
Francouzská veselohra v kontextu české opery

Smetanovy Dvě vdovy

Marta Ottlová - Milan Pospíšil

O vážném tématu začněme nevázně. Vzpomínáme si na jednu kresbu od Neprakty: dva muži stojí před divadelní cedulí s oznámením Lehárovy Veselé vdovy a komentují: "Takovou dneska nenajdeš, leda tak rozvedenou se dvěma závazky." Tato anekdota svou paralelou k dnešku vystihuje jedno z frekventovaných divadelních témat 19.století - mladá vdova.

Jaké předpoklady dávala látka veselohernímu pojednání? Sama skutečnost, že jde o mladou vdovu po starém manželovi, čímž je dáno, že šlo o nerovný sňatek nikoli z lásky, nýbrž z přinucení popř. z vypočítavosti, oslabovala, ne-li vylučovala vážný moment opravdové věrnosti a smutku; a pokud byl přece exponován, tedy jako dočasný a nepřirozený stav, jenž nachází své přirozené zakončení v opravdové lásce a novém sňatku. Vdovství otevíralo prostor k nastolení otázek ženské emancipace, a to opět jako přechodného stádia, které se dobrovolně zakončuje příchodem nového ženicha. Konečně vdovský stav umožňoval předvést ženu - v souladu s dobovým morálním kodexem přísně rozlišujícím mezi neprovdanou, vdanou a ovdovělou ženou - jakožto aktivní element v svobodném navázání nového partnerského vztahu.

Bohatý materiál k posouzení různých pohledů na komiku, kterou vytěžilo 19.století z tohoto tématu, nám pozoruhodným způsobem může nabídnout jediné dílo: *Les deux veuves*, Comédie en un acte en prose par Félicien Mallefille, poprvé uvedená v Paříži v Théâtre-Français 14.května 1860.¹⁾ Včetně francouzského originálu můžeme pracovat celkem s osmi podobami této veselohry, z nichž dobrá polovina vznikla v českém prostředí a obrací se k českému publiku. A ta nás také pochopitelně bude zajímat nejvíce.

Konkrétně tedy půjde o srovnání francouzského originálu s německým překladem od Augusta Fresenia, který vyšel ve Frankfurtu dva roky po premiéře, v roce 1862,²⁾ a s překladem Alexandra Bergena,³⁾ který se hrál téhož roku 1.dubna ve Vídni a již 24.června v pražském Stavovském divadle. V Prozatímním divadle se Dvě vdovy provozovaly od 25.srpna 1868⁴⁾ v českém překladu Emanuela Züngla.⁵⁾ Ten ho přepracoval na libreto ke

stejnojmenné Smetanově opeře, poprvé uvedené v Prozatímním divadle 27. března 1874.⁶⁾ Po třech letech libreto na žádost skladatele přepracoval a doplnil, tak jak odpovídá druhé verzi opery provedené tamtéž 15. března 1878.⁷⁾ Smetanovu operu pak v letech 1881-82 přeložil a adaptoval nejprve pro hamburskou scénu, pak pro vydání klavírního výtahu Roderich Fels.⁸⁾ Různé podoby Dvou vdov v 19. století v našem případě uzavírá Václav Juda Novotný, který operu - podle vlastních slov - "nově upravil" pro Národní divadlo v roce 1892.⁹⁾ Rozdíl v akcentech, které jednotlivé transformace kladou v látce původní francouzské veselohry, nám vypoví o nárocích různé doby a různých prostředí, jimiž dílo procházelo, samozřejmě prostředkovaných osobností překladatele resp. libretisty či upravovatele a daných rozpětím žánru mezi konverzační veselohrou a komickou operou.

Pro přiblížení výchozí situace Mallefillovy veselohry můžeme použít slov Jana Nerudy: "Karolina a Laura, mladé dvě vdovy po starých mužích, žijí společně na venkově. Prvnější libuje sobě v nabyté nyní samostatnosti, aniž by se vzdávala myšlenky na sňatek druhý, je veselá a vtipná; Laura pak neodložila vzdor dvouletému již vdovství posud smutečného šatu, mníc se k věčné věrnosti zavázanou, hledí na vše prismatem smutku svého. Vlastní příčinou smutku jejího je utajený vnitřní boj, milujeť již dávno šlechtice Edmonda de Brenne, který jí zas miloval co paničku, ač tenkrát neopovážil se jí ani přiblížit."¹⁰⁾

