

Střelcová, Věra

Několik poznámek k interpretaci Čertovy stěny Bedřicha Smetany

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. F, Řada uměnovědná. 1965, vol. 14, iss. F9, pp. [289]-301

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/110892>

Access Date: 29. 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.

VERA STRELCOVÁ

(B r n o)

NĚKOLIK POZNÁMEK K INTERPRETACI
ČERTOVSÝ STĚNY BEDŘICHA SMETANY

Smetanova opera *Čertova stěna* byla po dlouhá leta od své premiéry 29. 10. 1882 předmětem nepochopení a nesprávných výkladů, což mělo za následek, že se činily pokusy „pomoci“ jí k úspěchu různými dramaturgickými úpravami.¹ Vynořovala se čas od času i nesprávná a neodůvodněná tvrzení, že nese znaky úpadku tvůrčích sil skladatelových následkem jeho duševní choroby.² *Libretu* opery, které pro Smetanu napsala Eliška Krásnohorská, byla vytýkána konfuźnost a naivita a zdůrazňoval se nevyřešitelný rozpor mezi Smetanovou hudbou a textem opery. Také nedbalá a nemohoucí scénická interpretace opery při její premiéře přispěla k neúspěchu díla a po dlouhý čas potom byla uchovávána nedůvěra v jeho uměleckou působnost. Trvalo dlouho, než byla průkazně rozpoznána originalita, novost a vysoká umělecká hodnota této Smetanovy opery a než *Čertova stěna* pevně zakotvila v českém operním repertoáru.

Dnes po pořízením kritického vydání partitury³ a kritického vydání libreta *Čertovy stěny*, v němž Mirko Očadlík konfrntací původního textu E. Krásnohorské s jeho konečným zněním v partituře Smetanově přesvědčivě dokázal, že rozdíl mezi oběma „*spocívá především v proměně nazíracího hlediska na námět*“⁴ a že proces pronikavé změny libreta byl uskutečněn tvůrčím zásahem Smetanovým, změnil se i názor na libreto a zdánlivý rozpor mezi ním a hudbou Smetanovou. M. Očadlík také správně poukázal na skutečnost, že skladatel, dávaje svým zhudebněním libreta dílu konečný tvar, vytváří je jako nedílný celek, a realizuje v něm svůj tvůrčí záměr, ať už je jakkoliv skrytý a jeho důvod jakkoliv záhadný. Ostatně B. Smetana sám si byl dobře vědom, že jeho opera „. . . bude docela zvláštní, originální“⁵, a sděluje A. Čechovi, že „*práce je obtížná, komplikovaná a nová*“.⁶

Takové nové, na dobu svého vzniku jistě hodně smělé dílo, se nemohlo ovšem prosadit naráz. — Muselo být skutečnou hádankou nejen „*pro mnohého kritika*“⁷, ale i pro interprety samé; především Smetanovým originálním řešením dvojnického problému Rarach—Beneš a pak pojetím postavy Voka. Skladatele zaujala tato postava tak hluboce osobně, že vložil mimoděk do jejích citových stavů odraz svého vlastního života. Téměř se s ní ztotožňuje.⁸ A tak svou novou

konceptí mění průběhem kompozice původně komicky zamýšlenou operu ve vážné hudební drama. B. Smetana nedovedl nebo už nechtěl dát *Čertově stěně* úsměvný humor svých dřívějších komických oper, s výjimkou postavy Michálka, která jediná z postav opery je skutečně z rodu smetanovských humorných výtvorů.

Svým „dramaturgickým jinotajem“, řečeno s M. Očadlíkem, a celou složitou komplikovaností svého pojetí a definitivního uchopení námětu B. Smetana položil a vlastně dodnes klade interpretům *Čertovy stěny* skutečnou interpretační hádanku k rozluštění.

A právě tato záhadnost a myšlenková složitost díla, k níž došlo, jakmile se původní předloha E. Krásnohorské postupně proměňovala a dostávala hlubší význam, láká ještě dnes interprety a provokuje je přímo k hledání nového, moderního a do samé myšlenkové podstaty díla pronikajícího vyjádření na scéně.

Otakar Hostinský už šest let po premiéře *Čertovy stěny* psal o nutnosti věnovat této Smetanově „opeře „... péči dvojnásobnou“ a zdůrazňoval přitom důležitost stránky scénické, „neboť nároky zejména na úpravu scénickou a na výkony herecké věru nejsou malé...“⁴⁹ Tato slova O. Hostinského vystihují velmi dobře hlavní interpretační problém *Čertovy stěny*. Netkví ani tak v hudebním provedení; to od nastudování *Kovařovicova* (1904) a zvláště pak od významného uvedení *Čertovy stěny* v jubilejním roce Smetanově (1924) Otakarem Hostinským v úplném znění bez škrťů a úprav bylo většinou právo skladatelově partiturní. Právě zásluhou hudební stránky interpretace se *Čertova stěna* pomalu stávala operou repertoární jako ostatní opery Smetanovy.

