

STÁTNÍ DIVADLO V OSTRAVĚ



Čajkovskij

Čarodějka

Československá premiéra dne 4. června 1953 v divadle Zdenka Nejedlého

PETR ILJIČ ČAJKOVSKIJ

Čarodějka

Romanticko-historická opera o čtyřech dějstvích.
Slova napsal I. V. Špažinskij — Přeložil Rudolf Kasl

Dirigent: Rudolf Vašata

Choreograf: Robert Braun

Režisér: Ilja Hylas

Výtvarník: prof. Jan Obšil

Návrhy kostymů: Prokop Laichter

Kníže Nikita Danilič Kurljatěv, velkoknížecí místodržitel v Nižním Novgorodě	Rudolf Kasl
Kněžna Eupraksia Romanovna, jeho žena	Ludmila Komancová
Kněžic Jurij, jejich syn	Jan Hlavsa Jiří Wooth
Mamyrov, starý písař-d'ák	Jiří Herold
Nenila, jeho sestra, kněžnina komorná	Helena Zemanová
Ivan Žuran, knížecí lovcí	Jaroslav Horáček
Nastaša, zvaná Kmotřinka, mladá krčmářka u řeky Oky	Ludmila Dvořáková Bronislava Taufrová
Foka, její strýc	Rudolf Juza
Polja, přítelkyně Kmotřinky	Milada Šafránková Miloslava Šeflová
Balakin, host z Nižního Novgorodu	Jaroslav Deršák
Lukaš, } mladí hosté z Nižního Novgorodu	Radoslav Svozil
Potap, }	Jaroslav Skácel
Kičiga, zápasník	Karel Průša
Pajsij, tulák, vydávající se za mnicha	Lubomír Procházka
Kud'ma, stařík čaroděj	Čeněk Mlčák
Host z Nižního Novgorodu	František Jehlička Stankevič
Psář	Jan Bolech

Dívky, hosté z Nižního Novgorodu, knížecí pochopové a služebníci,
lovci a psáři, komedianti a lid.

Místo děje: Nižní Novgorod a okolí.

Doba: okolo r. 1475.

Hlavní přestávka po 2. dějství.

Na titulní straně obálky podobizna P. I. Čajkovského z r. 1885, z doby,
kdy začal pracovat na »Čarodějce«. Foto Levickij.

Dnešní československá operní dramaturgie stojí před nemalým úkolem: vyrovnat se s dluhem velmi starého již data — s nedostatečnou popularisací operního odkazu Petra Iljiče Čajkovského, největšího mistra ruského hudebního realismu. Poznatek, že naše operní publikum nemělo doposud možnost poznat ani polovinu z rozsáhlé operní tvorby skladatele nám tak blízkého, je faktem málo lichotivým pro národ s tak vyvinutou hudební kulturou a tradicí, jako je právě národ náš.

Vedeno snahou dosáhnout zameškané, rozhodlo se vedení opery Státního divadla v Ostravě nastudovat ještě v této sezóně některou, na našich jevištích dosud neprovedenou operu P. I. Čajkovského. Operní dramaturgii ostravského divadla naskytl se tím ovšem problé-
m, ježž bylo třeba řešit s plným vědomím odpovědnosti a s více než povinnou úctou k dílu Čajkovského na straně jedné, na druhé straně pak s hlediska uměleckého a sociálního ohlasu, ježž na scénu uvedená skladba vzbudí u divadelního obecnstva: kterou z Čajkovského oper dosud u nás neprovedených uvést jako prvou, má-li tato opera dokázat našemu obecnstvu co nejpřesvědčivěji revolučnost uměleckých cílů Čajkovského v jeho realistickém pojmání hudebního dramatu? Byla to velmi těžká volba at' už mezi Mazeppou a Pannou



Prokop Laichter: Návrh kostýmů pro knížete Nikitu.

Orleánskou, mezi Vojvodou a Opričníkem či Čarodějkou. U všech těchto operních děl je ústředním ideovým motivem rozpor mezi vládou a šlechtou a drobným lidem, každá z těchto oper pulsuje odbojným napětím mezi oběma protikladnými tábory a v neposlední řadě všechny opery okouzluji posluchače svou nádhernou melodickou a dramaticky velmi působivou hudbou. Proč jsme se rozhodli pro Čarodějku?

