

Drábek, Pavel

Pár poznámek k libretu Dalíboru

Theatralia. 2009, vol. 12, iss. 1-2, pp. 95-106

ISBN 978-80-210-4959-8

ISSN 1803-845X (print); ISSN 2336-4548 (online)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/115574>

Access Date: 30. 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.

Sondy

Pavel Drábek / Pár poznámek k libretu Dalibora

V letošním roce (2009) se rozvířila debata nad uváděním české operní klasiky a zvláště pak nad úpravami libret. Debata vyvstala jednak na popud právě dokončeného překladu mozartovské trilogie *Così fan tutte – Figarova svatba – Don Giovanni* (Postrestaný prostopášník *Don Giovanni*) od Jarka Nohavici, jednak nad novým libretem ke Smetanovu *Daliboru*, které napsal autor tohoto článku pro inscenaci Michaela Taranta v Moravském divadle Olomouc. Tento příspěvek do diskuse doplňuje kritické vydání libret *Dalibora* v nakladatelství Větrné mlýny a nepřímo reaguje na komentáře, které v té souvislosti zazněly. (Ke knižnímu vydání se vážou všechny citace v článku.) Článek si klade za cíl dramaturgicky analyzovat komponenty a motivy libreta *Dalibora* v díle samotném i ve vztahu k jeho četným předlohám. První část článku se zabývá vnitřní analýzou, druhá pak vnějšími okolnostmi vzniku libreta. Cílem není ani oslavit, ani znevážit libreto nebo jeho zhudebnění, ale jen ho analyticky nahlédnout za účelem popisu jeho typu – v míře dramatičnosti, literárnosti, mluvnosti a zpěvnosti, a v druhé

části pak v jeho dobové vázanosti a aktuálnosti. Nietzscheho terminologií řečeno, tato studie je *apollinským*, nikoli *dionýským* přístupem k opeře, třebaže taková metoda může jít v mnohém proti přežívající operní tradici.

Ke struktuře libreta Dalibora

Daniel Levitin, hudební psycholog, ve své dosud nejnovější knize (Levitin 2008) poukazuje na to, jak úzkou citovou vazbu ustavuje hudba ve vztahu ke slovu a k základnímu situačnímu gestu. Uvádí anekdotický případ, kdy jen kvůli zásahu do pietně chápané hudby byl posluchač schopen vražedně běhat po restauraci se sekáčkem na maso v ruce. Shoda nad tím, že libreto Smetanova *Dalibora* je slabé, u nás panuje, a přesto většina z nás zažívá pocit oklamání, když z jeviště nezazní známé pasáže, jako jsou „Slyšels to, příteli, tam v nebes kúru“ (168), „Tož pádím na peruti větrové dál“ (213), „Osvobodíme jej z hrobových skal“ (216), „Kterýpak Čech by hudbu neměl rád“ (379) nebo „Ha! kým to kouzlem, ó svobodo, mi pláš!“ (605) – a to bez ohledu na to, jestli jsou v tu chvíli v opeře na místě vzhledem k dramatické situaci. V této posluchačské nostalgii přichází ke slovu ona Levitinem konstatovaná a vysvětlená citová vazba.

Dalibor se navíc stal operou národní a kultovní; Smetana napsal *národní operu*, protože byla o *národu*; teprve postupně se z ní stala *opera zakladatelského významu* (parafráze Bohuslava Karáska). V roce 1868 tuto představu diváci ani kulturní veřejnost nesdíleli. Postava Dalibora si totiž v literární mytologii i ve spojitosti se stejnojmenným významným hudebním časopisem kolem sebe utvořila

značný nimbus. Stala se kulturní ikonou hrdiny, který je zároveň i hudebníkem a kterému je umění v nouzi prostředkem k vyjádření. Jako se běžně stává, Smetana svou operou velká očekávání spojená s kultem Dalibora zrovna nenaplnil – „Smetanovi k inkarnaci jeho ideálu [české národní opery] bylo ještě daleko, velmi daleko“ (Piskáček 1904:615). Nicméně již o generaci později, v rok Smetanovy smrti (1884), se *Dalibor* na jevišti setkává s přijetím o poznání vřelejším a v prvních letech nového století se z opery konečně nezadržitelně stává ono kultovní dílo. Kritické výhrady vůči libreto i vůči opeře zůstávají. Adolf Piskáček v roce 1904 konstatuje bezmála omluvně, že „Smetana šel od *Prodané nevěsty* vzhůru, spěl touto posílen nadšeně k zpěvohernímu ideálu, k *Libuši* a na té cestě napsal *Dalibora*, jenž stal se mu křížovým zastavením“ (Piskáček 1904:615). Pokud jde o Wenzigovo libreto, dobrých slov pro ně Piskáček nemá. Následující desetiletí v apoteóze pokračovala a jeho věhlas se šíří jednak skrze jeviště, jednak skrze monumentální smetanovské úsilí Zdeňka Nejedlého.

