

Martin Ledvinka

Televizní opera v ČST

Mezi mediací a tvůrčím činem¹⁾

Televizní operou může být nazýván jak prostý přenos operní inscenace z televizního studia, tak obrazová koláž doprovázející vokálně-dramatickou hudební skladbu. Tato studie se zaměřuje na popis dvou konceptů, které determinovaly produkci televizní opery v Československé televizi (ČST) od začátku jejího vysílání do roku 1989. Prvním konceptem stojícím za žánrem televizní opery je *mediace* divadelního zážitku přímo do obývacích pokojů a celkově didaktický charakter hudebního vysílání v televizi. Druhým konceptem je pak snaha vytvořit televizní operou *svěbytnou uměleckou formu*, vycházející při svém vzniku z možností nového média. Neslučitelný protiklad těchto dvou koncepcí televizní opery vypovídá o planých nadějích vkládaných do nově ustaveného média v 50. a 60. letech. Těmto konceptům odpovídají konkrétní televizní opery vyprodukované Československou televizí ve sledovaném období a rozebírané v této stati, a reflektují je i kritické ohlasy, sledované v desetiletí 1959—1969, kdy mezi odbornou veřejností docházelo k nejživějším debatám o fenoménu opery v televizi, zejména na stránkách periodika *Hudební rozhledy* a v dalších dobových textech. Studie tak nabízí konfrontaci dobového diskurzu s konkrétními příklady televizních oper.

Co je televizní opera?

Sám pojem *televizní opera* není jasně definovaný a literatura nabízí několik definic, které vyvracejí jedna druhou. Termín televizní opera je pro Jennifer Barnesovou vyhrazen pro pořady vzniklé na zakázku či pro potřeby televize.²⁾ Barnesové definice je ovšem oprávněná jen s ohledem na cíl její studie, jímž je popis vzniku fenoménu televizní opery v kultur-

-
- 1) Text této studie je přepracovanou verzí druhé kapitoly mé diplomové práce *Televizní oratorium Genesis: Audio-vizuální analýza v kontextu české televizní opery*, která byla vypracována na Ústavu hudební vědy Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze a která zde bude obhajována v průběhu roku 2013.
 - 2) Jennifer Barnes, *Television Opera (The Fall of Opera Commissioned for Television)*. Woodbridge: The Boydell Press 2003, s. 2.

ně-ekonomickém kontextu. John Culshaw navrhoval rozlišení dvou kategorií: televizní opera (*television opera*) a opera pro televizi (*opera for television*), Jack Bornoff pak definoval televizní operu jako dílo, které nemůže být inscenováno na divadle.³⁾ Nicméně všechny pokusy o upřesnění termínu zůstaly neúspěšné a televizní opera zůstává vágním pojmem schopným pojmenovat široké spektrum audiovizuálních objektů určených pro televizní obrazovku. Na jednom pomyslném pólu tohoto spektra stojí *televizní studiové inscenace*, kde je produkce nejsilněji determinována divadelními inscenačními technikami. Studiová inscenace využívá přenesení divadelních technik do televizního studia a následný přenos inscenace živě či ze záznamu televizním divákům. Spolu s jevištními inscenačními technikami tyto televizní opery imitují aspekt „živosti“ produkce simulující divadelní představení. Jak vyplývá z příloženého soupisu televizních oper ČST, zažíval tento druh televizních oper největší rozmach na počátku opery v televizi, tedy v době před možností televizního záznamu, tj. v 50., méně již 60. letech. *Studiová televizní opera upravená post-produkcí* chronologicky navazuje na předešlou. Tento typ opery umožňuje tvůrcům využít kombinace obrazových i zvukových prostředků v nových funkcích, než jaké umožňuje klasická studiová inscenace, a to díky možnosti kombinace médií (inkorporace filmových záběrů do vizuální stopy) a manipulování obrazu. V tvorbě ČST můžeme většinu televizních oper z 60. a 70. let zařadit do této kategorie.⁴⁾ V 80. letech trend směřoval k *televiznímu opernímu filmu*, který využívá spíše realisticky pojatou obrazovou složku, často manipulovanou televizními efekty. Druhým pólem spektra televizní opery pak můžeme označit *audio-vizuální experimenty*, které rezignují na simulaci divadelní inscenace stejně jako na nápodobu filmové, realistické reprezentace a definují vztah obrazové a zvukové stopy nově. Zásadní rozdíl mezi těmito typy televizních oper je určen dvěma zmíněnými koncepty, které odrážejí krajní typy operních produkcí v televizi: na jedné straně televizní inscenace převádějící divadelní ztvárnění oper pro televizi, na straně druhé pak tendence k specificky televizní produkci nerealizovatelné jevištně.

Televizní opera jako zprostředkovatel

Československá televize vysílala operní představení záhy po zahájení svého pravidelného vysílání 25. února 1954. Studiová inscenace Dvořákovy *Rusalky* byla 30. listopadu 1954 živě přenášena k prvním televizním koncesionářům. ČST již od těchto prvních vysílání využívala přednahrané zvukové stopy — playbacku. Kromě studiových inscenací vysílala ČST hojně přímé přenosy z divadelních představení.⁵⁾

3) J. Barnes, *Television opera*, s. 1.