Základní myšlenka komedie se opírá o klasickou "školu milujících" a "školu žen" zkomponovanou jako "škola hrou". Tato "hra" či "komedie" se rozehrává kolem smutné vdovy, aby si prostřednictvím intriky svého nápadníka a své sestřenice, veselé vdovy, uvědomila svůj pravý cit. A tak "mladičká vdova, již jsme byli na počátku viděli v smutečném šatě vlněném ... oblekne se v nádherný šat barvy růžové, aby započala život nový ..." To už ovšem není citát z Nerudovy kritiky, ale z referátu o komedii francouzských autorů Meilhaca a Halévyho *La veuve*,¹¹⁾ nicméně nám naznačuje frekvenci užití motivu a jeho ustálené doprovodné symboliky v dané době. Jako Mallefillova Laura "entre ... en toilette de bal, robe rose décolletée, des fleurs au corsage et dans les cheveux",¹²⁾ tak i Smetanova Anežka vstoupí do závěru opery "v růžových bálových šatech s květinami na prsou a ve vlasech".¹³⁾ Mallefillova zápletka se počíná rozvíjet v okamžiku, kdy Edmond de Brenne se dostane do vytoužené blízkosti smutné vdovy Laury tak, že přestrojen za falešného pytláka vtáhne do své hry veselou vdovu Caroline, která dá příkaz k jeho předvedení hajným, aby s ním byla sehraána hra na soud.

Právě na příkladu této soudní scény můžeme názorně sledovat charakteristické posuny francouzského originálu, k nimž dochází v konverzační rovině komedie, která je hlavním nositelem komiky v této veselohře.

Francouzská Caroline zesměšňuje v soudní parodii jak bývalého manžela - prezidenta soudu - a v narážkách i názorným předehráním jeho role vyhrocuje předtím v rozhovoru s Laurou jako sdělení slovně exponovaný odsudek konvenčního formálního manželství, tak se vysmívá měšťanské justici a policii. Emancipační snahy, jež Caroline ztělesňuje, míří nad pouhou "ženskou otázku", účtování s nemorálními a zkorumpovanými institucemi má širší záběr. I zdánlivě střízlivé a pragmatické dialogy se zaostřují replikami, jejichž vtíp sahá od slovních hříček po politické aforismy. Z hlediska divadelní tradice sdílí Caroline výsadu intrikána, osnujícího dramatickou zápletku, tj. ovládá okolí pronikavým důvtipem. Překonává i vtípnost rovněž intrikujícího milovníka a je mu tím nadřazena.

Německá verze Freseniova se zřetelně obrací na tzv. "Bildungsbürgertum", apeluje na jeho literární vzdělání. Nejfrapantnějším dokladem je nahrazení původních Mallefillových veršů, které Edmond poslal Lauře jako vyznání, Goethovou básní. Při předčítání této básně je na divákovi, zda "Nähe der Geliebten" pozná.¹⁴⁾ Podstatně se rozhojňují literární a dramatické citáty a pomocí postavy hajného, který ničemu nerozumí, se nastolují nejen další humorné situace, ale předvádí se společenská nadřazenost vrstvy schopné konverzace tohoto druhu. Zároveň parodickým využitím citátových narážek se tu překračuje pouhá aktualizace s ohledem na jinou čtenářskou zkušenost německého publika a - nepochybně i díky pruské cenzuře, liberálnější než rakouská - zvýrazňuje se satira policie a soudnictví.

Rakouský překlad Bergenův naopak pozměňuje Mallefille pouze tam, kde by nesrozumitelnost narážky způsobená neznalostí francouzského kontextu oslabila vtíp duchaplné konverzace. A právě tyto odchylky také dokazují, že Emanuel Züngel - na rozdíl od tvrzení vydavatele kritické edice libreta M. Očadlíka¹⁵⁾ - nepřekládal z francouzského originálu, ale měl za předlohu právě překlad Bergenův. Tyto skutečnosti nám potvrdí příklad hned z prvního výstupu, kde Caroline shrne nenapravitelnost Lauřina truchlení, vyjevující se v jejich expozičním dialogu, do ironické rady: "Si tu es incurable, déguise-toi en tragédie, et va te présenter à l'Académie."¹⁶⁾ Bergen pro srozumitelnost modifikuje její repliku takto: "Wenn Du wirklich nicht zu heilen bist, so kleide Dich als Tragödie und begeistern (!) einen jungen Dichter."¹⁷⁾ Závislost na Bergenovi vidíme z Zünglova českého přetlumočení: "Nejsi-li vůbec k napravení, pak se přistroj za tragedii a nadchni některého mladého básníka."¹⁸⁾ O Zünglově veselohře a ještě pak více libretu vcelku platí, že se tu objevuje ve srovnání jak s originálem, tak oběma zmíněnými překlady výrazná tendence ke zmírnění satirických a parodických ostnů, k otupění duchaplné konverzace a slovní komiky a k posunu charakterů od velkoměstského stylu k usedlé solidnosti.

