

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI**

**Pedagogická fakulta**

Katedra hudební výchovy

Disertační práce

**Vývoj vybraných rolí v operách Leoše Janáčka  
od jejich literárních předloh k jejich jevištnímu ztvárnění**

MgA. Vítězslav Šlahař

Školitel: prof. PhDr. Karel Steinmetz, CSc.

Olomouc 2014

Prohlašuji, že jsem disertační práci vypracoval samostatně a že jsem použil pouze těch zdrojů, které jsou uvedeny v seznamu použité literatury.

V Olomouci dne 30. dubna 2014

.....

Děkuji školiteli prof. PhDr. Karlu Steinmetzovi, CSc. za odborné metodické vedení této disertační práce a cenné rady při jejím zpracování.

# OBSAH

<b>Úvod</b>	<b>6</b>
<b>1 Sociokulturní klima české společnosti 2. poloviny 19. století</b>	
1.1 Akcentace vlastenectví	9
1.2 Akcentace slovanství	13
1.3 Objevování lidové kultury	18
1.4 Leoš Janáček patriot, Slovan a folklorista	21
<b>2 Transfigurace Janáčkových operních charakterů – jejich přeměna z postav literárních na postavy dramatické</b>	
2.1 Úvod do problematiky	
2.1.1 Vývoj operních charakterů od počátků opery po Janáčkův jevištní realismus	24
2.1.2 Psychologická báze janáčkovských operních figur, charakteristické hudební a dramatické znaky Janáčkovy operního realismu	27
2.1.3 Libretista Leoš Janáček	30
2.1.4 Vymezení pojmů dramaturgie a adaptace v kontextu literární vědy	33
2.2 Janáčkovy adaptace a dramaturgie původních literárních textů	
2.2.1 Souhrn dramaturgických a adaptačních metod Leoše Janáčka	35
2.2.2 Adaptace vesnického dramatu Gabriely Preissové	
2.2.2.1 Úpravy původního dramatického textu	36
2.2.2.2 Původní a výsledný dramatický tvar postav Její pastorkyně	42
2.2.2.3 Résumé	55
2.2.3 Adaptace „bouřlivého“ sociálního dramatu A. N. Ostrovského	
2.2.3.1 Úpravy původního dramatického textu	56
2.2.3.2 Původní a výsledný dramatický tvar postav Káti Kabanové	69
2.2.3.3 Résumé	73
2.2.4 Dramaturgie Těsnohlídkovy přírodní grotesky	
2.2.4.1 Obecný úvod	74
2.2.4.2 Transfigurace vybraných postav Příhod lišky Bystroušky	
Harašta	77
Revírník	82
Farář a rector	93
Liščí duo	98
2.2.4.3 Résumé	102
2.2.5 Adaptace Čapkovy sci-fi	
2.2.5.1 Adaptační postupy a charakterizace vybraných postav	103
2.2.5.2 Résumé	116
2.2.6 Dramaturgie Dostojevského memoárové prózy	
2.2.6.1 Dramaturgické postupy a charakterizace vybraných postav	117
2.2.6.2 Résumé	123
2.2.7 Společné znaky Janáčkových libret – motivy svobody, osudu a smrti	124
<b>3 Interpretační přístupy k operám Leoše Janáčka na jevišti Moravského divadla Olomouc</b>	
3.1 Obecně k provedení Janáčkovy díla na jevišti olomouckého divadla od roku 1924 po současnost	129

3.2 Olomoucká nastudování vytčených oper Leoše Janáčka	
3.2.1 Její pastorkyňa	130
3.2.2 Příhody lišky Bystroušky	152
3.2.3 Káťa Kabanová	165
3.2.4 Věc Makropulos a Z mrtvého domu	170
3.2.5 Janáčkovské charaktery očima jejich olomouckých protagonistů	174
3.2.6 Shrnutí výzkumu	178
<b>Závěr</b>	<b>180</b>
<b>Seznam pramenů a literatury</b>	<b>182</b>
<b>Seznam příloh</b>	<b>188</b>
<b>Shrnutí</b>	<b>191</b>
<b>Summary</b>	<b>192</b>
<b>Résumé</b>	<b>193</b>

## Úvod

Leoš Janáček zastává v české operní tvorbě mimořádně významné a specifické místo. Jeho opery jsou inscenačními a interpretačními výzvami, k jejichž zvládnutí je nezbytný vynikající hudební i dramatický talent interpretů, ale také odpovídající erudovanost v oblasti hudební teorie a dějin. Znalost Janáčkovy života a společenskoo-kulturního klimatu doby, v níž žil a tvořil, vytváří základ správného pochopení jeho uměleckého odkazu. Klíčem k úspěšné interpretaci jakékoli Janáčkovy opery je především cit pro evoluci příběhu a empatické vcítění do atmosféry děje a psychiky jednajících postav. Právě na těchto pilířích spočívá dramatická koncepce operního skladatele, v jehož celoživotním úsilí lze spatřovat trvalou snahu o co nejuvěrnější scénické zachycení všedního lidského života. Pro tento účel neváhal zpracovávat netradiční náměty, vnímané obecně jako nevhodné pro operní jeviště, a k jejich zhudebnění využil neotřelých kompozičních postupů podtrhujících význam pronášeného slova, beze zbytku a neomylně prozrazujících aktuální citové hnutí a myšlenkové pochody konkrétních jednajících postav.

Ke svým vrcholným jevištním pracím si Leoš Janáček zhotovoval libreta sám, bez cizí pomoci. V původním literárním nebo dramatickém textu často provedl změny, jimiž projevil nesporný dramatický talent. Jedním z hlavních cílů této práce je podat ucelený obraz podstaty, charakteru a vývoje významných janáčkovských dramatických postav v souvislosti s vývojem příběhu, jehož jsou součástí. Nejedná se mi však jen o zachycení zrání postavy v rámci operního děje, ale v první řadě o vystopování proměny, jíž ta či ona postava prošla v průběhu své transfigurace, tedy přeměny z postavy literární na postavu hudebně dramatickou. Nedílnou a originální součástí tohoto bádání je komplexní prezentace Janáčkovy dramatizační a adaptační činnosti, definice a klasifikace metod, jichž pro převedení původního prozaického nebo činoherního textu do tvaru operního libreta využil, a postžení celkové přeměny, jíž dílo prošlo z hlediska obsahu a dějové struktury. Toto stěžejní téma je obsahem druhé, nejobsáhlejší kapitoly disertační práce. Hlavní pracovní hypotézou budiž předpoklad, že Janáček svými úpravami více či méně výrazně zasáhl do psychologické struktury jednajících osob a jejich interpersonálních vztahů, a tímto pozměnil dramatické (a tedy i ideové) vyústění jednotlivých děl. K řešení dané problematiky přistupuji sám, bez pomoci širšího

pracovního týmu. Na dané téma je nahlíženo výhradně z hlediska dramatického, okrajově z hlediska hudebního.

Svou práci jsem završil nástinem vývoje interpretace Janáčkových dramatických figur na divadelním jevišti. Pro tento účel jsem vybral Moravské divadlo Olomouc, a to převážně ze dvou důvodů: Zaprvé, jakožto olomoucký rodák a stálý obyvatel jsem měl veškeré potřebné dokumenty a zdroje informací neustále při ruce, zadruhé, v roce vydání této disertace si připomínáme kromě významného janáčkovského jubilea též devadesát let od prvního uvedení Janáčkovy dramatu na profesionální olomoucké scéně a v blízkém se roce 2016 sto let od prvního uvedení ochotnického. Třetí část disertace je tedy psána s ohledem na tato dvě významná výročí. (Interprety Janáčkových dramatických postav v Olomouci byly dosti často významné osobnosti českého operního světa. Vybraným umělcům, tedy jejich profesnímu životu a odkazu, věnuji v několika větech zvláštní pozornost v poznámkovém aparátu.)

Druhá a třetí část disertace je uvozena textem kapitoly první, jež tvoří historickou základnu disertace. V ní nabízím stručný historický exkurz do doby 2. poloviny 19. století, tedy období, v němž se rodila a formovala umělecká složka Janáčkovy osobnosti, která pak dala vzniknout jeho vrcholným dramatickým pracím, a tedy i postavám. Číním tak s obzvláštním zřetelem na popis charakteru a vývoje kulturních a společenských jevů, jež nejvíce ovlivnily Janáčkovu dramatické dílo, tedy vlastenectví, slovanství a národopisného hnutí.

