

Adaptace Alfréda Radoka pro princip laterny magiky

Pro předloženou práci jsou klíčové vstupní kapitoly obecně popisující, případně i definující laternu magiku (dále LM) jako horizont autorčina uvažování. Za metodologicky pozitivní považují rozlišení LM obecné a jedinečné, po česku s velkým a malým L, tedy LM jakožto principu a LM jakožto Radokova „vynálezu“ a posléze jedinečné instituce. V práci nejsou posuzovány jakékoli divadelní adaptace, ale adaptace připravované právě pro specifický inscenační princip, paradigma vyjadřovacích prostředků. Dalo by se předpokládat, že se budeme pohybovat na půdě pokud možno co nejpřesnějších pojmenování a že se naopak budeme vyhýbat třasoviskům metafor, jakkoli laterna magika je divadlem povýtce metaforickým. Proto nás nutně zarazí již první věta práce: „Alfréd Radok ve své tvorbě směřoval k polyscénickému či lépe řečeno polyfonnímu divadlu, ve kterém by mohl konfrontovat různé perspektivy a vytvářet tak nový, originální jevištní tvar“. Proč „lépe řečeno“? Naopak, hůře řečeno!

Polyfonnost, tedy synchronní či diachronní vytváření zvukové složky představení různými zdroji, od lidských hlasů přes hudební nástroje a další předměty až po předem nahraný zvuk z reproduktorů, to všechno tu bylo již dlouho před Radokem, to si vymýšlet vskutku nemusel. Laternou magikou však rozvinul složky vizuální, především v synchronním dění na několika místech jevištního prostoru (včetně ekranů) zároveň. Tedy opravdu především polyscéničnost a nikoli v divadle celkem obligátní polyfoničnost je specifikem Radokovy tvorby pro princip laterny magiky.

Hned od počátku bruselsko-pražské, tedy Radokovy Laterny magiky vyvstala otázka její dramaturgie, a to i kdyby rezignovala na slovo a stala se výhradně nonverbálním divadlem. Předpokládaná budoucnost byla logicky hledána v prostoru mezi dvěma možnými póly: vytváření zcela nových, pro LM napsaných scénářů na straně jedné, anebo interpretování již jsoucích divadelních her „jazykem“, totiž vyjadřovacími prostředky „nového druhu“ divadla. Mezi oběma krajnostmi je v podstatě totéž přechodové pole, které nacházíme mezi fenomény autorského a interpretačního divadla. Je s podivem, že ačkoli jsou dnes tyto dva pojmy už nejméně 30 let běžnou součástí našeho teatrologického diskursu, v práci nejenomže nejsou nikdy použity, ale ani se o těchto fenoménech vůbec neuvažuje. Přitom právě počátkem 60. let se pojem autorský film v Evropě přímo institucionalizuje a po jeho vzoru později i pojem autorské divadlo (vznikají příslušné přehlídky a festivaly atp.). Zkoumané Radokovy „adaptace“ nejsou přece ničím jiným než zvláštním případem autorského divadla. (Zatímco o autorském filmu se hovoří pouze u zcela originálních scénářů, nevycházejících

z cizích literárních děl, označování nějaké inscenace za autorské divadlo je co do „autorskosti“ méně přísné.)

Pokud jde o literaturu, jsou hned na straně 3 citovány dobové, emfatické výlevy Jiřího Hájka. „V prostorách tohoto divadla, které nám svět právem závidí, to voní budoucností. Vynořují se tu před tebou jakoby z dálky a ještě nezřetelné obrysy dalších obsahů a útvarů... Rýsuje se tu kus nové divadelní pevniny...“ atp.

Nové pevniny? Budiž, ale proč k nim v diplomní práci spět na vlnách novinářských floskulí a naopak opomíjet pokusy o skutečně vědecké uchopení problému? Hned od začátku 60. let se laternou magikou několikrát a z různých stran zabýval estetik Miroslav Klivar, a to jak na stránkách odborné revue (čtvrtletník *Estetika*), tak později i knižně (*Estetika nových umění*, Svoboda, Praha 1970). Nepodezírám autorku, že o něm vůbec neví (je obsažen i ve sborníkových publikacích o LM), protože tyto informace jsou snadno dostupné i na internetu. Ovšem skutečnost, že jej nejenom necituje, ale ani nemá uvedeného v literatuře, a že se jeho jméno v práci vůbec nevyskytuje, vede k pochybnosti o diplomantčině schopnosti posoudit validitu literatury přicházející v úvahu. Krátce: proč Hájek (a další novinářské články) ano, a proč vědecké práce Klivarovy ne?

Velice sporné se mi jeví provozně ekonomické zdůvodnění toho, že inscenační princip laterny magiky a polyekranu se přes počáteční nadšení nijak neujal a nerozšířil (s. 4). Tato argumentace neobstojí ve srovnání s jakýmkoli hudebním divadlem, operním, operetním či muzikálovým (pokud nepoužívá playbacku). V LM je přece možno veškerou hudbu a zpěv natočit, promítat lze i taneční sekvence. Jednou pořízené záznamy je tedy možno levně mnohonásobně reprodukovat! Samotné reprízy LM přece nijak zvlášť drahé být nemusí, vedle techniky tu stačí jenom několik herců! Nebude důvod přece jenom spíš umělecký?

Z LM se záhy stala turistická atrakce to čteme i v této diplomní práci. Na místo nového „druhu divadla“, který by se rozšířil po celém světě, jak někteří očekávali, šlo jenom o celkem přirozené obohacení divadelního jazyka, obohacení, které přinesl vývoj techniky. Z hlediska estetiky jakási mezidruhová syntéza (pokud bychom divadlo a film chápali jako druhy umění), jakých zná obecná teorie umění na tucty (např. píseň jako něco mezi literaturou a hudbou). Tak to právem pojmenovává i citovaná definice Grossmanova. Divadlo, které nemá vlastní specifický materiál vyjadřovacích prostředků, je v tomto ohledu „všežravec“. Dříve či později sáhne po jakémkoli materiálu a jakékoli technologii, po všem, co se mu hodí.