Abychom si názorně ukázali naznačené diference na několika příkladech, vraťme se ještě jednou ke shora zmíněné soudní komedii s falešným pytlákem. Poté, co hajný překypující horlivostí z vlastní iniciativy sestavil stupidní popis pachatele, francouzská Caroline ho čte a komentuje: "Taille ordinaire, cheveux ordinaires, sourcile ordinaire, front ordinaire. ... Voilà la justice bien informée."¹⁹⁾ Německá vdova obrací komentář přímo proti policii: "Jetzt ist die Polizei wirklich vortrefflich unterrichtet, - wie gewöhnlich!"²⁰⁾ Česká Karolína odbývá popis bez narážek na soudnictví nebo policii, jen dobrácky podotkne: "Tys tomu dal!"²¹⁾ a chybějící pointu pak v operním libretu nahrazuje spíše opačně působícím výslovným upozorněním na směšnost popisu: "ha, toť popsání je k popukání!"²²⁾ A podobně se proměňuje třeba satirická narážka na četnictvo vyslovená francouzským hajným prahnoucím po moci: "Mais un simple garde particulier ne peut que verbaliser, ou taper, quand il n'y a pas de témoins. Pour avoir le droit d'arrêter, il faut être gendarme. Sont-ils heureux, ces gendarmes-ci. J'ai manqué mon état."²³⁾ Český hajný si jen povzdechne: "Chytit toho ptáčka nesmím, poněvadž nejsem četníkem. Škoda!"²⁴⁾ A do třetice: Francouzský Edmond se sám při výsledku prohlašuje za zahaleče a literáta: "L'état des gens qui ne font rien: homme de lettres."²⁵⁾ Freseniův Edmond je výhradně literát a tímto faktem se motivují ironické komentáře jeho překvapující zámožnosti - má 30 000 renty. V české veselohře nemá Edmond stav ani pohoršlivý (zahaleč) ani podezřele nejistý (literát), nemá stav žádný: "Stav? K čemu stav? Avšak chcete-li - jsem milovníkem básnictví,"²⁶⁾ prohlašuje. V operním libretu se milovníku vedle zachovaného charakteru dostává ještě i náležitého společenského postavení, příslušejícího ideálnímu reprezentantu českého salónu. Ladislav Podhajský je statkář, ovšem písíci básně, a sám se charakterizuje: "Statek mám - napište občan řádný."²⁷⁾

Nejen změna společenského postavení, ale i změna jména Edmond de Brenne na Ladislav Podhajský nás blíže přivádí ke Smetanově opeře. Již při premiéře první verze opery soudobá kritika i obecnost uvítaly, že francouzské látce se tu dostalo přenesením do Čech národního rázu a Smetanovi se podařilo "eleganci francouzského slohu konverzačního převést na půdu ryze českou."²⁸⁾ Zatímco doba se v opeře jednoznačně orientovala na ta místa, která mohla především obsadit národními pocity, později se k zásluhám textu se zjevnou tendencí - bez přihlédnutí k ~~historii~~ - připisovalo Zünglovo údajné vypointování předlohy aktuálními narážkami na soudobé české poměry.²⁹⁾ V předchozím jsme však naznačili, že rozhodující "počeštění" veselohry se odehrálo už v Zünglově překladu činoherním, v redukci humorných, satirických a ironických až frivolních momentů nesených rovinou duchaplné konverzace a jejím přizpůsobením tehdejší předstávám českého salónu a zřejmě i možnostem jejich prezentace.

Dvě vdovy se od počátku považují za první českou komickou operu salónní ve shodě s intencí Smetanovou, jíž se chopila publicistika a kterou skladatel naposledy verbalizoval v dopise Ludevítu Procházkovi z 21. února 1882 takto: Byl to pokus napsat operu "v takové podložce textové a takovým slohem hudebním, aby elegance salonní s něžností a ušlechtilostí hudby spojeny byly."³⁰⁾ Přesto se prosadila také v tomto díle ta idea národní opery, hledající národní charakter v lidových scénách, v těch scénách, v nichž se mohla dobře uplatnit národní couleur locale. Proto Züngel se Smetanou záramovali i tuto komorní záležitost už v první verzi sbory venkovské mládeže, které za účasti dobrovolné - jak lid zpívá - "pajmámy" předvádějí obžínkové obyčeje (současně tak v obřadu divadelně zpřítomňují "samostatnou vládu" emancipované Karoliny) a nakonec v tanečním finále, v té době typickém pro francouzskou operetu (opéra bouffe), si zatančí polku. Sbor, stojící mimo děj, jehož radost je motivovaná samotnou veselostí obžínek, se může v závěru spojit s protagonisty příběhu radujícími se nad jeho šťastným vyústěním alespoň tak, že je ve finálním jásotu zapojí do tance. K ohlasovým textům sborů uvedl Züngel v rukopisu libreta pro orientaci i případně vhodné nápěvy lidových písní z Erbenovy sbírky.³¹⁾ Smetana jako východisko pro střední část úvodního sboru (Allegro moderato, 2/4, F dur) k textu "To jsou dobrý zlatý časy ty zlatý obžínky" využil první z doporučených nápěvů: Erben č.109 Obžínková, rovněž v závěrečném sboru (Moderato, 2/4, G dur) můžeme shledat ohlas druhého doporučeného nápěvu: Erben č.560.³²⁾

