatel Zdeněk Pololáník, jehož autorský katalog v té době již kromě koncertních kompozic zahrnoval i několik baletů a také řadu filmových a divadelních prací. Jeho role v tvůrčím týmu byla vložena externí, na přípravě scénáře ani dramaturgie se nijak nepodílel a hudbu komponoval na detailně rozpracovaný technický scénář s přesnými údaji o časovém intervalu a charakteru jednotlivých scén.⁶⁵⁾ V tomto směru se jednalo o postup velmi podobný výrobě filmu, kde se většinou skladatel aktivně zapojuje až v závěrečné fázi tvůrčího procesu. Zatímco u filmu je pro hudebníka předlohou a referenčním zdrojem již hotový a sestříhaný filmový pás, zde „hotový tvar“ reprezentoval detailní scénář. Oba případy ve výsledku znamenají totéž: skladatel je svázán předem danými mantinely a konkrétně definovaným umístěním hudby, včetně přesného časového ohraničení jednotlivých ploch, a nezasahuje podstatným způsobem do struktury díla. Pololáníkova hudba svým plným orchestrálním zvukem i dramatickým charakterem evokovala velkoryse koncipované filmové partitury hollywoodských pohádkových filmů, jejichž hudební jazyk vychází z pozdně romantické a impresionistické tradice. Ilustrativní použití řady zvukomalebných nástrojů vedlo také k minimální potřebě postprodukční zvukové práce, jelikož skladatel s nástroji pracoval ve smyslu analytického hudebního vyjadřování, zdůrazňujícího zvukové asociační vazby mezi hudební složkou a děním na scéně či na plátně.⁶⁶⁾ Inscenace byla určena dětským divákům, proto ji autoři obohatili i o několik písní na poetické texty Jiřího Skácela.⁶⁷⁾ Písně sice nebyly interpretovány naživo, doplnily však hudební složku o další žánrový a formální prvek. V hudbě se tak integrálně propojovalo několik formálních modelů a výsledný tvar se ze všeho nejvíce podobal filmovému muzikálu. Moderně koncipovanou

63) Kromě ústředního variačního motivu (v základní podobě předneseného křídlovkou) vytvořil už jen hudbu pro scénu letu balonem.

64) Samostatná koncertní verze Korteho hudby v podobě *Variační suity pro velký symfonický a dechový orchestr* byla premiérována pražským rozhlasem v říjnu 1980.

65) Rozhovor se Zdeňkem Pololáníkem vedl Jan Černíček, 17. 3. 2017. NFA, Sběrka zvukových záznamů, sign. N0649-01-01-LM-T.

66) Srov. Juraj Lexmann, *Teória filmovej hudby*. Bratislava: Slovenská akadémia vied 1981, s. 192–193.

choreografii na Pololáníkovu hudbu vytvořil Pavel Šmok, jehož Balet Praha se tentokrát prostřednictvím několika svých členů podílel i na samotné jevištní interpretaci představení.

Baletní soubor

Již bylo řečeno, že hudebníci byli v rámci souboru Laterny magiky zastoupeni jen v re-
vuálních programech první dekády její činnosti a s nástupem ucelenějších dramaturgic-
kých formátů, v nichž již nebyl prostor pro živou hudební performanci, jejich působení
skončilo. Zcela jiný průběh měla historie baletní složky uměleckého souboru. Jako hlavní
autor choreografie k programu pro Expo 58 byl osloven Jiří Němeček, jenž si z baletního
souboru Národního divadla vybral malou skupinu tanečníků⁶⁸⁾ a připravil s nimi klasicky
koncipované baletní variace k několika filmovým obrazům.⁶⁹⁾ Když však bylo po brusel-
ském úspěchu rozhodnuto o pokračování úspěšného multimediálního projektu, vznikla
potřeba nahradit vyčerpány členy Národního divadla novými tanečníky, schopnými plně se
soustředit na repertoár a provoz samostatně ustanoveného souboru. Tak vznikla taneční
složka, jež se společně s technickým útvarem postupně stala personálně nejpočetnější sou-
částí divadla. Se souborem od počátku spolupracovaly tehdejší významné postavy baletu
Národního divadla jako Miroslav Kůra nebo Jiří Blažek, na postu šéfa se v průběhu let
vystřídali například Karel Vrtiška, Ivan Krob, Vlastimil Harapes nebo později v devadesá-
tých letech Jean Pierre Aviotte. K choreografům se kromě tradičních tvůrců akademické-
ho baletu a lidového tance⁷⁰⁾ postupem času zařadili i moderněji založení autoři typu
Františka Pokorného, Pavla Šmoka nebo Marcely Benoniové. Samotní členové souboru se
rekrutovali převážně z taneční konzervatoře; v polovině sedmdesátých let, kdy řada taneč-
níků odešla do nově založeného Baletu Československé televize, byla jejich uvolněná mís-
ta doplněna členy Československého státního souboru písní a tanců. Hned v prvním kon-
kursu, vedeném v roce 1959 choreografkou a taneční pedagožkou Zorou Šemberovou,
byly angažovány některé kmenové osobnosti souboru, jako Pavel Veselý nebo Jana Andr-
sová. Ostatně nebylo vůbec neobvyklé, že pro tanečníky bylo angažmá v Laterně magice
jejich prvním a jediným profesionálním působištěm, kde prožili celou svoji aktivní profes-
ní kariéru.

V souvislosti s úspěšně se rozvíjícím zájezdovým působením se v průběhu šedesá-
tých let z původně malého tanečního tělesa vyvinul relativně velký a specificky profilovaný
baletní soubor, jenž v dobách plného rozvoje čítal čtyřicet až padesát interpretů,⁷¹⁾ schop-
ných zajišťovat provoz v pražském divadle a současně přinejmenším na jednom zahranič-
ním zájezdu. Do představení byli obsazováni prioritně členové domovského souboru, při

67) V programu byl kvůli zákazu činnosti uveden pod pseudonymem František Raný.

68) Naděžda Blažicková, Yveta Pešková, Eva Poslušná, Jarmila Manšingrová, Miroslav Kůra, Oldřich Stodola, Vlastimil Jílek.

69) *Slovanský tanec* č. 2 a *Taneční intermezzo*.

70) Především Jiří Hrabal z Československého státního souboru písní a tanců nebo Alena Skálová, vedoucí sou-
boru Chorea Bohemica.

71) To početně odpovídalo například obsazení baletu Národního divadla před rokem 1945.

některých příležitostech hostovali také sólisté z baletu Národního divadla.⁷²⁾ Běžný režim souboru se nijak nelišil od provozu baletních těles v jiných kamenných divadlech, kde je základem každodenní udržovací trénink klasické taneční techniky pod vedením baletního mistra nebo hostujícího pedagoga, po němž následuje zkouška repertoáru a večerní představení.⁷³⁾

S personálně silným tanečním souborem na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let postupně pracovalo několik výrazných choreografických osobností, jejichž prostřednictvím se postupně zesiloval dramaturgický vliv této složky. Mnozí členové souboru pociťovali potřebu realizovat se v interpretačně náročnějších inscenacích, jejichž uvedení by překlenulo dlouhá léta příprav nových programů, vyplněná odehráváním mnohdy nenáročných rutinních rolí starších představení. Byl to začátek trendu, umocněný uvedením série činoherních inscenací,⁷⁴⁾ v nichž tanečníci působili pouze jako kompars. Toto směřování, zastoupené nejprve ve dvou speciálních *Tanečních večerech*, se následně promítalo i do realizace dějových představení *Odysseus* (1987) a *Minotaurus* (1989). Po roce 1989 se stalo v podstatě dominantním scénickým tvarem, převažujícím v tvorbě divadla až do jeho konce jako samostatné instituce v roce 2009. Ostatně není náhodné, že zúčastnění skladatelé uvádějí v soupisech svých děl hudbu pro Laternu magiku vždy jako „balet“.

Pokud bychom chtěli tvorbu baletních titulů Laterny magiky zařadit do domácího historického kontextu, zjistíme, že tradice tohoto typu hudby je u nás poměrně krátká. Zatímco v tradičních kulturních velmocích sahá vývoj baletní hudby hluboko do historie, mnohdy až k počátkům baroka, v našich zemích začaly vznikat původní balety teprve na konci 19. století. Díla hudebních autorů první generace těchto děl, jako byli Mořic Anger, Jindřich Káan či Karel Kovařovic, jsou už dnes mezi širší uměleckou veřejností zcela zapomenuta. Čestnou výjimku tvoří Oskar Nedbal a jeho série dětských pohádkových baletů z počátku 20. století,⁷⁵⁾ které patří naopak mezi historicky vůbec nejhranější tituly na českých divadelních pódii. Úspěch ve své době zaznamenalo také provedení baletu *Rákos Rákoczy* (s podtitulem *Obrázek z Moravského Slovácka s původními tanci*) Leoše Janáčka, pozitivně ovlivněné zvýšeným zájmem o folklorní tematiku v souvislosti s Jubilejní výstavou v roce 1891.

72) Občasné byly i doplňkové personální akvizice: kromě členů kmenového souboru Laterny magiky byli v prvních letech uvádění *Kouzelného cirkusu* zaměstnání i herci a herečky specializovaní na černé divadlo. Podobně na konci sedmdesátých let do souboru přivedl několik svých tanečníků Pavel Šmok v souvislosti s prováděním inscenace *Sněhová královna*.

73) Laterna magika byla specifická řádově menším počtem titulů na repertoáru, ale mnohonásobně větším celkovým počtem představení. Ta probíhala každý den kromě pondělí, v sobotu dvakrát. Tanečníci měli povinnost odehrát minimálně patnáct představení za měsíc. Rozhovor se Zuzanou Hrzalovou vedl Jan Černíček, 18. 8. 2019. Rozhovor s Pavlem Knollem vedla Zuzana Černá, 17. 8. 2017. NFA, Sbírka zvukových záznamů, sign. N0671-01-01-LM-T.

74) Dramaturgie Laterny magiky byla v osmdesátých letech doplněna činoherními inscenacemi s podpůrnou scénickou hudbou: v *Černém mnichovi* (1983) ji dostal na starosti tehdy čerstvý absolvent HAMU Hanuš Bartoň, ve *Vivisekci* (1987) zkušený Svatopluk Havelka (v *Noční zkoušce* z roku 1981 hudba nefigurovala). Kromě toho byla na programu scénická úprava dětské opery *Žvanivý slimejš* (1984) tehdejšího ředitele Národního divadla Jiřího Pauera, a k povídkové struktuře se navracující inscenace *Jednoho dne v Praze* (1982) s kratšími hudebními plochami Jiřího Stivína, Jaroslava Krčka, Michaela Kocába či Petra Skoumala.

75) *Pohádka o Honzovi* (1902), *Z pohádky do pohádky* (1908), *Princezna Hyacinta* (1911), *Čertova babička* (1912), *Andersen* (1914).

V meziválečném období lze uvést díla Vítězslava Nováka (baletní pantomimy *Signorina Gioventù* a *Nikotina*, 1930) a E. F. Buriana (*Fagot a flétna*, 1929; *Autobus*, 1928; *Paříž hraje prim*, 1938 ad.), později Václava Kašlíka (*Don Juan*, 1940) či Pavla Bořkovce (*Krysař*, 1943). Větším počtem baletních děl se vymyká tvorba Bohuslava Martinů, jenž se této formě věnoval již od roku 1914⁷⁶⁾ a po odchodu do Francie v roce 1923 byl v bezprostředním kontaktu s nejaktuálnějšími tendencemi meziválečné jevištní tvorby.⁷⁷⁾

Při srovnání se světovým děním však českou skladatelskou scénu nezasáhla naplno éra, kdy baletní forma dočasně vytlačila operu z její do té doby neotřesitelné pozice nejvýznamnějšího útvaru jevištní hudby a stala se na několik desetiletí platformou pro nejprogresivnější kompoziční tendence. Zatímco u světových autorů první poloviny dvacátého století patří baletní tituly mnohdy k tomu nejvýznamnějšímu z jejich tvorby, u předních českých skladatelů je tento druh hudby přece jen většinou zastíněn zásadnějšími oblastmi jejich díla.

Nutno dodat, že na Západě probíhal hudební vývoj ruku v ruce s výraznou aktivitou baletních impresáriů i samotných choreografů. Modelový příklad představuje v Paříži usazený soubor Les Ballets Russes, z nějž se díky progresivní dramaturgii Sergeje Ďagileva stalo umělecké těleso přitahující ke spolupráci nejlepší soudobé (nejen) hudební tvůrce. V USA byl podobným katalyzátorem nové tvorby soubor Merce Cunninghama nebo New York City Ballet vedený Georgem Balanchinem. Ve stejné době u nás baletní soubory při velkých kamenných divadlech fungovaly jako organizační složky opery, jimž po splnění všech úkolů v operních inscenacích a odehrání trvale udržovaného klasického repertoáru zbýval jen velmi omezený prostor k soustředění se na novou baletní tvorbu. Dokazuje to i bližší pohled na baletní dramaturgii českých souborů mezi lety 1900 a 1945.⁷⁸⁾ V období první republiky byla sice díky činnosti Ivo Váni Psoty, Jaroslava Hladíka nebo Joe Jenčíka pravidelně uváděna nová česká díla, ve většině však nezanechala skutečně trvalou stopu.

Velký zlom, zároveň provázený ideologickými omezeními, přineslo až období po roce 1945. Byly zakládány taneční konzervatoře, ustavena Taneční katedra na Divadelní fakultě Akademie múzických umění v Praze, rozrostl se počet stálých baletních souborů. V oblasti interpretačního umění a institucionálního zajištění došlo k významnému rozvoji, vývoj však pod vlivem orientace na dramaturgii sovětského typu brzy ustrnul ve formě akademického tance v tradičním repertoáru.⁷⁹⁾ Rychle docházelo ke ztrátě kontaktu s děním na Západě, významné domácí osobnosti s bohatými zkušenostmi ze zahraničí (jako Saša Machov nebo Ivo Váša Psota) byly vystavovány silnému tlaku ze strany režimu. Bez ohledu na stagnaci samotného tanečního tvaru však sledujeme explozi původní české tvorby, živěné poptávkou nově vzniklých státních baletních souborů po premiérových titulech. Bilance, kterou zachycuje publikace *Dramaturgie baletu v ČSSR 1945–1980* Vladimíra Vašuta,⁸⁰⁾ působí impozantně: registruje téměř sto nových českých baletů během

76) Noc (1914), *Tance se závoji* (1914), *Koleda* (1917), *Istar* (1921), *Kdo je na světě nejmocnější* (1922).

77) *Motýl, který dupal* (1925), *Ruce* (1927), *Podivuhodný let* (1927), *Kuchyňská revue* (1927), *Natáčí se!* (1927), *Šach králi* (1930), *Špalíček* (1932) a další. Uvedené letopočty se v tomto případě vztahují na rok vzniku, nikoliv premiéry díla.

78) Srov. Božena Brodská, *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Praha: AMU 2006.

79) Srov. Eugenie Dufková, *Glosa k otázkám tanečního umění*. In: Helena Špurná (ed.), *Hudební divadlo jako výzva*. Praha: Národní divadlo 2004, s. 41–43.

80) Vladimír Vašut, *Dramaturgie baletu v ČSSR 1945–1980*. Praha: AMU, SPN 1983.

třiceti pěti let, doplněných dalšími téměř osmdesáti inscenacemi vytvořenými na původně nebaletní českou hudbu. Bližší pohled však zachycuje řadu okolností, které kvantitativně působivý výsledek relativizují: většina děl se dočkala jen jediného uvedení, mezi balety je jen menšina celovečerních partitur, většina skladatelů napsala jen jediný balet. Přes neobyčejně vysokou produkci, objemově zcela srovnatelnou s českou poválečnou operní tvorbou, nakonec dosáhla většího počtu uvedení jen hrstka kompozic několika málo autorů: můžeme uvést díla jako *Viktorka*⁸¹⁾ (1950) Zbyňka Vostřáka, *Sluha dvou pánů*⁸²⁾ (1958) Jarmila Burghausera, *Šťastná sedma*⁸³⁾ (1967) Miloše Vacka či *Othello*⁸⁴⁾ (1959) Jana Hanuše.

Šedesátá léta, stejně jako v jiných oblastech uměleckého a společenského života, však přece jen přinesla do tanečního umění nové impulzy a uvolnění dogmat socialistického realismu. Nové tvůrčí tendence, rozšiřující pohybový rejstřík o neklasické taneční techniky a pracující s inovativní hudební dramaturgií, u nás poprvé naplno vykristalizovaly v baletu *Hirošima* (1962).⁸⁵⁾ Protiválečně laděné dílo se sugestivní hudbou Wiliama Bukového, využívající prvky *musique concrète*, se v dalších letech dočkalo stovek repríz u nás i v zahraničí. Choreograf Luboš Ogoun a libretista Vladimír Vašut, kteří byli pod tímto dílem také podepsáni, pak společně s choreografem Pavlem Šmokeem založili v roce 1964 Studio Balet Praha (později Balet Praha),⁸⁶⁾ jehož činností snahy o „novou vlnu“ v českém tanečním umění šedesátých let vyvrcholily. Jednalo se o komornější období autonomních a dramaturgicky nezávislých baletních souborů, jakými v té době byl například anglický Ballet Rambert, nizozemský Nederlands Dans Theater, americký Joffrey Ballet či v Bruselu usazený Ballet of the 20th Century. Mezi jeho hlavní přínosy patřila tvorba menších tanečních útvarů, zavedení nových inscenačních metod, a v neposlední řadě také orientace na hodnotná díla české orchestrální a komorní hudby, jež původně nebyla zamýšlena pro baletní zpracování. Avšak stejně jako v případě filmové nebo divadelní scény i v tanci byla éra svobodné tvorby ukončena rokem 1968. Pavel Šmok a Luboš Ogoun s Baletem Praha na několik let přesídlili do Švýcarska, a když se na začátku sedmdesátých let vrátili do normalizačního Československa, byla již situace pro působení samostatného souboru moderního baletu opět nepříznivá. Stejně jako pro řadu dalších uměleckých osobností,⁸⁷⁾ profesně omezovaných politickými poměry normalizačního Československa, i pro Pavla Šmoka v této situaci skýtala vzácnou příležitost tvůrčího azylu Laterna magika. Působení autorsky i osobnostně výrazného Šmoka, jehož choreografická spolupráce na *Pražském*

81) Zbyněk Vostřák: *Viktorka*. Národní divadlo Praha, režie a choreografie Saša Machov, dirigent Jindřich Bubeníček, premiéra 30. 6. 1950.

82) Jarmil Burghauser: *Sluha dvou pánů*. Národní divadlo Praha (Tylovo divadlo), režie a choreografie Jiří Němeček, dirigent Miroslav Ponc, premiéra 9. 5. 1958.

83) Miloš Vacek: *Šťastná sedma*. Státní divadlo Brno (Janáčkovo divadlo), režie a choreografie Rudolf Karhánec, dirigent Václav Nosek, premiéra 30. 12. 1967.

84) Jan Hanuš: *Othello*. Národní divadlo Praha, režie a choreografie Jiří Němeček, dirigent Václav Jiráček (j. h.), premiéra 6. 2. 1959.

85) Wiliam Bukový: *Hirošima (A paránc/Rozkaz)*. Balet Sophianae Pécs, režie a choreografie Imre Eck, premiéra 21. 12. 1962. První české uvedení: Státní divadlo Brno (Divadlo Na hradbách), režie a choreografie Luboš Ogoun, premiéra 5. 7. 1963.

86) Stejně jako Laterna magika bylo součástí Státního divadelního studia.

87) Můžeme jmenovat Ladislava Helgeho, Milenu Honzíkovicou, Evalda Schorma, Jaromíra Kallistu, Jan Skácela, Michaela Kocába a další.

karnevalu a Sněhové královně již byla zmíněna, přineslo zvýšené nároky na technické a výrazové schopnosti členů taneční složky, a v druhé polovině sedmdesátých let se stalo i jedním z činitelů pozvolného narůstání významu tanečního projevu na výsledném scénickém provedení a celkové dramaturgii programů.

Cesta k baletnímu tvaru

Ještě výrazněji do směřování Laterny magiky promluvila Marcela Benoniová, jež do souboru nastoupila v roce 1983 jako pedagožka moderních tanečních technik. Benoniová se nedlouho předtím vrátila z téměř dvouletého, na tehdejší české poměry unikátního studijního pobytu u Maurice Béjarta v Bruselu, doplněného soukromým studiem u Jiřího Kyliána v Haagu. Společně s Janem Hartmannem nebo Ivankou Kubicovou, působícími ve Vysokoškolském uměleckém souboru Univerzity Karlovy, patřila mezi hrstku českých tanečních tvůrců a interpretů, kteří díky studiu na špičkových zahraničních tanečních školách⁸⁸⁾ mohli do domácího prostředí přenášet podněty aktuálního světového dění.

Podle slov samotné Benoniové bylo už při jejím příchodu s vedením divadla předjednáno, že mají-li být členové souboru vedeni ke studiu soudobých tanečních technik, musí být vytvořen odpovídající repertoár, v němž tyto techniky budou moci uplatnit.⁸⁹⁾ Tím byly položeny základy pro přípravu takzvaných *Tanečních večerů*, inscenací, v nichž měl taneční projev hlavní slovo. Zasluhou Benoniové, která v zahraničí mohla sledovat, jak tamní baletní soubory při výběru hudby řádově častěji sahají k soudobému repertoáru, byla na půdě Laterny magiky v polovině osmdesátých let uvedena dvě přestavení, jež se svou hudební dramaturgií vymykala poválečné baletní tvorbě tehdejšího Československa. Pro první inscenaci, *Pragensia, Vox clamantis* (1985), byly v přímé součinnosti se samotným skladatelem vybrány dvě kompozice Petra Ebena. Komorní kantáta *Pragensia*, vytvořená na přelomu let 1972 a 1973 pro osmihlasý smíšený soubor a skupinu historických nástrojů, byla dedikována souboru Pražští madrigalisté. Kompozice nesla podtitul *Tři renesanční obrazy s prologem*, její textovou předlohou byly receptáře z 16. století ze spisu pražského zvonaře Vavřince Kříčky z Bitýšky *Návod k lití a přípravě děl, kulí, hmoždířů, zvonů, konví a vodotrysků*.⁹⁰⁾ Skladba ideově představovala současný pohled na starou Prahu — kombinovala techniky a formy minulosti i přítomnosti, exponovala zvukovou kvalitu renesančního instrumentáře paralelně s artikulačními technikami soudobé hudby.⁹¹⁾ Také partitura *Vox clamantis* (1969) byla kompozičně založena na moderních kompozičních technikách, jako malé aleatorice, volné dodekafonii či témbrové hudbě.⁹²⁾ Petr Eben navíc speciálně pro potřeby baletního večera zkomponoval poměrně rozsáhlou spojovací plochu, vloženou mezi oběma skladbami, která vycházela z minimalistického konceptu

88) Jan Hartmann a Ivanka Kubicová již na začátku sedmdesátých let studovali na London Contemporary Dance School.

89) Rozhovor s Marcelou Benoniovou vedl Jan Černíček, 6. 9. 2019.

90) Eva Vítová, *Petr Eben*. Praha: Baronet 2004, s. 50.

91) Srov. Radek Menoušek, *Vlivy historické hudby v tvorbě Petra Ebena*. Praha: FF UK (rigorózní práce) 2006.

92) Oproti vokálně-instrumentální *Pragensii* se však jednalo o čistě symfonickou větu pro tři trubky a orchestr.

zachycení tří různých temp dechu tanečníků.⁹³⁾ Fyzicky náročná inscenace s pozoruhodnou scénografií Jindřicha Smetany přinesla do českého baletního repertoáru příklad využití autonomní soudobé hudební tvorby, která je zapojením dalších uměleckých složek zpřístupněna širšímu okruhu diváků.

O rok později byl uveden další komponovaný taneční večer, *Orbis Pictus* (1986), na němž se kromě Marcely Benoniové podílel i mladý choreograf Ondřej Šoth. V první polovině večera Benoniová ještě výrazně zvýšila nároky na diváka, když jako hudební předlohu pro taneční ztvárnění zvolila posluchačsky náročný *Třetí houslový koncert* (1978) ruského skladatele Alfreda Schnittkeho. Jevištní zpracování, ve scénografii Vladimíra Soukenky, v tomto případě ještě naplno využívalo integrace uměleckých a technických principů tehdejší Laterny magiky. Ve dvou dalších choreografiích, kterými bylo *Capriccio*⁹⁴⁾ Marcely Benoniové na hudbu Leoše Janáčka a *Orbis sensualium pictus* Ondřeje Šotha s hudbou slovenského skladatele Vladimíra Godára, však autoři již transformovali scénické ztvárnění předloh do oblasti dominantně tanečního projevu.

V tomto tvůrčím kontextu započaly přípravy na představení *Odyseus* (1987), vůbec nejambicióznějším projektu v celé historii Laterny magiky, jehož realizaci autoři sledovali hned několik cílů. Kromě samotných uměleckých záměrů šlo o vytvoření představení, jež se mohlo přesunout do kapacitně mnohem většího prostoru tehdejšího Paláce kultury⁹⁵⁾ výrazně otevřít českému publiku, které se ke vstupenkám do nevelkého divadla Adria dostávalo jen s obtížemi.⁹⁶⁾ Velkoryse koncipovaná inscenace se měla do budoucna stát také vhodným projektem pro zahraniční turné se zaměřením na sportovní haly a vhodné kapacitně disponované amfiteátry. Jádrem tvůrčího týmu sice byli zkušení kmenoví autoři Evald Schorm, Josef Svoboda, Milena Honzíková a Jaroslav Kučera, v průběhu příprav se ale postupně mnohem více prosazovali přízvuční mladší generace, především Jindřich Smetana a Michael Kocáb.

Autor hudby Michael Kocáb je obecně známý především jako vůdčí postava Pražského výběru, nicméně jeho stylový záběr byl už od studijních let mnohem širší. Na konzervatoři studoval klasickou kompozici u Ilji Hurníka a hru na varhany u Josefa Ropka, po absolutoriu se pak rovným dílem věnoval progresivně-rockovému Pražskému výběru i kompozici symfonické, scénické a filmové hudby. V průběhu osmdesátých let jeho jméno najdeme ve spojení s činohrou,⁹⁷⁾ velkými výstavními projekty v zahraničí⁹⁸⁾ i celovečerními filmy režisérů Juraje Herze, Věry Chytilové nebo Jiřího Barty.⁹⁹⁾ V době příprav *Ody-*

93) Rozhovor s Marcelou Benoniovou vedl Jan Černíček, 6. 9. 2019.

94) *Capriccio* bylo uvedeno pouze na premiéře, následně bylo z programu *Orbis Pictus* stáhnuto.

95) I když byl pro potřeby *Odyseje* využíván jen parter Kongresového sálu, i tak kapacita dosahovala přibližně 1 200 míst.

96) Petr Tošovský uvádí letité problémy s překupníky lístků. Po přesunutí do mnohem většího Paláce kultury tyto problémy údajně téměř zmizely. Rozhovor s Petrem Tošovským vedl Jan Černíček, 1. 8. 2019.