4) Viz příložený soupis televizních oper ČST do roku 1989.

5) Pro historii technického rozvoje ČST viz oficiální stránky České televize: Československá televize do roku 1992. Dostupné online: <<http://www.ceskatelevize.cz/vse-o-ct/historie/ceskoslovenska-televize/prehistorie/>>, [cit. 12. 1. 2013]; pro historii opery v ČST viz Helga Bertz-Dostal, *Oper im Fernsehen*. Wien 1970–1971, s. 212–216. Historie televizní opery je shrnuta v Lionel Salter, *Television*. In: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera*. New York: Oxford University Press 1997, sv. 4, s. 680. a Jennifer Barnes, *Television*, §IV Television opera. In: Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. New York: Oxford University Press 2001, sv. 25, s. 238.

V srpnu 1958 proběhla v ČST instalace prvního záznamového zařízení, telerecordingu, a tak se praxe živých televizních přenosů ze studia pro tvorbu televizní opery od této doby nepoužívala, ovšem technické postupy živého přenosu ovlivnily rané televizní opery tvořené pomocí telerecordingu. První operou určenou skladatelem k televiznímu zpracování vysílanou ČST v roce 1960 byla ŽENITBA Bohuslava Martinů. Operu skladatel komponoval na objednávku americké společnosti NBC a byla vysílána poprvé v roce 1953 živým přenosem z amerického studia. Ačkoli bylo české provedení vysíláno ze záznamu, zpracování inscenace je v obou produkcích velmi podobné.⁶⁾ ŽENITBA je typickým příkladem studiové inscenace opery, tj. opery inscenované ve studiu a přenášené publiku buď živě, či s minimálními zásahy do záznamu. Až na technické obtíže spojené se snímáním jeviště v prostorech, jež na to nejsou vybaveny a nemají odpovídající technické zázemí, mohlo být stejného efektu docíleno přenosem z jakéhokoli divadla.

Studiová inscenace opery místo inscenace divadelní představuje nejvlastnější ideu televizního média jako *zprostředkovatele* „vysokého umění“ masovému publiku, tak jak bylo o televizní opeře pojednáváno v českém dobovém tisku. Josef Kotek ve svém článku „Operní obrazovka, nebo televizní jeviště?“ nabízí úvahu o budoucích možnostech rozšíření žánrů televizní opery na úkor opery zfilmované a klade důraz na „živost“ televizního přenosu:

Sám minimální počet zfilmovaných oper nicméně nasvědčuje tomu, že filmu zůstane operní žánr pravděpodobně i v budoucnu celkem cizí. A nejen pro mimořádné finanční náklady a umělecké obtíže. K platnosti tu dochází další, velmi závažná okolnost, svědčící pro operu v televizi: totiž její živé a zároveň (v snímání obrazu i jeho příjmu) časově jednorázové provedení. Odtud pak též ona odpovědnost, která — ať na operním jevišti nebo televizní obrazovce — vyvolává u představitelů i publika vždy pocit zdravé bezprostřednosti a vzájemného partnerství. Potřeba takového vztahu se také zdá být jednou z nejjistějších záruk dalšího uměleckého uplatnění opery v televizi.⁷⁾

Pojem operního díla zůstává u Kotka vyhrazen jedinečnému scénickému provedení a televize, na rozdíl od filmu, dokáže podle tohoto autora tuto jedinečnost zprostředkovat. Kotek ovšem nepřiznává televizi statut autonomního uměleckého žánru, nýbrž pouhého prostředníka. Pojmem opera v televizi míní Kotek studiové provedení přenášené živě, tedy víceméně klasicky inscenované hudebně-dramatické představení, protože živý přenos výraznou vizuální režijní práci neumožňuje (ačkoli se již od roku 1958 od živých přenosů ze studia upouštělo). Dále Kotek apeluje na srozumitelnost hudební tvorby v televizi „každodennímu divákovi“:

Zatímco se operní posluchač rekrutoval u nás donedávna hlavně z vrstev maloburžoazních a z řad intelligence, zatímco se operní scény na Západě dnes dokonce vů-

6) Záznamy obou inscenací opery *Ženitba* B. Martinů jsou dostupné v Institutu Bohuslava Martinů v Praze, signatury DVD 087 (produkce NBC) a DVD 010 (produkce ČST).

7) Josef K o t e k, Operní obrazovka nebo televizní jeviště?, *Hudební rozhledy* 13, 1960, č. 21, s. 878.

bec zaměřují takřka výlučně jen na zámožnou buržoazii, staví televize proti dosavadnímu „opernímu“ posluchači náhle diváka — „každodenního“. [Divák] zúčastňuje se zkrátka opery především jako divadla — a za předpokladu její skutečně široké dramatické a citové sdělnosti je ochoten vyslechnout a hlavně uvidět stejně tak *Madame Butterfly* nebo *Janáčkovu Věc Makropulos*. [...] Zbývá jen nejvlastnější umělecký tvar sám o sobě. Ten je pak sledován s větší nebo menší pozorností, aby nakonec buď zaujal či nezaujal, „líbil se“ či „nelíbil“.⁸⁾

Kotek tak predestinuje první téma dobového diskurzu o opeře v televizi — zprostředkování operního díla masovému divákovi. Důraz je kladen na reportážní charakter televize a na její možný osvětový vliv na široké divácké spektrum.