Je pravda, že na př. sujet Mazeppy, líčící život ukrajinského lidového hrdiny, je sám o sobě vpravdě revolučnější, než sujet Čarodějky. Taktéž Panna Orleánská nebo Opričník. Ale v těchto případech je těžko posoudit a při troše zlé vůle bylo by možno vyvolat i spor o to, zda pokrokový charakter těchto děl nebyl vytvořen spíše libretistou než skladatelem. U Čarodějky je tomu zcela jinak. Zde Čajkovskij svými značnými tvůrčími zásahy vytvořil z celkem průměrné činohry I. V. Špažinského dílo neobyčejných kvalit. Kdo by si srovnal Špažinského původní činohru s definitivním zněním libreta, zjistil by, že tak, jak si počínal Čajkovskij při výběru jednotlivých pasáží k hudebnímu zpracování, musel by si počínat i současný pokrokový činoherní dramaturg, chtěl-li by dosáhnout toho, aby Špažinského činohra dnešnímu obecnému něco řekla. Čajkovského pojetí Špažinského dramatu je zároveň i nejlepším důkazem toho, jak realistická metoda tohoto skladatele dokázala přímo sociálně přehodnotit módní genrové drama na historický dokument doby.

Když ostravská operní dramaturgie pečlivě zvážila tyto nejdůležitější okolnosti vzniku uváděného díla, dospěla k názoru, že právě na Čarodějce vynikne správnost realistické metody Čajkovského tvorby, že právě na Čarodějce dá se dokumentovat, že pokroková metoda umělecká vytváří i pokrokové hodnoty ideové a musí též vyvodit správné důsledky sociální. A to jsou důvody, proč právě Čarodějka byla vybrána pro první ostravské a zároveň i československé jevištní provedení, aby za ní mohly následovat další z pokladů Čajkovského operní tvorby.

K československé premiéře Čarodějky

MIROSLAV KLEGA

Zamyslíme-li se nad osudy operního díla Petra Iljiče Čajkovského pod zorným úhlem toho, do jaké míry bylo až doposud uplatňováno na našich jevištích, dospějeme k bilanci, jež nás poněkud zarazí. Na kmenovém repertoaru československých operních scén figurují po pravdě dvě Čajkovského opery: Evžen Oněgin a Piková dáma, odmyslíme-li si několikrát provedení Střevičků. Tedy většina Čajkovského oper u nás dosud provedena nebyla. Jak je možné, že teprve dnes, šedesát let po smrti tohoto mistra ruské opery uzavíráme palčivou kapitolu poměru českého divadla k Čajkovskému, vysvětlíme si lehce tehdy, oživíme-li si v paměti ještě nedávný postoj českých, takřka oficiálních hudebních činitelů k jeho dílu vůbec.

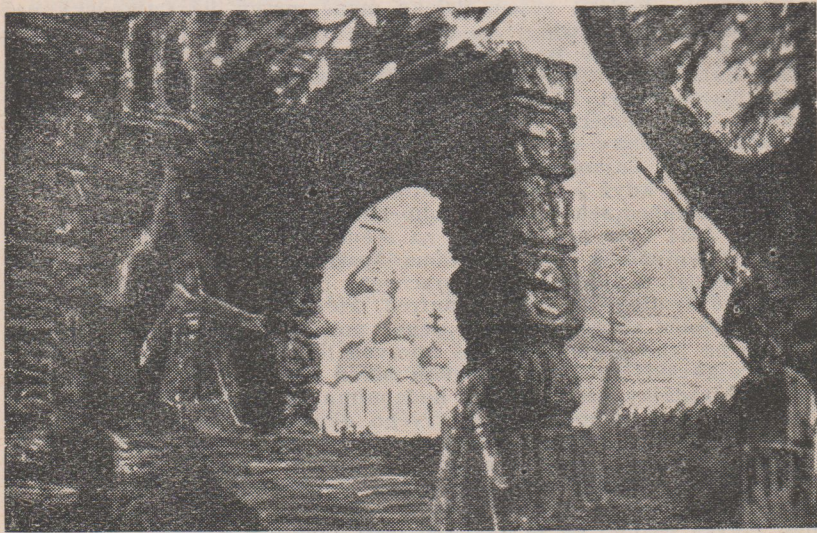
Naše hudební kritika až do státního převratu v r. 1945 se totiž téměř doslova ztotožňovala s proslulým tvrzením Henriho Mahlerba, že Čajkovského hudba je neruská a neslovanská, a v neposlední řadě že trpí epigonstvím mendelsohnovského salonního romantismu. I když je dnes tento postoj k Čajkovskému nepochopitelný i prostému posluchači, znajícímu třeba jen sborovou scénu z prvního jednání opery Evžen Oněgin, Mahlerbův názor, vyplývající pravděpodobně z touhy po uplatnění samoúčelné originality mondénního kritika, byl přesto brán našimi, v tomto oboru odbornými kruhy, jako východisko v řešení poměru současného operního repertoaru k Čajkovskému. Na praktické důsledky těchto teoretických hříček, více či méně polemicky vyrocených, doplatil ovšem daleko méně mrtvých již Čajkovský než hudbymilovná veřejnost.

Dnes, pravda, se názor na Čajkovského dílo od základů změnil, avšak dluh československé operní dramaturgie vůči jeho operám tím ještě splacen nebyl. Nejzávažnějším krokem k nápravě, ze všech jež dosud v tomto směru byly podniknuty, je nesporně československá premiéra Čarodějky ve Státním divadle Zdeňka Nejedlého v Ostravě.

