

Cseres, Jozef

Operné multimédiá Strážného Parnassu

Musicologica Brunensia. 2013, vol. 48, iss. 1, pp. [23]-29

ISSN 1212-0391 (print); ISSN 2336-436X (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/MB2013-1-4>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/128911>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

JOZEF CSERES

OPERNÉ MULTIMÉDIÁ STŘEŽENÉHO PARNASSU

„Každá opera smeruje k mýtu,“ napísal r. 1972, tesne pred svojou smrťou, skladateľ, dirigent a hudobný teoretik René Leibowitz a zdá sa, že jeho tvrdenie je aktuálne aj vo veku digitálnych interaktívnych technológií. Ale tak, ako sa na nepoznanie zmenili estetické a poetické konvencie operného žánru, aktualizovali sa aj naše mýty a mytémy. Nielen umeleckým dielom ale aj mýtom sa dnes môže stať naozaj čokoľvek, a zrejme to tak bolo vždy. Veľmi múdro to formuloval už semiológ Roland Barthes: *„Mýtus je promluva, a proto mýtem může být vše. Mýtus podléhá pravomoci diskursu. Nedefinuje se předmětem svého sdělení, ale tím, jakým způsobem toto sdělení vyslovuje: existují formální meze mýtu, nikoli však meze substanciální. Mýtem tedy může být vše? Ano, jsem o tom přesvědčen, neboť univerzum skýtá neomezený počet možností. Každý předmět na světě může přejít z uzavřené, němé existence do orálního stavu, otevřeného přisvojení ze strany společnosti, protože žádný zákon, ať už přirozený či jiný, nezakazuje mluvit o věcech. [...] Některé mýty jsou velmi staré, ale žádné nejsou věčné; přechod od skutečnosti k promluvě totiž zajišťují lidské dějiny a jedině tyto dějiny vládnou nad životem a smrtí mytické řeči. Mytologie, ať dávná či nedávná, může mít pouze historický základ, neboť mýtus je promluvou vyvolanou dějinami: nemůže se vynořit z ‚přirozenosti‘ věci.“*¹

Nová doba má pochopiteľne nových hrdinov, nové legendy a nové príbehy. Operné hviezdy dnes na javiskách či televíznych obrazovkách stvárajú vedcov, podnikateľov, politikov, športovcov, mediálne hviezdy, a dokonca aj sektárov a teroristov. Námetom pre operné libreto môže byť návšteva amerického prezidenta v Číne v časoch studenej vojny (John Adams: *Nixon in China*, 1985–87), teroristický únos na Blízkom východe (John Adams: *The Death of Klinghoffer*, 1990–91), súdne pojednávanie s členmi nebezpečnej sekty (John Moran: *The Manson Family*, 1991) alebo víťazstvo českých hokejistov na olympiáde (Martin Smolka – Jaroslav Dušek: *Nagano*, 2001–03). Periskop libretistov akoby strácal historickú hĺbku. Ich príbehy sa čoraz zriedkavejšie odohrávajú vo vzdialenej minulosti a keď už áno, je to minulosť dištancovaná nielen umeleckým jazykom

¹ BARTHES, Roland. *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004, s. 107–108.

ale aj cez prizmu médií a interpretačných nánosov. Rovnako ako pre literátov či filmárov, aj pre autorov operných libriet ja zaujímavá najmä aktuálna prítomnosť, vrátane mediálnych manipulácií, ktoré sa podieľajú na vytváraní jej obrazu. Médiami sprostredkované dejiny dnes „vládnu nad životom a smrťou mytické reči.“ Mení sa aj civilný status archetypálnych charakterov tradičných opier, a tak Dionýza reprezentuje kultová rocková hviezda (Harry Partch: *Revelation in the Courthouse Park*, 1960), Oidipom môže byť znechutený nezamestnaný mladík z londýnskeho East Endu (Mark-Anthony Turnage: *Greek*, 1988) a boh Hermés vystupuje ako scatujúci vlakový sprievodca na trati v oblasti mississippskej delty (Anne LeBaron: *The E. & O. Line*, 1993).

