

LEOŠ JANÁČEK DRAMATIK

LEOŠ JANÁČEK

DRAMATIK

*NAPSAL JAROSLAV VOGEL*



*Nákladem Hudební matice Umělecké besedy*

PRAHA 1948

4608/34

MZK-UK Brno



•2619862086•



DR. INŽ. OTAKARU PAVLOUSKOVI  
V UPOMÍNKU NA NAŠE SPOLEČNÉ  
„CESTY ZA JANÁČKEM“

## PŘEDMLUVA

*Tato studie vznikla rozšířením a doplněním přednášek, článků a proslavů, kterými jsem se snažil během své dlouholeté činnosti v čele ostravské opery přispět i mimo dirigentský pulť k poznání a pochopení velkého moravského mistra<sup>1</sup>, jakkoli jsem si zůstal plně vědom, že nejlepší a nejúčinnější propagací zůstane vždy živé provedení. Ale poněvadž ani toto není konec konců možné bez předchozího vyrovnání se s četnými problémy, před které Janáčková zpěvoherní díla staví reprodukci po všech stránkách, může tato studie<sup>2</sup> být užitečnou i jakožto výpověď a zpověď z často velmi protichůdných dojmů, jimiž dirigent — a stejně jistě režisér — při studiu Janáčkových zpěvoherních partitur prochází od nejvyššího obdivu pro jejich uměleckou podstatu až po někdy až mučivé pochybnosti stran vnějšího způsobu jejich tvůrčího a následkem toho i reprodukčního uskutečnění, kterážto problematika je arci opět víc než dostatečně vysvětlitelná tím závažným rozmachem, s nímž Janáček většinu těchto děl na samém sklonku svého života musil vychrlit, aby je vůbec napsal. Ta problematika tu však jest, a myslím, že Janáčkův zjev stojí tu už příliš pevně, než abychom si nemohli stále ještě troufat otevřeně se s ním vyrovnat. Neboť nejde přece o to, aby si ten či onen z nás Janáčka přisvojil, nýbrž abychom si ho všichni společným úsilím osvojili. Jestliže snad čas touto cestou i ty nečetné pochybnosti vyvrátí, nebude se z toho nikdo radovati více než já sám...*

*Vzhledem k tomuto svému zaměření na umělecké problémy Janáčkovy zpěvoherní tvorby nečiní si tato studie na druhé straně nijaký nárok na úplnost abych tak řekl akademickou. Tak uvádí o datech a vnějších okolnostech vzniku jednotlivých děl jen tolik, kolik je pro daný účel nepostradatelné, odkazuje jinak na všestranně informativní knížku Leoše Firkuš-*

<sup>1</sup> skutečně „moravského“, i když neměl toto označení rád.

<sup>2</sup> tím spíše, že hlavnímu životopisci Janáčkovu, Vladimíru Helfertovi, nebylo dopřáno své, zejména po biografické stránce neskonale záslužné dílo dokončit.



ného „Odkaz Leoše Janáčka české operě“, jejíž chce tato studie být doplňkem, ne duplikátem. Podobně jest i dějový obsah podrobněji vylíčen pouze u her lískem dosud nepřístupných (Šárka, Počátek románu, Osud a národopisný balet Rákoš Rákoczy, patříci konec konců rovněž do studie o Janáčkově divadelní tvorbě...). U ostatních odkazují čtenáře na příslušné klavírní výtahy a hlavně na živé provedení, bez kterýchžto doplňků mu tato knížka stejně mnoho nepoví. Konečně nehodlám čtenáři posloužit ani „vyčerpávanými“ hudebními rozbory, neboť mi jde i zde spíše o objasnění příčinnosti než o akademicky úplný záznam fakt. Krom toho, myslím, olupují čtenáře příliš svědomité rozbory o spolutvůrčí rozkoš vlastních dalších objevů na tomto poli – objevů, jež ho ostatně nestojí ani o mnoho více námahy, než trpné sledování rozboru cizího. Janáček odmění jej za ni ostatně víc než bohatě.

Brno, prosinec 1945.

Jaroslav Vogel.



Náčrt k „Anně Karenině“, kterou Janáček chtěl komponovat přímo na ruský text.

## ÚVOD

### *Osobnost a sloh.*

Podobně jako u téměř všech našich velkých skladatelů, představuje dramatická tvorba také u Leoše Janáčka jednu z nejpodstatnějších složek jeho životního díla, ba možno říci složku nejpodstatnější, a to nejen počtem (napsal celkem 10 jevištních děl, z toho devět oper), nýbrž i co do uměleckého a národního významu.

Není to náhodou. Neboť sotva u některého z ostatních našich operních tvůrců byly předpoklady k dramatické tvorbě dány v silnější míře než u Janáčka. Po *vnější* stránce je to nevšední obrazivost, *přímá* živelná potřeba scenerie v celém jeho díle – i v dílech koncertního určení – a její spojitost s vnitřním obsahem. Vzpomeňme jen děl jako *Po zarostlém chodníčku*, *Na Soláni Čarták*, *V mlhách*, *Hradčanské písničky*; vzpomeňme dále vytrvalého zdůrazňování dějiště na *pf.* v *Maryšce Magdónově* („Ostravice!“) nebo v *Českých legiích* („Na Chemin des Dames...“)! A není snad také náhodou, že podnět k některým jeho dílům dala díla *malířská*: tak již jeho „*Otčenáš*“ byl, jak sděluje J. Kunc,<sup>1</sup> inspirován cyklem obrazů polského malíře Kossaka, popud k *Lišce Bystroušce* – aspoň nepřímou přes *Těsnohlídka* – daly kresby *Lolkovy*, k *Říkadlům* obrázky *Ladovy a Sekorovy*. (Okolnost, že při tom Janáček neměl k malířství vlastně milovnický poměr v artistním slova smyslu, potvrzuje pouze zmíněnou dějovou souvislost.) A není také náhodou, že i koncertní díla Janáčkova svádějí stále častěji k ztělesnění scénickému a choreografickému.

To vše by ovšem mnoho neznamenovalo (byliť i jiní skladatelé nadáni malířskou obrazivostí, aniž se tím stali dramatiky), kdyby v míře nemění nebyly dány u Janáčka *předpoklady vnitřní*.

Znamená-li drama určitou krizi, určitý konflikt, spějící k řešení buď tragickému nebo smírnému, pak Janáčkovo věčně zjitřené nitro bylo již samo o sobě živou obdobou dramatu. Jaké vášnivé zaujetí pro či proti mluví z jeho úchvatně barbarských mužských sborů, v nichž sterými výkřiky („Smíme žít?“ ...) buší na oblohu všecka lidská úzkost i naděje! A všude jinde jaká vášnivá potřeba vyrovnávat se se všemi zážitky, zjevy a ideami, které ho obklopují, účastnit se každého boje – zvláště kde jde o boj slabšího proti silnějšímu, boj vyděděných o místo na slunci, či ko-

<sup>1</sup> H. R. IV (1911) 130.

nečně boj provinilého o očistu a odčinění! Tato potřeba je mnohdy tak silná, že jí nestačí k plnému vyžití jedno, byť i celovečerní dílo, nýbrž se ještě přelévá do děl jiného druhu, aby v nich tvořila doplněk nebo protějšek prvního. „Sešlehal-li“ (a sesměšnil) Janáček na př. během první světové války v Broučkově se Svat. Čechem bařtipánskou přizemnost a bojácnost, tvoří k němu vzápětí v Tarasu Bulbovi, tomto pomniku slovanské síly, ohromující protějšek, jakoby si chtěl vynahradiť, že onde musil, řečeno slovy Čechovými, promlouvat „prázdných sloves hrou“ a „karikaturou“; nebo tvoří po Kátě Kabanové, této vášnivé obhajobě nevinné hřišnice proti skutečným vinníkům, komorní dílo podobné náplně v kvartetu podle Tolstého Kreutzerovy sonáty (dříve již pomýšlel na Annu Kareninu). A ještě dlouho po Lišce Bystroušce laškuje s mláďdím a zvířátky ve svém jedinečném dechovém sextetu, v Concertinu a Řikadlech, nehledě k Věci Makropulos, v níž se s vůlí k životu vyrovnává opět jiným způsobem a jejímž prostřednictvím podává si zase ruku nejen Ferdinand Makropulos, lékař císaře Rudolfa, s Kašparem Ruckým, jeho nešťastným alchymistou, nýbrž i Elina Makropulos, alias Emilia Marty – s vězni *Mrtvého domu*. „Víte, to hrozné, ono citové člověka, které nikdy nebude mít konce. Neštěstí holé, nic nechce, nic nečeká,“ vyznává o ní Janáček, a dodává: „Moje zápisky z mrtvého domu – to bude pokračování.“ A hluboké, až revoluční sociální citění *Mrtvého domu* ztělesňoval Janáček už počínaje *Otčenášem* z r. 1901 (s jeho přímo hrozivými výkřiky „Chléb! Chléb!“ na konci prosby „chléb náš vezdejší dejž nám dnes!“), přes Maryčku Magdónovu, přes Sedmdesát tisíc, Šumařovo dítě a – *chcete-li* – i přes žertovné revoluční výzvy Bystrouščiny až po tu svou operní závěť, v níž tvoří jakéhosi hromadného a odromantisovaného, *svého* Fidelia, zatím co klavírní sonáta „1. říjen 1905“, věnovaná památce dělníka Pavlika, zabitého při demonstracích za druhou českou universitu, je protestem současně národním, kulturním i sociálním – a zároveň krásným holdem „neznámému vojínu“ našeho boje za národní osvětu.

Tato láska k volnosti, jež je mu přímo synonymem života, přibližuje Janáčka – spolu s pevným zakotvením v lidu a rodné hroudě – jeho českému protějšku *Bedřichu Smetanovi* víc, než by snad sám byl ochoten přiznat. Ovšem již hned v podobnosti se také jeví rozdíly: Smetana je především pěvcem svobody národní, Janáček především svobody osobní; Smetana proniká k jednotlivci přes celek, Janáček k celku přes jednotlivce; Smetanovým nejvlastnějším výrazovým okruhem je vyrovnaný střed, Janáčkovým naopak propastné hlubiny a zase tím ex-

tatičtější výšiny (středu se vyhýbající okrajové polohy jeho instrumentace jako by to symbolisovaly); Smetana, podobně jako v malířství Josef Mánes, chce být jen a jen Čechem – Janáček, i v tom směru dědit Dvořákův a spíše období „pravoslavného“ Alše, už svým východomoravským původem bližší společným prakořenům slovanstva, sestupuje ve Výletu do XV. stol. a v Glagolské mši až k jeho duchovným (a duchovním) prazřidlům; u Smetany, jak to žádalo jeho národní poslání, všecko spěje ku smíru a jednotě a král Vladislav cti rytíře i ve vysloveném buřiči; individualista Janáček naproti tomu necouvá ještě v *Mrtvém domě* (své dramatické závěti!) ani před nejnesmířitelnějším postojem; a podobně ani v poměru muže k ženě nezná Smetana trvalejší krise, žena je mu – Šárku vyjímaje – životodárnou družkou, která s mužem tvoří dokonalou harmonickou jednotu, i když to – jako v *Hubičce* – nevyklučuje přechodné nedorozumění; Janáčkově naopak je láska živlem tragickým, který rozrušuje duševní rovnováhu partnerů do té míry, že vede nebo aspoň spěje vždy ke katastrofě (Šárka, Pastorkyňa, Osud, Káťa, Věc Makropulos, osudy některých vězňů v *Mrtvém domě*). Nechybí-li při tom některým jeho ženským postavám dráždivost až démonická (Šárka, Zefka, Emilia Marty, do jisté míry i Bystrouška-Terynka), jde u něho vždy především o živelné vzplanutí z kořenů mravně čistých (jak to vedle Kátiny tragedie nejkrásněji dokládá jinožsky čistá zpověď Zapisníku zmizelého), o vášeň v obojím smyslu slova *passio*: vášeň, ale také utrpení, o vzplanutí, jež se stravuje, ale zároveň i očišťuje vlastním ohněm. Neboť v hořícím keři zjevoval se kdysi Stvořitel...

A podobně protilehlý je i poměr *dramatika* Janáčka k dramatikovi Smetanovi. Neboť můžeme-li celou dramatickou tvorbu dělit na dva základní typy, totiž na západní, klasický typ synthetický, který jde především za celkem po stránce ideové i dějové a jím teprve proniká k jednotlivým postavám a situacím, připouštěje u nich právě jen tolik, kolik celek vyžaduje, a na spíše východní, ruský typ analytický, vychutnávající především lidskou rázovitost jednotlivých postav a situací, i když se někdy zapojují do ústřední osnovy dost volně (oba typy spojuje v ideální rovnováze snad jediný Shakespeare), pak není pochyby, že Smetana náleží spíše k prvnímu, Janáček k druhému typu, jsa i zde blížek Musorgskému. Jako tento – abychom uvedli malý příklad – zachovává ve svém *Borisi Godunovu* jen pro její rázovité charaktery a situace obraz v krémě, ač by byl dějově nahraditelný malou zmínkou v obraze jiném, stejně Janáček ponechává na př. v Kátě výstup



mezi opile přítulným Dikým a Kabanichou ve II. jednání nebo diskusi mezi tímtež Dikým a Kudrjášem o elektřině a hromosvodu ve III. jednání jen pro jejich rázovitost, ač jsou dějově úplně postrádatelné. A ve Výletech páně Broučkových, v Lišce Bystroušce, v Mrtvém domě je pouto, které k sobě víže jednotlivé scény, ještě volnější. Je tomu tak jistě také následkem Janáčkovy dosti rudimentární metody, sestavovat – resp. dávat si sestavit – libreta prostě z románových úryvků, které ho zvláště živě zaujmou; ale jistě by se tím sám nespokojil, kdyby to neodpovídalo právě jeho zmíněnému poměru k dramatu, neboť jeho nároky jsou v tom směru jinak plně uvědomělé: „Chci mítí též libreto práce umělecké“, píše přece v roce 1908,<sup>2</sup> a i když právě v oněch letech (v Osudu a Výletech) úroveň jeho libret proti Pastorkyni klesla, daří se mu pak – jistě ovšem také vlivem vítězství Pastorkyně – na trvalo už vytržít svůj postřeh a volit nadále vždy libreta úrovně (vzdor všem myslitelným námitkám) světové. Ale osnovat – pokud je už nenalézá hotovy – dramatické zápletky a komplexy, kde i zdánlivě nejpodřadnější a nejvzdálenější podrobnosti mají svůj zákonitý vztah, svou neúchylnou příčinnost, kde zkrátka všecko dění tvoří jediný pevný, uzavřený kruh, nebylo nikdy Janáčkovou věcí. Ba, pokud na př. adaptuje romány, nepovažuje za nutno ani volit takové, z nichž by se dal celkem snadno vyloupnout jednotný děj, nýbrž sahá jak ve Výletech páně Broučkových, tak v Lišce Bystroušce i v Mrtvém domě po předlohách, které už v původní podobě představují pouze řadu episod i bez románového napětí.<sup>3</sup> Jaký div, že děje některých jeho libret jsou takofa bez vzájemného vztahu a že jednotlivé postavy jakoby visely ve vzduchoprázdném prostoru. (Už názvy jako *Výlety páně Broučkovy*, *Příhody lišky Bystroušky* nebo *Z mrtvého domu* prozrazují bezděčně jejich episodický, suitový ráz.) A nejinak je tomu i u některých postav námětů nerománových, jako zejména u silné jinak postavy skladatele Živného v Osudu. A tak by dramatická tvorba tohoto nenasytného stopaře života (a nejen ona) mohla snad nejpřípadněji nésti souhrnný název „Lovcovy zápisky“; vede nás až do pralesů českého dávnověku i zas na dnešní (či spíše včerejší) český venkov, do světáckých lázní i do skladatelské dílny, na Měsíc i k tvrdým husitům, k „stožárům Volhy“ a na Sibiř a zase do našich mysliven a lesů, do advokátní kanceláře i v divadelní zákulisí, promítá sen do skutečnosti.

<sup>2</sup> Dop. A. R. 55.

<sup>3</sup> Je v tom směru příznačné, že nikdo před Janáčkem nepokusil se dramaticky zpracovat Zápisky, ač jinak Dostojevský je v tom ohledu velmi oblíben.

přítomnost do minulosti, svět lidí do světa zvířat, jda všude i za nápěvkem duše – a (jakkoli rozhorleně se takové definici brání jako hudebník) z těchto nepřeborných nápěvků života skutečně „sestavuje“ svoje dramatické dílo, napomáhaje svým postavám a dějům k jakési vyšší formální jednotě často jen symbolickými paralelami, tu užšími, tu volnějšími, především ale spoléhaje na jejich životní náplň, na jejich lidskou podmanivost a nosnost. A ejhle: dík této skutečné životní pravdivosti postav a tím i poutavosti jejich osudů – neboť onen zápisník je zápisníkem *vidoucího* – dik ovšem i genialitě zhudebnění konce konců všechny zásadní námitky umlkají – nehledě na to, že i k té synthesi a ideovosti se Janáček na konec přece vždy probouje a s ní k tím krásnějšímu zjasnění, oč tento boj byl úpornější. Ba lze směle říci, že není tak brzy dramatika (a nejen dramatika hudebního), jehož každé dílo by vedle mocné náplně výrazové přinášelo i tak palčivě naléhavou náplň ideovou a etickou. A co je na této náplni to nejcennější? Je prostá vši rétoriky, vši heslovitosti, vši kazatelské pózy – ať už mravní, vlastnecké, sociální nebo jakékoli jiné. A zase se vnucuje přirovnání se Smetanou: tak jako třeba Prodaná nevěsta je nejčestější operou, ač slovo „Čech“, „Čechy“ nebo „český“ se v ní vůbec nevyskytuje, tak Janáček na př. slova „lid“ téměř nikde neuzivá a přece lid jím ustavičně promlouvá, neboť je prostě v něm! A stejně cudně spoří všemi velkými pojmy, promlouvaje jimi pak tím silněji, kde už nelze jinak. Dnes, kdy se rozmohlo opět závodění ve velkých slovech a časová hesla a časové motivy v jakémisi *ideovém* naturalismu ukládají hudebnímu obsahu často víc než může unést, není snad na škodu se nad Janáčkovým a – Smetanovým příkladem zamyslet a připomenout si, že jakkoli se umělec nemůže ani dost intenzivně účastnit vnitřního života svého národa, přece nejkrásněji – a také nejtrvaleji – vyjádří tuto svou účast *nepřítmo* – totiž uměleckým *přítměrem*, nejvlastnější a nejčistší to podstatou umění...

Ale vraťme se k Janáčkoví a všimněme si, jak se jeho dramatická orientace projevuje skladebně. Abychom si v tom směru plně uvědomili jeho přínos, připomeňme si, k jakým řešením dospěla operní tvorba v době jeho příchodu. Byly tu v základě dvě protichůdné tradice: symfonický, abstraktnější sloh německý (Wagner), se sklonem k námětům monumentalizujícím, a zpěvný, smyslnější sloh románský (od Verdiho přes Bizeta k veristům), se stále větším sklonem k námětům ze všedního, venkovského nebo městského prostředí, i když se při tom (konečně v tom podle pravzoru Carmen, této první „veristické“ opery) na-

<sup>4</sup> jak to učinil především Ladislav Vycpálek ve svém Českém requiem.

prosto nepohrdalo ničím, co mohlo „všednost“ učinit – méně všední.

A uprostřed těchto obou krajních pólů vyrůstá u nás tradice smetanovsko-dvořákovská, tradice, jež zejména u Smetany dá se snad nejlépe vystihnout označením „idealizující realismus“, dostávající se ovšem touto idealisací občas do romantického ovzduší. Nuže Janáčkův zásah spočívá právě v tom, že tento realismus stavi úplně na vlastní nohy, bez idealisace a ovšem tím spíše bez romantiky. Ale tím právě, že jej myslí smrtelně vážně a ne pouze (na rozdíl od veristů) jako krvi páchnoucí kulisu, spěje po Pastorkyni ze sousedství verismu (sousedství ostatně jen zdánlivého) stále více v blízkost skutečného realismu ruského. Z této své realistické orientace ve volbě námětů vyvozuje pak se železnou zákonitostí důsledky i pro sloh jejich uměleckého převtělení: spočívají v základě v ukázněném *uvolnění všech stylizačních pout*. Po stránce *textové* znamená to přechod od verše k *prose*, později (zvláště v Broučkově, Lišce a Mrtvém domě) také stále větší příklon k typu dramatické *suity* (na rozdíl nejen od dramatické *symfonie*, nýbrž i *lyrické suity*, jakou je na př. Rusalka nebo v primitivnějším rouše V studni), po stránce *hudební* omezení i románské kantilény (ve prospěch t. zv. *nápěvků*) i německé symfoničnosti (ve prospěch principu *suity* i zde), nehledě k zúžení (nikoli však zrušení) úlohy *vůdčích* (příznačných) *motivů*.

Kompozice oper na prosové texty stávala se nutně tím aktuálnější, čím více se operní sloh blížil deklamačnímu slohu recitativů, jež už dříve se psaly většinou v prose. Nejranějším průkopníkem v tom směru byl zajisté M. Musorgský, který již r. 1868 zhudebněním integrální prosy Gogolovy *Ženitby* pokusil se o vytvoření opery ryze recitativní. Pokus jej pravděpodobně samotného neuspokojil, neboť v něm nedospěl přes I. jednání. Ale v menším měřítku, za to s tím větším zdarem opakuje jej v *Borisi Godunovu* (1874), kde obraz v krémě je komponován na úplnou prosu, nehledě na to, že i jinak v celé opeře nevyskytují se aspoň žádné rýmované verše. Jak věc „visela ve vzduchu“, je vidět nejlépe na tom, že na přelomu století celá řada skladatelů píše opery na prosové texty, aniž jeden věděl o druhém: po neprorazivších operách Alfreda Bruneana na realistické náměty Zolovy přichází 1900 Charpentier s *Louisou* na vlastní prosový text, 1902 Debussy s *Pelléem* a *Melissandou* na prosu Maeterlinckovu, 1905 Richard Strauss se *Salome* na prosu Wildovu a mezitím 1904 Janáček s *Její pastorkyní* na prosu G. Preissové, takže lze říci, že nástup XX. století děje se na poli operním ve znamení prosy.

Význam Janáčkovy činu, který – jak vidět – nemohl být ovlivněn žádným cizím příkladem (i Musorgského prý Janáček poznal až po Pastorkyni!), tento význam nezmenšuje ani pravděpodobnost, že tu nešlo zprvu o bezpodmínečné stanovisko *zásadní* (soudě aspoň z toho, že nejbližší jeho opera *Osud* má opět libreto veršované, ač na rozdíl od Pastorkyně bylo napsáno přímo pro něho a prostředím je rovněž realistické), nýbrž že aspoň určitý vliv měla okolnost, že podobně jako Debussy a Strauss, i Janáček měl před sebou hotové drama, zde ještě k tomu v nářečí, jež by ovšem při zveršování bylo také musilo odpadnout a s ním i „krajová vůně“, jeden z hlavních půvabů námětu. Rozhodla však jistě jiná věc: Janáček právě v oné době začal odposlouchávat a včetně všech průvodních okolností pečlivě si znamenat melodický spád a rytmus mluvené řeči, ba i řeči zvířat a věcí, a to včetně všech vnějších i vnitřních předpokladů. I poznal, že pomocí „nápěvků“, které mu takto vznikaly, „vystačí na motiv jakéhokoli slova, sebe obecnějšího, sebe povznesenějšího“ – že „vystačí i na všednost života i hlubokou tragiku – i na prosu *Její pastorkyně*“. A tak „skládal na prosu“.<sup>5</sup>

Podle toho by se zdálo, že tyto slavné, tolikrát potírané i hájené nápěvky jsou něco zbrusu nového, co teprve musilo přijít, aby bylo možno zhudebnovat prosu. Tomu tak docela není a Janáček sám si úplný primát také nikdy nepřisvojoval. Podobně není tak zcela novým *thematické* *zužitkování* takového nápěvku, jímž skladatel naň teprve upozorní. Ovšem, musíme si vymezit, co to vlastně „nápěvek“ v užším, *janáčkovském* slova smyslu je. S plným vědomím ošidnosti podobného vymezování i rozhodujícího vlivu, který na odlišnost Janáčkovy nápěvku má jeho hudební svéráz vůbec, označil bych jeho nápěvek jako *prosté* (t. j. co nejméně stylisované) *hudební zachycení prosté* (co nejméně stylisované) *mluvy*. To znamená, že sem nepatří ani hudební zachycení *deklamované* *mluvy*, v kterémžto případě bychom sem musili počítat už první opery Monteverdiho atd., tím spíše pak onu část *powagnerovské* *zpěvoherní tvorby*, která – zejména u nás – spatřovala z nesprávného pochopení Wagnerovy „*zpěvomluvy*“ přímo hlavní předmět své *ctižádosti* v co nejuvěrnějším přizpůsobení *zpěvních partů mluvené* (ve skutečnosti ovšem také spíše „*deklamované*“) *řeči* – omyl, který vyvrcholil v *thesi*, že domyšlení onoho principu představuje vlastně *scénické melodrama*, kde řeč básnický stylisovaná se hudebně už vůbec nestylisuje, nýbrž jen podbarvuje. Rovněž sem však nepatří ani *seccorecitativ* ani *Wagnerovy zpěvní motivy*, neboť v prvním případě jde sice o *mluvu*

<sup>5</sup> Janáček v H. R. IX. (1916) 245.



prostou, ale hudebně stylisovanou do ustálených formulek, ve druhém o stylisaci textovou i hudební.

Opakem melodramatu, kde se text vůbec nepřevtěljuje v hudební tvar, je zachycení mluvy *výhradně hudbou* (bez textu), jak se vyskytuje – rovněž s thematickým posláním – už u Beethovena (v 1. větě klavírní sonaty *Les Adieux* nebo v kvartetu op. 125), jak je ale zejména uskutečňuje Dvořák ve svých symfonických básních podle balad K. J. Erbena. Jde tu o zajímavý pokus – předpokládající ovšem podrobnou znalost básnické předlohy – posluchače sugestivním způsobem orientovat pomocí temat, tvořících jakési nápěvky charakteristických míst textu, a to nejen v mluvě přímé (jako ve Vodníku u vět „Sviť, měsíčku, sviť, ať mi šije nit“, „Hajej, dadej“ v ukolébavce nebo „Co to zpíváš, ženo má? Nechci toho zpěvu!“), nýbrž i v mluvě ryze popisné, jako ve verších „Nevesely, truchlivy jsou ty vodní kraje, kde si v trávě pod lekninem rybka s rybkou hraje“. A obdobně je „nápěvkového“ původu i thematický materiál Zlatého kolovratu, Holoubka a částečně i Polednice. Je dokonce pravděpodobno, že tyto Dvořákovy orchestrální nápěvky na text sice básnický stylisovaný, ale prstonárodního rázu, měly jistý vliv i na zrod nápěvkové soustavy Janáčkovy – jednak vzhledem k úzkým uměleckým vztahům obou skladatelů („Znáte to když někdo Vám z úst slovo bere, dřív než jste je vyslovil? Tak mi bylo vždy ve společnosti Dvořákově,“ píše o tom Janáček sám<sup>6</sup>), jednak vzhledem k tomu, že ony symfonické básně byly právě v době klíčení Pastorkyně provedeny v Brně, jednak Dvořákem, jednak Janáčkem samým. V každém případě se od těchto orchestrálních nápěvků způsob Janáčkův liší už „jen“ tím, že se u něho text skutečně *vyslovuje*. (Ač nezpívané nápěvky má Janáček též: tak prý začátek jeho dechového sextetu vznikl na podkladu „němého“ povzdechu „Mládi! Zlaté mládi!“ ...) Ale i takové opravdu zpívané nápěvky nalzáme před Janáčkem. Co jiného je na př. takové zednikovo „Nu já řku, ale je to krása!“ v Tajemství nebo Palouckého „Odpusť, Bože, pro hubičku!“, obé rovněž s motívčkou reakcí orchestru? Janáček pak sám konstatoval nápěvky u Musorgského (vytýkáje mu pouze, že „nezná jejich krásy, neboť jinak by prý při nich byl zůstal!“<sup>7</sup>) a v opeře Charpentierově, který prý však ze zpěvného vyvolávání pařížských prodavačů přejímá nápěvky už hotové. Ale i oproti oněm slovanským mistrům není Janáčkův přínos snad pouze v tom, že dal dítěti slušivé české jméno, nýbrž i že

<sup>6</sup> H. R. IV. (1911) 432.

<sup>7</sup> Viz stať V. Kaprála v H. Rozhledech I. (1924) 65.