Kotkovy úvahy jsou rozvedením normativních zásad Jiřího Pilky, který na příkladu filmového zpracování Smetanovy opery *Dalibor* režiséra Václava Kršky popisuje konkrétní inscenační postupy, které umožňují vlastní přetvoření původně jevištního žánru do podoby filmové či televizní. Pilka nejprve nabízí soupis pro a proti zfilmované opeře. Proti hovoří například nepřiměřené trvání operních děl a film musí tedy původní skladbu zpravidla zkracovat. Tento problém filmového a operního času považuje Pilka za „nejvážnější rozpor“, který musí být překonáván buď krácením opery, rozvinutím herecké akce, a nebo, a to je nejdůležitější, prací kameramana (respektive režiséra). Vizuální složka na sebe ovšem nesmí strhávat příliš pozornosti, aby se nedostala do konfliktu s hudbou.

Tato otázka sama je složitá, předběžně by však bylo možno stanovit, že kamera by měla zpracovávat zásadně též dějový prostor jako divadlo, ale svými prostředky. Samozřejmě, že je možno volit řadu výjimek, zvláště jsou-li plně funkční. Nesmí ovšem rozbít jednotu dějového prostoru a musí vycházet (i ve střihu) z hudby.⁹⁾

Dále film zbavuje dílo „reprodukční jedinečnosti, především výkonu zpěváka. Hudební emocionalita je tím oslabena“.¹⁰⁾ Výhodou filmového plátna před jevištěm je naopak možnost „dokonalého hereckého projevu“, bohatší výprava scény, jednodušší provedení proměn scény či možnost relativně dokonalého provedení. Pilka píše: „Film musí [...] zbavit herce naturálních projevů zpěváckého výkonu,“¹¹⁾ a navrhuje nahrát celou operu na playback a herecké role obsadit herci, kteří nejsou při hraní rozptylováni zpěvem, na druhé straně zpěváci nejsou při nahrávání rozptylováni hereckou akcí.

Vše směřuje k co možná nejvíce divadelnímu ztvárnění opery v novém médiu a obdobné myšlenky rezonovaly v hudební kritice minimálně další dekádu po uveřejnění Pilkovy článku. Pilkův pragmatický přístup k problémům, jež skýtá inscenace operního představení pro jiné medium, vychází ze základního pohledu na televizi (a v tomto případě i film) jako na nástroj osvěty, jako na *médium* v pravém slova smyslu v roli zprostředkovatele původního díla operního. Výstižná jsou jeho slova:

8) Tamtéž, s. 880.

9) Jiří Pilka, Problém zfilmované opery. *Hudební rozhledy* 9, 1956, č. 19, s. 801.

10) Tamtéž, s. 800.

11) Tamtéž, s. 801.

Na druhé straně však nelze ve zfilmování opery vidět ideál hudebního filmu, jak se kdysi mylně usuzovalo. V podstatě jde o útvar nefilmový a účast filmových složek (přes všechny případné umělecké aspirace) tu slouží jen jako prostředník díla zásadně jiného. Film je tu sdělovacím pomocníkem pro umění, které se vyvíjí, tvoří a řeší na poli jiném. Jinak by snad otázka vypadala u opery komponované přímo pro film, která by nejednu potíž vyřešila. V zásadě by však vzájemný poměr, film–hudba, byl stejný.¹²⁾

V tomto případě Pilka sice mluví o zfilmované opeře, ovšem pro budoucí vztah odborné veřejnosti k hudbě v televizi bude mít jeho postoj velký význam, neboť názor, že filmové či televizní médium „slouží jen jako prostředník díla zásadně jiného“ prostupuje diskuzí o hudbě v televizi po celá 60. léta.

První výraznější studie o hudbě v televizi vzešla přímo z řad pracovníků ČST. V roce 1959 otiskly *Hudební rozhledy* rozsáhlou studii Ludvíka Poděšty „Hudba v televizi“,¹³⁾ v níž se tehdejší vedoucí hudebního vysílání věnuje „budoucím cílům“ hudební dramaturgie televize. Východiskem je široce přijímaný názor, že „televizní divák je k a ž d o d e n n í divák“ a z toho plynoucí „snaha rozvést zájem všech diváků a posluchačů tak, aby jim patřila všechna hudba na obrazovce“. ¹⁴⁾ Opět je zde kladen důraz na zprostředkovatelský charakter televize, ovšem Poděst již rozděluje hudební pořady do dvou skupin — na přímé přenosy představení či koncertů a studiově inscenované pořady. Žádá nalezení nového hudebního druhu a volá po formě, „která sice využívá starých osvědčených typů a způsobů, ale přetváří je novými výrazovými prostředky“. ¹⁵⁾ Zde je již patrná snaha po hledání specifické televizní umělecké formy.

