

Film a opera

Předkládaný blok textů se soustřeďuje na vztah filmu a opery. Téma samotné jistě není nové, badatelé v oblasti filmových studií i hudební vědy si v minulosti kladli otázky jako „Co se stane s operou při adaptování do filmové či televizní podoby?“, „Byly provedené změny legitimní a zdařilé?“, „Proč se některé opery adaptují do filmové či televizní podoby snadněji než jiné?“ nebo „Jak byla adaptováním ovlivněna původní koncepce opery?“¹⁾ V posledních letech se však vztah těchto dvou uměleckých druhů proměňoval, zintenzivňoval a tradiční otázky týkající se teorie adaptace byly doplněny o otázky nové. Na jedné straně se na plátna kin dostávají opery jako alternativní obsah — iniciátorem a průkopníkem v tomto směru byla newyorská Metropolitní opera, která začala na konci roku 2006 živě přenášet svá představení do amerických kin. Tím se také začala nově vymezovat instituce kina. Operní domy, na straně druhé, v současnosti často využívají nových přenosových a záznamových zařízení vypůjčených z filmového a televizního průmyslu. Vídeňská státní opera na příklad snímá vybraná představení pěti kamerami v HD kvalitě a živě je přenáší do venkovního prostředí na obří LED obrazovku umístěnou na náměstí Herberta von Karajana.²⁾ Některá současná operní představení využívají dvojrozměrnou, nebo dokonce trojrozměrnou audiovizuální projekci.³⁾ Audiovizuální záznamy opery začínají být distribuovány na DVD nosičích, filmy využívají operní fragmenty jako diegetickou (AMADEUS, FARINELLI), či nediegetickou hudbu (APOKALYPSA, MELANCHOLIA). Při všech těchto „relokačních“ procesech se nejen výrazně proměňuje divácká zkušenost, ale zároveň se obě vstupní média vzájemně prolínají a proměňují se jejich formální a kompoziční prostředky — jak ve výstavbě prostoru (do nějž vstupuje i prvek výtvarný, scénický a architektonický), tak i v rovině herecké (mění se podoba figurace a gestiky). Pole pro výzkum vztahů mezi audiovizuálními médii a operou se tak významně rozšiřuje, což nás,

1) Marcia J. Citron, *Opera on Screen*. New Haven and London: Yale University Press 2000, s. 2.

2) Wiener Staatsoper, *Oper live am Platz*. Dostupné online: < http://www.wiener-staatsoper.at/Content.Node/home/aktuelles/oper_live/Auffuehrungen.de.php >, [cit. 29. 4. 2013].

3) Viz např. Redakce, Londýn: první 3D opera ve světové premiéře. *Opera Plus*. 12. 4. 2013 Dostupné online: <http://operaplus.cz/londyn-prvni-3d-opera-ve-svetove-premiere/>, [cit. 29. 4. 2013].

milovníky opery, vedlo k tomu, abychom mu věnovali pozornost. Jedno specializované číslo časopisu samozřejmě nedokáže výše popsané fenomény postihnout v celé šíři, ale pokoušíme se jím přinejmenším otevřít debatu o vztahu těchto uměleckých druhů a stimulovat tak možné budoucí výzkumy.