97) *Ondina* (Realistické divadlo Zdenka Nejedlého Praha, režie Luboš Pistorius, 1982), *Skřivánek* (Západočeské divadlo Cheb, režie Luboš Pistorius, 1983), *Výstup na Fudžijamu* (Činoherní studio v Ústí nad Labem, režie Petr Poledňák, 1987).

98) Hudba pro československý a kanadský pavilon na Expo 1986 ve Vancouveru, *Rekviem* pro památník osvobození v Tunisu.

99) *SLADKÉ STAROSTI* (Juraj Herz, 1984), *PRAHA, NEKLIDNÉ SRDCE EVROPY* (Věra Chytilová, 1984), *ZASTIHLA MĚ NOC* (Juraj Herz, 1985), *KRYSAŘ* (Jiří Barta, 1985), *VLČÍ BOUDA* (Věra Chytilová, 1986), *PŘEZŮVKY ŠTĚS-TŘI* (Juraj Herz, 1986) a další.

ssea měl Kocáb několikaletý zákaz veřejné koncertní činnosti, který mu však kromě vynucené odmlky paradoxně přinesl dostatek času a soustředění na filmové a audiovizuální projekty, u nichž komunistický režim jeho činnost toleroval. S Laternou magikou krátce spolupracoval už na začátku osmdesátých let, když vytvořil hudbu pro jednu z částí povídkového programu *Jednoho dne v Praze* (1982), *Kvadrofonní ticho* režiséra Radúze Činčery v choreografii Pavla Veselého. Nabídka kompozice hudby k celovečernímu *Odyseovi* však představovala řádově odlišnou příležitost.

Geneze výběru skladatele k *Odyseovi* není úplně jasná, mozaika ze vzpomínek několika pamětníků však podává svědectví o tom, že Kocáb byl zřejmě od počátku zamýšlen jako nejvhodnější tvůrce. V období prvních personálních úvah bylo pravděpodobně považováno za neprůchodné, že by protirežimně založený hudebník mohl být podepsán jako jeden z hlavních autorů pod takto exponovaným projektem, navíc koncipovaným pro prostory komunistickou nomenklaturou využívaného sjezdového paláce. Původní kompletní celovečerní partituru proto vytvořil filmový a scénický skladatel Jiří Kolafa, kvůli nepřesvědčivému výsledku se však vedení divadla přiklonilo k úvahám o kaleidoskopickém hudebním pásmu ve stylu *Kouzelného cirkusu*, kde by byl Kocáb sice zastoupen, ale pouze jako jeden z řady dalších skladatelů. Není jasné kdy a či zásluhou, ale nakonec se jej podařilo nejen prosadit jako jediného autora hudby k celému programu, ale Kocábův podíl na *Odyseovi* dokonce výrazně přesáhl roli „externího dodavatele“ hudby, jakou do té doby skladatelé v Laterně magice mnohdy měli. Účastnil se tvůrčích porad, byl spoluautorem scénáře, podílel se na střihu filmu, a když později Evald Schorm kvůli postupující nemoci nemohl přípravám věnovat potřebnou pozornost, přebíral v tandemu s Jindřichem Smetanou i režijní iniciativu.¹⁰⁰⁾

Zvukově bohatá hudební freska *Odysea* se z formálního hlediska nejvíce blížila scénickému oratoriu. Ve struktuře hudebních výstupů za sebe Kocáb seřadil instrumentální čísla symfonického i komorního charakteru, sólové árie, recitativy a sborové plochy, se kterými se běžně setkáváme právě v (neo)barokních oratoriích, kantátách či operách. Zatímco formálním členěním se *Odyseus* v zásadě nijak nelišil od tradičních vokálně instrumentálních útvarů artificiální hudby, v žánrovém rozptylu dosahoval extrémních poloh. O stylové šíři vypovídá už jen samotný soupis interpretů a hudebních těles zastoupených na nahrávce: Slovenská filharmonie, Kühnův smíšený sbor, Filmový symfonický orchestr, operní pěvci Peter Dvorský, Magdaléna Hajóssyová a Jochen Kowalski; v nonartificiálním oboru Petra Janů, členové Pražského výběru nebo rumunský virtuos na Panovu flétnu Radu Simion; v parlandových recitativích přední herci jako Josef Kemr, Jana Štěpánová nebo Martin Růžek. Výraznou roli měly i další zvukové a hudební vstupy: ambientní ruchové plochy použité v některých spojích mezi kapitolami, frekvenčně deformované deklamace a skřeky Viléma Čoka i samotného Michaela Kocába, nebo zařazení rozsáhlé citace Adagietta ze *Symfonie č. 5 cis moll* Gustava Mahlera.¹⁰¹⁾ Tato na první pohled velmi

100) Rozhovor s Petrem Tošovským vedl Jan Černíček, 1. 8. 2019. Rozhovor s Jindřichem Smetanou vedl Jan Trnka, 5. 4. 2017 a 27. 4. 2017. NFA, Sběrka zvukových záznamů, sign. N0656-01-01-LM-T, N0656-01-02-LM-T. Rozhovor s Marcelou Benoniovou vedl Jan Černíček, 6. 9. 2019. Rozhovor s Michaellem Kocábem vedl Jan Černíček, 30. 3. 2018. NFA, Sběrka zvukových záznamů, sign. N0754-01-01-LM-T.

101) Adagietto z Mahlerovy 5. *symfonie* bylo použito také ve Viscontiho snímku *SMRT V BENÁTKÁCH* (Morte a Venezia; Luchino Visconti, 1971), ve funkci ústředního hudebního materiálu. Podobně esteticky zcizoz-

nesourodá hudební směs byla přesto sestavena natolik důmyslně, že dodnes působí dramaticky funkčním dojmem. Systém průběžně se transformujících leitmotivů, funkční odlišení ilustrativních, spojovacích a integračních ploch, účelná aplikace principů rozvíjení, kontrastu a návratu, zrcadlová forma vedoucí v závěru inscenace k symbolické repríze úvodních hudebních čísel: to je výčet některých technik, jejichž užitím Kocáb dosáhl kompaktního tvaru na celovečerní ploše.

V době uvedení *Odyssea* již byla představení řízena systémem zvukové reprodukce číselných povelů, namluvených v třísekundových intervalech televizním hlasatelem Richardem Honzovičem.¹⁰²⁾ Záznam hlasatelova počítání, nahraný na jednu stopu perforovaného magnetického pásu, byl použit synchronně s obrazem a dalšími zvukovými stopami do sluchátek všem členům technického personálu, jimž umožňoval přesně načasovat všechny potřebné úkony i bez sledování hudby. Tanečníkům, kteří se na scéně bez ohledu na různá technická řešení vždy orientovali jen podle časové osy hudby (eventuálně doplněné speciálně zařazenými zvuky), tento systém díky hlasité reprodukci časových povelů do zákulisí přinesl větší komfort a přehled při přípravě nástupu na jeviště.

Díky modernímu technickému vybavení Paláce kultury bylo také možné dále rozvinout technologicky pokročilou práci s prostorovým zvukem. Kromě již ustáleného šestikanálového zvukového standardu tak byly pro některé ruchy nebo zvukové efekty využívány i reproduktorové sady v opěrkách sedadel sjezdového sálu.

Neméně osobitý hudební model přinesla inscenace *Minotaurus*, premiérována ještě na sklonku revolučního roku 1989.¹⁰³⁾ Oproti monumentálnímu *Odysseovi* se jednalo o komorní, až minimalisticky soustředěné představení. Přesto bychom zde našli několik paralel s předcházejícím projektem: opět šlo o antickou látku, jejímž základem se tentokrát stala dramatizace stejnojmenné povídky Friedricha Dürrenmatta; druhým jmenovatelem bylo angažování Michala Pavlíčka, který se stejně jako Kocáb pohyboval v oblasti rockové scény tehdejšího Československa a byl jeho nejbližším spoluhráčem v Pražském výběru.

Také Pavlíček měl v osmdesátých letech na několik let zákaz veřejné koncertní činnosti, a v mezidobí se proto i on začal věnovat scénické a filmové hudbě.¹⁰⁴⁾ S Kocábem jej pojilo podobné hudební cítění, inspirované novou vlnou, jazzem a progresivním rockem, jejich autorský rukopis byl však odlišný.¹⁰⁵⁾ Pavlíček byl více napojen na oblast nonartifická hudby, měl v tomto směru velmi dobrý přehled o hudebním dění na Západě.¹⁰⁶⁾ Jeho nově založená hudební skupina *Stromboli*, v níž od roku 1986 působil paralelně s činností v obnoveném Pražském výběru, přinesla na českou scénu osobitou fúzi nové vlny, jazz-rocku a artrockových prvků. Po eponymním albu *Stromboli* (1987) bylo vydáno ještě dru-

váno bylo i v jednom ze stěžejních děl české avantgardy po roce 1945, *Variacích na téma Gustava Mahlera* (1962) Jana Klusáka.

102) Rozhovor s Ivo Špaljem vedl Jan Černíček a David Šmitmajer, 16. 8. 2018. Rozhovor s Jindřichem Smetanou vedl Jan Trnka, 5. 4. 2017 a 27. 4. 2017.

103) Premiéra proběhla v Bruselu na konci roku 1989. Pražská premiéra byla kvůli revolučním událostem přesunuta na jaro roku 1990.

104) Například HLEDÁM DŮM HOLUBÍ (Věra Plívová-Šimková, 1985), PROČ? (Karel Smyczek, 1987), VEVERKA A KOUZELNÁ MUŠLE (Věra Plívová-Šimková, 1988), NEFŇUKEJ, VEVERKO (Věra Plívová-Šimková, 1988), SEDM HLADOVÝCH (Karel Smyczek, 1988) a další.

105) Pavlíček neprošel klasickým skladatelským školením, byl absolventem FAMU.

106) Srov. Michal Pavlíček, *Země vzdálené*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny 2008.

hé, anglicky zpívané album *Shutdown* (1989), které již stylově přímo předznamenávalo hudbu k *Minotaurovi*.¹⁰⁷⁾

Pavlíček sám vzpomíná, že na něj hluboce zapůsobila Dürrenmatova předloha, která všeobecně známý antický příběh o bludišti obývaném netvorem vykládala silně psychologizujícím prizmatem.¹⁰⁸⁾ Za svůj primární úkol považoval nalezení adekvátního hudebního prostředku, plasticky vystihujícího nejednoznačnost Minotaurovy postavy. V Praze v době příprav několikrát pobýval světově proslulý jazzový kontrabasista Miroslav Vitouš, jinak český emigrant žijící v USA, jenž byl Pavlíčkem osloven s nabídkou spolupráce na nahrávání. Dilem náhody tak byl pro inscenaci zvolen, jako dominantní melodická konstanta, tehdy naprosto netradiční zvuk sólového kontrabasu, jehož zvukové možnosti při zapojení studiové techniky poskytl široké spektrum témbrových odstínů a dynamických parametrů. Pavlíček do hudebního dialogu přinesl výrazný zvuk elektrické kytary, modulovaný za pomoci kytarových syntezátorů. Výsledek přinášel akusticky bohatou paletu přednesových stylů kontrabasu od tradiční hry smyčcem až po perkusivní techniky, s tónovým ambitem sahajícím od tradičně hlubokých měkkých rejstříků až po pronikavý zvuk vysokých poloh. Toto frekvenčně bohaté akustické pásmo kontrastovalo se zvukem elektronických bicích a dynamicky modulované elektrické kytary. Hudbě k *Minotaurovi* tak dominoval vyhraněný způsob instrumentálního myšlení a determinace vyjadřovacími prostředky nonartificiální hudby. K nim směřovala také struktura hudebních čísel, která v podstatě tvořila obdobu instrumentálního rockového alba, doplněného spojovacími intermezzy. Hudba fungovala nejen jako integrální součást scénického díla, ale i jako zcela autonomní nahrávka v duchu tradice tzv. konceptuálních alb.

Podobně sevřený tvar měly i další složky inscenace. Choreografka Raffaella Mattioli, jež vzešla z mezinárodního konkursu, koncentrovala taneční party pro pouhé tři interprety, mezi nimiž vynikal zahraniční představitel hlavní role Perry Douglin, angažovaný na prvních dvanáct představení.¹⁰⁹⁾

Minimalistická scénografie Jindřicha Smetany, při představeních umocněná projekcemi s prvky počítačové grafiky, se ještě před českou premiérou stala výtvarným pozadím ostře sledovaných setkání představitelů Občanského fóra, sídlícího na přelomu listopadu a prosince 1989 přímo v prostorách Laterny magiky na Národní třídě.

Proměna inscenací Laterny magiky ve vizuálně atraktivní balety

Zatímco programové plány osmdesátých let kombinovaly různé typy inscenací, v období samostatné institucionální existence Laterny magiky (1992–2009) definitivně převážil formát vizuálně atraktivních baletních představení. K tomuto trendu můžeme přiřadit hned první porevoluční inscenaci *Hra o kouzelné flétně* (1992) na hudbu Wolfganga Amadea Mozarta, následovanou přestaveními *Hádanky* (1996), *Graffiti* (2001) nebo *Rendez-vous* (2005),

107) Na tomto albu je přímo zařazena skladba *Labyrinth* se zpěvem Báry Basikové, jež se v upravené instrumentální verzi stala součástí scénické hudby k *Minotaurovi*.

108) Rozhovor s Michalem Pavlíčkem vedl Jan Černíček, 28. 2. 2018. NFA, Sběrka zvukových záznamů, sign. N0755-01-01-LM-T.

109) Rozhovor s Petrem Tošovským vedl Jan Černíček, 1. 8. 2019.

v nichž byla kompaktní hudebně dramatická osa nahrazena použitím sice hodnotných a žánrově pestrých, ale vnitřně nijak nesouvisejících skladeb autorů různých stylových oblastí. Jedinou vnitřně semknutou autorskou kompozici v této době reprezentovala hudba soudobého německého skladatele Moritze Eggerta pro představení *Past* (1999).

Po smrti dlouholeté dramaturgyně Mileny Honzíkové na konci devadesátých let se jejím nástupcem stal tanečník Václav Janeček, jenž přirozeně podporoval maximální scénické zúročení interpretačních kvalit členů souboru. Do směřování divadla také výrazně promluvil Jean Pierre Aviotte, který byl v devadesátých letech angažován jako choreograf a následně šéf uměleckého souboru. Razantně zmenšil počet členů baletního ansámblu, zavedl ambiciózní tréninkovou přípravu, přivedl zahraniční tanečnice, a z domovské Francie přinesl vysoké standardy v nárocích na profesní připravenost interpretů. Během jeho působení se technická úroveň souboru výrazně zvýšila a tato kvalitativní proměna byla zákonitě provázena snahou přenést ji na jeviště.¹¹⁰⁾

V práci s hudbou Aviotte preferoval přístup, který úzkou spoluprací se skladatelem nahrazoval výběrem autonomních skladeb, volně seřazených v pásmech tanečních variací. Vždy se jednalo o kompozice vynikající úrovně, ať už z klasického repertoáru (W. A. Mozart, Gabriel Fauré), nebo hudby dvacátého století (Arvo Pärt, Samuel Barber, David Byrne), programy však měly po hudební stránce převážně kompilační charakter. Jak uvádí skladatel Zdenek Merta,¹¹¹⁾ během přípravy inscenace *Casanova* (1995) dokonce celá Aviottova choreografie nejdříve vznikala na jeho vlastní výběr skladeb klasické hudby, ačkoliv autorská kompozice měla být teprve nahrávána. Dodatečné přizpůsobování se hotové hudbě samozřejmě přinášelo komplikace.

Svůj vlastní výběr kompilované hudby¹¹²⁾ uplatnili také autoři samostatných choreografií v představení *Graffiti* Jiří Bubeníček, Petr Zuska a Václav Kuneš. Oceňovaná inscenace se však v tomto ohledu přece jen vymykala: choreografům se nezávisle na sobě podařilo sestavit natolik jednotné hudební pásmo, že mohlo vzbuzovat dojem až záměrné kolektivní inspirace různými podobami hudebního minimalismu. V každém případě vedení divadla nevyužilo skutečnost, že v osobě Ondřeje Anděry na pozici režiséra inscenace mělo k dispozici nejen vizuálního umělce, ale také jednoho z nejoriginálnějších hudebních producentů u nás.

Po rozpuštění stálého souboru na konci roku 2009 vzniklo pod značkou Laterny magiky na půdě Nové scény ještě osm dalších celovečerních inscenací, v nichž bez jednoznačné dramaturgické ideje převažovaly střídavě činoherní a taneční elementy. Jako autoři hudby se v nich postupně představili muzikálový dirigent a skladatel Kryštof Marek (*Legendy magické Prahy*, 2011), přední zástupce české soudobé vážné hudby Michal Nežtek (*Antikódy*, 2013), stylově nevyhraněný hudebník Marek Doubrava (*Vidím nevidím*, 2013), skladatel scénické hudby Darek Král (*Podivuhodné cesty Julese Verna*, 2015) či z oblasti sound designu se rekrutující Stanislav Abrahám (*Human Locomotion*, 2014). Pro inscenaci *Malý princ* (2016) byla použita a upravena (samotným skladatelem) již existující hudba

110) Rozhovor s Pavlem Knollem vedla Zuzana Černá, 17. 8. 2017. Rozhovor s Václavem Janečkem vedla Zuzana Černá, 16. 8. 2017, 28. 11. 2017. NFA, Sběrka zvukových záznamů, sign. N0670-01-01-LM-T, N0670-01-02-LM-T.

111) Rozhovor se Zdenkem Mertou vedl Jan Černíček, 8. 11. 2016.

112) Philip Glass, Wim Mertens, Michael Nyman, Jan Schouten, Yann Tiersen, Henny Vrienten.

Zbyňka Matějů, zatímco pro nejnovější představení *Cube* (2017) a *Zahrada* (2018) vytvořil původní kompozice mladý producent alternativní elektronické hudby Jan Šíkl. Především ve dvou posledních inscenacích se tvůrci pokusili za pomoci současných jevištních technologií navrátit k interaktivní a intermediální podstatě původní Laterny magiky, přestože aktuální provozní a institucionální zázemí souboru již nevytváří pro přípravu nových scénických konceptů adekvátní podmínky.

Shrnutí

Ačkoliv jsme již v úvodu konstatovali, že většinu tvorby Laterny magiky lze zařadit do prostoru vymezeného pojmem *hudební divadlo*, v němž hudební složka zastává jednu z podstatných nebo dokonce dominantních funkcí, zde byla její pozice od počátku poněkud oslabena.

Prvním důvodem tohoto stavu, objektivně determinovaným technologickým a provozním charakterem divadla, byla absence hudebního souboru. Bez ohledu na atomizované začlenění živě vystupujících hudebních interpretů do některých scén raných programů, Laterna magika po celou dobu své existence využívala výhradně reprodukováný, s filmovým obrazem synchronizovaný hudební doprovod. Zatímco v drtivé většině hudebních divadel figurují stále hudební ansámby, jejichž profesní zájmy a provozní potřeby se ve spojení s uměleckými ambicemi jejich členů, dirigentů a hudebních ředitelů komplexně promítají do chodu celých institucí, v Laterně magice zůstal tento prostor pro oficiální i neformální vliv na směřování divadla neobsazen. Na případu jejího baletního tělesa lze přitom sledovat, jak významný dopad na dramaturgickou orientaci může mít přítomnost silné oborové skupiny, jejíž vůdčí osobnosti přirozeně usilují o adekvátní prostor pro využití uměleckého a personálního potenciálu svého souboru.

Jako další specifikum lze uvést skutečnost, že v celé šedesátileté historii instituce nebyl v jejím uměleckém vedení zastoupen hudební dramaturg. V sedmdesátých letech sice tato funkce zřízena byla, zastával ji Oldřich F. Korte, podle všech dostupných informací se však jednalo jen o formální pracovní zařazení bez většího vlivu na podobu programů a dramaturgické směřování.¹¹³⁾ Výběr hudby nebo oslovení konkrétních skladatelů tak byly, po konzultacích s vedením, doménou režisérů a choreografů, kteří ve snaze o žánrovou pestrost oslovovali pro jednotlivá představení stále nová skladatelská jména. Zatímco ve zvukovém oboru se podařilo vytvořit dlouholeté propojení tvůrců se zvukovým mistrem Ivo Špaljem, jenž se svými technickými inovacemi podílel na koncepčním rozvoji celého multimedialního formátu, skladatelé většinou přicházeli jako jednorázoví externí spolupracovníci bez hlubších znalostí o dosavadní produkci tohoto divadla. Do tvůrčího procesu vstupovali často až v pokročilém stádiu příprav inscenací a ze strany iniciátorů na ně nebyly kladeny požadavky ve smyslu předkládání specifických variant řešení propojení hudby s dalšími zúčastněnými složkami, jimiž by hudba pro Laternu magiku přinášela nové

113) Oldřich F. Korte se v divadle jako jeden z doyenů souboru podílel především na dozorech představení a měl zřejmě i roli neformálního hudebního konzultanta. Z rozhovorů s relevantními pamětníky však nevypývá, že by se reálně podílel na dramaturgii a přípravách hudební stránky inscenací, s výjimkou těch, k nimž hudbu sám komponoval.

formální koncepty. Autoři tak ke kompozici přistupovali v duchu standardních forem baletu, scénické hudby, muzikálu či opery. Příklad úspěšných inscenací jako *Odyseus* nebo *Kouzelný cirkus* přitom ukazuje, že pokud byl tento produkční model překonán a skladatelé se v nejužším tvůrčím týmu mohli od počátku podílet na několikaletém vývoji představení, pak se dařilo funkční zapojení hudby pozvednout na kvalitativně vyšší úroveň. V tomto kontextu je zajímavé sledovat zcela odlišný příklad představení *Minotaurus*, do nějž skladatel naopak zvenčí přenesl natolik vyhraněný umělecký tvar, že i jen expozičními v podstatě autonomními ploch bez detailní drobnokresby dokázal udržet dramatické napětí celovečerního představení. Byl zde navíc iniciován jeden z prvních tuzemských případů později rozšířené praxe dodávky hudby „na klíč“, kdy autor realizuje téměř celou nahrávku sám ve svém domácím studiu.

Jednou z charakteristik (nejen) hudební stránky Laterny magiky bylo také balancování mezi uměleckou náročností a diváckou přístupností, které limitovalo významnější míru využití tzv. soudobé vážné hudby. Inscenátoři se naopak mohli opřít o vynikající českou tradici autorů, kteří s kompoziční lehkostí přecházeli mezi světem artificiální a populární hudby, jak ve svých dílech dokazovali například Zdeněk Liška, Oldřich F. Korte, Svatopluk Havelka, Zdeněk Pololáník nebo Michael Kocáb. V oblasti užití rockové hudby ve velkých jevištních projektech, s nimiž se české publikum v kamenných divadlech mohlo začít seznámovat až v první polovině devadesátých let, Laterna magika patřila přímo k domácím průkopníkům.

Často zmiňovaná problematika přesné synchronizace všech jevištních složek se hudby, jako základního časového média inscenací, paradoxně příliš nedotýkala. Tím, že hudební pásmo bylo časovým fundamentem pro následné úpravy všech dalších audiovizuální segmentů na promítaném pásu i veškerých úkonů techniky a scénických interpretů, měli skladatelé v porovnání s ostatními profesemi jednodušší situaci. Případné orientační zvukové body se téměř vždy doplňovaly postprodukčně ve zvukové stopě, nikoliv v hudební partitūře.

Jakkoliv se úloha hudby v Laterně magice z mnoha důvodů příliš nelišila od role, jakou většinou zastává v tradičních jevištních formách nebo ve filmovém umění, kompozice určené pro toto multimediální divadlo tvoří ve svém souhrnu cenný soubor hudebních děl. Spolupráce skladatelů s Laternou magikou sice byla ovlivněna jejím většinou jednorázovým charakterem a absencí hudebně dramaturgického partnera na straně divadla, umělecké vedení a jednotliví inscenátoři však bez výjimky oslovovali vynikající hudební autory nebo volili hodnotné kompozice již existujícího repertoáru.

Citované filmy:

Dědeček automobil (Alfréd Radok, 1956), *Hledám dům holubí* (Věra Plíková-Šimková, 1985), *Inspirace* (Karel Zeman, 1949), *Krysař* (Jiří Barta, 1985), *Laterna magika: Život se snem* (Petr Kaňka, 2000), *Nefňukej, veverka* (Věra Plíková-Šimková, 1988), *Operní mág Václav Kašík* (Jiří Nekvasil, 1997), *Praha, neklidné srdce Evropy* (Věra Chytilová, 1984), *Přezůvky štěstí* (Juraj Herz, 1986), *Proč?* (Karel Smyczek, 1987), *Sedm hladových* (Karel Smyczek, 1988), *Sladké starosti* (Juraj Herz, 1984), *Smrt v Benátkách* (Morte a Venezia; Luchino Visconti, 1971), *Veverka a kouzelná mušle* (Věra Plíková-Šimková, 1988), *Vlčí bouda* (Věra Chytilová, 1986), *Zastihla mě noc* (Juraj Herz, 1985).

Citované inscenace Laterny magiky:

Antikódy (Braňo Mazúch, 2013), *Casanova* (Juraj Jakubisko, 1995), *Cube* (Pavel Knolle, 2017), *Černý mnich* (Evald Schorm, 1983), *Druhý (zájezdový) program* (Alfréd Radok, Ján Roháč, Miloš Forman, Vladimír Svitáček, 1960), *Expo 58* (Alfréd Radok, Vladimír Svitáček, Ján Roháč, 1958), *Graffiti* (Ondřej Anděra, 2001), *Hádanky* (Matej Mináč, Josef Svoboda, 1996), *Hoffmannovy povídky* (Václav Kašlík, 1962), *Hra o kouzelné flétně* (Libor Vaculík, Ladislav Helge, 1992), *Human Locomotion* (Martin Kukučka a Lukáš Trpišovský, 2014), *Jednoho dne v Praze* (Ivan Balada, Eva Marie Bergerová, Radúz Činčera, Ladislav Helge, Jan Kratochvíl, 1982), *Kouzelný cirkus* (Evald Schorm, Jiří Srnec, Jan Švankmajer, 1977), *Láska v barvách karnevalu* (Václav Kašlík, Evald Schorm, 1975), *Legends magic-ké Prahy* (Jiří Srnec, 2011), *Malý princ* (Vladimír Morávek, 2016), *Minotaurus* (Josef Svoboda, 1989), *Noční zkouška* (Evald Schorm, 1981), *Odysseus* (Evald Schorm, Jaroslav Kučera, 1987), *Orbis Pictus* (choreografie Marcela Benoniová a Ondřej Šoth, 1986), *Past* (Josef Svoboda, Jan Sládek, 1999), *Podivuhodné cesty Julese Verna* (David Drábek, 2015), *Pragensia, Vox clamantis* (choreografie Marcela Benoniová, 1985), *Pražský karneval* (Václav Kašlík, 1974), *Rendez-vous* (Jean-Pierre Aviotte, 2005), *Revue z bedny* (hlavní režie Ladislav Rychman, Jaromír Staněk, 1967), *Sněhová královna* (Evald Schorm, 1979), *Variace* (hlavní režie Jaromír Staněk, 1963), *Variace 66* (Alfréd Radok, Jiří Srnec, 1966), *Vidím nevidím* (Marie Procházková, 2013), *Vivisekce* (Antonín Máša, 1987), *Zahrada* (Pavel Knolle, 2018), *Ztracená pohádka aneb Výlet do hodin* (Jaromil Jireš, 1975), *Žvanivý slimejš* (Břetislav Pojar, 1984).

