

Laterna magika jako multimediální dílo

Kateřina Svatoňová

A. Mediální dislokace

I. Pohled z boku aneb Laterna magika jako obrazový výstavní exponát

Laterna magika měla premiéru na mezinárodní výstavě EXPO 1958 a jednalo se o specifickou syntézu činoherního herectví, baletu, pantomimy a filmu, přičemž celé představení rámovala scénografie Josefa Svobody. Je možné ji řadit do linie divadelních představení, které využívaly filmový obraz či jiné prostředky k vybočení z obvyklých inscenačních postupů, k rozšíření iluzivního prostoru „za“ obraz / „za“ jeviště a navození odlišného zážitku – pojímat ji tedy lze zejména jako dědice avantgardního divadla (u nás zejména představení E. F. Buriana).

Avšak – podívejme se na Laternu magiku jako na fenomén, a to:

- 1/ jednak z odvrácené strany (tedy z/do jejího zákulisí),
- 2/ jednak s vědomím toho, že se jedná o jeden z exponátů světové výstavy (a přibližme ho tedy tradici výstavní),
- 3/ a v neposlední řadě jako na jeden z odvážných návrhů Josefa Svobody.

Pak se Laterna magika může jevit trochu odlišně.

Ke své realizaci využívala tři promítačky (2 na klasický formát a 1 na širokoúhlý film) a diapojektor (promítalo se na osm proměnlivých projekčních ploch). Laterna magika zároveň zapadá mezi další „senzace“-výstavní objekty Josefa Svobody: na EXPO 58 byla Laterna magika doprovázena dalším systémem: *polyekranem* – tvořilo ho 8 různě umístěných projekčních ploch, přičemž každá plocha byla osazena 2 projektory umožňujícími prolínání obrazů. Později, na výstavu EXPO`67, připravil Svoboda *polyvizi*, kterou tvořila souhra projekcí na pohybující se trojrozměrná tělesa a netradičně koncipovaná plátna a *diapolyekran*, jehož systém byl složen z 112 vysouvajících se krychlí-projekčních ploch, na které 224 projektorů promítalo diapozitivy – bylo tak možné vytvořit 160 odlišných obrazů.

Stejně jako nelze diapolyekran sledovat bez jednoho z projektorů, nemohu pojímat Laternu magiku jako „pouhé“ divadlo, jehož kulisu tvoří projekce (naopak má možná blíže ke svému předobrazu původní laterny magiky). Lze ji vnímat spíše jako kaleidoskopicky proměnlivý, performativní a fragmentárně imersivní „obraz“, *obraz-prostor* či *obraz-koláž*, která tento prostor naplňuje. Tímto konstatováním by bylo možné skončit, ale tento polymediální obraz s sebou však nese mnohé nosné teoretické otázky o své povaze, které jsou zároveň založené historicky – o dobové experimentaci, jejím vývoji, o stavu reprezentace či paměti.

II. Vstup za obraz aneb Laterna magika jako novodobá koláž

Začněme za či před obrazem-koláží – a to otázkou: o jaké koláži vlastně mluvíme? Nejedná se o koláž, která by po způsobu avantgardy popírala mimezi, iluzi, snažila se o dadaistickou negaci samotného umění a byla využívána jako nástroj politické subverze; nebo po způsobu surrealismu se vztahovala k podvědomí, není to ani koláž, která by – jako koláž kolářovská (z počátku 50. let) – vytvářela nové spojnice a vztahovala by se k současnosti a kriticky ji komentovala. Spíše předchází koláže z druhé poloviny 60. let, tak jak je známe z výtvarného umění – tedy koláže které kombinují fragmenty obrazů, slov, číslic, (rytmem a řazením) se a přibližují se permutacím a nechávají prostor pro imaginaci diváka, připomíná kinetické umění, tendence propojovat techniku, vědu a umění nebo ojedinělé filmové koláže (např. ty, které natočil Jaroslav Kučera pro filmy *Sedmikrásky*, vykazují podobné vlastnosti). I přesto, že se blíží těmto vrstvicím se filmovým obrazům, tak se jedná o specifický případ koláže s mnoha paradoxy, která s sebou nese mnohé ambivalence a napětí, jež si ukážeme dále. Abych se pokusila přiblížit její povaze, věnovala jsem se nejprve vztahu výchozího materiálu a výsledného díla