Nápěvkové črty k opeře „Pani mlynemistrová“.

to, co u nich tvořilo jen jednu stránku jejich slohu, jakési lidově charakterisační *kořent*, stalo se v jeho realistickém slohu přímo hlavním skladebným principem, kterému přikládal takovou důležitost, že chtěl mít nápěvky dokonce učebním předmětem na konservatořích. Ze sám nelenil po celý život nápěvky živé mluvy co nejpečlivěji sbírat – ne ovšem, aby je mechanicky přenášel do svých oper, nýbrž aby jimi vnikal do duše lidí, zvířat i věcí, aby jimi obohacoval a usměrňoval svou fantasi jako malíř kresbami podle přírody, a hlavně, aby se návratem k původním zdrojům – přírodě a lidové bezprostřednosti – obrodil a oprostil od veškeré operně-deklamační šablony, to vše dokazuje pouze hluboké vědomí odpovědnosti, se kterou svůj jednou přijatý princip prováděl. Dokazuje to však podle mého cítění především, v jak horečné vibraci musila se jeho tvořivost téměř nepřetržitě nalézat a co v něm – přes jeho uzavřenost – musilo být *lásky*, lásky s předem otevřenou náručí pro všechny projevy života a přírody, když se nikdy neunavil, nikdy nenasytil jejich odposloucháváním. A že jej život za to odměnil, dokazuje jeho dílo...<sup>8</sup>

Rozumí se, že tyto nápěvky staly se i základem Janáčkovy *thematické práce*. Neboť nejvýraznější z nich lákaly k opakování ať už doslovnému či volnému (třeba na způsob hudebního závěti), *ve zpěvu samotném* či v orchestru. Zvláštní je při tom arci již v *Pastorkyni*, že vedle míst, kde orchestr přejímá logičtěji nápěvek *po zpěvu*, na jiných místech naopak – ba ve *většině* případů! – nápěvek zazní *napřed* v orchestru. „Nejnázornější“ příklad toho druhu poskytuje nepochybně pan Brouček ve „Výletu na Měsíc“, kde jeho resolutní



kterým reaguje na Blankytného „Klekni na kolena“ (klav. v. 63<sup>9</sup>) ozve se v orchestru zcela osaměle už na str. 55! Kompozičně – technicky lze z podobných případů usoudit (a Janáčkovy přípisky do libret to potvrzují), že míval při skladbě tyto nápěvky na příslušných místech textu uchystány již předem jako „thematické opěrné body“; po vnitřní stránce je pak tento způsob snad výrazem snahy, nenechat vzniknout do-

<sup>8</sup> I kdybychom nebrali doslovně jeho žertovná přiznání, jako že kufátka mu „z louže pomohla“ v Lišce Bystroušce!...

<sup>9</sup> Mimochodem řečeno jeden z paradoxních pleonasmů „úsečného“ Janáčka...

jmu pouhého papouškování v orchestru, nýbrž dát vyrůstat zpěvu i orchestru jakoby z jednoho emočního zřídla, kde nápěvek už není pouhým hudebním zachycením slov, nýbrž společně s nimi tvoří nedělitelné ztělesnění určitého afektu.

Nevznikají arci všechny motivy a themata z nápěvků – i když tyto jsou hlavním jejich zdrojem, pláče v Janáčkově motivickém úle úkol jakýchsi oploďujících trubců – nýbrž jsou někdy také skutečně původu instrumentálního, a nemají také všechny úkol stejného druhu. Jak už jsme naznačili, jsou nejvlastnějšími nositeli hudebního proudu – abych tak řekl „dělnicemi“ našeho motivického včelína – drobné,agogické motivky, nesené obvykle jednou nebo dvěma střídavými harmoniemi a opakované na způsob ostinata, takže typ dramatické suity (= „sled“!) zrcadlí se tu v malém měřítku vlastně i hudebně. Na jejich podkladě nebo samy o sobě zaznívají motivy hudebně-význačnější, jichž úkol však je obvykle skončen, jakmile se dramatická situace změní. Nazveme je proto snad nejprůhledněji motiv situacními. Třetí nejvyšší kategorii – jakousi královnou těchto motivických včel – jsou motivy, obepínající celou zpěvohru nebo aspoň vícero jejích částí – vůdčí resp. příznačné motivy, při čemž ovšem tentýž motiv hraje někdy současně nebo postupně i všechny tři úkoly – obvykle pomocí více méně charakteristických obměn.

Tyto obměny tvoří vůbec hlavní prostředek Janáčkovy thematické práce a jsou zajímavým, ale snad i nutným protikladem oněch častých ostinát, jimiž se motiv ve své původní podobě rychle vyčerpává, i když přesné sekvence jsou naproti tomu vzácné. Někdy – zvláště tvoří-li také ještě přípravu vlastního zaznění motivu, jakési jeho pozvolné klíčení – dospívají tyto obměny postupně k takové odlišnosti obou krajních stadií, že již nemůžeme ani bezpečně určit, které znění je „to pravé“, resp. jde-li ještě o tentýž motiv nebo motiv nový, či nejvýše o společenství prvků (Janáčkovy „formační třísky“?) Nejspolehlivějším vodítkem je tu zajisté vždy jednak dramatická, myšlenková spojitost, jednak přímý hudební vztah – i když právě jeden z nejumělejších druhů přechodu spočívá v tak pozvolném přibližování dvou zcela samostatných motivů pomocí jejich příbuzných prvků, že nakonec je rovněž sporné, máme-li před sebou obměňování či bytostné proměňování motivu.

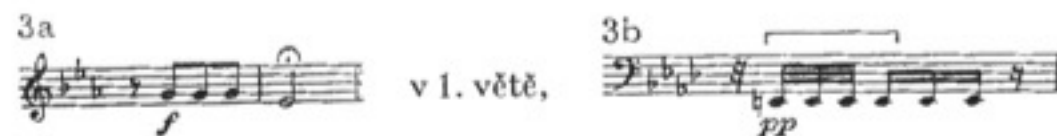
(Před podobné „filiační“ hádanky nestaví nás ostatně teprve Janáček: narážíme na ně už u klasiků. Kdo může na příklad v Don Juanovi bezpečně říci, zda neklidný šestnáctinový motiv



při němž donna Anna s Octaviem atd. přichází vykonat pomstu nad Juanem, je či není záměrným názvukem na duet (rovněž v d-moll!), při němž mu tuto pomstu přísahala?



Zda v V. symfonii Beethovenově motivy



ve větě pomalé a ve scherzu a v poslední větě, útvar to zaznívající ostatně jako prodleva už v 1. větě, mají záměrný thematický vztah? Zda zejména v „Deváté“ passus



ku konci Adagia je či není záměrnou předzvěstí, toužebnou předtuchou hymny na radost? Nebo zda v Daliboru je či není náhodou, že všechny



tři hlavní motivy – králův, Daliborův a motiv svobody – jsou zbudovány na vzestupně rozloženém tvrdém kvintakordu?)

Netřeba snad ani zdůrazňovat, že Janáčková monothematika není proto ještě naprosto žádná *mathematika* a že jeho motivické obměny nikdy nepůsobí jako výplod pracné spekulace, nýbrž jako živelné proudění fantasmie.<sup>10</sup> Odtud také ta jeho udivující stavební ucelenost při největší formální volnosti.

Naproti tomu jsou u něho řídkým zjevem skutečné thematické kombinace – od časů Hectora Berlioze (jinak rovněž nepřítele kontrapunktu) pýcha všech novějších skladatelů včetně dokonce i pozdějšího Verdiho – jako se vůbec Janáčková *polyfonie* omezuje na dvojhlas a v imitaci (podobně jako u Debussyho) na kanon nejjednoduššího druhu – totiž v oktávě. „Z tónových hříček jsou zvláště ubohé ony kontrapunktické“, neváhal si přece jednou<sup>11</sup> ulevit. Přes to jeho sloh vlastně nikdy nepůsobí homofonně, díky výrazné motivické povaze a vnitřnímu dynamismu i nejpodřadnější průvodní figury.

Po stránce *harmonické* přiklání se Moravan Janáček, podobně jako Dvořák a jeho škola se Sukem a adoptivním Moravcem Novákem v čele (a na rozdíl od prostého českého dur a moll Smetanova), *silně k slovanskému východu* (a jihu) hojným užíváním starých řeckých, resp. církevních tónin – zvláště v *Její pastorkyni*, při níž se o tom zmíníme podrobněji. Ale i běžným spojím I–V dur a moll dovede Janáček vdechnout – podobně zas jako Smetana – zcela nové kouzlo, stejně jako souběžným terciím a sextám, které zejména v jeho žalobných nápěvech tvořivají překrásné umocnění lidovosti – jako v Jenůfčině pláči nad „chlapčkem radostným“, v Živného teskném vzpomínání na jeho „pohřbenou“ lásku v I. jednání *Osudu* (př. 7., str. 59), při Martině „Všecko to jen umírá“ v I. jednání *Věci Makropulos* (př. 7., str. 90) a zejména v jejím doslovu (př. 14, str. 92) a konečně při smrti Filkové v III. jednání *Mrtvého domu*. (Je vůbec jedním z tajemství geniů, jak u každého z nich mají takové prvotní spoje a vůbec podobně zdánlivě opotřebované prostředky přece vždy vysoce osobitý ráz a nový půvab!)

Současně však dochází Janáček vlastní cestou k objevům, jež jinde vedou v téže době k založení celých skladatelských škol: tak se mu „při-

<sup>10</sup> Když na př. děkuje inž. O. Šourkovi dopisem ze 7. III. 1920 za správné uvedení motivů v rozboru *Výletů p. Broučka*, přiznává současně: „Jaký jich počet! *Kdežpak, abych já věděl, že je jich tolik!* Vím dobře, že u mne myšlenka melodická mění se mi podle toho, jak jí okolnosti těsnají. Dobře jste „přibuznost“ z toho vyplývající všech motivů zachytil. *Vzrůstat jim třeba ze sebe, nelze je přece předem tesat.*“

<sup>11</sup> H. R. VII. (1914), 205.

plete“ už v *Pastorkyni*, tedy nezávisle od Debussyho, celotónová stupnice, uplatňující se pak zvláště ve *Výletu pána Broučka na Měsíc a v Lišce Bystroušce* – vždy jakožto jakási enigmatická škála v nejrůznějších odstínech toho drahů.

Podobně obohacuje Janáček svoji harmonickou paletu již *Osudem* počínaje (tedy tentokrát zase bez Schönberga) t. zv. „*kvartovými*“ útvary, jichž nápor pak vyvrcholí ve *Věci Makropulos*. (I bez kvartového systému jsou ovšem tyto útvary Janáčkovy – stejně jako jeho oblíbené trojzvuky s přimísenou sextou, velkou septimou a zejména *nonou* – vysvětlitelné jakožto melodické umocnění trojzvuku kterýmkoli tónem stupnice vyjma ten, který ruší jeho tonický ráz, t. j. kvartu, takže by šlo vlastně ne o kvartové, nýbrž naopak *bezkvarté* útvary, na př. c d e g a h, teprve v posledním převratu – h e a d g c skutečně kvartové.)

Při tom všem zůstává ale Janáček nejen tonálním (jeden z „nejatonálnějších“, Hindemith, dokázal ostatně, že skutečná atonalita je vůbec nemožná), nýbrž i v tak „volné“ formě, jako je opera, dbá na tonální jednotu. Tak se v *Její pastorkyni* rovněž prosazuje jakási základní tónina *As*, resp. *as* (již také opera začíná), s výkyvy do dominanty *Es* (konec I. a III. jednání) a subdominanty *Des* resp. *cis* (začátek a konec II. jednání, začátek III. jednání). Podobně jednotně je ohraničen *Osud* tóninami *Des* na začátku a enharmonickým *cis* na konci, zatím co II. jednání začíná i končí v *c*. Ve *Výletech* I. díl začíná v *D*, končí na jeho dominantě *A*, II. díl začíná v *b*, končí v paralelním *Des*, se kterým zas enharmonicky koresponduje prodeleva *cis* na začátku opery.

*Káča Kabanová* má velmi zřetelnou základní tóninu *b* se souběžným *Des*, *Liška Bystrouška* a *Mrtvý dům* opírají se o typické tóniny *as* a *Des*.

Popsaný zde sloh zůstává od *Pastorkyně* už v základě stejný, ale přes to v důležitých podrobnostech vykazuje další vývoj. Kromě těch stránek, o nichž byla již řeč, týká se to především *monothematismu*. Ještě jižní, horkokrevná *Pastorkyňa* si na něm valně nezakládá. Je tak trochu ve šťastné situaci krasavice, která nemusí být ještě duchaplná, protože její mládí činí ji dostatečně poutavou a žádoucí samu o sobě. Za to v duchovějších, abych tak řekl „severštějších“ námětech následujících – hned *Osudem* počínaje – *monothematický princip* uplatňuje se velmi významně jak po stránce hudební tak dějově symbolické. Ale i jinak dostává technika thematická přece téměř každou operou nové charakteristické rysy. Ze vpádání oživujících, zkratkových figur do dozívání jednotlivých nápěvných period (na př. na začátku *Pastor-*

kyně) vyvíjí se ve Výletech pana Broučka pravidelné střídání celých úseků pohybu a klidu, vzruchu a smíru, napětí a uvolnění, a sice opět pomocí obměny téhož motivu, jako v úvodu ke II. jednání Výletu na Měsíc dvojím vystřídáním klidného motivu Země



a jeho živější varianty



Typické příklady tohoto druhu jsou i ještě třeba v *Mrtvém domě* – tak hned na počátku I. jednání nebo ve III. jednání při Šiškovově vypravování (ke slovům „Slunce vyskočilo“ atd.). Nejnázornějším a rozhodně „nejmono-thematictější“ příkladem je ovšem střídání téhož nezměněného nápěvu (totiž „hymny“ „Požehnání tvoji rtové“) hned v osminách, hned ve čtvrtích – tedy dvakrát pomaleji – před Broučkovým odletem s Měsícem!

V Lišce Bystroušce je tento způsob (na př. ve velké mezihře v *as-moll* po 1. obraze) zpestřen ještě rytmickými přesunými (př. 2b, str. 83), podobně v předehře k *Mrtvému domu*:



Kátou počínajíc stává se vzácnějším „veršované“ opakování textu, tak typické pro Pastorkyni, aniž by tím ubylo Janáčkově na schopnosti tvořit nejkrásnější zpěvní oblouky, ba i zase „verše“ svého druhu, jak ukazuje táz Káťa Kabanová. Rovněž nevyskytuje se už nikdy podobný „operní“ (a přece tak dobře v celek zapadající) soubor, jako onen z I. jednání Pastorkyně. Zato přináší s sebou symboličtější ráz některých pozdějších námětů také irreálním používáním zvukových prostředků, zejména sboru, jako je volání Volhy na konci Káti Kabanové, hlasy lesa ve „svatebním“ obraze Lišky Bystroušky, hlasy lidstva v závěru Věci

*Makropulos* i „těžký dech“ nemocných vězňů v Mrtvém domě, nebo jako vysoce osobitá stylisace smíchu v Broučkovi, Lišce (Harašta!), Věci Makropulos (Hauk!) a s přímo mrazivou fantastičností ve smíchu vězňů při „komedii“ v *Mrtvém domě*, rázovité také loutkovou stylisací vět Kedrilových a zvláště Juanových. Menší možnost živelných kontrastů nebo někde i melodické expanse v operách po Pastorkyni vynahrazuje si pak Janáček mohutným vystupňováním hlavních předeh (Káťa, Věc Makropulos, Mrtvý dům), v proměnách náladovými mezihrami (které musil z jevištních důvodů obyčejně ještě rozšířit, v Lišce i k hudebnímu prospěchu věci, kdežto v Kátě bych dal hudebně přednost sevřenějšímu znění původnímu) a někdy časově až překypujícímu dohraní na konci aktů, nehledě k zálibě, prokládat děj případnými „lidovými“ popěvkami, ovšem vlastní invence (způsob, kterým se Janáček opět jednou přibližuje Rusům, zejména Musorgskému, ale který naprosto není výlučně ruský: také na Moravě, zvláště na Slovači, mají lidé na venkově stále pohotově písničku pro každou životní situaci, pro každý životní pojem, a jen o něco zavadiš, už spusti!).

A tak, jako neustrnul ideově a v námětech, neustrnul Janáček nikdy ani výrazově a technicky. Je to tím pozoruhodnější, ana odpověď na otázku, jaký vliv na jeho vývoj a sloh měli jiní skladatelé, jichž přece jen za jeho života prošly kolem něho tři generace, by musela znít: téměř žádný. Přese všechny proměny hudební módy i skutečného dobového citění neměl Janáček od Pastorkyně nikdy důvodu zakolísat – snad už prostě proto, že jí tak pevně zakotvil v rodné půdě... Při tom se poznání cizí tvorby – domácí i mezinárodní – nikdy neuzavíral a dojížděl-li na jedné straně na mezinárodní hudební festivaly, nepohrdal (podle sdělení Jana Kunc<sup>12</sup>) na druhé straně ani studiem Pucciniho (jemuž ostatně – kromě nesporné sveráznosti – nikdo neupřel aspoň to, že ještě před pařížanem Charpentierem a – tvůrcem Broučka vystihl kouzlo umělecké bohémy). Poměrně nejznatelnější je zprvu vliv Dvořákův, jak uvidíme na Šárce a Počátku románu. Se Smetanou se Janáček ztotožňuje v názoru na používání – či spíše nepoužívání – lidové písně v hudbě umělé.<sup>13</sup> A skutečně (vyjma obě aktovky z doby před Pastorkyní – Počátek románu a balet Rákoš Rakoczy) těži z lidové hudby

<sup>12</sup> L. Firkušný: Odkaz Leoše Janáčka 15.

<sup>13</sup> Tak v dopise z 30. V. 1916 upozorňuje Václava Štěpána výslovně, že v Pastorkyni nejen popěvek rekrutů v I. jednání, nýbrž i svatební píseň družiček ve III. jednání jsou, až na text, jeho vlastní prací, nikoli písní lidovou, jak měl za to i Jan Kunc (viz jeho sbírku slováckých písní).



přímou snad jen ve Výletu pana Broučka do XV. století citátem chorálu „Kdož jste boží bojovníci“ a to v úloze skutečného zpěvu a s původním textem, kdežto přenesení lidového nápěvu na jiný (byť příbuzný) textový nebo dramatický vztah Janáček na rozdíl na příklad od Musorgského vůbec nezná.

Z předválečné (v širším slova smyslu) skladatelské generace jsou mu poměrně nejbližší autor Louisy (aspoň přechodně) a Debussy, s nímž jej kromě společných harmonických zálib poji také společná hrůza z „objetí staré dámy“, jak říkával Debussy autentické kadenci. Jinak arci musila být křehká sensitivnost autora Pelléa a Melisandy stejně vzdálena jeho krevnatosti, jako sensuálnost (a sensačnost) Richarda Strausse jeho zdravé prostotě.

A stejně jako touto oslnivou druhou generací, zůstal Janáček – o jazzové horečce ani nemluvě – nezviklán i nástupem třetí generace své doby, s renesancí absolutně hudebních forem, jak ji uskutečnil s naturalisticko-expressionistickým nádechem Alban Berg ve Vojcku a v Lulu, nebo Stravinský, Hindemith a jiní s oratorně stylisační tendencí k ideálu vyjádřenému heslem „musica pura“. A neztotožnil se s ní, ani když byl hrán na mezinárodních festivalech jako jeden z vůdců t. zv. soudobé hudby. Neboť vysloveně programnímu, resp. ideovému hudebníku, jimž byl Janáček neméně než Smetana, musilo být nadřazení svéprávných forem (vyhýbám se úmyslně poněkud hanlivému slovu „formalismus“) stejně cizí, jako jejich stylisovanost jeho realismu, nebo jako chladná „nová věcnost“ jeho živelnému sebespalování. A praví-li Janáček k této věci: „Kdyby v akordu mysl nehořela, srovnal bych jej s květy, jež nám mráz na okna čaruje,“ pak naznačuje, že oně hudbě neupírá její zvláštní „studený“ půvab, ale zároveň, že sám cítí zcela opačně. A dotvrzuje to vyznáním: „I krotký pohled kuřátka i pátravé oko ostříže, i vřelý polibek, i chladnoucí stisk ruky, i zamžená bledá modř pomněnky, i palčivý oheň divokého máku vzbudí ve mně akord“.

Jedno však má Janáček přece s těmito proudy společné: tak jako se – jen jiným způsobem – rovněž odklonil od romantismu, tak i hudebně přibližuje se oně střízlivější generaci stále větším smyslem pro štihlé kouzlo dvojhlasu nebo i jednohlasu a splňuje tak sám, co přisuzoval Dvořákovi, když napsal:<sup>14</sup> „Věřím, že Armida by byla bývala poslední z jeho oper, jimiž se valila po celé délce neztencně neprodyšná hustá mlha plných akordů, poslední operou starého slohu. Hledal libreto, jež by již samo tříštilo onu navyklou architektonickou stavbu.“

<sup>14</sup> H. R. IV. (1911), 433.

The image shows a page of handwritten musical notation for the opera 'The Living Corpse' (Živá mrtvola) by Tolstoy. The score is written on multiple staves, with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The notation is dense and characteristic of early 20th-century modernist music. The staves are labeled with letters R, A, C, F, and T, possibly representing different instruments or voices. The notation includes complex rhythmic patterns and melodic lines, with some parts appearing to be in a 3/2 time signature. The handwriting is somewhat messy and expressive, typical of a composer's working draft.

Stránka z nedokončené opery „Živá mrtvola“ podle Tolstého.

A tím se dostáváme k Janáčkovu orchestru, nerozlučné to složce jeho svérázu.

Nuže, Janáček nepatří sice k t. zv. virtuosům orchestru: leckde snad mu kombinace nástrojů nevyjdou v zamýšleném zvuku, ba i v užívání jednohlavých nástrojů přenáší se někdy až příliš geniálně přes jejich technické předpoklady (řada neuskutečnitelných kontrabasových flageoletů v Lišce Bystroušce, často záhadné psaní flageoletů vůbec a pod.). Ale i tam, kde nelze o nedořešenosti mluvit, zní Janáčkův orchestr v celku mnohem syrověji, rudimentárněji než u většiny novodobých skladatelů. Ale právě to odpovídá v základě zemitosti a živelnosti jeho hudebního projevu, tak jako rafinovaně virtuosní a smyslná instrumentace takového Richarda Strausse odpovídá zase jeho hudebnímu projevu. I na Janáčka lze tedy – s uvedenými výhradami – aplikovat větu raženou kýmsi o Brahmsovi: že má takovou instrumentaci, jakou potřebuje. Pravda – Janáčkovy figurace jsou mnohdy téměř nehratelné; ale přes to nelze na nich měnit – aspoň hudebně – ani notu, neboť jsou to vždy dokonale osobité motivky a žádná romanticky mlhavá arpeggia, která zná Janáček právě tak málo, jako skutečné romantické, rytmu se vzdávající tremolo. Jsou špatně hratelné i jeho oblíbené tóniny as-moll a Des-dur; ale přeložte příslušné partie do a-moll<sup>15</sup> či D-dur! Ze Janáček ostatně o nějakou hladkou, „osvědčenou“, ničím neurážející instrumentaci ani neusiloval, je zřejmo už z jeho zásady, neinstrumentovat na obyčejný partiturový papír, nýbrž na papír ad hoc nalinkovaný, aby prázdné listy „nesváděly“ ho ku zbytečné zvukové opulenci. (A skutečně na př. v celém dlouhém závěrečném plenu Sinfonietty nechává vůbec mlčet fagoty!). Je to však také zřejmo z nezvyklých, ba občas až podivínských nástrojových sestav, jimiž se někdy bezděčně zapojuje téměř do vývojové linie Berlioz-Stravinský. Své zpracování chorálu „Hospodine, pomiluj ny“ píše pro dva sbory, sólově kvarteto, dechový orchestr, harfu a varhany, ve Věčném evangéliu předpisuje tři sólové housle, v Šumařově dítěti – kromě sólových houslí šumařových – čtyři sólové violy „jako výraz duše toho lidu, jenž v obecních pastouškách po našich dědinách žije svůj trpký život,“<sup>16</sup> klavírní Capriccio pro levou ruku doprovází opravdu kapriciesní soustavou flétny (souč. pikoly), tři pozounů a tuby! A jsou-li podobné zvláštnosti možné v tvorbě koncertní, pak tím spíše ovšem v tvorbě divadelní: tak podkresluje ve Věci

<sup>15</sup> Jako musil – podle sdělení záslužné knížky Boh. Štědrone „Janáček ve vzpomínkách a dopisech“ – Janáček sám při původní premiéře Amara v Kroměříži!

<sup>16</sup> H. R. VII. (1914), 204.

Makropulos záhadnost Emilie Marty violou d'amour a promítnutí doby Rudolfovy do přítomnosti fanfárami za oponou, a neváhá ve své opeře ze života vězňů dokonce použití v orchestru i řinčení řetězů. Jeho prostoupenost lidovým hudebním projevem odráží se pak ne posléze i v používání nebo aspoň napodobení lidových nástrojů, jako cymbálu, dud (v I. jednání Osudu a ve Výletech pana Broučka do XV. stol. při slavném vjezdu selského hrdiny Žižky do Prahy!), dětské trubky a vesnické hudby v Pastorkyni, zatím co valašská pastýřská fujara jakoby zaznívala ze všech těch třepotavých figurek, obvykle tak svérázně vpádajících do vyznívání melodických period, stejně jako valašské gajdy píští i v nápěvu, který nad dudáckou prodlevou oslavuje svatbu Bystrouščinu.

\* \* \*

A Janáčekův celkový přínos? Nezačíná ani nekončí těmi nápěvký: byly již před ním, tak jako wagnerovský příznačný motiv provázel už kroky Samielovy ve Webrově Čarostřelci i prelud nedosažitelné milenky v Berliozově Fantastické symfonii. Nezačíná ani nekončí těmi církevními tóninami: byly před ním, tak jako třeba sledy zvětšených trojzvuků ukazovaly svou záhadnou grimasu dávno před Debussym už ve Wagnerově Siegfriedu, v Čertově stěně Smetanově. Nebo to soudobé městské prostředí na operní scéně? Což neobklopovalo už Verdiho „Zbloudilou“, <sup>17</sup> nebylo v komické opeře vlastně hned od jejího zrození? (Snad arci ty blažené doby, které přenášely ještě říši ilusí do občanského života, přenášely naopak také snáze občanský život v říši ilusí). Byl myslím vůbec první, kdo napsal celou operu na lidové nářečí (včetně Lišky Bystroušky dokonce dvě); nicméně už starý Bach dovolil si napsat v nářečí jakousi kantátu – ba takřka malou buffu – „Máme novou vrchnost“ („Mer hahn en neue Oberkeet“!). Vypraví se až na Měsíc – a nalézá tam navštívenku Haydnovu. Vypraví se k liščím doupatům – a právě odtamtud odchází kolega Stravinský. Až se mu zdá, jakoby při každém kroku – i na půdě zdánlivě nejpanenštější – vždy pojednou slyšel zdvořile škodolibé „Má úcta, pane Columbus!“ „Na metě myšlení potkávám vždy již někoho jiného. Ale –“

Ale je a může si být vědom, že „šel vlastním vývojem“ – nejen v té prose, na kterou se první u nás odvážil napsat operu, ač neznal nebo

<sup>17</sup> jak by se vlastně měla zvatí Violetta („La Traviata“!), kdybychom ve Verdiho – alespoň v mladším Verdiho – neviděli stále ještě pouhé operní zboží, ve kterém nikoho nenapadne hledat hlubší záměry...

ani nemohl znát obdobný současný výboj jiných. A tak je konec konců odlišný, svůj, i tam kde se jeho kroky někde či nějak setkávají s kroky jiných – ba právě tam je rozdíl nejnápadnější. „Moji milí učitelé – ale vždy jsem se octl na jiném břehu než oni šli.“

Arci – jednomu učiteli zůstal věrným po celý život – ~~Přírodě~~ (včetně jejího t. zv. pána), vděče jí za svůj největší přínos: obrozenou, omlazenou pravdu. A zůstal s ní také na temze, na pozemském břehu, i když jeho pohled nejednou, brzy zamyšleně, brzy vzdorně zalétal i na onen, na „druhý“ břeh. A tak, řekl-li jednou „Tonu v přírodě, ale neutronu“, mohl stejným právem o sobě říci „Tonu v pomyslnu, ale neutronu“, jsa i v tom za jedno s duchem lidové písně, která i nejniternějším výlevům dává vykvétat z obrazů reálných... Musila přijít smrt, aby jej – čtyřasedmdesátiletého a přece tak předčasně – zcela odňala tomuto břehu ve prospěch onoho. Na štěstí zbylo nám na něm jeho *Dílo*. Obrátme se tedy k němu!



## Š Á R K A

„Úvodem vášnivým“ nazval Janáček sám svou operní prvotinu, tím už se k ní znaje jakožto k dílu, jež vydává o něm skutečně svědectví. Mohli bychom tedy říci, že „na počátku bylo Slovo“, kdyby zde právě to slovo...

Co pohnulo Janáčka ke kompozici Zeyerova textu, jež před tím odmítl i nepřilíš náročný Dvořák? Již sám mythologicko-romantický start u budoucího uměleckého realisty překvapuje. Ale za prvé: operní debutant, jakým tehdy Janáček byl, si nemůže poroučet. A za druhé: vnitřní motiv Šárky – náhlý (a obyčejně tragický) zvrát v ženském srdci z nejvášnivější nenávisti k nejvášnivější lásce, z nejstrmější nedostupnosti k nejoddanějšímu sebeobětování, naprosto není jen majetkem romantiky, nýbrž je to motiv tak starý – i tak věčně mladý – jako lidstvo a láska sama. A není k jeho vzniku ani k jeho plnému rozvinutí dokonce třeba skutečné vojny žen proti mužům (ať už v tragickém slohu takové Kleistovy Penthesiley a našich obou Šárek, či v satirickém třeba Aristofanovy Lysistraty nebo Schubertovy Domáci vojny). Stejně intenzivně – ne-li ještě intenzivněji – propuká i ze vztahů individuálních (obyčejně arci také se širším pozadím), jako ze vztahu Milady a Dalibora v díle Smetanově nebo zaprodané Isoldy k Tristanovi v I. jednání Wagnerova hudebního dramatu, ba hrozí propuknout i ze vztahu donny Anny, této Mony Lisý hudby, k donu Juanovi. Janáček viděl ostatně i v kolektivním dramatu Šárky hlubší pohnutku než mocenský odboj Libušiných dědiček proti mužům – viděl v něm živelnou vzpouru žen proti tělesnému nevolnictví, viděl v něm „odboj zhnuseného ženství proti mužství vůbec“. (Tak aspoň vyjádřil se – vášnivě zdůrazňuje tento rozdíl oproti „pochybené“ Šárce Fibichově – k pisateli této studie někdy kolem r. 1924, když před prvním, o 38 let zpožděným provedením své Šárky byl v Národním divadle – podle vlastního doznání po prvé v životě a zřejmě teprve v této souvislosti – na Šárce Fibichově.)