Nutno však dodat, že od prvního provedení po Smetanově smrti byla opera hrána s výrazně upraveným libretem Václava Judy Novotného (zpěvák a zřejmě nejvýznamnějšího překladatele libret). Ony zmíněné oplakávané verše tehdy zněly: „Zda slyšíš, příteli, tam v nebes kúru“ (168), „Již chvátám k věrným jeho přátelům v dál“ (213), „Vyprostíme jej tam z hrobových skal“ (216) a „Kde jesti Čech, by hudbu neměl rád?“ (379). Jinými slovy, ona domnělá věrnost Smetanově (a Wenzigově) liteře nemá půl druhého století tradici, ale vzala počátek v budova-

telském a nacionalistickém období 50. let, kdy Jaroslav Krombholc v divadle realizoval to, co ve svých teoretických pracích vytyčil Zdeněk Nejedlý, totiž návrat k původnímu znění – ačkoli pod drobnohledem se ukazuje, že ani takto kodifikovaná verze opery a libreta, která založila současnou tradici uvádění *Dalibora*, nenásleduje původní, autorské verze.

Do současné praxe uvádění *Dalibora* významně zasahuje inscenační tradice, která si na *Daliborovi* vynutila i to, co v opeře samotné není. Tak se prostor nedourčenosti tradicí vyplnil charakteristikami jednotlivých postav, interpretacemi situací i základními vztahy a symbolikou, bez ohledu na to, co drama a hudba sugerují. Tak je tradicí určeno, jaká je povaha krále Vladislava, třebaže u Smetany je to bezmála jen charakterová črta, a vztah Jitky a Vítka je rozpracován a domyšlen i za hranicemi prvního výjevu ve 2. dějství. Je možné, že tento výklad byl anticipován i u prvního uvedení, nicméně v díle samotném přítomen není, snad s výjimkou hudebních žánrů, které se v *Daliborovi* vyskytují a které by mohly konkrétní pojetí určovat. (Nicméně tento článek si předsevzal striktně analytický přístup, a proto nemůže tak snadno přijmout běžné dojmové argumenty, které se v hovorech i kritikách oper vyskytují, jako například: „Vladislav nemůže být záłudný, vždyť si poslechněte tu hudbu.“) Jinými slovy, partikulárnost *Dalibora* se do značné míry slila do tradičního operního řečiště a přizpůsobila se elementární morfologii tragické a hrdinské opery (o tomto jevu více viz Hutcheon 2004). Nimbus, který se kolem *Dalibora* vytvořil, patří ke kulturotvorným jevům. Podobně jako například mýtus Shake-

speara, existuje ve veřejném myšlení (kolektivním povědomí) a svou symbolickou silou se stává sběrníci kulturní sebeidentifikace. *Dalibor* jako ikona zastupuje ideu národního hrdinství a hrdosti, oblíbený motiv mytizovaného rebela a loupežníka a v neposlední řadě ideu smírné politické resistance prostřednictvím umění. To je charakteristicky český národní motiv a mám zato, že díky němu mohli být v listopadu 1989 ze dne na den masově srozumitelní disidenti, ať už tak svérázné postavy písničkářů, jako jsou Jaroslav Hutka či Pepa Nos, nebo samotný Václav Havel. Jako každý mýtus, který má ke své myšlené podobě i hmotnou manifestaci, existuje mezi obecnou kultovní představou a jeho původem (textem) velký rozdíl. Ruku v ruce se specifickým vnímáním hudby se tu ke vnímání *Dalibora* jakožto operního díla rozeznává právě ona silná struna kultovní a nacionální.

Problematicku libreta *Dalibora* analyzuji na osmi strukturních úrovních:

1) **úroveň intonační:** zde jde především o prozodii, přízvuky a délky slabik. Smetana v *Daliborovi* neměl s českou prozodií zatím dostatečné zkušenosti. O organickém spojení hudby a slova lze v případě *Dalibora* těžko hovořit; jsou tu pouhé záblesky a naopak lze konstatovat, že spojení hudby a slova je velice *neorganické*. Teprve v pozdější době, zásluhou své další libretistky Elišky Krásnohorské, začal komponovat s ohledem na vlastnosti českého slova. V *Daliborovi* ovšem Smetana mnohde násilně rouboval Wenzigovo libreto na své dřívější hudební skicy.

2) **úroveň slovní:** v této úrovni je v libretu nejvíce *zjevných* (jelikož slyšitelných) nesmyslů a zároveň nejvíce fixace; jak poukazuje zmíněný Daniel Levitin, slovo na sebe díky hudbě váže značný emoční moment. Wenzigův text je stylizován do artificiální operní krasomluvy a Wenzig se v tom přizpůsobuje dobové představě vznešeného. Bylo by zajímavým námětem studie zaobírat se literárním původem této takzvané *operštiny*, ale zřejmě se její kořeny musí hledat v pokleslých imitacích schillerovského jazyka. Nejznámějším případem jsou všechna *dmoucí se ňadra*, která Wenzig (*wie erstartt die Brust!*) pokládal za důstojné vyjádření nejvyššího emočního pohnutí a to bez závislosti na pohlaví mluvčího. Této metafory pak užil na bezmála desítku míst. Takto například vyjadřuje dramatický konflikt král Vladislav:

neb chvátá čin a zrada zkázou hrozí,
a bez klidu a stání
se ňadra dmou! (573–575)

K tomuto obratu lze ovšem přidat další příklady jazykové strojenosti. Vladislav ve své árii „Krásný to cíl“ zpívá:

Leč, v divoké-li stran a šiků zlobě [*podmětem se rozumí panovník*]
se pomstou musí zasvětití době
na ústech kletbu, ortel Perunů!,
ó pak se strastí život jeho zove,
bez spánku noc, den hrůzy nese nové
a závidět mu nelze korunu! (583–588)

A vedle toho všechny *hrobové skály*, *pádění na peruti větrové dál* nebo *A komu leb vejpůl, darmo tu klet!* či *milost-*

ný a láskyplně nesmyslný duet druhého mileneckého páru, Jitky a Vítka:

Ta duše, ta touha,
to srdce, ten čar,
toť lásky mé je
velký dar... (240–245)

Josef Bartoš vysvětluje, že Špindler chtěl napsat *Jedna (láskou sjednocená) duše, jedna touha atd. toť lásky mé je velký dar*. Překládal takto původní německé *Ein Denken, ein Trachten, | Ein Herz und ein Sinn, | Das ist der Liebe | Hochgewinn* (241–244).