Odborná literatura věnovaná životu a dílu Leoše Janáčka je poměrně objemná. Z česky psaných publikací bych vyzvedl dílo významných Janáčkových životopisců Maxe Broda, Jana Racka, Jaroslava Vogla a Bohumíra Štědrone, z cizojazyčných prací není možno přehlédnout dílo anglického janáčkologa Johna Tyrrella.

Bádání v oblasti dramatické stránky oper Leoše Janáčka a přístupů jednotlivých českých umělců k jejich jevištní realizaci je záležitost relativně mladá. Dramatické složky Janáčkových oper se sice dotkli ve svých publikacích již jedni z prvních Janáčkových životopisců jako např. Jan Racek nebo Jaroslav Vogel, většinou však šlo o počiny okrajového rázu. Kromě stručných zmínek v biografické literatuře bylo této problematice věnováno několik ucelenějších sborníkových statí, mezi nimiž zaujímá bezesporu nejvýznamnější místo příspěvek Františka Paly *Jevištní dílo Leoše Janáčka* do muzikologického sborníku z roku 1955, zajímavým počinem podstatně mladšího

data je také referát Lenky Křupkové *Proměny Čapkova dramatického textu v Janáčkově opeře Věc Makropulos* otištěný ve sborníku z 29. ročníku muzikologické konference Janáčkiana 2008. (Obé viz seznam použité literatury.) Palova studie je poměrně úzce soustředěna na samotné intertextové srovnávání předloh a libret, méně se zabývá psychologii postav, přesto mi i v tomto ohledu posloužila jako významný zdroj inspirace. Příspěvek Křupkové je pouze detailním rozбором Janáčkových adaptačních zásahů do původního Čapkova dramatického textu, autorka se již nevěnuje dalším aspektům dramatické stránky Janáčkovy díla, jako je např. utváření postav v rámci děje, rozbor jejich psychologické podstaty, jejich úloha v dějové linii díla, zasazení do vztahové struktury, sociokulturní podmíněnost apod. V neposlední řadě je třeba uvést publikaci Johna Tyrrella *Leoš Janáček – Káťa Kabanová* vydanou Cambridge University Press v roce 1982 nabízející komplexní náhled na tuto operu, tedy včetně tvorby libreta.

Bádání v oblasti režijních přístupů k operám Leoše Janáčka započaly Patricie Částková a Jindřiška Bártová svými zdařilými publikacemi z let 2003 a 2004 zaměřenými na brněnská jeviště. V roce 2013 na jejich aktivitu navázal Jiří Zahrádka svou knihou *Divadlo nesmí být lidu komedií*, v níž se jako autor zaměřil na vztah Leoše Janáčka k brněnskému Národnímu divadlu a kde se mimochodem dotýká i uvádění Janáčkových děl na brněnském jevišti za skladatelova života.

Svým zaměřením a náplní propojuje disertace několik vědních oborů a badatelských okruhů, jako jsou dějiny hudby, muzikologie, teatrologie nebo literární věda. Výzkum se opírá ponejvíce o metody textové analýzy, intertextového srovnávání, deskripce, historicko-srovnávací metodu, interview a jiné. Zdroji informací jsou kromě janáčkovské odborné literatury, klavírních výtahů a daných literárních předloh rovněž autentické dokumenty, převážně archiválie Moravského divadla Olomouc a Státní vědecké knihovny v Olomouci. Výsledky šetření otevírají jiný, nekonvenční pohled na janáčkovské bádání, v konečném důsledku mohou inspirovat odborníky na dílo Leoše Janáčka a jeho inscenátory v jejich další badatelské a interpretační činnosti. Potvrzují Janáčkův dramatický cit projevující se především v orientaci původního děje na realistické drama ústřední dramatické figury. Disertace tematicky rozvíjí mou diplomní práci *Stěžejní basové role v operách Leoše Janáčka s přihlédnutím k jejich literárním předlohám*.

Vítězslav Šlahař



# 1 Sociokulturní klima české společnosti 2. poloviny 19. století

## 1.1 Akcentace vlastenectví

V průběhu 19. století sílily v Evropě nacionalistické tendence dosud nesjednocených nebo sjednocených, avšak porobených národů. Revoluční myšlenka republikánského zřízení s porážkou napoleonské Francie nezahynula, naopak, byť silně utlačována více či méně se hlasitě upomínala a ústila druhy do četných revolučních výbojů na mnoha místech evropského kontinentu. Češi, podobně jako ostatní evropští Slované, si obzvláště v druhé polovině století konečně v širším měřítku uvědomili potřebu pěstování a posilování individuálního vlastenectví (oproti pouhému vlastenčení), a to zvláště v době bachovského útlumu národnostních tendencí a snah režimu o restaurování starých předrevolučních pořádků. Společnost byla vychovávána nově vzniklými *Národními listy* – plátkem národně uvědomělé strany mladočechů – do nichž přispívaly takové špičky kulturního a společenského života jako Jan Neruda, Vítězslav Hálek či Jakub Arbes. (Později to byli též bratři Čapkové, Viktor Dyk nebo Jaroslav Hašek.) Projevy zčistajasna vytrysklého vlastenectví a po léta dušeného národního života bylo možno od 60. let spatřovat ve velkých městech takřka na každém kroku. Mezi největší počiny patřilo dozajista otevření první moderní české divadelní scény, *Prozatímního divadla*, v roce 1862. Jeho kapelníkem a později též šéfem opery byl Bedřich Smetana, autor „nejnárodnějších“ českých oper, obětující národní myšlenky svou potenciální světovostí. Roku 1863 byla založena *Umělecká beseda* sdružující ve třech oborech – literárním, hudebním a výtvarném – české obrozenecky smýšlející tvůrce. V čele oborů stanuli Vítězslav Hálek, Josef Mánes a Bedřich Smetana. V roce 1866 měli premiéru Smetanovi *Braniboři*, opera sahající svým námětem do hlubin 13. století, přesněji do několikaletého výseku dějin, kdy vlast byla pustošena germánskými okupantskými hordami. V roce 1868 se v Praze sešel lid při příležitosti položení základního kamene *Národního divadla*. Síla českého vlastenectví se velkou měrou projevila v případě této instituce zejména v letech 1881–1883, kdy sotva dostavěné divadlo vyhořelo a za pomoci veřejných sbírek bylo opět zrekonstruováno. Aktivizace

kulturního života v českých zemích vrcholí v poslední třetině 19. století. Roku 1876 začala stavba pražského *Rudolfina*, „domu umělců“, slavnostně otevřeného o devět let později. V roce 1896 zaznamenávají prameny první historické vystoupení *České filharmonie*, koncert 4. ledna řídil sám Antonín Dvořák. K definitivnímu ustanovení prvního českého profesionálního symfonického orchestru došlo v roce 1901. O deset let později byl v Praze vystavěn secesní *Obecní dům* s další reprezentativní koncertní *Smetanovou síní*.

Na literární scéně vystupují v 70. letech Ruchovci a experimentátorští Lumírovci, generace spisovatelů známá svou podporou vlastenectví, slovanství a důrazem na českou historii a český venkov a zároveň snahou povznést českou literaturu na evropskou úroveň. Nahrazují starší generaci Májovců. Jejich reprezentativními manifestačními počiny jsou almanach *Ruch* (1868) a časopis *Lumír* (70. – 90. léta). Z významných literárních počínů oné doby je třeba zmínit i vydání prvního dílu *Ottova slovníku naučného* v roce 1888. Cílem ambiciózního projektu českého knihovníka a nakladatele bylo poukázat na vysokou úroveň české společnosti a podpořit české národní obrození, což se také zdařilo: Mnozí současní světoví vědci a badatelé pokládají tento slovník za jednu „z nejlepších encyklopedií na světě“ své doby.<sup>1</sup> Celkem vyšlo dvacet sedm svazků hlavních a jeden doplňkový se 186 000 hesly!

V Brně, největším městě Moravy s početným německým obyvatelstvem, byl postup českého vlasteneckého hnutí poněkud ztížen. Česká menšinová společnost narážela ve svých snahách o národní kulturní obrodu dlouho na apatii, místy i vyslovený odpor německé radnice.<sup>2</sup> Největším podnikem, který rozvířil do té doby spíše přežívající český národní život v Brně a zároveň jej po dlouhá následující desetiletí udržoval v chodu, byla výstavba *Besedního domu* na přelomu 60. a 70. let. Brněnští Češi v tomto svém „národním“ domě získali velmi potřebnou základnu a jakýsi organizační střed svého kulturního života. Právě na tomto místě probíhaly hudební a společenské akce, zde bylo možno číst české noviny, kupovat české knihy, setkávat se a diskutovat v klubovnách nebo si zazpívat v hlaholně. Své sídlo zde měla *Beseda brněnská*, dále *Český filharmonický orchestr*, *Český čtenářský spolek*, *Tělocvičná*

---

<sup>1</sup> SAYER, Derek. *The Coasts of Bohemia: A Czech History*. Princeton: Princeton University Press, 1998, s. 96. ISBN 0-691-05760-5

<sup>2</sup> Správa města byla v rukou německy mluvících úředníků až do r. 1918.

