

Rose Theresová

Od Mefistofela k Mélièsovi

Spektákl a narativ v opeře a raném filmu

Nejhranějším operním dílem byl v posledních desetiletích 19. století Gounodův *Faust*, a to nejen v Pařížské opeře, ale i mezinárodně.¹⁾ Právě k této opeře se také nejčastěji obra- celi filmaři raného období. *Faust* se v prvních patnácti letech kinematografie objevoval na filmových plátnech opakovaně. Proč tomu tak bylo? Na přelomu století byl atraktivní mimo jiné díky tomu, že, slovy Laury Mulveyové, „kombinoval spektakularitu a narativ- nost“.²⁾ Jak ukazuje Mulveyová a další autoři, spektákl a narativ jsou dvě odlišné formy vi- zuální slasti, které ve filmu obzvláště účinně uvádějí do oběhu významy a moc. Představu- jí různé formy dívání se, a určují tak charakter vztahu mezi divákem a filmovým plátnem. V následujícím textu se zaměříme na spektákl a narativ, abychom ukázali, že *Faust* nabízel raným filmařům hotový, osvědčený a flexibilní model pro vytváření a ovládání vizuální slasti.

Podle Mulveyové jsou slasti poskytované spektáklem a narativem a zkušenosti diváků strukturované rozdílem mezi pohlavími. Film — a to zejména mainstreamový film 30. až 60. let dvacátého století — čerpá největší sílu z „patriarchálního řádu“. Historici raného fil- mu se zase zaměřují na rozdíly mezi spektáklem a narativem proto, aby objasnili promě- nu filmového jazyka a diváctví v prvních desetiletích existence filmového média. Právě v těchto letech došlo v kinematografii podle Toma Gunninga, Thomase Elsaessera, Miri- am Hansenové a dalších badatelů k zásadnímu posunu; film se proměnil od modů, které zapojují diváka do spektáklů, k těm, jež jsou založené na kontinuitě vyprávění. Zmínění autoři interpretují tento posun jako jeden z důsledků narůstající kontroly vznikajícího fil- mového průmyslu nad filmovými zkušenostmi diváků. Předkládaná studie nejprve struč- ně pojedná o Gounodově opeře z perspektivy feministické analýzy spektáklů a narativu podle Laury Mulveyové, a poté prozkoumá několik filmových adaptací *Fausta* v kontextu proměny modů raného filmového diváctví.

1) Herbert Lindenberger, *Opera: Or, the Extravagant Art*. Ithaca and London: Cornell University Press 1984, s. 231–2

2) Laura Mulvey, Vizuální rozkoš a narativní film. *Iluminace* 5, 1993, č. 3, s. 43–52, zde 47.

Mulveyová a konstrukce genderu prostřednictvím spektaklu a narativu

[...] ³⁾

Je pozoruhodné, do jaké míry naplňují postavy Fausta a Markétky z Gounodovy opery — ač nefilmovými prostředky — vizuální dynamiku popsanou Laurou Mulveyovou: „Žena jako obraz, muž jako nositel pohledu.“ ⁴⁾ Faust opakovaně hledí (*gaze*) na Markétku, která je prezentována jako spektakulární obraz pro pohled. Scéna, v níž se tyto postavy spolu poprvé objeví, zřetelně ukazuje, jak tato opera prostřednictvím spektaklu a narativu konstruuje gender. Jedná se o delší sekvenci uprostřed duetu Fausta a Mefistofela v prvním jednání. Faust se chystá upsat svou duši, Mefistofeles mu předkládá černý pergamen, Faust však s třesoucí se rukou couvá a Mefistofeles na jeho nerozhodnost reaguje slovy

Co si víc můžeš ještě přát?
Hle, jak vábí tě mládí,
kouzlo to přec toužíš znát! ⁵⁾

Mefistofeles mávne rukou, opona tvořící protějščí stěnu Faustovy studovny se zdvihne a odhalí Markétku u kolovrátku. ⁶⁾ Faust se na ni podívá, zvolá „Ach, co zřím to?“ ⁷⁾ a po generální pauze orchestru začnou hrát lesní rohy jednu z nejlyričtějších melodií opery, „Ó noci snů“, doprovázející první spektakulární vystoupení Markétky. ⁸⁾

3) V překladu vynecháváme rozsáhlejší pasáž shrnující studii Laury Mulveyové, jejíž znalost u čtenářů *Iluminace* předpokládáme. Pozn. překl.

4) L. Mulvey, c. d.

5) Jules Barbier – Michel Carré, *Faust a Markétka*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění 1957, s. 27.

6) Jak vysvětlují instrukce k inscenování opery, ve chvíli, kdy Mefistofeles mávne rukou, „se opona F pomalu zdvihne a odhalí Markétku sedící na židli D u kolovrátku“. Můžeme si všimnout, že „F“ je zvláštní opona, „představující zadní část Faustovy studovny. Barva opony ladí se zdmi studovny; aby bylo možné ztvárnit vizi, musí umožňovat pohyb nahoru a dolů.“ Viz instrukce k inscenaci opery otištěné v H. Robert Cohen – Marie-Odile Gigou (eds.), *The Original Staging Manuals for Twelve Parisian Operatic Premières*. Stuyvesant, New York: Pendragon Press 1990, s. 101–35. Je však třeba zdůraznit, že reprodukováné instrukce nebyly použity při premiéře opery, jak tvrdí Cohen. Obsahují totiž poznámky k recitativu, který byl přidán do opery až později a v inscenacích Théâtre Lyrique se až do roku 1866 neobjevoval. Verze opery otištěná v těchto instrukcích také umísťuje scénu s Markétkou v kostele na konec čtvrtého jednání, k této praxi se však přistoupilo až po znovuvvedení díla v roce 1862. Bruselská premiéra *Fausta* (v únoru roku 1861) také obsahovala mluvený dialog, i když byl v následujícím roce nahrazen recitativem. Zmíněné instrukce nebyly použity ani při inscenaci v Pařížské opeře, protože neobsahují balet, který byl v představeních tohoto operního domu standardním inscenačním prvkem. Informace týkající se různých verzí opery viz problematické vydání Fritze Oesera (Kassel: Alkor-Edition 1992, s. 354 a další); též viz Steven Hübner, *The Operas of Charles Gounod*. Oxford: Claredon Press 1990, s. 127–32. Dokument, který ve svém vydání otisknul Cohen, byl pravděpodobně použit při inscenaci opery někde mimo Paříž a reflektuje inscenační tradici, která se v Paříži uchytila až po roce 1866.