III. Sestup do archivu aneb Co tuto koláž vlastně tvoří a jaké je povahy?

1/ Jednotky

Podnikla jsem proto průzkum v pozůstalosti Josef Svobody – tvůrce „rámu“, přičemž Svobodovu pozůstalost lze chápat jako archiv, ve kterém Svoboda systematicky shromažďoval nejrůznější fotografie, diapozitivy, tiskoviny, plakáty, ornamenty, vzory látek apod. Tematicky je třídil do samostatných složek: najdeme zde obrazy přírodních jevů (složky nazvané stromy, voda, tropická vegetace), abstraktních obrazců (složky tapety, pozadí), obrázky z cest (složky fotografií ze zahraničí, např. New York, Vancouver, plakátů ze zahraničních představení a jiných tiskovin); kombinoval zde přírodní a umělé, figurální i nefigurální, vysoké a nízké i různá média.

Srovnáme-li vlastnosti takto koncipovaného archivu s kolekcemi dřívějšími, ukazuje se, že zatímco pro ty starší bylo typické, že jednotlivé exempláře sloužily jako historický doklad nebo základ zkoumání způsobů zobrazování či vidění (např. pro malíře Emila Fillu), Svoboda využíval tuto sbírku výhradně k „recyklaci“ a k další tvorbě a z jednotlivých obrazů vytvářel nové celky a multimediální instalace. Zatímco starší sbírky si ještě zachovávaly vazbu na minulost, pro ty novodobé začal být jakýkoli historický vztah nepodstatný. Z rozpomínání se stalo spíše zapomínání či nahrazování, z konkrétního dokladu spíše obecná forma. Nový celek se stal palimpsestem či palindromem, kulturním interfacem, ale i reprezentací archivu, jež paměť konzervuje, stabilizuje, ale zároveň ztrácí, zapomíná na ni, neustále ji proměňuje a nově rámuje

2/ Dialog mezi jednotkami

Jednotlivé části obrazů se tedy vyvazují ze svých původních kontextů a jsou fyzicky i tematicky osamostatňovány. Navíc: součástí scénografie jsou projekce,

kteře se rozpínají do prostoru a lze je chápat jako okrajovou zónu, ve které je nestabilní prostor, čas i zobrazované postav – což nebývá zvykem pro divadelní scénu. Ustálený prostor a čas divadla je tak rozrušován a rozšiřován tímto nejistým heterogenním prostorem / časem ve filmu / v projekci, odkazuje jinam a násobí se. Slouží k vizuálnímu odepření toho, co se děje na sledovaném místě a divadelní „tady a teď“ je zrušeno. Sledované postavy jsou zase znejišťovány komunikací mezi performujícím tělem tanečníka a jeho obrazem; skutečný pohyb a jeho reprezentace se ocitají taktéž mimo čas a prostor – performance těla se přesouvá i na performanci jeho odrazu/obrazu, respektive na performanci jednotlivých aparátů, které tento obraz zajišťují. Celek se tedy rozpadá na samostatné fragmenty, které jsou svou vnitřní dynamikou velmi aktivní (a performující). Na druhou stranu jsou přesně lokalizované v prostoru, vázané na umístění projektorů, a jsou pevně zakomponované do celkové mozaiky, do sítě „hyperlinků“, která tvoří jejich nový kontext (obdobně se i celé představení skládá ze série „čísel“ / scének). Představení je tak plně dynamické, fragmenty se neustále přeskupují, dochází k jejich dekontextualizaci a k neustálé dekonstrukci celkového obrazu.

Aby mohlo dojít k propojení těchto jednotlivostí do nového celku – a celek se zcela nerozpadl, – je nutné sladění různorodých kódů jednotlivých částí a jejich modů. Laterna magika proto:

- 1/ experimentuje s kombinací 2 či více médií za účelem syntézy,
- 2/ funguje jako mediální transpozice (tedy adaptuje témata dříve vlastní jiným médiím),
- 3/ pracuje s intermediálními referencemi na úrovni stylu či formy (inspiruje se postupy typickými pro jiné mediální formy, které přetváří pro své potřeby).

Jedná se o tři podmínky intermediality druhého stupně, o které mluví Reiner Leschke, a která pro něj představuje nejen kombinaci médií, ale zároveň i moment mediální reflexe.