V novodobých operných dielach však nie sú nové iba literárne, hudobné a scénické metódy ale aj médiá a technológie, ktoré sa v nich uplatňujú. Dobovým aktualizáciám v sujetovej rovine zodpovedajú trendové inovácie v oblasti média a vzájomná súčinnosť obidvoch aspektov spôsobila, že sa porenesančné intermédiá zmenili na postmoderné multimédiá. V českom kontexte môžu byť príkladom tejto premeny (i recepčných problémov, ktoré ešte stále v konzervatívnych kruhoch spôsobuje) zdanlivo provokatívne inscenácie brnianskej agentúry Sřežený ParnassTM (Zdenek Plachý a Jiří Šimáček). Podľa kontroverzných recenzií v tlači by sa mohlo zdať, že provokácia je hlavnou stratégiou a výstrednosť hlavnou poetickou maximou združenia. Nie je to však také jednoznačné a domnievam sa, že estetická a umelecká hodnota ich diel pretrvá aj v budúcnosti, keď provokatívnosť a výstrednosť stratia punc dobovej aktuálnosti. Autorský tandem Plachý-Šimáček síce zámerne prekračuje nejasné a pohyblivé hranice medzi „vysokým“ umením a „nízkou“ populárnou kultúrou obidvomi smermi a porušuje nepísané tabu písaných i nepísaných pravidiel žánrov, no robí to s nadhľadom, v primeranom umeleckom stvárnení a vôbec nie na úkor originality a kvality či v záujme lacnej senzácie. Ich diela sú výstižné reprezentácie doby, ktorá je sama kontroverzná najmä tým, že zahmlieva realitu technologicky generovanými simulakrami. A práve rozmanité podoby iluzionizmu a mediácie našli uplatnenie v poetike Sřeženého Parnassu.

Tradičné operné prostriedky a zaužívané mytémy a symboly bývajú v ich scénických dielach postmoderne dištancované aktuálnym médiom, cez humornú optiku a v dialógu s tradíciou. V *Áriách k nezaplacení* (2002; Zdenek Plachý, Jiří Šimáček a Hans W. Koch), napríklad, je mýtoetymologické vzývanie anjelov počas špiritistickej seansy prerušované drzou videokamerou jedného z japonských hosťov, pre ktorých žánrový obrázok z rudolfínskej Prahy zinscenovala agentúra Sřežený ParnassTM ako súčasť svojho najnovšieho kultúrno-obchodného produktu – podnikového karaoke večierku operných árií. Protagonistov scény – cisára Rudolfa II., dvorného polyhistora Johna Dee, jeho manželku Jane a asistenta pre komunikáciu s anjeli, magistra Edwarda Kellyho – snímanie kamerou očividne neruší. Zanepřázdnění transcendentálnym zážitkom, nevenujú pozornosť ani povahe komunikačného média. Vôbec ich nevyvádza z miery, že je ním televízna obrazovka. Chladné, autoreferenčné McLuhanovské médium zvestuje účastníkom seansy nekompromisný odkaz bohov: „*Chcete-li znát víc, dejte nám víc*