Jan Černíček vystudoval kompozici na Konzervatoři Jaroslava Ježka a hudební vědu na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze. Věnuje se dějinám filmové hudby a dalších hraničních žánrů, souvisejících s hudební kulturou dvacátého století. Publikoval studie zaměřené na hudbu ve filmech MARKETA LAZAROVÁ, VŠICHNI DOBŘÍ RODÁCI NEBO KRÁL ŠUMAVY, podílel se na přípravě českého vydání *Dějin filmové hudby* Mervyna Cooka. Je pedagogem hudební teorie na Konzervatoři Jaroslava Ježka a dějin hudby na taneční konzervatoři TCP v Praze.

Tato studie vznikla díky podpoře MKČR v rámci řešení projektu NAKI II Laterna magika. Historie a současnost, dokumentace, uchování a zpřístupnění (2016-2019).

SUMMARY

The Music History of Laterna Magika**Jan Černíček**

In Laterna magika's sixty-year-old history, a long list of well-known composers collaborated on its performances representing a broad spectrum of approaches both in terms genre and style. Given its relation and connection to some older types of theatre stage forms containing music, the creative work for this institution could be generally categorised as theatre music, however, its constitutive usage of film projection and related synchronization of music with film picture, fixed to a film copy, also connects it with film art. The resulting multi-media stage figure is (viewed from the perspective of music) mostly derived from the traditional forms such as ballet, opera, revue, musical comedy or scenic oratorio. In many cases, a strong inspiration by instruments of film music expression can be followed.

The beginnings of the artistic approach of Laterna magika's founders, Alfréd Radok and Josef Svoboda, could be found in their work at the 5th May Theatre (Divadlo 5. května), where they co-worked with the conductor and composer Václav Kašlík. While early performances of Laterna magika in the fifties and sixties were based on the concepts of revue shows, from the seventies on, one can observe the shift towards dramatically integrated forms. These efforts culminated in the second half of the 1980s when noticeable inspirations by non-artificial music are observed in the musical approach. At the same time, a dramaturgical approach oriented towards increasing dance expression was asserted, brought even to the form of visually attractive ballet performances, which have prevailed from 1989 to the present day.

From the 1970s, in relation to establishing cooperation with the sound master Ivo Špalj, one can also observe a considerable development of work with the sound component, strengthened with the introduction of innovative sound technologies.

Among the specifics of the music work at Laterna magika, apart from the ones mentioned above, we can also include the exclusive use of reproduced sound, absence of a permanent musical ensemble, numerous uses of classical music (initially not intended for theatre purposes) or balancing the boundary between the worlds of artificial and popular music.

klíčová slova: Laterna magika, multimediální umění, divadelní hudba, filmová hudba, balet

keywords: Laterna magika, multi-media art, theatre music, film music, ballet

Humanizace techniky

Rozhovor s Vladimírem Soukenkou

prof. akad. arch. Vladimír Soukenka (1953) je architekt a scénograf, autor velkého množství divadelních scénografií a výprav pro televizi. Od roku 1983 působil v Laterně magie jako vedoucí umělecko-technického provozu a scénograf. V roce 1988 pracoval jako studiový architekt v Československé televizi Praha. Po propuštění tvůrčích pracovníků ČsTV do svobodného povolání (1990) nastoupil na Fakultu architektury ČVUT, kde je vedoucím Ústavu interiéru a výstavnictví a vede svůj ateliér. V roce 2007 se podílel na založení Institutu intermédií při FEL ČVUT, který propojuje technické obory ČVUT s uměleckými obory AMU.

— — —

(...)

Jak jste se dostal k práci na Laterně magie?

Po ukončení studia architektury na pražské UMPRUM a absolvování roční vojenské služby jsem hledal místo scénografa v divadle. Obeslal jsem písemně všechna divadla a odpověděli mi pouze z tehdejšího Divadla pracujících ve Zlíně, kde zdejší výtvarník prodělal již tři infarkty a vše šlo ke generační výměně. Tehdy jsem byl již ženatý, a tak jsme se do Zlína odstěhovali i s manželkou a dítětem. Bydleli jsme v herecké šatně, v divadle, kde tehdy žilo více herců. Po večerech jsem často chodil sedávat do regulační kabiny k osvětlovačům, takže některá představení jsem viděl i třicetkrát. A když to vidíte tolikrát, tak snadno pochopíte principy, jak tvůrčí, tak provozní, technické. (...)

Asi po čtyřech či pěti letech mě můj učitel, pan profesor Svoboda díky mé praxi nabídl místo v Laterně magie, kde byl ředitelem. Začínal jsem tam s děleným úvazkem vedoucího umělecko-technického provozu a úvazkem scénografa. (...)

Pan profesor Svoboda byl v 80. letech již světově uznávanou tvůrčí osobností. Mohl si proto dovolit v Laterně magie zaštitit i ty tvůrčí individuality, které nebyly tak poplatné režimu. Provozním režimem zde byl třeba Ladislav Helge, jehož filmy zůstávaly v trezoru. Vyjíměčná možnost pracovat i v totalitních podmínkách přinášela díky takovým lidem i vyjíměčné výsledky.

Jak byste shrnul jedinečnost Laterny magiky?

Principem Laterny magiky je spojení filmu a divadla. Tento ve světě ojedinělý formát přispěl k prudkému rozvoji médií druhé poloviny 20. století. Protnulý se zde tendence nové filmové vlny s ji-

ným přístupem k psychologizaci divadla. Laterna magika je dodnes výlučným médiem i v tom smyslu, že její provoz představení byl diktovaný čtyřřadovými okénky za vteřinu — celuloidovým pětaticetimilimetrovým pásem, který nešel ani zrychlit, ani zpomalit. Tento rytmus byl tak exaktní, že zde nebylo možné řídit představení způsobem, který fungoval v ostatních divadelch, tedy podle textu nebo notové partitury. (...) Tento systém byl pro všechny techniky, osvětlovače, zvukaře, jevištní techniky natolik přesný, že vyžadoval neustálý trénink a exaktní rutinu. Jevištní akce reagovala přesně na filmový střih.

I proto médium Laterny magiky využívalo čím dál tím víc technických prostředků. Patrně nejoriginálnějším způsobem řízení techniky byla inscenace *Sněhové královny*. Scénografii tvořily tři řady pojízdných panelů s otočnými lamelami. Bílá plocha pro projekci obrazu, černá plocha pro okamžité zmizení ze scény. Ovládání pojezdu panelů do středu scény a na bok i otáčení lamel měly v návrhu zprostředkovávat elektromotory řízené děrnými štítky. Montáž všech pohonů a koncových spínačů byla velmi složitá a díky bludným proudům nespolehlivá. Se zásadním řešením přišel pan inspicient, který svému dítěti doma sebral klávesnici dětského piána. Ke každé klávese naletoval jeden spínaný obvod motorového pohonu. Celý provozní scénář byl pak zapsán v notách. Představení obsluhovaly najaté korepetitorky z opery Národního divadla, které uměly hrát z not. Právě tento příklad kreativní invence je pro Laternu magiku příznačný a je v něm ona česká vlastnost přijít v nouzi s originálním řešením. Tento příklad považuji za nejgeniálnější cestu v humanizaci techniky. (...)

Každý nový projekt v Laterně přicházel i s novým technickým a technologickým řešením. Pro tehdejší Palác kultury, dnes Kongresové centrum, se připravovalo představení *Odyseus*. Byla to předvídavost pana profesora Svobody. Viděl v zahraničí mnoho muzikálových projektů, tak si uvědomil, že když stát postavil na Pankráci Palác kultury pro různé sjezdy, bude problém s jejich každodenním provozem. Přišel tedy s projektem na kulturní využití tohoto rozsáhlého komplexu. Objekt je situován k dálnici i k metru. Je zde rozsáhlé parkoviště i restaurace. Ostatně porevoluční éra slavných muzikálů v této budově jen dokazuje, co Laterna pro Prahu objevila. Jeviště tehdejšího sjezdového sálu, kam se scéna připravovala, mělo handicap v mělkém jevišti, které bylo postavené pouze pro umístění předsednické tribuny. Provozoviště nad scénou bylo také velmi skromné. Pro přípravu nestačilo jeviště v domovské Adrii, a tak se pro zkoušky adaptovalo zavřené kino Metro. Zde se zkoušela scénografie techniků i choreografie tanečníků. Finální pozadí scény na jevišti kongresového centra tvořila sedmipatrová lešenářská konstrukce. (...)

Zvuková stránka představení využila novou aparaturu sjezdového sálu. Veškerý zvuk byl na dvánástistopém magnetofonu umístěném v režijní kabině, takže záznam byl na perforovaném 35mm magnetickém pásu. Zvukové reproduktory jsou instalovány nejen ve stropě a v portále, ale i ve stěnách a dokonce i v područkách mezi sedadly. (...) A tak, když se pouštěl zvuk mořského příboje, procházel jednotlivými sekcemi sedadel tam a zpět. Jedna ze zvukových stop byla namluvená známým televizním moderátorem panem Richardem Honzovičem. To byl další člověk, který nesměl do médií, a Laterna mu dala zakázku k namluvení časové osy představení. Všichni technici měli na uších sluchátka a pan Honzovič říkal: „Jedna, dva, tři...“, celé představení bylo takto počítané. Podle časové osy technici, kteří byli ve tmě na jevišti, věděli, že na konkrétní číslo musejí odjistit poklop a z něj se vynoří tanečnice. Tento způsob se na zkouškách ladil, aby byl přesný. Většina scénických triků Laterny magiky spočívala právě v překvapivém vystoupení živého herce z promítaného obrazu a jeho opětnému vstupu na projekční plátno.

V té době fungovala Československá vědecko-technická společnost, která šířila tiskoviny s novými technologickými poznatky. I já sám jsem se tou dobou zabýval tím, jak promítat na jevišti. Už se obje-

vovaly studie o ultrafialovém nebo infračerveném světle, kterým se zabýval hlavně Výzkumný ústav zvukové, obrazové a reprodukční techniky, VÚZORT.

Ve funkci šéfa provozu jsem měl na starosti připravovat i zahraniční zájezdy a turné, pro které byl velmi komplikovaný převoz nebo instalace naší techniky v hledišti. Tehdy se používaly projektory Meopta. To byly aparáty vyráběné pro běžná kina. Měly těžké litinové sokly. Kdykoliv jsme hráli v nějakém divadle, musely se vybourat dvě tři řady v hledišti, aby se tam vůbec dala postavit projekční kabina s těmito projektory a usměrňovači velkými jak lednice. U projektorů byly těžké lampové skříně, každá v sobě měla čtyřkilowattovou výbojku a velké zrcadlo. Synchron tří současně běžících projektorů zajišťovaly selzinové motory. Důležitý byl samotný start projekce. Šlo o sehranost promítačů, kteří při stisknutí spínače stejnoměrně pomáhali rozběhu dvacetikilovým cívkám s filmovým pásem. Na tomto grifu spočívalo, zda se filmy rozjedou synchronně, nebo zda budou o několik okének asynchronní. Pro zahraniční turné jsme proto ve spolupráci s tehdejší Kinotechnikou Praha připravovali odlehčený kinofilmový projektor. Dnes už jsou tyto analogové technologie archaické.

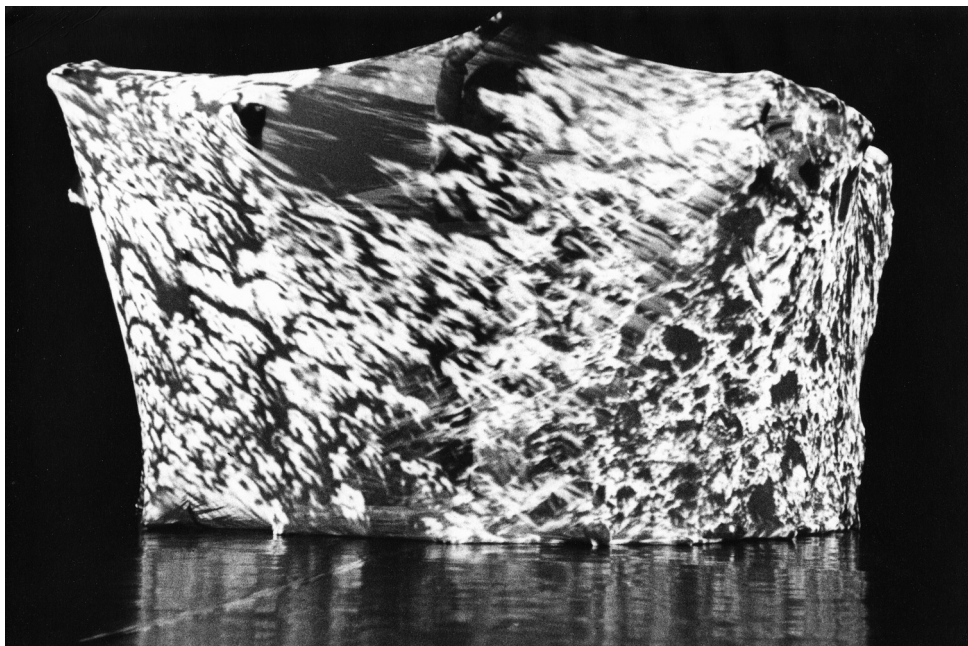
A jak probíhaly přípravy představení po umělecké stránce?

Je-li Laterna magika spojením divadla a filmu, měly přípravy nové inscenace obdobný klíč. Většina tvůrců byli filmaři, a tím se do přípravy dostal důkladnější filmařský postup. Základní scénář byl rozpracován do scénáře technického a ten obsahoval ještě další kolonku, kterou byla jevištní akce. Realizaci nového představení měla na starost tak jako u filmu produkce. Ta zajišťovala natáčení a ostatní filmařské technologie a zajišťovala také výrobu jevištní scénografie. Příprava taneční části se zkoušela separátně na jevišti. Pokud bylo vše připraveno, sešly se všechny složky na komplexních jevištních zkuškách. Zde teprve inscenátoři viděli vzájemný poměr jevištní akce s obrazovou složkou filmu. To je již princip divadla, kde je zapotřebí vše vidět v akci na jevišti. U stolu se to nevymyslí. Musíme si představit, že zkoušky s filmem znamenaly pracovat s klasickou filmovou surovinou. Obrazová část byla rozstříhávána na jednotlivé smyčky, jako je tomu u dabingu. Film se musel založit do projektoru a pustit. Výměna znamenala znovu založit novou smyčku do mechaniky 35mm filmového projektoru. Kinofilm nelze zastavovat ani vracet. V tom tkvěla velká časová náročnost i pomalé tempo zkoušek. Po projetí celého programu následovala další fáze návratu k úpravám ve složce filmové i ve složce herecké. Přetáčela a přestříhávala se jednotlivá čísla, předělávala se scénografie, upravovala se choreografie. Zpravidla ještě nějaký čas i po premiéře docházelo k drobným úpravám a změnám. To byl důvod, proč byly inscenace Laterny magiky tak finančně náročné. Myslím, že na světě neexistoval jiný soubor, který by podobným způsobem pracoval.

Pamatuji se, že jsme hráli s Laternou magikou na zájezdě v bulharské Sofii. Přišli za námi delegáti z ministerstva kultury s bulharskou režisérkou, kterou naše představení okouzilo a chtěla podobou věc realizovat. Vyličil jsem jí celý postup přípravy a realizace takového titulu. Když zjistila, že musí zaplatit tři celovečerní filmy a k tomu jednu divadelní dekoraci, kostýmy do filmu a kostýmy na jeviště a pak teprve zkoordinovat celé představení, aby divák okouzilo, byla velmi překvapená. A tak v Bulharsku tehdy žádná další Laterna magika nevznikla.

Zaujalo mě, jak jste říkal, že ta představení byla velice náročná i pro technický personál. Probíhala nějaká školení nebo předávání know-how?

Na práci v Laterně nebyl žádný manuál. Je to jako doposud u filmu i u divadla. Musí vás ta práce inspirovat i bavit. Každý se v ní musí i tak trochu realizovat. U technických profesí byla požadavkem základní kvalifikační kritéria pro výkon povolání třeba v oboru elektro. To ostatní byl klasický tovaryš-



Inscenace *Orbis Pictus* (1986). Osobní archiv Vladimíra Soukenky

ský princip. Učíte se od kolegů při práci za pochodu. Když se někdo nový zaučoval, chodil na představení na náhledy. Pak už zastával svou práci ještě pod dohledem zkušeného kolegy. Každý pak sám pozná, zda má k takové práci vloh, nebo nikoli. Konečně i ostatní kolegové musí usoudit, zda jej přijmou do party a je na něj spolehnutí. Musíme si uvědomit, že technický personál obsluhuje provoz každodenních představení. Jedná se tedy spíš o soustředění a cit pro rytmus.

Jinou věcí je příprava nového představení. K té produkce přizvala renomované odborníky a specialisty, kteří připravili řešení určené pro rutinní obsluhu. Je však pravdou, že si jevištní technika sama vyráběla některé prvky sama a byli zde zruční řemeslníci. Byla to samozřejmě doba, kdy se nenakupovalo v OBI, ale kutilové postavili všechno sami. To ostatně patřilo do onoho českého umu, který ve své době ohromoval svět.

A jak probíhaly zkoušky? Jak se takováto představní režírovala?

Systém zkoušek a tréninků řídil provozní režisér Ladislav Helge. Byl velice metodický člověk. Vypisoval denní fermany, obsazení zkoušek a vedl provozní stránku. Jeho ambicí bylo, aby každé představení vypadalo každý den úplně stejně, protože film jede, je natočený, má autorská práva, tak balet musí být také stejný a tanečníci musejí dopínat nártý úplně přesně. Proto byl v Laterně tvrdý režim dopoledních zkoušek. Od devíti ráno bylo rozcvičení, od desíti do dvanácti na jevišti zkoušky, kde se nacvičovala dílčí čísla z jednotlivých programů, která se večer hrála. Vždy tam byly alternace, každou figuru museli umět zatančit alespoň tři tanečníci. (...) Další dril pak spočíval v tom, že my jako vedoucí pracovníci jsme se střídali ve večerních dozorech na představeních. Pokud se objevily nějaké nedostatky, okamžitě se na to soustředily dopolední zkoušky. (...) Hodně se pracovalo se stříhovými momenty, které musely sedět přesně. Za scénou ve tmě byli tanečníci, kteří čekali — do hudby bylo zakompono-



Inscenace *Vivisekce* (1987). Osobní archiv Vladimíra Soukenky. Foto Oldřich Pernica

vané cinknutí trianglu, které pro ně bylo znamením, že mají vyskočit na scénu. To vše se každé dopoledne trénovalo, byl to denní dril, aby měla jednotlivá představení dokonalou podobu. Laterna magika byla totiž specifická, že byla technická a vše spočívalo v přesném timingu na 24 oken za vteřinu — podle toho se řídilo, kdy musí akce proběhnout. Tanečníci byli zároveň trénováni v tom, že nesměli vynechat žádné gesto, které tam mělo být. (...)

*Ještě jste nemluvil o inscenaci *Orbis pictus*, na které jste pracoval jako scénograf.*

Orbis pictus byl jeden taneční večer ze dvou částí. Jedním z nich byl Schnittkeho houslový koncert, což je takové trápení houslí, velice dramatická hudba. Evald Schorm to komentoval tak, že je to, jako když člověku rvou střeva z těla. Choreografii připravovala Marcela Benoniová. Pro mě jako scénografa to bylo velice složité, protože ta inscenace neměla příběh ani scénář. Nevěděl jsem, jak to pojmout — u baletu by totiž scénograf neměl tanečnickům překážet kulisami. Kulisy mají vypovídat, ale když vypovídá tanec a pohyby tanečníků, jsou nadbytečné. (...) Po tom, co jsem viděl zkušky na baletním sále, kde tanečníci vyjadřovali pohybem atmosféru hudby, mě napadlo flexibilní řešení. Použil jsem elastický materiál — z gumotextilní látky jsem nechal ušít velký kvádr, který tanečníci drželi, různě ho napínali, vstupovali do něj atp. Pak jsem již choreografce ukázal skici možných tvarů, do kterých je možné textil zformovat. Ze dvou stran se na jeviště promítaly černobílé struktury. Kostýmy a kvádr byly bílé, takže vlastně sloužily jako projekční plochy. Podle toho, jak tančili, na sebe tanečníci různě nabalovali kombinaci struktur v různém poměru, takže nakonec docházelo k harmonickému propojení obrazu, hudby a pohybu v jednom tanečním představení.



Inscenace *Vivisekce* (1987). Osobní archiv Vladimíra Soukenky. Foto Oldřich Pernica

A Vivisekce?

(...) Díky scénografii pro taneční večer mě pan profesor Svoboda svěřil scénografii velké celovečerní inscenace *Vivisekce*, kterou napsal a režíroval Antonín Máša. (...) *Vivisekce* byla činohra o ekologii, o tom, jak se chováme k přírodě i k sobě navzájem. Její součástí byly reportážní filmy. Hlavním prostředím bylo televizní studio, kde režisér prezentuje reportáž o zemědělci, jenž protestuje proti brutálním zásahům do přírody. Na jevišti byly tři televizní kamery, s třemi kameramany z České televize, a v režii byl televizní střihač. Navrhl jsem půlkruhovou panoramu, ve které se sčítaly obrazy ze tří kamer vedle sebe, takže to vypadalo jako panoramatický záběr. Panorama byla z přibližně metrových panelů, které se mohly otáčet do černé, otevřít se — postavy pak najednou stanuly jakoby v televizním studiu, kam mohly vyjíždět kamery. Na forbině seděl štáb za režijním pultem. Režisér seděl zády k divákům a nad ním visela projekční plocha. V hledišti byl pověšený takzvaný eidophor (předchůdce datového projektoru půjčený z leteckého ústavu), který promítal záběry, jež se stříhaly živě z kamer na jevišti.

Divák sedící v hledišti divadla vidí scénu stále v „celkovém záběru“. Použitím přímého přenosu kamer stojících na jevišti bylo možné zprostředkovat divákovi jinou optiku pohledu. Laterna tak umožnila na divadle realizovat princip transfokace a ukázat detail. Tento postup, který uplatnil Antonín Máša, měl předzvěst už v *Noční zkoušce* Evalda Schorma, kde však byly na jevišti pouze televizní monitory, na které se přenášely detaily — ale už zde Schorm režijně zapracoval vztah mezi velkým celkem a detailem (...).

Pokud jde o zmíněné projekty, například Vivisekce a Odysseus byly oba příklady velmi ambiciózních děl, v prvním případě z hlediska společenské kritiky, ve druhém z hlediska uměleckého. Zajímala by mě tedy

podoba vyjednávání v rámci kulturní politiky — jak ve smyslu ekonomickém, tak právě třeba uměleckém. Setkávali jste se přímo v praxi s vymezováním limitů?

Jako ředitele divadla a tehdy součástí Národního divadla se tato problematika týkala samotného profesora Svobody. Coši o pozadí schvalování jednotlivých titulů na repertoár se dozvíme z televizního dokumentu o Laterně magice režiséra Petra Kaňky. Zde dramaturgyně divadla PhDr. Milena Honzíkova líčí reakce stranických funkcionářů na uvedení jednotlivých představení.

Limity z materiálního hlediska jsme měli v běžném provozu divadla. Technika, s kterou pracovala Laterna magika, byla mnohdy závislá již na zahraničních součástkách a komponentech. Tyto věci se musely s velkým předstihem objednávat přes agendu Národního divadla, která je získávala zase prostřednictvím socialistických podniků zahraničního obchodu. Je pravdou, že Laterna magika ze svých zahraničních zájezdů přivážela devizy. Musela však dodržovat obecný postup a na zahraničním zájezdu jsme nemohli volně nakoupit ani žárovky do reflektorů.

A jak se v inscenacích odrážela zahraniční inspirace?

O zahraničních představeních jsme v 80. letech věděli v Československu velmi málo. Pouze pan profesor Svoboda se pohyboval mimo republiku a měl své impulzy a vzory. Jeho vizí bylo repertoárové divadlo, tedy scéna, která každý večer hraje jiný titul. Laterna magika jako ojedinělé médium musela hledat vlastní dramturgii. V tomto směru si počínala velmi sebevědomě a pouštěla se do neprobádaných vod. Po úspěšných pořadech ve formě revue bez jazykové bariéry od Expa 58 následovalo několik titulů určených pro zahraniční turné. Ve snaze překonat žánr efektní atrakce a posunout spojení divadla a filmu do umělecké roviny vyzkoušela Laterna řadu cest. Od dětské pohádky po činoherní tituly až po čistě baletní produkce. Obecně lze konstatovat, že Laterna magika je ojedinělým scénickým médiem a tak jako český kubismus v architektuře nemá ve světě obdoby. Její více jak šedesátiletá existence dokazuje tvůrčí invenci českých divadelníků i nápaditost techniků. Je naopak zřejmé, že inscenační princip Laterny magiky ovlivnil média ve světě.

Jan Trnka

Rozhovor byl upravován a krácen z původního orálně-historického interview, uloženého ve sbírce Orální historie NFA.

Quido Emil Kujal (1894–1970) (1840) 1903–1970

Quido Emil Kujal, úředním jménem uvedeným v matrice jako Emil Stanislav Kujal, se narodil ve východočeské Dobrušce v roce 1894. Téměř ve všech zdrojích¹⁾ je dnem jeho narození uváděn 23. listopad, ale ve skutečnosti se E. Kujal narodil o několik dní dříve, konkrétně již 13. listopadu.²⁾

Školní vzdělání získal na obecné a měšťanské škole v Dobrušce,³⁾ a ačkoliv se jeho předkové živilí řemeslem, jeho otec byl obuvník a jeho děd a praděd byli tesaři,⁴⁾ on pokračoval dále ve vzdělávání na průmyslové škole pokračovací v Dobrušce, kde se ve školním roce 1908/1909 učil na obchodníka.⁵⁾ Od května 1909 do října 1911 byl zaměstnán jako kancelářský/manipulační praktikant u firmy Berger et Munk a posléze v Záložním úvěrovém ústavu v Hradci Králové.⁶⁾

Poté přesídlil E. Kujal do Prahy, kde nadobro opustil dráhu bankovního úředníka a vydal se směrem k filmovému oboru. Mezi lety 1915 až 1919 byl správcem a vedoucím úředníkem městského biografu Minuta a zároveň pracoval jako asistent ředitelství Městského divadla Královských Vinohradů.⁷⁾ V dalších letech zastával pozici ředitele v kinech Orient a Sanssouci.⁸⁾ Avšak hlavním cílem Kujalova profesního života se stala dráha filmového novináře. První články mu začaly vycházet v pražském deníku *Union* už v roce 1913 a od roku 1916 se již trvale věnoval novinářské činnosti, nejprve z oblasti kinematografie a divadla, později i televize. V roce 1920 založil a redigoval stálou filmovou rubriku v deníku *Večerní České slovo*. Rubrika „Z filmového světa“ začala vycházet 9. listopadu 1920.⁹⁾ V násled-

1) Toto se netýká pouze literatury, ale i úředních dokumentů, např. jeho cestovního pasu vydaného dne 18. července 1927. Viz Národní filmový archiv (dále jen NFA), f. Kujal Quido Emil, kar. 1, inv. č. 1, Cestovní pas.