*jednota Sokol, Český politický spolek, Ruský kroužek, Matice moravská, Cyrilská jednota* nebo redakce českých novin *Moravská orlice*.<sup>3</sup>

Kromě *Moravské orlice* vycházejí v Brně ještě *Moravské listy*. Ty jsou však ve svých počátcích spíše provládní, tedy proněmecké. Teprve na konci 80. let se jejich redakce ujímá mladočesky orientovaný novinář Adolf Stránský, který prostřednictvím tohoto tisku začíná významně prosazovat české národní zájmy založené na požadavku obnovení samostatnosti českých zemí v rámci monarchie, zrovnoprávnění češtiny s němčinou a odstranění vlivu církve ve školách. *Moravské listy*, které do této doby vycházely pouze dvakrát týdně, přeměňuje na deník a mění i jejich název na *Lidové noviny*. Právě ony se staly fenoménem nejen na poli politickém, ale též kulturním. Jsou s nimi spjata jména předních brněnských umělců v čele s Leošem Janáčkem, který byl jejich přispěvatelem od samého počátku.

Nejvýznamnější brněnský český hudební spolek *Beseda brněnská* zahájil činnost v roce 1860. Oficiálně se scházel od července roku 1861, kdy byly c. k. místodržitelstvím schváleny její zakládací stanovy, svůj první koncert však zrealizovala již 6. ledna 1860. Zakládající členové se zrekruovali z české části někdejšího českoněmeckého *Männerengesangvereinu*. Prvním sbormistrem se stal Pavel Křížkovský, chod spolku ekonomicky zaštiťovali čelní reprezentanti českého brněnského měšťanstva. Právě za Křížkovského sbormistrovství (1861–1863) na sebe *Beseda* upozornila pořádáním velkolepých cyrilometodějských slavností v srpnu roku 1863, kdy se do Brna sjelo asi jedenáct set českých pěvců a dvaapadesát zpěváckých spolků z Moravy, Čech a Vídně. Nástupci Křížkovského již nedosahovali tak pevného postavení a pod jejich vedením spolek rychle směřoval k umělecké krizi 1. poloviny 70. let přičítané jeho vedením kromě jiného roztříštění zájmu české kulturní obce mezi *Besedu* a nově vzniklé konkurenční spolky jako byla *Řemeslnická beseda Svatopluk* a *Slovanský zpěvácký spolek techniků brněnských* (později *Akademický čtenářský spolek Zora*). *Beseda* také musela čelit konkurenci německého *Brünnner Musikvereinu*, který byl od

---

<sup>3</sup> Myšlenka výstavby českého kulturního centra v Brně se zrodila již v roce 1868 v hlavách tří brněnských továrníků, jednoho stavebního inženýra a jednoho advokáta. Původně zamýšlený název *Národní dům* by německou radnicí provokoval, bylo zapotřebí obezřetné diplomacie, proto byl nakonec zvolen umírněnější název *Besední dům*. Finanční prostředky na stavbu měla zajistit za tím účelem založená *Akciová společnost Besedního domu v Brně*, která se snažila prodat své akcie nejen brněnským obyvatelům, ale lidem na celé Moravě. Forma akciové společnosti se ukázala jako správná cesta, stavba rychle pokračovala a byla dokončena roku 1873. Odpovědí německé obce na stavbu českého *Besedního domu* byla výstavba *Německého domu* v letech 1887–1891 na Moravském náměstí.

počátku svého působení městskými elitami protežován. Zásadní problém *Besedy* ovšem spočíval v tom, že jí po odchodu Křížkovského chyběla výrazná sbormistrovská osobnost. Tu získala až v osobě Leoše Janáčka, který byl zvolen sbormistrem 3. února 1876.<sup>4</sup>

Pod německým vedením brněnské radnice zažívalo útlak i české divadelnictví. Až do 80. let 19. století neměli čeští divadelníci v moravské metropoli žádnou stálou scénu. Česká představení byla zajišťována ochotnickými spolky, odehrávala se v sálech nejrůznějších městských hostinců. Teprve 3. dubna 1881 bylo ustavující valnou hromadou zřízeno *Družstvo českého Národního divadla v Brně*, jehož účelem bylo zajistit v tomto městě pořádání důstojných českých divadelních představení a opatřit fond ke zřízení brněnského českého národního divadla. Oficiální povolení k provozování divadelních her získalo *Družstvo* od c. k. místodržitelského prezidia pro Moravu v září téhož roku. První představení se konala ve velké dvoraně *Besedního domu*. Po požáru *Okružního divadla ve Vídni*, kdy byla představení v *Besedním domě* z důvodu zpřísněných bezpečnostních předpisů úředně zakázána, bylo *Družstvo* nuceno poohlédnout se po jiné, tentokrát již vlastní a novým regulím vyhovující budově. V roce 1883 zakoupilo restauraci na rohu tehdejšího Radvitova náměstí a Veverčí ulice, kterou následně vlastním nákladem adaptovalo pro divadelní účely a od prosince 1884 v ní zahájilo pravidelný provoz. Slavnostního představení se účastnily přední osobnosti českého společenského života, mezi jinými např. František Ladislav Rieger. Prostory na Veverčí sloužily českým divadelníkům jako hlavní brněnská scéna až do roku 1918, kdy po vyhlášení samostatného Československa přidělilo město českému divadlu budovu dosavadního německého divadla Na hradbách.

Významným brněnským kulturním střediskem s převážně hudební tradicí navazující v mnoha ohledech na tradici starých italských konzervatoří byl v 19. století klášter na Starém Brně. Zde byli přijímáni hoši v rozmezí devíti až dvanácti let, aby se vzdělávali na poli hudebním, a to především ve zpěvu, hře na klavír, kvartetní hře a enemblech. Svým zpěvem doprovázeli četné městské i klášterní slavnosti. Pavel Křížkovský, který vedl fundaci v duchu ceciliánské hudební reformy, prosazoval skladby především duchovního charakteru. Mezi fundatisty se vedle Leoše Janáčka

---

<sup>4</sup> O vztahu Leoše Janáčka k *Besedě brněnské* a jeho působení v tomto tělese podrobněji v: ŠENKOVÁ, Svatava. *Význam Leoše Janáčka pro rozvoj hudební tvorby v Brně*. BRNO: JAMU, 2008, s. 60–89.

objevují jména dalších významných osobností českého hudebního života, jakými byli např. přední český tenorista a hudební pedagog, „národní pěvec“ Jan Ludvík Lukes (1824–1906) nebo hudební skladatel, pedagog a publicista, fagotista carské opery Hynek Vojáček (1825–1916).

Kromě osvěty na poli hudebním sehrával klášter významnou úlohu také v oblasti národně buditelské. Opat Cyril Napp (1792–1867) se přátelil s českými obrozenci Palackým, Dobrovským, Šafaříkem, Purkyněm, Němcovou a jinými. Mezi řeholníky byly osobnosti jako žurnalista a utopický socialistický filosof František Matouš Klácel (1808–1882), literární historik František Theodor Bratránek (1815–1884), revoluční básník Anselm Rambousek (1824–1901), v klášteře žil i přírodovědec Řehoř Jan Mendel (1822–1881), jenž zde působil po Nappovi v letech 1868–1884 jako představený.