Petr Iljič Čajkovskij se rozhodl k zhudebnění Čarodějky již v lednu 1885, když jej byl před tím upozornil jeho bratr Modest na úspěšnou činohru tehdy velmi oblíbeného dramatika Špažinského, jež od října 1884 byla provozována na scéně Malého divadla v Moskvě. Čajkovského natolik zaujalo drama Špažinského, že ihned začal písemně jednat s autorem o vypracování libreta, nehledě ani k rozpracované symfonické básni Manfred, kterou chtěl původně co nejdříve dokončit. Špažinskij byl velmi potěšen zájmem Čajkovského a proto na jeho přání začal s úpravou libreta. A tak v srpnu 1885, když Čajkovskij svou symfonickou básně Manfred již dokončil, měl libreto Čarodějky připraveno k hudebnímu zpracování. Počátkem září 1885 začal s komponováním prvního dějství, jež dokončil 9. října téhož roku. Když v lednu 1886 dokončil druhé dějství opery, požádal Ippolita Vasileje Špažinského, aby mu dovolil libreto Čarodějky zredukovat z původních pěti dějství na čtyři, poněvadž chtěl vrchol opery přesunout do třetího dějství. Jakmile obdržel libretistův souhlas, takřka vzápětí na to dokončil třetí dějství a v srpnu ještě téhož roku dokončil celou operu ve skizze. V květnu 1887 dohotovil i partituru. Po prvé byla Čarodějka uvedena brzy po jejím dokončení

v Mariinském divadle v tehdejším Petrohradě. Premiéru řídil autor sám. Velmi zajímavý byl postoj Čajkovského k libretu Čarodějky vzhledem k původní koncepci činohry. Špažinského drama bylo totiž i přes nesporné hodnoty po stránce dramatického mistrovství poznamenáno módními směry tehdejších let. Pro dramata z první poloviny XIX. století se stalo příznačné, že až renesančně ctnostný typ hlavních ženských rolí byl vystřídán typem jakýchsi kurtizán, jež měly být příkladem pasivního ženského heroismu, anti-schopenhauerovskou tragedií pohlavi. Špažinského Nastaša je tedy v činoherní předloze typem obdobným Prévostově Manon Lescaut a jí podobným. S tímto pojetím hlavní role Čarodějky se však Čajkovskij neztotožňoval a v dubnu 1885 vypočetl Nastašu tak, jak ji sám chápal v dopise, psaném Emilii Pavlovské, jež ho původně od zhudebnění Čarodějky zrazovala. Čajkovskij viděl Nastašu jako prostou ženu z lidu, neznačící sice skrupulí vznešených společností, ale na druhé straně výzbrojenou svou podmanivou krásou a silou své lásky. Čistota lásky je jí problémem nade všechny důležitým a tuto čistotu brání nejdůmyslnějšími úskoky, jak ji to naučil život v jejím těžkém sociálním prostředí, v postavení půvabné mladé ženy, vedoucí krčmářskou živnost po zemřelém manželovi. Nastaša je Čajkovskému něčím mezi Méerimovou Carmen a Goethovou Markétkou. Závěrečný Chorus Mysticus z Goethova Fausta je intimním credem Čajkovského, je charakteristickým dokreslením Nastašiny dramatické funkce: Za věčným ženstvím jsme nesení výš!

Největším problémem zhudebnění Čarodějky nebylo pro Čajkovského jen neoperně stylisované libreto, ale také lokální zasazení děje. Špažinskij, pravda, určil místo sujetu do krajiny na pobřeží řeky



Jan Obšil: Maketa scény do II. dějství »Čarodějky«.

Oky, avšak v průběhu dramatu místo děje nevyhranil dosti přesvědčivě. Naopak Nastašin život je v Špažinského koncepci až přesprávně poznamenán odrazem přeexponované úlohy, jež byla přirčena v původní činohře šlechtickým rolím, tedy navíc rolím národně a místně netypickým. Tento problém vyřešil Čajkovský velmi šťastně tím, že hudbou veskrze národní nejen podtrhl místo děje, ale také zdůraznil sociální tón dramatu, jenž v činoherní předloze téměř zanikl. Vložení několika národních písní a tanců, nejen že zpestřil hudební obsah opery, ale zároveň a hlavně tím umožnil vystoupit do popředí lidové problematice díla. Nastaša se takto nestává jen hříčkou záměrů vládoucí šlechtické rodiny, ale výraznou postavou ženy z lidu, jež svým způsobem dovede čelit i kategorickému imperativu knížecimu. Taktéž knězic Juriij není v Čajkovského pojetí pouhou obětí erotické tragédie, ale člověkem, jenž je krutě potrestán za odštěpení od vlastní společenské vrstvy, za své intuitivní sympatie k životu prostého lidu.