2) Státní oblastní archiv v Zámruku (dále jen SOA Zámruks), f. Sbírka matrik východočeského kraje 1587–1949, f. ú. Dobruška, sign. 26-3854, matrika N 1883-1900, fol. 176.

3) Většinou byl klasifikován výborně nebo chvalitebně, občas i dobře. Pokud si nějaký předmět zlepšil z trojky na dvojku, tak se v jiném zase zhoršil. Nepovinně navštěvoval i hodiny francouzského a německého jazyka.

4) NFA, f. Kujal Quido Emil, kar. 2, inv. č. 116, Rodný a křestní list Josefa Kujala (*1850); SOA Zámruks, f. Sbírka matrik východočeského kraje 1587–1949, f. ú. Dobruška, sign. 26-3854, matrika N 1883-1900, fol. 176.

5) NFA, f. Kujal Quido Emil, kar. 1, inv. č. 2, Vysvědčení z obecné a měšťanské školy v Dobrušce; Tamtéž, inv. č. 3, Výkaz z 1. třídy průmyslové školy pokračovací v Dobrušce.

6) NFA, f. Kujal Quido Emil, kar. 1, inv. č. 4, Vysvědčení o zaměstnání u firmy Berger a Munk v Hradci Králové. Tamtéž, inv. č. 5, Vysvědčení o zaměstnání v Záložním úvěrním ústavu v Hradci Králové.

7) NFA, f. Kujal Quido Emil, kar. 1, inv. č. 6, Vysvědčení o zaměstnání na ředitelství Městského divadla Královských Vinohrad v Praze a vedení biografu Minuta.

8) NFA, f. Kujal Quido Emil, kar. 1, inv. č. 18, Žádost o odstranění křivdy adresované Svazu československých novinářů s životopisnými údaji a vyličením finanční situace.

9) NFA, f. Kujal Quido Emil, kar. 1, inv. č. 18, Žádost o odstranění křivdy adresované Svazu československých

dujícím roce založil za finanční pomoci svého staršího bratra Karla filmový týdeník *Český filmový zpravodaj*, E. Kujal byl vydavatel a odpovědný redaktor. Jednalo se o první ryze český filmový týdeník, jehož první číslo vyšlo 26. února 1921 a poslední dne 7. února 1942.¹⁰⁾ „K filmům nepřistupoval z pozic uměleckých, ale národnostních a hospodářských. Za celých jednadvacet let existence časopisu neobjevila se v něm ani jedna odsuzující kritika špatného českého filmu.“¹¹⁾

Od 21. června 1939 byla na území protektorátu vydána celá řada protizidovských opatření, a aby mohl i nadále působit jako veřejně činný novinář, musel E. Kujal doložit svůj árijský původ.¹²⁾ V prosinci roku 1940¹³⁾ uveřejnil ve svém týdeníku kritiku filmu *Žid Süß*, který:

... přinutí každého diváka k vážnému přemýšlení nad židovskou otázkou. Film, natočený podle historické pravdy jako výmluvná freska z dějin působení Židovstva v árijských zemích, stojí vysoko nad průměrem běžné produkce a strhuje svou přesvědčivostí. Z historických skutečností, které tento nákladný a skvěle sehraný film rozvíjí, může se každý divák poučiti.¹⁴⁾

Nicméně ani doložení nežidovského původu, ani chvála propagandistických německých filmů neochránily Kujalův týdeník v roce 1942 před zrušením ze strany protektorátních úřadů. Ještě v téže roce byl E. Kujal Českomoravským filmovým ústředím delegován na pozici vedoucího a odpovědného redaktora týdeníku *Kinorevue*, který zůstal po zrušení *Českého filmového zpravodaje* jediným česky vydávaným filmovým časopisem v době II. světové války. Tuto funkci zastával od 15. května 1942 do 1. května 1945. Po válce, kdy bylo vydávání týdeníku *Kinorevue* ukončeno, působil krátce jako lektor u Státní filmové dramaturgie a od října 1945 jako tiskový referent v úřadu zplnomocněnce pro dovoz a vývoz filmů. Dne 1. března 1948 byl vyloučen z veškeré filmové činnosti na pokyn Ústřední rady odborů, nicméně na zásah tehdejšího ministra informací Václava Kopeckého a vysokého ministerského úředníka Vítězslava Nezvala bylo toto rozhodnutí přehodnoceno, avšak jemu přislíbené místo ve filmové dramaturgii bylo již obsazeno. Nadále tedy působil pouze jako externí redaktor, jeho články a kritiku si mohli čtenáři přečíst na stránkách týdeníku *Svět práce*.¹⁵⁾

Mezi lety 1949 a 1953 trpěl vleklými zdravotními problémy s páteří a zrakem, které mu znemožňovaly vykonávat pravidelné zaměstnání, věnoval se tedy alespoň literární činnosti. V této době napsal

novinářů s životopisnými údaji a vyličením finanční situace; Tamtéž, inv. č. 12, Žádost o individuální úpravu důchodu s údaji o celoživotní pracovní činnosti; Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*, sv. 2. Praha: Čs. filmový ústav 1989, s. 193.

10) NFA, f. Kujal Quido Emil, kar. 1, inv. č. 12, Žádost o individuální úpravu důchodu s údaji o celoživotní pracovní činnosti.

11) Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*, sv. 2. Praha: Čs. filmový ústav 1989, s. 205–206.

12) V osobním fondu je dochovaná žádost na Farní úřad v Holicích o dohledání matričních údajů jeho prarodičů z matčiny strany ze září 1939 i samotné rodné listy jeho rodičů a prarodičů. Viz NFA, f. Kujal Quido Emil, kar. 2, inv. č. 113–117.

13) Od podzimu 1940 začala řada domácích periodik publikovat vlastní antisemitské texty. Viz Petr Bednařík – Jan Cebe, *Antisemitismus a česká média v počátečním období protektorátu*. In: Miroslava Langhamerová (ed.), *Terezínské listy: sborník Památníku Terezín 43/2015*. Praha: Oswald 2015, s. 52–53.

14) Quido Emil Kujal, *Žid Süß*. *Český filmový zpravodaj* 20, 1940, č. 23 (7. 12.), s. 4–5.

15) NFA, f. Kujal Quido Emil, kar. 1, inv. č. 12, Žádost o individuální úpravu důchodu s údaji o celoživotní pracovní činnosti; Tamtéž, inv. č. 18, Žádost o odstranění krivdy adresovanému Svazu československých novinářů s životopisnými údaji a vyličením finanční situace.

několik divadelních her a román. Po zlepšení svého zdravotního stavu nastoupil v březnu 1954 na místo redaktora do Československé televize (dále jen ČST), kde kvůli velice nízkému důchodu pracoval téměř až do své smrti v 75 letech. I zde se však setkal s diskriminací, která se s ním táhla už od března 1948 a které se nikdy nezbavil.¹⁶⁾

Vzhledem k okolnostem, že doba, kdy jako novinář pracoval pouze na základě smlouvy o díle, převažovala nad dobou, kdy byl penzijně pojištěn, byl jemu vyměřený důchod značně nízký. E. Kujal se od roku 1959 několikrát marně snažil žádat o individuální zvýšení svého důchodu, ale nepomohla ani intervence v kanceláři prezidenta republiky, ani u ministerstva školství a kultury. Státní úřad sociálního zabezpečení v Praze byl neoblomný a veškeré žádosti zamítal s odůvodněním, že by to bylo nezákonné.¹⁷⁾

Kromě filmové novinářiny se E. Kujal věnoval i filmové a divadelní tvorbě. Ve dvacátých a třicátých letech byly na základě jeho námětu či scénáře natočeny filmy AKCIE P. Ž. H. (1919), NAD PROPASTÍ (1921), CESTY K VÝŠINÁM (1921), POSLEDNÍ POLIBEK (1922), SYN HOR (1925), KDYŽ STRUNY LKAJÍ (1930), HUDBA SRDCÍ (1934) a BARBORA ŘADÍ (1935).¹⁸⁾ Poslední dva jmenované filmy jsou již zvukové.¹⁹⁾ V roce 1926 si E. Kujal zahrál v krátkometrážním dokumentu NEDĚLE ČESKÝCH FILMOVÝCH PRACOVNÍKŮ, který režíroval Sláva Kamilov a nasnímal Otto Heller.²⁰⁾ V pražském divadleku Adria spoluzakládal Socialistickou scénu a působil i jako dramaturg Intimní scény.²¹⁾ Z jeho pera pocházejí divadelní hry *Alchimista*, *Banka Universal*, *Bohatýr lidu* (Giuseppe Garibaldi), *Ctnostná Zuzanka*, *Dva světy*, *Hvězdy jsou různé (Družice)*, *Kletba zlata (Na hradě pražském)*, *Lovci spásy*, *Mořský vzduch*, *Na letním sídle*, *Proměna malíře Neklana*, *Stezkou života*, *Věčný boj*, *Věž (Panská smlouva)*, *Vlnobití a Zeleň pro lásku*.

Všestranné umělecké nadání se u E. Kujala projevilo i v malířské tvorbě. V září roku 1941 uspořádal výstavu olejů s názvem „Moře a figurální kompozice“. Výstava se konala ve výstavní síni Naše Praha a k vidění, případně i k zakoupení zde bylo 61 autorských olejů.²²⁾

E. Kujal byl aktivně činný nejen na tuzemské filmové a novinářské scéně, ale i na scéně mezinárodní. V domácích organizacích zastával funkci předsedy osvětového odboru a odboru filmových autorů při Československé filmové unii,²³⁾ předsedy Filmového semináře, byl jedním ze zakládajících členů

16) Přidělený plat v ČST byl ten nejnižší možný a zvyšování platu se dělo v řádech desetikorun. Viz NFA, f. Kujal Quido Emil, kar. 1, inv. č. 18, Žádost o odstranění krivdy adresované Svazu československých novinářů s životopisnými údaji a vylíčením finanční situace.

17) NFA, f. Kujal Quido Emil, kar. 1, inv. č. 12–18, Žádosti a korespondence k úpravě důchodů v letech 1959 až 1968.

18) Filmový přehled. Dostupné online: <<https://www.filmovyprehled.cz/cs/person/11316/quido-e-kujal>>, [cit. 18. 9. 2019].

19) E. Kujal se ve svých článcích uveřejňovaných na stránkách *Českého filmového zpravodaje* zpočátku stavěl proti zvuku ve filmu. Obával se, že zvuk připraví film o jeho mezinárodnost. Naopak s nadšením přivítal příchod barevného filmu. Viz Michaela Koželuhová, *Barva v raném období kinematografie a její uplatnění v domácím filmovém průmyslu*. Bakalářská práce. Brno: Masarykova univerzita 2013, s. 33.

20) NEDĚLE ČESKÝCH FILMOVÝCH PRACOVNÍKŮ (Sláva Kamilov, 1926).

21) Helena Malinová. *Inventář Kujal Quido Emil (1894–1970)*. Hradištko pod Medníkem: Národní filmový archiv 2003, s. 4.

22) NFA, f. Kujal Quido Emil, kart. 2, inv. č. 59, Katalog výstavy obrazů filmového žurnalisty Quida Emila Kujala; Informační systém abART. Dostupné online: <<http://abart-full.artarchiv.cz/osoby.php?Fvazba=osobanavystavach&IDosoby=23670>>, [cit. 11. 9. 2019].

23) Zdeněk Štábla, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*, sv. 3/2. Praha: Čs. filmový ústav 1990, s. 576, 646.

Sdružení filmových novinářů při Svazu novinářů a od 1. ledna 1956 i členem Svazu československých filmových novinářů. V letech 1926 až 1938 podnikl několik studijních cest po Evropě, na nichž se zúčastnil I. mezinárodního kongresu kinematografie v Paříži v roce 1926 a Mezinárodního filmového kongresu v Berlíně v roce 1935. V témže roce utvořili zástupci československého filmového tisku²⁴⁾ valné sdružení a jako národní sekce československá přistoupili k mezinárodní federaci filmového tisku.²⁵⁾ V letech 1936 až 1937 zastával E. Kujal dokonce funkci viceprezidenta FIPRESCI.²⁶⁾

Zakladatel *Českého filmového zpravodaje*, spisovatel, scenárista a filmový novinář Quido Emil Kujal zemřel v Praze 17. září 1970.²⁷⁾

Archivní fond Kujal Quido Emil (1894–1970), který je uložený v oddělení písemných archiválií Národního filmového archivu, není co do rozsahu příliš velký, má pouze dva kartony, přesto však jsou v něm zastoupeny archiválie průřezově dokumentující prakticky celý život tohoto filmového publicisty a scenáristy. Počínaje rodnými listy jeho předků, kterými musel doložit árijský původ, aby mohl zastávat během II. světové války pozici veřejně činného žurnalisty, přes vysvědčení z obecné a měšťanské školy a ze školy pokračovací, korespondenci s významnými představiteli československé kulturní scény, blahopřání k významným životním jubileím, scénáře, divadelní hry, které tvoří většinu tohoto osobního fondu, až po neúspěšné žádosti o zvýšení důchodu a smuteční oznámení. Zajímavá byla jeho sbírka fotografií domácích i zahraničních významných osobností, z nichž portréty tuzemských herců a hereček rozšířily fotografickou sbírku portrétů Národního filmového archivu. V rámci oddílu Varia jsou ve fondu dochovány i sbírky pohlednic mimo jiné z jeho rodné Dobrušky, z českých měst a lázní nebo reprodukce obrazů slavných mistrů.

Jiří Kutil

24) Členové sdružení byli: Quido Emil Kujal (*Český filmový zpravodaj*), Jiří Havelka (*Filmový kurýr*), Franz Anton Pleyer (*Filmwoche*) a Frank Hanuš Argus (*Prager Film Kurier*). Viz Zdeněk Štábala, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*, sv. 3/2. Praha: Čs. filmový ústav 1990, s. 505.

25) Fédération Internationale de la Presse Cinématographique (dále jen FIPRESCI).

26) NFA, f. Kujal Quido Emil, kar. 1, inv. č. 18, Žádost o odstranění křivdy adresovanému Svazu československých novinářů s životopisnými údaji a vyličením finanční situace; Zdeněk Štábala, *Data a fakta z dějin čs. kinematografie 1896–1945*, sv. 3/2. Praha: Čs. filmový ústav 1990, s. 505.

27) NFA, f. Kujal Quido Emil, kar. 2, inv. č. 105, Smuteční oznámení o úmrtí a pohřbu Quida Emila Kujala.

Filmové adaptace „za železnou oponou“

Petr Bubeníček, *Subversive Adaptations: Czech Literature on Screen Behind the Iron Curtain*. London: Palgrave Macmillan 2017.

Monografie brněnského literárního vědce Petra Bubeníčka, kterou uveřejnilo renomované mezinárodní nakladatelství Palgrave Macmillan v ediční řadě *Palgrave Studies in Adaptation and Visual Culture*, podává — s přihlédnutím k širšímu kontextu — mnohovrstevnou analýzu a interpretaci vybraných filmových adaptací, jež vznikly v rámci české kinematografie v letech 1954 až 1968. Jak dokládá zvolený jazyk i místo vydání, publikace se primárně obrací k odbornému zahraničnímu publiku, což se výrazně odráží v její struktuře a ve způsobu výkladu. I pro českého čtenáře, třebaže není čtenářem modelovým, může být ovšem kniha v mnohém zajímavá, užitečná a podnětná, například už proto, že zde může sledovat, jak se její autor vyrovnává s výzvou, kterou představuje napětí mezi domácí problematikou a „cizostí“ předpokládaných recipientů. K tomu přistupují další podstatné aspekty.

Petr Bubeníček se už řadu let profiluje jako specialista na problematiku filmových adaptací a suverénně se orientuje v „labyrintu“ současných výzkumů (srov. s. 5), jež se pod souhrnným označením adaptační studia (*adaptation studies*) rozvíjejí především v anglosaském odborném kontextu.¹⁾ V českém prostředí Bubeníček soustavně přispívá k šíření znalostí o aktuálním dění v oblasti zkoumání adaptací²⁾ a především se díky své mezinárodní publikační, konferenční a organizační aktivitě do širokého výzkumného proudu adaptačních studií plně integroval (dokladem a projevem této integrace je ostatně také recenzovaná kniha).

Ona integrace s sebou nese, jak už bylo zmíněno, nezbytnost respektovat odlišnou znalostní a zkušenostní bázi zahraničních recipientů, jejich předpokládaná očekávání a postoje (resp. nutnost řídit se požadavky ze strany nakladatelství, které text směrem k těmto recipientům orientují). Pokud by český čtenář nahlížel na monografii jen z vlastní úzké perspektivy, mohly by se mu některé její složky a některé formulace jevit jako nadbytečné, zjednodušující či ne zcela adekvátní. Poměrně obsáhlé úseky textu slouží primárně k tomu, aby recipienta vybavily potřebným vědomostním rámcem. Platí to zejména o úvodní kapitole (s. 1–41), která obsahuje shrnující informace o českých (československých)

1) Srov. např. Jørgen Bruhn – Anne Gjelsvik – Eirik Frisvold Hanssen (eds.), *Adaptation Studies: New Challenges, New Directions*. London – New York: Bloomsbury 2013; Thomas Leitch (ed.), *The Oxford Handbook of Adaptation Studies*. New York: Oxford University Press 2017; Kamilla Elliott, How Do We Talk about Adaptation Studies Today? *Literature/Film Quarterly* 45, 2017, č. 2. Dostupné online: <https://lfq.salisbury.edu/_issues/first/how_do_we_talk_about_adaptation_studies_today.html>, [cit. 4. 8. 2019]. Od roku 2008 vychází časopis *Adaptation*, spjatý s *Association of Adaptation Studies* (<<https://academic.oup.com/adaptation>>, [cit. 4. 8. 2019]).

2) Mj. Petr Bubeníček, Filmová adaptace: Hledání interdisciplinárního dialogu. *Iluminace* 22, 2010, č. 1, s. 7–21; Petr Bubeníček, Zásahy adaptace: Ke studiu literatury ve filmu. *Česká literatura* 61, 2013, č. 2, s. 156–182.

dějínách a o základních faktech z vývoje české kinematografie, časově ohraničené na jedné straně počátkem první republiky, na straně druhé nástupem normalizace (ke sledovanému období je tedy připojeno ještě širší historické východisko). Celkově je výklad, který se zakládá na rozsáhlé a relevantní odborné literatuře, přehledný, instruktivní a kultivovaný. Současně však ohled na předpokládané čtenáře způsobuje, že na některých místech práce se zvláště způsob přibližování povahy mocenských a ideologických požadavků, vlivů a zásahů může z českého „insiderského“ pohledu jevit jako poněkud simplifikující (či nepříliš nuancovaný). Opakovaně se například objevují plakativní úvahy o tom, jak by určitá problematika měla/mohla být ztvárněna z hlediska optimistického komunistického pojetí — v centru pozornosti by byli mladí lidé, kteří bojují za „lepší svět“, nebo změkčilý příslušník buržoazie, jenž se změnil v politicky uvědomělého dělníka a píše básně oslavující vůdce proletariátu (s. 63, 68).

Dále si můžeme povšimnout častých odkazů na tradiční koncepty a představy; je však třeba dodat, že se prosazuje i snaha o jejich rozrušování. Příznačně se v titulu knihy objevuje slovní spojení „za železnou oponou“, které tu asociuje zaměření na sféru oddělenou, cizí a neznámou. Na první stránce úvodu se pak dočítáme, že hlavním autorovým cílem bylo vyvrácení názoru, podle něhož za železnou oponou vznikala jen umělecky nenápaditá díla, která byla určena pouze k tomu, aby šířila oficiální ideologii (s. 1). Následující argumentace se opírá zvláště o často využívaný pojem „subverzivnost“. Zahrnutí příslušného výrazu do názvu publikace napovídá, že vztahení k subverzivnosti je pojímáno jako svorník, který z jednotlivých částí práce vytváří skloubený celek. Subverzivnost projevující se ve filmu však zůstává entitou velmi flexibilní a nevyhraněnou (s. 2–3). Není v textu konkrétněji vymezena a nenacházíme ani reflexi dosavadní literatury o této otázce.³⁾ Zjišťujeme, že subverzivnost může být záměrně produkována tvůrci, ale také může být do filmů sekundárně projektována ze strany diváků; může se projevat v (alespoň implicitní) manifestaci opozičních postojů, v náznakovém poukazu na potlačovanou sexuální orientaci, ale rovněž v koncentraci na estetický aspekt a individuální kreativitu apod. Nakonec subverzivnost funguje jako „nit“ hodící se k tomu, aby na ni byly jednotlivé analýzy navlékány a aby jim (respektive probíraným filmům) byl dodán určitý společný a jednotící rys. Prezentované výklady tak zároveň získávají dimenzi „příběhu“ (završeného upozorněním na absenci „šťastného konce“, s. 200). Zřetelněji je ovšem příběhovost do textu vnášena na nižší rovině: projevuje se zvláště v zaměření pozornosti i na reálné osudy lidí spjatých s probíranými filmy, jež může přerůst až v hledání paralel mezi jejich životy a děním znázorněným ve filmu (s. 76–79). Při zachování odborného podání tak Bubeníčková publikace směřuje k narativní dynamizaci a dokládá, že atraktivizační postupy nemusí být vědeckému textu cizí, naopak mohou být jeho žádanou a očekávanou součástí.

I když se Bubeníčková monografie nesoustředí na obecné teoretické a metodologické otázky, autor v úvodních pasážích podává náčrt význačných tendencí ve zkoumání filmových adaptací a upozorňuje na parciální a restriktivní charakter některých proklamovaných koncepcí. Proti tomu zdůrazňuje komplexnost přístupu a potřebu propojení formálního a kultur(ál)ního aspektu (s. 3). Neméně zásadní je pojmání adaptace jako otevřeného dialogu mezi filmem a literární předlohou a zároveň jako dynamického procesu, na němž se podílí mnoho rozmanitých faktorů, které je třeba při zkoumání respektovat (s. 6). Důležitost v této souvislosti získává například vklad různých členů týmu, který adaptaci realizuje, nebo příslušný institucionální rámec („každá adaptace je součástí speciálních so-

3) Postavení průkopnického díla tu má práce Amose Vogela *Film as Subversive Art*. New York: Random House 1974. Srov. též např. Robert Stam – Richard Porton – Leo Goldsmith, *Keywords in Subversive Film/Media Aesthetics*. Chichester: Wiley Blackwell 2015.

ciálních, ekonomických, kulturních a politických struktur“, s. 5). Tyto postuláty pak Bubeníček převádí — s měnícím se akcentem na jednotlivé složky — do analytické a interpretační praxe.

Hlavní část práce (kapitoly 2 až 5) zahrnuje výklady o šesti českých filmových adaptacích literárních děl. Je třeba ocenit, že se autor neomezil na často probíraná díla nové vlny šedesátých let, ale sleduje i předchozí, „přípravné“ období. Výběr filmů je založen na několika navzájem propojených kritériích. Rozhodující je nepochybně významnost adaptace z vývojového (kulturního, ale také politického) hlediska, roli ovšem hraje i inovativnost a diferencovanost využívaných postupů a do určité míry rovněž mezinárodní věhlas filmu, respektive autora jeho předlohy (například při poněkud překvapivé volbě VYNÁLEZU ZKÁZY od Karla Zemana mohlo hrát určitou roli uvedení filmu v USA a jeho známost v anglosaském prostředí).⁴⁾ Pochopitelně by bylo možné uvádět různé alternativy k realizovaným volbám. V úvahu by připadala například některá z adaptací próz Bohumila Hrabala, film ČEST A SLÁVA (1968) natočený Hynkem Bočanem na základě novely Karla Michala, Vlácilova ADELHEID (1969) podle prózy Vladimíra Křrnera nebo Juráčkův velmi volný přepis *Gulliverových cest* Jonathana Swifta (PŘÍPAD PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA, 1969); tento film je charakterizován v úvodní kapitole (s. 29–30), ale jen stručným, a proto — vzhledem ke komplikovanosti a mnohotvárnosti díla — poněkud zjednodušujícím způsobem. Zmíněné alternativy (které by bylo možné dále rozmnožit) ovšem nijak nezpochybňují legitimnost autorových rozhodnutí.

Obsáhlá kapitola věnovaná adaptaci románu Fráni Šrámka *Stříbrný vítr*, jež byla natočena Václavem Krškou v roce 1954 (s. 43–84), exemplárním způsobem konfrontuje pozici Šrámkova románu v české kultuře a inovační potenciál, který získal její filmový přepis v kontextu české společnosti poloviny padesátých let (STŘÍBRNÝ VÍTR byl uveden do kin až v roce 1956). Autor soustavně popisuje posuny, k nimž došlo při adaptaci, a promyšleně je interpretuje. Přesvědčivě (a v tomto případě zcela odůvodněně) také poukazuje na subverzivní potenciál filmu, založený mimo jiné na nenápadné přítomnosti motivů, které umožňují alegorické čtení filmu ve vztahu k homosexuální orientaci (s. 44, 68–73).

Následující kapitola (s. 85–128) se zabývá dvěma z filmů Karla Zemana, jejichž podkladem byly romány Julesa Verna (VYNÁLEZ ZKÁZY, 1958; UKRADENÁ VZDUCHOLOŽ, 1966). Speciální zmínku si zaslouží jednak fakt, že autor na bohatém materiálu ukazuje, jak se v podobě filmových adaptací reflektuje nejen text románů, ale také jejich dobové ilustrace (s. 95–99), jednak objevná interpretace Zemanových filmů prostřednictvím zkoumání jejich vztahů k podstatným fenoménům novodobé české kultury a historie (komparace s dílem Karla Čapka, upozornění na „stopy surrealismu“, poukaz na parodickou evokaci české *belle époque*). Odhaluje se tak jejich až překvapivá sémantická komplexnost.

Čtvrtá kapitola (s. 129–167) se zaměřuje na dvě „nepominutelné“ adaptace ze šedesátých let: MARKETU LAZAROVU (František Vlácil, 1967) a ROMANCI PRO KŘÍDLOVKU (Otakar Vávra, 1966). Ve výkladu o MARKETĚ LAZAROVÉ se autor musel vyrovnávat s už značně rozsáhlou literaturou věnovanou filmu i jeho románové předloze od Vladislava Vančury a spíše uspořádává a doplňuje dosud uváděné poznatky a stanoviska. Naproti tomu část kapitoly pojednávající o ROMANCI PRO KŘÍDLOVKU přináší neobyčejně pečlivou a promyšlenou analýzu básnické skladby Františka Hrubína i Vávrova filmu a vzájemných vztahů mezi nimi. Lze poukázat na porovnání časové a prostorové struktury básně a navazujícího filmu, na výklad o mytické bázi daných děl či na rozbor uplatnění motivů pomíjivosti života, lásky a osamělosti.

4) V knize je příznačně uváděn americký distribuční titul *The Fabulous World of Jules Verne*. Srov. Jindřiška Bláhová, „They’ve Seen the Impossible... They’ve Lived the Incredible...”. Repackaging Czechoslovak Films for the US Market during the Cold War. *Iluminace* 24, 2012, č. 3, s. 141–142.