zlata!“ Priamočiarosť „duchovného“ posolstva anjelov je omračujúca; veď kto by netúžil poznať viac z tajomstiev nadprirodzeného sveta a zároveň mať viac zlata. Zákernosť dilemy spočíva v miere, koľko zlata sme ochotní pre poznanie obetovať a či vôbec nejaké. Zlato má podobu zlatých náramkových hodínok, pochopiteľne s vyrytým firemným logom a venovaním od šéfa japonskej materskej spoločnosti. Do deja ich vovádzajú šarmantní moderátori večera (reálne tváre a hlasy, známe z komerčných elektronických médií), sľubujúc ich ako odmenu pána Akiru za najpresvedčivejší spevácky výkon veľkej karaoke hry. Šťastným výhercom sa stáva pán Milan po tom, čo pred „prázdny orchestrom“ (doslovný preklad japonského pojmu „karaoke“) oduševnene predvádza výstup regrútov z Janáčkovej *Její Pastorkyně* i dueto *Věrné naše milování* zo Smetanovej *Prodanej nevěsty*. Za výkonom víťaza nezaostávajú ani čísla ostatných súťažiacich – Dvořákov Vodník v podaní pána Richarda, Libuša pani Marty, Rusalka pani Gabriely, ária *Ó vy lípy* zo Smetanovej *Libuše* v podaní pána Ondřeja a najmä *Čurymuryfuk!* z Dvořákov *Rusalky* v temperamentnom stvárnení pani Věry. Defilé postáv a *highlights* z českej opernej klasiky sa odohráva pred neviditeľným elektronickým orchestrom (autorom úprav árií pre karaoke je Martin Burlas) a pod výpravnou videoprojekciou z japonských mediálií, adjustované konverzačnými kliše moderátorskej dvojice, skandovaním štatistov, vystúpením zápasníkov sumo i nečakanou zápletkou, spôsobenou rozdielnym chápaním spoločenského statusu ženy v tradicionalistickom Japonsku a emancipovanej Európe. Skrátka show aká má byť: štylizovaná, účelovo generovaná zábava, pozdvihnutá na úroveň snobského intermédiu priamo v historickom svätostánku najvyššej, tradíciou posvätenej umeleckej kultúry.

Tuctová show, ako ju poznáme z televíznych obrazoviek, ktorú smelá dramaturgická ambícia, invenčná poetická stratégia a postmoderná optika povyšujú na svojprávny žáner. Citlivo zvládnuté médium, zámerne balansujúce na klzkej hrane medzi umením a gýčom, medzi estetikou a pseudo-estétstvom, neodráža iba zmeny v oblasti umeleckej reprezentácie, ale predovšetkým reflektuje mocenský proces virtualizácie a alienácie samej reality, jej splyvanie s vlastným deformovaným podobenstvom v obratne nastraženom zrkadle krvilačných médií. V dobe, keď skutočnosť nahrádzajú hyperreálne simulakrá, keď miznú tradičné kauzálne a referenčné rámce, keď sa funkcia spravodajských médií zúžila na navodzovanie zdania aktuálnosti, má čoraz viac ľudí vážne problémy odlišiť skutočnosť od jej pragmaticky produkovaných fiktívnych surogátov. Zmätená hodnotová hierarchia ľudí potom o to úpornejšie lipne na osvedčených komunikačných stereotypoch, hľadajúc v nich oporné barličky pre tápajúcu chôdzu v globalizovanom a zároveň dezintegrovanom svete. V tomto kontexte je nutné čítať karaoke experiment trojice autorov *Árii k nezaplacení*.

A treba v ňom čítať aj ďalší projekt združenia – spektakulárne predstavenie *Fantom čili Krvavá opera* (2005), kde kocha v role skladateľa vystriedal Petr Kofroň. Aj ono spája české operné dedičstvo s hermetickou tradíciou a čiernou mágiou a milo ironizuje inštitucionálny rámec. Autori tentoraz na pozadí beštiálneho príbehu rozpúťali boj za pravý charakter Smetanovej *Libuše*, ktorý sa z ja-

viska presunie do zákulisia inštitúcie a nejaviskových zákutí budovy divadla. Nad všetkým vládne trojjediný Fantóm (spevák, herec a kúzelník), načúvajúci odkazu legendárneho Herma Trismegista i magickým formulám Alesteira Crowleyho. Deklamované citácie zo *Smaragdovej dosky*, Kofroňove parafrázy Smetanovej hudby, iluzionistické exhibície kúzelníka Bušinu, árie z *Libuše*, herecké a baletné akcie, videoprojekcia citujúca z kultového filmu *Fantóm opery*, desivý zbor Husitov pri základných kameňoch ND, to všetko možno vidieť a počuť v novodobom intermédiu.