Tím více nutno litovat, že v jeho, resp. Zeyerově Šárce nejen po této ryze janáčkovské, mravně-revoluční myšlence není ku podivu ani stopy, nýbrž že tam není téměř stopy ani po básně Zeyerovi samém – vyjma snad záporné stránky jeho tvorby.

Ale necht' mluví děj za nás.

Mezi muže, shromážděné kolem Přemysla na zpustlé (už?) Libici a zneklidněné Vlastiným odbojem, přichází Ctirad se sdělením, že ho posílá jeho otec Dobrovoj, aby v kobce (umístěné ve spodní polovině jeviště) vyzvedl zázračný Trutův štít a mlat, které mají mužům zajistit vítězství. Ti tedy s nadšeným pokřikem „Na Děvín! – – – Hoj, na sladkou lásku zapomeň! Již pán, ne otrok bídný!“ ženou se do boje – aniž by vůbec vyčkali zázračnou zbroj! Ale ani Ctirad, osaměv, nemá nijak naspěch s jejím zabezpečením, neboť se napřed klidně oddává snění o lesích, slavíku a luně, z něhož je vytržen teprve hlukem děv, blížících se s Šárkou v čele. Sotva se pak skryl do kobky za trůn, na němž sedí mrtvá Libuše se zlatou korunou na hlavě, vstoupí do sklepení i Šárka, poučená – jak praví – hvězdami, že „s korunou, jež zdobí Libuši, věčné vítězství do hrdých hradeb Vlasty zavítá.“ Obviňujíc pak ale „ženu Přemysla“, že „v mrzký prach své čelo pokofila před mužem“, chystá se strhnouti ji korunu s hlavy. Tu však vystoupí Ctirad a zadrží Šárku Trutovým zázračným mlatem. Libuše se propadá (!). Šárka odchází s tajnou hrozbou Ctiradovi: „Krví tvou své zášti ukojím“, zatím co Ctiradem samým při vzpomínce na její oči „zmitá slast a smrt“.

Ve II. jednání bojuje i Šárka s klíčící láskou ke Ctiradovi, ale přemáhá ji, žíznic „po krvi muže hrdého“, jenž zmařil její, jak praví, velký záměr a dává se přivázat ke stromu, aby to pak Ctiradovi vysvětlovala jako následek Vlastina obvinění, že „to nebyl Trut, co plašilo ji z hrobky“, nýbrž city, jež v ní vzbudil Ctiradův pohled. Již se zdá, že Šárka podlehne předstíraným citům skutečně. Konečně však se slovy

Po boku jeho žít?

Po boku jeho jít?

zatroubí přece na osudný roh a teprve, když Ctirad je ubit, zoufá nad svým činem.

Ve III. jednání vidíme muže a Přemysla v neblahé předtuše shromážděny na Vyšehradě. Pojednou otevře se zlatá brána a je přinášén mrtvý Ctirad na mářích. Muži dychtí ihned vykonat pomstu, Přemysl však je ku podivu zdržuje rozkazem: „Dřív ať plamenů rudý znoj jej zhltní a vznítí naši krev!“ Vzápětí se ovšem potvrdí, že oněch „plamenů znoj“ nepotřebovali muži k rozničení svého víc než dostatečného hněvu, nýbrž libretista, aby Šárka, která na to vejde se Ctiradovým (resp. Trutovým) štítem a mlatem, mohla dobrovolnou smrtí na téže hranici smířit svoji vinu.

Myslím, že to stačí k doložení toho, co bylo shora řečeno jak o po-

všechné problematičnosti libreta, tak o nedostatku právě oné problematiky, kterou do ní Janáček – snad až dodatečně jako plně osobitý mistr – sice vkládal, ne však také vložil. Neboť pouhá Šárčina výtku vůči Libuši, že své čelo pokořila před mužem, v tom ohledu přece jenom nestačí, nehledě na kuriosní okolnost, že si – jak jsme viděli – na „zotročení“ stěžují v I. jednání i muži...

To však ničeho nemění ani na dramatické (a lidské), ani na hudební dokumentárnosti Janáčkovy Šárky. Naopak: tato jest jen tím pozoruhodnější, čím cizejší byl zmateně romantický námět Janáčkovu nejvlastnějšímu založení (zlákal ho, nehledě snad k některým přírodním náladám – „chmury hvozdů nevykácených čpí mechem“, píše o ní později – zřejmě jen svou osudově tragickou erotikou, která byla Janáčkovu vždy blízkým výrazovým polem). Obvyklá Zeyerova slabina – že se totiž nechává různými mythologickými symboly ustavičně odvádět od hlavní věci – nejen činí námět leckde až nezáživně spleťtým a umělkovaným, nýbrž vede i k četným dějovým nedůslednostem a charakterovým zvrátům.<sup>1</sup> Především se ale zázračná Trutova zbroj, jež má dopomoci k vítězství mužům, a zázračná koruna Libušina, jež má k němu dopomoci ženám, navzájem vůbec vylučují, neboť zmocní-li se obě strany příslušných paladii, může trvat dívčí válka do nekonečna... Podobně potírají se navzájem důvody, pro něž Šárka chce strhnout s Libušiny hlavy zlatou korunu: napřed prý pro její zázračnou moc, potom zase, že ne Libuše, nýbrž jen Vlasta je prý hodna ji nosit. Člověk by myslel,

<sup>1</sup> Nemohu arci zcela souhlasit s želaným Vlad. Helfertem, který zde všude vidí vliv symbolů wagnerovských: v zázračném mlatu obdobu meče Siegfriedova, ve zlaté obruči, zbavující reka bohatýrské síly (u Janáčka arci škrtnuto) obdobu ničivé moci prstenu Nibelungova (nikoli „Nibelungů“!), v podmanivé síle pohledu Šárčina, pod jehož vlivem Ctírad nechává klesnout svůj mlat (u Janáčka rovněž vynecháno) obdobu s Isoldou atd. Není meč Siegfriedův vlastně žádnou zázračnou, nýbrž jen jemu předurčenou zbraní – spíše lze tu sledovat obdobu s dýmavým štítem archandělovým v Osvobozeném Jerusalemě (s tím rozdílem, že Zeyerovi štít ovšem nestačil...).

Podobně přináší sice prsten Nibelungův každému svému majiteli zmar, naprosto ne však tím, že by jej o sílu olupoval, nýbrž naopak tím, že ho propůjčením přílišné moci – světovlády! – svádí k jejímu zneužití a tím jej vydává kletbě násilí. Zde se mi tedy zdá Zeyerově oslabujícímu kouzlu bližší paralela Ctírad–Samson. – Konečně nesouhlasí ani porovnání Šárčina podmanivého, odzbrojujícího pohledu s podobným snad pohledem Isoldiným. Mohla by tu být nejvýše řeč o paralele opačné, totiž mezi podmanivým pohledem raněného Tristana na Isoldu (v jejím vyprávění Brangäne), způsobivším kdysi, že tato – podobně jako Ctírad – nechala rovněž klesnout vražednou zbraň! Skutečný wagnerovský motiv spatřoval bych za to v analogii Šárčiny smrti na hranici milovaného reka se smrtí Brünnhildinou!

že, má-li tato Libušina koruna zázračnou moc, tož snad právě proto, že je to – koruna Libušina! Je tedy poněkud podivné, upírá-li zrovna jí Šárka právo korunu nosit... Tím pak, že Janáček vynechal v I. jednání místo, kde Ctírad před pohledem Šárčiny pouští Trutův mlat bezradně na zem a tak umožní Šárce nový výpad proti Libuši, vyhnul se sice poněkud snad slabošskému okamžiku svého hrdiny, ale zvýšil tím na druhé straně ještě nelogičnost děje, neboť bez onoho nového výpadu Šárčina proti mrtvé kněžně stává se i Libušino „propadnutí“ zhořle bezdůvodným. (Na štěstí je lze klidně vynechat.)

A při tom všem musil si Janáček nechat libit se strany básnickovy zákaz provedení již hotového díla – prostě proto, že si netroufal vyžádat si jeho souhlas dřív, než se přesvědčil, zda skladatelsky obstojí! A že obstál, bylo již řečeno, a skutečnost, že se k Šárce ještě třikrát vrátil, jen to potvrzuje. Neboť k nějaké nicůtce by se byl Janáček nevracel... Oyšem, přepracováním hudebně podstatným je vlastně pouze druhé znění, vzniknuvší r. 1888 (tedy hned rok po prvním) pod vlivem Dvořákových rad. Janáček zde škrtná akademicky suchou a při tom ve stavbě neakademicky neurovnanou předehru a nahrazuje ji úvodem na motiv v souběžných terciích, na něž podle jeho pozdějších vlastních slov „váže se Přemyslův zjev“ (1).



škrtná zároveň (kromě příliš častých textových repetič ve sborech vůbec) celý úvodní mužský sbor (vysvětlující arci, proč se vlastně muži shromáždili!) a rozváděje za to úvod k III. jednání. Současně provádí důkladnou revisi zejména zpěvních hlasů, od nichžto žádal původně věci víc než roztodivné (od Šárky na př. rozsah od g do dis<sup>3</sup>). Když roku 1918 dosahuje konečně svolení Zeyerovy dědičky – České akademie – k použití textu, zlepšuje na Šárce znovu: píše novou, krátkou předehru (již arci odpadá zase citovaný úvod z druhého znění, jež ale rovněž přechází rovnou ve zpěv Přemyslův) a přibližuje zpěvní hlasy ještě více svému již dosaženému ideálu (stůž zde pro to aspoň jeden příklad, který nejnázorněji dokumentuje Janáčkův vývoj od operně-formalis-

<sup>3</sup> tak soudím aspoň podle jednotlivých rukopisů a zmíněného Janáčkovu citátu – na rozdíl od názoru Helfertova, že druhou ouverturu napsal pro druhé znění (Helfert 369).



tického opakování k dramaticky-psychologickému: v původním II. jednání Šárka opakuje větu „Pak kázala mně svázat a usmrtit“ v celém rozsahu, při zpracování z r. 1918 už jen výrazově-dynamické „svázat a usmrtit“). V I. a II. jednání krom toho obohacuje orchestrální part – při nezměněné již osnově skladebné – vedlejšími hlasy, živější rytmisací, rozmanitějším střídáním poloh atd., a hlavně (s přísností až dojemnou) stále znovu škrtá, škrtá, až na konec první, nejdělsí jednání netrvá ani půl hodiny, II. a III. dokonce něco málo přes čtvrt hodiny, takže opera už ani nevyplňuje celý večer! A tak právě v této své „wagnerovské“ opeře dosahuje Janáček rekordu po stránce krátkosti!

Ale ještě v něčem je Šárka předjímkou jeho pozdějších děl: je skládána téměř na prosu, arci poetisovanou, přesněji řečeno na nepravidelné bílé verše. Ale i po vnitřní stránce je už v této operní prvotině in nuce obsažen celý Janáček – „všechno v ní je tak blízké mým posledním pracím“, pravi o tom později sám. Je tu už jeho záliba v lomených metrech a rytmech, jako je pětiosminový takt resp. kvintoly, vznikající arci téměř samozřejmě z textu nápěvkovou cestou („Na bílém koni vjíždí cizí muž“), nebo zase kvartoly ve tříčtvrtečním taktu, které – společně s oblíbeným Janáčkovým prodléváním na sextakordu III. stupně – mění třeba jinak tristanovský motiv rázem v janáčkovský,



je tu již – jako v právě uvedeném příkladu – i záliba v třítaktových periodách (obyčejně tříčtvrtečních, resp. devítiosminových nebo aspoň v devítičtvrtinovém taktu (3., 4.);

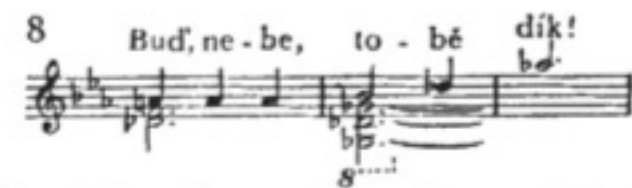
3 Motiv bojovnic, I. j.



vycitěn úzkostný výraz zmenšených terciových skoků při vzrušených bězích a triol na dvě čtvrtě tříčtvrtečního taktu (5).



jsou tu již ony typicky janáčkovské, nejraději k předposlednímu tónu rozdychtěně přesahující figurky jako v př. 6., 7. a 8.,



je tu již janáčkovské rozžhavování a přetavování původně třeba nenápadných motivků, jež se tak vyvinou v jakýsi monothematický kruh nečetných příznačných motivů nebo aspoň ústředních prvků celého díla. A je tu zejména už janáčkovsky překypující způsob stupňovaného opakování melodické klenby (9).



Ba nechybí ani konkrétní předpovědi pozdějších vrcholných děl, jako Tarase Bulby (8), Glagolské mše a Mrtvého domu (3., 4.). Nechybí konečně ani náznaky budoucího samorostlého „naturalisty“ Janáčka,



vedle nichž arci tím více překvapuje na př. v III. jednání (jež svým oratorním rázem ostatně předjímá spíše oratorní řešení obou pohřebních scén v Šárce Fibichově) snad až přílišná asketičnost, s jakou se Janáček vzdává jakékoli tónomalby i pro tak vděčné a dramaticky výrazné podrobnosti, jako zázračné otevření zlaté brány nebo vzplanutí Ctiradovy hranice.

Tím vším nemá býti řečeno, že Šárka Janáčková už představuje jako celek dílo tak osobité a výrazově stejnoměrně prohnětené jako Šárka Fibichova. A to nejen proto, že romantiku Fibichovi byla látka nepoměrně bližší a že byl při jejím zhudebnění ve svém vývoji podstatně dál, nýbrž už proto, že také po stránce libretního provedení byl – přes určité dramatické vady, jimž se nevyhnula ani Anežka Schulzová – celkem ve značné výhodě, zvláště porovnáme-li u obou děl dějství závěrečné, jež u Zeyera nevede už vůbec k žádnému dramatickému konfliktu, neboť Šárčina dobrovolná smrt je tady už pouhým dozvukem jednání druhého. A tak nám zůstane Janáčková Šárka především dokladem jeho vývoje, ale jedním z nejdůležitějších a zasluhujícím, aby byl aspoň občas zpřístupněn živým provedením a hlayně – brzkým a co nejúplnějším vydáním.

## RÁKOŠ RÁKOCZY - POČÁTEK ROMÁNU

„Obírám se studiem národní písně a národního tance — — Poznal jsem dosud kraj ve východní Moravě kolem Hukvaldů (Čeladná, Kunčice, Tichá, Mniší, Sklenov, Rychaltice, Kozlovice). Výsledkem studia jest i balet *Rákoš-Rákoczy*.“ prozrazuje Janáček v dopise, jimž r. 1891 odůvodňuje svou žádost k České akademii věd a umění o podporu na studium národních tanců. Vlastně to není ani balet, tento Rákoš Rákoczy, nýbrž jakési pásmo lidových tanců a lidových písní (sólových i sborových), zavěšené na dějovou osnovu, kterou podle lidové předlohy vytvořil Jan Herben. A také Rákoczy sám nemá nic společného s hrdinou slavného pochodu, nýbrž je to všední dobrodruh, který se chce přiznít do bohatého statku Dvořákova (?) kdesi na Moravě pod Javorníkem a vydává se proto za hraběte Rákoczyho, pána na Nových Zámčích. Při tom si vypůjčuje po stovkách od žida Šmuleho, aby měl aspoň na tu svatbu. Nevěsta však nemůže zapomenout ani uprostřed svatebního veselí na Jana, svého skutečného milého, který prý padl na vojně. Ale právě ve chvíli, kdy dívka má jít k oltáři, Jan se jí šťastně vrátí a Rákoš je nejen odstaven, nýbrž i usvědčen starým invalidou z podvodu. A tak se svatba Dvořákovice dcerky slaví dál, ale s tím pravým, s Janíčkem.

Jak zřejmo již z okolností, jež vedly ke vzniku Rákoše Rákoczyho, nemělo toto jednoaktové dílko (námětem — ale ovšem pouze námětem — jakási Janáčková Svatba...) a priori účel umělecký, nýbrž téměř výlučně národopisný,<sup>1</sup> a i v tomto smyslu spíše propagační než vědecky přesný, neboť spojuje dosti bezstarostně již dříve vzniknuvší Lašské tance Janáčkovy s lidovými písněmi i jiných krajů, a to (podobně jako příbuzná s ním operní aktovka Počátek románu) v takové hojnosti, že by bylo možno žertem vysvětlit pozdější Janáčkovu askesi v používání lidových písní už tím, že je těmito dvěma národopisnými aktovkami téměř všecky vyčerpal... Při tom i v jejich zpracování kmitne se jen poměrně zřídka osobitá janáčkovská nota: tak v roztomilém ostinatu houslí při písni „Vyletěla holubička“ nebo — nehledě ovšem k zmíněným již Lašským tancům — zejména v závěrečném sboru „Komáři se ženili“, který by mohl rovnou figurovat v Janáčkových Říka-

<sup>1</sup> hrál se v rámci pražské národopisné výstavy.

dlech.<sup>2</sup> Své užší (nebo také „širší“ – jak se to vezme) lidové a dobové poslání dílko i při své tápavé instrumentaci arci zřejmě splnilo, soudě podle „skvělého“ úspěchu, který mělo podle soudobých referátů při své premiéře 24. července 1891 na Národním divadle. Očekávání, že nám v něm vyvstal „slovanský národní (!) balet“, mohlo ovšem splnit stejně málo, jako mohl jeho operní protějšek – Počátek románu – splnit naděje některých současníků, že v něm vznikla moravská národní opera...

Počátek románu napsal Janáček mezi 15. květnem a 2. červencem 1891, tedy téměř současně s předchozím dílkem a tři léta po Šárce, na libreto, které mu podle povídky Gabriely Preissové, spisovatelkou samotnou dramaticky upravené, zrysoval Jaroslav Tichý (recte František Rypáček, profesor v Brně). Arci libreto, na němž je pozoruhodné leda to, že přivádí Janáčka po prvé v blízkost spisovatelky, jež mu hned nato měla umožnit jeho první velké, ba vůbec nejvyšší vítězství na poli dramatickém. A současně v opeře po prvé v blízkost lidu, byť zatím rovněž ve smyslu hodně vnějškovém. V blízkost lidu, viděného spíše očima romanticky laděného měšťáka nebo očima – jiných oper. Lidu, který nemá ještě nic společného s onim, ježž nám tentýž Janáček – a tatáž Preissová – dá vzápětí poznat v Její pastorkyni.

Mladý kavalír Adolf flirtuje s Poluškou, dcerou pastýře Juráska. Hajný Mudroch to vyradí divčiny rodičům, nikoli ovšem aniž by věc patřičně zveličil, aby pak obratem ruky (na „intrikána“ věru nedůsledně) jal se zastávat názor, že by konečně i tento nerovný poměr mohl vésti k sňatku, a (zajistiv se ovšem, že nebude prozrazen) přemlouvá dokonce Poluščina otce, aby požádal Adolfova hraběcího papírka o souhlas. Což dobrák Jurásek skutečně učiní, snaže se dosvědčiti opravdovost Adolfovy lásky miniaturním portrétem, který mladý kavalír Polušce věnoval. Hrabě má sice ku podivu shovívavé porozumění pro flirt svého synáčka s venkovskou krasotinkou, ale jakmile slyší o sňatku, ukáže Juráskovi beze slova svá vznešená záda. (V původním libretu to arci bylo rafinovanější – soudě aspoň podle předpisu, který má ještě komposiční náčrt: „Hrabě změní Juráska přísně, po krátké pomlčce natáhne ruku s ukazováčkem, obrátí se a s chladným smíchem odchází.“) A tak, zatím co mladý milostpán už se dávno přeorientoval na komtesu Irmu, vyléčená Poluška se stělně vrací k svému „šohají“, což je pro ni tím snazší, že hlupák Tonek pro samé zpívání lidových písniček až do konce nic nevytušil a jí tudíž také ani nenapadá se

<sup>2</sup> Motivicky navazuje na předehru aktovky Počátek románu.

mu vyzpovídat... Za to nemeškají vyléčené oběti tohoto románu vyvodit z něho po mozartovsku závěrečnou morálku:

To vždy se patří!  
jen rovné ať se bratří!

Tedy v celku dobromyslná aristo-demokratická záležitost naivity obrozené nebo ještě starodávnější, jenže i oproti třeba takovému Škroupovu Dráteníku nebo i Jirovcovu Očnmu lékaři a podobným milým starozitnostem podstatně chaběji udělaná. Neboť celému Mudrochem vymudrovanému plánu jsou, abych tak řekl, předem „podraženy nohy“ tím, že dávno než s ním vůbec vyrukuje, „l'entente cordiale“ mezi Adolfem a komtesou Irmou už je hotovou věcí a tudíž všecko potomní sňatkové uvažování a podnikání prostoduchých rodičů nemůže už budit nejmenší napětí. O nic lépe není tomu s mlouvou, brzy navoněnou, brzy ohroublou a nedůslednou také v tom, že lidovým postavám, mluvícím jinak veršovanou „spisovnou“ češtinou, vkládá do úst – k tomu s nadbytečnou štedrostí – lidové písně ve slováckém nářečí, takže vám jen tím spíše připadá, jako byste měli před sebou ne lid, nýbrž ve „svěráz“ převlečené měšťáky...

Ani jinak nepůsobí však tyto postavy nově nebo skutečně svěrázně. Kmotříčkovi Mudrochovi byl kmotrem zřejmě kmotr Řeřicha z Tvrdých palic (až na to, že lépe věděl, co chce!), a také Poluška (Apolena – Lenka!) a Tonek se zřejmě shlédli v Lence a Tonikovi z téže aktovky. Mladý kavalír se smyslem pro půvaby prostých venkovských děvčat pak jakoby z oka vypad knížeti pánu ze Šelmy sedláka...

Podobně jako libreto, sahá tentokrát i Janáčková hudba – byť užívala příznačných motivů poměrně víc než kdekoli jinde – slohově nazpět až k singspielu, jsouc dělena v uzavřená čísla a části původně prosodě, později přepracované napřed v melodramy (většinou arci textově přetížené) a konečně do třetice v recitativy. A jako samy „dramatis personae“, má i jejich hudební přiodění nejbliže k Dvořákovi středního období. Tak hned motiv Adolfovy lásky (1).





objevující se arci i ve vztahu k Irmě (v č. 8b), připomíná nápěv „Rozlučme se“ ze Šelmy sedláka, nápěv to, který Janáčkovi – jak zřejmo i z jeho někdejší kritiky o této opeře – obzvláště učaroval. A neméně dvořákovsky zpovídá se Poluška rodičům (2),



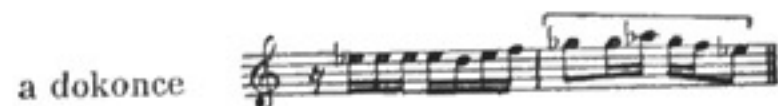
zatím co kombinace motivu rodičů (3) s Mudrochovým (4) (při Poluščiných slovech „Snad naši taky přijdou sem“) jakoby zároveň kombinovala Janáček s Dvořákem:



Ryze janáčkovsky působí zato spřízněný motiv lásky Tonkovy (5a),



což mu arci nebrání, aby při svém prvním objevení v neklidné zdobnělině (po Adolfově otázce „Máš milého snad hocha již?“) připomínal známý motiv ze Smetanovy „Slepičky“ útvary jako:



Nejlepší smetanovsko-dvořákovské tradici odpovídá i furiantská taneční stylisace zejména vzdorovitých scén konverzačních, jakou poznáme na zvláště krásných příkladech záhy i v Její pastorkyni. V Počátku románu měla však tato stylisace původně svou zvláštní zajímavost tím, že s důslednou oblibou používala střídání vždy dvou dvoučtvrtinových a dvou tříčtvrtinových taktů po vzoru lašského trojaka, jak jej krátce před tím Janáček zpracoval ve svých Lašských tancích a mimo to Vit. Novák ve svých Valašských tancích. Selsky hranatý motiv Mudrochův v tomto znění



působil dokonce jako přímý ozvuk 9.–12. taktu onoho lidového tanečního nápěvu:




Podobně byly i 1. a 2. a zas 5. a 6. takt citovaného motivu Adolfovy lásky původně dvoučtvrtěni. Těžko říci, proč v definitivní partituře Janáček od této zvláštnosti upustil. – Jinak stojí ještě za zmínku prodlevový, od 1. odvozený motiv, který po zmíněné již otázce Adolfově líčí výčitky Poluščina svědomí




Je pěkným psychologickým rysem, že tomuto motivu dává Janáček opět zaznít, když Poluška odbývá výčitky Tonkovy nechápavým „Jdi! Stále něco máš!“, a prozrazuje tak, jak dobře je si přes to vědoma svého provinění.

A nechybí konečně ani ryze janáčkovský charakterisační humor, s nímž na př. odvozuje titěrně bláseňovaný motiv hraběte (7a)

<sup>3</sup> „Máš milého snad hocha již?“

7a  od jeho větíčky

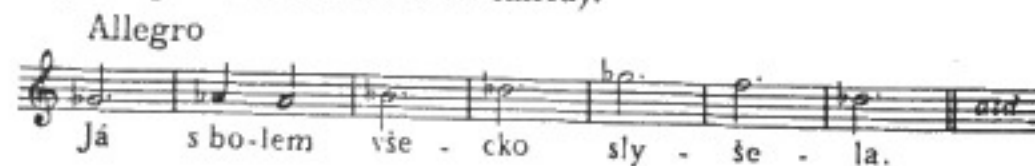
7b  Mo-no-kl jsem ztra-til

jakoby tímto roztomilým „pars pro toto“ chtěl vyjádřiti: hrabě = monokl, právě než ten monokl!

S nenáročným rázem dílka snad poněkud kontrastuje poměrně velký orchestr – s tubou, anglickým rohem, basklarinetem, „lyrou“ (zvonky) a harfou. Nutno však přiznat, že orchestrální sloh už má silně janáčkovský ráz, m. j. zajímavým užíváním harfy, jak zřejmě z příkladu 5b, hlubokých fagotů k vysokým smyčcům a pod.

Jinak nelze popřít, že oproti Sárce znamená Počátek románu spíše „vypnutí“ než „vypětí“ tvůrčího úsilí a že – včetně samostatné předehry – dává většinou sotva tušit nastávajícího skladatele Pastorkyně. Že ani *dramatik* Janáček – s výjimkou třeba prve uvedeného příkladu – nešel zde zrovna do hloubky (pokud to arci v daném případě vůbec bylo možno), ukazuje na př. to, že při Poluščině zklamání dává motivu Adolfovy lásky zaznít v podobě nezměněně vlnivé a nezkalené (leda až na to synkopické sklesnutí ve 2. taktu):

Allegro



Já s bo-lem vše - cko sly - še - la.

Aspoň částečně nám tyto při nejmenším nestejně hodnoty dílka vysvětluje zřejmá nechuť, s níž Janáček tentokrát svou hudbu psal, i když mnohost odlišných náčrtů dokazuje, jak úporně se s námětem rval, stejně jako je už z četných vytrhaných listů zřejmo, k jak malé i vlastní spokojenosti: „Počátek románu byla prázdná komedie; bylo 1894 (rok premiéry) nevkusno mi vnucovat národní písničky. Bylo to přece po Sárce!“

K dobru budiž těmto „písničkám“ arci přičteno aspoň to, že svým slovním obsahem většinou pěkně navazují na dějové situace a tím tvoří přece jen jakousi přípravu k pozdějším frapantním konfrontacím děje s jakoby nahodile vpadajícími lidovými, či spíše *zdánlivě* lidovými písněmi v Kátě Kabanové, Lišce Bystroušce a zejména v Mrtvém domě, tam ovšem na plošině umělecky nepoměrně vyšší.





nosti a strhující živelnosti. Nazval-li svou Šárku „úvodem vášnivým“, je Pastorkyňa vášnivost sama. Janáček uvedl ji kdysi přiměrem s lidovou baladou, která tvoří zřejmě také motto původní předehry, nazvané *Žárlivost*. Zbojník umíraje prosí svou milou, aby mu podala „šablu zrcadelnu“, chtěje prý se podívat, „jak mu líčka blednú“. Milá splní jeho přání, ale tušíc zradu hned uskočí. A zbojník skutečně přiznává:

Kdo ti tu radu dal,  
věrně tě miloval.  
Byl bych ti hlavu s'al,  
aby po mej smrti  
žádný t'a nedostal.

Není ten Laca, který Jenůfce zohavuje „jablůčkové líco“, aby ji nedostal druhý, tak trochu podoben zbojníkovi balady? A s nemenší nespoutaností jednají (aspoň v některém směru) i ostatní hlavní nositelé dramatu – Jenůfa, která zašantročí svou čest povrchnímu, věčné „napilému“ Števovi, a kostelníčka, která jejich dítě utrácuje v domněni, že tím Jenůfu zachrání. Věru žádná záležitost pro útlocitné duše třeba novoyorské „zlaté podkovy“, které nedovedou vnímat děje v jejich širší dramatické a mravní spojitosti. To nemění však nic na skutečnosti, že čím větší tragická vina obou žen, ba i Laci, tím krásnější její odčinění – u kostelníčky mužnou zpovědí, u Laci tím, že „všecko zlé“ v sobě překonav, podává Jenůfě k záchraně tutéž ruku, která spoluzavinila její neštěstí. A když Jenůfka vyznává „Věř k tobě mne dovedla láska, ta větší, co Pánbůh s ní spokojen“, bijí naše srdce oběma „provinilcům“ vfeleji vstříc, než nejideálnější inkarnacím osudem nezkoušené ctnosti.