Slovanský duch kláštera byl posilován vlivem cyrilometodějského hnutí, které bylo přirozeně provázáno národně obrozeneckými snahami. Sám Cyril Napp byl členem výboru *Matice velehradské* a v roce 1863 se aktivně účastnil oslav tisíciletého výročí příchodu soluňských bratří na Velkou Moravu. Cyrilometodějské oslavy vyvrcholily na konci 60. let, kdy si český národ připomínal tisíc let od úmrtí Konstantina. V tomto roce byl fundatistou na Starém Brně i Leoš Janáček, jenž se tak stal přímým účastníkem oslav nejen v Brně, ale pod vedením Křížkovského i jako sborista v centru dění na Velehradě. Podle Jana Racka mělo intenzivní působení cyrilometodějské ideje zásadní vliv na formování Janáčkova národního uvědomění a pozdější východoslovanské kulturní orientace.<sup>5</sup>

## 1.2 Akcentace slovanství

S emancipačními snahami české společnosti souvisí také navazování kontaktů s okolním slovanským světem. Česká politická a společenská reprezentace nebyla v otázce kulturní, vědecké a především politické federace slovanských národů v Evropě dlouhodobě jednotná. V reakcích na složitý vývoj politický lavírovala mezi dvěma opěrnými body - panslavismem a austroslavismem. V hledání opory pro posílení

---

<sup>5</sup> RACEK, Jan. *Leoš Janáček, člověk a umělec*. Brno: Krajské nakladatelství v Brně, 1963, s. 21.

rozvoje a svébytnosti utlačovaných evropských Slovanů se obracela jednou k Petrohradu, podruhé k Vídni.

Kořeny českého slavismu sahají ke Gelasiu Dobnerovi a Bohuslavu Balbínovi, ovšem teoreticky ideu slovanské vzájemnosti s důrazem na ruskou složku výrazněji rozpracoval až patriarcha české slavistiky Josef Dobrovský. Ten však, podobně jako jeho následovníci, nepojímal hledání slovanské sounáležitosti jako prostředek k destabilizaci nebo snad rozpadu habsburské monarchie a její nahrazení slovanskou federací řízenou Ruskem. Dobrovského záměrem bylo pouze poukázat na všeslovanskou kulturně-civilizační jednotu a nezbytnost prosazení národní identity každého slovanského etnika.

Odklon od takto koncipovaného obecného panslavismu v reakci na dobové problémy ústící v panevropské revoluční hnutí lze pozorovat v prvních dekádách 19. století. Původně nepolitický panslavismus se měnil v projevy solidarity s ostatními utlačovanými bratrskými národy. Největšímu obdivu se těšili Rusové jakožto územně i populačně největší a zároveň svobodný slovanský národ. K autoritativní velikosti a síle ruského impéria bylo vzhlíženo s nadějemi jako ke garanci budoucí ochrany zájmů slovanských národů. Původně apolitický panslavismus se tak postupem času změnil v politicky zaměřený koncept vytvoření širšího slovanského národa chráněného carským Ruskem.

České rusofilské zanícení zchladil poprvé Karel Havlíček Borovský, který svými články vydávanými od 15. února do 12. března 1846 v *Pražských novinách* pod společným názvem *Slovan a Čech*, v nichž shrnoval své postřehy z pionýrské poznávací cesty do Ruska uskutečněné v letech 1842–1844, přispěl k plastičtějšímu obrazu ruské společnosti a carské politiky. Ruské slavjanofilství nebylo pro Havlíčka ničím jiným než projevem exaltovaného nacionalismu, který své angažmá v sjednocovacím všeslovanském procesu nevnímal jako nezištnou bratrskou pomoc, ale jako cestu k rozšíření svého mocenského vlivu.<sup>6</sup> Havlíček tak stojí u zrodu pozvolného odvrácení českých nadějí od ruské současnosti k ruské budoucnosti, procesu příznačného pro celé období 2. poloviny 19. století. Od dob Havlíčkových česká politická reprezentace více

---

<sup>6</sup> Havlíček později své názory na Rusko a moskevské slavjanofily zrevidoval, činil ostřejší rozdíly mezi sympatiemi k Rusům a despektem k carismu.

spoléhala na postupnou demokratizaci carského zřízení než na iniciativní aktuální ruskou podporu, která naopak mohla být v určitých obdobích spíše riziková.

Havlíčkův kritický pohled přiměl Palackého k vytvoření austroslavistického konceptu všeslovanské otázky, tedy politického programu, v jehož rámci byla Rusku přiřčena jen okrajová role. Car nebyl vyvoláván jako mocný ochránce slabších slovanských národů, naopak byl to rakouský císař, jehož funkci byl přisuzován zastřešující význam a po němž bylo požadováno zrovnoprávnění Slovanů s ostatními národy žijícími na území monarchie, zejména s vládnoucím, a tedy privilegovaným německy mluvícím obyvatelstvem.

Austroslavistická idea přestala být na krátký čas atraktivní v souvislosti s děním po roce 1848, tedy s odstraněním parlamentarismu a následným bachovským diktátem. 50. léta 19. století se nesla v očekávání střetu civilizací, a tedy v opětovném hledání opory v nejširší myslitelné kmenové slovanské vazbě. Rusko jakožto největší národně svobodný, nezávislý člen slovanského rodu sehrávalo v této naději opětovně významnou roli. Česká politika, posilována pozvolnou nacionalizací ruské společnosti a obapolným rozvíjením vzájemné důvěry, byla vedena k přehodnocení svého vztahu k Rusku. To zároveň následkem nedávných válečných let zachovávalo rezervovanost v diplomatických vztazích s Rakouskem.<sup>7</sup>

Nový obrat a názorové štěpení vnesla do vývoje českého rusofilství polská revoluce roku 1863. V bouřlivém období posílily pozice českého radikalismu fričovského typu, který byl po porážce májového spiknutí roku 1849 výrazně upozaděn a který sympatizoval s polskými vzbouřenci a v carismu spatřoval „*odstrašující příklad svévolného absolutismu*“.<sup>8</sup> Oproti tomu liberálové Rieger a Palacký pohlíželi na revoluci s nevolí jako na nešťastnou blokaci probíhající demokratizace ruské společnosti i samotné carské vlády a preferovali smířlivé stanovisko. Kvůli rozdílnému postoji došlo k rozkolu uvnitř *Národní strany*, která se rozdělila na křídlo staročechů a mladočechů. Konzervativci, uspokojeni reformním vývojem carismu, si od Ruska slibovali mnohé, především oporu k posílení vlastních slábnoucích pozic uvnitř rakouské politiky. Palacký s Riegem i po roce 1863 stále doufali v silnou autonomní

---

<sup>7</sup> V procesu česko-ruského sblížení stojí za zmínku carské ocenění významných mužů české politiky a kultury roku 1862, mezi jinými F. L. Riegra a F. Palackého, jimž byla udělena vysoká ruská vyznamenání.

<sup>8</sup> DOUBEK, Vratislav. *Česká politika a Rusko 1848–1914*. Praha: Academia, 2004, s. 106.

pozici českého národa v rámci Rakouska, v níž spatřovali udržitelnou budoucnost Čechů, nevyhledávali užší politické spojení s Ruskem. Tyto naděje se pod vlivem dalších událostí zhroutily.

Od roku 1865 probíhala mezi císařem a uherským sněmem jednání o dualistickém zřízení monarchie. K jednání byli Vídní přizváni i zástupci české diplomacie, což vzbuzovalo naděje federalistů na možnost nového nastavení právního zřízení. Ty však byly přeřaty kategorickým vystoupením uherského sněmu, který požadoval za základ nových právních norem uherskou ústavu. Obnovený válečný konflikt s Pruskem Rakousko ekonomicky a obzvláště politicky vyčerpával, dualistický řez se stal neodvratitelným, sen o rakousko-českém vyrovnání se rozplynul. Proměna státního uspořádání s konečnou platností také podlomila naděje na austroslovanskou politickou spolupráci. Ta se definitivně zhroutila po roce 1867, kdy těžko stravitelné rakousko-uherské vyrovnání bylo završeno. V reakci na něj varoval Rieger vídeňský dvůr před očekávatelným spontánním příklonem české veřejnosti k Rusku.

Své rozčarování z prosazeného dualismu demonstrovaly české politické elity účastí na petrohradské národopisné výstavě v květnu roku 1867. Pouť na Rus měla především demonstrativní charakter. V obavách z úplného rozpadu rakouské monarchie zamýšleli Palacký s Riegrem prostřednictvím kontaktů rovněž zapůsobit na vyšší vládní kruhy, aby Čechy v případných jednáních nebyly předhozeny Prusku. Čeští delegáti byli přijati ruským kancléřem, následně i samotným carem Alexandrem. Formální audience byla v Čechách oslavována jako vítězství slovanské vzájemnosti. Nadšení českých rusofilů však bylo opět zpraženo následným politickým vývojem.