Problém *Čertovy stěny* tkví spíš v režijní a jevištně výtvarné, ale především v představitelské složce interpretace.⁴⁰ B. Smetana sám už před premiérou projevil obavy právě z provedení scénické části své opery: „*Jenom, bude-li výprava opery na jevišti v každém ohledu přiměřená, bude mít práce má dobrý účinek,*“ píše, a dodává: „*ostatně o hudbu nemám žádných starostí, ta je dle náhledu mého dobrá...*“⁴¹

Není nutno dodávat, že Smetanovu formulaci „výprava opery na jevišti“ je třeba chápat v nejširším významu (což konečně je patrné už ze zdůraznění: „v každém ohledu“!) a že do ní zahrnoval i herecké uchopení postav, jak je zřejmé též z jeho popisu charakteristiky postav v návrhu na obsazení *Čertovy stěny*, který posílá A. Čechovi.⁴² Ledabyly nedbalé jevištní výpravě *Čertovy stěny* při premiéře byla také, jak známo, přisuzována hlavní vina na neúspěchu díla.

Ostatně, jak také mohla scénická výprava této opery vypadat v době, kdy E. Krásnohorská si netroufá volit pro zjevení Katušky na začátku druhého jednání nějaké osobitější scénické řešení, protože má, jak píše B. Smetanovi, „*k naší famózní divadelní správě tu důvěru, že starý efekt, který z »Fausta« a »Egmonta« umí nazpaměť, také v naší opeře zas trefí, kdežto kdyby Jarkova vzpomínka na*

*milenku měla jinou podobu a vyžadovala jinou úpravu, bála jsem se, že by to dopadlo tak pro naši nebohou divadelní režii nemožně a žalostně, jako s pověstnou malovanou truhlou v »Hubičce« . . .*¹³

Stejně je s podivem, že se E. Krásnohorská při svém názoru na nemohoucnost režie a výpravy nezalekla daleko obtížnějšího scénického úkolu, který oběma připravila svým předpisem vystavení a zboření čertovy hráze přes rozbouřenou Vltavu. Tato scéna je i při dnešní vyspělé jevištní technice a dnešním moderním názoru na jednoduchost a oproštěnost scény a možnosti jevištního osvětlování stále ještě tvrdým scénickým oříškem pro operního režiséra i výtvarníka a jeho rozlousknutím si oba prověřují osobitost své režijní a s ní související výtvarné koncepce této opery.¹⁴

Trvalo to ovšem celá desetiletí, než byl nalezen skutečně umělecký tvar výtvarného řešení problémů, které *Čertova stěna* v sobě nese, a mohl být nalezen a stále nově nazírán teprve tehdy, až se zdokonalila jevištní technika a operní režisér, jako inspirátor všeho scénického dění, se stal tvůrcí uměleckou osobností.

Ale stránka jevištně výtvarná je jen dílčím problémem scénické interpretace *Čertovy stěny* a je dnes, v době moderní jevištní techniky, už víceméně úspěšně vyřešena našimi operními režiséry a výtvarníky, ovšem uměleckou mírou jejich talentu a tvůrčích schopností. Vlastní problém *Čertovy stěny* však tkví v dramaturgickém přístupu k dílu a je dán hned už označením v titulu: komicko-romantická opera. Toto označení bylo uvedeno už v původním libretu a vepsáno rukou E. Krásnohorské do autografu libreta.¹⁵ Dualismus tohoto označení dával interpretaci zdánlivě právo vyzvednout libovolně v inscenaci tu nebo onu stránku.

Protože také *postava Michálka* svou vskutku smetanovskou komikou připomínala typické postavy dřívějších Smetanových komických oper a protože i některé komické situace v opeře na to ukazovaly, zvláště hudebně svěží, rozkošná sborová scéna venkovských dívek a hochů ve třetím jednání, inscenovala se *Čertova stěna* zpravidla jako opera komická, v níž byla romantická vlastně jen příroda, prostředí, ve kterém se děj odehrává. Neujasněnost charakteru Vokovy postavy pak přispívala k tomu, interpretačně vysvětlit její citové rozpory sklonem k žertu a hře.

Tak *postavu Voka* pojímal už K. K o v a ř o v i c, když se ho snažil interpretačně proměnit ve „švarného kavalíra, který spíše ze žertu než ze smutné hazardnosti jedná“.¹⁶ O. Z í t e k považuje *Čertovu stěnu* za dílo, „jež staví logiku a život romantismu v ostrí kontrastů, a jimi vybijí se romantický živel v komiku; překonává se komikou“.¹⁷ Domnívá se, že B. Smetana v *Čertově stěně* perzifloval romantismus (což ovšem bylo spíš záměrem E. Krásnohorské), a dovolává se v tomto tvrzení jisté analogie se Smetanovým *Tajemstvím*, nedbaje, že *Čertova stěna* vznikala v dosti značném odstupu časovém od *Tajemství* a už za zcela jiných životních okolností.

Také T a l i c h o v i byla *Čertova stěna* „ . . . nejčarovější českou hudební

*veselohrou, veselou hrou o lásce, posazenou do krásného romantického kouta Vltavy . . .*¹⁸, a proto postava Voka v jeho pojetí mění zcela svůj charakter. Svou představu ovšem V. Talich realizoval pomocí úprav, hlavně textových, ale též hudebních, čímž pak podstatně rušivě zasáhl do smyslu a struktury díla, jak to ve své polemické stati dokázal M. Očadlík.¹⁹ Smetanova *Čertova stěna* je dílo tak bohaté a rozmanité, že každá jeho interpretace má možnost právě tak bohatě a rozmanitě je vykládat a ovšem pak i na scéně tlumočit. Ale nelze dílo vykládat libovolně a „pomáhat“ mu nepietními úpravami, když je dnes zcela průkazně dokázáno, že definitivní tvar, který dal B. Smetana dílu, vznikl záměrnou a složitou Smetanovou dramaturgií původního textu E. Krásnohorské a vlastním zhudebněním takto upraveného libreta. Jím, jak bylo už řečeno, změnila se původně zamýšlená komedie skladatelovou tvůrčí vůlí v příběh lidsky hluboký a vážný, ve kterém se odráží citový život jeho tvůrce více, než tomu obvykle bývá u umělce, který do svého díla vnáší vždy kus sebe sama.