Zmíněná národní couleur locale spolu s počestěním vlastních i místních jmen a se sporými současnými aktuálními narážkami, které Züngel v souladu s tradicí jak starší opéra comique, tak opéra bouffe uplatnil v Karolinině vstupní árii příznačně formované stroficky jako "couplets" (v první verzi charakteristicky označené jako "Píseň"), sloužila k zakončení děje v českém prostředí, přímo tím sdělenému divákovi. Jestliže v této souvislosti J. Jiránek píše v poslední monografii o Smetanově operní tvorbě, že "výsledným dramaturgickým efektem je, že děj Mallefillovy činoherní předlohy, původně anonymně salonně kosmopolitní, je zasazen do zcela konkrétního sociálně historického prostředí českého venkova druhé poloviny 19. století,"³³⁾ a necháme-li stranou rezidua sociálně třídního postoje, která nejen sem vnáší, je zřejmé, že zcela opomenul rozdíly vyjadřovacích prostředků dané žánrem původní Mallefillovy předlohy a komické opery Smetanovy. Konstatovali jsme už, že česká verze činohry výrazně oslabila nebo docela vynechala místa nesoucí duchaplnou komiku předlohy v plánu konverzace, která právě zakládala její francouzský esprit (jejž se Bergenův překlad, tedy Zünglovo východisko, snažil věrně tlumočit), a nelze proto mluvit o kosmopolitismu Mallefillovy

hry ve smyslu Jiránkově. Zatímco však v Zünglově veselohře lze v tomto směru hovořit o podstatném ochuzení originálu, lze říci, že si na druhé straně tím Züngel zároveň otevřel cestu k libretnímu zpracování a možnost dotvořit předlohu jako podklad vlastně pro první českou tzv. literární operu. Dramaturgická konstrukce konverzačního kusu, která klade důraz na detaily dialogu a v níž jakkoli překvapivé (a pro operu vhodné) situace jsou hlavně podnětem pro slovní souboje, které způsobují, se ve své podstatě do značné míry příčí opernímu zpracování. Oproštěním předlohy se tak Zünglovi zvýraznily právě ty scénické a dramatické konfigurace, které se mohly stát smysluplným základem první verze libreta.

Jestliže jsme tedy viděli už v české verzi veselohry významnou tendenci k oslabení či vynechání míst nesoucích duchaplnou komiku předlohy, lze říci, že v opeře se tento posun sice ještě prohlubuje, má ovšem jiné motivy; a současně se tu objevuje snaha nahradit původní komiku komikou jinou, řekněme operní a "českou". Züngel obdivuhodně dokázal vycítit v činohře ony prchavé okamžiky, které dovozovaly z hlediska opery efektivně uplatnit kontemplaci postavy v árii resp. postav v ansámblu a s dramaturgickou jistotou založit operní celek. Využil k tomu zčásti původních monologů k expozičním strofickým áriím (o Zünglově intenci vypovídá i jejich označení jako píseň či blíže specifikovaná píseň = "Píseň o mumlání" nebo přímo jako "Couplet"). Jednak v situačně příhodných okamžicích vytvořil Züngel Smetanovi vhodný textový podklad pro hudební rozvinutí afektu v lyrické árii či kontemplativním ansámblu. A právě tyto partie přispěly k významnému zlyričtění původní veselohry, tak jak to posléze z pohledu celého vývoje odpovídá Smetanovu konceptu komické opery.

Do předního plánu v libretu se dostává ona "hra", inscenovaná kolem truchlící Anežky, která ji má prostřednictvím prožitku situací, do nichž je vmanipulována, přivést k poznání a přiznání pravdy o sobě samé. Právě skutečnost skrytá pod touto "komedií", její vnitřní reflexe, se stává předmětem operního vyjádření v áriích a ansámblech. A to také určuje jejich povahu, a proto také v první konfrontaci všech postav, v soudní scéně, může být, jak to vyžaduje opera, ihned ozřejmena jejich konfigurace. S tímto záměrem Züngel rozšířil předlohu o verše, v nichž falešný pytlák Ladislav pomocí baladického příběhu lovce stíhajícího milovaný přelud prozradí své city i jádro dramatické zápletky a poukáže tak ke skrytému významu situace a celé hry, aniž však poruší rozehranou hru a odhalí svou masku. Smetana tuto intenci prohloubil zhudebněním textu jako expoziční balady.³⁴⁾ Naznačenému smyslu odpovídá i Zünglovo další rozšíření textu o partie pro kontemplativní ansámble, které Smetana ve většině využil, a rovněž podstatné rozšíření činoherního monologu