Inscenační praxe celou řadu těchto původních slovních nešvarů redukovala, retušovala a jinak omluvně zastřela, ale řada z nich se vžila a stala se milovaným, byť nesmyslným *skatem* – sledem slabik, které podkládají melodii.

3) **úroveň gestická:** Tato úroveň patří už do roviny dramaturgické. Jde o *gestus* jednotlivých výpovědí, tedy jejich somatické pojednání na jevišti (viz Brecht 1958). Když Milada spatří Dalibora, zvolá: „Jaký to zjev! Jaký to zjev! To netušil můj zrak“ (101) – u Wenziga „Welche Gestalt! So dacht' ich mir ihn nicht“. (Odhlédněme od nesmyslnosti Špindlerovy hybridní metafory *můj zrak netušil*, ta patří do úrovně slovní.) Milada musí zahrát údiv a připravit si prostor pro nadcházející obrat z žalobkyně do vroucné milovnice. Promluvu *To netušil můj zrak* ovšem nelze nijak šťastně v tomto smyslu gesticky uchopit – snad jediné zůstat u nevtělené recitace. Tato promluva je nutně introvertní, jako by řekla (spolu s Wenzigem) *To jsem nevěděla* (*So dacht' ich mir ihn nicht*) nebo *Tako-*

vou představu jsem o něm neměla. Z gestického hlediska jde tedy o slabé místo, které nenabízí mnoho možností, jak je herecky podat.

Podobně obtížná situace je ve chvíli, kdy Milada vstoupí k Daliborovi do cely a on místo přivítání pronese slova „Konečně mám vás, dávno ždané housle!“ (431). Wenzig tu vycházel z legendy, která Dalibora líčila jako bezmála jurodivého a jen tóny hudby dokázaly jeho povzteklost povahu mířit. Inscenační tradice pro tuto neohrabanou situaci vyvinula alespoň polehčující scénickou poznámku, která promluvu uvádí: *Dalibor chytí chvatem housle, aniž by pohlédl na Miladu, pln nadšení*. Původní promluva je jednak gestický problém pro každého představitele Dalibora, jednak oříšek dramatický a situační. V tomto ovšem problematika přechází k další úrovni:

Ad 4) **úroveň situační.** Na začátku 1. dějství Jitka začne zpívat text (korigovaný editorskou scénickou poznámkou: *Jitka, jež stála zamýšlená o samotě*):

Opuštěného, sirotka malého,
jež našel v troskách starobylých stěn,
(*původně*: kterého našel v troskách starých stěn)
ujal se mne a pod ochranou jeho
jsem vstoupila v života krásný sen.
(7–10)

Díky katartické harmonii v posledním verši už příliš nehledíme na smysl a adekvátnost situace. Proč by ale měla Jitka zčistajasna, bez úvodu líčit intimní detaily svého života sboru lidu? (Že by promlouvala přímo k divákům, je v 19. století esteticky nemyslitelné.) Toto je

situační nešikovnost. Podobně na začátku 3. dějství: jak může vstoupit královská rada s králem Vladislavem v čele a první promluvit velitel stráže Budivoj? Situace vypadá tak, že promluví Budivoj, načež mluví Beneš a pak oba odejdou. Jediná možnost, jak to smysluplně zahrát, je *tableau vivant*, jako živý obraz s králem a královskou radou nehnuté v pozadí, zatímco v popředí se menší figury zpovídají. Případně by bylo možné, aby Vladislav mlčky pokynul Budivoji, aby mluvil.

Další případ je jeden z nejslavnějších nešikovných okamžiků operní literatury: Daliborova árie u prořezané mříže. Dalibor zpívá tak dlouho, než vstoupí Budivoj se stráží a opět ho zajmou. Hlavní problém této situace ovšem není situační – vše je pochopitelné v konvenci operní árie, během které dramatický čas stojí. Hlavní potíž je dramatická, ale o tom v následujícím oddílu.

5) **úroveň dramatická.** Na této rovině jde o problematiku velice zásadní; je to ovšem také sféra, do které nejvíce zasahuje režie, dramaturgie a herecký projev, a tudíž se v inscenaci jevištní interpretaci nejvíce proměňuje. Uvedu jen dva příklady. Jedním z nich je ona árie u prořezané mříže. Její hlavní problém není ani tak ona operní konvence času pozastaveného během árie, jako spíše údiv, že Dalibor může u prořezané mříže zpívat o své vlastní svobodě, když jde dramaticky o něco mnohem důležitějšího než o svobodu jednoho vězně? V podhradí čeká jeho láska a další nespočet stoupenců, kteří ho mají za otce a spasitele. Když dramatickou situaci kriticky zvážíme, jde o moment naprosto nemístný.