Okolnost, že Čajkovského Čarodějka má československou premiéru právě v Ostravě, neudiví nikoho, kdo zná tradici ostravského divadla, vybudovanou na cílevědomé a obětavé práci jeho uměleckého kolektivu. Odpovědnost, která padá na ostravské umělecké pracovníky za prvé uvedení Čarodějky na naše operní scény, je nemalá, jako i pracovní úsilí, jež k této premiéře bylo třeba vynaložit. Několik versí (redakcí) Čarodějky, jež připouští Čajkovskij sám, bylo třeba vážít operní dramaturgii tak, aby dílo bylo provedeno neskresleno, problém vázané řeči při hotovení překladu a konec konců samotné provedení hudební a jevištní, k němuž museli přistoupit ostravští umělci bez možnosti studia jakýchkoliv vzorů, to je výkon hodný nejvyššího uznání.



Jan Obšil: Maketa scény do IV. dějství »Čarodějky«.

Z dopisů P. I. Čajkovského

J. V. Spažinskému, ze dne 30. ledna 1886.

Drahý a dobrý Ippolite Vasileviči!

Nemám již více strpení! Nejsm s to čekat ještě dvě neděle a jsem nucen alespoň písemně Vám říci to, co mně leží na srdci. Je to tak lépe, neboť svým dopisem Vás připravím na rozhovor, který s Vámi budu mít při našem setkání.

Došel jsem k přesvědčení, že Čarodějka musí mít čtyři a ne pět jednání.

Až dosud je Vaše libreto vzorné (t. j. ne ve všeobecně-literárním smyslu, ale ve smyslu operní techniky). V prvním jednání dovedná exposice námětu, výtečný realistický obraz života lidu, svěžest a zajímavost děje. V druhém jednání drama, na které nás připravilo první jednání, se zauzluje; vzájemný vztah osob a jejich charaktery jsou vykresleny s příslušným důrazem a jasností; děj rychle vrcholí. Třetí jednání představuje kulminační bod dramatu; v této části musí být hudebník na výši a dovést až k nejzazší mezi své tvůrčí napětí, které se musí také odrazit na divákovy; je nutné, aby byla cítěna nezbytnost nevyhnutelně, složitě a strašně katastrofy. Čtvrté jednání pak vyžaduje, aby bylo zasvěceno jmenovitě této katastrofě, po které divák vyjde z divadla otřesený, avšak smířený a uspokojený. Cítím, že po velkolepě děsivých a vášnivých dvou scénách třetího jednání, mohu napsat už jenom jedno jednání. Nestáčily by mně barvy a inspirece na to, abych mohl ještě během dvou celých jednání ilustrovat hudbou řadu takových dramatických scén, které máte ve dvou posledních jednáních svého dramatu. Budete-li troat na pěti jednáních, samozřejmě, že Vám v tom ustoupím, ale jsem přesvědčen o tom, že to bude na škodu opery. Žádný posluchač, sebevětší milovník hudby, a at by byl sebevíce Vám nakloněn, jako autoru dramatu a mně jako skladateli, neodnese si z těchto pěti jednání nic jiného, než pocit velké únavy a přesycenosti, a to by byl hroš pro úspěch opery. V dramatu máte možnost oživit pokleslý zájem všedními výstupy, vtipnými nápady, dovedně zkonstruovanými epizodami, které nemají přímý vztah k vlastnímu ději. V operě (u které všechno to je možné jen v omezené míře) je nutné zhuštění a rychlý spád děje — jinak řečeno u hudebního autora nestačí síly, aby to vytvořil a divákovy nestačí síly, aby to pozorně vyslechl.

Moje neštěstí je v tom, že nemohu najít tolik důkazů, abych Vás přesvědčil. Jsem nezvratně přesvědčen o tom, že je nutno, abychom se omezili na čtyři jednání, a to ne proto, že jsem k tomu došel usuzováním, nýbrž proto, že mi to říká můj nezměnný a pravý hudební instinkt. Nechci tordit, že by opera všeobecně nemohla mít pět jednání, ale vztahuje se to právě na tento případ. Sám námět »Čarodějky« nepřípouští, aby z něho bylo

Andante

Kyria

мы, мы не дадим

привнесла, слышишь ли, слышишь, слышишь, слышишь

па- рень, слышишь ли, слышишь, слышишь

Faksimile rukopisu P. I. Čajkovského: Arioso — arie Kmotřinky ze IV. dějství »Kde jsi, milený, zůstal...«

možné udělat operu o pěti jednáních. Opakuji, nepřistoupíte-li na můj návrh, podřídím se Vám — ale nic dobrého z toho nevyjde, neboť budu nucen znásilnit sebe i své autorské přesvědčení — a následek toho bude, že také hudba bude mít násilný charakter. Snažně Vás prosím, nehněvejte se na mne, neboť není k tomu důvod a pokuste se vžít do mého postavení hudebníka a budete souhlasit s mými vývody . . .