Sám autor zmíněného článku, dramaturg ČST a autor první československé televizní opery Ludvík Poděst ovšem pokračoval ve stopách ŽENITBY při produkci opery *Apokryfy*, která je stejně jako opera Martinů v podstatě tradiční jevištní inscenací převedenou do televizního studia. ¹⁶⁾ Největší předností televize stále zůstává její schopnost nápodoby živého vysílání, a to i v době, kdy je přímý přenos spíše výjimečnou událostí. Jednorázové vysílání pořadů v televizi vzbuzuje „odpovědnost, která — ať na operním jevišti nebo televizní obrazovce — vyvolává u představitelů i publika vždy pocit zdravé bezprostřednosti a vzájemného partnerství“, ¹⁷⁾ která je ovšem již na počátku 60. let pouhou iluzí, neboť televizní opery byly vysílány ze záznamu. Tato představa „živosti“ koresponduje s analýzou Philipa Auslandera, který dokazuje, že od počátku existence televize byla jejím nejpodstatnějším atributem iluze bezprostřednosti a schopnosti přenášet události tak, jak se dějí. ¹⁸⁾ Konkrétní příklady české a americké produkce *Ženitby*, i Poděstovy *APOKRYFY*

12) Tamtéž, s. 800.

13) Ludvík Poděst, Hudba v televizi. *Hudební rozhledy* 12, 1959, č. 23, s. 968–971 a č. 24, s. 1021–1025.

14) Tamtéž, s. 968.

15) Tamtéž, s. 1025.

16) Recenze prvního vysílání *APOKRYFŮ* otištěna v *Hudebních rozhledech* (N J, Zápas o televizní operu. *Hudební rozhledy* 13, 1960, č. 9, s. 380–381.)

17) J. Kotecký, Operní obrazovka, s. 878.

18) „[P]roč televize ‚[pře]jala‘ model reprezentace od divadla? [...] — stejně jako ve svých počátcích film — spíše než od filmu samotného? [...] Odpověď lze hledat v tom, jak byla chápána podstata televize: od počátku byla spojována s ontologií živosti, která má blíže k ontologii divadla než filmu. Podstata televize byla

navozují svým zpracováním efekt jevištní inscenace. Ve všech televizních inscenacích snímají scénu tři víceméně statické kamery zabírající scénu z různých úhlů v detailech či polo-detailech. Jelikož byla americká produkce inscenována živě a bez postprodukce vysílána do éteru, musely být kamery rozestavěny okolo scény tak, aby v žádném ze záběrů neodhalily technické zázemí či ostatní kamery. Jsou tak nevyhnutelně vystavěny do řady či obloku obklopujícího scénu obdobně jako hlediště obklopuje divadelní jeviště. Ani pohled skrz kameru se pak příliš neliší od pohledu diváka usazeného v parteru imaginárního televizního divadla. Živý způsob přenosu byl využíván pochopitelně nejvíce před možností televizního záznamu, ovšem i mnoho pozdějších televizních oper bylo vytvořeno na principu studiové inscenace. To je případ i českého zpracování *Ženitby*, jež je velmi podobné inscenaci NBC, a vytváří tak efekt jevištní či divadelní produkce a totéž lze říci i o *APOKRYFECH*. Ačkoli tedy převažovaly přenosy ze záznamu, povaha produkce byla založena na jevištním inscenování oper. Snímaný obraz byl sice zaznamenáván, což umožnilo zásahy do výsledného vysílání, ovšem mnoho oper stále vznikalo ve studiu, v němž byla opera inscenována obdobně jako na divadelním jevišti — mezi třemi stěnami — a tedy s omezeným pohybem kamer či omezenou výpravou. K těmto operám můžeme přiřadit i další rané československé televizní opery jako například *KALHOTY* Jaroslava Křičky, *OPERU O KOMÍNKU NAKŘIVO POSTAVENÉM* Václava Neumanna či *VĚŠTKYNI* Jiřího Smutného.

Apel dobové kritiky na vzdělávací charakter televizních produkcí se opírá mimo jiné o diktát socialistické ideologie, tak jak je verbalizován například v Zákonu o Československé televizi z roku 1964 či v ideově-tematických plánech Hudební redakce ČST.¹⁹⁾ Tento oficiální diskurz odrážející se v hudební publicistice 60. let spoluurčoval diskuzi o televizní opeře, a tak v dalších dekáдах zůstal dominantním atributem televize její reportážní, zprostředkující a osvětový charakter. Představu televize jakožto ideálního nástroje propagace tradičně inscenované opery a „přenosu“ divadelnosti na obrazovky verbalizoval jednoznačně italský režisér a scénárista Mario Lanfranchi (nar. 1927) v nedávno publikovaném rozhovoru: „Při adaptování divadelního díla pro televizi jsem vždy myslel na to, jak by mohla být zachována divadelní příchut' opery a jak ji předat divákovi. Jednoduše šlo o to proměnit jeho obývací pokoj v malé divadlo a „svést“ ho pomocí všech možných technických triků.“²⁰⁾ Koncept televize jakožto nástroje osvěty je platný dodnes, jak ukazuje legislativou uzákoněné poslání České televize „sloužit vzdělávání, výchově mladé generace a přispívat k zábavě diváků“ či debata, jež proběhla v rámci festivalu Dny nové opery Ostrava 26. 6. 2012 v Divadle Jiřího Myrona v Ostravě, a na níž mluvili režisér Jiří Nekvasil

spatřována v její schopnosti přenášet události v okamžiku, kdy se dějí, nikoli ve schopnosti filmu nahrávat je a zachovávat pro pozdější sledování.“ Philip Auslander, *Liveness (Performance in a Mediatized culture)*. London-New York 1999, s. 12.