Tato árie je také případem, kdy nastal velký protiklad mezi původním zněním a mýtem. Zatímco árie o svobodě „Ha! kým to kouzlem, ó svobodo, mi pláš!“ je ikonou hrdinného odboje proti královské zvěli, Wenzigovo libreto pojímá Daliborův odboj nikoli proti Praze jako sídlu království, nýbrž proti Litoměřicům – když Dalibor hrozí:

Doch nun erzittre
Hochmüth'ge Elbestadt,
Welche den Freund mir
So grimme mißhandelt hat! (688–691)

Špindler překládá:

Však teď se zachvěj,
ty Praho zpyšnělá,
kterás mi bratra
pekelně zhubila. (640–643)

Josef Bartoš poznamenává, že se tu Špindler dopustil geografického omylu, a tím pádem i významového. Oním městem na Labi (*Elbestadt*) jsou pochopitelně míněny Litoměřice. Špindler svým omylem z provinčního vzbouřence Dalibora dělá (možná vědomě) národního hrdinu, který hrozí metropoli.

Dalším dramatickým momentem je motiv mrtvého přítele. Ten se původně jmenoval Janko a tak ho také Smetana znal. Dnešní Zdeněk je výplod Václava Judy Novotného, kterého se Smetana již nedočkal (o něm bude ještě řeč). Dalibor se mstí na okolí za nespravedlivou smrt svého přítele, talentovaného hudebníka. Daliborovy árie plné něhy adresované mrtvému příteli mají nežádoucí konotace homosexuality (*pederastie*, jak tomu tehdy říkali), a o ty Wenzigovi zjevně nešlo. Současníci

mrtvého přítele chápali v intencích záhy již zasutého kulturního stereotypu předčasně zemřelého umělce. Vzorem mohl být kultovní romantický básník, předčasně zemřelý John Keats (1795–1821), nebo ještě lépe předčasně zesnulý přítel Alfreda Tennysona, Arthur Henry Hallam (1811–1833), o kterém napsal Tennyson rozsáhlou a slavnou báseň, která vyšla tiskem 1849. Tento kulturní *mémus* se rozšířil celou romantickou Evropou a zjevně zasáhl i u nás. (V tomto kontextu je zajímavé, jak se naopak v českých zemích v tomto období *neuchytil* mýtus předčasně zemřelého Máchy; pro pamětníky byl pro nutnou apoteózu patrně příliš problematický a výbušný. Zřejmě proto mladým máchovcům jejich idol strhávali z piedestalu.) Již brzy po svém vzniku ovšem tento výklad mrtvého Janka ustoupil do pozadí a vrch získal dnes často haněný homosexuální výklad.

6) **úroveň charakterová.** Wenzigův a Smetanův *Dalibor* se příliš úzce opírá o konvenční rozložení klasického operního ensemblu: první tenor je heroický, primadona je zase romantická, ale odvážná. Jako postava je původní Dalibor rozporuplná pastiš nepodložených afektů: odbojnost, vlastencování, láska k hudbě, prudkost a zároveň něha. Takto popisuje Dalibora Beneš:

Probouzí litost' mou. V zoufalství s pola
prosil mě často o nějaké housle,
by hrou si zkrátil dlouhou, pustou chvíli,
– který pak Čech by neměl hudbu rád!
(374–377)

To, co se tím vypovídá o Daliborovi, není nikterak povznášející ani smyslupl-

né. Je zřejmé, kolik v Daliborovi zůstává z onoho byronovského romantického solipsisty, kterému jako nekritičtí obdivovatelé odpustíme *ledasco*. Ostatně kult byronovského hrdiny byl u nás v tomto období nesmírně silný (zejména kult Byronova Manfreda). O desetiletí později Byrona zbožně vyzvedával Josef Durdík (jak dokládá ve vzpomínkách Eliška Krásnohorská) a tento mýtus přetrvával až do druhého desetiletí 20. století, kdy se *arbitr* české kultury F. X. Šalda, velký byronovec, nechal Františkem Chudobou konečně přesvědčit, že vznešenější a čistší forma romantismu je ta coleridgeovská.

Bořivoj Srba ve své studii o Smetanově hudebním divadle poukazuje na to, že romantické divadlo utvářelo postavy se „dvěma a několika vzájemně kontrastujícími příznačnými povahovými vlastnostmi“. Ve snaze vytvořit individuality s často nesourodými rysy „[v]znikaly tak někdy i charaktery působící značně chaoticky“ (Srba 1985:74). Totéž lze konstatovat i o Wenzigově Daliborovi, který je směskou zmíněných povahových rysů. Zároveň je i odkojenec konvenčních romantických hrdinů, naroubovaný na českou postavu. Jako romantickému hrdinovi je mu ovšem možno a povinné prominout i barbarství kruté pomsty, asociální chování a sebestřednost, je-li vykoupeno alespoň nálepkou něčeho vznešeného, a tím je láska k hudbě, pohrdání řádem a obdiv žen.