Kněžna samozřejmě musí zavraždit Nastu; mezi knížetem a jeho synem musí také dojít k nepřátelství, boji a k záhubě, ale kde se to stane a za jakých okolností? Jedině Vy to můžete vymyslet. Jedině to je záhodno, aby k tomu nedošlo ani u knížete ani u Kумы, nýbrž někde v neutrálním místě. Nebylo by možné, aby všechny hlavní osoby se na příklad srazily u starce, ke kterému přijde kněžna pro jed? Nemohlo by se stát, aby kněžninou Istivostí byla Nasta oylákána (při čemž Mamyrov by sloužil jako její vějička)? Nebylo-li by možno uspořádat tragedii tak, aby byla sborově (poznámka — přítomnost lidu) zakončena? Co by bylo nutno udělat, aby lid byl přítomen?

Manželce I. V. Spažinského, J. P. Spažinské, ze dne 10. dubna 1887.

. . . Třetí jednání («Carodějky») . . . je pro mne nejlepší, nejmilejší a nejpříjemnější. Ale čtvrté!!! O, kolik námahy a práce bude mě stát. Mezi námi řečeno (neříkejte to Ippolitu Vasiljeviči), nemám rád toto jednání, nebo ještě lépe, přestal jsem je mít rád, je sežmoleno, uměle slepeno, dlouhé, složité a úžasné ponuré . . .

I. V. Spažinskému, ze dne 25. září 1887.

. . . Obvykle, jakmile v konceptu napiši operu, přistoupím k její instrumentaci, při čemž kriticky zhodnotím to, co jsem dříve napsal, t. j. opravuji, zkracuji atd. Potom vypracuji klavírní výtah, dám vytisknout a uveřejnit. U «Carodějky» následkem zvláštních okolností jsem postupoval jinak. V minulém roce byl jsem nucen během zkoušek baletu «Střevičky» a uprostřed moskevského zmatku rychle dělat klavírní výtah. Neměl jsem možnost, abych pracoval klidně a soustředěně. Bohužel jsem cítil v určitých místech rozvlácnost, zbytečně mnoho hudby, které jsou schopny diváka unavit a zchladit, avšak nechtě musel jsem ustoupit od opravy a koncept vcelku přepsat načisto. Proto také, když jsem přistoupil k instrumentaci, nemohl jsem již nic změnit, neboť klavírní výtah byl již vytištěn. Během léta jsem se neustále zabýval tím, že poslední scéna třetího jednání a celé čtvrté jednání trpí neúnosnou rozvolněností. Při prvním společném nácviku 8. září jsem velmi dobře zpozoroval, kdy u všech přítomných změnil se sympatický poměr k opeře v ponuré mlčení a v jakési smutné zklamání. Začalo to u milostné scény kněžice a Nasti. Zastyděl jsem se trochu tehdy,



Prokop Laichter: Návrh kostymů pro Kmotřinku a pro Kudmu.

když Jurij třikráte odhodlává se k odchodu a přesto zůstává a hudba stále plyne; bezesporu pocítil jsem přesně totéž, co musí později pocítiti i diváci, t. j. smutek, úpadek zájmu a přání, aby to bylo vše co nejrychleji skončeno. Tim více se mně to dotklo, neboť ačkoliv jsem si velmi dobře všiml, že si všichni o tom pohoršeně šeptají, mně nikdo nic neřekl. Teprve když bylo po zkoušce, rozhodla se Pavlovská vyplnit příkaz I. A. Vševolovského, který ji poprosil, aby mě delikátním způsobem přemluvila ke zkrácení tohoto nekonečně dlouhého duetu. Na to se všichni bez výjimky zaradovali a začali mě přesvědčovat o tom, co jsem sám dobře věděl, i když jsem se snažil sám sebe ukolébat nadějí, že jsem se třeba mýlil.

Bez ohledu na to, že čtvrté jednání má dobrou scénickou stavbu, zjistil jsem již dříve, že je poněkud dlouhé (trvá přesně hodinu) a bude nutno je seškrtnat.

Samozřejmě, že jsem se těžce a se smutkem odhodlával k přepracování, ale k vůli úspěchu opery, který si vášnivě přeji, rozhodl jsem se odejet do Majdanova, kde jsem přišel na výtečná zkrácení, kterými se zlepšil výstup ve třetím jednání, zájem diváka bude stále crescendo, a to nejhlavnější a nejlepší zůstane.

Ani zkrácení ve čtvrtém jednání nebyla tak obtížná, jak jsem očekával. Tedy jinak řečeno, s operou v této úpravě jsem velmi spokojen a jsem si jist, že není v ní passáže, při které by se divák cítil unaven. Snažně Vás

prosím, milý příteli, abyste neprotestoval proti mým škrtům nebo nereptal na to, že některé řádky Vašeho textu zůstaly bez hudby. Věřte mi, že všechno to poslouží našemu oboustrannému prospěchu.