Bylo již řečeno, že filmy narušovaly jednotu divadelní inscenace i že performativita herců přecházela na performativitu médií. Obdobně se pak vzájemně ovlivňovaly film a fotografie: vedle filmu zde byly promítány diapozitivy, které často tvořily sekvenční řady jako pohyblivé obrazy, což stupňovalo napětí mezi pohybem a nehybností, jež Laterna hojně využívala. Stejně tak celek ovlivňovaly mediální praktiky, které typicky náležejí pouze některým dílčím médiím – například: střih nebyl už vázán pouze na filmový materiál užívaný při projekcích, ale montážní organizaci podléhal celý prostor, divadelní složky i herci, pohyb i rytmus. „Filmem / montážní sekvencí“ se pak stal prostor divadla nebo expozice.

Ambivalentní povahu „jednotek“ Laterny magiky a jejich vztahů lze také chápat jako způsob rozrušení stability a totality (času a prostoru) divadelní inscenace či filmu. Vše je neustále v pohybu a výsledek je tak blíže ahistorickým brikolážím, stylům, technikám a postupům, než dobovému svědectví (ač program tvořily často propagační a ideologické snímky, zobrazovaly spartakiádu, tovární provoz apod.) To mohlo vést jednak k jejímu kromobyčejnému úspěchu (koláž přesahuje do obecnější roviny; upozorňuje na svou /inovativní/ formu a některé obsahy – které pokud vidíme samostatně působí velmi bizarně – upozaduje či překrývá),

jednak se může stát de facto novým médiem, který nekončí jednorázovou prezentací.

3/ Počítačová synchronizace

Tato koláž je specifická ještě v jednom ohledu: pro divadelní scénografii není nic neobvyklého, že jednotlivé části celku jsou vytvářeny a ovládány umem různých řemesel, přičemž základem přesvědčivého vystoupení je jejich pečlivá synchronizace. Zde však navázání jednotlivých „hyperlinků“ zajišťuje mechanismus stroje, který je celému „mechanickému baletu“ nadřazen (což odpovídá i oficiálně podporovanému diskurzu vědeckotechnologické revoluce). Nejviditelnější je to opět v případě herců a tanečníků, kteří „komunikují“ se svými neživými reprezentacemi na plátně, respektive svůj pohyb podřizují jejich technickým simulacím; dochází tak k propojení lidských a technických, či technikou zachycených, ale i svým způsobem generovaných těl (obdobně jako později ve virtuálních realitách). Toto platí i pro celek inscenace: její spojnicí tvoří nejen scénografie, ale zejména technické zázemí, načasované, synchronizované a synchronizující jednotlivé aparáty, odlišná média a odlišné kódy, ale i kulisy a jednotlivé profese, co se podílejí na představení – a struktura obrazu je nejvíce ze všeho permutací, nikoli pouhou sérií dynamických změn a směn.

Lze říci, že mechanismus Laterny magiky tak předešel ty projekty, kde je médiem mediální integrace počítač; přičemž počítač (podle G. Ch. Tholena) nejen spojuje jiná média, ale zároveň vypovídá o konstrukci všech mediálních formátů, jež nejen řídí, ale i simuluje – a obsahuje tak podstatný prvek reflexe celého polymediálního mechanismu.

Obrazy Laterny magiky i ve své simulaci předznamenaly rovněž pozdější odklon od analogových médií k médiím digitálním, která jsou tvořena informačními jednotkami, bity. Bity jsou utvářeny nejen napětím mezi latentním a zjevným, mezi starým a novým, reprezentací a simulací, ale opět i mezi vzpomínkou a zapomínáním (obdobně jako jednotlivé části celkové mozaiky). Kybernetický model lze totiž chápat jako neosobního nositele paměti; paměť je přenechána tomuto automatizovanému a automatickému procesu a autentická vzpomínka je spíše jakousi dodanou hodnotou, než samozřejmostí.