Wenzig zůstává velice neurčitý co do povahy sporu, který Dalibor vede s lito-měřickým panstvem. Podobně neurčitý je i jeho hlavní protihráč král Vladislav, který volně vychází z Vladislava Jagellonského, ale kromě shakespearovské

meditativní árie ve třetím dějství („Krásný to cíl“) nemá konkrétnější charakterový rys. Wenzigovy postavy navíc nemají volnost a možnost volby a jejich činy jsou staticky nemotivované. Jsou brány v duchu melodramatu jako *danosti*. Dramatická motivace jejich konání bývá obvykle záležitostí režijního pojetí.

7) **úroveň syžetová:** Wenzigův syžet do značné míry korigoval už Smetana. Například tím, co se rozhodl zhudebnit (tedy spíše nezhudebnit): vynechal tak řadu promluv kolem duetu „Ó nevyšlovné štěstí lásky“ a následující statickou scénu Milady, Jitky a jejich stoupenců dole pod Daliborkou, jak čekají na znamení houslí. V této scéně mělo zaznít ono okřídlené české rčení o nouzi, která naučí šlechtice housti:

Das ist Dalibor! Dort schmachtet
Er gefangen, gramverzehrt;
Noth und Kummer hat dem Edlen
Ach! das Geigenspiel gelehrt.
[To je Dalibor! Tam chřadne
uvězněný, usoužený;
nouze a strast šlechtice
ach! hře v housle naučila.] (553–556)

Ironií ovšem zůstává, že to nejznámější, co je o Daliborově legendě všeobecně známo, zůstane jen v němčině a nezhudebněno. Špindler tuto scénu vůbec do češtiny nepřekládal, protože ji Smetana rozumně odmítnul komponovat (Bartoš 2009:51).

Neodstranitelné syžetové nezdařilosti jsou na začátku druhého dějství, kdy Vítek a Jitka prostě zpívají milostný duet *děj se co děj*. V dějově nejnepochopitelnějším momentu se v libretu ocitá výspa

milostného vzplanutí, které jsme nemohli jako diváci ani tušit a které v opeře nemá sebemenší pokračování. Celá druhá milostná zápletka se tak uvede, realizuje i uzavře v jediné scéně. Nic jí nepředchází a nic nenásleduje. Tato scéna, která začíná bujarým sborem zbrojnošů, je jakýmsi intarzovaným kameo mileneckého vztahu, bezmála jako mimodějové intermezzo.

Piskáček o Wenzigovi píše, že „skonstruoval děj pro operu dobře přilehající, však s tou kardinální vadou, že rek opery je rekem, jehož rekovství diváku nikde na oči vstaveno není a který pouze v nemožném sentimentalismu se utápí“ (Piskáček 1904:615). I tato výhrada se týká syžetové roviny; Dalibor nikde není jako hrdina ukázán.

Další Smetanův zásah do původního Wenzigova libreta je razantní změna závěru. U Wenziga proběhne Miladina smrtelná bitva, načež zvolá Jitka: „Milada dort, geführt von Budiwoj!“ (821) – Špindler: „Milada tam. Ji vede Budiwoj!“ (767). Vstoupí ovšem „ozbrojený Vítek a přivádí Miladu, která je bez meče a napůl v bezvědomí se o něho opírá“ (tak zní Wenzigova scénická poznámka). Vítek ji doprovodí na jeviště a „znovu odpěchá“. Milada na jevišti skoná (bez Dalibora), vstoupí vítězný Budiwoj a v mrtvé rozpozná jak Miladu, tak tajemného harfeníka. Tím opera u Wenziga končí. Smetana pochopitelně požadoval, aby se „duše dvě, jež poutá cit,“ opět setkaly. Wenzig tedy musel zasáhnout a dopsat dnešní zarážející kusý závěr. K předchozím částem syžetu se ovšem nevracel, a tak v *Daliborovi* zůstal sbor mniichů, který zpívá nad Daliborovou rakví. V původním libretu byl tou dobou už

totiž Dalibor skutečně mrtev. A přestože si Smetana vymohl zmrtvýchvstání, sbor mnichů už zůstal.

8) **úroveň fabulační.** Základní potíž celého daliborovského mýtu je v apoteóze lapky. Dalibor byl obrozenci vystaven jako druhý Žižka. V jeho případě to ovšem tak hladce nefunguje. Žižka – byť seberozporuplnější – byl vyhlášený stratég a měl tedy ctnost vojenskou. U Dalibora se ona dominantní ctnost hledá stěží. Daliborův romantický odboj proti establishmentu je tu navíc nesmyslný, protože se u Wenziga nikdy nedostaneme k podstatě sporu. U Wenziga i u Smetany je vše zastřeno a jde prostě o rebelii; vůbec motiv pomsty, jak se ho hrdě Dalibor i Milada dovolávají, je eticky sporný. Fabule se zdá tedy být podřízena sledu afekty řízených výjevů.

Nicméně Wenzig si počínal v jistém ohledu i se smyšlenou fabulí důmyslně. Jistě není náhodou, že základní rozestavení postav se – alespoň z pohledu propovského rozboru morfologie – nápadně podobá pašijovému mystériu. (i) Zajatý Dalibor má své stoupence, kteří k němu bezmála apoštolsky vzhlížejí. (ii) Mezi nimi je i výrazná postava ženy-opatrovnice (Jitka), která k němu chová lásku, ale je to spíše láska sesterská. (iii) Dalibor má i svého úhlavního odpůrce (Milada), který po setkání s ním náhle prohlédne a postaví se na jeho stranu. (iv) Žalářník Dalibora nečekaně vyzradí a stává se typem jidášovské postavy, I v jeho případě jde o úplatu, třebaže obrácenou, když se ho Milada pokusí umlčet měšcem. (v) Vladislav jako král nerozhoduje sám, ale skrze svou radu – podobnost s Pilátem a kněžími. (vi) V neposlední řadě

je důležitý motiv inspirujícího ducha, kterého v opeře zastupuje mrtvý přítel (ať už se jmenuje Janko nebo Zdeněk). (vii) Dalibor zastupuje svůj lid a soudci podobně jako Kaifáš radí, že „by užitečné bylo, aby člověk jeden umřel za lid“ (Jan 18,14).