Co znamenají proti této velké mravní výslednici díla, proti jeho hluboké lidské náplni při nikde nepolevujícím napětí, proti jeho barvitosti a síle, proti rázovitosti postav a kráse jeho řeči – co znamenají proti nim všechny námitky, z nichž poměrně nejoprávněnější je ryze dramaturgického rázu a týká se nepravděpodobné rychlosti, s níž Jenůfa – i když omámena a vůbec podlomena tělesně i duševně – uvěří kostelníččině pohádce, že dítě umřelo, zatím co ona prý dva dny spala v hořečce. Co znamená proti nim i někdejší výtka verismu? Ovšem, nenapadá mi popírat, že ze všech nejen Janáčekových, ale vůbec českých oper má toto drama z nejvášnivějšího zákoutí českých zemí – z vinné Slovače – svým jižním temperamentem k verismu už u Preissové nejbliže. Ba takový Števa nejen svou oblibou pro děvčata a víno, ale i svým turiantstvím

Co je verismus

na jedné straně a bezradnou zbabělostí na druhé působí téměř jako slovácký protějšek Turiddův. Ale vezměme k ruce kalendář: premiéra Sedláka kavalíra byla v Římě 17. května 1890. Premiéra Její pastorkyně v činoherním rouše 9. listopadu téhož roku. Že Mascagni ovlivnil Preissovou je tedy téměř stejně nepravděpodobné, jako že Preissova ovlivnila Mascagniho – i když jeho námět žil již před tím v podobě povídky Giovanniho Vergy. Věc je ovšem daleko prostší: lehkovážní Turiddové a oklamané Santy nejsou jenom na Sicílii, a realismus rozhodně neslavil svůj zrod teprve italským verismem: bylo to opět, ba už delší dobu, „ve vzduchu“.

Podobně je tomu s hudbou Pastorkyně. Má rovněž jižní temperaturu a dokonce i jisté téměř veristicky znějící hudební obraty, jako vášnivě naléhavé opakování téhož tónu a rytmické strhnutí na těžkou dobu (Lacovo „Vy, stařenko“ atd. nebo úvod ke II. jednání, příklad 3. na str. 47, též příklad 2. na str. 45). Ale za prvé podobné věci už jsou u Verdiho (kterého Janáček aspoň znal!) – takže bychom v tomto případě měli spíše mluvit o *verdismech* než o *verismu* – a za druhé pro ně Janáček rovněž vůbec nemusil chodit až do Itálie: jsou při nejmenším stejně příznačné pro lašskou jako pro vlašskou píseň, a pro slováckou zvláště!

Pravda – dějová i hudební drásavost jde v Pastorkyni (podobně jako později – arci v poněkud jiném smyslu – v Mrtvém domě) někdy na samu hranici snesitelnosti, i když okamžiky nejdrásavější se odehrávají za scénou nebo v podobě vyprávění (vražda dítěte v Pastorkyni, mučení Petrovičovo a román nešťastné Akulky v Mrtvém domě). Ale rozdíl od podobných situací u veristů je v tom, že tato drásavost nikde není Janáčkovi účelem sama o sobě. A stačí porovnat závěr Pastorkyně (stejně jako kterékoli jiné Janáčekovy opery) se závěry oper veristických, aby bylo vidět nebetyčný vnitřní rozdíl: kdežto u veristů (na rozdíl i od *maestra Verdiho!*) jsme vždy propouštěni pod čerstvým, syrovým dojmem katastrofy, takřka ještě s nožem v zádech, Janáček hoří na konci všechny rány smířlivou, osvobozující, povznášející katarsí.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> S Verdim, pánem ve Sv. Agátě, má Janáček „pán na Hukvaldech“, ostatně více společného než to „umírání v kráse“: u obou totéž spojení vášnivě krevnatosti s hluboce účastnou lidskostí, jež u Verdiho mocně proráží i v takovém „primitivním“ Rigolettu (tragika lidského žánra dávno před Leoncavallem a bez honosných prologů!) nebo ve Violettě (rehabilitace mravně stigmatizované ženy), tím spíše pak v Donu Carlosovi (nešťastný člověk pod koruným tyranem), v Othellu (Desdemona – takřka Verdiho Káfa Kabanová), nebo zase v humorně filosofickém Falstaffu (bláhovost lidských ilusí). A tvořivost obou mistrů, podobných si i fyzicky, vydává své nejkrásnější květy v nejvyšším jejich věku ...

jaký  
je závěr

Jinou věcí, jež byla Pastorkyni vytýkána, je princip *nápěvkový*, jenž se v ní (viz úvodní stat<sup>1</sup>) po prvé soustavně uplatňuje. Nuže dnes už všichni víme, že Janáček nebezpečí holého naturalismu a mosaikovitosti, pokud mu z jeho nápěvkové teorie a praxe snad hrozilo, nikdy nepodleh – už proto, že ani jeho nejvšednější zápisky nikdy nebyly pouhou *fotografií* – či spíše fonografií – mluvy (pokud taková je vůbec možná), nýbrž že každému z nich ihned bezděčně vtiskuje i svoji osobnost, *svůj* postřeh, *svůj* zážitek. A cítíme dnes také, oč hudebnější jest jeho způsob oproti operám jednostranně deklamačního slohu – zejména an všude, kde to jen výrazová náplň připouští, umocňuje slovo celou jeho skrytou hudebností, tvoře tak skutečné *nápěvky* a stává se jedinečným mistrem umění, v několika taktech, ba v několika tónech dát vykvéstí netušeným, i v prose skutečně básnickým krásám současně jazykovým i hudebním.

Svou hudební náplň dosvědčují Janáčkovy *nápěvky* ostatně už svoji motivicky-filiační schopností, jak jsme poznali už v úvodní stati. Kromě řady podružnějších motivů je v Pastorkyni nápěvkového původu také jediný motiv příznačný, jdoucí celým dílem – motiv, který bychom (vzhledem k jeho situační i slovní spojitosti a k jeho jakoby v bludném kruhu se pohybujícímu nápěvu) snad nejvhodněji nazvali motivem *viny* a který se ve zpěvu vyskytuje v této přechodně usměřené podobě:



Provázel již před tím ve zrychlené, rozervané rytmisaci divoké výčitky Jenůfčina svědomí, bude podkreslovat ve II. jednání strach provinilého Števy ze setkání s Jenůfou a ve III. jednání provázet výmluvně kostelníččino „Och – bývají to muka! Spánek nikdy neodlehčí – musím být vzhůru, abych to všecko zažila.“

Kromě tohoto „přízračného“ příznačného motivu objevuje se v širší souvislosti už jen jistý příznačný *prvek*, jenž je zároveň krásným příkladem dramaticky-psychologického obměňování. Je to sled čtyř sestupných šestnáctin, odvozený rovněž od nápěvku – kostelníččina „Tož vám žehnám“ na konci II. jednání – a zaznívající nejprve v diatonicky radostné, staccatově jadrné podobě,



aby postupně vrcholil při slovech „Běda jemu i mně“ v kvilivém chromatickém legatu a objevil se opět ve III. jednání při rozruchu kolem utraceného dítěte v bodavém chromatickém staccatu trubek.

S *nápěvkou* souvisí – nanejvýš v Pastorkyni – ještě jiná zvláštnost Janáčková: *časté opakování slop, period, ba celých vět*. A ku podivu: byl-li Janáčkovu *nápěvkovému* principu vytýkán naturalismus, byl s jiné strany – zejména po vídeňské premiéře – tomuto textovému opakování vytýkán zastaralý formalismus. Každý nepodjatý posluchač ovšem cítí, jak právě v Pastorkyni, kde všechny hlavní postavy žijí pod tíhou trýznivých, neodbytných představ a myšlenek, působí toto opakování stejně přirozeně jako osobitě.

Neviděli bychom však až na dno *problému, kdybychom hledali umělecký důvod k opakování textových úryvků jen v oblasti výrazové. Je skutečně také v oblasti stavební – jakožto důsledek okolnosti v úvodu již komentované, že Janáček zhudebnil realistické drama G. Preissové (až na malé zkratky) tak jak bylo – v prose a v nářečí, podobně jako současně (ale s důvodů spíše literárních), napsal na prosu Debussy svého Pelléa a Melisandu a o něco později R. Strauss svoji Salome. Při tom byli však Strauss i Debussy ve výhodě potud, že měli před sebou spíše básně v prose nežli skutečnou prosu. Zejména drama Wildovo nahrazuje symetrii veršů co nejúčinněji symetrickým sledem stupňovaných metafor na tentýž pojem. Podobná rétorická přebujelost byla ovšem v prostém venkovském dramatu nemyslitelná. Jelikož hudba ale určitou symetrii jako prostředek rozvinutí a rovnováhy, především ale k docilení zpěvnosti nutně potřebuje, nahrazuje si Janáček doplňující „verš“ právě opakováním textu.<sup>2</sup> Tento proces, jehož me-*

<sup>2</sup> Je ostatně zajímavé, že i Maeterlinck a Wilde docílují zvláštního slohového zintenzivnění opakováním celých slovních skupinek, arci na rozdíl od Janáčka obyčejně přeměněnou v otázku:

*Salome*: Přeji si, aby mi přinesli na stříbrné míse –

*Herodes*: Na stříbrné míse, zajisté, na stříbrné míse. Je rozkošná, že? Co se ti má tedy přinést na stříbrné míse?

A v Pelléovi se podobně nepřímé (ovšem ale i přímé) opakování textu vyskytuje snad ještě důsledněji.



lodicky stavební úlohu nemůžeme si uvědomit názorněji, než když si představíme bez jejich symetrického doplnku fráze jako Lacovo „A on na tobě nevidí nic jiného, jen ty tvoje jablůčkové lica“ v I. jednání, nebo kostelniččino „A já si na tobě tak zakládala“ nebo „K Pánu Bohu dojde, dokud to ničeho neví“. – Ale předpokladem i zde byla stále ta mocná výrazová náplň příslušných vět a jejich nápěvků!

Ostatně není to opakování vždy pouhým výrazovým duplikátem, nýbrž přináší (nebo aspoň umožňuje) tu výrazový zlom – jako v Lacově „Mohl jsi se přesvědčit, kterak ji lúbim, kterak ji lúbim...“, kde furiantské pohrdání láme se pojednou v bezděčné pokorné doznání – tu zas naopak je stupňováním téhož affektu, jako v III. jednání v Lacově překrásném melismatu při jeho trojím „na naši svatbu!“...

V jednom liší se arci Pastorkyně ode vsí operní tradice úplně: zatím co „řádný“ operní skladatel dbá, aby věty měly co nejvíce mužských koncovek<sup>3</sup> je pro Janáčka příznačné, že v celé Pastorkyni naopak nemá ve zpěvních úlohách snad jediného mužského závěru, a to ani tam, kde by mu to text umožňoval, nýbrž že skoro všechny věty končí na lehkou dobu, ba zarazi se obyčejně právě až těsně před nějakou těžkou dobou. Toto vyhýbání se bezpečnému přistavu těžkých dob, a to mnohdy i na začátku frází (jako v Jenůfčině jímavém „Beztoho bude od mamičky těch výčitek dost“), je rytmicky vůbec jednou z nejvýznačnějších Janáckových zvláštností, dodávající jeho hudbě ráz ustavičné neuspokojenosti, jakéhosi dychtivého zalykání, a přispívá k jistému úryvkovitému dojmu, který nezvyklého posluchače snadno Janáčkovi odcizuje, který je však zároveň jedním z tajů jeho vzrušujícího účinku – jako Janáček vůbec jedny přivádí v nadšení, druhé dráždí k nejprudšímu odporu, žádného však nenechá chladným...

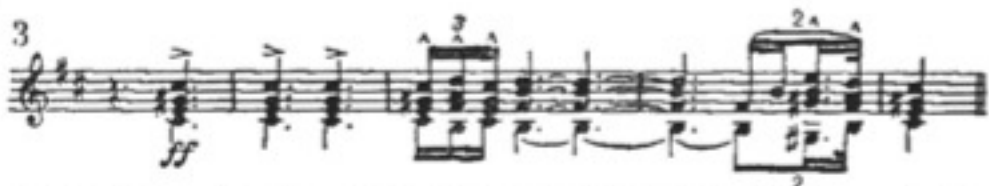
Dvoji věc lze arci Janáckově deklamaci přece vytknout. Jsou to především dost časté nesprávné důrazy, zejména *větné*, jež působí ovšem tím roztodivněji u takového specialisty v odposlouchávání živé řeči. Tak akcentuje „Ona může z toho zamdlit“, „Myslila jsem, že i mne to musí do hrobu sprovodit“, „Co jsem ti byla s očima“, „Já se z ní těším“ a pod.

Druhou rovněž až příliš „samorostlou“ stránkou jeho deklamace je občasné neúměrně rychlé, až nesrozumitelné chrlení nakupených slov („To je její nemoc“ a pod.), působící tím ježatěji, stojí-li hned vedle

<sup>3</sup> Ot. Šourek vzpomíná na bezmocný povzdech Jar. Vrchlického, že Dvořák žádá od něho do Armády co nejvíce jednoslabičných slov na konec veršů: „Kde jich mám tolik nabrat?“

nich kratší slabiky nebo méně důležitá slůvka, rytmisovaná neúměrně pomaleji,<sup>4</sup> ale i přes takové podivnosti je ten Janáčekův živelný nadbytek rytmického kvasu sympatičtější a životnější, než akademická korektnost pouze skandovaných oper.

Po *harmonické* stránce přináší Její pastorkyňa do Janáckovy zpěvo-herní tvorby jako novým (příznačné pak pro celou jeho tvorbu) časté používání starých řeckých, resp. církevních tónin, které by bylo též možno nazvat *slovanskými* tóninami, neboť řeckým, pravoslavným kultem pronikly i do slovanské, zejména ovšem ruské a jihoslovanské, ale také slovenské a moravské lidové. Zvláště drahou je mu zřejmě tónina dorická (moll, ale s velkou, řekl bych optimistickou sextou...), tak jako i jeho nejoblíbenější tóniny Des-dur a as-moll stojí k sobě v dorickém poměru. Doricky začíná na příklad úvod ke II. i III. jednání. Slavný soubor „Každý párek si musí svoje trápení přestát“ začíná rovněž doricky a končí ve frygické tónině (moll se sníženým druhým stupněm), jež hraje rovněž význačnou úlohu (Lacovo „Vy stařenko“, ritornely sborové písně „Daleko, široko“ v I. jednání, ve II. jednání motiv



a kostelniččino „Jenůfa, bédná děvčica“), kdežto tónina mixolydická (dur se sníženým VII. stupněm) vévodí zejména v závěru opery. I celotónová stupnice ohlašuje se v II. jednání jako výraz apatie duševně zmučené Jenůfky: „Ale včil už jak bych stála u konce“...

Netřeba zdůrazňovat, že stejně jako se vyhýbá obvyklým závěrům na těžkou dobu, vyhýbá se Janáček i obvyklým kadencím. Nechybí sice dramatické dominantní prodlevy („Kamení po ní!“), ani dominanta jakožto rozvodí jednotlivých výstupů nebo úseků (je zvláštností Pastorkyně, že obojí úkol připadá tu skoro vždy dominantě z *as*, jež je vůbec tonálním centrem opery – tak v I. jednání před prvním nástupem stařenčiným, dvakrát před písní rekrutů (stran které si nemohu

<sup>4</sup> Toto rytmické zadržování vzniká mnohdy také tím, že Janáček – a není v tom ani mezi našimi největšími mistry sám – dává sice správně hlavní důraz na předložku, ale zcela zbytečně a na úkor přirozenosti se snaží zachovat první slabice následujícího substantiva aspoň důraz druhotný, takže vznikají rytmy jako „zá upřímnost“, „ná ruce“, „dó nátku“, „ná desce“.



odepřít upozornění na geniální vybočení do C-dur při jejím opakování), dále před zmíněným již souborem a po odchodu Števo, kde enharmonická modulace z as do dominanty z D prostřednictvím xylofonové prodlevy ces (h) je geniálním příkladem Janáčkovy oblíbeného modulování pomocí společných tónů; ve II. jednání v téměř celém výstupu kostelníčky se Števou, ba enharmonicky (gis-moll) i potom ve výstupu s Lacou a opět před koncem jednání, ve III. jednání pak při a po vstupu rychtářově, při kostelníččině tajemném „A jak tam“? i při jejím odchodu za prohlédnutím „výbavky“ a j.). V některých případech navazuje na tuto dominantní přípravu skutečně i očekávaná tonika, jako v překrásném nástupu As-dur, jenž ve III. jednání uvádí kostelníččino „Tys, Bože, to věděl, že to nebylo k snesení“. Ale okázalé vyústění takového dominantního napětí do toniky, jak jim v téže době (a zejména ovšem později) až plývá na př. Richard Strauss, vyskytuje se v Pastorkyni vlastně jen jedinkrát – před samým koncem, za to ale s tím úchvatnějším účinkem.

Vyzvedávat zvláštní hudební krásy Pastorkyně bylo by nošením dříví do lesa a znamenalo by ostatně ocitovat téměř celou operu od Jenůfčiny úzkostné modlitbičky k Panně Marii (a – rozmaryji), přes stárkovo filosofické „Což pěkná je“ a – po orgiastickém výstupu rekrutů – jeho neméně filosofický doslov atd. až po furiantsky vyzývavý valčík Lacův („Jak rázem všecko to Števo vypínání schlípl“) a Jenůfčin („Takovou kytkou – – – mohu se pýšit!“); podobně pak hudbu II. jednání od přízračného úvodu s jeho náhlými fortissimy přes tklivé violové sólo při Jenůfčině zbožně laskajícím pohledu na spící dítě, přes její překrásné „Dobrou noc, mamičko“, přes kostelníččino „Pojď se, Števo, přece naň podívat“ a zejména její úžasné stupňovaný monolog, kouzelný měsíční svit (s překonáním berliozovských tří fléten s pedálovými tóny pozounu) nebo magické „e“ na prázdné struně houslí při Jenůfčivě „Děkuji ti, Laco“, až po osudově drtivé závěrečné údery kotlů; od překrásného úvodu ke III. jednání, který Max Brod tak přiléhavě nazývá „smutným svatebním veselím“ a které se snad právě proto (a proti Janáčkovu znamenitému údaji metronomickému) hrává jako velmi veselá veselka, přes Lacovo kající „Však já se na tobě tak mnoho provinil“ s passacagliovým ostinatem v base a pašijovým nápěvem houslí sul G, přes Jenůfčino nesmírně tklivé „Vidíš Števo, to je tvoje pravá láska“ a líbezný výstup družiček, až po tím otřesnější poplach s dítětem s potomní zpovědi kostelníččinou, a konečně symbolický kánon závěru, při němž se otvírají brány nebes.

motiva 20

Jednání I.

Rychtářka. Ty potřebuješ, chmula starý, peníze utracet. Dočkej, uvidíš doma! On se bude vodit s takovým rozhazovačným chlapěiskem — se Števou, no dočkej!

Rychtář. Už jenom dej pokoj hubě — když jsi hlupa! (Usmívá se.) To přece on Števa všechno platil — já neutratil — co jen čverku za tabák a ještě jsem se sám s nima dobře napil. Ochl, ty hlupá, ty buleš, baba jedna — rychtáře — úřada učít?

Rychtářka. Tož už jenom ale pojď dom! Nemiehej se mezi chasou, to se pro tě nepatří. A já už taká pospícham. Na Kostelníčku čekat nebudem, ona si už vzácky myslí, že je něco lepšího než já. (Vezme muze za ruku.) Mívejte se tu dobře. Dobrou noc... vesolek!

Rychtář (odcházec). Ale hubě...  
Výstup 6

Předstři (bez rychtáře a rychtářky)

Jenůfa (s větkou). Števo, duša moja, tys zase už napilý!

Števo. Já napilý? To ty mně, Jenůfka? Všs, že já se volám Štefan Buryja, že já mám pállánový mlýn? Mné počká na dvě míle každé, co jen budu chtít! Jak to řekl — že to řekl — (obracel se k muzikantům) kótbezi na šenku? Páni to také všecko vědí, že mozem platit, proto mne

Bylo by nespravedlivé nevzpomenout zde Karla Kovařovice. Neboť tato krásná kanonická imitace jest jeho (Janáčkem autorisovaným) přínosem, jediným zásahem skladebným v celé úpravě, kterou si Kovařovic byl vymínil jako podmínku pro konečné přijetí díla, ale – je-li skutečně od něho – zásahem kongeniálním. Jinak se pietně omezil na to, že k malým, ale mistrným zkratkám, které v opeře před tím už provedl Janáček sám, přidal několik dalších (arci též jednu nesprávnou – když totiž v 5. výstupu III. jednání vynecháním jednoho taktu se slovy „uprosili jste mne“ ruší zároveň předpoklad pro zvrát „ale nemohu ho vidět“) a na nenápadné, ale proto ne méně účelné retuše instrumentální, které snad nejsou v tom směru posledním slovem, ale vyznačují se v každém případě šetřením Janáčkovy svérázu. Tím vším, jakož i svým památným pražským provedením Její pastorkyně 26. května 1916, odčinil Kovařovic, že ji tak dlouho nechal býti také pastorkyní české opery. Oním památným dnem ale nepočíná jen světový úspěch Pastorkyně a jejího tvůrce, nýbrž (hle, co znamená uznání i pro takového Herkula jako Janáček!) také nejbohatší a současně nejvyrovnanější údobí jeho tvorby, Káťou Kabanovou počínaje. Neboť Janáček, který tehdy přiznává<sup>5</sup> „Necenil jsem již svých prací – tak jako své řeči ne. Nevěřil jsem, že kdy si kdo povšimne čeho. Byl jsem ubit – vlastně moji žáci mi už začali radit, kterak skládat, orchestrem mluvit. Usmíval jsem se k tomu; nic jiného mi nezbývalo“ – Janáček začíná nyní „v život svůj a jeho poslání“ konečně *věřit!*

<sup>5</sup> V dopise J. B. Foersterovi z 24. června 1916.

## O S U D

V letech 1904–5, téměř bezprostředně po Jeji pastorkyni, tomto dnes již klasickém venkovském dramatu, zhudebňuje Janáček, jenž ani později se v tom směru nikdy neopakoval, námět z prostředí zcela opačného – jednak lázeňského, jednak uměleckého; po proslovém textu ve slováckém nářečí trochu nedůsledně text částečně veršovaný, ač prostředí je spíše ještě realističtější, resp. civilnější. Společně má libreto Osudu s Pastorkyní leda to, že i zde je autorkou žena (Fedora Bartošová),<sup>1</sup> že aspon 1. jednání odehrává se přece jen také trochu ve slováckém kraji, totiž v Janáčkových oblíbených Luhačovicích, a že hrdinka zde rovněž trpí od počátku pod následky někdejšího poklesku. – V čem se liší Osud od Pastorkyně bohužel rovněž, je úroveň textu jak po stránce dramatické výstavby, tak po stránce dikce. Nebylo by arci spravedlivě, činit za to přílišné výtky nenáročného autorce, jež – jak lze soudit podle jejího vlastního sdělení – byla více méně jen vykonavatelkou vůle Janáčkovy, který snad sem tam přidal i zrnko slovesné (kdo jiný aspoň mohl napsat věty jako „Libreta švih navázán“?).

Ale je čas, abychom děj popsali v souvislosti.

1. jednání uvádí nás za zvuků valčíku (arci valčíku typicky janáčkovského ražení) na luhačovskou kolonádu. Procházející se poeti (vlastně jenom jeden), dámy, studenti, „žabky“ a všednější smrtelníci opěvují slunce, ozvěna jim přes hlučnou zábavu odpovídá. Jakási paní radová (tenkrát se ještě užívalo titulů!) ptá se cizího děvčátka po jejím tatinkovi. A matinka děvčátka za ně odpovídá: „Je pá! Tatuš pá! Tatuš pá!“ (neboť, jak známo, velcí většinou hrozně rádi závodí s miminky v dětské neodolatelnosti...). Malíř Lhotský nabízí obletované paní, resp. slečně Mině (nebo talé Mile – v tom směru se autorka či autor zřejmě nemohli rozhodnout) kytici růží:

V slunce lesku, v záři ranní  
(: přijměte, ó milostpaní, :)  
povinnou tuto poctu!

<sup>1</sup> Učitelka brněnské Vesny, zahynuvší pak tragicky na školním výletě při pokusu zachránit tonoucí žačku.

Přichází také Minina bývalá láska, skladatel Živný: „Přišel jsi pro své dítě?“, ptá se Mína, když na chvíli osaměli. Brzy však přerušuje jejich rozhovor volání učitelky slečny Stuhlé: „Ku zkoušce, prosím, moje dámy“, zatím co ostatní chystají se na výlet. Dr Suda volá dokonce, třímaje převrácený deštník: „Zde prápor již!“ a „žabky“ za zvuků dud chutě věši na deštník fábory (ještě k tomu „Rudé – modré – bílé fábory“...), zatím co p. Lhotský – snad rovněž ve vlasteneckém zápalu – volá: „Jist! Jist! Ať jsme též zdrávi!“, což má vzápětí hromadné požadování oběda (několik minut po „záři ranní“ – to asi je tak luhačovským zvykem!). Jen učitelky pod komandem obstarožné sl. Stuhlé cvičí v klavírním salonku neochvějně své

Nad pěšinou kvete mák,  
pozor ženci na žatí,  
ať ho nesežnete...

což bujná společnost neméně duchaplně karikuje ozvěnou „– nete, – nete“, aby se pak za doprovodu dudáčka a hudců dala na pochod s písničkou o sluníčku. Na vyprázdněné jeviště vrací se Živný a Mína, po nichž se mezitím již sháněla Minina matka. „Našli jsme se zas na palčivých stopách první lásky“, zapřádá Živný rozhovor zřejmě životního dosahu, což mu nevádí, aby rovněž myslil na věci prosaičtějšího rázu: „Sem table d'hôte, a myslím, dvakrát?“ Sl. Mína: „Nevím sama co si vybrat!“ „Nuž tedy spokoj se. Nám nelze již jinak vybírat!“ Ale ani další průběh rozhovoru nepřináší k ději víc než temné náznaky Mininy:

Mne seznámili s váženým mužem;  
již slul on téměř mým;  
byl elegant a krásný snad (?) –  
leč sotva koně odvezli jej od nás,  
já za svým odešla tajemstvím –  
tebe uzřít kdes, jen pohled tvůj – – –  
ať víš, tehdy v divadle – – –  
tys vznícený své řídil vlastní dílo;  
zrak můj tě trhal blíž až k retům mým – – –  
A brzo přišel teskný dozvuk všeho,  
neskončen román ani bolest jeho – – –  
a potom mne vyvezli z Prahy...



když trapná nemoc<sup>3</sup> se dostavila,  
já v Praze nádherné jsem byla v snech.  
A konečně vše přetrpěno bylo — — —  
nad pavučinou života mého cos se budí —  
*dítěte našeho život.*

I poznámka Živného „Já tehdy uvěřil podlému nařknuti“ nadhazuje pouze novou záhadu. Musí nám zatím stačit, že, když pak za soumraku (čtvrt hodiny po svitání!) vrací se lázeňská společnost po párcích z výletu, Mína se rozhoduje: „Vždyť jsem tvoje i s našim dítětem“, obávajíc se pouze „jak svit jejich očisty“ snese její matka. A skutečně se ukazuje, že paní matinka jej snáší velmi špatně: když se pak totiž dovidá, že její dcera odešla s Živným, volá: „Ne, ne! S holým neštěstím! A — sešili (to v přestávce mezi I. a II. jednáním).“

V II. jednání vidíme Živného spolu s Mínou nad partiturou opery, v níž vytvořil zpověď své lásky. Avšak je to zvláštní dílo: „Opera celá“, pravi, ale „bez posledního aktu“. Proč? Vysvětlení přináší sebeobžaloba Živného:

Ó podlost vši podlosti! — — —  
Tvé srdce chtěl jsem ti vytrhat z těla,  
ukazovati jeho rány  
a smíchem tvrdým vyzvánět k tomu — — —  
Před lidským soudem vystavit tě jak lež živou  
za přetvářky štítem,  
za úsměvem lhaným  
pár chviliek vilných,  
*a jinému posílala's svou duši prý  
a polibky a lásku!*

„To lež, jen lež a lež“, končí Živný, trhaje listy své partitury, „ničemné podezřívání jen v šílenství zrozené.“ Ale vzápětí i tuto špetku světla zatemňuje opět sama Mína větou: „Přece můj poklesek (i ta duševní nevěra??) je pravdou, již hanbu neumlčíš!“ — K dovršení všeho přichází s ujišťováním „Vždyť já nejsem žádnéj blázen“ Míniina šílená matka a karikujíc — jako již prve za scénou — píseň Živného, za níž její dcera prý k němu utekla, volá naň současně: „Znám tě! Tys svůdce mojí dcery! — — — Ale ptáčku zpěvavý, to ti povídám před svým usmrcením, peníze ti nedám. Já ti již, havrane, uletím!“ Svá slova vzápětí usku-

<sup>3</sup> snad těžká chvíle?

teční tím, že se nejen vrhá s okna na dlažbu, nýbrž strhne s sebou současně i — svoji dceru. „Jen hustěj, sinavé blesky!“, volá Živný.