7) Jules Barbier – Michel Carré, c. d.

8) Melodie asociovaná se zjevením Markétky zazní v průběhu opery několikrát. Ve třetím jednání představuje lyrické vyvrcholení první části duetu s Faustem, kde Faust na tuto melodii zpívá slova „ó noci snů“. Ve scéně z vězení v posledním jednání zazní znovu a zdůrazňuje Markétčinu halucinační vzpomínku na duet v zahradě. Několikrát pak tato melodie reprezentuje vztah Fausta a Markétky. Vztah však není vyrovnaný, je definovaný Faustovým upřeným pohledem a Markétkou jako tím, na co je hleděno.

Vizuální aparát divadla zdůrazňuje spektakulární status Markétky. Objeví se hluboko vzadu na jevišti, oddělená od hlavní části pódia průsvitnou modrou oponou.⁹⁾ V tomto uzavřeném prostoru němě pózuje u kolovrátku a připomíná spíše postavu z malby než postavu operní. Prostor jeviště vyhrazený Markétce — za studovnou a za průhlednou modrou oponou — je navíc jasně osvětlen. Faust a Mefistofeles zůstávají na jevišti blíže divákům, téměř ve tmě. Divák je tak díky nasvícení a inscenaci umístěn do pozice, z níž hledí společně s mužskými postavami na podívanou, kterou představuje Markétka.¹⁰⁾

Faustovi je zde přisouzena role pohledu: dívá se na Markétku do té doby, než zmizí z jeho zorného pole, stejně zázračně, jako se v něm objevila. Faust si ještě za její přítomnosti vyžádá pergamen a podepíše ho. Mefistofeles nabízí svému novému rekrutovi skleničku na oslavu. Faust s pohárem v ruce připíjí k obrazu Markétky: „Ó dívko, na tvou krásu jen!“¹¹⁾ Během této scény stále upřeně hledí na vidinu Markétky a ani během pití neodtrhne od této podívané oči.¹²⁾ Faustův vizuální vztah k ženské postavě formuje v průběhu celé opery vizuální vztah diváka k opeře. Jak jsem zmínila na jiném místě, jen málo oper z repertoáru devatenáctého století tak „precizně“ kombinuje spektakl a narativ prostřednictvím rozdílů mezi pohlavími.¹³⁾ V této opeře je pohled (*gaze*) pohledem mužským.

Byla to genderově utvářená vizuální slast v Gounodově *Faustovi*, která tolik přitahovala rané filmaře? Řekla bych, že ano, ale myslím, že zde jde o mnohem více. Vizuální a narativní dynamika spojená s dvěma hlavními protagonisty je dotvářena postavou třetí — Mefistofelem. Ten v rámci diegetického světa opery vykouzlí podívanou spojenou s ženskou figurou doslova ze vzduchoprázdna. Mávne rukou a Markétka se objeví. Může-li se Faust dívat, je to jen díky Mefistofelovi. V celé opeře je to právě Mefistofeles, který svými kouzly spojuje spektakl a narativ. Mefistofeles tedy ztělesňuje sen o ovládnutí techniky — jeviště, scény, osvětlení a dokonce i orchestru —, který se naplňuje při představení. Mefistofelova fiktivní kontrola nad aparátem opery byla zřejmě *vrcholnou* slastí, již Gounodův *Faust* nabízel nejen divákům, ale zejména filmařům, kteří přijali tuto operu za svou.

9) „Opona z modrého závoje“, jak vysvětlují instrukce k inscenování opery.

10) Od chvíle, kdy Mefistofeles mávne rukou a objeví se zjevení, má být jeviště osvětleno tlumeně, „Všude je noc.“ Jen místo, kde se nachází Markétka je osvětleno jasně: „Silně osvětlit zadní část, kde se nachází Markétka.“ R. Cohen – M.-O. Gigou, c. d., s. 103.

11) Jules Barbier – Michel Carré, c. d., s. 28.

12) Instrukce k inscenaci vysvětlují, že už od počátku „Faust neustále hledí na zjevení“. Dokonce i při slovech „Ó dívko, na tvou krásu jen!“ „vyprázdní pohár, aniž by spustil Markétku z očí, dá ruku s pohárem dolů; Mefistofeles ho vezme a položí na stůl: při této poslední replice vize zmizí“. R. Cohen – M.-O. Gigou, c. d., s. 104.

13) Viz 4. kapitola mé dizertace, *Spectacle and Enchantment: Envisioning Opera in Late Nineteenth-Century Paris*. Disertační práce. University of Pennsylvania 2000, s. 354 a další.

Faust na plátně: od spektaklu k narativu

[Narativní] kontinuita není ani tak hlavním cílem, kterého může dosáhnout efektivní vyprávění, ale je spíše „zbraní“ v boji o získání nadvlády, přičemž autorství potvrzené textem vyjadřuje ovládnutí produktu a schopnost zavádět standardy a vyžadovat standardizaci [...] Kontinuitu a otázku kontroly lze tedy chápat jako provázané a klíčové aspekty v procesu vyprávění.¹⁴⁾

Postupný zrod filmové řeči založené na narativních postupech je podle řady historiků raného filmu třeba chápat v kontextu rodícího se filmového průmyslu, který ovlivňovaly různé a proměnlivé zájmy. Zakladatelé francouzské kinematografie se zajímali především o novou techniku a její výrobu a filmy chápali jen jako doplněk propagující prodej kamer, projektorů a nevyvolaného filmového materiálu. Společnost bratří Lumièrů sice vysílala kameramany do celého světa, avšak krátké filmy zachycující místní život sloužily hlavně k vyzdvižení společnosti a jako reklama na rozvíjející se techniku. Teprve v éře nickelodeonů se filmová produkce, tedy výroba jednotlivých filmů, stala komerčním podnikáním sama o sobě. Zatímco Charles Pathé začal stavět své první studio v roce 1902, opatrnější Gaumont vyčkával s investicemi do studia až do roku 1905. Na konci prvního desetiletí už přibývalo množství výrobních štábů, jež chrlily jednocívkové žánrové filmy, aby vyhověly poptávce rostoucího mezinárodního trhu. Filmový průmysl se posunul od výroby přístrojů a krátkých filmů k organizaci filmové distribuce; Pathé ukončil v roce 1907 prodej filmů a začal půjčovat celé týdenní programy. V téže době se filmové společnosti začaly zaměřovat i na místa předvádění filmů. První pařížský filmový palác Omnia-Pathé zahájil provoz 15. prosince 1906. V létě následujícího roku už bylo v Paříži postaveno nebo přestavěno přes padesát kin. Francouzský tisk vyhlásil rok 1907 „rokem kinematografie“.¹⁵⁾