Není tedy třeba žádných úprav, neboť není, jak soudí také Jan R a c e k,²⁰ „*dualismu mezi textem a hudbou, naopak naprosté splynutí v jeden umělecky přehodnocený celek*“. Dramaturgie této opery je vnitřní a lze ji umělecky vyjádřit pouze prostředky režijními a interpretačními při respektování díla v úplném znění, jak vyšlo nakonec z ruky skladatele.

K názoru, že *Čertova stěna* nebyla Smetanou komponována jako opera komická, ukazuje mimo rozbor hudebních myšlenek opery už také Smetanova nechuť složit k dílu ouverturu, kterou má přece jinak každá Smetanova komická opera.²¹ Také V. V. Z e l e n ý ve své obsáhlé stati o *Čertově stěně* v Daliboru 1882 poukázal na to, že B. Smetana původně začínal operu přímo počátkem prvního jednání bez úvodu a vyvodil z toho, že B. Smetana opravdu komický element v *Čertově stěně* pokládal za podřízený a vážný za hlavní.²² Je zajímavé, že také Z. N e j e d l ý považoval *Čertovu stěnu* za operu komickou. „*Také zápletku a s ní celý ráz zpěvohry jest rozhodně komický*.“²³ A přece na jiném místě charakterizoval *Čertovu stěnu* mnohem pronikavěji, když řekl, že tato poslední Smetanova opera je „*v dějinách zpěvohry zcela nový genre*“.²⁴ Ano, z tohoto hlediska je třeba přistupovat k dílu tak nesnadnému, na něž nelze brát běžná měřítká a nelze je zařadit do žádné škatulky, ani na ně přilepit žádnou určující vinětku.

Proto by snad bylo nejlépe, neuvádět ani ono označení E. Krásnohorské: komicko-romantická opera, které vyjadřuje pouze skutečnost, že opera obsahuje romantické i komické prvky, ale neříká jinak nic o skutečném, vnitřním smyslu díla, a svádí jen interprety k různým omylům.

Certova stěna je vskutku dílo sui generis a jako takové musí být také interpretována.²⁵ Interpretace je zde spjata, více než kde jinde v díle Smetanově, s dramaturgickým proniknutím k myšlenkové podstatě tohoto náročného díla a zvláště s představitelskou schopností operního herce. Komplikova-

nou dramaturgii vnesl do *Čertovy stěny* sám B. Smetana, a přijmeme-li Očadlíkovovo tvrzení, že tato složitá koncepce Smetanova je záměrná a důsledná a že její motivace byla skladatelem úmyslně utajena a zatemněna, klade tedy výsledný tvar díla interpretaci několik zásadních problémů, které se různé režijně dramaturgické počiny pokusily řešit a v současnosti snad i dílčím způsobem vyřešily. Domnívám se však, že pokud nebudou tyto problémy řešení v nejtěsnějším spojení s představitelskou stránkou operní reprodukce, a to v její úplnosti, týkající se všech postav opery i jevištní funkce sboru, zůstane každá režijní dramaturgická koncepce nedořešena.

Z motivického rozboru hudebního úvodu k *Čertově stěně*²⁶ vystupuje do předí idea díla, jak ji B. Smetana vložil do jeho konečného znění.

Jsou to tři základní motivy, těsně se k sobě připínající: *motiv Rarachův*, s protaženým rozvedením poslední disonance a vážným, ironicky míněným dovětkem varhanního chorálního charakteru:

Allegro moderato, quasi andante (♩ = 60)

Musical score for the beginning of the opera. The score is written for piano (p) and organ (org.). The tempo is *Allegro moderato, quasi andante* with a quarter note equal to 60 beats per minute. The piano part features a prominent melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The organ part provides harmonic support with chords and sustained notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

motiv Voka:

Musical score for the 'Voka' motif. The score is written for piano (p). The tempo is *Allegro moderato, quasi andante* with a quarter note equal to 60 beats per minute. The piano part features a prominent melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *sm.* and *cresc.*

mužně a slavnostně znějící,²⁷ a *motiv lásky*:

Musical score for the 'Láska' motif. The score is written for piano (p). The tempo is *Più animato* with a quarter note equal to 72 beats per minute. The piano part features a prominent melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The score includes dynamic markings such as *pp dolce* and *D. sm.*

který se sice pojí hlavně k postavě Hedviky a také ke vzpomínce na její matku, kterou Vok dříve beznadějně miloval (jak na to ve své stati, výše citované, poukázal V. V. Zelený), ale který nabývá náhle širšího, obecnějšího významu lásky, přemáhající sebeobětováním moc zla, když se objeví v úvodních taktách druhého jednání, kdy Jarek, prchaje sám před sebou a svou láskou, setkává se s Rarachem.

Způsob, jak B. Smetana s těmito motivy v úvodu pracuje, je významově lapidární a redukuje všechnu složitost smyslu opery, uloženou v jednotlivostech fabulačního vývoje na prosté, čisté ideové vyznění celku: láska svou etickou silou slavně vítězí nad zlem. Touto ideou se Smetanova *Čertova stěna* zřetelně hlásí k dědictví M o z a r t o v y *Kouzelné flétny*.