Anežky ve II. dějství na klíčovou árii pro vyjádření jejího vrcholného pohnutí. Tato jediná introspektivní árie celé opery nasazuje také jako jediný sólový zpěv Anežky v dramaturgicky efektivním momentě, kdy po předchozím potlačování jejího nitra (Züngel tu zachoval a zužitkoval dramatický kalkul předlohy) se cit definitivně prodere na povrch a Anežku dovede k prohlédnutí pravdy o sobě; což je zároveň předpokladem k rozuzlení hry, která s ní byla sehraána. Smetana v tomto okamžiku píše nejrozsáhlejší dvouvětou árii vůbec v celém svém díle (v partituře příznačně jako jediný sólový zpěv Smetanou nadepsána Recitativ a arie), jejíž forma mu v celku opery, vycházející z tradice opéra comique a střídající mluvenou prózu s uzavřenými hudebními čísly, umožnila vypracování rozsáhlé afektivně rozrůzněné a vyvíjející se plochy.³⁵⁾

Vrátíme-li se k dobové kritice, reflektující i postoje obecnstva, charakterizovaný rozměr Zünglova a Smetanova pojetí Dvou vdov našel nejmenší pochopení. Tendence k "zvážnění" byla sice v této době u francouzské opery s mluveným dialogem (opéra comique) obecná, ale kritika měla zřejmě před očima stále ještě více starší podoby dialogické komické opery Auberovy, Héroldovy apod. Jiná část kritiky naopak ve vnějškové podobnosti s opéra comique (v přítomnosti uzavřených čísel spojených mluvenou prózou) spatřovala odklon od Smetanovy cesty za prokomponovaným hudebním dramatem v té době považovaným touto kritikou za jedinou možnou cestu pokroku. Naproti tomu obecnstvo bylo jednotné a svorně aplaudovalo především části, které mohlo obsadit národními pocity. V jednom se pak kritika a obecnstvo shodly úplně, když zejména v druhém jednání postrádaly dostatek humorných rozmarných výjevů. A odtud začíná cesta úprav opery, která měla společného jmenovatele ve snaze rozhojnit komické momenty.

Úpravy počal sám skladatel. Vyšel tu vstříc přáním části kritiky a postupoval ve stejném duchu jako při přepracování Prodané nevěsty. Jednak odstraněním mluvené prózy a dokomponováním recitativních partií vyhověl požadavku prokomponované opery. Tím se ovšem v důsledku převedení prózy do rýmovaných veršů Zünglova rezidua duchaplné konverzace dále zredukovala na často nesrozumitelné trosky. (Srov. např. už v první verzi takto vzniklé vyprázdnění smyslu Zünglova činoherního překladu v dialogu mezi hajným a Karolinou: "Krmil a choval jsem veškerou zvěř, ... jako svá vlastní mláďata." "Krmils je, abys je snědl - jako Ugolino.", který již sám o sobě nerozumí vtipu předlohy, jejíž Bergen tlumočí věrně: "Ich habe das Federwild ... gepflegt; als ob sie meine leiblichen Kinder wären." "Wie Ugolino - Du hast sie gut gefüttert um sie zu essen.", a z něhož v rýmech požadovaných formou operního terce-tu vzniklo: "... zvěř chovám jako víno - " / "Bys ji snědl jako Ugolino."³⁶⁾). Jednak Smetana chtěl rozhojnit komické a národně svérázné

části, jichž si po jejich dokončení právě pro vystižení jejich charakteru sám hned od počátku cenil: "Alespoň držím píseň Ladislava z počátku druhého jednání (za scénou) takofka za pendant "ukolebavky z Hubičky". Píseň je v národním slohu držaná, a sám mohu tvrditi, že jest to "nová národní píseň". Fínale prvního aktu v ensemblu všech osob i Karoliny, Anežky, Ladislava a Mumlala, jako Tercetto v druhém mezi Toníkem, Lidunkou a Mumlalem jsou též v národním slohu držané."³⁷⁾