A skutečně, tento rok byl v jistém smyslu přelomový. Nickelodeonový trh byl ve Spojených státech nasycený a nezávislá krámská kina přitahovala diváky v menších i větších městech po celé zemi.¹⁶⁾ Francouzské výrobní společnosti v té době dodávaly velký podíl promítaného materiálu; Francie vedla v oblasti filmové výroby a mezinárodní distribuce nad Spojenými státy přibližně do roku 1911.¹⁷⁾ Zhruba v roce 1907 začala postupně narůstat poptávka po žánrových, jednocívkových příbězích na úkor aktualit (záběrů „skutečného života“). V tomto roce již existoval funkční filmový trh a kinematografie se ubírala jiným směrem než před deseti lety.¹⁸⁾ Film, nyní komodita, přestal být technickým aparátem;

14) Thomas Elsaesser (ed.), *Early Cinema: Space — Frame — Narrative*. London: BFI Publishing 1990, s. 305.

15) Viz Richard Abel, *The Ciné Goes to Town: French Cinema, 1896–1914*. Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press 1994, s. 25–32.

16) Charles Musser, Éra nickelodeonů začíná. Vytvoření podmínek pro hollywoodský modus reprezentace. In: Petr Szczepanik (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 224–245, zde 225.

17) Jen společnost Pathé vyrobila v roce 1907 osm set nových filmových titulů. R. Abel, c. d., s. 34.

18) Abel upozorňuje, že k proměně kinematografie v té době přispíval, zejména ve Francii, ještě jeden faktor. Francouzská legislativa pojímala kinematografii jako „spectacle de curiosité“ (spektákl kuriozit) a jako taková byla podřízena místní cenzuře. V roce 1906 však francouzská vláda ukončila cenzurní kontrolu divadla, což vedlo podle Abela ke snahám povznést film na úroveň legitimního divadla. Jak uvádí: „důsledky kroku,

prošel vývojem od přístroje přes samostatné filmové cívky až k týdenním programům. Stal se nově filmovou zkušeností, kterou filmový průmysl prodával přímo divákovi.

Podle Toma Gunninga došlo mezi lety 1907 až 1913 ke skutečné narativizaci filmu, a to v souvislosti s komodifikací standardizované filmové zkušenosti. Narativní impuls, který v té době ovládl médium, dříve filmům nedominoval. Filmy byly divákům předkládány spíše jako spektakl než jako narativ a s divákem navazovaly vztah „exhibicionistické konfrontace spíše než diegetického pohroužení“.¹⁹⁾ Miriam Hansenová tvrdí, že

Rané filmy přejaly [...] i specifickou estetiku předvádění a showmanství, která se vyznačovala cílem útočit na diváka senzačními, nadpřirozenými, vědeckými, sentimentálními či jinak stimulujícími výjevy, místo aby jej vtahovala do iluze fikčního vyprávění.²⁰⁾

Raný film se nelišil od pozdějšího klasického jen po stránce žánrové a stylistické, ale především způsobem oslovování diváků.

Gunning zdůraznil, že „[k]aždá změna v historii filmu znamená i změnu v tom, jak oslovuje diváka, a každé období si diváka utváří novým způsobem.“²¹⁾ Posun od spektaklu k narativu v jeho pojetí signalizuje změnu paradigmatu, přičemž tato „[t]ransformace filmového diskurzu [...] připoutala filmový signifikant k vyprávění příběhů a vytváření v sobě uzavřeného diegetického universa.“²²⁾ Teprve narativizovaná kinematografie začala diváky uvádět do fantastických fikčních světů jednotlivých filmů (ač není pochyb o tom, že i nejranější aktuality a trikové filmy obsahovaly narativní složku). Diváci obecně zakoušejí filmy jako vzájemné propojení spektaklu a narativu; přesto byl relativní posun od spektaklu k narativu pravděpodobně nejdůležitějším článkem vývoje směrem k imaginárnějším vztahům mezi divákem a filmovým plátnem. Tyto vztahy přestávaly být závislé na lokálních kontextech v okamžiku, kdy docházelo k rostoucí standardizaci a plnější interiorizaci filmové zkušenosti.²³⁾

Je pozoruhodné, že v tomto klíčovém období dějin filmu došlo k významnému nárůstu počtu filmů inspirovaných operami. Adaptace oper byly zvláště populární mezi lety 1908 a 1910. Téměř polovina z více než 150 zfilmovaných oper do roku 1926 vznikla právě ve zmíněném období.²⁴⁾ Prvotní průzkum filmových titulů nabízí další pozoruhodné

který měl povznést kinematografii na stejnou úroveň s divadlem, byly obrovské — analogie s divadlem, na úrovni komerčního podnikání i kritického diskurzu, se ve Francii uchytila mnohem více než jinde,“ což propůjčilo francouzské kinematografii „vysokou míru historické specifičnosti.“ R. A b e l, c. d., s. xiv.

19) Tom G u n n i n g, Film atrakcí: raný film, jeho diváci a avantgarda. *Iluminace* 13, 2001, č. 2, s. 51–57, zde 54.

20) Miriam H a n s e n o v á, Raná kinematografie, pozdní kinematografie. Transformace veřejné sféry. In: Petr S z c e p a n i k (ed.), *Nová filmová historie. Antologie současného myšlení o dějinách kinematografie a audiovizuální kultury*. Praha: Herrmann & synové 2004, s. 263–279, zde 266.

21) T. G u n n i n g, Film atrakcí, s. 56.

22) Tamtéž, s. 55.

23) Linda Willliamsová přesvědčivě dokládá, že dokonce i fyziologické studie lidského pohybu od Eadwearda Muybridge v důsledku narativizují lidské tělo, zejména tělo ženské. Viz Linda W i l l i a m s, *Film Body: An Implantation of Perversions*. *Ciné-tracts* 3, 1981, č. 4, s. 19–35.

24) Čísla samozřejmě mohou klamat, zvláště pak v kontextu raných filmů, které se v drtivé většině případů nezachovaly. Na základě dostupných soupisů filmů však odhaduji, že celkový objem francouzské filmové

zjištění: přibližně 30 z nich tvořily adaptace Gounodova *Fausta*. A zdá se také, že *Faust* byl vůbec první opera, která byla kdy zfilmována. Už v roce 1897 natočili bratři Lumièrové dvě scény z prvního aktu této opery. V kontextu tvorby bratří Lumièrů, která sestávala ze stovek aktualit, jsou tyto dva krátké filmy opravdu výjimečné.²⁵⁾ Většinu jejich produkce totiž tvořily krátké cestopisné filmy, nejčastěji záběry západoafrických tanečnic. Proč se uprostřed afrických tanců najednou objevila francouzská opera?