Přibližně týmiž slovy končí i závěrečný výstup nedokončené opery Živného, kterou si na začátku III. jednání jeho žáci v konservatoři zpívají za jeho nepřítomnosti. O tom chybcím posledním aktu prohlásil prý Živný v divadle při odevzdání partitury, ten že je „v rukou Božích a zůstane tam“. A tak se bude dílo — ne snad nějaké opus posthumum, nýbrž dílo skladatele v plné životní síle! — hrát zřejmě nedokončené. (A pak si ještě říkejte, že česká divadla se neotvírají našim skladatelům dost ochotně!<sup>3</sup> A dovidáme se zároveň (pokud jsme se toho už nedovtipili), že hrdina Živného opery Lenský — rovněž skladatel — je vlastně Živný sám. (Čímž se otevírají další zajímavé výhledy: poněvadž tento Lenský napsal rovněž operu a nařknul v ní svou lásku zřejmě stejným způsobem jako Živný, mohlo by toto skladatelské převtělování pokračovat do nekonečna...). Mezitím přichází Živný, a žáci naň naléhají, aby jim sám vyprávěl o Lenském. A zatím co se venku stahuje bouře, Živný skutečně nepřimo vypravuje svůj tragický román s Mínou. Když pak vzpomíná opojeně na její krásu, volá Doubek instinktivně svoji matku a v témže okamžiku udeří do místnosti blesk. A když se žáci vzpamatovali, slyší už jen k zemi sraženého Živného blouznit: „Toť jest její pláč! Což neslyšíte?“ a jeho žák Verva dodává: „Toť hudba snad, snad z posledního jednání!“ Čekáte, že nyní za skutečného dojetí zvolna spadne opona. Ale chyba lávky: domněle mrtvý na neštěstí zaslechne poznámku Vervovu a zdvihne se prudce, aby kategoricky prohlásil: „Z posledního jednání? To je v rukou Božích a zůstane tam!“ Načež se nechá Doubkem odvést. A tak je i Janáčkův Osud vlastně operou „bez posledního aktu“...

Toto vyličení děje, jehož přesvědčivost nijak nezvyšuje, že podle Janáčkovy sdělení<sup>4</sup> zakládá se na „skutečné události“<sup>5</sup> — toto vyličení

<sup>3</sup> Krutou ironií osudu arci právě Osud, „přáče třil let“, nebyl dosud jevištně vůbec proveden! Tehdejší skromné brněnské divadlo se oň sice hned ucházelo s opravdovostí až dojemnou, ale Janáček, zlákan počátečním zájmem vinohradské opery, dával přednost Praze tak dlouho, až zájem vyprchal i v Brně.

<sup>4</sup> Dop. A. R., 38.

<sup>5</sup> podle jedněch ze života Janáčka samého, zatím co podle jiné verze pí Míla je totožnou s láskou Vítězslava Čelanského Kamilou Choutkovou, sličnou dcerou pekaře v Hyberské ulici, čemuž by — krom nářážek na muže taktovky a okolnosti, že Osud měl mít premiéru právě pod Čelanským — nasvědčovala zejména skutečnost, že Čelanský sám napsal zřejmě autobiografickou operní aktovku Kamila (hrdina jmenuje se zde Viktor!), jejíž dějová souvislost s Osudem spočívá arci pouze v Kamilině nevěrnosti — tentokrátě skutečné — a okolnosti, že také zde hrdinou je umělec.

děje tedy spolu s citáty textu snad stačí, aby bylo čtenáři zřejmo, po jak roztočivném a vzdor realistickému prostředí vlastně rekordně romantickém libretu zde Janáček sáhl bezprostředně po kompozici svého námětu nešťastnějšího a neúspěšnějšího. A přece – nehledě k tomu, že závěrečný večerní výstup I. jednání se svým milostným rašením a protikladem tragické lásky Živného a Míny s bezstarostným milkováním vracejících se párků předpovídá už podobnou scénu v Kátě Kabanové – není ústřední idea díla prosta skutečné dramatické síly a lidské závažnosti: jest jí otázka, zda a do jaké míry je umělecký tvůrce oprávněn dáti veřejnosti na pospas – byť i v uměleckém přetavení – důvěrné vztahy, jež ho inspirovaly, a tím i jejich hrdinky. Neboť i když vyloučíme předem typ, jaký líčí na př. Francois Coppée ve své klasické povídce o tuctovém literátu, jenž se náhle proslaví posmrtným vydáním dopisů jím zrazené milenky, stejně jako zase naopak nemíníme „hrdinky“, které si nepřeji nic toužebnější, než stát se právě předmětem takové slavné indiskretnosti, přece je těžko popřít, že jen určitý umělecký „sacro egoismo“ (abychom užili do nedávna proslulého terminu) v tomto směru umožnil vznik celé řady nejkrásnějších děl výtvarných, literárních i hudebních (vzpomeňme jen – o takovém chlapíku jako d'Annunzio ani nemluvě – intimně autobiografického pozadí některých dramát, románů a zejména básní Goethových, který se nerozpakuje ani čtverácky vpléstí jednou do svých veršů plně jméno své zbožňované a ve Wertheru dodržet aspoň její jméno křestní).

V Osudu je problém ještě komplikován (a sesílen) tím, že – pokud lze z pythických náznaků knihy vyrozumět – hrdina dramatu ve svém díle nejen odhalil před světem poklesek své milenky (resp. už manželky) proti mravní konvenci, nýbrž dokonce tento poklesek zbavil i vnítní mravnosti křivým podezřením z jakéhosi duševního podvodu. Bohužel je tento silný a životný dramatický zárodek téměř úplně udušen změtí prvků banálních, ba odpuzujících, jako je postava šílené matky v II. jednání, u níž se ostatně marně ptáte, z čeho vlastně sešilela, kdyžtě poklesek její dcery byl právě svazkem obou účastníků více méně smazán a také Živný sám jí k tomu neposkytuje tak dalece žádný důvod. Poměrně nejživotněji dopadl pochopitelně (až na ten konec) skladatel Živný, jimž místy jakoby promlouval Janáček sám. Jeho obě zpovědi z vlastního díla – v II. jednání vůči ženě, zejména však v III. jednání vůči zákům – jsou také z nejkrásnějších partií díla. Jeho Mína, v prvním jednání jaksi opojná žena velkého světa, ve druhém pokorná matka a družka, zaujme nás po něm pochopitelně nejvíce – až na její drama-

ticky rovněž nešťastný konec a na zminěný zmatek i v samotném označení jejího jména a stavu. (Jméno Mína je ostatně po mém soudu vhodnější, neboť zdvojnásobení Míla užívá se také pro jména mužská. Titul paní je pak v I. jednání na místě teď s ohledem na její svobodné mateřství, neboť jinak Mína o muži, s nímž „ji seznámili“ dříve, výslovně praví: „Již slul on téměř mým.“ Nezdá se tedy, že zaň byla vdána...) Málo životnou, nedětskou či spíše příliš chytěně dětskou postavou je i přemoudřelé dítě jejich lásky Doubek, nemluvě ani o jalovosti postavicek společenských, kterými v I. jednání Osud přímo oplývá, aniž by měly při tom přesvědčivé satirické zaměření. („Nepostřehnem úmyslu a jsme rozladěni“, mohli bychom v podobných případech obrátit známý klasický výrok...)

Proč ostatně Janáček dal tomuto dílku vůbec název Osud resp. Fatum? Snad proto, že toto slovo ve zmatené souvislosti zakončuje Živného citát zminěné písně pro Mínu?

Či kvůli tomu, co o díle vypravuje on sám stejně krásnými jako záhadnými slovy ve svých vzpomínkových črtách? „A byla jedna z nejkrásnějších paní. Hlas její byl jako violy d'amour. Slanice luhačovská byla v úpalu srpnového slunce. Proč chodila s třemi ohnivými růžemi a proč vykládala svůj mladý román? A proč byl tak divný jeho konec? Proč zmizel její milenek, jak by ho zem pohltila? Nezvěstný vůbec. Proč druhému je taktovka (snad pero?) spíše dýkou?“, uzavíraje: „A dílo lkavě tónem, slovem jen ženské, nazváno Osud – Fatum“? Či konečně proto, že tragiku Janáčkovu byl pojem osudu vůbec velmi blízký, jak ukazuje zásah osudu v Kátě Kabanové, Zapisníku a skrytěji i v Mrtvém domě? Ale v těchto dílech účast osudu projevuje se skutečně nutkavým a přesvědčivým způsobem, jimž své oběti přivádí do postavení, ve kterém prostě musejí podlehnout pokušení toho či onoho druhu, do postavení, kde láska či naopak nenávisť prostě musí – i za cenu nejvyšší – zlomit všechna pouta. Nic takového v Osudu zřetelněji nevystupuje. Spíše bylo vše připsáno osudu prostě proto, že milenci – an někdejší Mína „elegán“ už se vůbec nehlasí – nemají vlastně žádného antagonisty kromě šílené matky, která je ve skutečnosti zase jen hlasem jejich svědomí – hlasem ostatně zbytečným, neboť skutečná krise přichází odjinud: z konfliktu mezi umělcem a člověkem v duši Živného, konfliktu, který je také příčinou, proč operu není s to dokončit. A tak

<sup>6</sup> Janáček sám v dopisech A. Rektorysovi užívá napřed označení Míla, později Mína.

<sup>7</sup> Námět nesl původně název „Mami, víš co je láska“, později též „Slepý osud“.



je Osud, jehož správnějším názvem by snad bylo *Dílo*, daleko spíše tragedií *svědomí* než tragedií *osudovou*...

Vysoko nad libretem stojí na štěstí Janáčková hudba – či spíše na neštěstí, neboť tím se stává osudová otázka Osudu tím trýznivější. Že tato partitura má všechny znaky Janáčkovy osobitě vyhraněné mluvy, nepřekvapuje u skladatele, který už měl za sebou Její pastorkyni, i když stavební vady knihy zaviniily snad v ojedinělých případech určité stavební vady také v hudbě, zvláště některé délky v I. jednání s jeho naopak snad až příliš stručnou dohrou. Námítka stran délek týká se zejména některých případů zbytečného opakování textu, které zde naprosto nemá onen výrazově stupňující účinek jako v Její pastorkyni a které se v následujících výletech pana Broučka – bohudík jen přechodně – stane „úsečným“ Janáčkovu ku podivu oblíbeným prostředkem stupňování humoru.

Až na podobné, zkratkami zde celkem dost snadno odstranitelné vady je ale hudba Osudu tak bohatá a skutečně inspirovaná, ba místy až otřesná, že po této stránce opera nijak nezaždá ani Janáčkovým nejsilnějším a nejkrásnějším dílem. Za daných předpokladů textových je to zjev obzvláště udivující, výkon opravdu lví, vysvětlitelný při vší skladatelově genialitě snad jen tím, že úzký osobní vztah k látce, a to nejen k ústřední postavě Živného, nýbrž – a právě to je pro rytířského Janáčka příznačné – i k trpící Mině proti Živnému, nahrazoval skladateli chybící básnickou potenci knihy. Nad to však znamená Osud v tvorbě Janáčkově novou důležitou etapu po stránce hudebního slohu. Přináší po stránce harmonické po prvý – aspoň v jeho tvorbě operní – ony kvartové, kvintové, nonové atd. útvary, které se stanou tak typickými pro celou jeho další tvorbu; po stránce motivické práce pak zahajuje u Janáčka údobí důsledného *monothematismu*, t. j. odvozování jedného motivu z druhého, i když náběhy k tomu se vyskytovaly už v Šárce. Bylo by to možno sledovat i na podružných motivech situačních (jako jsou m. j. různé ty popěvky v I. jednání) a na jejich vztahu k motivům hlavním (na př. na překvapujícím dodatečném spríznění popěvku o slunci s *motivem* slunce); zejména je to však zřejmo ze vzájemného vztahu většiny motivů *dramatických*, z nichž každý má opět svoje užší obměny, takže povstává několik příbuzných motivických skupin – několik motivických planet, kroužících i se svými satelity kolem společného slunečního (zde doslovně „slunečního“) centra...

První takovou skupinu tvoří zmíněný již *motiv*, vztahující se náhodou právě na slunce, v přeneseném smyslu pak na žízeň po životě vů-

Fatum  
(slepý osud)

Mami Veselý

Laška

Fragmenty <sup>romance</sup> z *Její pastorkyni*  
Veršová napísal F. B.

Hudbu složil

L. J.

Osoby:

Dr. Mila Vášková - soprán

Jan Jiří - mezzosoprán

Živný, skladatel, božík pětiletý potom 15 letý

Živný, skladatel - bas

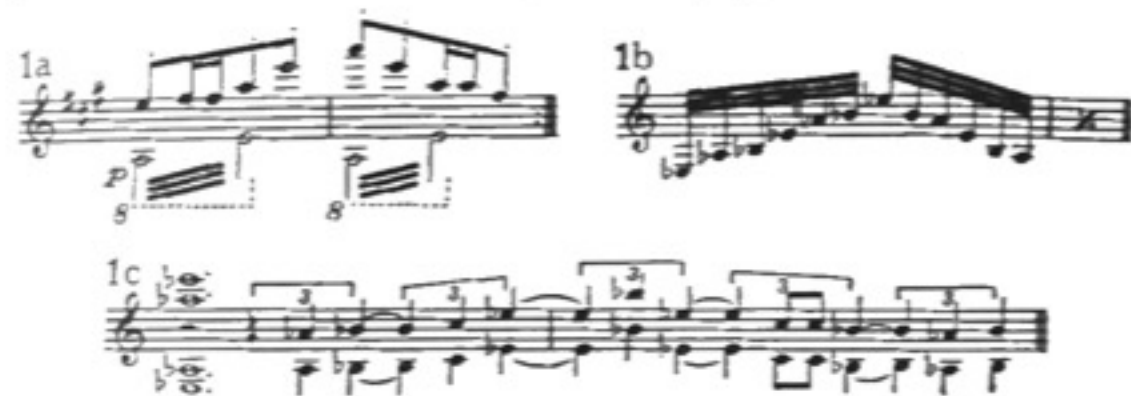
Š. Susa - bas

Zlotošty, učitel - bas

Nonainý - bas

Živný, skladatel a mláďátko - žánr a káň  
Kučerka

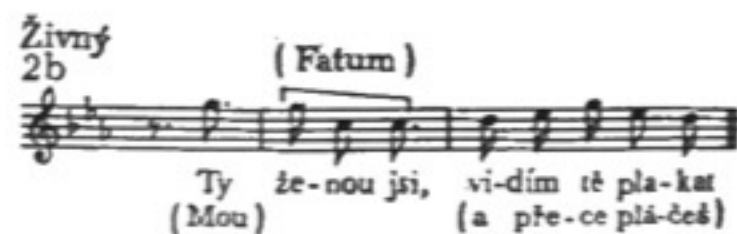
bec.\* Zajiskří na př. v I. jednání při Mininých slovech „Chci úpal (1a),“ varovně vpadá, když se Minina matka doví o jejím odchodu s Živným, plápolá při Lhotského „To slunce, jež jsme slavili“ (1b), hned na to zas ve zvoncích se studentem „laškuje o hubičku“, v II. jednání symbolicky podkresluje posměch šilené matky (1a\*) a ve III. jednání velebně zazáří při Živného visi „stříbrné brány blesku“ (1c).



Druhou, hudebně i myšlenkově příbuznou skupinu tvoří jakýsi zá-  
dumčivý „rodinný“ motiv Živných (2a)



zaznívající nejprve na počátku II. jednání, v obměnách 2b–d, pak  
v jeho dalším průběhu a v podobě 2e při Živného vzpomínání ve III.  
jednání:



\* V této spojitosti je zajímavé, co o Janáčkových intencích sděluje Jan Kunc v Hud. revue IV., 3: „Také šel tu za snahou, již v malířství tak úspěšně sledoval Ant. Slavíček. Chtěl podat hudbou na př. náladu slunečního úpalu, prudce lijícího své světelné zátopy na lázeňské místo.“

\* Poukazem na nějaké dříve uvedené znění není ovšem vždy míněna jeho doslov-  
ná podoba – ta se u Janáčka nevrací skoro nikdy! – nýbrž jen podoba nejbližší.

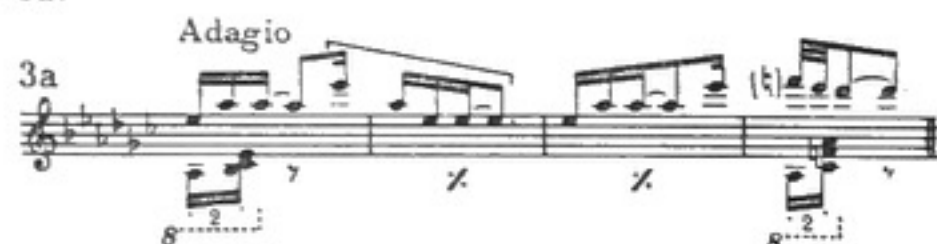
Doubek  
2c



2d



Třetí skupinu tohoto monothematického komplexu tvoří konečně motiv 3a:



se zdrobnělou 3b



a tklivou obměnou 3c:



Z motivů samostatných hrají dramatickou úlohu nápěvkový motiv na slovo *Fatum* (v sestupné kvintě), dále bolestná melodie, provázející neočekávané shledání obou milenců



a vracejí se při Živného zpovědi ve III. jednání, zatím co její sextolový náběh hraje význačnou úlohu v II. jednání až po jeho strmý konec; na začátku a před koncem II. jednání vystupuje do popředí rozervaný motiv 5.;

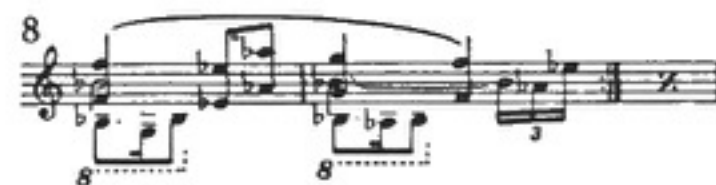


ve III. jednání má dramatickou, příznačně motivickou úlohu i pouhý zmenšený nonový akord, zaznívající vždy se vztahem na bouři, a především věštecky unisonový výrok o tom nenapsaném posledním jednání (6),



jimž také opera končí.

Kolik půvabu a rozkvetlé hudebnosti dovede však Janáček vykouzlit i v motivech přechodnějšího významu, ba i jen průvodních, necht' do svědčí těchto několik příkladů:



\* \* \*



Zdržel jsem se u thematické práce Osudu výjimečně dlouho jednak proto, že není dosud přístupný v klavírním výtahu, hlavně však proto, aby si čtenář mohl konkrétními příklady ověřit, jaké novum Osud v tvorbě Janáčkově v tomto směru znamená i po Její pastorkyni. A současně, jak nesprávná je představa, už Vl. Helfertem právem potíraná, jakoby Janáčková skladebná práce byla jen jakousi geniální improvisací. Je při tom celkem lhostejno, vznikly-li tyto jemné motivické obrněny, proměny a záměny vesměs vědomě či podvědomě, technikou či inspirací: jejich zákonitost není proto o nic menší, jejich dynamičnost snad jen tím větší.

Zbývá otázka, zda a za jakých předpokladů lze také Osudu, který následkem uvedených těžkých závad knihy nedočkal se dosud vůbec jevištního provedení, otevřít cestu k divadelnímu životu; či zda máme i my k dílu zaujmout resignované stanovisko „To je v rukou Božích a zůstane tam“. Soudím především, že dílo, které má tak obsažnou, životnou základní ideu, lze vždy zachránit aspoň před úplným zapomenutím. Už jeho záslužné provedení v rozhlase (r. 1934 pod Břetislavem Bakalou) dalo určité podněty v tomto směru, o další snaží se tento rozbor. Především je ovšem třeba, abychom, prosti falešné piety nebo nekriticky paušálního obdivu, nebáli se nutného – ovšem opravdu zlepšujícího – přepracování díka, které by jednak dalo zřetelněji vystoupit silné ideové podstatě díla, jednak vymýtilo aspoň nejrušivější textové podrobnosti.<sup>10</sup> V prvním jednání bude dále třeba několika škrty odstranit některé délky a rušivé detaily dějové (jako Živného table d'hôtel), ve druhém pak a na konci třetího jednání bude asi nutná i určitá korektura dějová aspoň prostředky režijními, při čemž zejména Živný bude na konci díla zbaven povinnosti nevitane obživit, říká svou závěrečnou větu opravdu jako svoji závěť. Především ale může režie – bez nebezpečných hlubších zásahů do děje – určitě jeho nehoráznosti zmírnit (a současně tak zvýšit oprávnění veršové stylisace) tím, že výjimečně dá hře ráz co *nejméně* reálný (či přesněji *přehnaně* reálný), pojímajíc ji spíše jako fantastický, přízračný sen, v němž se pak stanou přece jen satirickými postavami i ti lázenští „lvi“ obojího pohlaví a snesitelnou i ta šílená matka, a kam také lépe zapadne bleskový deus ex machina. (Je ostatně nutno přičísti knize k dobru ještě aspoň to, že závěrečný zásah blesku promyšleně, ba vskutku básnivě *připravuje* – od zbožnění

<sup>10</sup> Janáček sám obrátil se v tomto směru na B. Haluzického, který však odmítl, když seznal, jak hluboké změny by bylo nutno na hotové již opeře provést. (Dop. A. R.)

slunce v I. jednání přes Živného citovanou výzvu k „sinavým bleskům“<sup>11</sup> až po skutečně předbouřkově těhotnou náladu jednání posledního.)

Jak vidět, kyne zde našim „upravovatelům“ vděčný a tentokrát oprávněný úkol. Provésti jej ne jako domýšlivé přetvoření, nýbrž jako domýšlející dotvoření Janáčkovy díla bude ovšem práce krušná a zodpovědná. Ale vzácné hodnoty Janáčkovy hudby zaslouží, aby byla podniknuta.

<sup>11</sup> Jež je arci (viz jeho dopisy A. R.) myšlenkou Janáčkovou.

## VÝLETY PANA BROUČKA NA MĚSÍC A DO XV. STOLETÍ

Kdosi napsal, že v tragedii pyká hrdina za svou vinu smrtí, v komedii smichem. Pan Brouček, který – aspoň ve snu – také málem pyká smrtí, je v poslední chvíli omilostněn k potrestání onoho veselejšího druhu...

Kdo je náš „hrdina“ a čím se provinil?

Pan Matěj Brouček je pražský domácí pán téměř na rozhraní dvou století, který se ve snu octne z Vikárky nejprve na Měsici a tam nás pozemšťany před jeho etherickými, jen vůní a rosou prý se živícími obyvateli reprezentuje svým hrubým hmotářstvím co nejnepříznivěji. Jakýsi obrácený Faust, jemuž nejen ani nenapadá toužit po nadsmyslnu, nýbrž který naopak v dotyku s ním jen tím více odhaluje svoji ubohost. Nebo také jakýsi kapesní Falstaff, kolem něhož „zamilovaně“ krouží Etherea jako „veselá žena měsíčná“ a jejíž místo elfů a pod. pohádkové havěti škádli různé odrůdy měsíčních obyvatel. Arci Falstaff, jemuž – i když je stejně dobrý „pitel“ (a stejně špatný „bitel“), chybí jak grand-seigneurská, tak galantní struna sira Johna. (Je v té souvislosti zajímavé, že si Janáček přál, aby jeho hrdina byl přítulnější k Etherai – dokud by ovšem nepoznal její „pavučinové“ tělo! Ve skutečnosti škrtili však necitelní libretisté p. Broučkovi i tu zamilovanost do panny Kuny v díle II...).

Ještě hůře než naši ctihodnou zeměkouli vůči Měsici reprezentuje Brouček naši osvicenou dobu vůči generaci husitské, když se ve svém *druhém* snu ocitá v Praze XV. století – nešťastnou náhodou právě v den před památnou bitvou na Vítkově. Máje se bit po boku ostatních „věrných Čechův“ proti Zikmundovi, prohlásí náš vlastenec jednoduše: „Zikmund, Nezikmund, mně je to jedno, já se bit nebudu, mně nic neudělal!“ Nedá se rozsekat na biftek: „K čemu? Proč? Co mně to vynesé?“ A když mu „boží bojovníci“ přece vnutí sudlici, uteče při nejbližší příležitosti, a křížáky, ještě k tomu jen domnělé, zapřísahá na kolenou: „Majne hern! Jsem váš! Ne Pražan, ne Hus! Knádel!“ (Což mu nevádí, aby se pak pochlubil svým hrdinstvím: „Já silně pomohl osvobodit Prahu – ale neřikají to nikomu!“...) Za trest má být upálen v sudě, jenž byl stejně vždy jeho jediným ideálem. Tu se probouzí – v sudě páně Würflově na Vikárce!

Jak vidět, nešlo nepolepšitelnému Janáčkovu ani tentokrát pouze

o „vděčné“ operní libreto. A pak-li sama jeho předloha – Čechův stejnojmenný román – nepohrdá vedle prvků satirických ani prvky nevinně kratochvilnými.<sup>1</sup> Šel Janáček za mravními otázkami námětu ještě o to vášnivěji nežli Čech, oč palčivějším zjevem se stali Broučkové už první světovou válkou. Neboť „Vedle hýření krásným tónem ujímá se i filosofie (zde dokonce mravní filosofie) tónu“, odpověděl přece kdysi náš čestný doktor filosofie prezidentu Masarykovi (jemuž nikoli náhodou je dílo věnováno) na otázku, jakou hřivnou český národ přispěl k vývoji hudby.

Jaká je tato filosofie v případě pana Broučka?

„Vidíme tolik Broučků v našem národě, kolik Oblomovů<sup>2</sup> bylo v ruském národě. Chtěl jsem, aby zhnusil se nám takový člověk, abychom jej na potkání ničili, dusili – ale v prvé řadě v sobě (bravo!); abychom se obrodili v nebeské čistotě mysli našich národních mučedníků. Ať netrpite pro povahu Broučků, tak jak se trpí pro Oblomovy.“

Takové myšlenky, dodává Janáček, vtiskly mu pero do ruky ku skladbě Výletů páně Broučkových – vlastně z počátku (1908) jenom jednoho výletu, t. j. na Měsíc, a teprve válečného roku 1916 ke zhudebnění ožehavější, vážnější satiry druhé. Arci hned při prvních krocích viselo nad dílem cosi jako nepříznivé oměn. Není úkolem této studie výpočítávat všechny literáty (a také-literáty), u nichž Janáček, zabraný do té látky, „že těžko o tom psát“,<sup>3</sup> bušil tak či onak marně. Jaké bludné cesty nebohý p. Brouček musil ještě prodělat, než se konečně r. 1917 vrátil s Měsice a pak už r. 1918 šťastně i z XV. století, ukazuje nejlépe rekapitulace Janáčka samotného: „Na osnově Sv. Čecha šly myšlenky K. Maškovy, variace Holého, přídavky dra Jankeho;<sup>4</sup> vtipně zasáhl do ní Gellner. Mahen své práce zůstal svým pánem (?). Viktor Dyk vytesal motto práci; Fr. S. Procházka písněmi se vmluvil; dr. M. Brod přidal přísvisitu karikatury. Mohl bych se žertovně s národní písní zeptat:

Počkejte, postojte,

— — — — —  
nech sa spočítáme  
zme-li tady všeci?<sup>5</sup>

<sup>1</sup> Je příznačné, že Výlet na měsíc byl před tím zpracován K. Moorem v podobě operety a K. Kovařovicem jako feerie.

<sup>2</sup> Titulní postava románu I. A. Gončarova.

<sup>3</sup> I. obraz skládal neméně než čtyřikrát! (Dop. A. R., 78.)

<sup>4</sup> Lázeňského lékaře v Luhačovicích.

<sup>5</sup> Na konec se arcí podepsali jen V. Dyk jako jakýsi „zodpovědný redaktor“ prvního, Fr. S. Procházka druhého dílu...



Přesto se raduje, jak klasy šelestí... „I když řádkem kdo přispěl dobře udělal!“

Tolik jmen a mezi nimi slavná –

A přece (či právě proto?) se transplantace našeho proslulého krajana z Čechovy trochu mnohomluvné (po stránce humoru i archeologické důkladnosti), ale v celku stále ještě životné a trefné románové bilogie na operní jeviště minula opravdovým zdarem, i když Janáček, jak jsme právě viděli, byl se svými libretisty spokojen. Stal se mezitím námět neaktuálním? Vymřeli u nás Broučkové, tak jako v Rusku – jak se zdá – vymřeli nalomení a činu neschopní Oblomové? Spíše naopak: druhá světová válka a její dozvuky odhalily (a vychovaly) u nás typus mnohem povážlivější, než je tento už svým jménem odzbrojující Brouček, jehožto špatnost není aspoň záměrná a vyvěrá konec konců jen z toho, že u něho živočišný pud sebezáchovy potlačuje ve chvílích zkoušky vše ostatní: „Ale pánové, pánové – vždyť šlo přece o život!“ Nebo otupila, rozleptala, ukolébala satiru ta zpropadená kuplířka Hudba – dokonce i ta jeho chlupatá hudba? Tušil Janáček správně, když se obával, „nejednou odkládá pero“: není-li tón příliš měkký, málo břitký; je-li hudba dosti drsná, aby pravdu nám tvrdě metala v tvář; *neuspt-li nám spíše svědomí* než aby je probudila? „Literární dílo Sv. Čecha sešlehalo nás – naváže hudba na jeho dŮtky živé řemeny hadí?“

Nuže myslím, že sobě – aspoň jako hudebníku – nemusí Janáček opravdu činit výčitky. Naopak: svůj hudebně charakterisační a vůbec skladatelský úkol splnil tak znamenitě, že by podle jeho hudby bylo možno (neradím to ovšem nikomu!) rekonstruovat libreto v podobě přímo ideální. Že svého satirického cíle přece plně nedosáhl, spočívá – nehledě k drobnějším chybám dramaturgického rázu – především v tom, že vzdor citovanému názoru Janáčkovu „sešlehal“ nás už Svat. Čech způsobem tak shovívavým a veselým, že p. Brouček působí mnohem neškodněji, než by za jiných předpokladů byl. A tak, ať Janáček chce nebo nechce, ať se Brouček provinil méně nebo více, platí proň nakonec téměř totéž, co pro Kecalá, Falstaffa, Bartola, Osmina a jinou neškodnou škodnou: přejeme jim jistě ze srdce jejich konečné zahanbení; ale máme je přes to svým způsobem rádi, protože nás svými slabůstkami – ve kterých jsme poznali tak trochu i *svoje* slabůstky – srdečně rozesmáli.

Ve Výletu na Měsíc usnadňuje p. Broučkovi toto nečekané vítězství ještě jeden zásadní omyl autorů.