Konečně pátá kapitola (s. 169–196) dodává do knihy potřebnou problematiku „zeitgeistu“ konce šedesátých let a probírá ŽERT Jaromíra Jireše (1968), proslulou adaptaci stejnojmenného Kunderova románu. Analýza se zde soustřeďuje především na konstrukci jednotlivých postav a na (někdy instruktivně didaktické) představení jejich postojů v románu a ve filmu. Kupodivu však — i když je důkladně popsána redukce románové multiperspektivity (s. 172–173) — stranou pozornosti zůstává vypuštění „jedn[é] z nejdůležitějších postav“ předlohy, Lucie, která jako pátá a „němá“ hrdinka románového příběhu význačně ovlivňuje strukturu vyprávění i charakteristiku dalších aktérů.⁵⁾

Celkově je namístě uvést, že kniha *Subversive Adaptations* představuje důležitý a podnětný příspěvek k výzkumu filmových adaptací literárních děl, jenž se výrazně začleňuje do současných mezinárodních trendů v oblasti *adaptation studies*. Jádrem práce tvoří promyšlené a důkladné analýzy šesti českých filmů, jež se vyznačují komplexním přístupem a zároveň citlivostí vůči specifitě jednotlivých děl. V analýzách se při soustavném přihlížení k předlohám propojuje popis estetických kvalit filmů a interpretace jejich sémantické výstavby i celkového smyslu s reflexí kulturního, sociálního a politického kontextu. Navíc, svým cíleným zapojením do mezinárodní vědecké komunikace *Subversive Adaptations* přispívají k prohloubení znalosti české kinematografie (ale i literatury a vůbec kultury) u zahraničního odborného publika.⁶⁾

Petr Mareš

5) Květoslav Chvatík, *Svět románů Milana Kundery*. Brno: Atlantis 1994, s. 46. Srov. též Marie Mravcová, Milan Kundera: Žert. In: Kolektiv autorů, *Česká literatura 1945–1970. Interpretace vybraných děl*. Praha: SPN 1992, s. 393–394.

6) Tato recenze vznikla za podpory projektu Univerzity Karlovy „Progres Q14. Krize racionality a moderní myšlení“.

Šlahouny filmové kritiky

Huw Walmsley-Evans, *Film Criticism as a Cultural Institution*. London: Routledge 2018.

Po knihách Mattiase Freye¹⁾ a Andrewa McWhirtera²⁾ a sborníku *Film Criticism in the Digital Age*³⁾ představuje publikace Huwa Walmsleyho-Evanse *Film Criticism as a Cultural Institution* v krátké době čtvrtou anglickojazyčnou monografii o současné filmové kritice. Jmenované autory spojuje, že ke kritice nepřistupují preskriptivně a programově, neptají se po smyslu či ideálech kritiky umění ani nerozkrývají konkrétní argumentační a rétorické strategie přítomné v kritických textech. Místo toho zkoumají filmovou kritiku jako praxi zakořeněnou ve společenských, kulturních či ekonomických souvislostech — jako praxi, která má svoji historii, psaná i nepsaná pravidla a ustavené zvyklosti. Vzhledem k tomu, že jde o typ uvažování, který v oblasti filmové kritiky donedávna zcela absentoval, je pozoruhodné, že zmínění autoři svůj výzkum prováděli více méně paralelně. Jak k tomu došlo?

Určujícím impulzem se v tomto případě stala vzrušená oborová debata o krizi, či dokonce blížícím se zániku filmové kritiky, jež vyvrcholila koncem minulé dekády. V té době došlo k souběhu několika jevů, které — jak se alespoň zdálo — hrozily zásadním způsobem destabilizovat filmovou kritiku coby profesi a její postavení ve veřejném diskursu. Z jedné strany se kritici ocitli pod existenčním tlakem. Dopady hospodářské recese urychlily úsporná opatření, jež západní média soustavně prováděla již od nástupu neoliberalních reforem z osmdesátých let minulého století. Mnozí kritici, zejména ti z velkých mediálních domů, tak v krátké době přišli o svůj stálý pracovní úvazek. Z druhé strany filmovou kritiku začali ohrožovat laičtí diváci a amatérští nadšenci, jejichž hlas — do té doby omezený na rubriku čtenářských dopisů nebo limitovaně distribuované fanziny — ve zdánlivě zrovnoprávňujícím, demokratizovaném prostředí internetu zazníval silněji než dřív. S rozvojem digitálních médií, sociálních sítí, blogů a komunitních platform jako by se kritikem mohl stát v podstatě kdokoli. A když je takřka každý člověk kritikem, jaký má význam stále ještě být kritikem-profesionálem?

Proti těmto přehnaně dramatickým, až apokalyptickým zvoláním o úpadku či zániku filmové kritiky se Frey, McWhirter a Walmsley-Evans společně, byť každý maličko jinak, vymezují. Alarmující sloupková prohlášení o krizi tito autoři mírní, nuancují, vyvrací a vsazují do dějinného kontextu. Jak ukazuje z historického hlediska nejkomplexnější Freyova kniha *The Permanent Crisis of Film Criticism*, tato utkvělá představa o krizi filmové kritiky zdaleka není něčím, co by se prvně objevilo teprve počátkem jednadvacátého století. Ve skutečnosti se spíše jedná o setrvalý stav profesní úzkosti, který filmo-

1) Mattias Frey, *The Permanent Crisis of Film Criticism*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2015.

2) Andrew McWhirter, *Film Criticism and Digital Cultures*. London: I. B. Tauris 2016.

3) Mattias Frey – Cecilia Sayad (eds.), *Film Criticism in the Digital Age*. London: Rutgers University Press 2015.

vou kritiku v různých obměnách a intervalech provází od jejího vzniku, a to napříč různými geograficky vzdálenými krajinami (Spojené státy, Německo či Francie). Ústředním argumentem všech tří autorů přitom je, že mnohé obavy z krizového stavu dnešní filmové kritiky nejsou zcela opodstatněné. Kritika v digitalizovaném, prekarizaci zasaženém mediálním prostředí podle nich neprochází natolik zásadní transformací či úpadkem, naopak i v těchto nových podmínkách do značné míry operuje podle dříve vytyčených hierarchií a bariér. Jestliže tedy všechny zmíněné publikace vstupují do téže debaty a přichází s téměř identickými závěry, nabízí se další podstatná otázka, tentokrát už konkrétně spojená s recenzovanou monografií. Čím se monografie Walmsleyho-Evanse od těchto předešlých publikací o kritice odlišuje a jaký je její přínos?

Příslib autora objektivního pohledu na filmovou kritiku je skrytý již v názvu knihy. V tomto případě se jedná o chápání filmové kritiky jako kulturní instituce. Teoreticko-metodologický oddíl, který by měl tento institucionální přístup objasnit, je ale pohříchu uspěchaný a vágní. Walmsley-Evans si dle svých slov uvědomuje, že termín „instituce“ je — podobně jako „diskurs“ — v humanitních vědách natolik všudypřítomný, až se z něj může při neopatrném použití snadno vytratit jakýkoli význam (s. 5). Úspěšně zdolat tuto překážku se ale ani jemu samotnému příliš nedaří. Místo aby termín instituce patřičně vymezoval a zpřesňoval, spíše kolem něj váhavě krouží a skládá za sebe několik velmi obecných konceptů: Foucaultův dispozitiv, Beckerův svět umění nebo Bourdieuhovo pole. Ze stručného metodologického přehledu je zřejmé, proč se Walmsley-Evans k těmto konceptům obrací a proč jsou pro něj inspirativní. Že chápe filmovou kritiku nepředpojatě a inkluzivně, jako široké, rozmanité a hustě provázané území, kde dochází ke sporům o to, co je a co už není kritikou a kde se jednotliví aktéři od sebe odlišují a soupeří o různé formy kapitálu. Než aby však tento výčet ústil v původní — či v jakémkoli ohledu zpřesněnou — představu o instituci filmové kritiky, působí jako sociologickými autoritami podpořené alibi k tomu, aby se věnoval celé řadě jevů, a přitom žádnému z nich příliš soustředěně.

Pro pochopení, jak mohou vypadat institucionální přístupy k filmové kritice, je užitečná především druhá kapitola. Ta jednak poskytuje historický přehled způsobů, jak filmovou kritiku v minulosti rozčleňovali a kategorizovali jiní autoři. A současně tímto připravuje půdu pro autorův vlastní výzkumný vklad, který na předešlé snahy navazuje, ale také je v několika směrech rozšiřuje. Zmíněný přehled na jednu stranu účinkuje jako rekapitulace alternativních, mnohdy však vzájemně se překrývajících přístupů. Takto například Walmsley-Evans svádí dohromady a kontrastuje různé pokusy vytyčit, jaké jsou vlastnosti kritiky coby svébytného typu uvažování a psaní. Nachází tak mimo jiné paralely mezi kategorií uznalého popisu (*appreciative description*) teoretika umění Rogera Seamona a tím, jak o smyslu evaluace ve filmové kritice uvažuje Noël Carroll. Širší shodu mezi Seamonem, Carrollem, Davidem Bordwellem a V. F. Perkinsem pak autor shledává v tom, jak tito teoretici s výhradami nahlíží na nadvládu interpretační kritiky a souběžný odklon od kritiky estetické (s. 54). Dějiny konceptuálního přemýšlení o filmové či obecněji umělecké kritice — jak si Walmsley-Evans všímá — charakterizují spory o to, co je a co by (ne)mělo být kritikou, zda jde spíše o umění či řemeslo nebo jaký by měl být její účel.

Polemiku, která zásadněji nalamuje dlouho jen zřídka zpochybňované institucionální podloží zmíněných úvah a sporů, pak autor načrtává skrze diskuzi mezi Davidem Bordwellem a Adrianem Martinem. Právě Martin coby filmový kritik a pedagog pocházející z Austrálie vidí mezery v tom, jak Bordwell ve své knize *Making Meaning*⁴⁾ líčí institucionální příběh filmové kritiky z dominantně euro-

4) David Bordwell, *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge: Harvard University Press 1989.

americké perspektivy.⁵⁾ Zatímco Bordwell zkoumá kritiku na pozadí stabilizovaných profesních rituálů univerzit a tradičních filmových periodik, Martinova osobní zkušenost z australského prostředí zejména osmdesátých a počátku devadesátých let je naopak plná nejistot a nestability. Ať už vzhledem k (ne)možnosti získat v akademické sféře stálý pracovní úvazek v oboru film studies, nebo vzhledem k šanci žít se jako filmový kritik přispíváním do místních seriózních žurnálů. Ty podle Martina charakterizuje krátká životnost, nedostatek prostředků a především marginální pozice ve vztahu k nabýskaným žoviálním časopisům středněproudého ražení. Otázky prekarizace filmově-kritické práce a v obecnějším smyslu úvah, jak funguje kritika na periferii, mimo stálé institucionální zázemí, patří mezi problémy, jimiž se zabývá i Walmsley-Evans. Jsou to problémy, které už nelze obsáhnout analýzou hermeneutiky kritických textů, ale které vyžadují širší pohled na kritickou praxi jako takovou. A to včetně aspektů, jež se mohou zdát okrajové.

Jestliže Walmsley-Evans přináší do existujícího výzkumu filmové kritiky nějakou vlastní specifickou perspektivu, pak je to zejména perspektiva regionální, australská. Ta na jednu stranu není od britsko-amerického filmově-kritického či obecněji akademického prostředí tak oddělená jako například ve skandinávských zemích, kde mívá tento druh výzkumu ještě výrazněji sociologický charakter a typicky zůstává u lokálních pozorování.⁶⁾ Na stranu druhou je však australská filmová kritika od té britsko-americké dostatečně separovaná, abychom o ní mohli potenciálně uvažovat jako o svébytné odchylce. V druhé části knihy, která prezentuje původní výzkumné poznatky, tak autor využívá příklady z australského prostředí a vždy je ve vyváženém poměru klade vedle příkladů zahraničních, převážně amerických. Oddíl věnovaný „dějištím filmové kritiky“ (*sites of film criticism*) — místům, které kritiku produkují — analyzuje dva australské magazíny *FILMINK* a *Metro* a dva americké magazíny *Variety* a *Cineaste*. Po čtyřech jménech na každé straně obsahuje následující kapitola o filmově-kritické profesi. Z australských kritiků autor zpovídal Richarda Kuiperse, Davida Strattona, Adriana Martina a Megan Spencerovou, z těch amerických jsou to David Edelstein, Gerald Peary, Andrew Sarris a Stephanie Zachareková. Tuto rovnoměrnost ale Walmsley-Evans nevyužívá k tomu, aby vybrané vzorky z obou zemí vzájemně kontrastoval. V rámci směřování k „ekologii“ filmové kritiky, jak autor svůj holistický pohled terminologicky vymezuje (s. 65), tvoří australské i americké tituly, osobnosti či asociace provázaný transnárodní okruh. V něm typově různorodí aktéři sdílejí obdobné strategie, čelí srovnatelným výzvám a reflektují svou pozici v širších souvislostech filmově-kritické praxe. Ačkoli tu navzdory těmto spojitostem na sebe často narážejí odlišné představy o kritice, tyto představy a nárazy podle autora — v kontrastu s dřívějšími Martinovými tvrzeními — nevycházejí z regionálních specifik. A přestože teze o globalizaci filmově-kritické praxe a souvisejícím stírání lokálních rozdílů v knize nikdy přímo nezazní, z uspořádání a koncepce kapitol nepřímě vyplývá. Jakékoli odlišnosti jsou zde nedílnou součástí inkluzivního, vzájemně propojeného, transnárodního ekosystému.

Ústředním cílem Walmsleyho-Evanse je tedy zaplňovat dosud nezaplněné mezery, rozšiřovat chápání filmově-kritické praxe i na jindy spíše ignorované aspekty a nalamovat utkvělé představy o krizi kritiky či limitované vidění toho, co vše pod kritiku spadá a nespadá. To platí i pro poslední dvě kapitoly jeho knihy, které zaměřují pozornost na tzv. filmově-kritické kruhy (*film critics circles*) — oficiální sdružení či spolky kritiků — a filmovou kritiku v prostředí internetu. Především na kapitole o internetu je patrné, jak autor — po Freyovi a McWhirterovi třetí v řadě — do značné míry opakuje, co již před

5) Adrian Martin, „S.O.S.“, *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies* 5, 1992, č. 2, s. 6–14.

6) Nete Nørgaard Kristensen – Kristina Riegert (eds.), *Cultural Journalism in the Nordic Countries*. Göteborg: Nordicom 2017; Jan Fredrik Hovden – Karl Knapskog, *Doubly Dominated: Cultural journalists in the field of journalism and culture*. *Journalism Practice* 9, 2015, č. 6, s. 791–810.

ním řekli jiní, byť v lehce variovaném podání. V návaznosti na mediálního teoretika Graemea Turnera autor hovoří o demotickém, nikoli demokratickém vlivu digitálních médií, a tvrdí tak, že i na internetu „zůstávají jasně definované hranice mezi kritikou a diváky“ (s. 167). Tuto skutečnost pak dokazuje mimo jiné na příkladu agregátorového webu Rotten Tomatoes, který jako důkaz v témže argumentu dříve použil i Frey. Pokud jde naopak o originální přínos práce Walmsleyho-Evanse, ten nalezneme zejména v pasážích, jež se v žádný ucelený argument neskládají a v kapitolách se objevují jako osamocené výčňelky. Sem patří například nezvykle podrobné popisy kancelářů, v nichž úřadují redakce vybraných filmových periodik, pohledy do zákulisí filmově-kritických asociací nebo výpovědi zpovídárodních kritiků. Autorovo deklarované směřování k ekologii filmové kritiky tak místo šlechtěné bonsaje spíše dorůstá v samovolně se rozlézající břečtan, u nějž je nejzajímavější zkoumat, kam se zaplétají jeho šlahouny.

Kam se tyto šlahouny nezaplétají, je však souběžně se rozvíjející oblast videografické kritiky. Ta je dynamickým polem, v němž se realizují osobnosti jako zmíněný Adrian Martin a jeho partnerka Cristina Álvarez Lópezová, ale i další teoretici a kritici, Catherine Grantová nebo Kevin B. Lee. Právě Lee a jeho různorodé aktivity jsou přitom dobrým příkladem toho, jak dnes videografická kritika zasahuje a proniká do řady různých médií, platform a institucí. Objevuje se na osobních kanálech v rámci YouTube či Vimeo, doprovází filmy uváděné na videotékách Fandor či MUBI a je publikována v prvním akademickém časopise pro videografickou kritiku [in]Transition. Jde o oblast, která je teoretiky i samotnými video-esejisty pozvolna reflektována a zkoumána, ale zatím poněkud separovaně od obecnějších souvislostí „tradičnějších“ forem filmové kritiky, jejích institucí a historie.⁷⁾

Navzdory ohlašovanému novátorskému pohledu na institucionální rozměr kritiky pozměňuje kniha *Film Criticism as a Cultural Institution* stávající pohled na filmově-kritickou praxi jen minimálně. V kontextu nedávno vydaných publikačních výstupů na téma filmové kritiky tato monografie nicméně připomíná, jak potřebné — a zároveň jak nelehké — je v takto vymezeném výzkumu přijít s objevnou a koherentní tezí. Exaltované diskuze o krizi kritiky sice zafungovaly jako rozbuška, jež do akademických debat vnesla dříve ignorované badatelské okruhy otázek, jenže odpovědi na ně se mnohdy opakují. Ve snaze nuancovat a rozvíjet dosavadní poznání o kritice se autoři — Walmsley-Evans, ale i McWhirter a další — mnohdy uchylují k nepřilíši produktivnímu mapování filmově-kritického pole. Tento přístup s sebou sice přináší objevy malých zapadlých teritorií či neprozkoumaných ostrůvků, už méně však inspiruje k dalším výzkumným výpravám. Snad je to i tím, že zmínění autoři mají ve svém hledáčku zejména atraktivně vyhlížející současnost či nedávnou minulost, která ale může být ve své okamžitosti hůře uchopitelná a bez většího odstupu i hůře interpretovatelná. Z pročitání knihy Walmsleyho-Evanse se zdá, že nyní již mezinárodní výzkum filmové kritiky završuje jednu ze svých kapitol, ale zatím ještě nenačíná kapitolu další. Hledání způsobů, jakými lze dát smysl zdánlivě uvádající „tradiční“ filmové kritice na straně jedné a novým formám typu videografické kritiky na straně druhé, bude v příštích letech pro toto mladé interdisciplinární odvětví představovat zřejmě největší výzvu.

Ondřej Pavlík

7) Ze zmíněných autorů zakomponoval oblast video-esejí do svého pojednání o digitální filmové kritice jen McWhirter, ovšem znovu hlavně jako součást „narativu krize“ a jejích dopadů na filmově-kritickou praxi. Zjistil například, že pro řadu kritiků by potenciální tvorba video-esejí znamenala nutnost osvojit si zcela odlišnou sérii profesních kompetencí — a z toho důvodu jde i o oblast, do které nemíní vstupovat. A. McWhirter, c. d., s. 175.

Blízká setkání: Václav Havel a film

Jan Bernard (ed.), *Václav Havel a film. Scénáře, analýzy a úvahy z let 1957–1989*. Praha: Knihovna Václava Havla — Národní filmový archiv 2018.

Režirovat filmový debut ve věku pětasedmdesáti let je (nejen) v české kinematografii mimořádným počinem. Nečekaným krokem, scenáristickou adaptací vlastní hry a jejím režijním vedením, vstoupil v roce 2011 Václav Havel do českého filmu. Havel, který stál vždy na okraji filmové kultury, shromáždil nebývalé množství hereckých a uměleckých kapacit k natočení bilančního snímku, jenž završuje jeho celoživotní vášně pro sedmé umění.

Sedm let po uvedení *ODCHÁZENÍ* a následném odchodu Václava Havla z českého společenského života vychází kniha mapující jeho soužití s filmem a českou kinematografií — a umenšuje tak dluh vůči zpřehlednění tohoto celoživotního pestrého vztahu. A také dokazuje, že Havel do české kinematografie zasáhl mnohokrát, z různých stran, s nečekanou intenzitou.

Zaměření a obsah knihy

Publikace sestavená editorem Janem Bernardem nabízí komplexní vhled do Havlova celoživotního protínání s filmovou kulturou. Ať už jde o „přijímačkové“ studie, teoretické statě, synopse a náměty (nerealizovaných) filmů, scénáře nebo rozhovory, kniha v ucelené podobě předkládá dosud rozptýlené torzo jeho celoživotní vášně. Takto sestavený konvolut textů čtenáři umožňuje mimo jiné zevrubněji prozkoumat autorův vztah ke konceptu absurdnosti v dramatické tvorbě a jeho snahy o promítnutí divadelních zkušeností do prostředí filmu.¹⁾ Rovněž nám pomáhá pochopit Havlovu inklinaci k filmové tvorbě, která zejména v šedesátých letech nabírala profesionálních parametrů.

Knihu rámuje Bernardova úvodní studie, která čtenáře provází vývojem Havlova vztahu k filmu a zároveň slouží jako uvedení do následujících dvou částí. Bernard kombinuje historiografické pasáže, představující pohnutky a inspiraci Havlovy filmové odysey, s interpretacemi původních pramenů. Jádro publikace je potom rozčleněno do dvou nevyrovnaných kapitol (1957–1963, 1964–1989), které ilustrují společenské a politické proměny a také Havlovo kulturní „zrání“ a rostoucí (mezinárodní) věhlas. Jednotlivé kapitoly reprezentují dvě tvůrčí fáze Havlových filmově orientovaných textů, ačkoliv jejich dělení není nikde v knize vysvětleno. Období let 1957–1963 zahrnuje Havlovy juvenilní úvahy a scénáře, zatímco roky 1964–1989 pokrývají daleko rozsáhlejší období představující jak fundované teoretické texty, tak scénáře filmů a inscenací, které byly vzhledem ke společenskému kontextu realizovány pouze v omezeném rozsahu či pozměněné podobě.

1) Dokladem profesionálního přístupu je již scénář ke středometrážnímu hranému filmu *TA VOJNA* z roku 1958, v němž je již rozdělen obraz a zvuk jako v technickém scénáři. Viz s. 145–175.

Snad trochu překvapivě chybí výraznější prostor pro dozvuky Havlova kulturního angažmá ve filmovém průmyslu, ať už se jedná o pořádání filmařských setkání v polovině devadesátých let, nebo o peripetie vzniku ODCHÁZENÍ podle scénáře z konce let osmdesátých. Editor nicméně v úvodu zmiňuje, že „obdobně pojatou Havlovu účast na vzniku různých hraných i dokumentárních filmů v letech 1990–2011 zamýšlíme přiblížit ve svazku, věnovanému převážně jeho projektu Odcházení“ (s. 9).

Kniha vyniká pečlivou prací s prameny, které zahrnují zejména materiály ze sbírek Archivu Barrandov Studia. O důsledné přípravě svědčí jak výběr zařazených textů a vyhodnocení jejich relevance,²⁾ tak i práce s jednotlivými verzemi rukopisů, autorských verzí a poznámek nebo se zdánlivě marginálními sekundárními prameny (smlouvy, výplatní pásky, rozhodnutí orgánů Československého státního filmu apod.), jež dokládají zejména institucionální spolupráci s tvůrčími skupinami a spolupracujícími filmaři. Rešerše zahrnují a následně vyhodnocují nejen samotné tvůrčí nuance, ale také produkční a kreativní zázemí, jež odhaluje kontext pracovních a dramaturgicko-tvůrčích vztahů v období vzniku jednotlivých textů. Tento přístup tvoří důležitý základ pro rozkrývání Havlových pokusů proniknout do filmové kultury, jakož i institucionálního aparátu, který jej od jeho snu průběžně a soustavně odkláníl.

Součást filmového klanu

V úvodní studii Bernard nejprve rozebírá počátky Havlovy fascinace filmovým uměním v prostředí rodinného filmového podniku — dědeček Václav Havel jako zakladatel jednoho z prvních stálých kin v Praze a strýc Miloš Havel, filmový magnát a majitel kina Lucerna a ateliérů AB Barrandov, dali mladému Václavovi šanci k budování silného, autentického vztahu k filmovému prostředí, ale také k příležitostnému zapojení v roli nahodilého asistenta. Přestože období okupace a zejména poválečná léta uvrhla Miloše Havla v nemilost³⁾ a vyvrcholila konfiskací majetku a soudním procesem, pozitivní vztah k filmu u synovce to nijak neovlivnilo. Ve druhé polovině padesátých let se mladý Havel dokonce třikrát hlásil na FAMU, avšak bylo to paradoxně právě rodinné zázemí, jež mu přijetí na FAMU z „třídních důvodů“ znemožnilo.

Sám Havel o svých neúspěšných pokusech hovoří takto:

Před vojnu i během vojny jsem se snažil dostat na FAMU nebo na DAMU, ale z kádrových důvodů mě nevzali. Zvláště na Filmové fakultě, kde všichni věděli, že můj strýc spoluzakládal českou kinematografii, to považovali za naprostý handicap a bylo vyloučeno, aby mě přijali. Vzpomínám si, jak mi volal tehdejší rektor AMU, gratuloval mi, jak jsem hezky obstál u zkoušky, a zároveň mi vyřizoval, že mě nemohou přijmout.⁴⁾

Uchazečské analýzy, které najdeme v první části publikace, potvrzují Havlův nesporný slohový talent, schopnost kritické reflexe, analytického vhledu a kulturního rozhledu, které ve svých dvaadvaceti letech vtělil do uvedených textů. Cennou ilustrací úvah o vztahu divadla a filmu je srovnání dvou adaptací Shakespeara (HAMLET [1948] Laurence Oliviera a ROMEO A JULIE [1954] Renata Castellaniho), spíše průměrným slohovým cvičením je pak analýza tvorby Marcela Carného. O poznání sofisti-

2) Např. divadelní hra *The Memorandum*, která zřejmě není původním Havlovým textem, nebyla nakonec do souboru zařazena, viz s. 9.

3) Realie předválečné a válečné doby v rodině Havlových i filmovém podnikání jsou detailně popsány v monografii Krystyny Wanatowiczové *Miloš Havel: Český filmový magnát*. Praha: Knihovna Václava Havla 2013.

4) Citováno z: Jiří Žák, *Hovory s V. H.* Praha: Nakladatelství XYZ 2012, s. 20.

kovanější jsou texty z roku 1958, kde se jako zkušenější uchazeč soustředí na dva výjimečné dobové snímky — VLČÍ JÁMU (Jiří Weiss, 1957) a PANA PROFESORA HANNIBALA (Zoltán Fábri, 1956). Zde již můžeme hovořit o rodícím se rukopisu Havla-dramatika a spisovatele. Ve studii o posledně uvedeném filmu například vyzdvihuje koncept „realistické alegorie“: „Není to groteskní nadsázka. Je to v první instanci úsilí o výraznost, plasticitu, o markantní odstínění všech dimenzí života, které na plátně vidíme“ (s. 136). Pestrost jazykového vyjádření, dynamika argumentace a důraz na osobitý názor už zde zaznívají v plné intenzitě.