Obě operní scény produkované Lumièry nabízely totiž příležitost k využití filmových triků. První z nich byla vize Markétky, kterou pro *Fausta* vykouzluje Mefistofeles, druhá pak Faustova proměna ze zchřadlého, starého vědce na mladíka plného života. Obdobné transformační scény byly v období raného filmu velmi populárním žánrem.²⁶⁾

I když společnost bratří Lumièrů vyrobila jen velmi málo trikových scén, jiní filmaři se tomuto žánru věnovali mnohem intenzivněji. Hned několik z nich natočilo filmy založené na specifických jevištních tricích Gounodovy opery.²⁷⁾ Všechny jsou velmi krátké, několikaminutové, a vykazují jen málo známek narativu, pokud vůbec obsahují nějaké. Tyto krátké, izolované scény měly předvádět technické triky a příhodně dokládají, jak raný film oslovoval diváka prostřednictvím spektaklu.

Mélièsův *FAUST ET MARGUERITE* z roku 1904 již představuje mnohem propracovanější filmovou verzi *Fausta*. Do té doby to byl (s výjimkou *LE ROYAUME DES FÉES* z předchozího roku), vůbec nejambicióznější Mélièsův film.²⁸⁾ Trvá přibližně dvacet minut, což je na danou dobu dlouhá stopáž, a vypráví celý operní příběh, přičemž od původního scénosledu se odchyluje pouze minimálně.

Mélièsův přístup k filmu lze nejspíše demonstrovat na práci s jevištními kouzly. Řadu svých filmů promítal poprvé v malém kouzelnickém divadle Robert Houdini, které vlastnil od 80. let 19. století. Své filmy uváděl jako součást kouzelnických show, jejichž cílem bylo ohromovat publikum spektakulárními vizuálními efekty. Jak sám uvedl, příběh ve filmu představoval pouze rámec pro jedinou opravdu důležitou věc, a to pro filmové triky: „Scénářem, ‚fabulí‘, ‚obsahem‘ děje jsem se zabýval až naposled. V takovém případě skutečně scénář neměl žádný význam, protože sloužil jen jako ‚záminka‘ inscenace, triků

produkce až do roku 1907 dramaticky stoupal, pak se však stabilizoval, a v předválečných letech dokonce mírně poklesl. Zdá se, že nárůst operních filmů lze přesněji situovat do období okolo let 1909 a 1910, přičemž k prudkému nárůstu došlo právě v těchto letech.

25) Viz Jacques Rittaud - Hutinet, *August et Loius Lumières: Les 1000 premiers films*. Paris: P. Sers 1990. Záznamy o faustovských scénách se nacházejí na s. 197.

26) K transformačním scénám viz R. Abel, c. d., s. 61 a další.

27) Mélièsův *FAUST ET MARGUERITE* (1897), Smithův *FAUST AND MEPHISTOPHELES* (1898), Mélièsův *DAMNATION DE FAUST* (1898), Porterův *FAUST AND MARGUERITE* (1900) a *FAUST ET MEPHISTOPHELES* (1903) podle všeho od Alice Guy Blachéové. Některé pozdější tituly jsou velmi přesnými kopiemi výše uvedených filmů. Nejranější filmaři zřejmě bez rozpaků kopírovali práci svých konkurentů, což souviselo s obecnější absencí autorského vkladu v prvních letech kinematografie.

28) Mezi Mélièsovy předchozí filmy stejné délky patří *L'AFFAIRE DREYFUS* (240 metrů) a *CENDRILLON* (120 metrů), oba z roku 1899; *BERBE-BLEUE* (210 metrů) z roku 1901 a *VOYAGE DANS LA LUNE* (260 metrů) z roku 1902. *FAUST ET MARGUERITE* měla 270 metrů. Za pozornost stojí, že všechny s výjimkou pozoruhodného filmu o Dreyfusově aféře vznikly podle oper či operet. *LE ROYAUME DES FÉES* (335 metrů) z roku 1903 bylo natočeno podle populární pantomimy z konce 19. století *Biche au bois*. Podle Johna Frazera existovala k tomuto filmu doprovodná hudba, stejně jako ke všem zmíněným filmům založeným na operách a operetách. Viz John Frazer, *Artificially Arranged Scenes: The Films of Georges Méliès*. Boston: G. H. Hall 1979, s. 118.

nebo efektně hravých obrazů.²⁹⁾ Většina Mélièsových filmů to potvrzuje. Například *L'ENCHANTEUR ALCOFRISBAS* z roku 1903 nabízí během méně než čtyř minut daleko více triků, než dvacetiminutový *FAUST ET MARGUERITE*.³⁰⁾ Dokonce i těch několik málo filmů, které jsou delší než *FAUST*, jako například *LE ROYAUME DES FÉES* (1903) nebo *LES QUATRE CENT FACES DU DIABLE* (1906), je přesycena speciálními efekty prezentovanými ohromujícím fantasmagorickým stylem vyprávění. *FAUST ET MARGUERITE* vykazuje v kontextu ostatních Mélièsových děl vysokou úroveň narativní kontroly, přičemž speciální efekty slouží spíše příběhu, než že by tomu bylo naopak.³¹⁾ Pravděpodobně je to dáno tím, že Méliès byl do značné míry věrný operní předloze.

Několik rysů Mélièsovy tvorby je inspirováno operním modelem. Nejzjevnější je to ve zmíněném filmu u „efektně hravých obrazů“. Scéna a kostýmy, stejně jako choreografie a vedení herců vycházely z inscenace Pařížské opery.³²⁾ *FAUST ET MARGUERITE* představuje sérii dvaceti obrazů, které jsou koncipovány jako jednotlivé operní výstupy. Lze říci, že film utváří diváka, který je současně divákem operním i filmovým. Méliès pracoval výrazně s hloubkou prostoru, čímž sice zdůraznil propracovanost scén, ale zmenšil tím velikost postav na plátně tak, že zabírají jen o málo víc než třetinu výšky obrazu. V kinematografii je takovéto uspořádání nezvyklé, výsledný efekt připomíná spíše operní představení. Použití nepohyblivé kamery dále umisťuje diváka do obdobné pozice, z jaké by mohl zakoušet představení v opěře: jako by byl člověkem-orchestrem (*l'homme d'orchestre*).³³⁾ Kamera, a tedy i divák, zůstávají při všech obrazech umístěni ve stejné pozici.³⁴⁾ Méliès navíc vycházel ze specifického operního systému obrazů (*tableaux*), který přispívá k nezvykle statickému charakteru filmu, na nějž často upozorňovali i kritici.³⁵⁾

FAUST ET MARGUERITE představuje v kontextu Mélièsovy tvorby také krok směrem k přehlednější organizaci a kontinuitě vyprávění. Série operních obrazů mu poskytovala

29) George Méliès, Význam scénáře. In: Georges Sadoul, *George Méliès*. Praha: Orbis 1966, s. 68–70, zde 70, citováno v T. Gunnin, *Film atrakcí*, s. 52.