„Opera nikdy nebola v zhode s dobou – od samých svojich začiatkov bola pokladaná za čosi zastaralé, za retroaktívne riešenie nejakej vnútornej krízy v hudbe a za nečisté umenie. Povedané hegelovsky, opera je zastaralá už v samom svojom pojme. Ako ju potom niekto nemôže mať rád?“ Týmito slovami sa nás Slavoj Žižek s Mladenom Dolarom snažia presvedčiť,² že opera je bytostne odsúdená na dobovú neaktuálnosť. Ale operné umenie nikdy nebolo izolované od spoločenskej reality. Do izolácie ho občas dostávali iba tí, čo nepochopili nadčasovosť posolstva mytologických tém a nevyhnutnosť vývoja symbolických foriem, vrátane umeleckých. Teda tí, čo sa dodnes snažia urobiť z opery mocenskú inštitúciu, zneužívajúcu kráľovský žáner na neumelecké (resp. pseudoumelecké ciele). Tento problém je vo svete dávno predmetom serióznej vedeckej debaty, ktorá splodila množstvo podnetných štúdií s metodologickými východiskami, siahajúcimi od psychoanalytických cez štrukturalistické až po postštrukturalistické a feministické. Debate, samozrejme, predchádzali mnohé odvážne operné produkcie, experimentujúce s tradičnými formami a testujúce únosnosť aktuálnych a aktualizovaných posolstiev.

Nová skúsenosť s technológiou a médiami si vyžiadala novú senzibilitu a ponúka nové druhy estetického zážitku. Filozofi a estetici boli na prahu nového milénia nútení prehodnotiť pojem *aisthesis* a vrátili mu pôvodnú baumgartenovskú konotáciu zmyslového vnímania. Toho vnímania, ktoré svojho času hudobný kritik a estetik Eduard Hanslick nazval patologickým a degradoval ho na biologickú úroveň tvorby chloroformu. Estetika dnes integruje estetické s anestetickým; prvý aspekt zdôrazňuje vnímanie (zmyslové i kognitívne), druhý tematizuje necitlivosť. Všetkoprestupujúci proces estetizácie sa totiž v postmodernej spoločnosti paradoxne zmenil na svoj anestetizačný opak. Na jednej strane za to môže mediálna distribúcia falošnej krásy módných trendov, na druhej strane naša obsesia „estetizovať“ všetky aspekty života a prostredia. Redundancia pseudoestetická vedie k rapídnej devalvácii skutočného estetična, k baudrillardovskej pornografii. A umenie na tento neutešený stav prirodzene reaguje. „Umenie dnes,“ apelovala Susan Sontagová už pred štyridsiatimi rokmi (!), „je nový druh nástroja, nástroja určeného na modifikáciu vedomia a organizáciu nových modov senzibility. Prostriedky na umeleckú prax sa radikálne rozšírili. Umelci by sa naozaj mali stať,

2

V spoločnej knihe *Opera's Second Death*. New York/Londýn: Routledge, 2002.

*ak majú reagovať na túto novú funkciu [...], estetikmi seba-vedomia: neustále by mali spochybňovať svoje prostriedky, materiály a metódy.*³

Vývoj umenia síce postupuje po iných krivkách než vedecký a technologický pokrok, aj ono sa však snaží držať krok s rýchlo pulzujúcou dobou. Odľahčená forma, parafrázy, skratky a hyperboly v opernej poetike síce mnohých poburujú, no poburujú iba tých, ktorí nepostrehli (alebo zámerne ignorujú) novú funkciu umenia v informačnom veku. Veď umenie sa už dávno zrieklo mimetických konvencií, popretfhalo zväzujúce putá s predmetnou realitou a rezignovalo aj na metafyzické spôsoby reflexie sveta či dokonca mesiánske ambície. Už v ranom období modernizmu sústredilo pozornosť na vlastný jazyk, akcentujúc jeho nediskurzívne špecifiká, aby v postmodernom štádiu svojho vývoja rozšírilo túto orientáciu o poznanie neexistencie univerzálneho jazyka, uhla pohľadu či kritéria. Dôslednou „babylonizáciou“ naočkovalo dokonca aj diskurz filozofie a humanitných vied, ktorý sa značne estetizoval a začal sa vyžívať v intermediálnych presahoch.