Naší výchozí pozicí není opera, která je „přetvořená“ filmem, ale naopak audiovizuální média, do kterých opera vnáší nové impulsy. Podstatný pro náš výběr textů byl zejména mediální aspekt fúze mezi operou a filmem, televizí či internetem, přičemž tyto fúze nabývají dvou disparátních podob. Na jedné straně dochází k (imediačnímu) využití nového média pro zprostředkování opery, jak můžeme vidět právě na přenosech oper do kin. Cílem je diváka virtuálně přenést do operního sálu a zprostředkovat mu zážitek, který je co nejblíže návštěvě opery. Na druhé straně pak můžeme sledovat intermediální fúze v pravém slova smyslu, při nichž je podstatná právě (hypermediační či remediační) proměna jednoho média v druhé. Opera ve spojení s raným, „němým“ filmem může ztrácet svou audiální složku a může mu propůjčit svou spektakularitu a narativní postupy. Tento průnik dokládá studie Rose Theresové, jež navazuje na práci Toma Gunninga a Miriam Hansenové a soustřeďuje se na „filmový“ charakter Gounodovy opery *Faust a Markétka*, která byla v období raného filmu nejčastěji adaptovaným operním dílem. Tato opera nabízí podle autorky specifickou kombinaci spektaklu a narativu charakteristickou pro filmové médium, a proto byla pro rané filmaře atraktivní. Theresová ukazuje nečekaný kontakt obou médií zprostředkovaný vizuální slastí, jak ji vymezila Laura Mulveyová. Dalším příspěvkem k problematice „němé“ filmové opery je text Ivana Klimeše sledující proces adaptace a produkční historii nerealizované filmové verze Smetanovy *Prodané nevěsty*, kterou převedl do podoby filmového scénáře v roce 1941 Vítězslav Nezval. Produkční historie projektu pak přibližuje jednak dobovou debatu uvnitř filmového průmyslu o možnostech adaptace, současně v ní rezonuje téma národní tvorby v kontextu protektorátního filmu.

Studie Martina Ledvinky ilustruje dvě disparátní polohy vztahu mezi operou a audiovizuálním pohyblivým obrazem: na jedné straně potlačení „nového“ média a jeho podřízení opernímu představení, na straně druhé naopak vyzdvížení intermediální fúze a zdůraznění estetického potenciálu jednotlivých médií. Historický vhled do tvorby české televizní opery zejména 50. a 60. let ukazuje kolísání mezi těmito dvěma polohami, mimo jiné pod vlivem dobového diskursu. Text tedy rozlišuje dvě klíčové koncepce uplatňované při výrobě televizních oper: v první z nich je televize chápána jako zprostředkovatel tradičního operního představení, ač inscenovaného v televizním studiu, v druhém se z televizní opery měla stát distinktivní umělecká forma čerpající z vyjadřovacích prostředků televizních i operních. Jak ukazuje mimo jiné i rozhovor s Martinem Cikánkem, který ve střední a východní Evropě inicioval přímé přenosy z Metropolitní opery do kin, filmoví vědci se zatím analýzám přenosů operních představení spíše vyhýbali, a to jak z perspektivy produkčních studií, tak z perspektivy estetické. Abychom podpořili výzkum v této oblasti, zařadili jsme do čísla také dva rozhovory s aktéry hudebního a filmového průmyslu vztahující se k alternativnímu obsahu v kinech. Martin Cikánek zde reprezentuje oblast hudebního managementu, Malvína Řezáčová z distribuční společnosti Aerofilms pak zastupuje filmovou distribuci. I když tedy nenabízíme přímo odborné studie věnované alternativnímu obsahu, rádi bychom těmito rozhovory přinejmenším zdůraznili některá témata, která by se mohla stát předmětem následných výzkumů.

Vrcholné prolnutí opery a jiných médií pak tematizuje překlad studie Friedricha Kittlera. Jak se opera sama může stát zcela specifickým multimediálním prostředím, které má své vlastní charakteristiky, techniky a technologie a své vlastní výrazové prostředky (nezávislé na řeči i tradiční západní zobrazovací kultuře), můžeme vidět na příkladu Wagnerova Bayreuthu. Kittler ovšem tradiční pojetí „moderních“ médií překlápí a překvapivě se vrací k médiím fyziologickým, konkrétně prapůvodnímu médiu dechu, a právě Wagnerovy opery coby sensorická pole mu dovolují vidět operní představení jako mediální systém, v němž se střetávají prvky moderní a archaické, estetika a technologie.

Cílem *Iluminace* věnované tématu Film a opera je otevřít za pomoci historického výzkumu některé teoretické problémy týkající se vztahu audiovizuálních médií a opery, a tak ukázat, jak je možné ke vztahu „archaické“ opery a „moderního“ filmu přistupovat za pomoci přístupů dosud vyhrazených především moderním „reprodukčním“ médiím — na příklad tedy z hlediska archeologie médií, nové filmové historie, mediální teorie či filozofie médií.

PH – JH – KS