Otázka „co znamená použít v inscenaci filmovou projekci pro dramatický text“ (s. 4) je po mém soudu příliš obecná, bezbřehá. Dramatické texty jsou inscenovány kinematografií filmovou i televizní už málem sto let, na tom není nic zvláštního. Zásadní otázka zní jinak: co s komunikací divadelního typu tedy se zpětným kontaktem, dělá při představení filmová projekce, tedy komunikace principiálně nekontaktní? A co se stane, je-li tento nekontaktní princip posílen stejně nekontaktním principem akustickým, tedy reprodukovanou zvukovou složkou? Do důsledků vzato: co se stane se samotnou divadelností artefaktu?

Za nepříliš šťastný považuji citovaný teoretický konstrukt „světelného divadla“ formulovaný Bořivojem Srbou. Jeho definici „světelného divadla“ totiž plně odpovídá každý film, protože žádné filmové představení není přece ničím jiným než předváděním „světelných obrazů“; na ekranu nevidíme nic jiného než světlo a stíny, černobílé nebo barevné. Ani zdůrazňování hudby nebo zvuku **vedle** „filmu a různých projekcí“ není v tomto ohledu žádným přínosem, zvukový film je již přes 70 let běžným fenoménem. Filmová projekce synchronizovaná s reprodukováným zvukem není ničím zvlášť pozoruhodným ani v divadle (filmové dotáčky jsou dnes např. zcela běžné v inscenacích Vladimíra Morávka). Je třeba si pouze opět klást otázku, jaký vliv má takovýto vjem na **divadelnost** a co případná koordinace divadelní herecké kreace s akcí a zvukem technicky reprodukovánými udělá s autenticitou hereckého projevu.

Za pozitivní považuji autorčino chápání Radokových adaptací (dochovaných textů) jako „potenciálně samostatných literárně-dramatických útvarů“ jakkoli „hlavním cílem je záznam vize budoucí inscenace“, jinými slovy jde, podobně jako u dramatu či divadelních her a scénářů vůbec, o specifickou funkční oblast literatury.

Někde autorka projevuje až přílišnou badatelskou opatrnost. Kupříkladu tehdy, kdy váhá, zda pasáž ve scénáři patří k filmovému či divadelnímu ztvárnění: „Scéna se setmí, jen záběr světla ukazuje pohoupávající se nohu Hildy, která jest obnažena nad koleno. po určité chvíli se k této noze přibližuje velká mužská ruka pana Hosta, která nohu hladí.“ (S. 31) Diplomantka k této scénické poznámce píše: „Je docela možné, že Radok zrovna v tomto výstupu filmový obraz plánoval.“ Dovolím si protiotázku: co jiného by tam mohl plánovat? Jak by – nefilmově – udělal „přibližování velké mužské ruky?“ Jedině snad prostředky loutkového divadla, ale o to zajisté nešlo.

„Radok nabízel něco, co v té době zřejmě silně rezonovalo s pocity jeho publika a co si dnes stěží dokážeme představit, natož přesněji formulovat“, píše se o inscenaci *Jedenácté přikázání* na s. 42. Dovolím si ono „něco“ odhadnout. Byla to nostalgie po čemsi minulém, od čeho clona času už odfiltrovala zlé, co zůstalo jen krásné obzvlášť v kormutlivé „antiluxusní“ společenské atmosféře 50. let. Umění, které s tímto „mýtickým“ fenoménem pracovalo, začalo se později říkat retro. A Radok byl, spolu s Kamilem Lhotákem, jedním z prvních „retromělců“ u nás. Důkazem je již první český film s Radokovou režijní účastí (*Parohy*, 1947, rež. Frant. Sádek). Retro byl nesporně i *Dědeček automobil* (1956). Je příznačné, že nejenom Radokova inscenace, ale už Fričův film *Jedenácté přikázání* (1935) je kostýmově přesazen do secese (předloha - Šamberkova hra - je z roku 1882). Retro, jakožto zvláštní případ kategorie historického, pracuje zpravidla s dobou, jejíž žijící pamětníci mohou být ještě v publiku. To v letech padesátých platilo o době secese.

Na str. 66 se opakuje autorčino nepřesné operování s pojmem film. Píše, že se Radok neomezoval pouze na film, ale i na zvukové nahrávky. Jako kdyby byl film stále ještě jenom němý. Dokonce píše o „filmové úloze zvuku“. Ve skutečnosti zde

nejde o nějaký „filmový zvuk“. Jde prostě o zvuk nasnímaný, zaznamenaný a posléze reprodukováný, podobně, jako vizuálně jde o nasnímaný a posléze reprodukováný pohyb. Rozdíl je pouze v tom, že označované a označující si jsou v případě zvukové reprodukce podobnější než v případě reprodukce filmové pohybové, protože ta je pouze dvojrozměrná.

Rekonstrukce jednotlivých inscenací považuji za zdařilé, u titulu *Poslední to dokonce* – bohužel - už mohu potvrdit i jako pamětník.

Na závěr oceňuji, bohužel nesamozřejmě, formální kvality práce, ať už jde o poznámkový aparát, citace, přílohy či překlady v řádu spíše jednotek než desítek.

V Praze 22. I. 07

Dr. Petr Pavlovský

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'P. Pavlovský', written in a cursive style. The signature is positioned to the right of the printed name 'Dr. Petr Pavlovský'.