Operné intermédiá, ktoré kedysi splodila renesančná túžba resuscitovať antickú drámu, sa podľa mnohých autorov ocitli v minulom storočí v kríze, podľa niektorých dokonca umreli. Väčšina kuvičích ohlasovateľov smrti opery dogmaticky zatvára oči a zapcháva si uši pred inováciami v opernom umení, ich unáhľený verdikt však nemá nič spoločné s dôslednosťou barthesovskej diagnostiky smrti autora. Postoje staromilských ohliadačov mŕtvol pripomínajú skôr zúfale počínanie opitého Nekrocára z Ligetiho opernej frašky *Le Grand Macabre* (1975–77), ktorý sa, potom čo zistí, že neprivodil vytúžený zánik sveta, so slovami „*Takže ... vy žijete ...*“ rozplynie do fantómového prízraku. Sám projekt rekonštrukcie antickej tragédie prostredníctvom *stile rappresentativo* (či *stile espressivo*) na prelome 16. a 17. storočia nevyznieval príliš presvedčivo. Nová scénická forma svojou programovou orientáciou na idealizovanú minulosť totiž nemohla vhodne reprezentovať novú paradigmu vedenia ani nový model spoločnosti, tej však nič nebránilo v tom, aby ju od začiatku uchopila mocensky. Raná opera síce už nebola obetným rituálom ani katarzným (inter)médiom, no ani reprezentačné poslanie neplnila dôkladne, a keď, tak iba krátko. Čoskoro ju stihol osud attaliovských repetícií – namiesto toho, aby upevňovala vieru vo vládnucu ideológiu, začala slúžiť elitárskej zábave a neskôr, snád ešte viac než iné umenia, podľa hla štylizovanému manierizmu, narcizmu, snobskému elitárstvu i účelovej komodifikácii. Wagner síce vniesol do operného umenia dionýzovské (alebo, podľa Kanta, dynamické) vznešené, no jeho rozhodnutie „zničiť existujúci rád vecí“ stroskotalo – v ideologickej, filozofickej i esteticko-umeleckej rovine – na deštruktívnom revolucionizme s koreňmi v antihistorickej a antietatickej doktríne, na idealistickom až utopickom presvedčení o prekonateľnosti kozmického teleologizmu fylogenetickou rekonštrukciou ľudského druhu, na svojsky interpretovanom schopenhauerovskom mysticisme, mesiášskom vizionárstve

³ SONTAG, Susan. One Culture and the New Sensibility. In *Against Interpretation*. New York: Anchor Books, 1990, s. 296.

(*Zukunftsmusik* a *Kunstwerk der Zukunft*), neskororomantickej remytologizácii a pofidernom estétstve.