19) „§1 Československá televize svou činností založenou na politice Komunistické strany Československa provádí masově politickou a výchovnou práci, podporuje tvůrčí iniciativu lidu a přispívá k dovršení kulturní revoluce“, ze Zákonu o Československé televizi ze dne 31. ledna 1964. „Uvádění hudebních děl v televizi se bude v roce 1963 opírat o zásadu, že právě televize může aktivním a kladným působením na ideovou a estetickou výchovu diváků [...] nejlépe napomáhat pracujícímu člověku v jeho všestranném a harmonickém rozvoji [...]“, Ideový plán programu 1963, Ve-2 78, Archiv ČT.

20) Jan Švábencík, *Westerny v opeře a divadlo v obývacíku*. Rozhovor s Mariem Lanfranchim. *Cinepur* 19, 2012, č. 82 (červenec–srpen), s. 68.

a dramaturg ČT Vladimír Strakoš o televizní opeře jako o nástroji propagace tradiční divadelní inscenace opery.

Televizní opera jako svébytná umělecká forma

Oproti studiově inscenovaným operám představují pořady vytvořené s výrazným podílem post-produkční práce zcela odlišný typ televizní opery. Postprodukční technika umožňuje kamerám snímat scénu z více úhlů a vizuálně tak simulovat reálné prostředí spíše než divadelní výpravu. Postprodukce přináší televiznímu zpracování opery možnost využití dalších výrazových prostředků, možnost kombinování médií i aplikace televizních a filmových efektů. Za příklad práce s obrazem v takto pojaté produkci může posloužit opera Václava Kašlíka *KRAKATIT*, která po svém uvedení vzbudila vlnu volání po svébytné hudebně-televizní formě.²¹⁾ V této opeře hrají důležitou úlohu sekvence znázorňující delirium a halucinace hlavní postavy ing. Prokopa, které jsou vizuálně reprezentovány manipulací a fragmentací obrazu. Prolínáním filmových záběrů exteriérů a záběrů chemických rovnic snímaných v televizním studiu vzniká vizuální komentář k vlastní naraci dramatu a generuje se zde nový význam, možnost nového čtení. Vizuální efekt je v tomto typu studiové televizní opery s podílem postprodukce použit pro vytvoření významu nebo komentáře k hudebnímu proudu. Díky postprodukci a možnosti inkorporace filmových záběrů do vizuální složky televizní opery se otevírá cesta k televiznímu opernímu filmu. Ten je ve své podstatě totožný s televizní studiovou inscenací, ovšem liší se v podílu užití realisticky pojatých záběrů. Jejich charakteristickým rysem je snaha po obrazové hodnověrnosti (často se vyskytují záběry exteriérů) spíše než uměle vyhlížející studiová práce s televizní kamerou. Za příklady mohou sloužit opery *VĚČNÝ FAUST* či *RAKOVINA VŮLE*, jež jsou obě zpracovány relativně „realistickou“ vizualizací skutečnosti, do které místy zasahují televizní efekty manipulace obrazu.

Ještě dál se od operního konceptu vzdalují experimentálně pojaté televizní hudební filmy, jejichž výrazným autorem v českém prostředí byl režisér Pavel Hobl. Jeho *ANTIGONA*, na hudbu Iši Krejčího, byla vysílána v ČST v roce 1964 a pokračuje v nastíněném trendu rozšiřování užití vizuálních efektů a kombinace médií. Na rozdíl od výše zmíněných typů produkce, Hoblova *ANTIGONA* nevyužívá ani nápodobu reálného prostředí, ani jeviště postaveného v televizním studiu a rezignuje na přejímání divadelních inscenačních technik, jak činí televizní studiové inscenace, stejně jako na nápodobu filmových postupů, jaké používá televizní operní film. Hobl využívá obrazu jako komentáře k hudebnímu proudu, a to vlastními, televizními prostředky.