V 60. letech vzbuzoval nejistotu a destabilizující napětí především sílíci nacionalismus německý, který slavil nemalé úspěchy na bitevních polích – Prusko nejprve zvítězilo nad Rakouskem (1866), posléze nad Francií (1870). Německá centralizace vyvolávala obavy z možného úsilí rakouských Němců o připojení k Německu a následného rozpadu Rakouska. Situaci ještě více vyhrotilo prohlášení Německého císařství v čele s císařem Vilémem ve Versailles roku 1870. Česká politická reprezentace rozehrála diplomatickou hru východním i západním směrem. Usilovala o vytvoření slovansko-románské aliance proti pruské expanzi. Nesetkala se však s pochopením. V letech 1872–1873 vznikl *Spolek tří císařů*, smluvní seskupení Rakousko-Uherska, Ruska a sjednoceného Německa, a česká diplomacie tak prodělala



další trpké zklamání. 2. polovina 70. let se proto nesla již jen v duchu letargie a celkového odumírání konzervativních přístupů k mezinárodní, ale i vnitrostátní politice. Sílily vnitrostranické spory uvnitř *Národní strany*. Její vrcholní představitelé nebyli s to pružně reagovat na přechod od honorační k měšťanské politice, na decentralizaci stranických struktur, radikalizaci programu a celkovou popularizaci politického stylu. Aristokratická strnulost vedoucích představitelů bránila rozvoji mladé generace nástupců a pokračovatelů. Mladočeští radikálové, kteří se dostali na politické výsluní počátkem 80. let, v podstatě rezignovali na tradiční přežilý modus austroslovanského a panslavistického nazírání a uzavřeli se do ulity vnitřního pozitivního nacionalismu. Sbližovací snahy s Ruskem, které přinesly zklamání, tedy snahy přizpůsobit Rusko západní panslavistické vizi, vystřídaly snahy o bližší poznání jeho podstaty. Nový přístup k ruské otázce symbolizovali mezi jinými T. G. Masaryk a Karel Kramář. Právě Kramář v nejbližších letech navázal nejvýrazněji na slovanské nacionální koncepci mladočeské politiky a v korespondenci s moskevskými slavjanofily živil a rozvíjel myšlenku slovanské konfederace na poli kulturním a následně politickém.

90. léta jsou charakteristická štěpením starých a vytvářením nových politických subjektů. K dlouhodobě existujícím stranám se přidala řada dalších – agrárníci, klerikálové, čeští národní sociálové nebo také Masarykova *Česká strana lidová*. Dotvořilo se politické spektrum, některé partaje doznaly ideologických změn. Typický je přetrvávající rezervovaný přístup k Rusku demonstrovaný kromě jiného také na pražských slavnostních akcích, které nabíraly ráz národních demonstrací slovanského charakteru (oslavy spojené s výročím narození Palackého v roce 1898, každoroční sjezdy slovanských novinářů – první v témž roce v Praze, Vsesokolský slet 1901). Slavnosti byly obeslány především rakouskými Slovany. Přestože mezi pozvanými byly i některé osobnosti ruského společenského života, největší pozornost byla ostentativně věnována francouzské delegaci. Ve Francii spatřovala česká společnost vše to, co se jí nedostalo z ruské strany. Od ruské pomoci si příliš neslibovala, kontakty s ruským světem čeští politici omezili na nezbytně nutnou úroveň. Stagnace slovanské politiky v Čechách se vysvětlovala nezájmem z ruské strany, dosud však Češi nepřestali vnímat Rusko jako prvořadou slovanskou mocnost a symbol slovanské síly. Tento obraz byl načas pokřiven šokujícím vítězstvím Japonců v rusko-japonské válce v roce 1905. Živořící víra v návrat všeslovanských vizí byla ochromena. K dané situaci se kromě

jiných vyjádřil v svých *Poznámkách o české politice* i Karel Kramář. Nezpochybnil neměnnou vůdčí roli Ruska uvnitř Slovanstva, pouze vyjádřil přesvědčení, že oslabené Rusko ji nebude moci v dohledné době zastávat v kýžených rozměrech. Ke slovu se stále silněji hlásilo tzv. novoslovanské hnutí, které svým působením vytvořilo předpoklady k prolnutí austroslovanských a všeslovanských koncepcí.

### 1. 3 Objevování lidové kultury

19. století v Čechách je obdobím sílícího národopisného hnutí. Inspirace lidovým uměním je obecným znakem romantických a obrozeneckých děl a souvisí s hledáním vlastní národní identity a pěstováním národního uvědomění. Na vyspělosti a originalitě lidové tvorby se dokazovala vyspělost a svébytnost národa. Český, moravský i slovenský venkov stanul postupně v centru pozornosti nejen mnoha umělců, ale též intelektuálů z řad pedagogů a kněží, kteří počali rozvíjet intenzivní činnost badatelskou, jejíž výsledky pak shrnovali v časopiseckých a novinových studiích, nezřídka též v samostatných knižních vydáních. Opojení z lidové kultury vrcholilo *Národopisnou výstavou československou* v Praze (1895), která si kladla za cíl předvést ve svých expozicích komplexně život českého slovanského lidu a kterou za pět měsíců jejího trvání navštívilo přes dva miliony návštěvníků. Není možno opomenout ani založení časopisu *Český lid* (1891), *Národopisné společnosti* (1894) a *Národopisného muzea* (1896). Tyto instituce významnou měrou přispěly k rozvoji folkloristického a etnografického bádání.

O vykreslení venkovského života usilovali umělci všech uměleckých oborů. Obzvláště byla trendem lidovosti dotčena literatura a hudba.<sup>9</sup> V literatuře se citelněji prosadil žánr vesnického (selského) románu a vesnické povídky,<sup>10</sup> oblíbeným beletristickým žánrem se stala pohádka.<sup>11</sup> V hudbě se trend lidovosti odrazil

---

<sup>9</sup> Lidovost se nevyhnula ani výtvarnému umění. Zde je zapotřebí poukázat zejména na dílo Mánesovo nebo Uprky.

<sup>10</sup> Mezi autory děl s vesnickou tematikou vynikli Božena Němcová, Vítězslav Hálek, Karolína Světlá, Karel Václav Rais, Antal Stašek, Alois a Vilém Mrštíkovi, Gabriela Preissová, Jindřich Šimon Baar, Ladislav Stroupežnický, z regionálních autorů Karel Klostermann, Josef Šír a další.

<sup>11</sup> Tradici literární pohádky založili a dále rozvíjeli Jakub Malý, Božena Němcová, Karel Jaromír Erben, Josef Stanislav Menšík, Beneš Metod Kulda a další.

nejvýrazněji v opěře, a to jak ve volbě námětů, tak v zapojení lidových hudebních prvků.<sup>12</sup>

Výsostné postavení zaujímal v lidové hudební kultuře odedávna píseň. „*Zpěv býval nezbytným průvodcem a jako pružinou všech prací, ať o sobě, ať ve společnosti konaných.*“<sup>13</sup> V předmluvě ke sbírce *České národní písně* z roku 1825 její vydavatelé uvádějí: „*Národní písně jsou památky historické. V nich se vnitřní svět národu rozvíjí a zpytovateli k duchovnímu spatření ve pravdě své předkládá.*“<sup>14</sup> Systematický sběr lidových písní byl v Čechách započat na počátku 19. století tzv. Guberniální sběratelskou akcí (1819). Tento projekt předcházela pouze písmácká sběratelská tradice, tedy individuální aktivity vesnických vzdělanců, kantorů nebo kněží. Výsledkem sběru je sedm sbírek, mezi nimi např. *Kolovratský rukopis* sestavený a vydaný Bedřichem Divišem Weberem v letech 1819–1823, na který přímo navazuje sbírka *České národní písně* vydaná v roce 1825 Johannem Ritterem von Rittersberg.<sup>15</sup> Sbíрка dedikovaná hraběti Kolowratovi vyšla ve dvou dílech se skvostnou a nákladnou výpravou. Zahrnovala tři sta českých a padesát německých lidových písní a padesát melodií českých lidových tanců.

V době guberniálního sběru, avšak nezávisle na něm, byly vydávány také *Slovanské národní písně* Františka Ladislava Čelakovského. Vyšly postupně ve třech dílech v letech 1822-1827. Jednalo se o jinoslovanské písně s českým překladem.<sup>16</sup>

V 30. letech vyšla první sbírka Františka Sušila *Moravské národní písně s nápěvy do textů vřazenými*.<sup>17</sup> Sušil sbíral písně na Moravě, ale také na Opavsku, Těšínsku a v slovanských osadách v Rakousku. Písně abecedně řadil do jednotlivých tematických

---

<sup>12</sup> Smetana – vesnické prostředí oper, citace lidových písní (tanec furiant, Barčina píseň, Skřivánkova píseň); Dvořák – pohádkové náměty (Rusalka, Čert a Káča), užití lidového tance v Čertovi a Káče, písně s lidovými nápěvy (Jirkova píseň, Terynčina píseň) atp.