První scénáře a statí

Nepřijetí na FAMU mělo na mladého Havla zdrcující vliv. Úvodní studie připomíná, jak Havel záviděl svým někdejšími spolužákům z Koleje Jiřího z Poděbrad v Poděbradech (Miloš Forman, Ivan Passer, Jerzy Skolimowski, Pavel Fierlinger) úspěch na FAMU a jak se právě Miloš Forman stal jeho celoživotním vzorem. Vzhledem k ideologické bariéře, která mu neumožnila studium na vysněné škole, Havel na další oficiální cestu vzdělání rezignoval a filmu se věnoval nahodile, souběžně se svým divadelním angažmá. Jeho tvůrčí činnost v československé kinematografii ovšem neutuchá.

Z počátku šedesátých let jsou jako doklady Havlova autorského dozrávání uvedeny teoretické studie — „Anatomie gagu“ publikovaná v časopise *Divadlo* v roce 1963 analyzuje fenomén gagu od německých amerických grotesek až po současné absurdní divadlo. Havel v ní odkazuje na řadu dobových teoretických statí a podporuje tezi, že gag nabývá jedinečné formy metaforu a představuje specifickou podobu „ozvláštnění automatismů skutečnosti“ (s. 261–270). Zabývá se přitom nejen morfologií gagu jako takového, ale vytváří také půdu pro autorskou reflexi absurdity, kterou využívá ve svých dramatech a filmových scénářích. V tomto smyslu podle něj gagy dovolují „rozlišovat automatismy relativně humanizující, tj. takové, které vracejí člověka jemu samému a umožňují mu (lidský) život, a automatismy relativně dehumanizující, které člověka sobě samému odcizují, terorizují ho, zotročují, odvracejí ho od jeho přirozenosti, zbavují ho jeho autenticity a přiměřenosti“ (s. 269).

Havel ve svých teoretických studiích nezůstává pouze na „bezpečném“ poli umění a kulturní teorie. Ve studii „O konvencích, informaci a kódu“, která vyšla jako předmluva ke sborníku typogramů s názvem *Antikódy*, uplatňuje principy tehdy populárního oboru kybernetiky v oblasti divadelní teorie (s. 54–55). Z kulturně-politického hlediska je důležitá také filozoficko-psychologická studie „O polovzdělanosti“, která popisuje předpoklady a charakterový profil typický pro mnohé tehdejší socialistické funkcionáře. Dokládá mimo jiné, proč byl Havel později vnímán jako politicky nepřizpůsobivý a proč byl po roce 1969 kulturně „odstaven“.

Uvedené studie vznikají v liberálním mezidobí let 1963–1967, kdy Havel rozbíhá různé podoby spolupráce s filmovými tvůrci a kolegy. Na základě poptávky i vlastní iniciativy realizuje náměty a scénáře pro jednotlivé tvůrčí skupiny a koncipuje díla, která bohužel z různých důvodů povětšinou nejsou uskutečněna. Mezi nimi je vhodné zmínit jako příklad synopsi filmu *Rekonstrukce*, komedie, již Havel začal připravovat s Milošem Formanem.⁵⁾

Havel dramatik, scenárista a herec

Přestože nám publikace představuje nečekané polohy teoretické, podstatnou část textů tvoří původní umělecké texty, většinou vzniknuvší ve spolupráci se spřízněnými režiséry a generačními souputníky.

5) Práce na scénáři ovšem s ohledem na Formanovo vytižení nepokročila, v archivu se dochovala pouze třístránková synopse, viz s. 20–23.

Setkáváme se jak s pokusy o zpracování Havlových dramatických látek pro film či televizi, tak s původní autorskou spoluprací na látkách vzniklých přímo pro film nebo televizi. Nalezneme mezi nimi zejména díla, která vznikala za účasti nejsilnějších zástupců nové filmové generace — Miloše Formana, Jana Němce a Jaroslava Papouška.

S režisérem Ivo Novákem⁶⁾ začal v roce 1964 Havel připravovat filmovou verzi své hry *Zahradní slavnost*. K Havlovu zvyku průběžného přepisování Bernard dodává: „Dvě verze scénáře *Zahradní slavnosti* pro filmové zpracování tak představují zhruba devátou a desátou podobu textu a rovněž dokládají, že si Havel nenechal ujít žádnou příležitost ještě dále na něm pracovat a měnit jeho podobu“ (s. 27). I přes několik dokončených verzí nebyl film nikdy schválen k realizaci.

První samostatný počín pro televizi je *MOTÝL NA ANTÉNĚ* (1963/4),⁷⁾ který byl realizován v československé a později také v německé televizi. Kromě možného srovnání několika verzí televizního dramatu nám nabízí vhléd do specifického typu autorského dialogu, typického pro Havlovu pozdější tvorbu. Jak uvádí editor „Patrně poprvé se tu v Havlově tvorbě objevuje téma tzv. ‚vyhrabávaček‘, dramatických scén manželského sváru, ‚jako když se vyhrabují staré hříchy, spory, tajené viny a tak““ (s. 46).

Pokud hledáme už v tomto raném díle nosné skladebné prvky Havlova stylu, které sjednocují jeho tvorbu pro divadlo, film i televizi, mezi ty nejvýznačnější patří zejména repetice, groteskní a absurdní deklamace, které se vracejí v různých kontextech. Už zde je patrná inspirace poetikou absurdních dramat Alfreda Jarryho nebo Eugèna Ionesca, ale také existenciální filozofii, jež přináší vhléd do *conditio humana* odcizeného člověka, u Havla adaptovaného na socialistickou společnost.

Nutno podotknout, že Havlovo filmové angažmá v šedesátých letech není pouze autorským otiskem v podobě synopsí, námětů a scénářů. Součástí intenzivního tvůrčího kvasu filmařské generace šedesátých let byla také širší podoba spolupráce, která zahrnovala herecké účinkování v některých filmech. Patrně největší komparzní role se mu dostalo v celovečerním debutu Pavla Juráčka *KAŽDÝ MLADÝ MUŽ* (1965), z účinkování v následujícím Juráčkově snímku *PŘÍPAD PRO ZAČÍNÁJÍCÍHO KATA* (1969) už z politických důvodů sešlo.

Významnější úlohu spoluautora scénáře a komentátora naplnil Havel u dokumentárního filmu Radúze Činčery *MLHA* (1966), na němž spolupracovali také další umělci Divadla Na zábradlí, především režisér Jan Grossman. Expresivní, mysteriózní snímek tematizuje mnohoznačnou a zlověstnou mlhu Prahy, která inspirovala Franze Kafku a další spisovatele a vyjevuje svou tísnivou atmosféru právě v absurdních dramatech inscenovaných na půdě klíčové divadelní scény šedesátých let (kde Havel v té době působil).⁸⁾

Existencialismus s lidskou tváří

Pro Havla znamenala liberálnější druhá polovina šedesátých let výraznější umělecké i společenské angažmá, množství práce i publikačního prostoru.⁹⁾ Jeho kulturní činnost se nicméně stále více přesouvá do roviny politicko-společenské. Důkazem může být řada nerealizovaných námětů, které byl Havel

6) S Novákem Havla seznámil Miloš Forman, který mu dělal asistenta na filmu *ŠTĚNATA* (1957).

7) Jak dokládá Bernard, původní vnošení hry (1968) bylo revidováno a nyní je jasné, že podle dochovaného rukopisu jde o rok 1963 nebo 1964 (podle strojopisného překlepu není možné určit první verzi), viz s. 39.

8) V *MLZE* jsou představeny mimo jiných ukázky z představení Havlových her *Zahradní slavnost* a *Vyrozumění*.

9) Kromě inscenování her v Divadle Na zábradlí a působení v redakční radě literárního měsíčníku *Tvář* se podílel na mnoha scénářích, dohlížel na překlady a inscenování svých děl v zahraničí a věnoval se také politickému angažmá, zejména formulování postojů a organizaci aktivit liberálně demokratické opozice.

zavázán dodat, a (zřejmě) nedodal,¹⁰⁾ ale také mnohé eseje, články, komentáře nebo podpora petice 2000 slov.

Havel se v těchto letech profiluje — i díky spolupráci s československými filmaři — jako autentická, nicméně režimem nekontrolovatelná a potenciálně velmi nebezpečná osobnost. Přispělo k tomu pochopitelně uvedení některých filmů Formana, Němce, Passera na filmových festivalech, úspěchy filmů v zahraničí, ale i benevolence vedoucích tvůrčích skupin, kteří přímo zadávali práci umělcům, jejichž kredit byl „třídně pochybný“. Už v roce 1967 se Havel zastává svých kolegů-režisérů, kterým byly zakázány náměty nebo filmy těsně před výrobou. Důvody, jež vedly k zákazům, tehdy obhajoval poslanec Josef Pružinec v rámci interpelací a obviňoval tvůrce z „výroby filmových zmetků, šlapání po socialistických vymoženostech a ze zavádění jakési podivné demokracie“.¹¹⁾

Osobnost Václava Havla byla pro režim s nástupem pražského jara více než problematická, přesto dostával nečekaný prostor k seberealizaci i veřejnému angažmá. Samostatnou kapitolou je spolupráce na libretu k československé expozici na Expu 67 v Montrealu,¹²⁾ intenzivně se zabývá také překlady svých knih a her do jiných jazyků a inscenováním svých děl v zahraničí.¹³⁾ V oblasti filmu Havel stále výrazněji inklinuje k realizaci filmů se spřízněným režisérem Janem Němcem.¹⁴⁾ V roce 1967 spolu píše námět k filmu *Metaři*, po invazi pracují na scénáři filmu *Heart Beat*, fantastické politické alegorie o elitním společenství, které ovládá svět pomocí sofistikovaných politických vražd a transplantací srdcí.

Z obecně známých důvodů, zejména kvůli perzekuci a opakovanému věznění, jsou Havlovy texty z let 1969–1989 velmi sporadické. Kniha nabízí pouze dvě glosy k televizním pořadům („Zpívá celá rodina“ a „Otázka Otakaru Vávrovi“) a svědectví o znovu probuzené filmové aktivitě na konci osmdesátých let. Vzhledem k perestrojkovému chřadnutí režimního dohledu Havel navštěvuje v roce 1987 Letní filmovou školu a výrazně spolupracuje na aktivitách ilegálního poloprofesionálního ORIGINALNÍHO VIDEOJOURNALU. V této době vzniká také dokument DOPISY OLZE (Michal Hýbek, 1986) o Havlově pobytu ve vězení a amatérsky inscenovaná OSUDNÁ NOC PODLE VASIŁA BILAKA (Andrej Krob, 1988; podle Havlova scénáře), která se vrací ke stěžejním rozhodnutím před invází sovětských vojsk.

Závěrem

Jako post scriptum celé knihy zařadil editor dvojici rozhovorů, které se dotýkají právě filmové kultury v devadesátých letech a sporadické účasti na aktivitách oživené kulturní fronty. Havel se v pozici prezidenta snažil stimulovat kulturní dialog a z titulu své funkce organizoval na Hrádečku několik setkání filmových tvůrců rozličných generací. Stal se tak jakýmsi mostem mezi tvůrčí generací šedesátých let (Chytilová, Němec) a mladými filmaři debutujícími před či po roce 1989 (Vorel, Svěrák, Renč, Pavlasková). K podobným setkáním existovala i řada jiných příležitostí (FITES ad.), nicméně setkání iniciovaná Havlem-prezidentem dodávala těmto seancím na významu.

10) Příkladem budiž námět nespecifikovaného filmu „Krvavá historie“ z roku 1967, na kterou Havel sepsal smlouvu s tvůrčí skupinou Feix/Brož, ale zřejmě námět nikdy nedodal. Více viz s. 68.

11) Interpelace J. Pružince v Národním shromáždění proběhla dne 18. 5. 1967, podrobněji viz s. 68.

12) Více viz s. 57, 60.

13) Havel získával i díky překladům výrazné mezinárodní renomé, na jaře roku 1968 vyjel na turné do Spojeného království a USA, jeho hra *Protest* byla později v roce 1981 inscenována v rámci televizní série BBC Play for Today.

14) Spřízněnost byla nejen rodinná (oba byli vzdálení bratřanci), ale i výsostně umělecká: „Jednak jsme opravdu byli dávnými kamarády, jednak skutečně hrála roli i jakási příbuznost senzibility či mentality. Mně byly, popravdě řečeno, některé jeho filmy možná vnitřně z celé nové vlny nejbližší — speciálně O SLAVNOSTI A HOS-TECH.“ Jan Lukeš, Kde je vše dovoleno, nic nepřekvapí. *Iluminace* 8, 1996, č. 1, s. 96. V knize viz s. 70.

Přestože se nabízí skvělá (lehce absurdní) pointa celého Havlova filmového angažmá v podobě režie „vymodleného“ scénáře ODCHÁZENÍ, publikace bohužel stejnou pointu příběhu nenabízí. Tento fakt je o to mrzutější, že i Havel sám vnímal své drama o politickém odchodu jako tečku za svou uměleckou kariérou, i s ohledem na zhoršující se zdravotní stav.

Jako celek kniha představuje výborný studijní materiál, nabízející množství podnětů ke zkoumání Havlovy scénaristické, dramatické i dramaturgické praxe, včetně původních informací o jednotlivých verzích jeho děl, způsobech adaptace i uvedení. Sráží ji však určitá nevyváženost, která se týká jak zmiňovaného nepoměru mezi oběma kapitolami, tak do značné míry i úvodní studie. Jakkoli editor Jan Bernard věnoval velkou pozornost studiu pramenů, jejich interpretace se v některých částech utápí v přílišném detailu. Příklad můžeme nalézt v podrobném rozkladu jednotlivých verzí scénáře *Zahradní slavnosti* (s. 25–31), u jiných děl (třeba u dvojprojektu *Metaři / Heart Beat*, s. 71–85) se setkáváme takřka výhradně s historiografickým popisem. Obecně Bernardova studie nenabízí odpovídající rozdělení historické a interpretační části, v několika případech připomíná spíše badatelské poznámky než hotový text.

Přes nepochybnou užitečnost publikace by si Havlovo počínání a stopy ve filmovém univerzu zasloužily zevrubnější analytické a interpretační zkoumání. Bude k němu mít někdo z našich filmových historiků dostatek erudice, odvahy a trpělivosti? I vzhledem k Havlovu odkazu coby filmového scenáristy, dramaturga a režiséra by bylo toto autorské zhodnocení a komparace s jeho bohatou dramatickou tvorbou více než vítané.

Pavel Bednařík

Z přírůstků Knihovny NFA

ANDREJ

Andrej Tarkovskij / Michal Michalovič (ed.). -- 1. vyd. -- Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2019. -- 118 s. : il. (některé barev.). -- Publikace vychází při příležitosti retrospektivy tvorby Andreje Tarkovského, která se konala v bratislavském Kině Lumière od 29.10. do 21.11.2019 - Slovenský a část. český text, část. přeloženo z angličtiny - Poznámky pod čarou - Ediční poznámka - Bibliografické odkazy - Texty zahrnuté do této publikace přístupují k Tarkovského dílu z různých perspektiv. Sean Martin prochází základními biografickými souvislostmi Tarkovského života, zasazuje jeho dílo do kontextu tehdejší sovětské kinematografie a následně se věnuje autorovým pracovním metodám, přičemž pojmenovává konkrétní opakující se témata, motivy a také narativní a stylistické postupy uplatňované v jednotlivých filmech. Petr Král nabízí v textu Tarkovský čili Hoříci dům vyhraněnou filozoficko-poetickou interpretaci režisérových filmů. Nakonec Juraj Oniščenko se ve své studii věnuje uchopení fenoménu času a také tematizuje dualitu skutečnosti a snu v Tarkovského filmové tvorbě. Součástí publikace je i biografické heslo o Andreji Tarkovském a anotace Tarkovského studentských filmů a také sedmi dlouhometrážních hraných filmů pro kina. -- ISBN 978-80-851787-82-3 (brož.)

AUJEZDSKÝ, Pavel

Audiovizuální propaganda : české země mezi Sovětským svazem a Německem 1914–1989 / Petr Aujezdský. -- Vyd. 1. -- V Brně : Janáčkova akademie múzických umění, 2019. -- 655 s. : il. (některé barev.), faksim. -- Úvod - Závěr - Filmografie, soupis DVD, filmy z internetových zdrojů - Anglické resumé - Bibliografie, bibliografické odkazy, jmenný rejstřík - Publikace se zabývá vývojem filmové a televizní propagandy v historických a politických souvislostech, které se dotýkají českých zemí. Ve 20. století proběhly tři globální konflikty, ve kterých hrála stále významnější roli propaganda

a v rámci ní film. Fotografický naturalismus filmu snadno přesvědčoval diváky a vyvolával u nich dojem viděného „na vlastní oči“, který umocňovala zvyšující se technická kvalita obrazu a nové možnosti kamery. Zároveň však filmový obraz ukazoval fikci, kterou často vydával za skutečnost. Filmový zvuk znamenal další umocnění manipulativního působení. Publikace rozebírá filmy animované, dokumentární i hrané, i tvorbu televizní. Zároveň poukazuje na vlivy nacistického Německa a Sovětského svazu, jejichž zájmům tuzemská propaganda sloužila. Na konci jednotlivých kapitol jsou anotace k některým zmíněným (téměř 200) filmům či televizním snímkům, např. k filmům: Stávka, Deset dní, které otřásly světem, Triumf vůle, Der ewige Jude, Kolberg, Mír zvířet nad válkou, Pád Berlína, Vítězný lid, Běda tomu, skrze něhož přichází pohoršení, Třicet případů majora Zemana. Volba titulů uvedených v knize odráží základní tendence charakteristické pro příslušnou dobu a zemi. — ISBN 978-80-7460-161-3 (váz.)

AUTOR

Autor des cinémathèques du monde = Film libraries around the world = En torno a las filmotecas del mundo : 70 ans d'archives des films : 70 years of archive history / édité par le CNC ; directrice de la publication Véronique Cayla. -- Paris : CNC, 2008. -- 188 s. : il., barev. il., portréty. -- Předmluva - Úvod - Trojjazyčná publikace oslavující 70. výročí Mezinárodní federace filmových archivů (FIAF), která byla založena v roce 1938 představiteli filmoték v Berlíně, Londýně, New Yorku a Paříži. Vydána byla u příležitosti kongresu FIAF v dubnu roku 2008 v Paříži. Zahrnuje více než 135 dokumentů, reprodukci fotografií, kreseb, textů, atd. -- ISBN 2-912573-41-6 (brož.)

BANCROFT, Tony

Directing for animation : everything you didn't learn in art school / Tony Bancroft ; [foreword by Rob Minkoff]. -- 1st publ. -- New York ; London : Focal Press, 2014. --

xii, 236 s. : il., barev. il. -- Předmluva - Úvod - Rejstřík - Animátor a režisér Tony Bancroft rozvíjel řadu let své dovednosti v oblasti animovaného filmu na různých pozicích (př.: pomocný animátor) a to v takových studiích jako jsou Walt Disney Feature Animation nebo Sony Imageworks. V současné době má vlastní studio Toonacious Family Entertainment a získal řadu filmových ocenění, např.: za film *Mulan* (Legenda o Mulan). V úvodu knihy seznamuje čtenáře se svou cestou k „velké kariéře“ a dále informuje o různých profesích u animovaného filmu. Jádrem knihy tvoří rozhovory s osmi legendárními režiséry: Deanem DeBloisem, Petem Docterem, Ericem Goldbergem, Timem Millerem, Johnem Muskerem, Jennifer Yuh Nelson, Nickem Parkem a Chris Wedgem. — ISBN 978-0-240-81802-3 (brož.)

BEAUCHAMP, Robin

Designing sound for animation / Robin S. Beauchamp. -- 2nd ed. -- New York ; London : Taylor & Francis Group, 2013. -- xxviii, 194 s. : il. -- Úvod - Rejstřík - Bibliografie na s. 181–185 - Průvodce pro začínajícího audiovizuálního umělce. Autor, americký filmový skladatel a pedagog, Robin Beauchamp poskytuje ve svém průvodci praktické detaily z oboru zvukový design (se zaměřením na animovaný film). -- ISBN 978-0-240-82498-7 (brož.)

BEDNAŘÍK, Petr

Dějiny českých médií : od počátku do současnosti / Petr Bednařík, Jan Jiráček, Barbara Köpplová. -- 2., uprav. a dopl. vyd. -- Praha : GRADA, 2019. -- 456 s. : il., portréty, faksim. -- Seznam vyobrazení zařazených do textu - Anglické resumé - Bibliografie, jmenný rejstřík - Kniha přináší chronologický přehled historie českých médií na pozadí světových dějin. Zachycuje sociální a kulturní aspekty proměn tisku, vysílání a síťových médií a hlavní technologické inovace, které se na jejich vývoji podílely. V řadě samostatných medailonků připomíná významné osobnosti neodmyslitelně spjaté s médii. Ve druhém vydání knihy došlo k velkým změnám především v kapitolách o médiích v meziválečném Československu a po roce 1989. Poslední kapitola zachycuje nástup internetové komunikace a digitalizaci českých médií. Publikace je určena zejména studentům vyšších odborných škol, učitelům mediální výchovy, dějepisu a české literatury, i všem, kteří chtějí rozvíjet svou znalost masových médií. — ISBN 978-80-271-0553-3 (brož.) : Kč 499,00

BENDAZZI, Giannalberto

Twice the first : Quirino Cristiani and the animated feature film / Giannalberto Bendazzi ; foreword by John Halas. -- Boca Raton : Taylor & Francis Group, 2018. -- 171 s. : il., faksim. -- (CRC Focus). -- Předmluva - Rejstřík - Jeden z nejvýznamnějších současných historiků animovaného filmu Giannalberto Bendazzi podává v této své knize výčet několika dosud nezveřejněných faktů z historie a vývoje animovaného filmu. Snaží se o jakési vyrovnání „křivdy“, která se stala jedné z nejzáhlednějších postav argentinského filmu, dnes zapomenutému filmovému průkopníkovi Quirino Cristianimu, který pracoval daleko od experimentujících evropských tvůrců i komerci a přepychem posedlého Hollywoodu a objevil své vlastní umění animace. - Název originálu: *Due volte l'oceano*. -- ISBN 978-1-138-55446-7 (váz.)

BENDA, Jan
Týrlová, Zeman a ti druzí : historie zlínského (gottwaldovského) studia animovaného filmu / Jan Benda. -- 1. vyd. -- Praha : Powerprint, 2019. -- 202 s. -- Úvod - Závěr - Ocenění tvůrců - Seznamy filmů - ateliéry Kudlov, Animovaný film Zlín-Malenovice - Bibliografie - Dějiny českého animovaného filmu by nebyly úplné bez rozboru produkce zlínského (gottwaldovského) studia, kterou proslavila v poválečné době především díla Hermíny Týrlové a Karla Zemana. Zatímco těmto velikánům se jistě pozornosti ze strany literatury již dostalo, výsledky práce jejich spolupracovníků doposud stály mimo zorný úhel dosavadních autorů. Specifická tvář produkce dílen Týrlové a Zemana přinesla osobitý vztah k filmu, jedinečné užití animačních technik a rozdílných námětů. Jejich asistenti se s dědictvím svých učitelů museli vyrovnat a nalézt svůj klíč k podobě vlastní tvorby. Zrod uměleckého díla provází řada těžkostí uměleckých, ekonomických, ale i politických, z nichž některé zabránily vzniku zajímavých snímků Týrlové i Zemana. Údaje o filmech, o nichž si dnes můžeme jen číst, mohou vyvolat zklamání z jejich neuskutečně realizace i u dnešních diváků. -- ISBN 978-80-7568-182-9 (brož.)

BOTTINI, Cinzia

Redesigning animation : United Productions of America / Cinzia Bottini. -- Boca Raton ; London ; New York : CRC Press, c2019. -- xviii, 265 s. : il. -- (The Focus Animation Series). -- Předmluva - Poznámky v textu - Resumé v anglickém jazyce - O autorce - Úvod - Závěr - Literatura a zdroje - Rejstřík - Revidované vydání autorčiny doktorské práce „UPA : redesigning animation“, kterou obhájila na Nanyang Technological University v Singapuru. Věnuje se zde historii animovaného filmu ve Spojených státech se zaměřením na jedno z významných studií kresleného filmu United Production of America (UPA). Myšlenka vlastního filmového studia se zrodila v hlavě Davea Hilbermana, Zacharyho „Zacka“ Schwartze a Stephena Bosustowa, třech bývalých zaměstnanců Disneyho studia, kteří v průběhu roku 1941 z něj odešli. Dominantou a charakteristickým prvkem UPA je především inovativní výtvarný styl, který

vznikl asimilací estetických prvků již vyjádřených malíři, grafiky a reklamními tvůrci, a zjednodušený audiovizuální jazyk. Cinzia Bottini nás zavádí do světa animovaného filmu nejen v USA, ale také v Kanadě, Anglii, Itálii, Rumunsku, Sovětském svazu, Japonsku (Taiji Yabushita, Osamu Tezuka, Yōji Kuri) a v Československu (Jiří Brdečka a film *Vzducholoď a láska* - *Love and the Zeppelin*). — ISBN 978-0-8153-8178-5 (brož.)

COWIE, Peter

Happy 75 : a brief introduction to the history of the international film festival / by Peter Cowie. -- 1a ed. -- Venezia : La Biennale di Venezia, 2018. -- 173 s. : il., barev. il., portréty. -- U příležitosti 75. výročí Mezinárodního filmového festivalu v Benátkách vydal La Biennale di Venezia svazek *Happy 75*. Filmový historik Peter Cowie stručně zmapoval historii festivalu. Pomocí archivních materiálů, tiskových recenzí, rozhovorů, fotografií a historických publikací nastínil proměny, úspěchy i neúspěchy festivalu v období 1932–2018. -- ISBN 978-8898727-27-8 (brož.)

DOBROVSKÝ, Jan

The painted bird : photography essay / [selection and editing of photographs], photography essay by Jan Dobrovský. -- 1st ed. -- Prague : 400 ASA : Paseka, 2019. -- [212] s. : il. -- Filmový štáb a obsazení - Reprezentativní obrazová publikace „*The Painted Bird*: photography essay by Jan Dobrovský“ přináší 110 (reprodukcí) fotografií, které vznikly při natáčení filmu *Nabarvené ptáče* v letech 2017 a 2018. Unikátní soubor černobílých fotografií formou fotografické eseje vystihuje jedinečné výtvarné vyznění snímku i okolnosti jeho vzniku. Dobrovský, jenž se stal jediným oficiálním fotografem natáčení filmu, na souboru pracoval bezmála dva roky a svými obrazy upozornil na napětí mezi fikcí a skutečností. Vytvořil tím svěbytnou výpověď, která — podobně jako film — dovede naléhavě vyprávět i beze slov, a to příběh, který je syrový a přitom hluboce lidský. Zatímco z promítání filmu někteří zneklidnění diváci odcházejí, kniha působí zcela opačně — vybízí k návratům. Autor se zde snaží vytvořit samostatný příběh vyprávěný za pomoci černobílých fotek. Některé fotografie působí jako pouhé dokumentární zachycení práce filmařů, ale většina z nich jsou samostatná umělecká díla s vysokou kvalitou. Snímky z knihy vznikly při natáčení v Česku, na Slovensku, v Polsku a na Ukrajině. V závěru knihy podrobný přehled všech osob, institucí, společností atp., které se na filmu, byť třeba jen okrajově, podílely. - Jiná související díla: *Nabarvené ptáče* / Kosinski, Jerzy, 1933–1991 ; Jílovcová-Fieldová, Ivana, 1947–. -- Praha : Argo, 2017. -- 254 s. -- ISBN 978-80-7637-040-1 (váz.)