30) Krátký film začíná v jeskyni hluboko pod zemí, kde kouzelník Alcofrisbas, jedna z oblíbených Mélièsových postav předvádí několik zjevení pro mladého dandyho oblečeného v renesančním kostýmu. Kouzelník stojí v popředí temného zákoutí jeskyně a drží v ruce vázu. Z vázy vytryskne oheň a promění se v hlavu a torzo mladé ženy. Další transformace proměňuje velkou vázu v ženu. Alcofrisbas ženu očaruje a její tělo je náhle zavěšeno na dvou kozách na řezání dřeva. Asistenti pod ní postaví žhnoucí gril. Měchy rozdmykají oheň a žena se vznese. Následující vize zahrnují vodní kaskádu, tři nymfy gestikulující a poletující nad zemí a svatou Kateřinu v kole. Po těchto zjeveních udělá kouzelník na mladého muže dlouhý nos a zmizí v obláčku kouře. Mladý muž obklíčený pěti hrozivými zahalenými přízraky utíká, aby si zachránil život. Viz J. Fraser, s. 128.

31) „Tento Mélièsův film,“ upozorňuje Abel, „je navzdory inspiraci sérií samostatných obrazů a bez ohledu na hudební a slovní doprovod zaměřen především na příběh. Nejlépe to lze demonstrovat faktem, že všechny Mefistofelovy triky, kterých je navíc poskrovnu, slouží Faustovým záměrům a posunují dějovou linii příběhu. R. Abel, c. d., s. 76.

32) Méliès totiž najal pro scénu Valpuržiny noci tanečníky z baletu Pařížské opery.

33) Francouzský pojem *l'homme d'orchestre* může označovat dirigenta, člena orchestru nebo člověka, pro nějž je orchestr životním posláním. Dalším významem pojmu může být člověk, který hraje současně na více nástrojů, a ztělesňuje tak celý orchestr. Právě takováto postava se objevuje v Mélièsově filmu *L'HOMME ORCHESTRE*, na nějž autorka pravděpodobně naráží. Pozn. překl.

34) Filmaři tehdy pochopitelně nepoužívali rychlý střih charakteristický například pro dnešní MTV styl. Méliès však málokdy točil filmy s takto dlouhými záběry natáčenými konzistentně ze stejné pozice.

35) Viz např. J. Fraser, c. d., s. 140.

relativně jasný sled událostí, jehož se mohl přidržel.³⁶⁾ Charakter tohoto filmu však nedefinovala jen časově lineární struktura příběhu, ale také mizanscéna Gounodova *Fausta*, která nabízela specifický model propojení spektaklu a narativu — jakožto modů oslovování diváka — v prostoru inscenovaného obrazu. Přední a zadní plán jsou odděleny a v průběhu děje nabývá toto oddělení na významu. Pozadí (zadní část jeviště) je stejně jako v Gounodově opeře spojována s femininním spektáklem, zatímco popředí (přední část jeviště), z níž mužské postavy hledí spolu s diváky, patří maskulinnímu narativnímu modu zapojení diváka.³⁷⁾

Markétka se v celém filmu objevuje v pozadí a je zde prezentována jako spektakl, který předkládá Mefistofeles Faustovi a divákům. Teprve poté, co ji Faust svede a vlastní bratr prokleje, vystupuje do popředí (a to pouze ve scénách z kostela a vězení). Po smrti se opět vrací do zadního plánu, vstupuje do obrazu andělů a svatých. (Vidíme zde Mélièsovu tvář představující druhého člena Svaté trojce!) Nicméně její bezvládné tělo zůstává v prvním plánu filmového prostoru. Ve filmovém narativním modu se tedy objevuje pouze ve chvílích, kdy je šílená nebo mrtvá.³⁸⁾ Takovéto umístění je nejefektivnější v úvodní sekvenci: vize Markétky se zjevuje v okenním rámu, který se stává malým obrazem v obraze. V ručně kolorovaných kopiích filmu se Markétka zjevuje v barvě, ač zarámována v malém černobílém prostoru, který připomíná filmové plátno.

Tvůrcem tohoto obrazu je stejně jako v opeře Mefistofeles. Judith Mayneová upozorňuje, že v mnoha raných filmech se vyskytuje prvek, který nazvala „primitivní vypravěč“. Narativní funkce — zejména ve filmech z prvních přibližně deseti let 20. století — byla v rámci filmové fikce často naplňována postavami, „které zdánlivě řídily, zprostředkovávaly nebo jinak předváděly vizuální slasti filmové scény“: „nejsou ani vševědoucími vypravěči, ani jednajícími postavami v „primitivním“ vyprávění — jsou totiž objektem pohledu kamery a současně rodící se vizuální a narativní schopnosti filmového média“.³⁹⁾ Tyto postavy předznamenávaly neviditelného, interiorizovaného vypravěče, který je charakteristický pro pozdější model filmového narativu. Mayneová upozorňuje, že nejzjevnějšími příklady „primitivních vypravěčů“ jsou kouzelník nebo iluzionista, oblíbené Mélièsovy postavy, jež ve svých filmech často i ztvárňoval.⁴⁰⁾

36) Film se liší od Gounodovy předlohy zejména vynecháním několika operních árií a kvartetu v zahradě. Zachovány jsou především Mefistofelovy árie a rondo v krčmě a serenáda, při níž se doprovází hrou na mandolínu. Obě tyto hudební scény jsou snadno převoditelné do podoby filmu. Dále byly zachovány árie, které zprostředkovávají akci důležitou pro děj: Siebelova árie o vadnoucí květině a Markétčina šperková árie. Co Méliès nezachoval, jsou kavatiny Valentina a Fausta a Siebelova romance ze čtvrtého jednání. Vypuštění kvartetu lze přičíst jeho komickému vyznění. Méliès obecně prokazoval ve filmech živý smysl pro humor a ve *FAUST ET MARGUERITE* najdeme několik skrytých komických narážek. Celkový tón filmu je však spíše vážný — pravděpodobně kvůli tomu, že zpracovával předmět „vysokého umění“. Méliès zřejmě vědomě potlačil svůj obvyklý komický přístup, což může vysvětlovat vypuštění kvartetu v zahradě.