<sup>13</sup> BARTOŠ, František. *Sto lidových písní*. Praha: J. Otto, 1903, s. 6.

<sup>14</sup> MARKL, Jaroslav. *Nejstarší sbírky českých lidových písní*. Praha: Supraphon, 1987, s. 219.

<sup>15</sup> Johann Ritter von Rittersberg nebo též Jan Ritter z Rittersberka (1780–1841), literát a sběratel lidových písní. Absolvent pražského gymnázia a filosofické fakulty Karlo-Ferdinandovy univerzity. Byl mnoho let aktivním důstojníkem rakouské armády, vyznamenal se ve válce proti Francii. Po těžké nemoci roku 1826 penzionován. Udržoval vřelé vztahy s českými vlastenci Dobrovským, Hankou, Jungmannem, Vinařickým a zejména Palackým. Kromě rozličných civilních zaměstnání se věnoval činnosti literární a folkloristické. Pozoruhodné jsou zejména odborné publikace z historie vojenství a dějin hudby.

<sup>16</sup> Čelakovského sbírka byla ve stínu státem řízeného guberniálního sběru považována některými klíčovými úředníky za nadbytečnou, proto bylo její vydání všemožně ztěžováno. Známé jsou spory Čelakovského s Rittersbergem. Rittersbergovi přičítal Čelakovský neprávem vinu na těchto obstrukcích, jeho sbírku považoval za konkurenční.

<sup>17</sup> Nejprve v menším vydání roku 1835 (114 písní), rozšířené vydání vyšlo v roce 1840 (316 písní), třetí revidované vydání roku 1859 (bezmála 2 400 písní).

oddílů, doplňoval srovnávacími komentáři, poukazoval na textové i hudební podobnosti písní a na analogie ve sbírkách jinოსlovanských národů. V lidové písni spatřoval obrodu české hudby a českého básnictví, svou prací inspiroval Pavla Křížkovského a Leoše Janáčka.

Nejdůležitějším sběratelským počinem 40. let bylo vydání *Písní národních v Čechách* Karla Jaromíra Erbena. Erbenova sbírka, podle Bartoše „nejhojnější a nejlepší“,<sup>18</sup> byla vydávána postupně ve třech svazcích v letech 1841–1843. Zahrnuje 550 písní převážně ze středních Čech a Hradecka a je jednou z nejvýznamnějších památek české národní kultury. Konečnou podobu jí autor vtiskl v 60. letech, kdy vyšla pod názvem *Prostonárodní české písně a říkadla* (1864). Pro úplnost je třeba připomenout také sběratelskou činnost kněze, spisovatele a archeologa Václava Krolmuse a jeho sbírku *Staročeské pověsti, zpěvy, hry, obyčeje, slavnosti a nápěvy ohledem na bájesloví Česko-slovanské* vydávanou v Praze v letech 1845–1851.

V 80. letech vstupují do popředí české (lépe řečeno moravské) folkloristiky dvě výrazné osobnosti – František Bartoš a Leoš Janáček. Dlouhodobá spolupráce obou folkloristů a kolegů z gymnázia vyústila v sebrání 174 písní bez doprovodu nazvané *Kytice z národních písní moravských, slovenských i českých* vydané v roce 1890. Klavírní doprovod vypracoval Janáček nejprve k 15 písním *Kytice* roku 1892 (1. sešit) a roku 1902 k dalším 38 písním (2. sešit). Oba sešity vyšly kolem roku 1908 v Telči, později v Hudební Matici Umělecké Besedy v Praze 1929 a 1947 pod názvem *Moravská lidová poesie v písních*. V roce 1902 vydal Bartoš prostřednictvím Ústředního spolku českých profesorů za redakce Františka Bílého sbírku *Sto lidových písní českoslovanských*. Spis vyšel v druhém vydání o rok později nákladem J. Otty v Praze se známou perokresbou Mikoláše Alše *Národní píseň* na obálce.

Vědeckou recepcí lidové písně se zabýval Otakar Hostinský, a to zejména ve svých studiích *36 nápěvů světských písní českého lidu ze XVI. století* (1892) a *Česká světská píseň lidová* (1906).<sup>19</sup> Hostinský byl také jedním z organizátorů přípravných akcí pro *Národopisnou výstavu českoslovanskou* v roce 1895 a právě on podpořil dalšího významného folkloristu, učitele Ludvíka Kubu v jeho sběratelských aktivitách

---

<sup>18</sup> BARTOŠ, František. *Sto lidových písní*. Praha: J. Otto, s. 9.

<sup>19</sup> Na tyto studie poukazoval ve svých statích o lidové písni i Leoš Janáček.

v oblasti Chodska v roce 1893. Sbírkou doplnil Kuba vlastními ilustracemi a vydal vlastní nákladem v roce konání výstavy.<sup>20</sup>

Z podnětu *Národopisné výstavy*, na jejíž přípravě se podílel i Leoš Janáček, vznikly sbírky Josefa Vycpálka, Augustina Hajného, Josefa Zemánka, Ludvíka Kuby a dalších sběratelů, v časopise *Český lid* pak byly publikovány i menší lokální sběry. Na tyto aktivity navázala rozsáhlá sběratelská činnost Čeňka Holase v letech 1900-1912.<sup>21</sup> Je třeba zmínit také sběratele Josefa Černíka a Václava Judu Novotného a jejich práce jako jsou např. *Libické písně*, *Slovácké písně*, *Řečické písně* (Novotný), *Zpěvy moravských Kopaničářů*, *Slovácko-slovenské písně*, *Cikánské písničky* (Černík), a v neposlední řadě monumentální sbírku Karla Weise vydávanou postupně od roku 1928 *Český jih a Šumava v písni*, která je výsledkem bezmála padesátileté autorovy folkloristické činnosti.

#### 1.4 Leoš Janáček patriot, Slovan a folklorista

Leoš Janáček se zařadil mezi významné osobnosti své doby jak po stránce vlastenecké tak všeslovanské.<sup>22</sup> Výrazným znakem Janáčkovy umělecké osobnosti je rusofilství. Ruskou kulturou byl Janáček celoživotně nadšen a inspirován (nehledě na výkyvy diplomatických vztahů Čech a Ruska). Slabost měl především pro ruskou literaturu – jeho knihovna obsahovala originály ruských klasiků včetně Dostojevského, Lermontova, Puškina, Gogola, Čechova aj. Carské Rusko sám několikrát navštívil, jeho

---

<sup>20</sup> Ludvík Kuba se pod vlivem doby rozhodl sbírat písně všech slovanských národů. Výsledkem jeho badatelské činnosti je patnáctisvazková sbírka *Slovanstvo ve svých zpěvech* vydávaná v letech 1884–1929. První čtyři svazky obsahují výběr z písní z dosud publikovaných sbírek Erbeny, Sušila, Bartoše a jiných autorů, další pak už jsou vlastní sběry z Horní a Dolní Lužice, Slovenska, Haliče, Ruska, Ukrajiny, Slovinska, Chorvatska, Černé Hory, Dalmácie, Bosny a Hercegoviny, Srbska, Makedonie, Bulharska a dalších zemí.

<sup>21</sup> Holasova sbírka *České národní písně a tance* vychází v šesti svazcích v letech 1908–1910, obsahuje přes 2 000 písní a 300 tanců. Holas shromáždil písně z Klatovska, Domažlicka, Pošumaví, Prácheňska, Chrudimska, Polabí a jiných krajů.