Opery *ŽENITBA* i *KRAKATIT* představují zvukovou a obrazovou složku filmu ve zdánlivě jednotě simultánní prezentací obrazu herce-zpěváka a zvuku jeho hlasu. Tím se předešlé produkce blíží divadelnímu provedení opery. V *ANTIGONĚ* je tato jednota záměrně narušována za využití různých médií a efektů: filmovaných sekvencí, herců snímaných ve studiu, sekvencí ve stylu *Laterna Magika*, manipulovaných filmových či televizních záznamů atd. V úvodu *ANTIGONY*, po prologu Radovana Lukavského, začíná sbor s opakovanou

21) Jaroslav Volck, Dvoji operní podoba Krakatitu. *Hudební rozhledy* 14, 1961, č. 7, s. 296–298.

deklamací fráze „Vůle lidská je nic“, doprovázené sekvencí záběrů z dokumentárních filmů. Jediné body synchronizace²²⁾ audio-vizuálního proudu v této sekvenci jsou střihy obrazu přesně korespondující s hudebním partem a výrazné akce v obraze synchronizované s výraznými akcemi hudebními, např. exploze = forte úder orchestru. Tyto body synchronizace jsou jedinými indiciemi signalizujícími, že viděný obraz a slyšený zvuk fungují v rámci stejného narativu. Toto spojení je však dostatečně silné na to, aby ustavilo viděné a slyšené do vzájemného vztahu komentáře. To je zásadní rozdíl oproti operám pracujícím se zvukem a obrazem v tradiční, kvazi-divadelní souhře a jednotě. Při sledování *ANTIGONY* jsme si stále vědomi, že tato jednota není vždy samozřejmá ani zaručená.

Po úvodu následuje Kreontův monolog. Zásadní je způsob, jakým je Kreon v celé opeře zobrazen, totiž jako obrovská ústa v barvách filmového negativu. Až do samého závěru opery vidíme jen jeho zpívající ústa. To je další z bodů, v nichž se televizní experiment odlišuje od realističtější pojatých zobrazení (ať již napodobujících divadelní výpravu či reálné prostředí) tradičně inscenovaných oper. Televizní médium zde opět využívá vlastních specifických možností k produkovaní významů, a to ustavením obrazu a zvuku do vztahu komentáře. Vizualně se tato experimentální produkce evidentně vzdaluje jevištně prováděné opeře, s jejímiž estetickými principy pracují televizní studiové inscenace. Jaromír Průša, dramaturg hudební redakce ČST v době vzniku této opery, označil televizní zpracování *ANTIGONY* za výjimečný počín: „To není v našem běžném repertoáru a v našem běžném plánu jedno z děl, které zapadá do uzavřeného dramaturgického plánu, to byl experiment po všech stránkách.“²³⁾ A Tomislav Volek k jeho zpracování trefně poznamenal:

Všechny zfilmované či v televizi inscenované opery se zatím musely spokojit s jakýmsi kompromisem mezi dvěma konvencemi: jevištního kusu a filmu. Filmová zpracování tíhla k velkolepě nakaširované podívané a sladkorealistické iluzi, televize pracně vybírala skladby komorního rázu, skromné v požadavcích na prostor, kompars atd. V této situaci dostávalo vynikající hudební dílo svou filmovou či televizní podobu ne proto, že by si ji samo diktovalo jakožto nejlepší možný způsob své realizace, ale z důvodů, které byly zcela mimo ně: společensko-funkčních, technických, komerčních aj. [...] Jenomže je také možné jít nad to, o stupeň výš, vytvořit z podmínek, jež dnes tvůrci společně dává moderní technika a myšlenkový rezervoár kulturních dějin lidstva nikoli už pouze užitečný kompromis, nýbrž nové dílo. A to dokázal Hobl svou „filmovou operou“. (Mimochodem: i ony citelné terminologické potíže potvrzují, že máme co dělat s jevem novým, pro který zatím nemáme přichystanu škatulku.)²⁴⁾

Volekův poukaz na dosavadní roli televize jako zprostředkovatele „jevištního kusu“ v opozici vůči „novému dílu“ vytvořenému moderní technikou odhaluje základní dva

22) Body synchronizace jsou momenty těsné koordinace vizuálních a akustických akcí, které díky jejich simultánnímu výskytu vnímáme jako sounáležitě, tvořící jednotu a jako svým způsobem autentické. Viz Michel Chion, *Audio-vision. Sound on screen*. New York: Columbia University Press 1990.

23) Anon., *Iša Krejčí: Antigona. Diskuse o televizním filmu režiséra Pavla Hobla*. Praha: Svaz československých divadelních a filmových umělců 1964, s. 5.

24) Tomislav Volek, *Dějství je pradávna báje.... Hudební rozhledy* 16, 1964, č. 14, s. 585.

koncepty žánru televizní opery, jimiž jsou jednak převedení jevištní akce na televizní obrazovku, jednak hudebně-televizní film pracující svými prostředky a vztahující se jen volně k estetickým normám scénické opery.