Nejde tu o to dělat zjednodušující rovnítka, ale poukázat na promyšlenou strukturu fabule. Navíc Wenzig píše anti-klerikální a patrně antikatolické libreto (toto je tvrzení, které zůstává bez důkazu; k důkazu v této otázce tu není prostor). Nicméně Wenzigův způsob tvoření fabule je přinejmenším barokní – v duchu křesťanské zásady *imitatio Christi*, následování Krista – přetváří příběh rebela Dalibora do úrovně bezmála mesiášské. Příběh *Dalibora* je samozřejmě striktně příběh světský, ale v celé řadě ohledů je rituální, obřadný až posvátný. Obrozenci příběh Dalibora z Konojed (či Kozojed) pozvedli a ve *znamení národního zrodu* (abych parafrázoval klíčovou studii Vladimíra Macury) z někdejšího rebela vytvořili lidového hrdinu – jako se tomu dělo ostatně často. Tvorba hrdinů, mýtizace a mystifikace patří k hlavním silám tvoření národní identity. Ani v *Daliborovi* nejde o historickou přesnost (o tu ani v nejmenším), ale o mýtus a jeho poselství.

Kristologický rozměr *Dalibora* ostatně zapadá do politického a intelektuálního kontextu 60. let a zvláště jubilejní rok 1868 do kontextu až překvapivě zapadá. Oslavy 20. výročí revolučního roku 1848 provázely veřejné proslovy, které se zjevně pod rouškou náboženského jazyka dotýkaly otázek politických. V souvislosti s ranou činností Josefa Václava Sládka tyto spojitosti uvádí Josef Polák:

Dlouhý marný boj [českého národa] za svobodu a lidskost byl proto přirovnáván k utrpení Kristovu. [...] situace [...] vyzvedla obecně známé biblické obrazy a začlenila je do výzbroje politických řečníků, spisovatelů, básníků a novinářů. Nešlo o záležitost náboženskou. V lidovém jazyce a myšlení byly vžité obrazy vzaté z Kristova života, a tak i přirovnávání národa k neznámějšímu mučedníku má charakter lidový. (Polák, 1966:13)

Jistě není náhodou, že se ve stejném roce, uprostřed výročních oslav (16. května 1868), uvádí kristologický *Dalibor*, navíc při příležitosti položení základního kamene Národního divadla, které se má stát ikonou národní a kulturní obnovy. Nic na tom nemění skutečnost, že Smetana dokončil svou operu o rok dříve. Právě naopak: výběr tohoto titulu ještě zvyšuje konjunkturu kristologického symbolismu.

O původu a inspiracích Wenzigova *Dalibora*

Dodatek ke zkoumání Bartošovu, Karáskovu a Srbovu

Josefu Wenzigovi při psaní libreta nestála modelem pouze veršovaná *daliboria*, jak v polovině století vycházela, a libreto Beethovenova *Fidelia* (Joseph Ferdinand von Sonnleithner, Stefan von Breuning a Georg Friedrich Treischke; viz též Piskáček 1904:615), ale inspiroval se v řadě momentů Mikovcovou historickou hrou *Záhuba rodu Přemyslovského* (1848; tiskem 1851). Při sestavování libreta – a Bořivoj Srba poukazuje na to, jak byla ještě romantická operní libreta komponována spíše než invenčně psána – se opřel pro každé dějství o jiný pilíř.

V prvním dějství kombinuje wagnerovský motiv soudu a vlastní báseň *Die Daliborka* (ve vlastním překladu ji vydal roku 1874). Ve druhém dějství se dějově věrně opřel o Beethovenova *Fidelia* a v dějství posledním právě o historické drama Mikovcovo. Přes *Fidelia* a *Záhubu rodu Přemyslovského* do *Dalibora* proniká také onen několikrát poznamenaný vliv shakespearovský. Následující odstavce se dotýkají některých těchto podobností.

Původ ve *Fideliovi* je zřetelný: Leonora vstupuje v přestrojení za chlapce Fidelity do služby k žalářníkovi Roccovi, který vězni jejího manžela Florestana. Wenzig toto dokonale převzal v zápletku druhého dějství, kdy Milada v chlapeckém přestrojení stejným způsobem vnikne do Benešova žaláře za svým milovaným Daliborem (srovnej Honolka 1967:105 a Srba 1985:72). Jak poukazuje Srba, Smetanův *Dalibor* následoval *Fidelia* nejen ve věci libreta, ale také v divadelním uvedení:

Při komponování postavy Milady v *Daliboru* myslil [Smetana] bezpochyby na dramatickou primadonu Věkoslavu Ress-Blažkovou, jejíž výkon v Leonore v Beethovenově *Fideliovi* ji učinil známou v Německu i u nás a již on sám přivedl posléze do Prahy. (Srba 1985:97)