Zatímco v Prodané nevěstě měl úlohu snazší v tom, že látka a prostředí samy nabízely příležitosti k uplatnění tanečních a sborových vložek ve smyslu couleur locale, podobný postup ve Dvou vdovách zapříčinil, že kromě funkčně posazené Ladislavovy písně Kdy zavítá máj (pokračující v Ladislavově "hře" s Anežkou prostřednictvím nepřímého oslovení pomyslnou "národní písní"), další dokomponované části se s celkem pojí víceméně jako vložky dosazené z vnějšku. Skladatel tu rozvinul úspěšné nasazení komiky hajného Mumlala z první verze opery jako pandánu Kecala (také tradiční basso buffo, jehož hudební komika je založena na parodickém užití koloratury, zejm. v jeho kupletu typickém pro opéra comique, v němž se prezentuje jako odpůrce ženské emancipace a jehož předvedení přispěje k Anežčině rozhodnutí) o komické výstupy s nově zavedeným selským párem Toníkem a Lidkou. Tím sice vyřešil situace, které mu neumožňovaly plné uplatnění sboru jakožto hlavního nositele národní couleur locale zejm. ve druhé části opery - zmíněný pár tu zastupuje venkovský lid alespoň v komorním rozměru; nicméně zejména druhé komické intermezzo vypadává z onoho Smetanova tónu něžnosti a ušlechtilosti, který vždy spojoval s aristokratickým salómem, a dále posouvá původní salónní veselohru svou situační komikou do vesnického prostředí. Naprostý úspěch těchto částí po premiéře druhé verze opery však ukazuje, že Smetana při jejich komponování vyšel nejen z dobré znalosti tehdejšího publika, ale i z využití dramaturgického založení starší opéra comique umožňující bezproblémové střídání partií "vysokého" a "nízkého" stylu.

Současně se ale ve druhé verzi opery tak k prvnímu plánu "hry" soustředěné kolem Anežky připojuje ve výstupech venkovanů Toníka a Lidky druhé pásmo kontrastní fólie alegorie lásky a jejích slastí, která do svého divadelního zpřítomnění zapojuje i hajného jako postavu lásce nepřející a přesahuje nad bezprostředně předváděnou situační komiku těchto výstupů. V této své funkci alegorického předvádění cíle, k němuž směřuje "hra" s Anežkou, se toto vložené pásmo propojuje s původním organizmem.

Komiku jiného druhu se snažila opeře dodat zejména přetextováním díla hamburská úprava Felsova.³⁸⁾ Děj byl přenesen ze současnosti do poslední třetiny 18.století. Problémy emancipace truchlící vdovy lpící na společenských konvencích, stejně jako ona "škola hrou" zosnovaná kolem

ní se zřejmě považovaly za nedostatečně nosné pro veseloherní motivaci. Autor adaptace staví text jako čistě milostnou zápletku a její motivaci i vztahy mezi postavami spleťtí propracovává pomocí v té době již opotřebovaného veseloherního arzenálu, jako jsou záměny postav, utajené sourozenské vztahy apod., divák se tu baví na účet postav. Dvě vdovy se tak posunuly směrem k sentimentální frašce a je s dostatek známo, jak byl Smetana podle vlastních slov rozmrzen nad tím, že "z něžného elegantního předmětu se má udělat a zkopat něco, kde šprýmy, vtipy a špásovitě scény obecenstvo baviti mají!",³⁹⁾ a to není ani dostatečně jisté, zda měl možnost poznat předělaný text v celém rozsahu, nejspíš ne.

Přesto se Smetana přes počáteční zdráhání nechal pro vydání klavírního výtahu Felsovy verze pohnout k příkomponování dvou částí - jednak tercetu do I. jednání, jehož účelem je uzavřít hudebním číslem scénu vdov a hajného, jednak nové druhé části (cabaletty) árie Anežky (Vilmy), která mění její původní afekt zoufalství v naději.⁴⁰⁾ Tato nová cabaletta ve srovnání s původní zároveň ukazuje, co Smetana považoval za atributy virtuózního a efektního zakončení pěveckého čísla, což požadovali upravitelé a vydavatel, slučitelné se svým stylem. Ačkoli Smetana bez problému vědomě komponoval v různých stylových rovinách, tak jak to vyžadovala dramaturgie díla (viz i jeho výše citovaný výrok o národním slohu čísel dokončených do druhé verze), odmítl další požadavek příkomponovat kuplet sloužícího, protože mu nevyhovoval frivolní text.

A byla to právě textová složka této úpravy Dvou vdov, jejíž komika recepce Smetanova díla posunula tak, že byla vnímána v souvislostech opéra bouffe jako "pikantes und ungeniertes Operettenwesen".⁴¹⁾ Naproti tomu ale úspěšnost Smetanovy hudby u tehdejšího německého publika byla dána jejím vztahem k operní tradici áriové opery, o čemž svědčí u německé kritiky ocenění právě partií, představujících ztělesnění operní podstaty, jako Ladislavova balada, jeho duet s Anežkou a Anežčina árie. O změněném kontextu, do něhož Smetanovo dílo vstoupilo, vypovídá i to, že obecenstvo i kritika se neidentifikovaly s komikou a lokálním kolořitem těch Smetanových výstupů, které české publikum obsazovalo národními pocity a spatřovalo v nich hlavního nositele českosti opery. Německá kritika je naopak považovala za postradatelné.⁴²⁾

