

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,<sup>1)</sup> 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,<sup>2)</sup> od přechodu k ucelenějším celovečerním programům však až na výjimečné případy<sup>3)</sup> 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 úlohu<sup>4)</sup>. 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.<sup>5)</sup> 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.<sup>6)</sup>

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.<sup>7)</sup> 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.<sup>8)</sup> 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.<sup>9)</sup> 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“.<sup>10)</sup> 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,<sup>11)</sup> 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.<sup>12)</sup>

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“.<sup>13)</sup> Tento druh přístupu ke konvencím daného druhu umění se tak dostává do souvislosti s konceptualismem ve výtvarném umění.<sup>14)</sup>

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,<sup>15)</sup> 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 Radoka<sup>16)</sup> a Josefa Svobodu. V pouhých třech poválečných sezónách společně vytvořili<sup>17)</sup> 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*<sup>18)</sup> (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*<sup>19)</sup> (1945) poprvé představil v žánru hudebního dramatu sám Svoboda. Následovaly *Hoffmannovy povídky*<sup>20)</sup> v tandemu Svobody s Radokem (1946), v nichž tvůrci zobrazili „surrealistický svět Hoffmannových snů a svět techniky budoucnosti“<sup>21)</sup> a odstartovali tím svou dvacetiletou spolupráci. Kašlík následně se Svobodou uvedl na scénu Smetanovu *Prodanou nevěstu*<sup>22)</sup> (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 Prokofjeva<sup>23)</sup> (1947), zatímco Radok se režijně realizoval ve Verdiho *Rigolettovi*<sup>24)</sup> (1947), Lehárově *Veselé vdově*<sup>25)</sup> (1945) nebo v *Komediantech*<sup>26)</sup> (1948) Ruggiera Leoncavalla. Mezi pozoruhodné počiny této éry patřilo také provedení Pucciniho *Toscy*<sup>27)</sup> (1947) nebo česká premiéra experimentální čtvrttónové opery Aloise Háby *Matka*<sup>28)</sup> (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“,<sup>29)</sup> zřejmě značný význam.<sup>30)</sup> Jak uvádí Helena Albertová, „díky tomu, že Svobodova iniciace proběhla na operních inscenacích, objevil v hudbě vodítko i k proměnám scénického obrazu“;<sup>31)</sup> 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,<sup>32)</sup> 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*<sup>33)</sup> (1961) v benátském Teatro la Fenice, *Cardillac*<sup>34)</sup> (1964) Paula Hindemitha v milánském Teatro alla Scala, Debussyho *Pelléas a Mélisanda*<sup>35)</sup> (1969) v londýnské Covent Garden nebo *Vojáky*<sup>36)</sup> (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.<sup>37)</sup> 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.<sup>38)</sup>

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 zpěvaček<sup>39)</sup> prezentujících slovenské lidové písně, nebo skupina virtuózních cimbálových hráčů,<sup>40)</sup> synchronizovaně doprovázejících nafilmovaný výstup folklorních tanečníků. Živé hudební scény neměly hlubší umělecké ambice, byly založeny na principech varietního gagu nebo lidovém muzikantství. Inscenátoři však využili i mnoho předtočených hudebních ploch: Jan F. Fischer<sup>41)</sup> 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,<sup>42)</sup> 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.<sup>43)</sup> 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.<sup>44)</sup>

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.“<sup>45)</sup> 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 MAGIKY: 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.<sup>46)</sup>

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.<sup>47)</sup> 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,<sup>48)</sup> 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,<sup>49)</sup> divák do další povídky vždy „vstupoval“ velkými dveřmi na filmovém plátně. Přestože z výpovědí řady pamětníků vyplývá,<sup>50)</sup> 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,<sup>51)</sup> 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,<sup>52)</sup> 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.<sup>53)</sup>

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),<sup>54)</sup> 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.<sup>55)</sup>