Základní motivy opery určují také charakter postav, k nimž náležejí, a ukazují, jak je třeba chápat dvojnický problém Beneš—Rarach.

Ostatní postavy opery nemají vyhraněné motivy (motiv Jarkův je snad problematický), jsou však, jak u B. Smetany ani jinak nelze, překrásně a výstižně hudebně charakterizovány. Dramatický význam však jejich hudební výraz nemá.

Soudobá interpretace vyzdvihuje ve svém řešení dva základní problémy *Čertovy stěny*. Je to zdánlivě nejasně motivovaný charakter ústřední postavy opery, jíž beze sporu postava Voka je, a pojetí dvojnické podstaty postavy Beneše—Raracha.

Na oba problémy v zásadě odpovídá hudební ztvárnění obou základních motivů.

Majestátně mužný motiv Vokův jasně prokazuje, že nelze tuto postavu chápat jako bojácného slabocha, rytíře smutné postavy, který ne a ne se oženit.

Proto se interpretace snažila vždy tuto postavu odromantizovat, dát jí spíš charakter plný moudrého humoru. Citová stránka Vokovy postavy se zdála nést v sobě nebezpečí sklouznutí do přílišné sentimentality a proto byla z těžiště charakteru postavy odsouvána na okraj. Tím se ovšem ještě víc zatemňoval pravý smysl díla.

Protože se mělo za to, že citové kolísání Vokovo je v rozporu s jeho charakteristikou, danou jeho hudebním motivem, snažila se interpretace přetvářet postavu v protikladu se záměrem skladatelovým, jak jsme se už o tom zmínili, hovoříce o pojetí K o v a ř o v i c o v ě, v jinak skutečně pietním a vzorném jeho nastudování *Čertovy stěny* r. 1904. Kovařovicovo pojetí zahajuje celou řadu pokusů o vystižení problematiky této postavy plné citových rozporů, jejichž motivaci skladatel sám záměrně utajil. Ale ani kreace Emila B u r i a n a v hudebně dokonalém nastudování O s t r ě i l o v ě v jubilejním Smetanově roce 1924 nebyla, podle soudu Z. Nejedlého,²⁸ přesvědčivá. T a l i c h o v o pojetí Voka při uvedení *Čertovy stěny* r. 1942 bylo jistě velmi zajímavé a duchaplné, ale intelektuálně komplikované, a co nejdůležitější, bylo v rozporu nejen s postavou Smetanou vytvořenou (i když T a l i c h tvrdí: že „je mimo spor, že Smeta-

*nova Čertova stěna dává možnost vyložití charaktery i záměry jednotlivých osob tak, jak jsem byl právě učinil*²⁹), ale i s osobností Smetanovou samou. Vok prý hraje vysokou hazardní hru o svou lásku! Zde V. Talich vložil do postavy něco, co bylo jí i jejímu tvůrci naprosto cizí. Víme ostatně, že se B. Smetana s postavou Voka natolik ztotožnil, že v ní viděl analogii se svým nešťastným stavem, jak píše E. Krásnohorské³⁰ v době kompozice *Čertovy stěny*, kdy sám uznávaný skladatel, byl ve své slávě opuštěn ve své hluchotě i ve své samotě jabkenické. Nelze proto přijmout řešení Talichovo, byť bylo sebe víc lákavé, když nadto bylo uskutečnitelné jen pomocí úprav. Ostatně ani nevíme, zda a jak se Talichovi podařilo představu Voka na scéně uskutečnit a zda představitel Voka v jeho nastudování *Čertovy stěny* byl skutečně schopen učinit dirigentův záměr zřejmým.

A tu jsme u pravého problému interpretace *Čertovy stěny*. Všecka pojetí a výklady dramaturgů, dirigentů i režisérů nejsou ničím a zůstávají víceméně zdařilým literárním projevem, nemohou-li se opřít o skutečnou představitelskou individualitu na scéně.

A přece Voka nezpívali ledajací zpěváci! Hned o premiéře zpíval Voka na přání skladatelovo Josef Lev, o němž B. Smetana A. Čechovi napsal, že mu svěřuje roli Voka „*nejen že je jeden z nejprvnějších zpěváků vůbec v celém hudebním světě, ale úloha -Voka je obsáhla a zahrnuje v sobě nejen dramatický výraz, ale i ovládnutí čistě hudebního slohu*“.³¹ A přece jeho výkon v roli Voka nepomohl *Čertově stěně* k úspěchu. A nebyla to jen jeho malá postava, která, zvláště v sousedství vysoké postavy Závíše Betty Fibichové nemohla podepřít pěvecky jistě vynikající výkon tohoto smetanovského zpěváka. Zmínili jsme se, že ani inteligentní výkon E. Buriána nevystihl problém Vokovy postavy.

Hledala se cesta k správné interpretaci různým způsobem. Milan Sachs například při svém nastudování *Čertovy stěny* v Brně roku 1932, jak se pamatují, myslel, že zdůrazní mužnost Vokovy postavy obsazením hrdinného barytonisty N. Cvejiče. Ale ještě během zkoušek od toho úmyslu upustil. Kreace postavy neleží totiž v hlasovém oboru ani v síle a zabarvení hlasového materiálu pěvce. Leží v komplexním, skutečně představitelském uchopení Vokovy postavy operním hercem. V tomto bodě je velmi poučný výrok Z. Nejedlého, když říká:³² „*Ovšem Čertova stěna by žádala vlastně zpěváků docela zvláštních*“, a proto jej ve zmíněném Ostrčilově nastudování uspokojuje pouze mistrovská kreace Viléma Zítka v roli Raracha, jak doslovně napsal „*výkonem nejen pěveckým, ale i hereckým, či vlastně jednotným*“ (Proloženou mnou, V. S.) Výkon Zítkův ovšem rozřešil problém postavy Raracha jen izolovaně, a i když víme, že právě on byl představitelským mistrem všech svých operních postav, rozřešit celý interpretační problém *Čertovy stěny* nemohl. Lze jej vyřešit, jak jsme už řekli, pouze v celé šíři všech postav opery a v jejich vzájemných vztazích.