Beethovenův *Fidelio* se inspiroval Shakespearem – namátkou hned jeho vstupní scéna, rozhovor Marcelliny s vrátným Jaquinem, kterého neustále vyrušuje bušení na bránu (*Zum Henker! Das ewige Pochen!*), má zjevně svou předlohu ve vrátnické scéně v *Macbethovi*. Ostatně zmíněný motiv dívky, která se přestrojí za chlapce jménem Fidelity, může nalézt svůj předobraz nejen v barokní a romantické opeře, ale také u Shakespeara, kon-

krétně v *Cymbelinovi*, kde si přestrojená Imogena nechá říkat Fidelio. Inspirace mohla jít i přes oblíbenou Fletcherovu tragikomedii *Philaster, or Love Lies a-Bleeding* (Philaster, čili Lásky krvácí), která spolu s ostatními fletcherovskými tragikomediami svět barokní opery zasáhla významněji. Ve *Fideliovi* přítomný motiv vězně, který přesvědčuje najaté vrahy, aby mu dali život, se mohl inspirovat v *Richardu III.*

Marzellinina árie z 1. dějství *Fidelia* mohla svým textem být předlohou jak Miladině árii „Jak je mi?“, tak duetu Milady a Dalibora „Ó nevyšlovné štěstí lásky“. Závěrečné tři refrénové verše árie: *Die Hoffnung schon erfüllt die Brust | Mit unaussprechlich süsster Lust, | Wie glücklich will ich werden!* zužitkoval Wenzig dokonale – jednak v duetu *O unaussprechliches Glück der Liebe*, tak v jiných místech s *dmoucími se řadry*. Duet Leonory a Florestana začíná obdobně: *O namenlose Freude!* a nakonec při svém osvobození Florestan zvolá *O unaussprechlich süsster Glück!* Slovní shody tu ovšem nemusí být určující. Nejspíš se tu jedná o konvenční německou operštinu. Podobnosti mezi *Fideliem* a *Daliborem* jsou ovšem i situační.

Nicméně Wenzig se u *Fidelia* inspiruje i rytmicky a gesticky, například v Daliborově árii o svobodě „Ha, kým to kouzlem“ (u Wenziga „Ha, wie bezaubernd“). Z *Fidelia* je předlohou Pizarrova árie o pomstě:

PIZARRO

Ha, welch ein Augenblick!
Die Rache werd' ich kühlen,
Dich rufet dein Geschick!
In seinem Herzen wühlen...

[PIZARRO

Ha, jaký to okamžik!
Pomstu zchladím,
osud tě povolává!
Jeho srdce rozrýt...]

DALIBOR

Ha, wie bezaubernd,
Lachst, Freiheit, du mich an!
Strahledne Welten
Sind vor mir aufgethan.

[...]

Bald mit den Meinen
Steh' ich vor deinem Thor,
Übe die Rache,
Die einst ich heilig schwor. (680–683,
692–695)

DALIBOR

Ha kým to kouzlem
ó svobodo mi pláš,
planoucí světy
přede mnou otvíráš.

[...]

Již za nedlouho
tvou branou půjdu dál
ve jménu pomsty,
kterou jsem přísahal. (Špindler 632–635,
644–647)

Shakespearovské názvuky v *Daliborovi* pocházejí nejen od *Fidelia*, ale také od Ferdinanda Břetislava Mikovce, který sestavuje svou *Záhubu* na základě hojných shakespearovských motivů – ostatně tak, jak to bylo vzorem u evropsky, protiněmecky orientovaných literárů. Wenzig pak přejímá od Mikovce. Jak a kde se Mikovec Shakespearem inspiroval by se mělo stát tématem samostatné studie. Proto se omezím jen na motivy, které Wenzig z Mikovcovy *Záhuby rodu Přemyslovského* přenášá.

Wenzig od Mikovce přebírá scénu z krčmy. Ve struktuře dramatu mají oba výjevy analogické umístění i funkci. Lidové prvky se objevují tam i tam a na pozadí obou hospodských scén se osnuje tajný plán. Podobně je převzat i motiv dívky, kterou hrdina zachrání ze smrtelného nebezpečí a ujme se jí. V *Záhube* je to Václav III., který se s Jarmilou seznámil tak jako Oldřich s Boženou, což ostatně Mikovec sám výslovně zmiňuje. Jarmilin popis jejich seznámení (1.7) vykazuje podobnosti se začátkem *Dalibora*, kde Jitka líčí, za jakých okolností se jí ujal Dalibor.