Tento spočívá v tom, že k panu Broučkovi jakožto zápornému typu



úplně chybí na Měsici kladný protějšek. Měsičané mají představovat oproti živočišnému hmotari Broučkovi jakýsi neskonale vyšší, odhmotněný svět – jsou však již u Čecha a ještě více u Janáčka současně i svou vlastní karikaturou, majíce – trochu jako Mollérový Směšné preciežky – přepjatou mluvou sesměšňovat určité literární a společenské výstřelky doby. Tato rozpolcenost satiry nevádí tak u Sv. Čecha, neboť 1. má v románu spisovatel možnost učinit se sám soudcem svých postav a nahradit onen kladný srovnávací protějšek vlastními komentáři, 2. Sv. Čech se u své měsíční hyperpoesie (podobně jako v II. díle u své samorostlé „staročeštiny“) moudře spokojuje několika náznaky na počátku, přenechávaje pak už téměř všecko čtenářově fantasi. Na divadle naopak tomu bylo nutno u jedné zvolené hatmatilky setrvat, při čemž je zajímavé, že právě v husitské části, kde by příslušný způsob řeči – zde staročeština – při rozumné traktaci byl zcela na místě, libreto ho misty (podle nevyzpytatelných směrnic) přece nedbá, kdežto na Měsici nás zaplavuje tak neúprosným a právě na nejméně duchaplných rýmováčkách románů Ipícím přivalem zmíněné „vyšší“ češtiny, že náš hodný Matěj Brouček, dalek toho, aby se nám „zhnusil“, svou pozemskou reálností naopak stále více strhuje na sebe všechny sympatie. A když dprostřed všech těch náměsíčních duchaplností zavolá, byť i jen ze sna: „Pane Würfl! Vepřové se zelím a knedlíkem!“, padli byste mu za tento jadrně zdravý, byť bezděčný protest kolem krku. A tak pyká v této zvláštní satire posměchem nikoli karikovaný „materialista“, nýbrž jeho zamýšlený „ideální“ protiklad...

Naproti tomu nechává si libreto I. dílu – snad z ohledu na zpracování starší – ujíti řadu podařených nápadů předlohy. Hned ta příprava u Čecha: Brouček (v tom směru typický měšťáček!) koupil si populární spisek o Měsici a teď je jím tak rozpálen, že ho to pronásleduje až do jeho snů; nebo ty komické situace, vznikající z fakta, že na Měsici den trvá skoro celý pozemský měsíc: Broučkovy zděšené výpočty, kolikrát tím přijde o činži, a jeho strach, že dokonce snad dostane oběd také jen jednou za měsíc; nebo zejména dojemně tragikomická útěcha básníka Blankytného, že nešťastná láska je pro umělce vlastně tím největším štěstím, poněvadž mu poskytuje silnější inspiraci! Chybí i Broučkova pýcha, že nalézá Měsíc obydlí Čechy, bez čehož zertovně míněná „3. sloka“ naší národní hymny („na Měsici domov můj“) nemá ovšem žádný vtip (pokud ovšem vůbec mohla nějaký mít...), chybí i jedinečná proměna Broučkovy pýchy na krajany ve vážné pochybnosti o jejich češtví, kdyžtě ani nepijí pivo ani neumějí německy! Ulomena pointa

i parodicky okázalému vzájemnému vítání dvou soupeřících (vzápětí se ovšem vydatně pomlouvajících) básnických koryfejí hned s kraje tím, že místo jedné z nich figuruje – indiferentní p. Brouček! A to ani nechci vzpomínat podružnějších, ale u Čecha rovněž působivých a z věci samotné vyrůstajících detailů, jako vliv menší přitažlivosti Měsíce na Broučkovu tamní, ba potom i pozemskou gestiku! (Při čemž jsem si ovšem plně vědom, že podobné podrobnosti mohly učinit Výlety leda zábavnějšími, nestačily však rovněž v žádném případě k tomu, aby z nich učinily dramatickou hru.)

Ve *Výletě do XV. století* jsou podmínky o to příznivější, že tu jde za prvé vůbec o závažnější věci a za druhé, že proti zápornému prvku – Broučkovi – stojí v husitech prvek venkoncem kladný, až na ty maličerné a ne právě poutavé spory o náboženská dogmata i mezi Pražany samotnými, jež pro samou všestrannost opět poněkud lomí jednotnost protikladu, a na zmíněnou „staročeštinu“, nepůsobící svými kvartánskými komoleninami ani vážně, ani komicky („Ajsa“, „Tys asasa člověk“, „Sotně rozomiem, co lebecs“, „Kaká mumraj pitvorná“ atd. atd.). Ale i tam řada momentů, u Čecha opravdu působivých, zůstává nevyužita. Jak účinně je na př. objevení spásné klenotnice v románu připraveno děsivými obavami p. Broučka, že se propadl do nějakých katakomb, do bludiště podzemních hrodek pod chrámem svatovítským, s červotočivými rakvemi, setlelými rubáši, spráchnivělými mrtvolami, šklebícími se lebkami atd. a jeho dojetím, že je snad za živa pohřben a nikdo mu nepřijde zatlačit oči – zatím co v opeře se Broučkovi klenotnice otevře téměř ihned, bez jakéhokoli předchozího napětí. Není-liž dále věčná škoda jeho podařených pochybností, je-li synem XIX. století, hozeným o 400 let nazpět, či naopak husitou, jenž trpí utkvělou představou, že žije v XIX. věku? Nebo jeho pozdější útěchy, že, nechť se s ním stane cokoli, bude živ za několik set let? Není-liž také značným zeslabením vrcholného výjevu II. dílu, totiž vjezdů vítězného Žižky, že husitský hetman u Janáčka vůbec nepromluví, zatím co u Čecha vypořádává se před celým zástupem se zbabělým Broučkem, volaje na konec: „To bohda nikdy nebude, abychom takové měli potomky!“ Tohle sem po mém soudu v nějaké formě rozhodně patřilo, ať už vyjádřeno přímo či nepřímo, doslovně či básničtěji, mluvou k hudbě (jak se ostatně děje ve *Výletech* i na jiných místech) či zpěvně. Naproti čemuž zůstane asi vždy sporným objevení se Svatopluka Čecha samotného v klenotnici krále Václava s citátem ze začátku XII. kapitoly („Ó slunce velikého, věčně památného dne! Ó zapadlé slunce naší síly, zda vyjdeš

opět a najdeš básníka, jenž dovede tě uvítat plamenným nadšením a ne malichernou karikaturou jako já“). Neboť i když je Janáčkova touha po uplatnění tohoto místa z důvodů ideových i ze snahy po vážném kontrastu uprostřed burlesky velmi pochopitelná, je na druhé straně jisto, že básník, který k nám s jeviště promlouvá jinak než svým dílem (pokud není ovšem sám hrdinou děje), ruší sám ilusi, o kterou usiluje.

Po všem, co bylo řečeno, nepřekvapuje, že i jednotlivé postavy obou *Výletů* – s výjimkou právě nezničitelného p. Broučka a vůbec skutečných postav pozemských, jako Würfl, Málinka a malíř Mazal – dopadly ne-li (jako v I., měsíčním díle) přímo „nezáživně“, tož aspoň málo životně, což ovšem částečně – ale jen částečně – tkví v jejich mnohosti při poměrně krátké existenci. ~~Janáček byl si tohoto nebezpečí vědom a proto – podobně jako později v *Lišce Bystroušce* – vytvořil vždy z několika (většinou tří) postav obměnu jedné jediné: tak je p. Würfl na Měsíci Čaroskvoucím a v XV. století kónšelem, čtverácká Málinka postupně exaltovanou Ethereou a cudně opravdovou Kunkou atd.~~ „Jak jsem tomu rád – tomú svému nápadu – vznést všechny osoby z pozemského okolí Broučkova na měsíc i do XV. století! Co bych si byl počal já – já já, kdyby na měsíci byla zjevení mající i v mozku nácpano koudele?“ To však nic nemění na skutečnosti, že takový Blankytný nebo Lunobor (z něhož se stal v opeře jakýsi masopustní Mikuláš) mají s odpuštěním opravdu v mozku koudele, ba dokonce – jakkoli negalantně to zní – i svůdná Etherea, přes svůj pozemský původ ze sympatické Málinky. Ostatně Janáček, ne poprvé nedůsledný, onen svůj „šťastný nápad“ sám potom paralyzuje tím, že jednou stanovený rodokmen opět libovolně promíchává: tak volá Brouček na Domšíka „Pane Mazale“, ač by měl v něm „podle plánu“ spatřovat sakristána, na Vacka „Ty harfoboji“, ač Harfoboj je dvojencem Miroslavovým!

Ze všech *snových* postav nejvýraznější je jistě dcera hrdinného Domšíka od zvonu, zmíněná Kunka, a Janáček právem lnul k místu, kde „při zprávě o smrti otcově slzami zatruchlí“. A přece, i když jej podobný detail právě zde mohl lákat jako příklad husitské obětavosti oproti Broučkovu sobectví, není ani toto místo zcela prosto problematičnosti, neboť, aby je mohl uplatnit, musil libretista násilně na několik minut přerušit a tím nenapravitelně oslabit výhružné dotírání husitů na usvědčeného Broučka (nehledě na to, že Domšík měl příliš málo času, aby nám přirostl k srdci, takže nad jeho smrtí – podobně jako nad smrtí Radúzova otce ve hře Zeyerově – můžeme truchlit, abych tak řekl, jenom „objektivně“).



A přece, tak jako problematické umístění tohoto výstupu nezabránilo Janáčkově, aby v něm vytvořil jedno z nejkrásnějších míst opery, stejně mu nezabránilo ostatní sporné vlastnosti knihy, aby v bilogii o našem živočišném hrdinovi (ne neprávem ji tiskařský šotek obyčejně překřtí na „biologii“ ...) vytvořil jedno ze svých hudebně nejobdivuhodnějších děl. Napsal-li kdosi o Schubertovi, že v jeho rukou mění se v hudbu i kamení, možno to říci o skladateli Osudu a obou Výletů menším právem. Janáčkův humor – jak jsme už viděli na některých partiích Osudu – má sice občas do sebe cosi podivínského, skurilního, ježatého, je to (podobně jako *soukromý* humor hluchého Beethovena) typický humor životem ne právě hýčkaného samotáře, humor smějící se skrze zuby a laskající vás, až vám kosti praskají... Ale tak jako je Janáček i ve vážném projevu schopen vedle barbarské divokosti i té největší něhy, stejně vedle onoho „tygřího“ humoru na př. některých míst měsíční broučkády (zejména to až pateré opakování těchže rýmováček přivádí do zoufalství nejen Broučka...) najdete u něho i všechny stupně humoru jemnějšího – od přímo dětské bezprostřednosti (neboť konečně i ten p. Brouček má pod samolibým bařtipánstvím cosi z velkého dítěte) přes charpentierovsky bohémský humor umělců ve Vikárce (jako v Mazalově recitátorsky pathetickém „Zřím, jak se směje lidstvo dokola, jak pracnou cestou dál se trmácí, cval oře, báj snu i let sokola“ až po čtverácký, moudře shovívavý úsměv. Při čemž nechybí ani subtilní „esprit“, jako citát motivu Měsíce, když Brouček tvrdí husitům, že je z turecké země (tedy země půlměsíce!),<sup>7</sup> nebo jako ten mentorový nápěvek na drobných, opakovaných tónech, při kterém „v mazhauze všetečný žák dráždí hranaté poctivce tvrdé víry“ a jímž je vyjádřena jedním rázem i jeho povýšeně neústupná dogmaticnost i – jeho původ z čišníčka na Vikárce!<sup>8</sup> Že v broučkádě přijde ke cti také janáčkovský valčík, stupňovaný leckde k přímo rosenkavalierovské bujaroosti,<sup>9</sup> rozumí se vzhledem k rázu a dobovému základu látky samo sebou.

Skladebný sloh, v němž se jako novum objevuje ono pravidelné střídání motivu v klidu s tímž nebo jiným motivem v pohybu, jež pak bude tak příznačným pro všechny Janáčkovy další opery, tento skladebný sloh staví jinak sice na rozhodujících vymoženostech Pastorkyně a

<sup>6</sup> Str. 15 klav. v.  
<sup>7</sup> Str. 196 klav. v.  
<sup>8</sup> Klav. v. 232.  
<sup>9</sup> jako na str. 120.

Osudu, ale ještě svobodněji a virtuosněji, při čemž až omračuje schopností převést nás obratem ruky z burlesky do nejúchvatnější hymničnosti. Přitom se stavba při vši charakterové drobnokresbě a drobnomalbě klene v tak jednoduše obloucích, že tato Janáčková „kosmická píseň“ nabývá mnohde opravdu kosmických dimensí a, povznášeje se vysoko nad práci „spojených básníků“, mění se sama v jednu, či přesněji ve dvě symfonické básně.<sup>10</sup>

První z těchto hudebních básní, Výlet na Měsíc, je zarámován mezi dvě reálné, ale jednak měsíčním přívitem, jednak bohémskou láskou i bohémským veselím náladově bohaté scény. Jak sugestivní je hned začátek s měsíčně zasněnou prodlevou na cis ve středním hlase a měkce se houpačícími oktávami v krajních, jak se škádlivě usmívá svým fagotovým motivem měsíc, jakoby se už těšil, co dnes p. Broučkovi vyvede! Jak mistrně dovede Janáček stupňovat 1. obraz měsíční až po příchod Etherey, jak neodolatelně pak v dalším obraze vykomplimentuje Broučka na jeho Pegasu, aby konečně celému tomu měsíčnímu mumraji dal kouzelně vyznít sladkým, Kudrjášovo volání na konci milostné noci v Kátě („Všecko domů, domů“) předjímajícím nápěvkem Málinky a Mazala v nefalšovaných taliánských oktávách!), zatím co závěrečnými pianissimo akordy A–B<sup>6</sup> jakoby měsíc chtěl říci: „Já nic, já muzikant.“

A jak podmanivými tóny – zcela odlišně od Smetany,<sup>11</sup> ale stejně opojně – vybavuje před námi Janáček husitskou sílu i sladkost vítězství spravedlivé věci – tóny, kterými se vlastně již zde rodí Glagolská mše! A jak neodolatelně – byť snad proti své vůli – veselí se naproti tomu se svým hrdinou při jeho blaženém „Už jsem doma, doma, doma!“, aby pak – po krátké lyrické vzpomínce – zakončil celou tu taškařinu se strhujícím veseloherním brem!<sup>12</sup>

A tak se Janáčkově přece jen nepodařilo nám p. Broučka – přes všecka jeho, ostatně přece jen ve snu spáchaná a „upálením“ za živa (doslovně „za živa“) odčiněná provinění – tak docela „zhnusit“. Ale v každém případě se mu podařilo přiřadit k svým jedinečně rázovitým jevištním postavám nový, skvěle vystižený typ.

<sup>10</sup> Jež se ovšem musí hrát každá v celku, nikoli jako „sen na pokračování“ – pokud to ovšem dovolují jevištně-technické požadavky, jejichž náročnost je v této opeře v opačném poměru k nenáročnosti literární...

<sup>11</sup> ač rovněž používá (arci jen přechodně) píseň „Kdož jste boží bojovníci“.

<sup>12</sup> Stran podrobností tematických dovoluji si čtenáře odkázat na vzorný rozbor Ot. Šourka v H. Ř. (1918).

pro soudi  
 dvě slabé  
 glag a  
 oct smel



## KÁŤA KABANOVÁ

Jsme v zapadlém městě na břehu Volhy v letech šedesátých minulého století. Káťa, žijící v manželství se slabochem Tichonem a v područí jeho despotické matky, domnívá se jednoho dne nalézati muže svých snů v uhlazeném Borisovi, trpícím ostatně podobným způsobem rozmary strýce pijana. Přes našeptávání lehkomyšlné Varvary brání se Káťa pokušení ze všech sil, a když její manžel se chystá na delší cestu, zapřísahá jej sama, aby buď zůstal nebo ji vzal s sebou. Marně. A tak Káťa podléhá své touze. Ale její svědomí začne v ní brzy promlouvat jako neúprosný soudce, až ji konečně pod dojmem bouře, v níž Káťa spatřuje znamení božího hněvu, dožene k vyznání viny a posléze ke skoku do Volhy – do téže Volhy, jejímž opěvováním opera počala.

Tento námět, který Janáček vytěžil úpravou Ostrovského činohry *Bouře* (v ruském *Groza, což je zde ještě případnější, neboť značí současně bouři a hrůzu*), je památný už tím, že se jim – po melodramatu „Smrt“ na slova Lermontova, po symfonickém Tarasu Bulbovi a zamýšlených operách Anna Karenina a Živá mrtvola<sup>1</sup> – po prvé jevištně projevuje Janáčková ruská orientace. Vnitřně pak navazuje Káťa na jinošsky čistou zpověď Amara a Zapisníku zmizelého a přelije se záhy také ještě do I. kvarteta (z podnětu Tolstého Kreutzerovy sonáty). Především je ale blízká svým dějem i postavami Gazdině robě Gabriely Preissové (a tím i Foersterově Evě), tedy námětu, který asi 14 let před tím začal i Janáček zhudebňovat, jehož ale brzy zanechal pro přílišnou prý podobnost – s Pastorkyní! Analogii mezi Kátou a Gazdinou robou tvoří především příbuznost despotických tchyní Kabanichy a Mešjanovky (Kostelnička k nim arci také nemá daleko) a slabošství jejich synů Tichona resp. Mánka, jež pak dožene Evu i Kátu ke stejnému konci. Ovšem – povahově je pokorná (pro moje citění skoro až příliš pokorná) a všechnu vinu na sebe beroucí Káťa pravým opakem skoro až příliš nedůtklivé Evy.

V každém případě ale našel zde Janáček po plných 20 letech konečně námět hodný jeho genia. Po libretních zkušenostech s Výlety páně

<sup>1</sup> Což nejsou ovšem jediné náměty, na něž Janáček přechodně pomýšlel: chystal se též zhudebnit na př. Stroupežnického Paní mincmistrovou a libreto Q. M. Vyskočila Duše zvonů.

Broučkovými odhodlal se tentokrát po prvé býti svým vlastním libretistou.<sup>2</sup> Vypuštěním výstupů spíše jen dobově dokumentárního rázu a zkrácením jiných (čímž odpadla víc než polovina textu), podařilo se mu redukovat pět dějství předlohy na pouhá tři jednání po 2 obrazech a zároveň tak dosáhnouti soustředění na hudební, citové jádro hry. Podobně dosáhl větší intimity pro Kátino vyprávění a zpověď Varvaře, přemístiv obě do světnice u Kabanových, a zároveň tak nabyl možnosti bezprostředně připojit i její zapřísahání Tichona, aby nejezdil. Přeměnou nepřímé řeči (Tichonova líčení z 1. výstupu V. jednání u Ostrovského) v řeč přímou vytěžil dále působivý výjev Varvary přecházející s Kudrjášem „v Moskvu matičku“. Některé role pak úplně škrtnul nebo vložil z nich určité věty do úst jiným osobám, přiděluje na příklad Kuliginovu obhajobu elektřiny i s jeho zálibou mechanika tenoru Kudrjášovi zřejmě hlavně proto, aby zaostalému Dikému metal ony věty do tváře hlas představující pokrokové mládí, i když povahově by byly lépe svědčily Kuliginovi, nežli záletnému Kudrjášovi, nehledě na to, že zatím co tento byl tak obdařen až příliš mnohostranně, onen ztratil vlastně své dramatické poslání.

Rozumi se vůbec, že – jako skoro všechny podobné hlubší zásahy do citlivého ústrojí hotového, svébytného díla – neobešla se ani tato jinak (zejména se zřetelem k hudbě) vzácně intuitivní Janáčková úprava bez menších nesrovnalostí, nehledě ani k mistrově samorostlé logice vůbec! Tak na příklad ve 3. obraze první větu Kabanichy k jejímu podnapilému příteli („Přišel jsi s něčím? Pak mluv pořádně! Nekřič!“) vkládá Janáček už doprostřed Kátina předchozího monologu hned za její zbytečné leknutí „Někdo přichází“. Následek je, že Káťa se uklidňuje „Ne, ne! Nikdo“, ač Kabanicha za dveřmi mluví nerušeně dál.<sup>3</sup> Krom toho ozve se takto odpověď Dikého („Nic zvláštního“) o celé 3 stránky klavírního výtahu opožděně. – Jiný příklad: nelze jistě mítí vážných námitek proti tomu, že Janáček – zřejmě ve snaze sesílit ještě pokrytectví Kabanichy – pozměnil konec téhož obrazu tím způsobem, že podnapilý Dikoj vposled zamilovaně klesne k nohám Kabanichy, která jej pak napomíná poněkud paradoxně, ale rozhodně ne zrovna nejpřisněji: „Nemuč se – ale dbej dobrých mravů“; nebo když z téhož důvodu při následujícím nočním dostaveníčku dává Varje uklidňovat Kudrjáše poukazem, že *u staré je Dikoj* a že si dobře rozumějí... Jen se Janáčkově

<sup>2</sup> Čili „textafem“, jak se v dnešním našem komerčně-uměleckém žargonu říká...

<sup>3</sup> Zde arci může režisér dost snadno odpomoci tím, že Kabanichu nechá s onou větou aspoň se vzdalovat.

při tom stalo malé nedopatření: bezprostředně před tím uklidňuje totiž táž Varja téhož Kudrjáše ujištěním, že stará v tuto dobu má *nejtvrdší spánek...*<sup>4</sup>

Příznačně janáčkovsky velkorysým nedopatřením je také, jestliže — ač dal Kátě (na rozdíl od Ostrovského) přímo po vyznání viny přehnout z rodinného kruhu, ponechává ji v dalším, co nejtěsněji navazujícím a zřejmě téhož večera se odehrávajícím obraze líčení o tom, jak ji doma — kde tedy už vůbec nebyla — po onom vyznání týrali!

Zajímavou ukázkou je však zvláště odlišnost úkolu, který hraje v obraze s bouří u Janáčka a u Ostrovského nástěnná malba *Gehenny*, totiž pekelného ohně, v podloubí bulváru. Ostrovskému, který zřejmě dobře cítil, že nepodjatý divák stěží bude považovat Kátinu nevěru vůči tak ubožáckému manželu — dodejme, že nad to nevěru velmi nejasného dosahu — za dostatečnou pohnutku k tak tragickému odčinění a který proto neopomenul nic, aby tyto pohnutky co nejvšestranněji sesílil — tedy Ostrovskému slouží jakoby nahodilá rozprávka o *Gehenně* — přes všechny sociálně zahrocené narážky na „lidi všech důstojností“, kteří „do ní padají“ — hlavně k tomu, aby pak pohled na tento obraz pekelných muk učinil bezprostřední pohnutkou ke Kátině vyznání viny. Zapomněl Janáček na tuto petardu právě ve chvíli, kdy měla spustit? Či vynechal ji úmyslně, aby Kátu k vyznání přivedly jen pohnutky mravní? Ale pak by byla vlastně musila odpadnout i bouře...

Na jednu vadu stúně poněkud motivace Kátina tragického konce arci už u Ostrovského: že totiž Boris, její partner, není ani dost imponujícím, ani zase — chcete-li — dost ničemným mužem, aby jí po jeho odchodu nezbyvalo opravdu nic než cesta do Volhy. Je to prostě „mladík

<sup>4</sup> Dělá všecku čest Maxu Brodovi, že toto, stejně jako jiná Janáčková textová nedopatření vždy bystře postihl a velmi obratně ve svých překladech opravil. Podobně napravuje v III. jednání roztodivný způsob, kterým — asi z důvodů hudební symetrie — pozměnil Janáček text Ostrovského při řečích o hromosvodu. U Ostrovského toto místo zní:

*Kuligin:* Bouřky u nás často bývají, a my hromosvodů nezavádíme.

*Dikoj (hrdě):* Samý nesmysl.

U Janáčka naproti tomu:

*Kudrjáš:* Bouře zde často bývají.

*Dikoj:* Nesmysl (?)

*Kudrjáš:* Hromosvodů nemáme!

*Dikoj:* Nesmysl (?)

Konečně odstraňuje Brod i dojemné nedopatření, se kterým Janáček dává Borisovi v posledním obraze na Kátino naléhání, aby odjel, starostlivě odpovědět: „Což já — — — Ale co s tebou? Co s tchyní?“ místo „A co tchyně?“

slušně vzdělaný“, jak ho nazývá v činohře seznam osob, ale úplně bezbarvý a nerozhodný („Je tak nudný“, říká o něm u Ostrovského sama Varja), hotový Oblomov, neřku-li druhý „Tichon Iványč“, jenom právě – „slušně vzdělaný“!

To však ničeho nemění na skutečnosti, že text Káti Kabanové jest jedním z nejucelenějších a nejhudebnějších, jež kdy Janáček oděl svými tóny. A také snad žádný námět z něho nevykřesal tolik lyrického bohatství. Jako by si byl chtěl vynahradiť, co si musil v tom směru v groteskní broučkiádě odepřít. A jedině snad ještě v Pastorkyni (nad níž se mi ale zdá tato tragedie provinilé světice ještě vroucnější, umělecky ještě čistší a cudnější) vytvořil Janáček tak úchvatně klenuté melodické oblouky, rostoucí při tom z českého slova s takovou samozřejmostí a přímo osudovou nutností, jako by byly psány prstem Božím. Vemte na příklad hudební věty jako Kátina „Pro mne jste vy, maminko, jako rodná matka“ z 1. obrazu, jejíž nápěvek tvoří jeden z hlavních thematických prvků díla, nebo její „Tišo, holoubku, kdybys zůstal doma nebo mne vzal s sebou, tak bych tě měla ráda, tak by tě laskala“ z následujícího obrazu a nekonečnou řadu jiných – nepůsobí-li v Janáčkově zhudebnění přímo jako ideální verše, ač jsou psány vesměs v prose?

A jedinečné deklamační inspirovanosti a ucelenosti těchto nápěvů odpovídá výrazová a stavební jednodušnost celé této dramatické balady. Již sama *thematická práce* zasloužila by po této stránce zvláštní pojednání. Sledujme jen důsledky, které Janáček dovede vyvodit z prostického rolnického motivu Tichonova odjezdu – motivu, jenž svou kvintovou prodlevou vybavuje stejně podmanivě tesknou jednotvárností ruské stepi jako svým svěžím, stejnoměrným pohybem jízdu ruskou trojkou a který přitom zůstává dramaticky-výrazově tak neutrální, že tvoří všude – zejména ve scéně onoho odjezdu – až mrazivý kontrast ke zjitřenosti svého hudebního okolí.



Tim většího dramatického důrazu nabývá – od temného bušení na počátku až po běsnění v bouři – prvních osm not tohoto nápěvu, jež Janáček v augmentaci kotlů a rytmickém „vykolejení“ povyšuje důvodně na *motiv osudu*, tak jako Tichonův odjezd se stal osudem Kátiným. A téměř ve stejné míře zahrotí se (právě při onom odjezdu) pět not předposledních:



Ze středního motivku vzniká však již v předehře figurka z níž se při zvednutí opony bezprostředně vyvíjí motivek



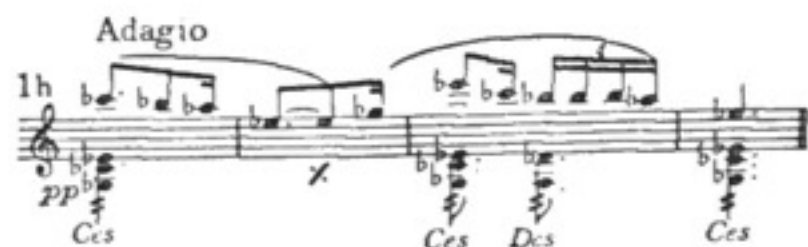
Z něho opět kličí jednak



dalším vývojem



aby se konečně rozzářil při vstupu Kátině nápěvem



Ale to není vše: přes variantu



blízkou variantám 1 c a 1 d a podkreslující vždy soptění staré Kabanichy, dospívá Janáček ve scéně odjezdu jeho umocněním k dalšímu osudově zlověstnému motivu, jimž pak končí I. jednání:



A stejně bychom mohli sledovat hned od prvních taktů III. jednání, jak se pozvolna vyvíjí motiv „volání Volhy“ (sbor za scénou).

Ejhle „improvisátor“ Janáček! Kdo však soudí, že jsem ve své „filiální“ akribii šel příliš daleko, ten ať si projde sám příslušnou hudbu a přesvědčí se, jak přímo samočinně se jedna obměna z druhé vyvíjí nebo svůj vztah aspoň dodatečně potvrzuje!

Jestliže ale toto thematické (a stavební) mistrovství u šedesátiletého skladatele konečně nemůže překvapovat, je u něho tím větším zázrakem mladistvá žhavost a rozkvetlý lyrismus, který prostupuje celou operu. Tvori-li 1. obraz v tom směru spíše jen jakousi baladickou exposicí, pak druhý, v němž Janáček tak strhujícím způsobem převádí nábožnou extasi Kátinu v extasi „hříšnou“ a odtud v zoufalý pokus toto pokušení odvrátit, dosahuje výrazového vypětí, jež se zdá už nepřekonatelným.

Proto snad také Janáček vše, co u Ostrovského v témže aktu ještě následuje, přemístil do obrazu dalšího, který – orámován mrazivě záhadným sextolovým motivem – má spíše ráz dusného napětí, uvolňovaného občas jen popěvkovými motivy bezstarostné Varji, zvláště názvuky na její pozdější „Za vodou, za vodičkou můj Váňa stojí“, s rozkošnickými houpavými příznávkami čtyř fléten a celesty.