Heroičnost motivu Voka a jeho váhavost v citových vztazích k Hedvice při-

vedla režiséra O. Zítka k názoru, že Vok „*tam, kde jedná, doprovázen je hudbou vznešených, rytířských rytmů rožmberského thematu, tehdy, když sní a dumá, hudbou opírající se převážně o klidné rytmy melodiky podepřené harmonií prodlevového charakteru. Tím je také určen jeho scénický pohyb: marciální v činu a decentní a prostý v lyrice*“.³³ Zde O. Zítek vnějším, pohybovým ztvárněním chtěl vystihovat rozeklanost charakteru Voka. Ale je spíše třeba se dobrat příčin těch Vokových činů i jeho snění, příčin jeho jednání v opeře. Nejen tedy „jak“, ale hlavně „proč“. Do příchodu Hedviky Vok, byv odmítnut paní ze Šauenburka, může jen vzpomínat a snít, ale s příchodem Hedviky měl by jednat. A právě nyní, kdy má štěstí lásky na dosah ruky, Vok váhá. E. Krásnohorská motivuje váhavost Vokovu vlivem intriky Rarachovy a vkládá do svého původního libreta velmi krásnou a jistě jevištně účinnou scénu s růžemi, které Hedvika Vokovi přináší.³⁴ B. Smetana tuto scénu však nekomponuje, škrtá jí a motiv váhavosti Vokovy ponechává jen síle interpretace.

Jestliže Rarachova postava nabyla ve Smetanově zhudebnění polohy faustovsko-filosofické a projevuje-li se soubodnost moderní interpretace *Čertovy stěny* ve zlidštění postavy Voka a celého příběhu jeho lásky, vyložíme si citový rozpor Voka mnohem prostěji a lidsky pravdivěji. Rarachovo našeptávání lze chápat jako vnitřní, duševní nejistotu stárnoucího Voka, vzniklou tváří v tvář polo-dětskému mládí Hedviky. Miloval její matku a mohl by skutečně být jejím otcem. U historické postavy Voka, ač to není podstatné při uměleckém výtvaru, kde historie je jen inspiračním momentem, je doloženo, že se oženil r. 1260 prý v pokročilém stáří a že ho jeho mladičká žena, hraběnka Hedvika ze Šauenburka po sotva dvouletém manželství přežila o čtyřiapadesát let. E. Krásnohorská založila zápletku svého libreta na tomto historickém faktu. Pocit nejistoty u muže při tak značném věkovém rozdílu bude jistě zcela přirozený.

Ve skutečnosti ano, ale jak se tento velmi jemný a subtilní motiv, Smetanou nadto ještě cudně utlumený, interpretuje na našich jevištích? Kdo z diváků může rozpoznat v interpretaci sebelepšího představitel Voka tuto jemnou citovou nuanci, když postava Hedviky je zásadně svěřována zpěvačce vysokodramatického oboru? Žádný dirigent ani režisér nevěnoval dosud tomuto faktu tolik citlivé pozornosti, aby zrevidoval toto tradiční obsazení role Hedviky.

K tomuto úzu obsazovat roli Hedviky vysokodramatickým hlasem jistě přispěl Smetanův výrok, často citovaný, i když se týkal interpretace Mařenky a Vendulky. B. Smetana v něm výslovně říká, že tyto role psal „*... pro první dramatické zpěvačky*“. Ale ze Smetanovy další věty: „*Úlohy obě jsou vším právem dramaticky ač né tragicky; není zapotřeby, aby se osoby buď zbláznily, aneb smrti pošly, aby byly dramaticky,*“³⁵ vysvítá, jak chápal pojem dramatickosti. Mařenku v *Prodané nevěstě* zpívá vždycky zpěvačka mladodramatického sopránu a Vendulku zpívala o premiéře Marie Sittová, které nyní v *Čertově stěně* svěřuje B. Smetana roli Katusky. Dramatičnost sme-

tanovských postav je vnitřní a záleží v umění dramatické dikce, v umění plynule a logicky spojovat v pěveckém přednesu smetanovské vokální melodie zpěvnou kantilénu lyrických částí neseným zpěvním způsobem s výraznou deklamací dramatických částí pěvecké linie. Tak je třeba chápat i dramatičnost postavy Hedviky. Snad k tradici obsazování Hedviky přispěla i ta okolnost, že Irma Reichová, která ji podle přání Smetanova zpívala při premiéře *Čertovy stěny*, měla barvitý, zvučný soprán dramatického charakteru.³⁶ Ovšem tehdy rozhodovala o obsazování hlavně hlasová a pěvecká stránka interpretace. Později, když už se k představitelské stránce operní interpretace začalo přihlížet, ukázalo se, že neobstál ani jistě velice ušlechtilý a pěvecky výborný výkon Kamily Ungrové, neboť Z. Nejedlý ve výše citované kritice Ostrčilova nastudování *Čertovy stěny* o jejím výkonu píše: „... jistě může svou Hedviku počítati k nejlepším svým partiím, ale pořád to ještě není ta „mladoučká princezna“,³⁷ zpola dítě a zpola žena, aby nás její vztah k Vokovi náležitě zaujal.“ Tu Z. Nejedlý dobře vycítil, jak neuspokojivý je na jevišti vztah těchto dvou postav *Čertovy stěny*.