<sup>22</sup> Janáčkovu vlastenectví bylo tak intenzivně prožíváno, že způsobovalo rozkoly v jeho nejužší rodině. Jeho odmítání cestovat brněnskou městskou hromadnou dopravou, jelikož byla v rukou německých vlastníků, je pověstné. Janáček jako vlastenecký pedagog usiloval o zřízení české střední i vysoké umělecké školy v Brně.

rusofilství se projevilo i ve jménech dvou jeho dětí.<sup>23</sup> Byl předsedou brněnského *Ruského spolku*, mezi jehož aktivity patřily mimo jiné kurzy ruštiny s rodilou mluvčí a hudebně literární večírky s diskusemi o ruském umění. Jedním z hlavních podnětů Janáčkovy rusofilství byla cyrilometodějská idea a tradice moravské kultury, inklinující vždy více než západně orientovaná kultura česká ke slovanskému východu.<sup>24</sup>

Vlastenectví a slovanství bylo základem a hnací silou Janáčkovy činnosti folkloristické. S moravským folklorem se Leoš Janáček blíže seznámil o prázdninách roku 1875, které trávil u strýce Jana Janáčka na Moravském Slovácku. Od počátku 80. let pak pořádal pravidelné přednášky o lidové písni v brněnském *Čtenářském spolku*. V roce 1885 zahájil systematické studium lidové písně v okolí Hukvald. Výsledky práce v terénu shrnoval v hudebně folkloristických studiích uveřejňovaných tiskem v letech 1866–1888. Výsledkem Janáčkovy bádání v rodném kraji jsou sbírky *Ukvalská lidová poesie v písních* (1898) – rozpracována v sborové *Ukvalské písně* (1899), *26 lidových balad* (1906), *Detvanské písně* (1916) a *Slezské písně* (1918). V roce 1889 uveřejnil Janáček v Bartošově sbírce *Národní písně moravské v nově nasbírané* proslulou studii o hudební stránce moravských lidových písní. Studie vyšla i v novém vydání této sbírky roku 1901 pod názvem *O hudební stránce národních písní moravských*.

S Františkem Bartošem Janáček intenzivně spolupracoval od roku 1886, kdy nastoupil jako Bartošův mladší kolega na brněnské gymnázium. Bartoš byl již toho času uznávaným odborníkem v oblasti folkloristiky a národopisu, měl za sebou četné národopisné studie i první sbírku lidových písní. V mladém Janáčkově nalezl obětavého spolupracovníka, probudil v něm zájem o lidovou kulturu. Janáček se však stýkal i s dalšími nadšenci pro lidovou hudbu. V dívčí hudební škole Vesna, kde pedagogicky působil, spolupracoval se sběratelkou lidových tanců Lucií Bakešovou, dcerou olomouckého archeologa dr. Jindřicha Wankla. S ní a jejím manželem, statkářem Františkem Bakešem sestavil kolem roku 1889 sbírku starých národních obřadních tanců se zpěvy *Královničky* a ve spolupráci s Xaverou Běhálkovou, učitelkou

---

<sup>23</sup> V slovanském zanícení neopomněl ani návštěvy Polska. Při jedné z nich mu bylo nabídnuto místo ředitele varšavské konzervatoře, z něhož nakonec sešlo.

<sup>24</sup> V Rusku studoval Janáček nápěvy ruské mluvy, její hovorovou intonaci, pronikal též do ruské lidové hudební kultury. Podrobnou znalost ruského životního a kulturního stylu uplatnil zvláště ve svém hudebně dramatickém díle. (Více o vlivu ruské kultury na Janáčkovu tvorbu v: RACEK, Jan. *Leoš Janáček, člověk a umělec*. Brno: Krajské nakladatelství v Brně, 1963.)

v Tovačově, zapsal v letech 1889–1890 deset *Hanáckých tanců* – vyšly ve sbírce *Národní tance na Moravě* (1891).

Léta 1888–1904 jsou obdobím Janáčkova nejintenzivnějšího folkloristického bádání. Janáček se dal strhnout národopisným hnutím, které podnítila pražská *Jubilejní výstava* (1891) a které vrcholilo *Národopisnou výstavou v Praze* roku 1895, jejímž byl Janáček spoluorganizátorem. Na *Jubilejní výstavě* poprvé zazněl Janáčkův balet složený z lidových tanců *Rákoš Rákoczy*. V lidovém duchu tvořil Janáček i svou první operu *Počátek románu*.

Z iniciativy vídeňského hudebního nakladatelství vzniká na počátku 20. století sběratelsko-vydavatelský program, jehož cílem bylo provést sběr a vydání tiskem nových písní všech národů žijících v rakousko-uherském mocnářství. Organizačně byl tento projekt zajištěn institucí *Das Volkslied in Österreich*, jejíž práci řídila ústřední komise. Janáček byl 27. září 1905 jmenován členem moravsko-slezského pracovního výboru. Úkolem této instituce bylo vydat sbírku, jež by zahrnovala všechny projevy lidové hudební kultury, zejména píseň československého národa. Na činnost pracovních výborů projektu *Národní píseň v Rakousku* organicky navázal *Státní ústav pro lidovou píseň v Československu* založený v roce 1919. Organizační struktura nového ústavu se příliš nelišila od rakouského modelu. V rámci Ústavu vznikly tři výbory: český, moravsko-slezský a slovenský, jejichž mnozí členové v podstatě jen pokračovali ve své předešlé činnosti pro rakouskou instituci. Janáček byl ustanoven předsedou moravsko-slezské odbočky.

Zanícení Leoše Janáčka pro lidovou píseň se promítlo i do jeho operních kompozic, v nichž má lidový nápěv různorodou funkci, především nahrazuje tradiční operní píseň či árii, v některých případech má také roli charakterizační.

## **2 Transfigurace Janáčkových operních charakterů – jejich přeměna z postav literárních na postavy dramatické**

### **2.1 Úvod do problematiky**

#### **2.1.1 Vývoj operních charakterů od počátků opery po Janáčkův jevištní realismus**

Operní role je pojem, který vstoupil do dějin evropské divadelní kultury koncem 16. století ve Florencii. Roku 1598 zde byla provedena „favola in musica“ *Dafné*, dílo skladatele Jacopa Periho a libretisty Ottavia Rinucciniho, obecně považované za předchůdce opery. Nový jevištní žánr, vyšlý z reformních požadavků *Florentské cameraty*, se brzy stal oblíbeným druhem hudebního umění a rozšířil se do celé Evropy. Ročně vznikaly stovky oper, budovala se megalomanská divadelní monstra pro tisíce diváků. Operní produkce byla výpravná. Nad hlavami publika prolétávali na důmyslných kladkostrojích povětrní běsi, na jevišti se proháněla živá zvířata, troskotaly lodě, v nočním hromobití se hroutily skály. Barokní opera se ve svém stopadesátiletém vývoji završeném Georgem Friedrichem Händelem rozštěpila do tří základních typů – opery seria, opery buffa a francouzské „tragédie lyrique“.

Tvůrci rané opery si uvědomovali, že dorozumívání zpěvem není v obyčejném životě běžnou praxí, proto ve snaze ospravedlnit tento nový typ jevištní komunikace sahali nejčastěji po látce mytologické, jejíž hlavní hrdinové nebyli obyčejnými smrtelníky, ale lidmi z dávnověku, postavami alegorickými, legendárními, u nichž mohl divák snáze přijmout myšlenku nadpřirozené, „božské“ mluvy. K jasné kategorizaci operních rolí prostřednictvím specifikace jejich hudební řeči přistupuje Claudio Monteverdi, který nadpřirozeným bytostem vkládá do úst zdobený zpěv, tzv. *canto fiorito*, zatímco prostým smrtelníkům přisuzuje zpěv rovný, nezdobený, neboli *canto spianato*.

K pozvolnému vytěšňování mytologického syžetu z barokní operní tvorby dochází od konce 30. let 17. věku v Benátkách. V této době už si publikum zvyklo, že



v opěře se nemluví, ale zpívá, proto opera mohla nadále existovat i bez mytických a alegorických hrdinů. Monteverdiho *Korunováci Poppaey* vstupují na scénu postavy historické, alegorický prvek nechává tvůrce opery přežívat v postavách prologu.

Původní opera ve své podstatě nevytvářela skutečné charaktery, pouze určité typy postav, důsledně podpořené vypracovaným systémem jevištní gestiky. Descartova afektová teorie předurčovala hrdiny oper k okázalé vnější projekci citů hraničící často s patosem odtrženým od reality. Jakékoli vnitřní psychologické uchopení postav ubíjela i ta skutečnost, že byl kladen daleko větší důraz na virtuositu zpěvního partu než na dramatickou akci.

Jedním z hlavních rysů vážné benátské opery je absorpce komiky, jejímiž nositeli jsou zejména postavy sluhů a šibalů. Adventivní komické děje se brzy u platícího publika těšily takové oblibě, že svým rozsahem počaly zastíňovat děj hlavní. Bylo zapotřebí několika reformátorských zákroků, které jejich „boom“ poněkud usměrnily a vytyčily jim v rámci tragického příběhu jasně vymezený prostor. Tyto zásahy omezující komický děj v tragických operách zachránily na jedné straně dějovou srozumitelnost vážných oper, na straně druhé podpořily vznik samostatné opery komické, v níž se konečně plně uplatnily i nízké hlasové obory nepovažované dosud diváckou obcí za atraktivní.