IV/ Mediální paradoxy Laterny magiky aneb Mezizávěr teoretický

Tato polycénická a polymediální koláž překračuje nejen nejrůznější hranice, ale zároveň vypovídá i o své medialitě, jakož i obecněji o medialitě dobového experimentování (přičemž medialita je i možností myšlení s médii, která se na celku podílejí). Vycházím z Dietera Mersche, který upozorňuje na to, že média mediují, aniž by byla schopna mediovat (ale i reflektovat a promýšlet) sama sebe, protože v každé medializaci se už skrývá zárodek jiné medializace. Zůstáváme-li tedy v prostoru daného média jsme schopni reflexe vlastní pozice, nikoli však mediality jako takové, jež má ale zásadní filosofický a ontologický status a

dovoluje se tak od média vracet zpět k člověku a k jeho vztahu ke světu – což se mi zdá podstatné pro sledování funkcí a možností Laterny magiky.

Medialitu však, podle Mersche, lze spatřit v okamžiku, kdy se začíná vytrácet, deformovat, proměňovat, přičemž mizení je možností jejího objevování a vynořování se. Takto dovoluje i performativita médií odkrývat své podmínky, byť záhy mizí; obdobně to umožňují jednotlivé části mozaiky – „bity“ –, které jsou neustále proměňovány a nahrazovány něčím jiným, stejně jako paměťová stopa, obsažená v jejich jádru. Medialitu lze spatřit i v případech mediálních paradoxů, tedy v trhlinách, zlomech v mediálním řádu, v mediálních kříženích (v našem případě v mezerách intermediálních spojnic), nebo nám ji poskytuje boční pohled; tvoří je: „extrémní zpomalení a zrychlení času, zvětšeniny dohnané až k obscénnosti a mnoho dalšího“, jak říká Mersch.

V tomto bodě se pro mě ukazuje specifikum obrazu-koláže Laterny magiky. Právě v Laterně magice, jež neustále odhaluje podmínky svého tvoření, aby je opět skryla, a která je plná mediálních křížení, vznikají tyto trhliny, meziprostory, místa reflexe, jež by v určitých podmínkách mohla nabízet jiný pohled na tuto kaleidoskopickou hru forem.

B. Časoprostorová dislokace

Nejrůznější znejišťování, meziprostory a trhliny či vystupující medialita, stejně jako napětí mezi zapomínáním a vzpomínkou, reprezentací a událostí, počítačovou simulací a skutečností, medii a mediováním mohou být podstatné pro interpretaci dalšího vývoje Laterny magiky.

Laterna magika měla původně být jednorázovou inscenací-národní reprezentací na výstavě EXPO; přičemž vznikla, jak shrnuje Václav Havel „se záměrem vytvořit originálním využitím různých technických možností vkusnou, živou a inteligentní estrádu.“ Avšak u tohoto použití nezůstalo. Po této výstavě byla Laterna přenesena do jiného kontextu: měla premiéru v kině (konkrétně v pražském Sevastopolu) a začala být exportována do zahraničí, kde byla představována pomocí zjednodušeného skládacího systému (představení bylo předváděno: na rozkládacím jevišti z lehkého kovu, využíval tři promítačky/2 na klasický formát a 1 na širokouhlý film/ a diaprojektor). Zároveň se začal proměňovat její obsah – v průběhu 60. let se začala Laterna magika vzdalovat svému původnímu poslání („inteligentní estrády“) a chtěla se přiblížit svébytnému uměleckému projevu „vysoké“ kultury (Paradoxem pak zůstává, že pokud se této formě opravdu přiblížila, byla zakázána – jak dokládá stažení scénické básně nasycené symboly *Otvírání studánek* Alfréda Radoka).

Pro mě je však podstatné, co se dělo s Laternou magikou v období normalizace, (zde se lépe vyjevuje význam mediálních paradoxů pro „praxi“ respektive historická poloha teoretického myšlení). V době, kdy oficiální umění mělo pomoci s hledáním „nové objektivit“ a vyvazovalo se z experimentu 60. let, pro Laternu magiku – jež na experimentu byla založena –, byla naopak vytvořena stálá scéna umístěná vedle historické budovy Národního divadla. Ještě větším protismyslem však bylo, že Laterna magika se stala zároveň místem specifického kulturního exilu. Od 70. let 20. století zde byli zaměstnáni progresivní umělci