A V. Talich, který tak důmyslně rozehrál Vokovu hru o Hedvičinu lásku, obsazuje Hedviku Marií Podvalovou, aby proti Katusččině lyrismu postavil dramatickou Hedviku. Vidí Hedviku jako „pevnou ve svém rozhodnutí, bojovitou a bez chvění krácející přes čertovu stěnu za rájem svého statečného srdce“ (výše citovaná stať). Vidí tedy Hedviku třetího jednání, Hedviku charakterizovanou dramatickým výrazem árie z posledního jednání. Ale k takové heroické Hedvice by Vok nemohl pocítit ostych. Hedvika, „zpola dítě a zpola žena“, musí teprve do hrdinky lásky ve třetím aktu dorůst. A právě celá její hrdinkost tkví v tom, že ač křehká dívka, nalezne v sobě odvahu přejít (s chvěním dětského srdce, ale silná skutečnou láskou) přes zlobu a nenávisť čertovy stěny, aby „zachráněn jí byl drahý Vok“. A tedy zase: ne dramatický obor hlasový, ale představitelská schopnost dramatického výrazu v křehkém, polodětském zjevu interpretky role Hedviky může interpretačně ozřejmit skutečný smysl Smetanovy kreace postavy Vokovy.

Jejich první setkání pak bude mít ono úžasné rozechvění, které cítíme i my ze zpěvů stárnoucího Voka v okamžiku nově vzbuzené lásky. — Jakmile se Hedvika poprvé objeví, je opravdu tím „sirým ptáčetem“, které s rozechvělou, neuvědomělou touhou hledá mezi všemi „tváře jeho, a jest to dobrá, milá tvář, již znám v tom obraze, vždy srdce mého blížkém“. Tak nabývá tento scénicky obvykle málo zvýrazněný moment s Vokovým obrazem v medailónku hlubšího významu. Hedvika jím mimoděk prozrazuje, že její ne zcela ještě uvědomělý cit k Vokovi vznikl ještě dříve, než se s ním setkala, že se pomalu vzbouzel v jejím srdci už dříve při pohledu na jeho ušlechtilou tvář na obraze. Toto první setkání Hedviky s Vokem musí navodit celou atmosféru Vokova milostného vzplanutí v následujícím recitativu a arioso: „Ó jaký vír! Ó jak mi jest“ (výstup

6, jednání II, str. 129 až 131 klavírního výtahu).³⁸ Setká-li se však Vok s operní heroinou, musí jeho nejistota a rozpaky působit směšně.

To je tedy jeden problém interpretační v *Čertově stěně*. Je jisté, že např. interpretační úloha je snazší, jak říkal Zdeněk Chalabala,³⁹ při natáčení na gramofonovou desku, kde *odpadá starost o řešení scénické a charakteristiky postav je možno vytvářet pouze hudbou . . .* Ale také gramofonový záznam nerozřeší interpretační úkol operní. Z. Chalabala potom ovšem může pojímat i Raracha jako čerta z českých pohádek, „ *kterého napálí jednou švec, podruhé Honza nebo chytrá Káča*“.⁴⁰ Takovým pojetím však by se, podle mého mínění, nerozřešil druhý velký problém *Čertovy stěny* — problém dvojnický, který znamenal pro Smetanu takovou úpornost v jeho hudebním řešení.

Když se zaposloucháme do Rarachova motivu, objeví se nám postava Rarachova v docela jiném světle a významu. Onen chorální dovětek ďábelského motivu, tak organicky s ním srostlý, ukazuje podstatu dvojnického problému Beneš—Rarach v celé její významové složitosti. Nelze ovšem postavu Raracha, její dramaturgii i interpretaci omezit úzce a jen mechanicky na tento dvojnický problém. Rarach jako ztělesněné zlo není obsažen pouze v postavě Beneše. Jeho působnost zasahuje ve větší či menší míře téměř všechny postavy opery. S výjimkou Hedviky a Závíše, dvou mladičkových bytostí, Vokovi nejbližších. Vynikne tak čistota a nedotknutelnost jejich vzájemného vztahu, o niž se tříští všechny ďábelské intriky Rarachovy.

Právě tato mnohoznačnost a složitost postavy Raracha podmiňuje myšlenkovou hloubku celé opery.

Jinou otázkou je ovšem realizace na scéně. Tam bude třeba ještě stále dále hledat scénický tvar odpovídající dramaturgii.

Interpretačních problémů je v *Čertově stěně* velmi mnoho. Bylo by třeba se zmínit o sporném výkladu Benešovy zpovědi ve třetím jednání opery. Bylo by třeba se zamyslet i nad interpretací postavy Závíšovy, kterou Ota Zítěk považuje za „*naprosto zbytečnou osobu*“. Scénicky nedořešena je dosud funkce sboru v *Čertově stěně*. Jsme zde však omezeni rozsahem statě a můžeme jen na další problémy poukázat. Celá problematika *Čertovy stěny* by ovšem stála za podrobný rozbor. Bylo by možno rozbírat dramaturgické záměry Smetanovy takt od taktu a přicházeli bychom na stále nové a nové objevy jeho geniálního řešení. A bude toho třeba, aby nebyly v interpretaci této opery řešeny vždy jen problémy dílčí a aby se konečně došlo k celkovému, úplnému interpretačnímu pohledu na Smetanovo poslední ukončené operní dílo.

