

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 rytmickou 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 plát-na nebo malíř se vydává za ukradenou paletou v *Pestré paletě*. Zamýšlený gag nespočíval v samotné fyzické akci (jakkoliv akrobatická může být), ale především v intermediaální interakci. Scénografické řešení prostoru umožnilo pohyb performerů kolem plát-na/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. Intermediaální 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 užití 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 Chadek, 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 tanečnicků 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.tanecniaktuality.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 projekcí 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 plátén 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), *Krkolomná 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, intermedialními 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