Slavina mě prosila, abych pro první výstup druhého jednání zkomponoval arioso a hořekuje tak jako Vy, že jsem vypustil devět veršů z Vašeho počátečního textu.

Ide o tyto verše:

(Následuje devět bezvýznamných veršů, pojednávajících o zářivém ránu, slunci — prostě nic neříkající slova, bez jakéhokoliv smyslu.)

V celém světě nenajdete hudebníka, který by na podobný text uměl napsat harmonickou a rytmicky symetrickou arii, arioso a kantinelu. Tato slova si vyžadují recitativní hudby, kterou jsem také napsal, ale pocítil jsem brzy, že pro ekonomii a hudební vyvážení scény je naprosto zbytečná. A tak, chcete-li, abych splnil přání Slaviny, budete muset napsat 12 nebo 16 veršů, pokud možno rýmovaných s čistě lyrickou náplní. Takovýto text je pro libretistu velmi obtížný, neboť se nemůže vyhnout tomu, aby neupadl do všeobecnosti, jako na příklad:

»Žal hryže mě v srdci a touhou hynie má hrud,« »ó Bože pravý,« »ó Bože, Bože,« »proč je mně souzeno, abych trpěl« atd. atd., do nekonečnosti. Celý um spočívá v tom, aby všechny tyto lyrické výlevy nebyly banální a chcete-li se opravdu vyhnout banálnosti, pak musíte napsat velmi pěkné verše. Očekávám, jak se rozhodnete.

Poznámka: I. A. Vsěvolovskij (1835—1909) ředitel carských divadel. — M. A. Slavina (nar. 1858) — zpěvačka a členka Mariinského divadla.

J. P. Spaziňské, ze dne 28. září 1887.

... »Carodějka« je velmi málo oblíbená a vina spočívá nejen na mně, ale hlavně na Ippolitu Vasiljeviči. Je velmi dobře obeznámen s dramatem, ale operním požadavkům ještě nehoví. Používá velmi mnoho slov a dialogy převládají nad lyrikou. Ačkoliv jsem zkrátil text a byl přinucen provést několik škrtů, vyzněly vcelku všechny scény rozvlekle. Ale v mnohém nesu i já vinu.

Přesto všechno neoddávám se zoufalství a jsem toho názoru, že k této operě nutno přivyknout a uvidíte, že během doby ustálí se na repertoiru, až si na ni obecnost zvykne. (Neříkejte moje mínění Ippolitu Vasiljeviči, proč má opera takový malý úspěch, nechtěl bych ho zarmoutit a kromě Vás jsem to nikomu neřekl).

(Přeložila N. Letenská.)

K překladu Čarodějky

RUDOLF KASL

J. V. Špažinský nebyl operní libretista a zkušený do té míry, aby znal zvláštnost druhu hudebního dramatu a jeho možnosti vyjádřit drama vlastními prostředky, t. j. hudebními, a proto převedl své původní drama do operního libreta více méně činoherní technikou. Hudba může vyjádřit podtext: přívaly a zvraty citů, vášně k činu, touhy a bezmocnost, aniž je jí třeba tyto vnitřní stavy široce pomocí slova popisovat. Hudebnímu dramatu tlačí často slovo jedině — ostatní domluví hudba sama. Není zde třeba povahopisné a úvahové techniky skladebné jako při čistém literárním díle. Po formální stránce jeví se proto libreto příliš široce komponováno. Libretista volil básnickou formu odstavců i sloh, tedy formu smíšenou, která dle jeho záměru nejlépe umožňovala vyjádřit charaktery postav i náladu scén — a odpovídala myšlenkovým celkům buď dějotvorným nebo lyrickým. Jako dramatik použil nejčastěji nerýmované verše — blankversu, a to hlavně sedmi a šestislabičného, devíti a osmislabičného; volil však i jiné formy; zejména v lidové poesii, nebo její nápodobě. Blankvers svou hojností přerývek, rozluk a přesahů hodí se dobře na živou rozmluvu, neboť v jednom verši mohou promluvit dvě osoby. Rýmu používá Špažinský nepravidelně v odstavcích, a pravidelně ve slokách; zde pak jak vnitřního tak i koncového rýmu, nejčastěji střídavého (a b a b), přerývaného (a b c d), ale i jiného. Hudebnost verše se projevuje na mnoha místech. Tak příkladně arie knížete je rýmována v každém verši stejnou barvou, vyjadřující smutnou náladu. (Překladaři se zde sice podařilo zachovat strukturu zvukovou, ale ne, bohužel, v téže jakosti: místo oj — a, ál.) Že měl libretista na mysli hudebnost verše, o tom svědčí i časté rýmy nepřesné. Překladaře, kterému šlo o to, zachovat strukturu a hudebnost rýmu, osvobodil ve vyjádření tento nepřesný rým velmi značně. Převod ruského verše do naší zpívané mateřštiny způsobuje již dosti velké překážky právě zákonitostí hudebního přízvuku, jenž váže vždy přízvuk slovní. A ten je, jak známo, jiný v ruštině a jiný u nás. Přesahy slov přes taktovou čáru nejsou v češtině možné, a proto při hudební arsi (dvihu), již obyčejně Čajkovskij počíná, nebylo možno začít než slovem jednoslabičným, aby za taktovou čáru na první těžkou dobu nepřišla slabika nepřívzvučná. Potíže toho rázu byly opačné i v rýmování: nebylo možno konec verše rýmovat vždy shodným rýmem dvojslabičným, ale muselo být použito rýmu jednoslabičného. Konečně další požadavek deklamace hudebního dramatu, shodnost kvantity (délky) slabiky s kvantitou tónu, činil překladaři nemenší potíže podobného rázu, aby řeč byla přirozená a podpořila dramatický výraz pěvcův.