Interpretační umění se však dále vyvíjí a právě v jeho stálém vývoji je záruka, že každé skutečně veliké dílo minulosti bude žít i mimo dobu svého vzniku a soudobou interpretací stále nově nazíráno a osvětlováno bude mít platnost v každé době.

POZNÁMKY

- ¹ M. Očadlík se o nich zmiňuje a s poslední z nich polemizuje ve své stati *Poslední dramaturgická úprava Smetanovy Čertovy stěny* (soukromý tisk Melantricha, Praha 1947). O úpravách *Čertovy stěny* také IV. díl *Smetanových zpěvoher* od P. Pražáka (viz poznámku 2).
- ² P. Pražák, *Smetanovy zpěvohry*, díl IV (Za svobodu, Praha 1948). Shromáždil tu různé názory na Smetanovu *Čertovu stěnu*.
- ³ Kritické vydání Smetanovy partitury *Čertovy stěny* vyšlo ve SNKLHU, Praha 1959, 1. vyd., péčí Musea Bedřicha Smetany v Praze s úvodem F. Bartoše a J. Plavce. Opírá se hlavně o autograf skladatelovy partitury, který nezadá „úhledností úpravy a jistotou písma ostatním kaligrafickým rukopisům Smetanovým“. Tato skutečnost je také jedním z důkazů, že dílo nenese znaky pozdní duševní krize.
- ⁴ M. Očadlík, *Úvod ke kritickému vydání libreta Čertovy stěny*. Společnost Bedřicha Smetany spolu s Melantrichem v Praze 1946, 1. vyd., edice Operní libreta Bedřicha Smetany, sv. V.
- ⁵ B. Smetana v dopise E. Krásnohorské ze 16. 2. 1880, *Eliška Krásnohorská—Bedřich Smetana*. Vzájemná korespondence, str. 162. (Vydal M. Očadlík v Topičově edici, vyd. 3.)
- ⁶ B. Smetana v dopise A. Čechovi z 1. 4. 1881, *Dopisy Smetanovy*, str. 111. (Vydal K. Teige u F. A. Urbánka, Praha 1896.)
- ⁷ B. Smetana E. Krásnohorské píše v dopise ze 16. 2. 1880: „Bude zde hádankou pro mnohého kritika“ (viz poznámku 5).
- ⁸ B. Smetana ve výše cit. dopise E. Krásnohorské o Vokově árii: „Mně vždy pohně až k slzám, neb — jde mě od srdce, passuje skorem na můj nešťastný stav.“
- ⁹ O. Hostinský, *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*, Praha 1941, 2. vyd., doplněné. Stať *O zpěvohrách Smetanových z r. 1888*.
- ¹⁰ Říkám „představitelské složce“ a rozumím pod tímto pojmem jevištní interpretaci dramatických postav operních v celé šíři a významové hloubce slova „interpretace“.
- ¹¹ J. Srb-Debrnov, *Poslední rok života B. Smetany*. Stať přetištěná z časopisu „Dalibor“ v knize J. Čeledy, *Smetanův druh sděluje*, Praha 1945, 1. vyd., str. 166.
- ¹² B. Smetana v dopise ze 4. 7. 1882 A. Čechovi (viz poznámku 6, str. 136 a d.).
- ¹³ V dopise z 9. 9. 1879, viz poznámku 5.
- ¹⁴ Dosud za stále nejzajímavější řešení této scény lze asi považovat řešení O. Zítka, které ovšem vyplynulo z celkového jeho pojetí moderní operní režie, ve kterém právě lidské tělo se stávalo „výtvarným materiálem scény“. Viz O. Zítek, *Smetanova Čertova stěna*. Z hlediska dramaturgického, Praha 1922 a také v knize téhož autora *O novou zpěvoheru*, Praha 1920.
- ¹⁵ První námět děje *Čertova stěna*, podle rukopisu E. Krásnohorské vydal M. Očadlík jako přílohu ke kritickému vydání libreta. (Viz poznámku 4.) Má název Vok z Rožmberka, opera ve třech dějstvích. Zde, jak patrně, není ještě označení komicko-romantická opera.
- ¹⁶ E. Krásnohorská, *Co přinesla léta*. Druhá kniha vzpomínek, sv. 2., str. 38. (Vydal F. Strojček u Vaňka a Votavy, Praha 1928.)
- ¹⁷ O. Zítek, *Čertova stěna*. (Viz poznámku 14.)
- ¹⁸ Stať V. Talicha, *Jak slyším a vidím Čertovu stěnu* v knize *Smetanův operní epilog*, Praha 1942, str. 105.
- ¹⁹ Viz poznámku 1
- ²⁰ J. Racek, *Idea vlasti, národa a slávy v díle Bedřicha Smetany*. Praha 1947, 2. vyd., opravené a rozšířené, str. 76.