37) Dokumenty vztahující se k mizanscéne opery jasně ukazují, že se Méliès při práci s prostorem dosti věrně držel operní předlohy.

38) Obdobné komponování prostoru podle genderu najdeme také ve scéně Valpuržiny noci, kde Mefistofeles situovaný vpředu vyčaruje v pozadí dávné královny a kurtizány.

39) Judith Mayne, *The Woman at the Keyhole. Feminism and Women's Cinema*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 1990, s. 138

40) Mayneová popsala dva filmy, které pocházejí z přibližně stejné doby jako *FAUST ET MARGUERITE*: „Ve filmu *LE MÉLOMAN* (1903) se Méliès objevuje v roli kouzelného učitele hudby, který opakovaně vyhazuje svou

Ve filmu *FAUST ET MARGUERITE* hraje Mefistofela sám Méliès — je právě takovým primitivním vypravěčem, jenž kontroluje prostor plátna a vykouzlí Markétku jako spektakulární speciální efekt. Film v návaznosti na původní operu vytváří vizuální a narativní prostor pro diváka, z něž lze hledět, v tradičním slova smyslu, na spektakl feminity. Model propojování protichůdných požadavků spektaklu („dívej se *na mě*“) a narativu („dívej se *se mnou*“) uplatněný v Gounodově *Faustovi* a převzatý Mélièsem vycházel z rozdílů mezi pohlavími. Méliès byl zřejmě prvním filmařem, který byl takto hluboce a konkrétně ovlivněn lyrickým divadlem. Jeho filmy byly podle Mayneové a dalších autorů také mezi prvními, které „potvrzovaly široce přijímanou tezi, že kinematografický aparát, byl v raném období i později uzpůsoben mužské touze.“⁴¹⁾

Mefistofeles po Mélièsovi

Ač byl Mélièsův *FAUST ET MARGUERITE* jednou z prvních adaptací stejnojmenné Gounodovy opery, patří mezi adaptace nejslavnější a nejpodrobněji zdokumentované. Méně známé jsou operní filmy Alice Guyové z let 1900 až 1907 vytvořené pro společnost Gaumont.⁴²⁾ Gaumontové se podobně jako Edison zabývali nejprve reprodukcí zvuku a teprve později přešli k filmu. Operní adaptace Guyové vznikly v rámci chronophonové filmové série, jež byla vyráběna a předváděna se synchronním zvukem.⁴³⁾ Verze *Fausta* od Alice Guyové z roku 1907 se stala její poslední a současně nejucelenější operní adaptací. Sestávala z dvaadvaceti operních scén, které byly dostatečně krátké, aby k nim mohla být zaznamenána příslušná hudba na voskový váleček. Delší operní čísla, jako například kvartet v zahradě, byla rozdělena do více scén. Chronophony, označované také jako phonoscény (*phonoscènes*), se ve Francii před první světovou válkou těšily velké oblibě.⁴⁴⁾ I když se žádána kopie z této série nezachovala, formát jednotlivých filmů založený na izolovaných scénách s hudebními „číslky“ naznačuje, že přístup raných tvůrců, včetně Mélièse, k narativní a vizuální organizaci filmu, vycházel z operní scénografie.⁴⁵⁾

hlavu na notovou osnovu nad sebou, kde pak jeho hlavy představují jednotlivé noty; v *LES CARTES VIVANTES* (1905) ztvárnil kouzelníka, který proměňuje hrací karty na živé lidi. V tomto i dalších svých filmech se podívá přímo do kamery, čímž sám sebe staví do role průvodce, který se snaží zaujmout pozornost publika.“ J. Mayne, c. d., s. 138.

41) J. Mayne, c. d., s. 160.

42) Guyová pracovala ve společnosti Gaumont jako sekretářka.

43) Také v poválečných letech vzniklo několik filmů, které využívaly různé typy více či méně synchronizovaného zvuku. Většinou šlo o krátké jednocívkové filmy zprostředkovávající árie nebo duety významných operních hvězd. Například Siegfried Arnoldson a John Sembach zpívali árie z *Fausta* ve filmu společnosti Biophone z roku 1915. Společnost Gaumont vyrobila v roce 1922 pod anglickým názvem Master sérii filmů o délce jedné cívky, „Působivé operní scény“, které vycházely z podobného formátu. Série zahrnovala vedle *Fausta* „působivé scény“ z oper *Carmen*, *Don Giovanni*, *Marta*, *Lucia di Lammermoor*, *Trovatore* a *Fra Diavolo*.

44) David Robinson, *Music of the Shadows: The Use of Musical Accompaniment with Silent Films, 1896–1963*. Pordenone: Giornate del cinema muto 1990, s. 17. Existovala též mezinárodně distribuovaná verze 22 scén z *Fausta* doprovázená 22 zvukovými disky. Mohlo jít o obnovenou distribuci filmu Guyové, spíše se však zdá, že byly režirovány Davidem Barnettem.

45) Guyová ve svých starších méně propracovaných operních scénách vycházela z Mélièsových filmů. Stejně jako Méliès proslula častým využíváním baletu. Oba také najímali k natáčení tanečních scén baletní soubor Pařížské opery.

Od roku 1907, kdy Guyová natočila svou adaptaci *Fausta*, do roku 1910 vzniklo několik francouzských výrobních společností specializovaných na žánr literárních, divadelních a operních adaptací.⁴⁶⁾ Nové společnosti angažovali zavedené umělce, aby využili jejich odborných znalostí při navrhování scény, režii a hraní ve svých „uměleckých“ dílech.⁴⁷⁾ V tomto relativně specializovaném kontextu vznikaly i filmy vycházející z *Fausta*. Film z roku 1910, vyrobený společností Film d'Art a režírovaný Henrim Andream, byl zřejmě nejvolnější francouzskou adaptací této opery. Ačkoliv Georges Sadoul tvrdí, že se Andreani inspiroval spíše Gounodem než Goethem, je to asi jediná francouzská adaptace, v níž se vyskytují scény z Goethovy hry, které v opeře nenalezneme. Film se natáčel kdesi na Azurovém pobřeží a právě v těchto exteriérech se odehrávají všechny scény převzaté z Goethovy hry. Andreani využil krásu krajiny, a učinil ji tak významnou součástí mizanscény.⁴⁸⁾ Ač byla řada scén natočena v exteriéru, a ne ve filmovém studiu, filmové kompozice jsou stále vázané na operní obraz: využívají hloubku prostoru, statickou kameru a málo křížových střihů, pokud vůbec nějaké.