Básnický jazyk Špažinského používá slohu archaisujícího, aby tak charakterisoval středověkou dobu děje. Od tohoto slohu překlada-

tel vesměs upustil, aby dílo posluchači, vnímajícím také jeho hudební stránku, nezatemnil nezvyklým slovosledem a vazbou podobných archaismů naší řeči. Použil jen slov některých, a to obecně známějších, jako: freje, nedopita, žinka povětrná a pod., a slovosledu jen v náznacích. Jeho snahou bylo především, aby vyjádřil povahy a jejich různost jazykem přiléhavým, a hlavně srozumitelným i dramaticky lapidárním. Vcítit se do mluvy samotné hudby, aby někde se zdarem vystihl slovem nebo celou větou to napětí, jež v sobě hudební věta skrývá. Požadavek techniky zpěvní: aby nebyl shluk souhlásek v rychlém tempu příliš veliký, a aby se neobjevovaly t. zv. úzké vokály (i, e) ve vyšší hlasové poloze, hleděl též splnit.

Špažinskému, druhořadému, módnímu autorovi se podařilo zachytit v libretu obraz společenských rozporů ve feudálním rádu. Proto překladatel nepřehnal, když náležitě zvýraznil tuto kladnou stránku díla a jeho sociální obsah. Jde v dramatu ne pouze o tragedii nějakých lidských osudů, nejde o osudnost ženské krásy, jež přináší zmar jiným i sobě, ale jde o neštěstí, jež plyne, jak my dnes víme, z koreně třídních, z troufalosti a zvuile vyšší společenské vrstvy, která bezohledně ničí štěstí i životy prostých lidí, kteří ji převyšují svou mravní krásou a čistotou. Proto také umírá Kmotřinka.

Zde je třeba se zmínit o překladu jména této hrdinky. V ruském znění se jmenuje Kuma, což značí Kmotra — v pohádkách známé epitheton lišky »kmotříčky« — tedy název bytosti chytré. V češtině není do tohoto slova podobný smysl vkládán, spíše naopak: »to je kmotr«, »ten to vykmotřil« a pod. Překladatel proto zvolil zdrobnění tohoto slova — kmotřinka, což lépe odpovídá této postavě. Je to odchyłka od originálu, neboť tak by se jedině správně mělo překládat ruské zdrobnění toho slova — kumanka.

Čajkovskij označil sám ty části svého díla, které je možné vynechat. Překladatel se proto řídil vzhledem k rozsáhlosti díla pouze touto »druhou redakcí«, a části, označené jako »první redakce«, vynechal.



Prokop Laichter: Návrh kostymů pro lidové postavy v »Čarodějce«.

Obsah opery

I. dějství

Je doba tvrdé vlády místodržitele knížete Nikity, a proto muži z Nižního Novgorodu od trampot chodí se obveselovat k mladé a krásné krčmářce Nastaše, zvané Kmotřince, za řeku Oku. I mladý kněžic Jurij, oblíbený mezi lidem, se tam někdy cestou z lovu zastavuje a netuší, že Nastaša ho tajně miluje. Svě často rozbujnélosti drží Nastaša vždy v mezích, a pro její pevnou povahu ji všichni ctí a pro chytrost a moudrost je jím ona vědmou. Jen příživnický tulák Pajsij ji nenávidí. Pověst o ní se donese i ke knížeti, a ten přichází rozehnat hnízdo. Jeho písař Mamyrov ji krivě obviní, že je čarodějkou a že kazí mravy. Chce přimět knížete ke konfiskaci, neboť touží lakotně po majetku Nastaši, který by mu tak jako udavatelé připadl. Lid se srotl, a zejména Balakin, Potap, Lukaš, Foka a zápasník Kičiga se chystají Nastašu statečně ochraňovat. Ta to odmítá a volí chytře jiný způsob obrany. Svě žalobce přivítá důstojně, a svým půvabem, jež dá do této hry a nebojácnou obhajobou u knížete vyhrává a přiměje jej dokonce k tomu, aby u ní popil. Tomu víno zachutná a daruje jí za to prsten. Když je kníže vínem a veselou písničkou půvabné krčmářky rozjařen, přinutí na její radu dáka Mamyrova k potupnému tanci s tlupou komediantů. Mamyrov Kmotřince přísahá pomstu.