A tak, k ďalšiemu zmŕtvychvstaniu opery došlo až koncom 20. storočia, keď modernistické praktiky radikálne zmenili tvár umenia a rozrušili hierarchické štruktúry v jeho prezentácii a reflexii. Neobišli ani konzervatívne operné inštitúcie. Nová opera sa však tentoraz neznovuzrodila z kontextových reinterpretácií mýtov, ale paradoxne z formálnych repetícií – štruktúrnych i technologických. John Cage koncipoval všetky svoje *Europery* výlučne z fragmentov historických opier, pričom niektoré vokálne party reprodukoval z gramofónov a pásu. Demontoval tak autora a ocitol sa v úlohe Barthesovho pisateľa, ktorému neostáva „nič iné než imitovať predchádzajúce, nikdy nie pôvodné gesto“ a „premiešavať jednotlivé písania, vzájomne ich konfrontovať, aby nenachádzal ťažisko na žiadnom z nich.“⁴ A Philip Glass s Robertom Wilsonom v scénickom multimédiu *Einstein on the Beach* (1976) či Robert Ashley v televíznej opere *Perfect Lives* (1979–1983) už ani nerecyklujú, iba opakujú hlasy a gestá, ktoré akoby nikdy nepatrili žiadnemu subjektu. Multimediálne elaboráty repetícií, ako môžeme ich diela smelo nazvať, postupujú ireverzibilne v lineárnom, diachronickom slede bez hierarchických ambícií, a to aj vtedy, keď sa opierajú o naratívne štruktúry. Ich autori sa niekedy vyžívajú v expresívnom gradovaní, inokedy uprednostňujú minimalistickú striedmosť, v obidvoch prípadoch je však cítiť ako postindustriálna doba degradovala „humánne“ stroje na ničenie času (lévi-straussovské mýtické a hudobné formy) na odosobnené automaty. A tak sme sa nakoniec dožili aj opier bez ľudského hlasu, kde sú spevácke party – generované elektronicky alebo imitované mechanicky – nahradené technologickými simulakrami. No ani umlčanie ľudského hlasu vo veľkej symbolickej forme, ktorá si vždy potrpela na spevácku exhibíciu, ešte nemusí znamenať jej zánik. Veď aj legendárny Orfeov hlas, viacnásobnou resuscitáciou ktorého vznikla európska opera, spieval aj potom, čo bol násilne oddelený od tela jeho nositeľa, čo dnes napokon, vďaka teleprezentácii a telematickej simulácii, nie je neuskutočniteľné.

Prevratné zmeny v umeleckom myslení narážajú pochopiteľne na rezistenciu zástancov etablovaných konvencií. Mnohé operné predstavenia posledných desaťročí skutočne nespĺňajú formálne kritériá ortodoxného žánru, no tie kedysi nespĺňal ani Wagnerov *Gesamtkunstwerk*. To ale neznamená, že súčasná opera nedokáže zmysluplne reflektovať rozptýlenú a unikajúcu realitu, generovať estetické zážitky a že nestojí za serióznejšiu reflexiu. Možno by sme jej zatracovateľom pomohli prekonať averziu voči nej, keby sme ju jednoducho nenazývali operou. To by však bolo rovnako neproduktívne riešenie, ako nazývať hudbu po Cageovi sound artom. O to viac, že pre otvorené umelecké dielo, akým mnohé súčasné javiskové multimédiá nesporne sú, sa vžil nádherný pojem *opera aperta*.

⁴ BARTHES, Roland. Smrť autora. In *Profil súčasného výtvarného umenia*. 2001, č. 1–2, s. 11.

Jozef Cseres přednáší estetiku a filozofii umění na Filozofické fakultě UK v Bratislavě a Filozofické fakultě MU v Brně. Předmětem jeho vědeckého zájmu jsou strukturální vztahy mezi hudbou a mýtem, umělecká reprezentace a interpretace, experimentální a improvizovaná hudba a intermedia.

ABSTRACT:

The paper deals with two opera performances of the Střežený Parnassus™ (Guarded Parnassus™) art group from Brno – *Arias That Money Cannot Buy* (2002) and *Phantom or Bloody Opera* (2005). These two stage works, commissioned for the National Theatre in Prague, provoked quite controversial reactions because of loosened postmodern poetics to which the Czech opera visitors and critics are still not accustomed. Treating both performances in a global context of current operamaking, I intend to emphasize the transformations the opera genre and its cultural reflection undergone in world during last decades.

Key words:

intermedium, multimedium, myth, mytheme, opera, poetics, representation, technology

Bibliography:

BARTHES, Roland. *Mytologie*. Praha: Dokořán, 2004.

BARTHES, Roland. Smrt' autora. In *Profil současného výtvarného umenia*. 2001, č. 1–2, s. 11.

SONTAG, Susan. One Culture and the New Sensibility. In *Against Interpretation*. New York: Anchor Books, 1990.

ŽIŽEK, Slavoj – DOLAR, Mladen. *Opera's Second Death*. New York/Londýn: Routledge, 2002.