Jak byla ještě v roce 1892 v českém prostředí aktuální idea komické národní opery, žijící z možnosti uplatnit národní lokální kolořit, ukazuje úprava Smetanových Dvou vdov, kterou si objednalo Národní divadlo u V.J. Novotného. Novotný pracoval překvapivě také s původním francouzským originálem a snažil se mu v jistém smyslu přiblížit. Je to patrné v některých částech prózy, o kterou znovu doplnil recitativy Smetanovy druhé verze opery. Nešlo mu však o restituci duchaplné konverzace původní francouzské veselohry. Novotný chtěl odstranit určitou problematičnost,

kterou cítil v cizorodosti včlenění lidového prostředí do šlechtického salónu (tj. sborů a komických intermezz z druhé verze) a vůbec všech částí, kterými estetika opéra comique a vůbec starší komické opery rozšířila původní činoherní předlohu. Ale tím, že soustředil tyto části v celek sjednocený místem děje do samostatného aktu, který z nich sestavil, naopak obě pásma od sebe vzdálil. Novotného úprava nově organizující pořadí scén celé opery vyšla z komických intermezz, o která operu rozšířila druhá verze. Vzal je za základ vedlejší dějové linie, v níž názorně předvádí a motivuje vztahy mezi doplněnými epizodními postavami a hajným. Kolem ní rozehrál nové dějství, které umístil doprostřed opery a sem soustředil pak nejen komická intermezza těchto postav, ale také ty části opery, v nichž hraje rozhodující roli lokální kolorit, tj. sborové a taneční části. Dalším motivem Novotného úpravy byla možnost divadelně předvést v tomto dějství, odehrávajícím se na venkovském plese, součást Karolininy intriky, která je ve Smetanově opeře jako událost na plese za scénou zprostředkována pouze slovním sdělením a která měla vzbudit Anežčinu žárlivost: totiž tanec s Ladislavem, jehož součástí je podle lidového obyčeje polibek. Celé taneční dějství tu vychází z tradice, již vytvořila opereta plesovou scénou ve středním aktu kladoucí důraz na divadelnost a předvedení intriky při jejím uskutečňování. Novotného realizace však poukazuje ještě k dalšímu významnému zdroji, a to k českému národopisnému hnutí devadesátých let. Scéna venkovské zábavy, plesu, kterou sestavil na Smetanovu hudbu, rozehrává obřad obžínek s jeho obyčeji a tanci. Tato rovina se pak promítá i do textové složky, v níž bodrost lidu se předvádí za použití hojného počtu lidových úsloví a pořekadel ("inu, mladost radost, a Lidka je dívčina jako malina ... ta už za to stojí, aby takový zajíc pro ni trochu natáh běhy ..." 44). Národní obyčeje a všeobecné veselí proložené a podpořené triviálními špílci se stávají hlavním předmětem tohoto nového středního dějství.

Novotného úprava Dvou vdov uzavřela jejich cestu 19. stoletím. Ukázalo se, že publikum nebylo dlouho příliš naladěno k pochopení lyrického humoru Smetanova salónu - v Novotného úpravě se opera hrála do roku 1923 - a že tato opera stejně jako původní veselohra se neubránily tlaku názorů a představ o komice, které panovaly v jednotlivých prostředcích, jež jim bylo údělem bavit.

1) J.P.F.Mallefille, Les deux veuves. Comédie en un acte en prose. Paris s.a. (v: Théâtre contemporain illustré).