FAUST od společnosti Cines/Eclair byl na rozdíl od verze od Film d'Art propagován přinejmenším ve Spojených státech přímo jako operní adaptace.⁴⁹⁾ Úvodní titulek označuje, že sledujeme *Fausta*, „operu Charlese Gounoda“, a některé mezititulky tvoří názvy konkrétních operních árií.⁵⁰⁾ Tato verze, režírovaná Enricem Guazonim, sice diváky informuje, že vychází z Gounodovy opery, představuje však významný odklon od estetiky operních obrazů, která formovala mnohé rané adaptace. Objevuje se zde křížový střih, detaily, subjektivní záběry, některé skrz průzor, narativně významné zatmíváčky a dokonce příklad paralelního střihu, což jsou všechno kinematografické prostředky asociované s „rodícím se“ klasickým modelem narace.

46) Mezi nejproslulejší takto specializované společnosti patřily Film d'Art, úspěšnější Société cinématographique des auteurs et gens de lettres (SCAGL), společnost Eclair se svou sérií Association des compositeurs et des auteurs dramatique (ACAD), série společnosti Gaumont uváděná pod názvem *Grands Films Artistique*, série společnosti Eclair *Série d'Art* a dále *Série d'Art Pathé-Frères*.

47) Například Henri Desfontaines, který hrál v divadle Odéon pod vedením André Antoina, začal v roce 1908 režírovat filmy produkované Radios, což byla dceřiná společnost Eclipse. Emil Chautard, další bývalý herec z Odéonu, dohlížel na výrobu filmů produkovaných ACAD společností Eclair někdy okolo roku 1909. Camille Saint-Saëns pracoval na jednom z prvních projektů Film d'Art, nové společnosti financované studiem Pathé. Složil původní hudbu k filmu ZAVRAŽDĚNÍ VÉVODY DE GUISE uvedeném v roce 1908, který režíroval Charles le Bargy z Comédie-Française. Michel Carré, syn jednoho z libretistů Gounodova *Fausta* pracoval jen několik měsíců před výrobou ZAVRAŽDĚNÍ VÉVODY DE GUISE na filmové verzi své hry *L'Enfant prodigue*. Později pracoval pro úspěšnější SCAGL, další z dceřiných společností studia Pathé, která zřejmě lépe využila Carrého kontakty v divadelním a operním světě. Viz R. A b e l, c. d., s. 36–40.

48) Jde například o scénu, v níž se Markétka modlí v kapli Panny Marie Bolestné na okraji města, a jízdu Mefistofela s Faustem, která předchází scéně z kobky. Sadoul si všímá též scény Valpuržiny noci (nekompletní tisk, který jsem měla k dispozici, tuto scénu neobsahoval), která není situována do Mefistofelova paláce, ale pod aloe a palmy u Andreaného pronajaté vily. Viz Georges S a d o u l, *Histoire Générale du Cinéma*. Paris: Denoël 1973, svazek VIII, s. 49–50.

49) Tato strategie mohla být zvolena s ohledem na Edisonovu nedlouhou před tím započatou sérii „Grand Opera“, jejímž prvním dílem byl *Faust* režírovaný Edwinem Porterem a uvedený na Štědrý večer roku 1909.

50) Například „(Árie — ‚Světa král, to je zlata lesk‘)“; a „(Šperková árie)“. (Můžeme si povšimnout, že kopie v knihovně Kongresu je katalogizována s uvedením Charlese Goudona jako režiséra filmu!) Je možné, že se v některých divadlech kombinovalo promítání filmu s živým zpěvem árií.

Film začíná subjektivním záběrem. Stárnoucí Faust vyhlíží z okna své studovny a spatří na ulici pod sebou pár, který se drží za ruce. Následující záběr zobrazuje pár skrz průzor, jako bychom se na něj dívali dalekohledem.⁵¹⁾ Divák je tak jednoznačně veden k tomu, aby sdílel Faustův subjektivní pohled. Podobné záběry skrz průzor se objevují v celém filmu, a to ve scénách s Markétkou; nejčastěji se odehrávají v zahradě, která je zde jednoznačně femininním prostorem.⁵²⁾ Faust několikrát spatří Markétku mezi stromy a keři. Jeho pohled je vždy následován stříhem na Markétku zobrazenou skrz průzor. V jednom případě se Markétka otáčí ke kameře se zjevně polichoceným výrazem. Faustovy návrhy vždy jemně odmítá. Příklad paralelního stříhu také najdeme ve scéně ze zahrady, během kvartetu. Kamera zde střídavě zabírá dva páry, přičemž krátké záběry na dovádění Marty a Mefistofela vytvářejí napětí, neboť oddalují vyústění Faustových vážnějších pokusů o milostné sblížení. Scéna vrcholí prvním polibkem Fausta a Markétky. Gauzoni dosahuje filmovějšími prostředky než Méliès velmi podobných cílů. Kamera prostřednictvím paralelního stříhu v kvartetové scéně a ještě více prostřednictvím subjektivních záběrů v průběhu celého filmu zprostředkovává divákovi vizuální slast tím, že v podstatě narativizuje Markétku jako spektakl zakoušený z pohledu Fausta. Gauzoniho práce s kamerou tak dosahuje stejného účinku, jakého dosáhl Méliès ve *FAUST ET MARGUERITE* prostřednictvím postavy Mefistofela v návaznosti na původní Gounodovu operu.