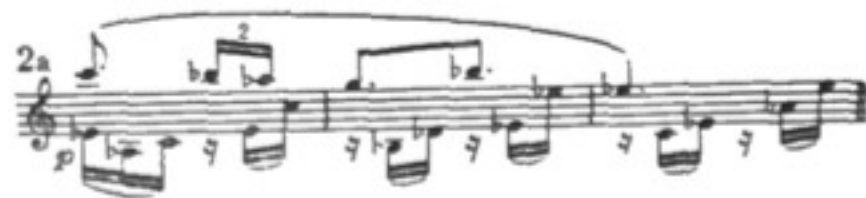
Tim bohatší výrazovou škálu přináší další (čtvrtý) obraz s milostnou noční scénou dvojího dostaveníčka – už svým živelným kontrastem mezi osudově vážnou láskou Kátinou a živočišně samozřejmým po-

měrem Varji a Kudrjase, kteří přes tutéž propast, jež pak pohltí Káťu, tančí se smíchem a písničkou na rtech – obraz, který je ideálním dotvořením toho, co předjímala kdysi závěrečná scéna I. jednání Osudu. Ještě začátek je stisněný: téměř zlodějsky plíživý motiv, vystřídávaný dvakrát svou lyrickou obměnou, v níž jakoby si seladon Boris vybavoval představu Káti jakousi starosvětskou romancí.<sup>5</sup>

Se stejně provinilou stisněností (tak odlišně od obvyklé operní milenecké emfáze) začíná – po veselém kozáčku Kudrjášově – konečné shledání Káti s Borisem. Tim živelněji propuká však násilně potlačované vzplanutí: „Tvoje vůle nade mnou vládne! Což to nevidíš?“ A vášnivě vzosný motiv vyznání láme se nejprve ve slastné zalykání, aby se pak uklidnil ve šťastném, usmiřeném souzvuku obou hlasů... Jen jeho temné, trhané připomínky v kontrabasech věští budoucnost. Konečně rozchod s novým výbuchem orchestru – a záhadné vyznění na střídavém dur a moll.

A jak zcela jiná je zase – po mučivém čekání zdeptané, pranýřované Káti „krasavice“ – druhé, poslední setkání milenců! Nyní, když už je stejně vše prozrazeno (jak nevzpomenout Pelléova nesmrtelného „Tout est perdu, tout est sauvé“ – „Vše ztraceno, vše zachráněno“ v podobné scéně posledního loučení v Debussyho – Maeterlinckově arcidíle!), nyní už žádná stisněnost ani rozpaky – jen zoufale bezvýhradné opojení, ztišující se po slovech „Přece tě ještě vidím“ v sordinovaných smyčcích v nejužasnější píseň beze slov. Pak roztržité otázky, odvolávané vždy novým „Ale ne! Chtěla jsem ti něco jiného říci“, až konečně do tichého

<sup>5</sup> Je v tomto směru zajímavé, ač jistě zcela nahodilé, že tento nápěvek



působící skutečně jako záměrný dobový citát, je téměř shodný – včetně těch triol doprovodů – se začátkem neznámé romance z jedné veleznamé opery:



tremola a „vzdechů Volhy“ poslední Kátina prosba. Charakterově poněkud bezbarvý odchod Borisův, pak však po nádherném obratu do dominanty z as-moll nejnepathetičtější, a přece snad nejjímavější rozloučení se životem, jaké kdy bylo napsáno: „Ptáčci přiletí na mohylu, vyvedou mláďata, a kvítka vykvetou – červeňoučká, modroučká, žluťoučká“...

A — — —

Nad mrtvou Káťou stará Kabanicha „dbá dobrých mravů“.

## PŘÍHODY LIŠKY BYSTROUŠKY

Svěží, byť někdy trochu zlomyslný půvab jakéhosi „rozmarného zrcadla“, který má do sebe žertovně promítání lidského myšlení, jednání a lidských zřízení v život zvířat a tím vlastně i naopak, působí, že personifikovaná zvířátka hrála vždy nemalou úlohu nejen v bajkách, pohádkách a pod. – starým Aesopem počínaje až po sladké Karafiátovy Broučky, nýbrž i na prknech, která znamenají svět – od Aristofanových Ptáků, Žab a Vos až po Rostandova Chanteclera. Stejně málo překvapuje, že jedním z nejoblíbenějších předmětů zájmu bylo při tom zvíře, jež svou zchytralostí na jedné straně a dravostí na druhé nejen umožňuje nejzábavnější a nejnapínavější zápletky, nýbrž jest těmito vlastnostmi jaksi i člověku nejpodobnější: *liška* – jak dosvědčují všechny ty nesčetné liščí bajky, eposy a dokonce i hry – od primitivních lidových výtvorů středověku přes umělé hexametry Goethova „Feriny Lišáka“ až po zpívaného a tančeného „Lišáka“ Stravinského.

Také Janáčkoví byla *Liška Bystrouška*, tento ženský – dokonce eminentně ženský – protějšek k dosavadním Lišákům, takovým shovívavě usměvavým satirickým mumrajem lidí a zvířat. Ale šlo mu zároveň o víc: toužil vyzpívat konečně na plno svůj chvalozpěv oné Přírodě, jež až dosud tvořila více méně jen folii jeho děl – byť folii obsahově úzce spjatou, folii brzy zasněnou – jako v Šárce, v Amaru, ve Výletu na Měsíc, v Hradčanských písničkách nebo v Kátině loučení se životem, brzy hrůznou – jako v promlouvání rozvodněné Ostravice v Maryčce Magdónové, vichřice v Pastorkyni nebo bouře v Osudu a Kátě Kabanové; toužil však současně vyzpívat i chvalozpěv Přírodě *Obnovitelce*, jež téměř sedmdesátiletému Janáčkoví dávala odpověď na otázky, vnucované vědomím lidské smrtelnosti. A šlo mu do třetice o to, aby sám splnil to, co zvěstoval ve Věčném evangelium: „Kristus jen se sklonil ku člověku, však František (z Assisi) se sklonil ke zvířeti.“ Ovšem – takovému Janáčkoví muselo i zvíře býtí více než předmětem soucitu: je mu v Lišce Bystroušce zároveň symbolem volného života uprostřed volné přírody, jako mu bude v Mrtvém domě symbolem Svobody „orel, car lesů“ ...

Látku k této první zvířecí opeře našel Janáček ve zvířecím románě *Liška Bystrouška*, kterým „ilustroval“ tentokrát literát malíře, Těsno-

hlídek Lolka, resp. jeho myslivecké kresby. Janáček vybral z nich nejpodstatnější a nejvýraznější partie a sestavil je v tříaktový, zpívaný, hraný a tančený děj, vyjádřený rozmarnými nadpisy: Jak chytily Lišku Bystroušku. Bystrouška na dvoře jezerské myslivny. Bystrouška politikem. Bystrouška zdrhla. – Bystrouška vyvlastňuje. Bystrouščinu zálety. Bystrouščinu námluvy a láska. – Bystrouška nadběhla Haraštovi z Lišně. Jak uhynula Liška Bystrouška. Malinká Bystrouška „jak by mámě z oka vypadla“ – děj, jehož půvab tentokrát jen zvyšuje, že stavi na hlavu všechny představy prostoru i času, nehledě ani na neodolatelnost lišeňského nářečí, kterým v této symfonii sbratření *všeho* tvorstva *vůbec mluví solidárně i zvířátka*...

Ze by byl Janáček jinak děj modeloval s příliš úzkostlivým zřetelem ke střízlivé logice, nelze arci tvrdit ani zde. Tak na příklad když nechává Bystroušku v II. jednání Lišákovi vyprávět, jak „zdrhla“ z myslivny, máte přirozeně za to, že se to týká útěku, jehož svědkem jste byli na konci I. jednání. Podstatné odchylky vás ale v této domněnce záhy zviklají. A tak vám nezbude než podívat se do Těsnohlídka, „jak to vlastně bylo“, a podle něho se teprve dovtípíte, že Janáček onim vyprávěním minil útěk Bystrouščin po jejím *pozdějším, novém* polapení, o němž arci v opeře žádné zmínky není...

Vedle prostého jevištního převedení ale snažil se Janáček vnést do Těsnohlídkova námětu i vlastní myšlenkový příspěvek tím, že ony povahové analogie mezi lidmi a zvířaty, které také u Těsnohlídka jsou hlavním půvabem všech těch zvířecích personifikací, ještě zdůrazňuje, abych tak řekl, „personální unii“ mezi jednotlivými postavami obojího světa – lidského a zvířecího, jak to učinil již ve Výletech páně Broučkových na Měsíc a do XV. století mezi světem skutečným, měsíčním a historickým. Tak povstávají symbolické paralely farář-jezevec, rector-komár, pí revírníková-sova, kohout-sojka a zejména paralela mezi Bystrouškou a jakousi tajuplnou, ve hře přímo nevystupující Terynkou jakožto představitelkou dráždivého, nespoutaného, záletného ženství. („Divno, její zrzavá červeň mi vždy plála v očích“, vypravuje Janáček o Bystroušce-Terynce, což arci nic nemění na tom, že paralela je právě u těchto dvou dost volná. Neboť Bystrouška zná ve skutečnosti jediné lupičské toulky za něčím k snědku, tak jako se už za malička – vidouc skokánka – ptala především „Jí se to?“ a jinak se stává dokonce vzornou manželkou a maminkou.) Již na dvoře jezerské myslivny – v noční mezihře, jež spolu s připojeným pozdravem slunci tvoří jednu z nejkouzelnějších částí zpěvohry – vyvstává před námi „Bystrouščin divčí



zjev", a nářek spoutané Bystroušky mění se v nářek spoutané divčí svobody. Rehtor při pozdním návratu z hostince u Pásků domnívá se rozdychtěn poznávatí Terynku v šelmovskyy za slunečnici vykukující Bystroušce (ač předtím si ho dobírali pro jakousi Verunku), a motivem Bystroušky-Terynky je neméně provázena následující vzpomínání farářovo na jeho proradnou lásku z mládí. Konečně i pytlák Harašta vytasí se s legendární už Terynkou jakožto svoji nevěstou. Ale zde nás Janáček nechává se svou symbolikou na holičkách, jako vůbec pedantické domýšlení všech spojitosti, jim samým jinak štědře nadhazovaných, Janáčkoví nikdy nedělalo přílišné starosti. Neboť jestliže Harašta na jedné straně střílí Bystroušku a na druhé si současně bere Terynku za ženu, ba věnuje jí dokonce „štuc“ z Bystrouščina kožišku, jistě bychom v tom marně hledali symbolickou spojitost, leda bychom byli tak hlubokomyslní a tvrdili, že přece smrt Bystrouščina symbolisuje „mravní konec“ Terynčin v rukou pytlákových a že (což prý se ostatně skutečně vyskytuje) Terynka považuje dárek z „vlastní své kůže“ dokonce za důvod k obzvláštní pýše... Přiznávám se arci, že k podobným, byť sebe svůdnějším duchaplnostem, mám určitou nedůvěru. Mají obyčejně, mluveno s farářem, příliš „slizké dno“...

Nechme proto stranou jak podobné dohady, tak i jiné záhadné náznaky Janáčka samotného, jako na příklad i ten trochu za vlasy přitažený vpád farářových „nových nájemníků“ do jeho oblíbené hospůdky (až ze Strání na slovenské hranici a v noci před svitáním<sup>1</sup> a spokojme se raději onou mírou symboliky, která se tu podává sama sebou, nekalice si přílišným hloubáním nesmírně osvěžující dojem z jedinečného *reálného* půvabu, vyznačujícího v Bystroušce jak jednotlivé postavy – lidské i zvířecí, tak i jejich mluvu, slovní i hudební. Jak skvostné, samorostlé figurky, tenhle revírník s nosem tak nasáklým alkoholem, že ani komár nemůže ho do tohoto orgánu štípnout, aniž by se sám opil, ale se zlatým, dětsky vnímavým srdcem – vzdor své věru nesalonní myslivecké vyřídilce (salonně se v Bystroušce nemluví vůbec v žádném směru, ba ani Bystrouška nedbá zrovna „dobrých mravů“). Jakou novou, pomilování hodnou variantou do slavné galerie českých kantorů a pod. je ten skromňoučký, za přeludy lásky jak ten komár se komihající rehtor, jak lidský je konec konců – přes všechny slabůstky – i ten „blahobytný“ farář-jezevec, jak neodolatelným typem ten podšitý, šibalský Harašta!

A což teprve zvířátka – v první řadě Bystrouška sama – od své dětské<sup>1</sup> výjev, který ostatně v ryze českém vydání je pouze nesměle naznačen.

zvědavosti a hravosti přes dravost probuzeného zvířete až po probuzení – „ženy“, s tím prvním uvědoměním vlastní krásy pod pohledem prvního zbožňovatele, s tím jímavě pokorným údivem „vyvolené“ nad netušeným obdařením osudu („Proč zrovna mne?“), a konečně sladkost milostného odevzdání s prostičkým „obřadem“ („Chceš mi?“ – „Chcu!“) a blaženého mateřství („Kolik jsme už měli děti?“). A hned vedle ní ten švarný, rytířský, vůči své Bystroušce tak dokonale „nelišácký“ lišák! Jak dojemný dále ten zamilovaný Lapáček, stárnoucí pak věrně se svým pánem, jak věčně časový ten pyšný kohout – Janáčkův Chantecler – se svou krátkou slávou, a konečně všechny ty lesní tetky klevetnice: sova a sojka se svou úžasnou souhrou („Kdybyste věděli – – – Ta naše Bystrouška je jak ta nejhorší“ – „S kým?“), datel se svým povýšeným „No, že už dete!“, když „provinilý“ liščí pár musí „honem k farářovi“ (vlastně je měl, mistr Janáček, oddávat váš jezevec!) a konečně ta „potvora studená“ – malý skokánek i jeho prapotomek, který svým „Totok nejsem já, totok beli dědóšek! Oni mně o vás vevevekládali“ doslovně vyráží starému myslivci flintu z ruky! Bylo by třeba ocitovat téměř celý text Bystroušky, větičku za větičkou, abychom vychutnali celou její roztomilost, a přece by ještě stále chybělo to hlavní: jedinečný humor a půvab, s nímž to vše deklamačně „sčasoval“ a orchestrálně podkreslil Janáček!

*Hudební stavivo*, jehož Janáček k vytvoření tohoto operního Pana používá, má takovou opravdu pantheistickou jednoduše, že by tu opět dohadům – správným i příliš horlivým – stran nejrůznějších spojitostí nebylo konce. Pokusme se vystopovat aspoň ty nejhlavnější, i když význam této práce pro pochopení díla nebudeme nijak přeceňovat. („Chci blažen být i bez mistrů“, říká ohnivý Walther Stolzing v Mistrech pěvcích. Podobně může mít posluchač plný požitek z Lišky Bystroušky, aniž by odborně pronikl až do těch nejskrytějších zákrutů tematické práce. A Janáček sám píše o rozborech v souvislosti s Amarem: „Rozumět textu a vycítit z tónů kouzlo jara a lásky – a dílko své poslání vykonalo. Každý „rozbor“ motivů je přítěží pro chvíli pojmání díla.“)

Časově prvním z těchto nejdůležitějších motivů je nesmělý motiv malé Bystroušky



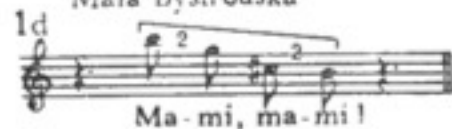
Obráží se nejen hned v kombinované variantě



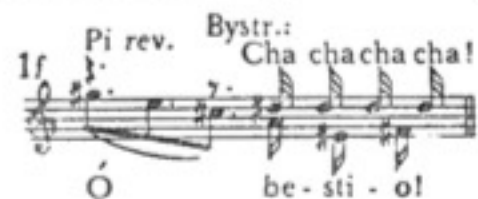
nýbrž lze právem považovat za jeho obměnu brzy na to i motivy a nápěvky 1 c–e



Malá Bystrouška

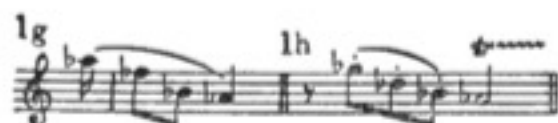


ba snad i nářek, jímž se tento úlovek brzy na to vidí nucena komentovat při revírníkové, i s jeho orchestrálním převtělením (1 f),



při čemž vítězné „chachachacha“ nyní připadá Bystroušce!

Přenechávám čtenáři, chce-li vzhledem k pojmové spojitosti spatřovat další obměny v motivcích, při nichž prelud milenky znepokojuje nebohého rectora (1 g–h)



a pak i faráře (1 i),



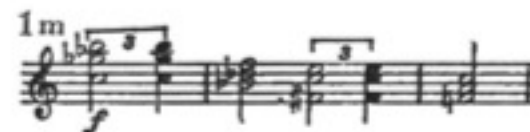
vidím však i hudebně přesvědčivou spojitost motivu 1 c s motivy



při nichž Bystrouška vypráví o době strávené v myslivně a o svém „lidském vychování“ („Kradla jsem“ atd.), ba i s komicky nařikavým nápěvkem „padlé“ Bystroušky (1 e)



a s jeho obměnou orchestrální (1 m)



i sborovou (1 n),



již zdeptaní rodičové (alty a basy!) odpovídají při svatebním reji bezstarostnému jásoťu mladých.

Snad ještě větší důležitosti je elegický nápěv (2 a),



vztahující se nejprve na uvězněnou Bystroušku a obsahující dva samostatně i společně se pak vyvíjející motivy, jak vidno z těchto dvou skupin:





Motiv  $\beta$  („Ou, ou“) vytváří ostatně novou skupinu v podzimně resignovaném předposledním obraze,



takže bychom jej snad nejpriléhavěji nazvali motivem tesknění. Podobně vysvětlíme nám význam osminového motivu 3 a,



který zahajuje a – jako výraz truchlení modré vázky nad lapenou Bystrouškou – i zakončuje 1. obraz, pak-li si všimneme jeho zvláště rytmické příbuznosti jednak s nápěvkem, kterým začíná a téměř končí obraz svatební (3 b),



jednak s nápěvkem, kterým vzpomíná revírník

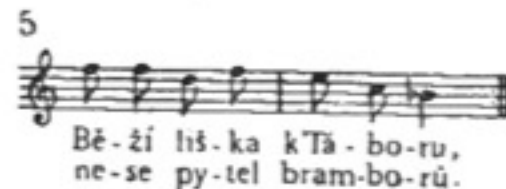


a který zazněl už dříve se vztahem na svatbu Haraštovu. Rozhodně to pak nebude pouhý „motiv mušek“!

Poměrně menší úkol (pouze v rámci III. jednání) je přiřčen nápěvu Bystroušky jako milující manželky a mámy, nápěvu, jenž je zároveň dalším příkladem Janáčkovy „hudebního veršování“ pomocí opakování textu



a jenž se nám významně připomene v tklivé dohře po Bystrouščině nenadálé smrti a – jakožto apotheosa plodnosti – i v hymnickém vyznění celého díla. V rámci téhož dějství dovádí krom toho čiperný popěvek liščích mládat<sup>2</sup>



<sup>2</sup> Nápěvek, odvozený přímo symbolicky ze svatební hudby.



neboť neméně než ve vážné Kátě – ba tím spíš – překypuje pochopitelně i ve veselé Bystroušce hudebnost námětu do různých popěvků, jako do revirníkovy „Bývalo, bývalo, dávno už není“, zejména pak do obou Haraštových: „Děž (= když) sem vandroval“ a „Když (!) jsem já šel okolo hája zeleného“ – podobně jako vitální náplň akce překypuje několikrát, zvláště ovšem při liščí svatbě, do tance až bacchantického. Neboť příroda nadchla zde Janáčka k hudební kyprosti, jakou se může i z jeho oper pochlubit už jedině Pastorkyňa a Káťa. Mezi všemi operami mistrovými bude nám však Liška Bystrouška vždy obzvláště milá jako ztělesnění životního optimismu a jasu, jako blaživě bezstarostný výlet fantasié – jako český *Sen noci svatojanské*.

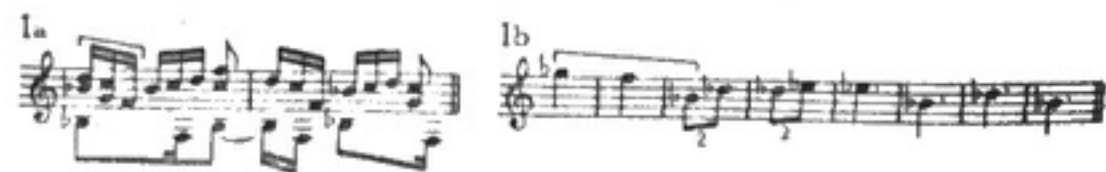
## VĚC MAKROPULOS

V Lišce Bystroušce vyrovnal se přibližně sedmdesátiletý Janáček s lidskou smrtností vědomím nesmrtelnosti kosmické, vědomím – abych tak řekl – „života věčného“ již zde na zemi. Bystroušku u něho – na rozdíl od Těsnohlídka – dostihuje sice smrtelná kulka, ale už je tu – spolu s tuctem jiných – nová malá Bystrouška, „jak by mámě z oka vypadla“ – život bují dál, příroda pokračuje nerušeně ve své věčné písni, ve své věčné obnově.

Ve Věci Makropulos stavi se problém palčivěji, naléhavěji, vzdorovitěji: což kdybychom mohli ten svůj život libovolně prodloužit, kdybychom mohli žít celé věky, ne pouze ve svém potomstvu, nýbrž vlastní bytosti? Tedy hamletovská otázka „Být či nebýt“, položená méně skromně, ba skoro opačně: být či nebýt spokojen s tou naší jepičí jsoucností, být či nebýt spokojen se životní lhůtou, která je nám dopřána přírodou a která se nám zdá tak krátkou k tomu, abychom vykonali, co bychom chtěli vykonat, poznali, co bychom chtěli poznat a prožili, co bychom chtěli prožít. A Karel Čapek pokouší se dát nám na ni odpověď utopistickým příběhem: předpokládá jakýsi zázračný elixír života – právě „věc Makropulos“ – stavi před nás ženskou bytost přes 300 let „mladou“, obdařenou všemi dary těla i ducha – a my místo vysněného věčného mládí se zamrazením vidíme jen uměle udržovanou masku mládí, pod níž se skrývá – ba ani už neskryvá – přesycenost, cynismus a – smrtelná duševní únava, oživovaná už jen obludnými upomínkami na minulost, jako je ten degenerovaný Hauk. „Ach nemá se tak dlouho žít. Ó kdybyste věděli, jak se vám lehkou žijel... Pro vás má všecko smysl! Všecko má pro vás cenu! Hlupci, vy jste tak šťastni pro tu pitomou náhodu, že tak brzo zemřete,“ volá „nesmrtelná“ k smrtelným, a hlasy lidstva v orchestru přiznávají v pokorné ozvěně: „My jsme tak šťastni! Chtít víc nemůžeme!“ A tak i zde Janáčková odpověď vyznívá v hrdé přitakání Smrti – tentokrát ale už ne se smířlivým úsměvem jako v Lišce Bystroušce, nýbrž s chlapeckou resignací a plným vědomím paradoxnosti lidské existence, která jen právě tou naší smrtností dává v našich očích cenu nesmrtelnosti a jen tou efemérní krátkostí života činí životní hodnoty plně žádoucími – byť i právě z toho mohla plynout jistá útěcha, jistá optimistická výslednice.

Mohla! Neboť proti Čapkově thesi se dá namítnout, že ne jeden pozemšťan propadá oné „přesycenosti“ i bez životního elixíru, ve věku mnohem nižším, než v jakém před ním předstupuje Emilia Marty, a naopak, že jiný i v nejvyšším věku zachovává si svěží poměr k životu, a že problém snad tedy netkví v *délce* života, jako spíše v jeho stylu... Ale v umění přece vůbec nikdy nejde o konkrétní, všeobecně platné řešení a these (i kde samo takové řešení nebo these – *Così fan tutte!* – předstírá), nýbrž o individuálně přesvědčivé řešení zvláštních předpokladů díla. Tím méně mohu se ztotožňovati s námitkami, s nimiž většinou přijala Janáčkovu volbu premiérová kritika, jakoby se zde byl skladatel Pastorkyně nechal zlákat námětem suchopárně právníckým, jehož zamotané nitky lze stěží sledovat v činohře, natož v opeře, kde srozumitelnost slova je ještě podstatně pochybnější. Připusťme, že advokátní kancelář není obzvláště poetickou místností a proces o dědictví obzvláště poetickou záležitostí – i když od jeho výsledku závisí, zda si bude či nebude musit jeden z účastníků vpálit kulku do hlavy. Ale jakmile do kanceláře vstoupí žena jako tato Emilia Marty, pak mi neříkejte, že tu jde ještě o „právnícký suchopár“. Nezáleží pak dokonce ani na tom, jsme-li s to skutečně sledovat všechny ty nitky procesu a – genealogie či ne: stačí nám, pochyťme-li v daném okamžiku vždy aspoň tolik, abychom pociťovali celou hrdinčinu výjimečnost.

Pravda, trpčí a příkřejší základní tón děje nutně měl za následek i trpčí a příkřejší mluvu *hudební*, mluvu, která se neopájí ani hudebností lidu, jako v Její pastorkyni, ani hudebností letních nocí, jako v Kátě Kabanové, ani hudebností rozkošně primitivního živočišného dění jako v Lišce Bystroušce – mluvu, která v místech, jako je v II. jednání výstup Gregorův s „ledovaticí“ hrdinkou, svou tvrdošíjnou příkrostí až bolí. Je tu za to hudebnost věkové dálky, jejíž jeden pól – dobu císaře Rudolfa – symbolisují fanfáry trubek, lesních rohů a kotlů v předešlé za scénou (1a s příbuzným motivem 1b),



druhý pól – záhadný zjev 337leté a přece věčně mladé Emilie Marty – viola d'amour se svým lázavým



Je tu dále hudebnost dusného, zlověstně vášnivého vzplanutí Gregorova ke stejně fascinující jako odpudivé hrdince, jak sálá na př. z orchestru při jeho slovech „Dýchlo to na mne jako z výhně“, a kontrastující hudebnost svěžího, polodětského románu mezi Jankem a Kristinkou. (Jak je rozkošné to její „Ne, nelíbat!... Já mám teď jiné starosti“ – totiž zpívat jako „ta Marty“!).

A jak dovede Janáček několika tahy podchytit každou výrazovou nebo charakterisační možnost textu, jako Kristinčin obdiv rozkvetlými nápěvky

3 Andante



4 To ni-kdo ne-ví, to ni-kdo ne-po-zná!



nebo horečné napětí při Martině sdělení

5a V Pru-so-vé do-mě bý-va-la ta-ko-vá skříň,



jak pohotově bere za slovo advokáta Kolenatého s jeho

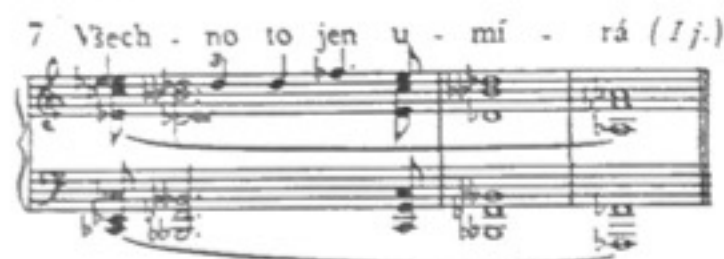
5b Prestissimo



Jak úděsně tlumočí Martin chlad po jejím „Nechci“ (klav. v. 51) nebo při Kristinčině otázce ve II. jednání: „Myslíš, že by mohla mít někoho ráda?“.



její tesknou unavu při slovech



(II. jednání), jak žalostně zalká, když Prus čte dopis svého mrtvého syna: „Táto buď šťasten, ale já —“



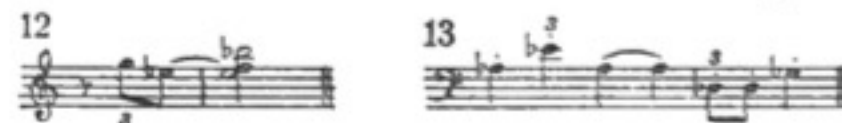
a s jak mrazivou sugestivností zachycuje v III. jednání bolestné mysterium někdejšího přerodu 16leté Eliany!



Ale i z detailů zcela prosaických dovede Janáček vykřesat hudbu a básnické nebo aspoň charakterisační představy, jako hned z úvodních povzdechů starého Vítka



nebo ze zmínek o francouzské revoluci a šlechtě fanfárovými motivky



a zvláště názorně z režijní poznámky „Kolenatý čmárá podrážděně po papíru“:



A volá-li před tím Vítka do telefonu „Haló, doktor Kolenatý?“, zní to jako halekání na horách – jedna dálka vyvolává představu druhé. Nebo má-li v III. jednání komorná zaklepat, aby vpustila sluhu, nesoucího Prusovi zprávu o sebevraždě jeho syna, svěčuje Janáček toto zaklepaní ne lidské ruce, nýbrž – xylofonu, nástroji smrti.

Nejsilněji ale ospravedlňuje Janáček svoje zhudebnění (podáváje zároveň důkaz, jak je si vědom – při všem „naturalismu“ – stylisačního a idealisujícího poslání hudby) v závěru opery, kde pouhou feuilletono-



vou rozprávku činohry přetavuje ve velkorysý, citově mocně vzrušený doslov své hrdinky, jaký ovšem pak nemůže – opět na rozdíl od činohry – zakončit nic jiného, než její smrt před očima diváka. Kolik bezedného, bezútěšného smutku – jakoby to zněla teskná melodie celého lidství – dovedl zde Janáček vložit do lidově prostého nápěvu



provázejícího její slova „Ale ve mně se život zastavil, Ježíši Kriste, a nemůže dál! Je to, Kristinko, stejně marné zpívat či mlčet. Omrzí být dobrý, omrzí být špatný. Omrzí země, omrzí nebe. A (člověk) pozná, že v něm umřela duše!“ A když se pak po marném nabízení zázračného elixíru Kristince („Budeš slavná, budeš zpívat jak Elian Marty!“) zhrouti, uzavírá se opona nad jedním z nejneskutečnějších a přece nejotřesnějších dramát lidské jsoucnosti.