- ²¹ Zd. Nejedlý, *Zpěvohry Smetanovy*, Praha 1954, 2. vyd. „... Smetana k vážné opeře nikdy ouverturu nepsal (úvod k „Libuši“ má svůj zvláštní význam), zato pro své komické zpěvohry napsal skvostné ouvertury.“ (Str. 96.)
- ²² B. Smetana povolil sice dodatečně naléhání J. Srba-Debrnova a napsal opeře hudební úvod, ale „proti vůli mé“, jak připsal do partitury. Píše mu pak 13. 6. 1882: „Zde zasílám konečně, abych měl pokoj, úvod — ne ouverturu — k opeře *Čertova stěna*.“ (Viz poznámku 6, str. 134.)
- ²³ Zd. Nejedlý, viz poznámku 21, str. 199.
- ²⁴ Tamtéž, str. 198.
- ²⁵ Domnívám se, že je možno ji interpretovat jako příběh skutečně hluboce lidský (ne ovšem „civilní“, jak píše V. Talich ve své výše citované studii), zastíněný jemnou romantikou. Vždyť B. Smetana měl sice citlivě vyvinutý smysl pro realitu, kterou dovedl velmi pravdivě vyjádřit ve stylizované, zušlechtěné hudební formě, ale přece jen nelze jeho osobnost a dílo vytrhovat ze století „*Tristana*“, z romantické inspirační sféry.
- ²⁶ V. V. Zelený první uveřejnil tento rozbor ve své stati o *Čertově stěně*, obsažené v jeho knize *O Bedřichu Smetanovi*, Praha 1894, str. 209.
- ²⁷ J. Ráček v citované knize (viz poznámku 20) připomíná podobnost slavnostního zjevu postavy Voka s postavou krále Vladislava z *Dalibora* a vysvětluje, že „slavnostnost byla důležitou složkou celého tehdejšího hnutí národního“. (Str. 93.)
- ²⁸ Zd. Nejedlý, *Kritiky II*, Praha 1956, str. 55 a d.
- ²⁹ Viz poznámku 18, str. 115.
- ³⁰ Výše citovaný dopis Smetanův E. Krásnohorské, viz poznámku 8.
- ³¹ Viz poznámku 12.
- ³² Viz poznámku 28.
- ³³ Viz poznámku 14.
- ³⁴ Kritické vydání libreta *Čertovy stěny*, viz poznámku 4, str. 81 a 82.
- ³⁵ Cituji z *Výboru z výroků Bedřicha Smetany podle originálních rukopisů skladatelových: „To, co my, komponisté jako v mlhách tušíme.“* Uspořádal M. Očádlík. Soukromý tisk Melantricha 1941.
- ³⁶ Dnes je těžko určit hlasový obor zpěvaček té doby, protože názory na hlasový obor se dnes značně liší od názorů tehdejších. Reichová byla první Krasavou ve Smetanově *Libuši* a zpívala i partii Carmen.
- ³⁷ Smetanova charakteristika Hedviky v dopise A. Čechovi (poznámka 6). Citace Nejedlého není zcela přesná, Smetana píše „mlaďouňká“.
- ³⁸ Používám klavírního výtahu, upraveného Janem Malátem, Praha 1949, 6. vyd.
- ³⁹ Reportáž z nahrávacího studia o Chalabalově pojetí *Čertovy stěny*, připojená ke studii F. Bartoše, napsané ke gramofonové nahrávce kompletní opery *Čertova stěna* pro Gramofonový klub, Praha 1961.
- ⁴⁰ Tamtéž.

Věra Střelcová

EINIGE BEMERKUNGEN ZUR INTERPRETATION VON SMETANAS OPER DIE TEUFELSWAND

Der Aufsatz befasst sich mit der Dramaturgie und Interpretation der Oper B. Smetanas Die Teufelswand, die noch viele Jahre nach ihrer Premiere (1882) missverstanden wurde und Gegenstand unrichtiger Auslegungen der Interpretation war. Dazu hat auch der scheinbare Widerspruch zwischen dem Libretto von E. Krásnohorská und Smetanas Musik beigetragen.

M. Očadlík hat jedoch überzeugend nachgewiesen, dass der Unterschied zwischen beiden „vor allem auf der abweichenden Auffassung des Themas beruht“ und dass der Prozess der durchgreifenden Änderung des Librettos durch den schöpferischen Eingriff Smetanas verwirklicht wurde, der seine kompositionelle Absicht hinzufügte, wie auch immer verborgen und auf den ersten Blick nicht ganz klar. Die Autorin des Aufsatzes ist jedoch der Ansicht, dass das Problem der Teufelswand nicht einmal so sehr in der musikalischen Auffassung des Werkes liegt, als viel eher in der dramaturgischen und Regieauffassung, vor allem aber in der Darstellungsweise, die sich mit zwei grundsätzlichen Problemen auseinandersetzen muss. Mit dem Problem des scheinbar unklar motivierten Charakters der Figur des Vok und mit der Auffassung der Doppelfigur Rarach—Benesch. Auf beide Probleme antwortet im Grunde Smetanas Musiksetzung in zwei Grundmotiven der Oper. Eine Bedingung sine qua non richtiger szenischer Auffassung und dramaturgischer Auslegung der Regisseure und Dirigenten bleibt jedoch die darstellerische Individualität des Opernkünstlers auf der Bühne. Bisher wurden bei der Interpretation von Smetanas Teufelswand stets nur Teilprobleme gelöst, und es wird eine detaillierte dramaturgische Analyse dieser Oper notwendig sein, um endlich zu einer gesamten, vollständigen Interpretationsanschauung über dieses wunderschöne Werk Friedrich Smetanas zu gelangen.

Ein Aufsatz kann nicht mehr tun als eine Lösung vorschlagen. Die Autorin arbeitet an einer grösseren dramaturgischen Studie über Smetanas Oper Die Teufelswand.

Übersetzt von Pavel Petr