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.<sup>56)</sup> 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;<sup>57)</sup> v sedmdesátých a osmdesátých letech pak byl jediným hudebníkem,<sup>58)</sup> 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 činnosti<sup>59)</sup> 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.<sup>60)</sup> 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.<sup>61)</sup> 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.<sup>62)</sup> 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,<sup>63)</sup> 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.<sup>64)</sup> 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.<sup>65)</sup> 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.<sup>66)</sup> Inscenace byla určena dětským divákům, proto ji autoři obohatili i o několik písní na poetické texty Jiřího Skácela.<sup>67)</sup> 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 tanečníků<sup>68)</sup> a připravil s nimi klasicky  
koncipované baletní variace k několika filmovým obrazům.<sup>69)</sup> 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 tance<sup>70)</sup> 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,<sup>71)</sup> 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 Blažíčková, 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.<sup>72)</sup> 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.<sup>73)</sup>

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,<sup>74)</sup> 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,<sup>75)</sup> 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 1914<sup>76)</sup> a po odchodu do Francie v roce 1923 byl v bezprostředním kontaktu s nejaktuálnějšími tendencemi meziválečné jevištní tvorby.<sup>77)</sup>

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.<sup>78)</sup> 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.<sup>79)</sup> Rychle docházelo ke ztrátě kontaktu s děním na Západě, významné domácí osobnosti s bohatými zkušenostmi ze zahraničí (jako Saša Machov nebo Ivo Váňa 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,<sup>80)</sup> 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*<sup>81)</sup> (1950) Zbyňka Vostřáka, *Sluha dvou pánů*<sup>82)</sup> (1958) Jarmila Burghausera, *Šťastná sedma*<sup>83)</sup> (1967) Miloše Vacka či *Othello*<sup>84)</sup> (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).<sup>85)</sup> 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),<sup>86)</sup> 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,<sup>87)</sup> 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 Karháněk, 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 Honzíkovou, 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 školách<sup>88)</sup> 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.<sup>89)</sup> 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*.<sup>90)</sup> 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.<sup>91)</sup> Také partitura *Vox clamantis* (1969) byla kompozičně založena na moderních kompozičních technikách, jako malé aleatorice, volné dodekafonii či témbrové hudbě.<sup>92)</sup> 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.<sup>93)</sup> 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*<sup>94)</sup> 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 kultury<sup>95)</sup> výrazně otevřít českému publiku, které se ke vstupenkám do nevelkého divadla Adria dostávalo jen s obtížemi.<sup>96)</sup> 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,<sup>97)</sup> velkými výstavními projekty v zahraničí<sup>98)</sup> i celovečerními filmy režisérů Juraje Herze, Věry Chytilové nebo Jiřího Barty.<sup>99)</sup> 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.<sup>100)</sup>

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 umělé 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 nonartifickálním oboru Petra Janů, členové Pražského výběru nebo rumunský virtuos na Panovu flétnu Radu Simion; v parlandových recitativních předních 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.<sup>101)</sup> 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 zci-



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 *Odyseya* již byla představení řízena systémem zvukové reprodukce číselných povelů, namluvených v třísekundových intervalech televizním hlasatelem Richardem Honzovičem.<sup>102)</sup> 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.<sup>103)</sup> Oproti monumentálnímu *Odyseovi* 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.<sup>104)</sup> S Kocábem jej pojilo podobné hudební cítění, inspirované novou vlnou, jazzem a progresivním rockem, jejich autorský rukopis byl však odlišný.<sup>105)</sup> Pavlíček byl více napojen na oblast nonartifická hudby, měl v tomto směru velmi dobrý přehled o hudebním dění na Západě.<sup>106)</sup> 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*.<sup>107)</sup>

Pavlíček sám vzpomíná, že na něj hluboce zapůsobila Dürrenmatova předloha, která všeobecně známý antický příběh o bludišti obývaném netvorem vykládala silně psychologizujícím prizmatem.<sup>108)</sup> 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.<sup>109)</sup>

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 představeními *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 tanečnický, 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.<sup>110)</sup>

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,<sup>111)</sup> 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 hudby<sup>112)</sup> 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.<sup>113)</sup> 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 seznámat 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