DVOŘÁKOVÁ, Tereza

Jak se dělá film : cesta za filmovým řemeslem pro malé i velké / napsali: Tereza Cz Dvořáková, Ondřej Beránek ; ilustrace: Nikkarin ; experimenty: Karolína Čížková. -- Vyd. 1. -- Praha : Argo, 2019. -- 79 s. : barev. il. -- Knižka volně navazuje na předešlý titul „*Jak vznikl film*“ (Argo, 2017). Autoři se snaží, aby se děti i dospělí co nejvíce dozvěděli o tom, jak se film vytváří a jak se dostává k divákovi; co vše se musí odehrát předtím, než se film může promítat v kině; proč je v závěrečných titulcích tolik jmen a co někteří z těchto lidí u filmu dělají. Publikace také zahrnuje experimentální část plnou návodů připravených propagátorkou animovaných filmů Karolínou Čížkovou. Kniha je doplněna bohatým obrazovým materiálem. -- ISBN 978-80-257-2999-1 (váz.)

FRODLOVÁ, Tereza

Etika filmového restaurování [rukopis] : základní restaurátorské principy a možnosti jejich aplikace na filmové restaurování : diplomová práce / Tereza Frodlová ; vedoucí práce: Michal Bregant ; oponent práce: Helena Bendová. -- Praha : Akademie múzických umění v Praze, Fakulta Filmová a televizní, 2012. -- 391. -- FAMU. Filmové, televizní a fotografické umění a nová média. Audiovizuální studia - Úvod - Závěr - Citace - Titulní stránka a resumé v angličtině - Bibliografie - Etické principy filmového restaurování představují komplexní problematiku, která nikdy nebyla plně uspokojivě vyřešena. Tuto situaci v posledních desetiletích ještě zkomplikoval nástup digitálních technologií, které sice umožňují překonat limity fotografického média, ale s novými možnostmi se naléhavěji projevila absence široce přijímaných etických principů, které by proces filmového restaurování zasadily do obecnějšího teoretického rámce. Tato diplomová práce se zabývá základními restaurátorskými principy (autenticita, reverzibilita a transparentnost) a možnostmi jejich aplikace na filmové restaurování. Současně zohledňuje transformaci archivní a restaurátorské praxe v digitální éře a soustřeďuje se na některé etické otázky, které se objevují v souvislosti s rozšířením digitálních technologií v tomto oboru. -- (Volné l.)

GIESEN, Rolf

Acting and character animation : the art of animated films, acting, and visualising / Rolf Giesen and Anna Khan. -- Boca Raton : Taylor & Francis Group, c2018. -- xx, 387 s. : il., barev. il. -- (Gaming & Animation). -- Úvod - Výběrová filmografie - Bibliografie - Rejstřík - Obsahuje též: *The Czech 3D producer / Jan Tománek* - Publikace věnovaná herectví v animovaných filmech a animaci postav. Oba tyto procesy mají podle autorů knihy mnoho společného. Z filmové historie se dozvídáme o důležitosti herců a různorodosti hereckých

technik, které postupně přicházely do animovaného filmu. Souběžně s tím sledují Rolf Giesen a Anna Khan vývoj filmových (animačních) technologií. Svazek zahrnuje odpovědi na otázky rozeslané formou dotazníků na adresy animátorů, producentů, režisérů atp., jako jsou např.: Ray Harryhausen, Jim Danforth, Joe Letteri, Bruno Bozzeto, Manuel Cristóbal, Piet De Rycker, Didier Ghez, Karl Meyer, Jan Tománek a další. -- ISBN 978-1-4987-7863-3 (brož.)

GOSFILMOFOND (MOSKVA, RUSKO)

Puškinskij kinoslovar / avtory sostaviteli: E. M. Barykin ... [et al.] -- Moskva : Gosfilmofond Rossii, 1999. -- 375 s., [80] s. obr. příl. : il. -- Rejstříky podle různých hledisek - Jubilejní vydání obsahuje téměř kompletní seznam domácích filmových adaptací děl A. S. Puškina, filmy o něm, nebo filmy, které nějakým způsobem vychází z Puškinových motivů. Zahrnuje celovečerní, dokumentární, animované filmy a články významných tvůrců jsou uvedeny v chronologickém pořadí a zahrnují období 1907–1988. -- ISBN 5-88289-115-9 (váz.)

GYÁRFÁŠ, František

Naše filmové storočie / František Gyárfáš, Juraj Malíček. -- 2. rozš. vyd. -- Bratislava : Slovenský filmový ústav, 2019. -- 489 s. -- Úvod - Úvod k druhému, rozšířenému vydání - Návod na použití - Doslov - Jmenný rejstřík - Názvový rejstřík - Kniha dvou slovenských filmových publicistů, ve které autoři předkládají dějiny filmu prostřednictvím svých nejoblíbenějších snímků. Projekt (Odborný výzkum podpořený stipendiem z Audiovizuálního fondu) vychází ze změny percepce umění po roce 2000, kdy internet začal výrazně ovlivňovat model hodnocení filmů. Do popředí se dostávají subjektivní doporučení na sociálních sítích, internetové žebříčky i počítačová analýza preferencí lidí s podobným vkusem. Autorský výběr 100 filmů pokrývá celé století domácí i zahraniční produkce, přičemž Gyárfáš i Malíček vybrali každý 50 filmů, které ten druhý komentuje prostřednictvím filozofických, estetických nebo autobiograficky laděných esejí. Publikace je rozčleněna do deseti kapitol, v každé deset filmů. Ze slovenských filmů se do přísného výběru dostaly dva filmy od Paľa Bielika Vlčie diery (1948) a Kapitán Dabač (1959) a Postav dom, zasad strom (1979) od Juraje Jakubiska. -- (brož.)

HAYES, Derek

Acting and performance for animation / Derek Hayes and Chris Webster. -- 1st ed. -- New York ; London : Taylor & Francis Group, 2013. -- 197 s. : barev. il., tabulky, grafy. -- Úvod - Resumé za každou kapitolou - Rejstřík - Praktická příručka pro animátory z pera dvou zkušených tvůrců, Dereka Hayese a Chrise Webstera a neocenitelný zdroj a průvodce „performance tech-

niques“. Autoři nám osvětlují, jak zapůsobit na diváka pomocí pohybu, výrazu, příběhem i charakterem animovaného hrdiny. -- ISBN 978-0-240-81239-7 (brož.)

HORAK, Jan-Christopher

Anti-Nazi-Filme : der deutschsprachigen Emigration von Hollywood 1939–1945 / von Jan-Christopher Horak. -- 2. Aufl. -- Münster : MAKS Publikationen, 1985. -- xxii, 473 s., [5] l. obr. příl. : il. -- Poznámky - Biofilmografie - Rejstřík zkratk - Americký filmový historik německého původu Jan Christopher Horak věnoval svou práci německým filmovým tvůrcům, kteří emigrovali v průběhu 2. světové války do Hollywoodu. Konstatuje, že přibližně jedna třetina z hollywoodských anti-nacistických filmů tohoto období bylo vyrobeno, napsáno nebo režimováno německým mluvčím židovským emigrantem. Autor zkoumá postoj Hollywoodu k filmové propagandě ve 30. letech 20. století. Zahrnuje do své knihy příklady antinacistických filmů, jako byl např. americký špionážní thriller z roku 1939 Confessions of a Nazi Spy, americký thriller režimovaný Fritzem Langem Man Hunt, americké filmové drama Margin for Error režiséra Otto Premingera z roku 1943, další drama The Mortal Storm v režii Franka Borzage a mnoho dalších. -- ISBN 3-88811-305-9 (brož.)

JOST, François

Kult banality : od Duchampa k reality šou / François Jost ; překlad Mária Ferenčuhová. -- Bratislava : Asociácia slovenských filmových klubov : Slovenský filmový ústav, 2019. -- 159 s. -- (Cinestézia). -- Předmluva k aktuálnímu vydání - Předmluva - Závěr - Překlad práce francouzského teoretika filmu, médií a televize F. Josta. Jde o údernou esej o zvratech jednoho století, ve které autor připomíná, že zatím co banalita nemá dějiny, kultem banality se umělci a myslitelé 20. století zdají být přímo posedlí a uznávají aspekt její subverzivnosti. Prostřednictvím kultu se také snaží zpochybnit zavedené „institute“ počínaje dílem a umělcem, až po galerii, muzea a média. Podle Josta se banalita zmocnila televize a reality show. - Název originálu: Le culte du banal : De Duchamp a la télé-réalité / Jost, François, 1949-. -- Paris : CNRS Éditions, 2013. -- ISBN 978-80-85187-81-6 (brož.)

KRÁL

Král Šumavy : komunistický thriller / Petr Kopal a kol. — Vyd. 1. -- Praha : Academia : Ústav pro studium totalitních režimů : Casablanca, 2019. -- 594 s. : il., grafy. -- (České kino ; sv. 1). -- Resumé - Závěrečné titulky - Seznam vyobrazení - Autorské medailony - Poznámky v textu - Bibliografie na s. 565–569 - Rejstřík - Kolektivní monografie věnovaná filmu Král Šumavy, jednomu z divácky nejúspěšnějších českých filmů. Jedná se o výrazný „film paměti“ (Erinnerungsfilm), přičemž pamě-

ťová role je podmíněna recepcí, tedy sledovaností či návštěvností a diváckým ohlasem. Proto se kapitoly prvního oddílu knihy zabývají právě tématem recepce, doplněným ještě o fenomén filmové hvězdy, kterou je zde představitel hlavního hrdiny, Jiří Vala. Co se pak týče geneze/produkce filmu, Král Šumavy byl připravován v době, kdy československá kinematografie vstřebávala protichůdné změny v kulturní politice KSČ 50. let. Další část publikace se zabývá kamerou a hudbou/zvukem. Kameramanský styl Josefa Illíka a hudba Miloše Vacka se dostaly do popředí zájmu dobových recenzentů. Vlastní analýza filmu jako systému vztahů spočívá ve dvojnásobném syntetickém a interpretačním přístupu. V závěru knihy „Filmy a dějiny na hranicích“ najdeme některé (zvláště historické) kontexty nebo exkurzy: Jednotlivé kapitoly katalogizují české filmy o pohraničí, tzv. „hraničářské filmy“, přibližují průběh a okolnosti vzniku Pohraniční stráže, její organizační rámec a vývoj, seznamují s fenoménem šumavských kurýrů a převaděčů - „Králi Šumavy“, jakož i s informacemi o usmrcených na československé železné oponě v letech 1948–1950. -- ISBN 978-80-200-2936-2 (Academia) (brož.). -- ISBN 978-80-88292-23-4 (ÚSTR) (brož.). -- ISBN 978-80-87292-47-1 (Václav Žák - Casablanca) (brož.)

LUDVÍK

Ludvík Šváb - tidy up after I die / Evžen Brabcová, Jiří Horníček (eds.) ; translations Kevin B. Johnson ... [et al.]. -- Prague : Národní filmový archiv, 2017. -- 19, 400 s., 100 s. obr. příl. : il., 4 barev. fot., portréty + CD Filmy Ludvíka Švába. -- Autoři původních studií: Evžen Brabcová, František Dryje, Stanislav Dvorský, Jiří Horníček - Další překladatelé: Tereza Novická, Kateřina Piňosová, Barbora Štefanová - Úvod - DVD filmy Ludvíka Švába - Biografická poznámka na obálce - Bibliografie v textu - Poznámky v textu - Ediční poznámka - O autorech - Poznámky - Rejstřík filmů - Bibliografie na s. 383–389 - Obsahuje též: Cinema through the eyes of Ludvík Šváb / Jiří Horníček - Ludvík Šváb's private films / Evžen Brabcová - To be able to immerse oneself: essentiality as a by-product of Ludvík Šváb's personality and work / František Dryje - Ludvík Šváb and jazz / Stanislav Dvorský - Anglický překlad kolektivní monografie představující život, dílo, rozmanitost talentů a myšlení pražského psychiatra, jazzmana, surrealisty, amatérského filmaře a odborníka na němé filmy Ludvíka Švába. Pozornost je soustředěna zejména na jeho aktivity spojené s filmem. Výběr Švábových textů (př. scénáře, filmově-historické eseje, úvody k filmovým projekcím, písemné návrhy na využití filmu v psychologickém výzkumu), obrazová část a DVD prezentují materiály z jeho rozsáhlé písemné, fotografické a filmové pozůstalosti. Součástí publikace jsou také čtyři původní studie. První dvě se věnují Švábově ama-

térské tvorbě (Evžen Brabcová, Jiří Horníček) a další dvě (inspirované osobním setkáním s Ludvíkem Švábem) se soustřeďují na vlastní osobnost Švába v prostředí Surrealistické skupiny a pražské jazzové scény (Stanislav Dvorský, František Dryje). - Suplement: Filmy Ludvíka Švába - Název originálu: Ludvík Šváb - Uklidit až po mé smrti / Šváb, Ludvík, 1924–1997 ; Brabcová, Evžen, 1983-. -- Praha : Národní filmový archiv, 2017. -- 18, 400 s., 100 s. obr. příl. : il., 4 fot., portréty. -- ISBN 978-80-7004-191-8 (brož.)

MARIAGES

Mariages à l'europpéenne : les coproductions cinématographiques intra-européennes depuis 1945 / sous la direction de Paola Palma et Valérie Pozner. -- Paris : Association française de recherche sur l'histoire du cinéma, 2019. -- 314 s. : il. -- Úvod - Poznámky v textu - Autoři textů - Résumé k jednotlivým studiím - Obsahuje též: Des histoires tchèques pour les enfants allemands. Les coproduction germano-tchécoslovaques pour la jeunesse dans les années 1970 et 1980 / Pavel Skopal - Les coproductions cinématographiques franco-tchécoslovaques entre 1958 et 1970 comme moyen de relance des relations bilatérales / David Čeněk - Kolektivní monografie věnující se jednomu z důležitých a dosud neprobádaných témat v historii evropské kinematografie po roce 1945. V nové politické, ekonomické i diplomatické situaci po 2. světové válce se musel filmový průmysl v Evropě vyrovnat se silnou hollywoodskou konkurencí, s napětím mezi Východem a Západem, s potřebou integrovat technické inovace (barva, velké formáty), jakož i s nutností internacionalizace filmové produkce, distribuace a využití filmu. Jedním ze způsobů řešení je uzavírání oficiálních (mezivládních - koprodukčních) dohod. Po průkopnické iniciativě z roku 1946 mezi Francií a Itálií se tento model postupně šířil po celé Evropě a v různých formách je platný do současnosti. Jednotlivé příspěvky se věnují různým koprodukcím v rámci poválečné Evropy, např.: francouzsko-sovětské koprodukci (1950–1970), italsko-sovětské koprodukci (1950–1970) atp. Autory dvou příspěvků jsou čeští filmoví teoretici Pavel Skopal a David Čeněk. Skopal se věnuje německo-československé koprodukci filmů pro mládež v 70. a 80. letech seznamujících s naší historií a David Čeněk spoluprací frankofonní a československé kinematografie v letech 1958 až 1970 jako prostředku k oživení bilaterálních vztahů. -- ISBN 978-2-37029-020-5 (brož.)

MITCHELL, Ben

Independent animation : developing, producing and distributing your animated films / Ben Mitchell. -- Boca Raton : Taylor & Francis Group, c2017. -- ix, 444 s. : il., barev. il. -- Úvod - Doporučená literatura - Rejstřík - Ben Mitchell, tvůrce a režisér animovaných filmů, před-

stavuje ve své knize celý proces tvorby nezávislého animovaného filmu od literární přípravy až k jeho distribuci. Dále uvádí např.: plusy a minusy uvedení vašeho filmu na youtube nebo vimeo; představuje známá jména ze světa nezávislé animace (Adam Elliot, Bill Plympton); zabývá se problematikou financování a ukazuje, jak si s tímto problémem poradili jiní (např.: Thomas Stellmach, Rost, Signe Baumann). Publikace je bohatě obrazově vybavena. — ISBN 978-1-1388-5572-4 (brož.)

MUSEUM FOLKWANG (MUZEUM UMĚNÍ : ESSEN, NĚMECKO)

Der montierte Mensch = The assembled human / Herausgeber: Museum Folkwang ; Redaktion: Nadine Engel, Anna Fricke, Antonina Krezdorn. -- Bielefeld : Kerber Verlag, 2019. -- 384 s. : il., barev. il. -- Předmluva - Poznámky - Autoři - Seznam prací - Dvoujazyčná publikace vydaná u příležitosti stejnojmenné výstavy pořádané v Museum Folkwang v Essenu od 8.11.2019 do 15. 3. 2020, jejímž tématem je vztah mezi člověkem a technikou v posledních sto dvaceti letech. Umění zde vystupuje jako zrcadlo industrializace, technizace a digitalizace. Důležitá malířská díla, sochy, grafiky, rané fotografické experimenty, instalace, filmy a práce post-internetové generace se zde spojují do kulturně historického přehledu. -- ISBN 978-3-7356-0637 (váz.)

NATHAN, Ian

Stephen King ve filmu : kompletní historie filmových a televizních adaptací mistra hororu / Ian Nathan ; [překlad Kateřina Harrison Lipenská]. -- Praha : Dobrovský, 2019. -- 224 s. : il. (převážně barev.), portréty, faksim. -- (Knihy Omega). -- Přeloženo z angličtiny - Úvod - Bibliografie - Kingovy romány, novely a povídky se staly předlohami celkem pětadesáti celovečerních filmů a třiceti televizních filmů a seriálů. Tato díla představují podstatu hororového žánru a zároveň předkládají divákům panorama amerického života. Publikace, doprovázená celou řadou známých i méně známých fotografií, představuje nekomplexnějšího průvodce filmy a televizními seriály, jež vznikly na základě Kingových literárních děl. Kniha obsahuje také recenze, informace z natáčení a životopisné detaily. -- ISBN 978-80-7585-705-7 (váz.)

NORMAN, Floyd

Animated life : a lifetime of tips, tricks, and stories from a Disney legend / Floyd Norman. -- 1st publ. -- New York ; London : Taylor & Francis Group, 2013. -- x, 275 s. : il., barev. il. -- Úvod - Rejstřík - Úspěšná animace je tvořena kouzlem, důvtipem, humorem a nepopíratelným napojením na publikum. Vše toto splňovaly filmy úspěšného filmového studia Walta Disneye. Autorem této knihy je jedna z legend tohoto studia - afroamerický animátor, výtvarník a scenárista Floyd Norman. Pro-

vází nás „animačním“ průmyslem a poskytuje praktické rady založené na osvědčených technikách a celoživotních zkušenostech. Autor poskytuje řadu ukázek minulých, současných a budoucích animací. Sám autor konstatuje, že tato kniha je sbírkou jeho „animated memories“ z jeho padesátileté praxe u Disneyho. -- ISBN 978-0-240-81805-4 (brož.)

NOVIELLI, Maria Roberta

Floating worlds : a short history of Japanese animation / Maria Roberta Novielli. -- Boca Raton : Taylor & Francis Group, 2018. -- xiii, 172 s. -- (CRC Focus). -- Úvod - Předmluva - O autorovi - Literatura - Bibliografie - Rejstřík - Italská filmová historička Maria Roberta Novielli prostřednictvím analýzy tvorby hlavních představitelů japonského animovaného filmu podává komplexní pohled na celou jeho historii včetně nejnovějších tendencí a experimentů. Prostřednictvím publikace se seznámíme s některými nejznámějšími tvůrci, jako jsou: Miyazaki Hayao, Takahata Isao, Shinkai Makoto, Tezuka Osamu, Kon Satoshi, Kawamoto Kihachirō, Kuri Yōji, Ōfuji Noburō and Yamamura Kōji. Jejich tvorba je analyzována v kulturním a historickém kontextu. -- ISBN 978-1-138-57128-0 (váz.)

PETROPOULOS, Jonathan

Umělci za Hitlera : kolaborace a snaha o sebezáchovu v nacistickém Německu / Jonathan Petropoulos. -- Vyd. 1. -- Praha : Academia, 2019. -- 431 s., [2] s. obr. příl., [3] s. barev. obr. příl. : il., barev. il., portréty. -- (Historie). -- Předmluva - Úvod - Závěr - Poznámky - Rejstřík - Umělci za Hitlera je kniha převážně o modernistických umělcích, kteří se snažili najít kompromis s nacistickým režimem. Autor, americký historik zabývající se scénou nacionálního socialismu v Německu se soustředil jak na umělce, jejichž snahy selhaly (Walter Gropius, Paul Hindemith, Gottfried Benn, Ernst Barlach, Emil Nolde), tak i na ty, kteří byli režimem akceptováni (Richard Strauss, Gustaf Gründgens, Leni Riefenstahlová, Arno Breker, Albert Speer). Tyto osobnosti společně reprezentují skrytou kulturní historii nacistického Německa. Každá z nich si musela projít bolestivými životními volbami a zavírat oči před morálními a estetickými zásadami. Jejich příběhy vnášejí nový pohled na režim, ze kterého se Hitler snažil vytvořit „diktaturu géníů“. Tato kniha je příběhem beznaděje a odhodlanosti, iluzí a reality, naděje a tragédie. Výsledkem je pronikavá sonda odhalující nejednoznačnost samotného umění. -- ISBN 978-80-200-2878-5 (brož.)

PIKKOV, Ülo

Anti-animation : textures of eastern European animated film : doctoral thesis / Ülo Pikkov. -- Tallinn : Estonian Academy of Arts, 2018. -- 264 s. : il., barev. il. --

Úvod - Poznámky - Přehled účasti hry Body Memory na festivalech, její ocenění - Bibliografické poznámky v textu - Obsahuje též: Body Memory - Knižně vydaná doktorská práce estonského animátora a pedagoga Ülo Pikkova. Cílem autora je nastínit hlavní prvky a charakteristické rysy východoevropského animovaného filmu od konce 2. světové války do pádu Berlínské zdi v roce 1989. Prostřednictvím seznámení se s animačními tradicemi umožňuje Pikkov čtenářům lépe poznat historii východní Evropy a získat pravdivý obraz tehdejší společnosti. Součástí disertace je také praktická ukázka tvůrčí práce autora: loutková hra Body Memory (v originále Keha mälu). — ISBN 978-9949-594-61-0 (váz.)

PLYMPTON, Bill

Make toons that sell without selling out / by Bill Plympton. -- Amsterdam : Focal Press, c2012. -- xiv, 241 s. : il., barev. il. -- Ke jménu autora přidána přezdívka „the King of Indie Animation“ - Další místa vydání: Boston, Heidelberg, Londýn, New York, Oxford, Paříž, San Diego, San Francisco, Singapur, Sydney, Tokio - Předmluva - Úvod - Doslov - Světoznámý americký kreslíř a režisér celovečerních i krátkých animovaných filmů, „the King of Indie Animation“ (král nezávislého animovaného filmu), Bill Plympton poskytuje svou knihu v podstatě „Master class“ s velkým množstvím detailů a kreslených ilustrací, které dokumentují jeho tvůrčí proces a mohou být také jakýmsi závazným předpisem pro studenty animace, výtvarníky i laickou veřejnost se zájmem o animované filmy. Autor nás provází nejen svým životem, ale hlavně jednotlivými etapami procesu vzniku animovaného filmu. Bill Plympton za své autorské a často velmi provokativní filmy obdržel řadu festivalových ocenění a dvakrát byl nominovaný na Oscara. -- ISBN 978-0-240-81779-8 (brož.)

SCHREIER, Jason

Krev, pot a pixely : příběhy vítězství a šílenství ze zákulisí vývoje videoher / Jason Schreier ; z anglického originálu ... přeložil Petr Miklica. -- 1. vyd. -- Brno : Host, 2019. -- 284 s. -- Úvod - Poznámky pod čarou - Doslov - Novinář Jason Schreier vyzpovídal stovky profesionálů z velkých studií, jako jsou BioWare, Blizzard nebo LucasArts, i malé nezávislé týmy. Bere čtenáře na výpravu do zákulisí videoherního světa a během ní ukazuje, kolik dřiny stojí za každým napínavým questem, zábavným levelem a přiměřeně neporazitelným bossem; kolik uměleckých výzev, technických překážek a tržních požadavků musejí vývojáři překonat. - Název originálu: Blood, sweat, and pixels / Schreier, Jason. -- New York : Harper Paperbacks, 2017. -- ISBN 978-80-7577-824-6 (brož.) : Kč 329,00

TURNER, Pamela Taylor

Infinite animation : the life and work of Adam Beckett / Pamela Taylor Turner. -- Boca Raton ; London ; New York : Taylor & Francis Group, 2019. — ix, 196 s. : il. -- (CRC Focus). -- Rejstřík - Poznámky v textu - Bibliografie v textu - Publikace věnovaná životu a dílu uznávaného a oceňovaného; předčasně zesnulého amerického animátora, trikového výtvarníka a pedagoga Adama Becketta (1950–1979). Tato kniha je jednou z forem prezentace rozsáhlého výzkumného projektu věnovaného Beckettově animované tvorbě, jehož ředitelkou je právě Pamela Taylor Turner. Dozvídáme se zde i o jeho pedagogické činnosti a konkrétněji o některých filmech, na kterých se podílel jako režisér nebo animátor, např. americkému animovanému filmu Sausage City (1974); Heavy-Light (1973); Evolution of the Red Star (1973); Flesh Flows (1974); Star Wars (1977). -- ISBN 978-0-8153-8200-3 (váz.)

Připravily Božena Vašíčková a Marcela Garncarzová

VÝZVA K AUTORSKÉ SPOLUPRÁCI

NA MONOTEMATICKÝCH BLOCÍCH

DALŠÍCH ČÍSEL

Prostřednictvím monotematických bloků se *Illuminace* snaží podpořit koncentrovanější diskusi uvnitř oboru, vytvořit operativní prostředek dialogu s jinými obory a usnadnit zapojení zahraničních přispěvatelů. Témata jsou vybírána tak, aby korespondovala s aktuálním vývojem filmové historie a teorie ve světě a aby současně umožňovala otevírat specifické domácí otázky (revidovat problémy dějin českého filmu, zabývat se dosud nevyužitými prameny). Zájemcům může redakce poskytnout výběrové bibliografie k jednotlivým tématům. **Každé z uvedených čísel bude mít rezervován dostatek prostoru i pro texty s tématem nijak nesouvisející.**

S nabídkami příspěvků (studií, recenzí, glos, rozhovorů) se obraťte na adresu: lucie.cesalkova@nfa.cz.

V nabídce stručně popište koncepci textu; u původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran. Podrobné pokyny pro bibliografické citace lze nalézt na webových stránkách časopisu: www.iluminace.cz, v položce Redakce/kontakty.