- 2) F.Mallefille, Die beiden Witwen. Lustspiel in einem Akt von ..., deutsch von August Fresenius. Frankfurt a.M. 1862.
- 3) F.Mallefille, Zwei Witwen. Lustspiel in einem Akt von ... Deutsch von Alexander Bergen. Wien 1862.
- 4) Podle F.Bartoše (Předmluva v: B.Smetana, Dvě vdovy. Partitura. Praha 1950, s.VIII) se dočkaly 4 provedení.
- 5) F.Mallefille, Dvě vdovy. Veselohra v jednom jednání od ... Přeložil E.(manuel) Z.(üngel). Praha 1868.
- 6) E.Züngel, Dvě vdovy. Komická opera ve dvou jednáních ... Praha 1874.
- 7) Libreto publikováno v Praze 1892. Kritické vydání partitury 2.verze včetně dodatků viz F.Bartoš (cit. v pozn.4).
- 8) Konkrétní podoba Felsevy úpravy pro hamburské provedení Dvou vdov 28.prosince 1881 nevyšla tiskem, na její povahu usuzujeme na základě kritických ohlasů a ze smetanovské korespondence (viz: Bedřich Smetana a Dr Ludevít Procházka. Vzájemná korespondence (ed.J.Löwenbach). Praha 1914). Další úprava vyšla v klavírním výtahu, vydaném v Berlíně 1893 (bez uvedení libretisty a upravovatele) a v libretu, tamtéž, s.a.
- 9) E.Züngel, Dvě vdovy. Komická zpěvohra o třech jednáních. ... Děj, scenu a slova nově ... upravil V.J.Novotný. Praha 1893.
- 10) Národní noviny, 27.srpna 1868, v: Kritické spisy Jana Nerudy III. Divadlo, Část třetí. ... Praha 1908, s.381.
- 11) Bez šifry, Divadelní novinky. Lumír II, 1874, s.571.
- 12) F.Mallefille (cit. v pozn.1), s.8.
- 13) B.Smetana (cit. v pozn.4), s.540.
- 14) Srov. Fresenius (cit. v pozn.2), s.18 a jeho zdůvodnění: "Ich glaube am besten daran zu thun, hier an die Stelle des ursprünglichen Lieds ein deutsches Originalgedicht zu setzen, und ich wählte zu diesem Zweck Goethe's 'Nähe der Geliebten'."
- 15) Srov. E.Züngel, Dvě vdovy (ed. M.Očadlík). Praha 1962, s.9.
- 16) Srov. F.Mallefille (cit. v pozn.1), s.2.
- 17) Srov. A.Bergen (cit. v pozn.3), s.4.
- 18) Srov. E.Züngel (cit. v pozn.5), s.6.
- 19) F.Mallefille (cit. v pozn.1), s.4.
- 20) A.Fresenius (cit. v pozn.2), s.14.
- 21) Srov. E.Züngel (cit. v pozn.5), s.16.
- 22) Srov. E.Züngel (cit. v pozn.6), s.31.
- 23) Srov. F.Mallefille (cit. v pozn.1), s.3.
- 24) Srov. E.Züngel (cit. v pozn.5), s.10.
- 25) Srov. F.Mallefille (cit. v pozn.1), s.4.
- 26) Srov. E.Züngel (cit. v pozn.5), s.14.
- 27) Srov. E.Züngel (cit. v pozn.6), s.29.

- 28) Srov.oznámení ze zkoušek na operu v Národních listech 25.března 1874 (cit.dle P.Pražák, Smetanovy zpěvohry, sv.třetí. Praha 1948, s.22).
- 29) Srov. M.Očadlík (cit. v pozn.15), s.19.
- 30) Cit. dle F.Bartoš (ed.), Smetana ve vzpomínkách a dopisech. Praha 1954, s.205.
- 31) Srov. M.Očadlík (cit. v pozn.15), s.83, 100.
- 32) Srov. K.J.Erben, Nápěvy prostonárodních písní českých. Praha s.a. V přípitkové části úvodního sboru nechal Smetana Zünglem doporučený nápěv č.563 stranou a v závěru Zünglem navrhovaný obřad gratulace manželům s nápěvem č.541 nezhudebnil vůbec. Bylo by rozhodně v každém ohledu zajímavé, podívat se na exemplář Erbenovy sbírky se Smetanovými poznámkami, který se nalézá ve Smetanově knihovně, uložené bohužel stále ještě (1990) v nepřístupném depozitáři.
- 33) J.Jiránek, Smetanova operní tvorba II. Praha 1989, s.85.
- 34) Srov. M.Pospíšil, Balada v české opeře 19.století. Hudební věda XVI, 1979, s.23.
- 35) K formě dvouvěté árie u Smetany srov. M.Ottlová-M.Pospíšil, Italská opera v kontextu české národní opery (v tisku).
- 36) Srov. F.Mallefille (cit. v pozn.5), s.7, týž (cit. v pozn.3), s.5 a E.Züngel (cit. v pozn.6), s.15.
- 37) Ze Smetanova dopisu Züngelovi ze 16.července 1877 po dokončení 2.verze. Viz L.Zelenka-Lerando (ed.), B.Smetana a E.Züngel. Listy B.Smetany E.Züngelovi. Nymburk 1903, nestr.
- 38) Úprava Rodericha Felse se vyvíjela (viz pozn.8), ale premiérová podoba se od tištěné verze v klavírním výtahu a libretu podstatně nelišila. Rozdíl byl hlavně v lokalizaci děje do Francie.
- 39) Ze Smetanova dopisu L.Procházkovi z 21.února 1882, srov. F.Bartoš (cit. v pozn.4), s.X.
- 40) Srov. Dodatky z roku 1882 v kritickém vydání partitury (cit. v pozn.4).
- 41) Srov. kritiku hamburské premiéry od A.F.Riccia (Hamburger Nachrichten 30.Dezember 1881, cit. dle J.Löwenbach /cit. v pozn.8/).
- 42) Srov. kritiky otištěné v: J.Löwenbach (cit. v pozn.8).
- 43) Z podobných aktivit V.J.Novotného upozorňujeme na jeho libreto pro "prostonárodní balet mimický v 10 obrazech" Česká svatba (Praha 1894), k němuž napsal hudbu Karel Bendl.
- 44) E.Züngel (cit. v pozn.9), s.52, 53.