Jarmila je dcerou Vršovce Přecha a s Václavem ji pojí láska. Těsně před zavražděním Václava naléhá Jarmilin otec, aby přísahala, že nebude krále varovat a jejich atentátní úmysl nevyzradí. Jarmila zčistajasna zažije nepochopitelný zvrat a na kolenou přísahá: „Ani oka mžikem nevyzradím vás; | Nevystřihám Václava“ (4.5). Odtud je jen krůček jednak k zázračnému wagnerovskému obratu, jak ho zažije v 1. dějství *Dalibora* Mílada, a také k její árii „Jak je mi“ z 2. dějství, kde se také na kolenou odhodlá k rozhodnému činu. U Mikovce Jarmilin otec, Vršovce Přeche, svou dceru pochválí: „Dcero má! Jsem s tebou spokojen“ (4.5). Ovšem Jarmila se rozhodne jinak. Podobně jako Julie situaci řeší fiolkou s uspávacím lektvarem. Jarmila ovšem hodlá uspat svého „Romea“ Václava. Než „odkvapí“, zvolá:

JARMILA

Vzhůru však! – a dál u letu radostném!
Kýžby orličí mne perut' unesla –
Kýžbych vlašťovky letem k němu se
povznesla! (4.6)

Nasnadě je podobnost s Wenzigovým

JITKA [*Mílada v duetu přizvukuje*]
Aus schmählichen Ketten
Will ich ihn retten,
Drum ei! ich auf Flügeln des Windes
voran. (203–205)

JITKA

Však né! Ze žaláře
pokyne záře!
Tož pádím na peruti větrové dál!
(Špindler, 203–205)

Zvraty u hlavních ženských hrdinek obou dramatu procházejí podobnými momenty; ty jsou na jednu stranu vlastní romantickému dramatu, na stranu druhou ale vykazují i znaky přímé Wenzigovy inspirace u Mikovce.

Setkání Dalibora a Mílady v žaláři má svou obdobu v setkání Václava a Jarmily v kapitulní síni (scéna 4.9). Obě setkání milenců, kterým není přáno, jsou samozřejmě patrně nejoblíbenější devíza romantických melodramatických žánrů. Přesto je důvod se domnívat, že podobnost myšlenkových a motivických zvratů mezi Mikovcovým dramatem a Wenzigovým libretem není náhodná.

Je také lákavé se domnívat, že Václav Juda Novotný, když upravoval libreto Smetanova *Dalibora*, vztah Wenziga k Mikovcovi poznal. Wenzigovo dílo dokonil a přejal ze *Zahuby* i jméno zavražděného přítele krále Václava, totiž Zdeňka, a nahradil jím nevhodného Wenzigova Janka.

Co se může z dnešního pohledu jevit jako epigonství či takřka plagiát, bylo s největší patrností úmyslnou citací. Je možné – ačkoli to je úvaha spekulativní – že

Wenzig se mohl svým libretem *Dalibora* hlásit k Mikovcově slavnému dramatu, které se od svého vzniku roku 1848 stalo politicky významným obrozenec-kých dílem. (Dějiny tvůrčí původnosti a uměleckých ripost v českém divadle ještě napsány nejsou a je možné, že tu Wenzig vědomě odkazoval na bezmála kultovní Mikovcovu hru.) Obě předlohy, jak Beethovenův *Fidelio*, tak Mikovcova *Záhuba rodu Přemyslovského*, byly politicky choulostivá a cenzurou ostře sledovaná díla. Jestliže Wenzig spolu se Smetanou vytvořili ve svém *Daliboru* spřažení slavného hrdinného *Fidelia* a národně uvědomělé a vyhroceně protigermské Mikovcovy *Záhuby*, opírali se o kultur-

ní pilíře, které samy o sobě předurčovaly politický výklad. Jako nové dílo ze zasutých národních dějin se ovšem politické cenzuře vymykalo a mohlo tedy – v tomto novém hávu – oslovit společnou věc a patřičně mobilizovat nejen sentiment nacionální, ale také umístit novou českou operu do kontextu kultury evropské.

Poděkování

Chtěl bych poděkovat Olze Janáčkové za cenné polemické připomínky, Davidu Drozdovi, že mě upozornil na článek Bořivoje Srby (Srba 1985), a Petře Ježkové za zaslání znění dopisu, který Emě Destinnové napsali obdivovatelé po jejím provedení *Milady*.

Bibliografie

- BEETHOVEN, Ludwig van. *Fidelio*. [Citováno dne 14. 3. 2009]. Dostupné na World Wide Web: <<http://www.operone.de/opern/fidelio.html>>.
- BRECHT, Bertold. „O nerýmované lyrice s nepravidelnými rytmy“. *Myšlenky*. Ed. Jan Grossman. Př. Ludvík Kundera. Praha: Československý spisovatel, 1958, s. 78–86.
- HUTCHEON, Linda a Michael Hutcheon. *Opera: the Art of Dying*. Cambridge, Mass: Harvard UP, 2004.
- LEVITIN, Daniel J. *The World in Six Songs: How the Musical Brain Created Human Nature*. New York: Dutton, 2008.
- MIKOVEC, Ferdinand Břetislav. *Záhuba rodu Přemyslovského*. Praha: Jaroslav Pospíšil, 1851.
- PISKÁČEK, Adolf. „Bedřich Smetana jako skladatel operní: K 20. výročí smrti mistrov“. *Nová Česká Revue* I (1904), č. 1, s. 611–625.
- POLÁK, Josef. *Americká cesta Josefa Václava Sládka*. Praha: UP, 1966.
- SMETANA, Bedřich. *Dalibor*. Ed. Pavel Drábek a Lenka Zlámalová. Brno: Větrné mlýny, 2009.
- SRBA, Bořivoj. 1985. „Bedřich Smetana a soudobá divadelní konvence“. *Opus musicum*, roč. XVII, 1985, č. 3, s. 71–81, a č. 4, s. 97–107.
- WENZIG, Josef. *Daliborka*. In *Josefa Wenziga Sebrané spisy*. Sv. 2. Praha: I. L. Kober, 1874, s. 49–69.