(režiséři Alfréd Radok a Evald Schorm, kameraman Jaroslav Kučera, hudebník Michael Kocáb, výtvarníci Eva a Jan Švankmajerovi) - ač se tito umělci nemohli plně rozvíjet ve své profesi, nebo jim jejich činnost byla zcela zapovězena, přesto mohli vytvářet představení, jež reprezentovala socialistické Československo v zahraničí nebo turistům, potvrzovala jeho progresivní tendence a vysokou kvalitu umění. Docházelo tak k velmi specifické dislokaci – tedy jak fyzickému přemístění umělců, tak k přenosu jejich profesních návyků do zcela jiného uměleckého kontextu / druhu. Tvůrci tak ke vzniku nových děl využívali některé metody známé ze svého dřívějšího působení, čímž se zasloužili o recyklaci, rekontextualizaci, ale i „konzervaci“ některých experimentálních postupů (a to zejména v obraze či tanci – jež byly doplňovány do nových technologických řešení scény)

V. Multiplicita jako protiklad současnosti, potenciál mediálních paradoxů aneb (Mezi)závěr historický

Pokud nahlížíme fenomén Laterny magiky skrze jeho „materiál“, z něž se jednotlivá představení skládala, a z hlediska provázání jeho jednotek, ukazuje se, že tyto obrazy zakládaly svou autenticitu jinde než v mimetických a indexikálních hodnotách obrazu – a která nabývá na důležitosti právě v této době (přičemž za autentické je nově považováno vše bezprostřední, emocionálně intenzivní a originální). Jak jsem již zmiňovala, film použitý v divadelní inscenaci mohl rozkládat a dislokovat domnělou „přítomně představovanou jednotu na místě“, jak říká Bettina Menke, ale i jednotu chronologickou, a docházelo tak k násobení pohledů i hledisek (jak říká A. M. Metzke: „pro diváka se [díky filmové projekci na scéně] z něčeho stává nemožná skládanka. Nikdy nemůže dění cele obsáhnout svým pohledem‘ a ‚musí se [pokaždé] rozhodnout“), docházelo ale i k podrývání přítomnosti, skutečnosti, tak také jejich reprezentace. Tedy nápodoba, ke které ještě mohlo tihnout původní médium (film či diapozitiv), byla radikálně dekonstruována mediální koláží a neustálými metamorfózami – a přestala být podstatná.

V době normalizace pak původní obsahy jednotlivých částí „koláže“ (nemimetické a neindexikální) Laterny magiky však mohly být nahrazeny jinou pamětí – nikoli pre-kybernetickou, jak tomu mohlo být na konci 50. let, ale spíše „stopou“ po původních dílech jednotlivých autorů, vynikajících umělců v „kulturním exilu“, mohly odkazovat jinam, tedy citovat je, připomínat a nově je rámovat. Státní reprezentací tak prosakovala paměť experimentu konce šedesátých let, která měla jiný úkol než představovat skutečnost. Jelikož skutečnost v době normalizace „mizela“ či byla deformovaná, objevovaly se možnosti, jak ji znovu „nalézt“, jak ji uchopit, jak na ni pohlížet odjinud, z boku, z více úhlů pohledu zároveň – nebo přesněji, jak ji nově konceptualizovat. Otočení či zmnožení pohledu pak dovoľovalo dosáhnout i jistého momentu katarze emocionálně intenzivního prožitku vyvolaných objevitelským zahlédnutím neustálého pokusnictví v narušeních a mediálních paradoxech, hledání mizejících formálních prostředků a nového výrazu.

Laternu magiku lze pojímat jako „otevřené“ dílo, s trhlinami ve své totalitě, i jako implicitní kritiku socialistické společnosti (netvrdím, že k této kritice docházelo

nutně vědomě či programově, nicméně samotná forma, obraz-koláž, a její vlastnosti toto umožňovaly). V totalitní společnosti je pak podstatné, že pootáčení reality a autenticity vedlo k vytváření alternativního *obrazu-prostoru*, který svou otevřenou strukturou lákal diváka ke vstupu do svého vnitřního, „psychoplastického prostoru“ (jak o Laterně mluvil Svoboda), v samotné síti obrazů vytvářel místo pro imaginaci, v procesu zapomínání i prostor pro vzpomínku, v dynamice multiplicitu jako protiklad k nesvobodné, unifikované a regulované současnosti. A právě proto mohly být představení Laterny magiky tolik důležité v okamžiku ztráty víry ve skutečnost.