## Z MRTVÉHO DOMU

Ve svém románu *Zápisky z mrtvého domu* Dostojevský v podobě vzpomínek smyšleného Alexandra Petroviče Gorjančikova podává vlastní dojmy z doby, kterou prožil jako politický vězeň na Sibiři. Mrtvý dům, toť právě žalář, místo, kde veškerá svobodná vůle je – aspoň na venek – umrtvena, okleštěna, spoutána. Tím už je řečeno, že námět ani nemůže vykazovat nějaké čínorodé ústřední postavy, nýbrž jen dlouhou smutnou řadu násilím – a mnohdy nezaslouženě – ujařmených a sobě na roveň postavených existencí, z nichž jednotlivé vystupují do popředí jen odlišností povahy a okolností, jež je přivedly do žaláře. Že Janáček si takový námět zvolil k zhudebnění, překvapilo neméně (a ze stanoviska divadelního ještě pochopitelněji), než když krátce před tím proměnil v operu Čapkovu *Věc Makropulos*. Janáček sám o tom prozradil, že ho lákalo to „divadlo v divadle“ (totiž divadelní hra vězňů pro vězně ve II. jednání) a potom, že opera „nemá hlavního hrdiny“, spatřuje právě v tom „kolektivismu“ její novost. Ale nejmocnější pohnutkou byla jistě nevyslovená „morálka“ románu; „V každém tvoru jiskra boží“, kterou Janáček pak také vepsal v čelo této své poslední partitury. Vždyť jako jeden z nejpriznačnějších rysů jeho osobnosti poznali jsme onen vysoký, hrdý, téměř revolučně zahrocený ideál lidské důstojnosti, z něhož zase tryská jak jeho vášnivě soucitění s parii lidské společnosti, s vydědenci života a štěstí, tak přímo neurvalá láska k svobodě osobní – k svobodě, kterou zjev takové živelnosti a svéráznosti, jako Janáček, potřeboval ostatně k svému tvoreni jako vzduch k dýchání.

A této svobody měl se stát pěvcem nejvíce právě v opeře *Z mrtvého domu*, v díle, které – navazujíc na symbol orla, tohoto „cara lesů“ – přímo končí hymnem na svobodu, v díle, ve kterém jakoby se snažil vzít s sebou ještě na onen svět utěšující víru, již vyjadřuje citované motto.

Epická povaha námětu ovšem nutně vedla Janáčka k tomu, že – nechtěl-li se příliš vzdálit od dané předlohy, kterou si také tentokrát sám přizpůsobil – musil se do jisté míry spokojit řešením spíše dramaturgickým než dramatickým, t. j. spíše jen divadelně účelným sestavením nejvýraznějších románových epizod po prostém zákonu kontrastu, nežli jejich přetavením v nový jednotlivý celek na základě neúprosne přičin-

ného *vývoje*, jaký byl v zásadě možný jistě i v dramatu kolektivním. Bohudíky skýtal námět aspoň těch kontrastních prvků pod šedivým povrchem mnohem více, než by se na první pohled zdálo, a Janáček daných možností po této stránce snad ani nemohl využít mistrněji a také dramaticky promyšleněji, než učinil (ač prý se pustil do komposice na základě pouhého čtyřstránkového scénáře!). Je tu především základní protiklad vězňů a vězňů, představovaných nadutým a „řízným“, jen v opici „lidským“, rozuměj neomaladě bodrým placmajorem – protiklad, jehož vyhocením v Gorjančikovův pokus o zavraždění jeho trýznitele končí první jednání.

Je tu však i protiklad mezi zločinci skutečnými (i když aspoň ty, kteří se nám zpovídají, přivedl do „mrtvého domu“ zločin spáchaný z pohnutek citových – „crime passionel“, jak říkají Francouzi) a „politickým přestupníkem“ Gorjančikovem, mezi vězni „chochly“ a vězňem „pánem“ – protiklad, jenž opět vede ke srážce zakončující jednání druhé zraněním malého Aljeji na místě Gorjančikova, čímž je dán zase přechod do prostředí 1. obrazu III. jednání – vězeňské nemocnice, kde Petrovič odvděčuje se svému malému dagestanskému příteli tím, že ho učí psát a – odpouštět. Neboť tak to káže *Isá*, prorok boží.<sup>1</sup> A tento Aljeja, spanilý květ lidovosti, dítě nedotčené přírody, který přes to tuší v Ježiši, blouzně o něm v horečce, kus vysněného lepšího života – tento Aljeja je pak současně bezděčnou spojkou mezi oběma vězeňskými světy – lidovým a intelektuálním, jež ostatně na konci díla spějí přece jen opět k *synthese*, když vězňové „sproští“ teskně, ale bez závisťi provázejí „pána“ v „nový život“ opojenými výkřiky „Svoboda, svobodička!“ A mezi oběma nejtemnějšími úseky díla – mučením Petrovičovým s jeho zoufalým odvetným pokusem v I. jednání na jedné straně a zraněním Aljejevým s následující přízračnou noční scénou v primitivní vězeňské nemocnici na druhé – světlý kontrast „prázdníku“ na břehu Irtyše, se sluncem (sluncem!), zvony, pirožky, skutečnými „hosty“ a hlavně onou kouzelnou scénou „divadla v divadle“ – kouzelnou přes nebo právě pro její mužskou neohrabanost (jeť vězni přirozeně hrána po „starořecku“ – s muži i v ženských rolích!), kouzelnou přes přízračně nehorázné „veselí“ vězňů, a oběma svými donjuanskými náměty přece zase (jak správně poznamenal již dr. Firkušný<sup>2</sup>) co nejsamozřejměji

<sup>1</sup> T. j. v islamu *Ježíš* (Aljeja je mohamedán!), žádný Isak, jak má výtah! – Rozumí se také, že tento Aljeja, ještě jímavější spřízněnc pasáčka z Pastorkyně, musí být rovněž představován sopránem, nikoli tenorem!

<sup>2</sup> Odkaz L. J.

připravující primitivně erotický výstup „mladého vězně“ s poběhlicí, i když jinak celá pantomima nemá s hlavním dějem žádnou dramaticky „napínavou“ spojitost (jako třeba její „slavnější“ sestra v Komediantech...), nýbrž představuje pouhé – „divertimento“. Že druhá z obou pantomim má za námět oblíbenou u Rusů (viz Musorgského Soročinský jarmark a Čajkovského Střevičky) historiku o „dobročinné“ ženušce, která nestačí schovávat jednoho milence před druhým (motiv známý ostatně už z Tisíce a jedné noci), sesiluje pouze místní kolorit (na našich jevištích v Mrtvém domě bohužel obyčejně úplně potlačovaný).<sup>3</sup>

Ale ani různé ty příběhy, jimiž jednotliví vězňové se zpovídají, jak se dostali na Sibiř, nezůstávají záležitostí jen epickou, netvoří pouhé řadění epizod, nýbrž díky osobité nebo i činné reakci ostatních vězňů, stávají se konec konců také záležitostmi všech a tak přece jen i součástí děje. Poskytují tak Janáčkově nejen další možnost k vystižení genia loci typicky ruskými pořekadly jako „Malý ptáček, ostrý drápek“ nebo fatalistické „Propadlo, co s vozu upadlo“ (Skuratov ve II. jednání) nebo lidovými popěvkami na okraj hlavního textového pásma, k němuž pak tvoří jakýsi náladový protiklad (zač. II. jednání a popěvek „Ej pláče, pláče malé kozáče“ na konci II. jednání): umožňují mu nad to takové prolínání, ba protínání dojmů, že vznikají, abych tak řekl po Janáčkovsku, hotové *výrazové spletny*. Tak na př. – a to je nejvlastnější, opravdu geniální přídavek Janáčkův k Dostojevskému – když ve III. jednání v téže chvíli, kdy Šiškov vypravuje, kterak zabil Akulku, umírá opodál, Šiškovem dosud nepoznan, Filka (ve vězení pode jménem Luka), původce jejího i Šiškovova neštěstí. Ba i výkřik stařečkův „Člověk zahynul“ jakoby tu současně komentoval smrt Akulčinu i smrt Filkovu. (Podobný, náladově arci odlišný, ale stejně mrazivý příklad takové výrazové spletny obsahoval ostatně už Zápisník zmizelého: mezitím co ženské hlasy za scénou jakoby již předem oplakávaly pád Jankův, svůdná cikánka vpadá s krutým úsměškem: „Pořád tady enom jako solný slp stojíš...“)

A kde se dojmy nemohou takto spájet v přímo jinotajný celek, tam aspoň stíhají se ráz na ráz. V I. jednání na příklad Luka své vyprávění, jak jej kat týral, končí slovy: „Myslím, že umírám...“ Jiný by teď připojil obsírnou, soucituplnou dohru: nic takového Janáček (a Dostojevský)! Naopak, staříčkový vězeň se ptá s naivností až posměšnou: „A umřel's?“ Úplný přelom nálady, místo obvyklého vyznění! Stejně,

<sup>3</sup> Stejně jako loď (symbol svobodného rozletu!), na které se má odehrávat divadelní hra vězňů.



když Skuratov ve II. jednání vypravuje o své nevěrné Lujze, dává Janáček do toho „opilým vězněm“ docela nesentimentálně pokřikovat „Lže! Všechno lže!“ A když Skuratov dovyprávěl, tu místo epilogu citovaná již rozpustilá písnička spoluvěznů s hrubozrnými narážkami na hrdinku vypravování. Totéž, když Šiškov v rovněž už citované scéně III. jednání pozná v právě zemřelém spoluvězni svého soka Filku: zatím co u jiného zášť by nyní ztichla aspoň před majestátem smrti, Janáček Šiškov i ve chvíli všeobecného dojetí upadá do své staré nesmiřitelnosti – jen orchestr zatruchlí a „stařeček“ dodá nad mrtvým: „I jeho matka zrodila“...

Jinak ale ani hudba Mrtvého domu – s výjimkou hlavně rozsáhlé přede hry, jež (s použitím prvků určených původně pro houslový koncert!) stupňuje se od baladického vstupního nápěvu 1<sup>4</sup>



přes vznosný fanfárovitý motiv



až ke spojení jich obou; s výjimkou dále i závěru díla, vystavěného na nápěvku „Svoboda, svobodička“



nerozlévá se do šíře, neřku-li aby se poddávala nějakému lyrickému opojení.<sup>5</sup> A přece i hudba této „mužské“ opery je plna nejbohatších

<sup>4</sup> stran jehož zpracování nemohu si odepřít aspoň poukaz na drtivou  $\frac{4}{2}$  augmentační obměnu při vyprávění Lukově (kl. v. 50), se současnou rychlejší obměnou v basech.

<sup>5</sup> V Janáčkově originále nepodává se mu ostatně ani v tom závěru, nýbrž vrací se s opuštěnými vězni do teskné resignace... Jevištěně účinnější závěr, který známe z klavírního výtahu a z divadla, vytvořili na podnět Oty Zítka, režiséra premiéry, Osv. Chlubna a Břet. Bakala, který krom toho doplnil instrumentaci celé opery.

odstínů: ve vyprávění Lukově nebo Šiškovově je to hudba výbuchů a výkřiků, dusících příliš těžké vzpomínání; v ústech primitivů Skuratova nebo Šapkína nabývá až dětsky hravého a dětsky bezradného rázu, strhuje bujarým rytmem v pochodů II. jednání stejně, jako v prvním jímavě tesknila s vězni po domově; je loutkově roztomilá i loutkově pitvorná, nakonec pak valčíkově rozjařená v divadelní hře věznů a jako rušný doprovod rukodělné práce (na zač. II. jednání) osvěžuje svojí zdravou hmotností.<sup>6</sup> Jednotlivé motivy, z nichž nutno uvést aspoň ještě dvojité motiv 4.,



mající oběma svými složkami širší poslání, netvoří sice tak úzké monothematické vztahy, jako v operách předchozích. Tím spíše však možno zde mluvit o monothematismu v tom smyslu, že – podobně jako v Kátě – jeden jediný motiv ovládá celé dílo téměř diktátorsky: motiv osudu.

Dostojevský ve svém románu (na počátku VIII. kapitoly) snaží se vystihnout psychickou pohnutku většiny zločinů jako temný, živelný pud osudem pronásledovaného člověka, přece jednou se tomuto osudu vzepřít a rozbít všecka trýznivá pouta jedním zoufale velkým rozmachem svobodné vůle, po němž arci následuje tím hroznější nesvoboda. Tak i tento motiv vykazuje nejprve mohutné vzepětí ve vášnivé dissonanci a potom pád do temného mollového kvintakordu:



Zahajuje varovně – po přede hře – hned I. jednání, v dalším průběhu se pak hlásí jako děsivý symbol, jako neodvratná kletba zejména všude tam, kde ve vyprávění jednotlivých věznů se blíží katastrofa, nebo kde osud doléhá na ně tak či onak znovu: při bičování právě přivedeného Gorjančikova v I. jednání za to, že se opovážil prohlásit se za politického

<sup>6</sup> Kterak zde nevzpomenout rovněž „rukodělné“ přede hry ke II. jednání Novákova Karlštejna, podobně osvěžující uprostřed duchové problematiky díla?



vězně, dále před teskným sborem vězňů „Neuvidí oko již těch krajů, v kterých já zrozen“, během vyprávění Lukova (při slovech „Tak i propadla moje hlava“ a při líčení, jak probodl trýznitele důstojníka); nebo ve III. jednání zejména po slovech třešticího Skuratova „Já pistol přitiskl k čelu a...“, při vypravování Šiškovově o nešťastné Akulce – po slovech „Vstávej, Akulko, tvůj je konec“, také však v osudově slavném okamžiku, kdy spadnou okovy s nohou Petrovičových a on se vrací ve „zlatou svobodu“. (Pro vnitřní spojitost Janáčkovy životního díla je příznačná zase podobnost mezi tímto motivem a motivem, který se v podobném významu objevuje celé desetiletí před tím v Zápiscích zmiňovaného, ve spojitosti se slovy „Co komu sůzeno, tomu neuleče“,



kterážto slova opět doslovně zaznívají ústy sboru v Kátě Kabanové před hrdinčiným vyznáním viny!

Ze všeho, co tu bylo o Janáčkově posmrtné opeře řečeno, je jasno, že – názvem počínaje – může a také chce si činit jistě ze všech Janáčkových jevištních děl nejmenší nárok na libivost a snadný úspěch. Jestliže však zejména její strohá nesentimentálnost (při nejžhavější vášnivosti!) činí ji pro vkus širokých vrstev ještě nezvyklejší, než Janáčkovy novosti hudební, pak je zase nesporno, že právě jí vděčí Janáčkovy dílo z velké části za svou jedinečnou životní pravdivost a bezprostřednost. A ta je cennější, než všecko falešné pozlátko nebo papírová ušlechtilost.

Že ostatně ani *jemu* nebylo lehké podobné věci tvořit, dosvědčují slova, která napsal o této své „černé“ opeře Kamile Stösslové: „Připadá mi, jak bych v ní po stupních níže a níže kráčet, až na dno lidstva nejbídnějších lidí. A to se těžko kráčí“.

Bylo mu záhy na to souzeno, aby – nikdy nespátře ani neuslyše svého díla – sestoupil ještě hloub – až tam, kde se nad každým z nás zavírají vlny času. Ale dílo, jež se stalo jeho závětí i s tím vyznáním viny v *člověka*, je nadčasové a palčivě živé jako v první den.

## DOSLOV

### Interpretace.

Řekl jsem hned v předmluvě, že za důležitější než nejpodrobnější a nejkrásnější výklady považuji *živé provádění* Janáčka. Nebude snad proto s místa, když nakonec věnujeme několik slov i otázce reprodukce. Neboť málokterý dramatický skladatel klade v tom směru tolik problémů – vědomě i bezděčně – jako Janáček, jehož tvůrčí rozmach zejména v posledních dvanácti letech jeho života, mezi dvašedesátkou a čtyřiašedesátkou, představuje výkon předstížený už jenom heroickým výkonem hluchého Smetany. Napsal v té době – vedle řady „menších“ děl, jako jsou *Zápisník zmizelého, Taras Bulba, obě kvarteta, sextet Mládí, Concertino, Říkadla, Capriccio, Sinfonietta* atd. atd. – neméně než pět oper: Výlet pana Broučka do XV. století (dok. 1918), Kátu Kabanovou (1921), Příhody lišky Bystroušky (1923), Věc Makropulos (1924) a Z mrtvého domu (1928)! Bylo by víc než malicherným vytýkat mu, že tu či odtud zanechal některé problémy nedořešeny. Zbývá nyní otázka, do jaké míry máme my šťastní pozůstalí právo nebo dokonce povinnost tyto problémy dořešit.

Je to otázka *zásadní*, která se netýká jen Janáčka, která je však u něho o to složitější, oč také zmíněné předpoklady jeho tvorby byly zvláštější. Při rozboru jednotlivých oper – zejména *Osudu* a *Výletu na Měsíc* – neskrývali jsme si problematičnost, kterou místy vykazují po stránce libretní a která v případě *Osudu* dokonce způsobila, že dílo dodnes nebylo scénicky provedeno. Naznačili jsme tam i prostředky, jimiž by snad bylo možno tragickému osudu díla bez hlubších zásahů odpomoci.

Menším, i když rovněž důležitým problémem (zvláště v operách jako *Z mrtvého domu*, kde téměř celý děj se „odehrává“ jen ve vyprávění jednotlivých osob) jsou nejasnosti a nesrovnalosti textové. Janáček často zhušťuje dikci – ať už vlastní nebo cizí – tak, že zejména na divadle, kde není mnoho času k přemýšlení nad každým slovem (pokud vůbec nezanikne ve vlnách orchestru) smysl posluchači uniká. Neřekneť Janáček na př. (v Broučkovi) „zelená jak brčál“, nýbrž „zelená, brčál“, vynechává podmět mnohdy i tam, kde je nepostradatelný – nehledě k rusismům, jako „sedmeroglazij“ (sedmioký = vševidoucí) v *Mrtvém domě a pod*, takže by bylo možno žertem říci, že čím méně času vyžadují obyčejně Janáčkovy věty, abychom je vyslechli (resp. přečetli),

tim více k tomu, abychom jim porozuměli... Ba někdy nám ten jeho osobitý sloh připadá skoro jako umění, zcela málo slovy říci – něco zcela záhadného. Leckde může arci herec gestem nebo způsobem přednesu doplnit, čeho je třeba k pochopení slov. Tak na př. když ve III. jednání Mrtvého domu při vyprávění Šiškovově o Akulce Čerevin přitakává: „Ano, na konec nebij (t. j. nebiješ-li) ženy, tak ona...“, může herec příslušným gestem doplnit vynechaná slova „nasadí ti parohy“. Podobně může v I. jednání „velký vězeň“ svůj náhlý výpad „Birjulina kráva, stelná z chleba čistáka, k hodům vrhne šestnáct telátek“ dokreslit posměšným poukazem na tloušťku „malého“ vězně. Že pak tam, kde zpěvák cituje ve vyprávění výroky jiných (jako když Bystrouška vypravuje Lišákovi o své „výměně názorů“ s revírníkem nebo v různých vyprávěních vězňů v Mrtvém domě), odliši je „intonací“ (abych užil Šaljapinova výrazu) i gestem co nejplastičtěji, rozumí se snad samo sebou.

Někde však prostředky herecké a přednesové nestačí a je třeba odhodlat se k určitým textovým retuším. Vzorem v tom ohledu mohou nám býti zmíněné již opravy, které provedl ve svých překladech Janáčkových oper se stejnou bdělostí jako taktem *Max Brod*, jeden z prvních, kdož Janáčka pochopili a prosazovali a tudíž povznesený nade všecko podezření z nedostatku piety. K příkladům, které jsem uvedl již při Kátě Kabanové, stůjž zde jeho doplněk ještě jeden passus z II. jednání Věci Makropulos. Emilia se posmívá Gregorovi když jí hrozil zabitím, nebude-li ho milovat: „Což jsem tu pro vaše zabití?“ „Já vás miluji“, naléhá znovu Gregor a Marty odsekne: „Tedy zab se!“ Zde Brod v překladu opět správně opravuje, energicky podškrťává: „Tedy zab sebe!“ (Rozumí se ovšem také, že místo onoho Aljejova „Isaka“ v III. jednání Mrtvého domu dává Brod správně „Ježiš“.)

Jinak věci filologického rázu se netýkají tolik oper (vzdor malým nedůslednostem v Pastorkyni, o Výletu do XV. století ani nemluvě), jako spíše Glagolské mše. A nejsou už ani tak záležitostí dirigentů nebo režisérů, jako spíše nakladatelů, kteří by měli ve vážnějších případech taková nedopatření za pomoci spolehlivých znalců opravit už v tisku.<sup>1</sup>

Ovšem – i když podobné věci nepodceňujeme (i zpěvákovi se lépe zpívá a hraje, ví-li také co zpívá a co hraje), přece nás konec konců zajímají pouze jako jeden ze střízlivých předpokladů výrazové životnosti

<sup>1</sup> pokud to arci hudba dovoluje; neboť kdo by na př. chtěl opravit filologicky nesprávný důraz kouzelného „Věřuju“ na správné „Věřuju“?

a živelnosti vlastního provedení. Kde té je dosaženo, zmlkne – jak už řečeno – u Janáčka všecko rozumování, tak jako si každý rozmyslí přiblížit se k horskému přívalu s mikroskopem v ruce. To ovšem neznamená nějaké hrani al fresco. Naopak: právě aby se výraz mohl co nej-svobodněji rozvinout (nehledě na zmiňovanou srozumitelnost textu i akce) musí u Janáčka předcházet pro hudební i herecké stránce, v orchestru i na scéně, trpělivější příprava, než snad u kteréhokoli skladatele. Hned při hudebním studiu bude nám překonávat nemalé překážky. Leckde stanem zprvu bezradně nad tempovými předpisy vzájemně si odporujícími (snad je to někdy zbytek tempové změny v pojetí Janáčka samotného, jak prý se u něho dost často přiházivalo): tak jako nejednou žádá Piu mosso při stejném nebo dokonce pomalejším metronomickém údaji, předpisuje zase na př. v úvodu ke III. jednání Věci Makropulos po  $\frac{6}{8}$  allegro  $\frac{6}{4}$  andante, ačkoli se nové čtvrtě mají zřejmě rovnat předchozím osminám, takže má být předepsáno vlastně Tempo doppio! Ještě problematičtější je odvození nového tempa tam, kde v jiném hlase tempový poměr nesouhlasí. Bude nám dále třeba luštit a po př. obejit záhadné požadavky nástrojové, o nichž byla řeč již v úvodu. Zvuk orchestru bude se nám při prvních zkouškách zdát místy tu beznadějně prázdným, tu zas beznadějně hutným a dá nám pernou práci po stránce dynamické, rytmické a intonační, než partitura „prohlédne“. Neboť – jak napsal jiný dirigent – „hraje-li se mnohé dílo samo sebou, Janáček nikdy.“ Pak se nám ale objeví netušené světy a s překvapením poznáme, že těch retuší je – pakli vůbec – třeba mnohem méně, než se zprvu zdálo a že musíme spíše „retušovat“ svoje navyklé zvukové představy. Spor o to, má-li se Janáček hrát především hudebně či především dramaticky, vyřešíme pak co nejužší *synthesou obojího*, což v díle skutečného dramatika nemůže být vlastně ani tak těžké...

Téměř ještě větší pozornost budeme věnovat scéně a zvláště její živé součásti – zpěvákovi. Žádají se od něho u Janáčka už pěvecky věci zcela neobvyklé – tak na př. krkolomně vysoká poloha některých úloh ve Výletech paně Broučkových (především ovšem pana Broučka samotného) a v Mrtvém domě (Skuratov se svým „Já se ženit? Já se ženit?“), jakož je vůbec vysoká tenorová poloha – na rozdíl od nižší hrdinné – Janáčkoví oblíbeným prostředkem k charakterisaci povah slabých, zbabělých, pokřivených.<sup>2</sup> Ale ještě zodpovědnější jest u Janáčka herecký úkol pěvcův.

<sup>2</sup> Jako ostatně už Wagnerovi (Mime, Beckmesser) a Rich. Straussovi (Herodes, Aegisth).



Napsal-li Janáček stran Osudu r. 1907:<sup>3</sup> „Vím, že *naprosto jasná charakteristika osob a děje* vyplývat má v Osudu z výtečné hry zpívajících a z analogie životních poměrů“, platí to neméně pro všechny ostatní jeho opery. Z těchto slov vysvitá stejnou měrou důležitost, kterou připisuje Janáček zmíněnému hereckému *dokreslení* textu zpěvákem, jako *realistické zaměření*, které v zásadě očekává od reprodukce – jak ostatně u tohoto „horského filosofa“ (slovo je od Jana Kuncce), který sice kráčí někdy, bílou hřívou až v oblacích, ale nohama při tom vždy pevně nšlapuje na rodnou půdu, jinak ani nemůže být. I pro sloh reprodukce platí tedy to, co bylo řečeno na konci úvodu: nesmí utonout v naturalismu, ale také ne v pomyslnu, v symbolech. I kde k tomu námět – jako místy v Lišce Bystroušce – svádí, spokojme se raději objasněním a plným vyžitím skutečně výrazných vztahů, aniž bychom zejména přidávali záhady další, za to však s tím větší láskyplností jděme za pozemskou, lidskou „charakteristikou postav a děje“. Zkrátka – na Janáčka musíme se státi – obrazně řečeno – *ruskými* herci. Pravím-li ruskými, neříkám to proto, že by snad u nás nebylo rovněž dobrých herců i mezi zpěváky, nýbrž proto, že Janáčkovu dramatické umění je vůbec tak blízké ruskému a že právě ruský herec (díků také tomu, že ve své zemi a lidu má pro ně nejzachovalejší vzory) je nepřekonatelným mistrem ve vytváření lidových typů. Žádná úloha nemůže být při tom dost charakteristicky vybavena, obsazením počínaje – od malé Bystroušky a skokánka až po přímo antickou Kostelničku nebo Emilii Marty, roli to pro českou Jeřicovou. A čím skoupěji je která role vybavena textově, tím musí její obsazení býti sugestivnější již samo o sobě. Ne-li na př. role Petroviče Gorjančikova v Mrtvém domě v rukou zpěváka, který už svým zjevem a naturelem hned při prvním vstupu na jevišti dovede kolem sebe vytvořit atmosféru přirozené a hřejivé ušlechtilosti, je role a s ní celé představení ztraceno, byť onen představitel byl technicky sebelepším hercem. Při splnění všech předpokladů nelze zato u Janáčka ani tu nejmenší úložku nazvat nevděčnou – prostě proto, že jsou všechny tak životné, tak svérázné!

Aby se to všechno vžilo, nutno ovšem především Janáčka *dávat*.<sup>4</sup> Tak jako onen antický mistr štětce vytýčil si heslo „Nulla dies sine linea“, měli bychom si i my (zvláště všichni „mistři taktovky“ našich divadel) vytýčiti heslo: „Žádný rok bez Janáčka!“ To však neznamená prostě

<sup>3</sup> Dop. A. R.

<sup>4</sup> Ve kterémžto ohledu ostatně bylo ode dne, kdy tyto řádky byly napsány, už skutečně mnoho dohoněno.

jen občas „oprášit“ Pastorkyni, podobně jako i stran B. Smetany jsme (aspoň vůči cizině) stále ještě *hominis unius libri* – Prodané nevěsty: také ostatní Mistrovy opery musí zaujmout své místo, musí se stát majetkem všech lidí dobré vůle. Neboť umělecké poklady se neskrývají pod zemí, ba ani ne v archivech: jsou tím lépe zabezpečeny, čím více jsou přístupny všem, čím více jsou majetkem skutečně *národním*.



## OBRAZOVÉ PŘÍLOHY

[Snímky Janáčkových rukopisů z fotografického archivu hudebního spisovatele  
Jaroslava Raaba v Brně.]

- Náčrt k „Anně Karenině“, kterou Janáček chtěl komponovat přímo na ruský text,  
(Za str. 8.)
- Nápěvkové črty k opeře „Paní mincmistrová“. (Za str. 16.)
- Stránka z nedokončené opery „Živá mrtvola“ podle Tolstého. (Za str. 24.)
- Leoš Janáček: stránka rukopisného klavírního výtahu opery „Počátek románu“.  
(Za str. 40.)
- Stránka libreta „Její pastorkyně“ s motivickými poznámkami Janáčkovými.  
(Za str. 48.)
- Titulní list libreta Fedory Bartošové „Osud“. (Za str. 56.)
- Stránka z partitury k opeře „Výlety pana Broučka“. (Za str. 64.)
- Stránka z partitury k opeře „Káťa Kabanová“. (Za str. 72.)

## Z K R A T K Y

H. R. = Hudební revue

Dop. A. R. = Dopisy Leoše Janáčka Art. Rektorysovi

## O B S A H

Předmluva . . . . .	7
Úvod. (Osobnost a sloh) . . . . .	9
Šárka . . . . .	28
Rákoš Rákoczy. – Počátek románu . . . . .	35
Její pastorkyňa . . . . .	41
Osud . . . . .	50
Výlety pana Broučka . . . . .	62
<u>Káťa Kabanová</u> . . . . .	70
Příhody lišky Bystroušky . . . . .	78
Věc Makropulos . . . . .	87
<u>Z mrtvého domu</u> . . . . .	93
Doslov (Interpretace) . . . . .	99
Seznam obrazových příloh . . . . .	104

JAROSLAV VOGEL  
LEOŠ JANÁČEK DRAMATIK

---

*V r. 1948 v nákladu 2200 výtisků vydala Hudební malice Umělecké besedy v Praze. Podle typografické osnovy J. Vichnara vytiskla francouzskou antikvou Průmyslová tiskárna v Praze.*

*I. vydání.*

*Cena výtisku 90 Kčs.*