Polemicky reagoval na Volkovu oslavu ANTIGONY Vladimír Bor, který opeře vytýkal její odtržení od scénické výpravy a zkrácení původního díla Iši Krejčího:

Úprava Antigony byla označena jako televizní opera. Ale opera sama nebyla vůbec inscenována, její děj, drama a konflikty postav zůstaly za obrazovkou, na které se promítala jen tu a tam umělecky zajímavá montáž několika trikově deformovaných záběrů. [...] Ať už byly záměry televizních autorů sebelepší, nepřiblížili Krejčího dílo divákům; tento jistě nesnadný úkol vlastně obešli a — což je na věci nejsmutnější — odradili asi dost diváků na delší dobu od vážných hudebních programů a od pojmu opera. Hudební záznam skladby [...] jen povzbudil přání poznat Krejčího Antigonu plně a nezkresleně.²⁵⁾

Zdá se, že hlavním předmětem polemiky je identita operního díla jako takového a možnosti interpretace opery režijní prací. Jak Vladimír Bor v citovaném textu, tak Václav Holzknecht²⁶⁾ považují za největší chybu televizní ANTIGONY zastínění původní intence Krejčího díla, zatímco Volek a posléze Dušan Havlíček považují televizní zpracování opery za zcela nové dílo, které odráží intenci režiséra Pavla Hobla. Bor a Holzknecht také hájí „každodenního diváka“, pro kterého byla podle jejich slov ANTIGONA příliš nesrozumitelnou:

Především se domnívám, že televize mající u nás nejširší obecnost, musí s ním počítat a musí na ně myslet při každém programu. Tím nechci říci, že by se měla zaměřovat na programy jen populární a lehké, nýbrž na dobře uváženou propagaci dobrého umění. [...] Špatně volené dílo — třeba vynikající — na něž posluchači nejsou připraveni a na něž nestačí, je může odradit nadlouho nebo i navždy od vážného umění vůbec.²⁷⁾

Touto polemikou nad Hoblovou ANTIGONOU kulminovala debata kritiků o funkci vážné hudby v televizi. Volek a Havlíček poukazovali na nemožnost substituce divadelního zážitku skrze televizní nápodobu divadelního představení a zároveň volali po specifické hudebně-televizní tvorbě nevztahující se k jevištně inscenované opeře. Dušan Havlíček píše o důsledcích vysílání pro „každodenního diváka“, které by fakticky znamenalo vyloučení vážné hudby z programu televize: „Pamatujeme dobře, jak před několika lety právě pod heslem: televize pro všechny bylo zrušeno hudební oddělení jako zbytečné a vážná hudba se z vysílání téměř vytratila.“²⁸⁾ A Volek navazuje: „jak ukazují první sociologické

25) Vladimír B o r, Ztracená příležitost. *Hudební rozhledy* 16, 1964, č. 14, s. 586.

26) Václav H o l z k n e c h t, Krejčího nebo Hoblova?. *Hudební rozhledy* 16, 1964, č. 14, s. 587–588.

27) Tamtéž, s. 587.

28) Dušan Havlíček, Spor nejen o Antigonu. *Kulturní tvorba* 2, 1964, č. 40, s. 4.

výzkumy, vyznačuje se tento vztah nepřímou úměrou: častý televizní divák má k umělecké hudbě menší vztah než ten, který televizi nesleduje, a naopak.²⁹⁾

Současně s kritikou zprostředkovatelské a výchovné role televize přináší debata o ANTIGONĚ odpověď na touhu po svébytné televizní hudební formě. Ačkoli Volek píše jednoznačně, že „Hoblovo Concertino a nyní i Antigona jsou tvůrčími činy,³⁰⁾ dramaturg hudební redakce ČST Jaromír Průša komentuje experiment s ANTIGONOU pragmaticky:

Na televizi se budeme vždycky dívat doma v bačkorách, ale do divadla chodíme jako do společenského prostředí. Jsem přesvědčen o tom, že vlastní vývoj a vlastní odrazisté pro základní vytváření nových prostředků reprodukčních i tvůrčích bude spíš v těch společenských složkách, spíš v divadle než v televizi. [...] Umělecké dílo totiž nepůsobí jednorázově, ale působí tím, že žije ve společnosti. A v televizi umělecké dílo nemůže žít, tato možnost postupného žití je nesmírně obtížná. [...] Myslím vždy, že právě v divadlech, koncertních síních apod. dochází k postupnému ukájení kulturních potřeb a umělecké dílo tam má možnost žít. Toto postupné rezonování bude rozhodující pro vývoj umění a ne prostředky, které jsou sice nesmírně sdělné, ale nakonec jen sdělovací.³¹⁾

Tímto tvrzením uzavírá Průša celou polemiku o televizní opeře, neboť volání po svébytné formě hudebně-televizního díla bylo vyslyšeno, ovšem nevzniká nový svébytný umělecký druh, jak si představovala hudební kritika počátkem 60. let. Hoblova ANTIGONA a diskuze jí vyvolaná znamená milník v debatách publicistů o funkci hudby v televizi. Po uznání experimentu jakožto jedné z možností nevyvolaly další avantgardní počiny v televizní tvorbě obdobné reakce. Debata nad ANTIGONOU byla střetem dvou estetických koncepcí o podstatě uměleckého díla. Její kritici, považující za operní dílo jeho notovanou podobu zachycenou v partituře a jevištní podání, nutně protestovali proti Hoblově úpravám a pojetí, které se neopírá o estetiku jevištní inscenace. Obhájcí pak zastávali názor chápající každou inscenaci opery za jedinečné umělecké dílo neodvislé od imaginárního, dokonalého díla prostředkovaného partiturou. Ačkoli debata nerozřešila otázku po podstatě uměleckého díla, publicistický diskurz následujících let si přivlastnil ideu televize jakožto zprostředkovatele a dal za pravdu slovům Jaromíra Průši o nemožnosti vytváření specificky televizních uměleckých děl rezonujících ve společnosti na stejné úrovni, na jaké to dokáže divadelní inscenace. V tomto duchu píše také Jan Trojan více než 35 let po vzniku první televizní opery:

Vysílání přenosů z divadla je atraktivní bezprostředností záběrů, náročnější jsou televizní inscenace pořizované ve studiu, při nichž lze využít jednak novým způsobem scénického prostoru, jednak dotáček v exteriérech. Odtud je jen krok k televizní opeře [...], specifickému oboru, který dosud nenašel svou tvář, ale má nedožité možnosti do budoucna.³²⁾

29) Tomislav Volek, Po jedenácti letech začátků.... *Hudební rozhledy* 16, 1964, č. 16, s. 681.

30) Tamtéž, s. 683.

31) Anon., *Iša Krejčí: Antigona*, s. 31.

32) Jan Trojan, *Operní slovník věčný*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1987, s. 214.

Je evidentní, že Jan Trojan v citovaném textu pokládá studiovou inscenaci za předstupeň žánru zcela specifického pro televizi. Pouhý přenos divadelních technik na televizní obrazovku není chápán jako specifický televizní druh. Zároveň je však zřejmé, že ani natolik svérázná televizní produkce, jakou představovala Hoblova inscenace *ANTIGONY*, neurčila „tvář“ tohoto žánru. Trojanův výrok tak potvrzuje, že publicisty 60. let žádaná „specifická televizní umělecká forma“ je silně abstraktní představou, za níž stojí spíše otázka po identitě uměleckého díla, než konkrétní technika realizace hudebního pořadu pro televizi.³³⁾

Závěr

Odborná veřejnost očekávala od televize v ČSR jednak osvětové působení — měla fungovat jako zprostředkovatel operních děl, tedy vysoké kultury —, jednak vznik nového uměleckého druhu. Ale jelikož se televize nestala reprezentantem jisté společenské prestiže (možná s výjimkou počátku televizního vysílání začátkem 50. let), nebyly ani televizí poskytované a jí produkováné pořady chápány jako produkty vysoké kultury, tedy, slovy Pierra Bourdiea, nezprostředkovávají svým recipientům kulturní kapitál. Téma hledání specificky televizní inscenace opery bylo kritikou posléze opuštěno a spor o identitu hudebního díla, který naznačila debata nad *ANTIGONOU*, nebyl dosud rozřešen, neboť se oba diskurzy míjejí ve svých argumentech.

Paralelně s diskuzí odborné veřejnosti, staly se televizní opery na tři desetiletí stálou položkou v dramaturgii ČST a jejich rozdílná zpracování sledují proměňující se estetické normy kladené na televizní pořady v průběhu let. Proměnu přístupu televize k programové náplni popisuje Pierre Bourdieu takto:

Televize v 50. let chtěla být kulturní a používala svůj monopol k tomu, aby všem vnucovala produkty s kulturními nároky (dokumenty, adaptace klasických literárních děl, kulturní debaty atd.), a formovala tak vkus široké veřejnosti; televize 90. let se snaží o jeho využívání a podbízení se tomuto vkusu, aby zasáhla co nejširší publikum, tím, že nabízí divákům primitivní produkty [...].³⁴⁾

Tento postřeh odpovídá situaci československé televizní opery a postihuje proměnu produkce v průběhu let — od „náročných“ (v rámci možností ideologického diktátu) avantgardně laděných pořadů a snímků zprostředkujících divákům díla „vysoké kultury“ v 60. letech přes filmově pojaté opery let 80., k téměř úplnému vymizení operního žánru z televizní obrazovky 90. let (s čestnými výjimkami pokusů *Opery Furore* a mála dalších).

33) Podobný závěr předkládá Barnesová: „[Televizní opera] si nikdy nevytvořila identitu samostatného umění ani distinktivní rysy.“ Viz J. Barnes, *Television opera*, s. 98.

34) Pierre Bourdieu, *O televizi*. Brno: Doplněk 2002, s. 45.

Bc. Martin Ledvinka (1988)

Jako student magisterského programu na Ústavu hudební vědy FF UK se zabývá konfrontací hudby a obrazu v televizních a filmových dílech z historického i analytického hlediska. V současnosti pracuje na studii o hudebních filmech režiséra Pavla Hobla. (Adresa: martin-ledvinka@seznam.cz)

Citované televizní a filmové opery:

Antigona (Pavel Hobl, 1964), *Apokryfy* (Václav Kašlík, 1960), *Dalibor* (Václav Krška, 1956), *Kalhoty* (Jiří Nesvadba, 1962), *Krakatit* (Václav Kašlík, 1962), *Opera o komínku nakřivo postaveném* (Václav Hudeček, 1967), *Marriage: A Quite Unbelievable Story, The* (Peter Herman Adler, 1953), *Věčný Faust* (Jaromil Jireš, 1985), *Rakovina v úle* (Jaromil Jireš, 1989), *Ženitba* (Přemysl Freiman, Karel Berman, 1960).