II. dějství

Kněžna Eupraksia, hysterická žena knížete, se všechno dověděla a teď před knížecím domem jí Mamyrov dokonce prozrazuje, že kníže nyní jezdí za Kmotřinkou často. Kněžna, jako aristokratka, je pobouřena nejenom nevěrou svého muže, ale i tím, že je ponížena ženou z lidu. Stará chůva Nenila ji pověřčivě potěšuje. Kněžna slibuje Kmotřince pomstu, ale nechce svému synu kněžici Jurijovi nic říci, ač ten tuší z chování milované matky, že je mezi ní a otcem neshoda. Mamyrov sprádá svou pomstu nejen nad Kmotřinkou, ale i nad knížetem a přikazuje Pajsijovi, aby mu donesl všechny zprávy o knížeti a Kmotřince. Kníže je skutečně vášnivě zamilován do Kmotřinky, a když jej kněžna obviní z manželské nevěry, kníže ji hrubě ponižuje. Tak se rozklad feudální rodiny prohlubuje. A když lid vtrhne na knížecí dvůr, aby pomstil smrt nevinně ubitého člověka, vyhrocuje se rozpor také mezi vládci a lidem. Lidé obviňují Mamyrova, že je olupuje a vraždí. Kněžic zasahuje a je na straně lidu, který mu chvalořečí a usmířen odchází. Kněžna, Mamyrov, Nenila a Pajsij chtějí odvrátit kněžice od pozornosti k lidu a proto ho poštvou proti Kmotřince — příčině zla v rodině. Kněžic slibuje přede všemi, že ji zahubí

III. dějství

Ke Kmotřince do krčmy opět přišel starý kníže. Chce, aby ho milovala, a slibuje jí za to bohatství. Kmotřinka takové návrhy hrdě odmítá a prohlašuje, že lásku dá jen milovanému muži. Ale zpupný kníže jí chce dobýt násilím. Až když Kmotřinka namíří nůž na svou hrud', kníže odchází a vyhrožuje jí smrtí. Nešťěstí na chvíli odvráteno, ale blíží se nové. Polja, přítelkyně Nastaši přibíhá, že knězic je na cestě, aby Kmotřinku z pomsty zabil. Pak spěšně odchází. Do jizby za chvíli vtrhne knězic a lovcí Žuran, ale Kmotřinku nenacházejí. Žuran jde ji hledat ven. Knězic pak najde Kmotřinku skrytou na lůžku. Chytře volila nedbalky, aby knězice odzbrojila. Prozradí mu celou pravdu o tom, co bylo právě mezi ní a jeho otcem. A když knězic uvěří a jeho hněv mizí, zjeví mu svou dávnou lásku. Knězic jihne a podléhá sám lásce. V milostné něžnosti si padají milenci do náručí.

IV. dějství

V hlubokém pralese za Okou má se setkat knězic s Kmotřinkou, aby společně uprchli. Přišel tam pod záminkou lovu a lovcí jej za chvíli z místa vábí. Kněžna, přestrojená za poutnici přichází v tato místa a hledá u zlobného staříka, čaroděje Kud'my, jenž tu poustevničí, jedovatý odvar z bylin, aby jím mohla Kmotřinku otrávit. Za zlato dá se lakotný Kud'ma pohnouti. A když přichází Kmotřinka, aby se tu setkala s knězicem, kněžna-poutnice jí vtíravě nabídne, jakoby na cvšžení, otrávenou vodu. Je slyšet, že se lovcí blíží a tu se kněžna vzdálí. Přichází knězic a nachází Kmotřinku. V radosti si padají do náruče. Jed ponenáhlu začíná působit a Kmotřinka v útrapách umírá. Předstoupí kněžna, aby zpupně přiznala svůj zločin. Jurij ji proklíná při smrti Kmotřinky. Sbíhají se lovcí. Za nimi přichvátá i starý kníže, jenž pronásleduje uprchlou Kmotřinku. Najde zde knězice beze smyslů, jenž ani neví, že kněžna dala mrtvou Kmotřinku vhodit do Oky. Kníže z rozvášněnosti a v prudké hádce zabije syna Jurije. Kněžna, zasažená snad nejkrutějším trestem se odpotácí. Zůstává kníže, a sám tváří v tvář činu i rozběsněné přírodě, bouří a bleskům ztrácí rozum a zešílí.

—rk—