Laterna magika mezi médii, druhy a formáty

(uzávěrka 30. července 2019)

editorky: Lucie Česálková a Kateřina Svatoňová

Laterna magika vznikla jako součást pavilonu, jenž měl reprezentovat Československo na Světové výstavě Expo v Bruselu roku 1958. Vznikla tedy z kulturně-politické potřeby, na kulturně-politické zadání a s cílem kulturně-politické reprezentace Československa v zahraničí. Její úspěch v očích zahraničního publika pak také podpořil další rozvoj tohoto formátu v podmínkách státního socialismu. V roce 2018 uplynulo 60 let od vzniku Laterny magiky, přičemž tato dlouhá historie vybízí ke kritické analýze postupů, jimiž Laterna magika obohatila domácí i zahraniční kulturu. V připravovaném čísle *Illuminace* bychom Laternu magiku rády nahlédly především jako *hraniční fenomén*. Laterna magika byla v průběhu svého vývoje za různých politických, společenských a kulturních okolností vždy fenoménem oscilujícím mezi uměleckým tvarem, technologickou novinkou a politikem; mezi divadlem, filmem, tancem a hudbou. Vstřebávala dobově aktuální impulzy všech těchto uměleckých druhů a zpětně tyto druhy, ale také širší sféru domácí (populární) kultury ovlivňovala.

Do plánované *Illuminace* bychom tedy primárně rády zařadily texty nahlízející Laternu magiku jako svébytný fenomén rozvíjející se napříč dějinami filmového, divadelního, tanečního, výtvarného a hudebního umění, ale i ty, které ji sledují jako specifické médium, kulturní techniku či performativní praxi. Laternu magiku bychom nicméně jako multimediální dílo rády problematizovaly nejen z hlediska uměleckých dějin, ale také z hlediska archivnictví. Nahlédneme-li totiž na tento unikátní tvar také z hlediska kulturní paměti a jejího uchovávání pro budoucí generace, pak v době digitálního zpracování a ukládání historických dat navíc vystává palčivá otázka, jak podobně komplexní formáty adekvátně archivovat.

Vybraná literatura:

- Albertová, Helena: *Josef Svoboda. Scénograf*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav 2012.
- Auslander, Philip: *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*. New York: Routledge 1999.
- Bay-Cheng, Sarah – Kattenbelt, Chiel – Lavender, Andy – Nelson, Robin: *Mapping Intermediality in Performance*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2010.
- Dixon, Steve: *Digital Performance. A History of New Media in Theatre, Dance, Performance Art, and Installation*. Cambridge, MA: MIT Press 2007.
- Gieseckam, Greg: *Staging the Screen. The Use of Film and Video in Theatre*. New York: Palgrave Macmillan 2007.
- Klich, Rosemary – Scheer, Edward: *Multimedia Performance*. New York: Palgrave Macmillan 2012.
- Kramerová, Daniela – Skálová, Vanda (eds.): *Bruselský sen. Československá účast na světové výstavě EXPO 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let*. Praha: Arbor vitae 2008.
- Malý, Svatopluk: *Vznik, rozvoj a ústup multivizuálních programů*. Praha: AMU 2010.

Nekvindová, Terezie – Kramerová, Daniela (eds.): *Automat na výstavu. Československý pavilon na EXPO 67 v Montrealu*. Cheb – Praha: GAVU – AVU 2017.

Příhodová, Barbora (ed.): *Scénografie mluví. Hovory Jarky Buriana s Josefem Svobodou*. Brno: MUNI – Josef Svoboda – scénograf o. p. s. 2014.

Reid, Susan E. – Crowley, David: *Style and Socialism. Modernity and Material Culture in Post-War Eastern Europe*. Oxford – New York: Berg 2000.

Reid, Susan E.: Cold War Cultural Transactions. Designing the USSR for the West at Brussels EXPO '58. *Design and Culture* 9, 2017, č. 2, s. 123–145.

Svoboda, Bohumil (ed.): *Laterna magika. Sborník statí*. Praha: Filmový ústav 1968.

Abstrakty navrhovaných příspěvků v délce max. 200 slov posílejte spolu s krátkou biografií do **30. dubna 2019** na adresy lucie.cesalkova@nfa.cz, katerinasvatonova@gmail.com. Pro odevzdání finálních studií do recenzního řízení je stanovena uzávěrka **30. července 2019**.

Texty dodávejte upravené dle citační normy *Iluminace*, opatřené anglickým summary, pěti klíčovými slovy v češtině a angličtině, biografickým medailonem a seznamem citovaných filmů (AV děl).

Iluminace 4/2019

Číslo je plánováno jako volné.

Budeme publikovat aktuální výstupy domácího výzkumu bez tematického sepětí.

(uzávěrka 30. září 2019)

Abstrakty navrhovaných příspěvků v délce max. 200 slov posílejte spolu s krátkou biografií do **15. srpna 2019** na adresu lucie.cesalkova@nfa.cz. Pro odevzdání finálních studií do recenzního řízení je stanovena uzávěrka **30. září 2019**.

Texty dodávejte upravené dle citační normy *Iluminace*, opatřené anglickým summary, pěti klíčovými slovy v češtině a angličtině, biografickým medailonem a seznamem citovaných filmů (AV děl).

Illuminace 1/2020

Číslo je plánováno jako volné.

Budeme publikovat aktuální výstupy domácího výzkumu bez tematického sepětí.

(uzávěrka 30. listopadu 2019)

Abstrakty navrhovaných příspěvků v délce max. 200 slov posílejte spolu s krátkou biografií do 15. října 2019 na adresu lucie.cesalkova@nfa.cz. Pro odevzdání finálních studií do recenzního řízení je stanovena uzávěrka 30. listopadu 2019. Texty dodávejte upravené dle citační normy *Illuminace*, opatřené anglickým summary, pěti klíčovými slovy v češtině a angličtině, biografickým medailonem a seznamem citovaných filmů (AV děl).

Illuminace 2/2020

Interface

English-language issue

(deadline: April 30, 2020)

Today's digital reality is increasingly permeated by diverse forms of mediation, from TVs-screens to computers to smartphones. To describe and analyze such a landscape, the notion of interface as an intermediary that conveys our perception and interaction with the world, and a technique through which elements of a particular medium are transformed into elements of another's media, is pivotal. One of the central interfaces is the film: twenty years ago, Lev Manovich called it the basic cultural interface of the digital era. Although this radical claim has been questionable at the time, the impact of cinema experience on the daily perception of digital reality is still vehemently discussed. It will be essential for the symposium to cover the way in which cinematic vision is reflected in the various forms and techniques of mediation, and the way in which cinema itself is transformed through the revelation and multiplication of interfaces.

The issue relates to the Interface Symposium, which Illuminace organised in November 2019, however, the editors welcome other submissions as well.

The abstracts of the suggested contributions (max. 200 words) together with a short biography should be sent to lucie.cesalkova@nfa.cz and jiri.anger@nfa.cz by **March 15, 2020**. Deadline for **full submissions** is **April 30, 2020**. Deliver texts prepared according to the *Illuminace* citation standard, together with an English summary, five key words, a biographical note and a list of cited films (AV works).

Illuminace 3/2020

Public Service Media's Online Strategies: Industry Concepts and Critical Investigations

English-language issue

(deadline: June 30, 2020)

This issue of *Illuminace* follows The Eighth Annual Screen Industries in East-Central Europe Conference (SIECE) by providing a forum for discussing the online strategies of public service broadcasters and their possible transformations into a new kind of media services. While critical studies of television in the internet era and of online distribution of audiovisual content more generally have boomed in recent years, there has not been enough attention paid to the specific challenges and opportunities that the internet brings to public service media (PSM). This is even more the case in the small countries of Central and Eastern Europe where PSM have generally limited their online presence to catch-up services and are still looking for more complex solutions to keep up with commercial and global competition. They face enormous difficulties ranging from outdated legal frameworks and financing models, a lack of skills in digital curation or data analytics, unpredictable changes in consumer habits, the impact of social media platforms, and political attacks trying to take advantage of PSM's insecure position. At the same time, the convergence of television and the internet presents opportunities for new business models, modes of audience engagement, and conceptualisations of public value. The SIECE VIII will strive to bring together international scholars of online TV with media professionals and policymakers to draw a picture of the situation, its roots and contexts, and possible scenarios for future development within East-Central Europe and beyond.

Potential topics for papers include, but are not limited to:

- Public value: how the shift to online TV makes media professionals as well as policymakers and audiences reconsider the core values of public service media possibilities for creating public value outside the designated institutional spaces of PSM
- Strategies of overcoming the public/commercial divide (such as the “ecosystem approach”) and their dangers; competition/cooperation with the commercial and global digital services; Industry structures: shifts in the dual TV market and the place of PSM in the emerging online-TV/VOD market
- Infrastructures: issues of access and digital divide, net neutrality, mobile data, smart TV
- Digital curation and big data: balancing linear schedules with nonlinear catalogues, archival material with new content, personalized recommendation algorithms with top-down editorial selections and curation
- Online content strategies: development of trans-platform narratives, new promotional content/strategies, novel media formats, and short-form, web-only, spreadable content as a measure to re-connect with under-served (younger) audience groups
- PSM's own concepts and measurements of online audiences; Online audiences: the place of PSM online viewing in “media ensembles” and “use genres” of today's TV audiences
- “Public social” media or “platformization” of PSM: consequences of interactions and hybridizations between social media and PSM

- PSM's open data policy; new dangers PSBs face from their political opponents after transforming into PSM; the place and role of the EBU; territoriality of copyright and geoblocking; National and supra-national policies/politics vis-à-vis online TV: the European Commission's Digital Single Market strategy and its potential impact on PSM online services
- "industry lores" of PSM decision-makers; self-conceptions of PSM employees, independent producers and freelance talent up and down the professional hierarchy;- Professional cultures: tensions between TV and internet cultures within the PSM institutional spaces
- Transnational flows and globalization: co-production, format adaptation, cross-border circulation, and localization of public service content in the internet era, threats to local content and content diversity

Animace na hranicích žánrů i médií

(uzávěrka 30. srpna 2020)

Samostatné tematické číslo věnovala *Illuminace* animovanému filmu naposledy v roce 2009. Výsledkem byla jedna z prvních výraznějších snah přinést do českého kontextu přístupy tzv. animation studies a slovy editorky Kateřiny Surmanové rovněž „prozkoumávat a překračovat zažitě historické modely a stereotypní uvažování o animaci jako o kresleném nebo dětském filmu“. Ačkoli dnes může tato formulace evokovat zdání mnohokrát zopakovaného klišé, ani s odstupem deseti let by nebyla zcela neoprávněná. V domácí profesní komunitě se totiž stále nepodařilo tyto a další předsudky definitivně překonat, což je příčinou (anebo důsledkem?) skutečnosti, že v českém psaní o animaci stále ještě převládá především tradicionalistická linie biograficky deskriptivní historiografie. Kromě potřeby odbourat tento zdánlivý axiom a dále rozvíjet inovativnější polohy myšlení o animovaném filmu jsou ovšem v současné době nevyhnutelné rovněž další posuny, a to jak v rovině stanovování výzkumných otázek, tak v rovině metodologické.

Vedle nutnosti překonávat nejrůznější metodologická klišé — jak to například učinila teoretička Hannah Frank, když se namísto animace coby autorského díla jednoho velkého tvůrce zaměřila na animaci jako kolektivní dílo tvůrců (a tvůrkyň) anonymních — se totiž s nástupem nových médií a digitálních technologií ukazuje, že je potřeba začít překračovat rovněž žánrové či technologické kategorie v rámci kinematografie — jak to z perspektivy uměleckého výzkumu obvyklého v oboru animation studies dělá na dnes populárním pomezí animace a dokumentu například režisér Alex Widdowson — a dost možná dokonce překračovat hranice kinematografie samotné, neboť z propojení kinematografie a nových médií zpopularizovaného Lvem Manovichem nelze vyjmout ani animaci. V situaci, kdy čím dál tím vyšší podíl stopáže hraných filmů vzniká rukou animátorů a programátorů, již není udržitelné nevnímat také hlubší kontexty mezi animovaným, hraným i dokumentárním filmem, a to v jejich narativních i experimentálních polohách. Rovněž se s nárůstem objemu nefilmové animace či motion designu na internetu i ve veřejném prostoru nelze opomíjet takové polohy animace, jež propojují kinematografii s oblastí grafického designu. Nelze se vyhnout ani přesahům do oblasti výtvarného umění. Ačkoli v oboru animace je příliv tvůrců vzešlých z prostředí výtvarného umění podstatně starší záležitostí než v oblasti hrané kinematografie, i zde učinila digitalizace své a mnohé z toho nejzajímavějšího v současné animaci se děje právě v úzké provázanosti s prostředím výtvarného provozu. Jednoduchým důkazem je přitom aktuální dění na filmových festivalech zaměřených na animovanou tvorbu i na výstavách digitálního umění.

Takto rozostřené hranice otevírají široký badatelský prostor, v jehož rámci je možné sledovat pozoruhodné a dosud z velké části přehlížené dynamiky uvnitř filmového průmyslu, ale i kontinuity filmové animace s médii a fenomény stojícími vně kinematografie. Takto široký záběr si pochopitelně jediné tematické číslo časopisu nemůže klást za úkol zaplnit, jeho cílem je tedy především představit v našem kontextu tolik potřebnou diverzitu možných přístupů, jež mohou soudobému myšlení o animaci poskytnout nové impulsy a nasměrovat jej novými cestami napříč tradičními hranicemi médií. Tematicky se ovšem ani v těchto podmínkách není třeba omezovat výhradně zájmem o soudobou produkci — jak i v českém prostředí uká-

zaly některé nedávné výzkumné projekty, také v historickém výzkumu může být přínosem zapojení animace do širších mediálních kontextů.

Abstrakty navrhovaných příspěvků v délce max. 200 slov posílejte spolu s krátkou biografií do **15. června 2020** na adresy lucie.cesalkova@nfa.cz a matej.forejt@nfa.cz. Pro odevzdání **finálních studií** do recenzního řízení je stanovena uzávěrka **30. srpna 2020**. Texty dodávejte upravené dle citační normy *Illuminace*, opatřené anglickým summary, pěti klíčovými slovy v češtině a angličtině, biografickým medailonem a seznamem citovaných filmů (AV děl).

Vybraná literatura:

- Rachel Walls, Abstract Inclusion. *Animation Studies* 11, dostupné on-line: <<https://journal.animationstudies.org/rachel-walls-abstract-inclusion>>, [citováno 21. 8. 2019].
- Jiří Neděla (ed.), *Animace ilustrace*. Olomouc: Pastiche Filmz 2010.
- Alex Widdowson, Animating Documentary Modes: Navigating a theoretical model for animated documentary practice. *International Journal of Film and Media Arts* 3, 2019, č. 1, s. 56–77.
- João Paulo Amaral Schlittler, Animation as a Transmedia Interface. *Animation Studies* 12, dostupné on-line: <<https://journal.animationstudies.org/joao-paulo-amaral-schlittler-animation-as-a-transmedia-interface>>, [citováno 21. 8. 2019].
- Heather L. Holian – Art, Animation and the Collaborative Process. *Animation Studies* 8, dostupné on-line: <<https://journal.animationstudies.org/heather-holian-art-animation-and-the-collaborative-process>>, [citováno 21. 8. 2019].
- Lucie Česáková (ed.), *Film — náš pomocník. Studio o (ne)užitečnosti českého krátkého filmu 50. let*. Praha / Brno: Národní filmový archiv / Masarykova univerzita 2015.
- Hannah Frank, *Frame by Frame: A Materialist Aesthetics of Animated Cartoons*. Oakland: University of California Press 2019.
- Zdeněk Hudec (ed.), *Genderové stereotypy v animované tvorbě Walta Disneyho: Ideologie, queer, diskursivní analýza*. Olomouc: Pastiche Filmz 2012.
- Lev Manovich, *Jazyk nových médií*. Praha: Karolinum 2018.
- Martina Pachmanová (ed.), *Milada Marešová: Domácí biograf*. Praha: Arbor vitae / Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 2009.
- *Montage* AV22, 2013, č. 2 [téma čísla: Animationsfilm].
- João Paulo Amaral Schlittler, Motion Graphics and Animation. *Animation Studies* 10, dostupné on-line: <<https://journal.animationstudies.org/joao-paulo-amaral-schlittler-motion-graphics-and-animation>>, [citováno 21. 8. 2019].
- Richard Jaroš, Pavla Pauknerová, *Nejen kruhy*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 2017.
- Annabelle Honess Roe, *Animated Documentary*. Palgrave MacMillan 2013.
- Kateřina Surmanová (ed.), *Ostrov animace*. Olomouc: Pastiche Filmz 2010.
- Jane Shadbolt – Parallel Synchronized Randomness: Stop-motion Animation in Live Action Feature Films. *Animation Studies* 8, dostupné on-line: <<https://journal.animationstudies.org/jane-shadbolt-parallel-synchronized-randomness-stop-motion-animation-in-live-action-feature-films>>, [citováno 21. 8. 2019].
- Jacqueline Ristola, Realist Film Theory and Flowers of Evil: Exploring the Philosophical Possibilities of Rotoscoped Animation. *Animation Studies*, dostupné on-line: <<https://journal.animationstudies.org/jacqueline-ristola-realist-film-theory-and-flowers-of-evil-exploring-the-philosophical-possibilities-of-rotoscoped-animation-winner>>, [citováno 21. 8. 2019].
- Jacqueline Ristola, Recreating Reality: Waltz With Bashir, Persepolis, and the Documentary Genre. *Animation Studies* 11, dostupné on-line: <<https://journal.animationstudies.org/>>

jacqueline-ristola-recreating-reality-waltz-with-bashir-persepolis-documentary>, [citováno 21. 8. 2019].

- Murat Akser, Technology and the Turkish Mind: Internet Animationas Counter Culture in Turkey. *Cinej Cinema Journal* 3, 2014, č. 2, s. 193–217.
- Andrea Vacovská (ed.), *Typografie filmových titulků: Úvodní titulky v československém hraném filmu 1945–1993*. Praha: Vysoká škola uměleckoprůmyslová v Praze 2016.
- Tariq Alrimawi, Uses of Arabic Calligraphy in Religious Animated Films. *Animation Studies* 12, dostupné on-line: <<https://journal.animationstudies.org/tariq-alrimawi-uses-of-arabic-calligraphy-in-religious-animated-films>>, [citováno 21. 8. 2019].
- Kamil Kalbarczyk, W cyfrowym zwierciadle. CGI i postludzkie widma. *EKRANY* 7, č. 6 (40), s. 30–37.

ILUMINACE

je recenzovaný časopis pro vědeckou reflexi kinematografie a příbuzných problémů. Byla založena v roce 1989 jako půlletník. Od svého pátého ročníku přešla na čtvrtletní periodicitu a při té příležitosti se rozšířil její rozsah i formát. Od roku 2004 je v každém čísle vyhrazen prostor pro monotematický blok textů. Od roku 2005 jsou některé monotematické bloky připravovány ve spolupráci s hostujícími editory. Iluminace přináší především původní teoretické a historické studie o filmu a dalších audiovizuálních médiích. Každé číslo obsahuje rovněž překlady zahraničních textů, jež přibližují současné badatelské trendy nebo splácejí překladatelské dluhy z minulosti. Velký prostor je v Iluminaci věnován kritickým edicím primárních písemným pramenů k dějinám kinematografie, stejně jako rozhovorům s významnými tvůrci a badateli. Zvláštní rubriky poskytují prostor k prezentaci probíhajících výzkumných projektů a nově zpracovaných archivních fondů. Jako každý akademický časopis i Iluminace obsahuje rubriku vyhrazenou recenzím domácí a zahraniční odborné literatury, zprávám z konferencí a dalším aktualitám z dění v oboru filmových a mediálních studií.

POKYNY PRO AUTORY:

Nabízení a formát rukopisů

Redakce přijímá rukopisy v elektronické podobě v editoru Word, a to e-mailem na adrese lucie.cesalkova@gmail.com. Doporučuje se nejprve zaslat stručný popis koncepce textu. U původních studií se předpokládá délka 15–35 normostran, u rozhovorů 10–30 normostran, u ostatních 4–15; v odůvodněných případech a po domluvě s redakcí je možné tyto limity překročit. Všechny nabízené příspěvky musí být v definitivní verzi. Rukopisy studií je třeba doplnit filmografickým soupisem (odkazuje-li text na filmové tituly — dle zavedené praxe Iluminace), abstraktem v angličtině nebo češtině o rozsahu 0,5–1 normostrana, anglickým překladem názvu, biografickou notickou v délce 3–5 řádků, volitelně i kontaktní adresou. Obrázky se přijímají ve formátu JPG (s popisky a údaji o zdroji), grafy v programu Excel. Autor je povinen dodržovat citační normu časopisu (viz „Pokyny pro bibliografické citace“).

Pravidla a průběh recenzního řízení

Recenzní řízení typu „peer-review“ se vztahuje na odborné studie, určené pro rubriku „Články“, a probíhá pod dozorem redakční rady (resp. „redakčního okruhu“), jejíž aktuální složení je uvedeno v každém čísle časopisu. Šéfredaktor má právo vyžádat si od autora ještě před započatím recenzního řízení jazykové i věcné úpravy nabízených textů nebo je do recenzního řízení vůbec nepostoupit, pokud nesplňují základní kritéria původní vědecké práce. Toto rozhodnutí musí autorovi náležitě zdůvodnit. Každou předběžně přijatou studii redakce předloží k posouzení dvěma recenzentům. Recenzenti budou vybíráni podle kritéria odborné kvalifikace v otázkách, jimiž se hodnocený text zabývá, a po vyloučení osob, které jsou v blízkém pracovním nebo osobním vztahu s autorem. Autoři a posuzovatelé zůstávají pro sebe navzájem anonymní. Posuzovatelé vyplní formulář, v němž uvedou, zda text navrhuji přijmout, přepracovat, nebo zamítnout. Své stanovisko zdůvodní v přiloženém posudku. Pokud doporučují zamítnutí nebo přepracování, uvedou do posudku hlavní důvody, respektive podněty k úpravám. V případě požadavku na přepracování nebo při protichůdných hodnoceních

může redakce zadat třetí posudek. Na základě posudků šéfredaktor přijme konečné rozhodnutí o přijetí či zamítnutí příspěvku a toto rozhodnutí sdělí v nejkratším možném termínu autorovi. Pokud autor s rozhodnutím šéfredaktora nesouhlasí, může své stanovisko vyjádřit v dopise, který redakce předá k posouzení a dalšímu rozhodnutí členům redakčního okruhu. Výsledky recenzního řízení budou archivovány způsobem, který umožní zpětné ověření, zda se v něm postupovalo podle výše uvedených pravidel a zda hlavním kritériem posuzování byla vědecká úroveň textu.

Další ustanovení

U nabízených rukopisů se předpokládá, že autor daný text dosud nikde jinde nepublikoval a že jej v průběhu recenzního řízení ani nebude nabízet jiným časopisům. Pokud byla publikována jakákoli část nabízeného textu, autor je povinen tuto skutečnost sdělit redakci a uvést v rukopise. Nevyžádané příspěvky se nevracejí. Pokud si autor nepřeje, aby jeho text byl zveřejněn na internetových stránkách časopisu (www.iluminace.cz), je třeba sdělit nesouhlas písemně redakci.

Pokyny k formální úpravě článků jsou ke stažení na téže internetové adrese, pod sekci „Autoři článků“.



NFA

Sbírka orální historie v Národním filmovém archivu

NFA pečuje o nejrůznější typy dokumentů se vztahem k historii českého filmovnictví včetně zvukových a zvukově-obrazových nahrávek.

Vlastníte-li takové typy materiálů (rozhovory, záznamy událostí či jiné druhy audiozáznamů, eventuálně audiovizuálních záznamů rozhovorů, vztahující se k tématu české kinematografie, a to z jakéhokoliv období), a máte zájem o jejich bezpečné uchování, nabízíme vám bezplatné uložení v depozitářích NFA.

NFA splňuje všechny podmínky, které zaručují nejvyšší možnou kvalitu archivace.

Jakékoliv obohacení naší sbírky z vašich zdrojů je cenným příspěvkem k rozšíření povědomí o minulosti českého filmu a současně i naší kulturní historie.

Kontakt: kurátorka sbírky Marie Barešová
Marie.Baresova@nfa.cz



ILUMINACE

Časopis pro teorii, historii
a estetiku filmu

The Journal of Film Theory, History,
and Aesthetics

3 / 2019

www.iluminace.cz

Redakce / Editorial Staff:

Jiří Anger, Jan Hanzlík, Matěj Forejt, Ivan Klimeš

Šéfredaktorka / Editor-in-Chief:

Lucie Česálková

Redakční rada / Editorial Board:

Petr Bednařík, Jindřiška Bláhová, Jana Dudková,
Nataša Ďurovičová, Tereza Cz Dvořáková, Radomír D.
Kokeš, Jakub Korda, Tomáš Lachman, Alice Lovejoy,
Jakub Macek, Petr Mareš, Richard Nowell,
Francesco Pitassio, Pavel Skopal, Ondřej Sládek,
Andrea Slováková, Kateřina Svatoňová,
Petr Szczepanik, Jaroslav Švelch

Vydává / Published by:

Národní filmový archiv, www.nfa.cz

Adresa redakce / Address:

Národní filmový archiv, Oddělení podpory výzkumu
Malešická 12, 130 00 Praha 3

Iluminace je recenzovaný vědecký časopis. Redakce
přijímá rukopisy na e-mailové adrese lucie.cesalkova@nfa.cz /
Iluminace is a peer-reviewed research journal.
Submissions should be sent to lucie.cesalkova@nfa.cz

Korektury / Proofreading:

Soňa Weigertová, Lucie Česálková

Grafická úprava a sazba / Graphic design:

studio@vemola.cz

Manipulace s obálkou / Cover manipulation:

Petr Babák, Jan Matoušek (Laboratoř)
www.laboratory.cz

Tisk / Print: Profi-tisk, s. r. o.

Iluminace vychází 4× ročně. /

Iluminace is published quarterly.

Rukopis byl odevzdán do výroby v prosinci 2019. /

The manuscript was submitted in December 2019.

Cena a předplatné:

Cena jednoho čísla je 120 Kč.

Cena pro studenty je 84 Kč.

Cena E-verze je 60 Kč.

Roční předplatné pro Českou republiku vč. poštovného:

Pro instituce a podnikatelské subjekty: 640 Kč.

Pro fyzické osoby – nepodnikatele: 540 Kč.

Předplatné zajišťuje Národní filmový archiv,

obchodní oddělení — knižní distribuce,

Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1;

e-mail: obchod@nfa.cz

Prices and Subscription rates:

Each copy: € 11 (Europe) or US\$ 15.

Annual subscription for Europe:

Institutional: € 89

Private: € 59

Annual subscription for other countries:

Institutional: US\$ 109

Private: US\$ 72

Prices include postage. Sales and orders are managed

by Národní filmový archiv, obchodní oddělení —

knižní distribuce, Bartolomějská 11, 110 01 Praha 1;

e-mail: obchod@nfa.cz

Iluminace je k dispozici také v elektronické podobě

v licencovaných databázích Scopus, ProQuest a Ebsco. /

Iluminace is available electronically through Scopus,

ProQuest and Ebsco.

MK ČR E 55255; MIČ 47285,

ISSN 0862-397X (print), ISSN 2570-9267 (online)

© Národní filmový archiv