Na konci roku 1912 výroba operních adaptací ve Francii poklesla, po válce se zájem o zfilmovanou operu výrazně snížil.⁵³⁾ Němý film — zejména v období, kdy bylo oslovování diváka prostřednictvím spektaklu nahrazováno narativními procesy — jevil o operu větší zájem než takzvaný klasický film, a také ji využíval jiným způsobem. V období přechodu němého filmu ze spektaklu na narativ, byla kinematografie, slovy Toma Gunninga, charakterizována „proměnlivostí a roztržitostí (na mnoho praktik s nestabilními hierarchiemi důležitosti)“, přičemž tato proměnlivost a roztržitost kontrastovala s narativní kontrolou definující pozdější hollywoodský model.⁵⁴⁾ A právě v tomto období transfor-

51) Záběr skrz průzor se objevuje i v animované verzi Gounodova *Fausta* od Emila Cohla z roku 1910. V této adaptaci hrají loutky ve zmenšených operních kulisách. Záběr skrz průzor se objevuje společně s jediným mezititulkem, přičemž průzorem sledujeme Fausta a Markétku a současně titulky „laisse moi, laisse moi, contempler ta frimousse“. Jde o slovní hříčku odkazující na duet Fausta a Markétky, v němž Faust zpívá „laisse moi contempler ta visage“, („Přej mi dál, přej, ať dál stápět smím zrak v tvé tváři.“ Jules B a r b i e r – Michel C a r r é, c. d., s. 58), jehož melodie zaznívá v opeře opakovaně. (Slovo „tvář“ je zde nahrazeno slovem „frimousse“, které lze přeložit jako „roztomilá dětská tvářička“.)

52) Obdobná praxe existuje ovšem i v oblasti opery: prostory na jevišti, například zahrady a privátní interiéry, jsou vyznačeny jako femininní a jasně odlišeny od veřejných prostor, které jsou přítomny v ne-femininních scénách.

53) To neznamená, že opera přestala ovlivňovat film. Ben Brester ukázal, že specificky francouzská tendence využívat hloubku prostoru a pomalý stříh, kterou pozorujeme v raných operních adaptacích, se objevuje i v pozdějších filmech v průběhu 20. století. Tento styl odlišuje francouzský film od amerického, který nevyužívá tolik hloubky prostoru, ale naopak pracuje s rychlejším stříhem. Mélièsův *FAUST ET MARGUERITE* je díky inspiraci operními obrazy často uváděn jako konkrétní předchůdce tendencí francouzského filmu. Brewster například poznamenává, že když Méliès využívá hloubky prostoru, je tomu tak „obvykle při prezentaci baletu“ (například v *LE DAMNATION DU DOCTEUR FAUST*, obraz č. 16 /1904/). Hlavním cílem je tak spíše spektakulární, než dramatické vyznění.“ Ben B r e w s t e r, *Deep Staging in French Films 1900–1914*. In: T. E l s a e s s e r (ed.), c. d., s. 46

54) Tom G u n n i n g, *Enigmas, Understanding, and Further Questions: Early Cinema Research in Its Second Decade since Brighton*. *Persistence of Vision* 9, 1991, s. 6, citováno v M. H a n s e n o v á, c. d., s. 267.

mace našla kinematografie v opěře vzor, který mohla snadno přizpůsobit svým potřebám. Gounodův *Faust* představoval specifický operní model, k němuž se filmaři v těchto letech obraceli nejčastěji. Lze proto tvrdit, že dokončení narativizace filmu bylo stimulováno fantazií o ovládnutí a kontrole, která vycházela alespoň částečně z rozdílů mezi pohlavími.

Tom Gunning i Miriam Hansenová upozornili na paralely mezi ranou a pozdní kinematografií. Podle Hansenové se obě období

vyznačují hlubokou transformací vztahů kulturní reprezentace a recepce a takovou mírou nestálosti, že na jejich pozadí vyhlížejí desetiletí v intervalu mezi nimi jako relativně stabilní, neboť mají své ukotvení a těžiště v klasickém systému. Obě tyto etapy mediální kultury se odlišují od klasické normy recepce kontrolované prostřednictvím silného diegetického účinku, který byl zajišťován zvláštními textuálními strategiemi a potlačením kontextu předvádění. Předklasické a post-klasické formy diváctví naopak divákovi poskytují v jeho interakci s filmem větší svobodu (ať již v dobrém či zlém) — větší míru uvědomění si procesu uvádění a kulturních intertextů. Raně moderní i postmoderní média využívají *periférie*.⁵⁵⁾

Hansenová také charakterizuje období mezi ranou a pozdní kinematografií jako „dějinnou mezihru, snad dobu hlubokého zmrazení.“⁵⁶⁾ V druhé polovině sedmdesátých let, která ohlašuje postklasický přerod mediální kultury, zájem o operu na plátně roste, jak ukazuje i řada studií v knize *Between Opera and Cinema*.⁵⁷⁾ Vypadá to, že opera stála u zmrazení i tání, u zrodu i konce mezihry klasického filmu.

Přeložil Jan Hanzlík

Přeloženo z anglického originálu: Rose Theresa, From Méphistophélès to Méliès. Spectacle and Narrative in Opera and Early Film. In: Jeongwon Joe – Rose Theresa (eds.), *Between Opera and Cinema*. New York, London: Routledge 2002, s. 1–18.

Citované filmy:

Affaire Dreyfus, L' (Georges Méliès, 1899), *Berbe-bleue* (Georges Méliès, 1901), *Cartes vivantes, Les* (Georges Méliès, 1905), *Cendrillon* (Georges Méliès, 1899), *Damnation de Faust, Le* (Georges Méliès, 1898), *Damnation du Docteur Faust, Le* (Georges Méliès, 1904), *Enfant prodigue, L'* (Michel Carré, 1907), *Faust* (Edwin S. Porter, 1909), *Faust and Marguerite* (Edwin S. Porter, 1900) *Faust et Marguerite* (Alice Guy Blaché, 1907), *Faust et Marguerite* (Georges Méliès, 1904), *Faust and Mephistopheles* (George Albert Smith, 1898), *Faust et Méphistophélès* (Alice Guy Blaché, 1903), *Homme orchestre, L'* (Georges Méliès, 1900), *Le Méloman* (Georges Méliès, 1903), *Quatre cent faces du diable, Les* (Georges Méliès, 1906), *Royaume des fées, Le* (Georges Méliès, 1903), *Enchanteur Alcof-*

55) M. Hansenová, c. d., s. 276.

56) Tamtéž, s. 277.

57) Jeongwon Joe – Rose Theresa (eds.), *Between Opera and Cinema*. New York, London: Routledge 2002.

risbas, L' (Georges Méliès, 1903), *Voyage dans la lune* (Georges Méliès, 1902), *Zavraždění vévody de Guise* (L'Assassinat du duc de Guise; Charles le Bargy, 1908).

Poznámka o autorce:

Rose Theresová je americká muzikoložka zabývající se dějinami hudby ve vztahu k vizuální kultuře. V současné době působí na University of California v Berkeley, zabývá se etnografickým výzkumem opery v oblasti sanfranciské zátoky.