K ustálenému obsazení opery buffa patřili mladí milenci, většinou výše postavený pár kopírující tímto milenecké páry opery seria, doprovázený – často s úmyslem karikovat – i hudebními prostředky, vážné opery. Jeho protiklad představovali příslušníci prostého lidu, jejichž role se pohybovaly od škodolibě komických po mile koketní. Tyto role nikdy nebyly koncipovány heroicky. Ani v případě postav rané komické opery však není možné hovořit o charakterech v pravém slova smyslu, ale opět o určitých šablonovitých typech postav komedie dell'arte, kterou byla italská buffa nejsilněji ovlivněna. Její působení se ponejvíce odráží v nářeční mluvě některých postav a též v tradici obličejových polomasek, zrušených až Goldonim, které postavy od reality běžného života veskrze odtahovaly.

Role barokní opery, zejména opery vážné, nebyly pohybově náročné. Obtížnost zpěvních partů dávala vyniknout protagonistům jako pěvcům, omezovala však jejich umění dramatické. Kdyby se chtěl pěvec pustit do náročnější herecké akce a dodat své postavě větší psychologickou hloubku, riskoval by, že neodzpívá part. Stávalo se tedy,

zvláště v pozdním stadiu vývoje vážné barokní opery, že zpěvák celý svůj výstup přečkal vstoje na kraji pódia, po dozpívání árie se uklonil a jednoduše odešel, nebo se přesunul o pár kroků dál, kde „odehrál“ výstup následující.

Takto dramaticky vyprázdňené jevištní charaktery volaly po korekci, jíž se jim nakonec dostalo v podobě „operní reformy“ Christopha Willibalda Glucka. Gluckova hudebně dramatická koncepce, tkvící ve francouzském racionalismu, je specifická výraznou profilací postav a jejich důslednější psychologickou kresbou. Předznamenává obraz operních postav následných slohových období, jejichž psychologická stránka nabývá na významu.

V době, v níž se uskutečňuje Gluckova reforma a vrcholí éra italské buffy, vstupuje do kontextu evropské opery postava Wolfganga Amadea Mozarta. Tento vídeňský klasik sice zpočátku tvoří ještě v duchu neutuchající dobové oblíby v antických námětech a ideově nenáročných hudebních veselohrách, přesto však u něj lze pozorovat stále větší příklon k aktuálním a zároveň nadčasovým látkám vrcholícím v Donu Juanovi. Touto osobou vnáší tvůrce díla do operního světa nový typ postav, které již neslouží pouze jako prostředky masové zábavy, ale též jako nositelé seriózních myšlenek. Opera se zvláště svým obskurním koncem stává východiskem nové dramatické školy vyžadující hlubší psychologickou kresbu charakterů založenou na jejich plasticitě.

V období romantismu hudební drama nezadržitelně vystupuje z roviny plytkých veseloher a šablonovité typologie postav. (Retardačně zde v tomto ohledu působí snad už jen marschnerovské singspiely.) Romantický umělec, zdeptaný pádem demokratických ideálů, reaguje na období obnovování starých řádů bádáním v oblasti lidové slovesnosti, v níž spatřuje cestu k prokázání kulturního bohatství s možností pozdvihnout národ na vyšší úroveň politického a společenského vlivu. Z frustrace se rodí i romantické snění o hrdinech dávnověku, přelévající se postupně v nové revoluční smýšlení, jehož nejvýraznějšími nositeli se v opeře stávají nadlidé Richarda Wagnera. S Wagnerem vstupují na operní jeviště postavy zjevného ideologického významu.<sup>25</sup>

Národní opery vznikající v průběhu 19. století zesilují význam venkovských postav. Pohádkové venkovské prostředí se příchodem verismu jakožto operního naturalismu mění v syrovou, neidealizovanou skutečnost. Veristický sloh nemá

---

<sup>25</sup> Komická opera se v 19. století ubírá již zcela svou vlastní dějinnou cestou ústící ve francouzskou operetu.

v dějinách opery dlouhého trvání, představuje však výrazný posun od romantického snění k realistické operní vizi Leoše Janáčka.

### **2.1.2 Psychologická báze janáčkovských operních figur, charakteristické hudební a dramatické znaky Janáčkovy operního realismu**

Hlavním uměleckým záměrem Leoše Janáčka jako dramatika bylo vyobrazení opravdového života – života zproštěného tendenčních hyperbol a patetických nonsensů odporujících životní realitě, ale také prostého přemrštěné skepse a brutality veristických děl. Již Gluck, Mozart nebo Wagner usilovali o vyobrazení skutečných jevištních charakterů, ne pouhých karikatur, a podnikli v tomto ohledu řadu nepřehlédnutelných kroků - Wagner kupříkladu svou „nekonečnou melodií“ definitivně zrušil pořad uzavřených zpěvních čísel - přesto však nedokázali, ba ani necítili potřebu oprostít operní postavy od „nepřirozené“ zpěvní komunikace. Nenašli prostředek, jímž by ji bylo možno v opeře plnohodnotně nahradit.

Janáčkovy jevištní charaktery se vyznačují plastičností, dynamismem a psychologickou hloubkou. Nepředstavují pouhý typ osobnosti jako postavy barokní opery, ve svém působení nejsou statické. Jsou věčně v pohybu a svým jednáním určují dějový spád. Jsou nejen hybatelkami děje, ale také nositelkami existenciálních myšlenek. Přísný realistický tvar Janáčkových jevištních charakterů je podtržen nápěvkou mluvy, krátkými hudebními motivy opisujícími intonaci a rytmický spád lidské řeči, různě emocionálně polohovanými a bezprostředně prozrazujícími citové rozpoložení jednající osoby. Janáček bystře odpozoroval z odposlechů běžné lidské konverzace, že jakýkoliv duševní záchvěv mluvčího, tzv. „*vznícení myslí*“, <sup>26</sup> se okamžitě odrazí v síle, tempu a melodii pronesené věty, a rozhodl se tohoto poznatku využít pro naplnění své realistické operní vize. Fragmenty promluv zachycených v ruchu všednodenního života, umělecky stylizované a přenesené do partitury, jsou epochálním vynálezem sloužícím k věrnému zachycení okamžiku a vyobrazení

---

<sup>26</sup> *Leoš Janáček. Folkloristické dílo (1886–1927). Studie, recenze, fejetony a zprávy. Řada I, sv. 3. Brno: Editio Janáček, o. p. s., 2009, s. 122.*

oprávdivého vnitřního života konkrétní osoby. Výsledkem jejich užití ve zpěvních partech opery je výrazná deklamace, často v okrajových hlasových polohách.

Kromě nápěvků mluvy je Janáčekův přísný realismus podepřen jeho kompozicí na prozaický text. Zatímco mnozí jeho současníci setrvali ještě dlouho ulpíváním na verši a rýmu v zajetí tradic národní opery 19. století - není možné na tomto místě nepřipomenout například Josefa Bohuslava Foerster a jeho operu *Eva* - Janáček svým tvůrčím experimentem, k němuž se poprvé odhodlal při práci na *Její pastorkyni*, posunul obzory české operní tvorby k hranicím modernistické produkce první poloviny století dvacátého. *Pastorkyňa* je reprezentativním dílem Janáčkova operního realismu jak po stránce formální, tak obsahové. Její látka zaujala skladatele zejména položením důrazu na člověka a jeho osobní drama. Relativistické pojetí viny nabourává černobílé vidění operních figur a činí z nich reálné bytosti, jejichž charakter je modelován osudovými životními zlomy a výrazným osobnostním zráním. Neidealizovaná sonda do života venkovského člověka umožnila Janáčkovi prosazení jeho realistické operní koncepce, přijaté brněnskou a o dvanáct let později i pražskou divadelní obcí s frenetickým nadšením.

Po *Její pastorkyni* sice odbíhá Leoš Janáček od započaté linie děl se zvýrazněným tématem lidského dramatu k ideově poněkud vylehčenější látce Čechových broučků, ovšem ani veselohra o pražském občanu Matěji Broučkovi není v Janáčkově pojetí plytkou komedií, ale realistickým zpodobněním českého šosáctví. Oprávdové psychologické drama ovšem Janáčkovi nakonec učarovalo více než pouhá společenská satira, a tak se k problematice deptané lidské duše vrátil, tentokrát v dramatu *Káti Kabanové*. Zhudebněním Ostrovského *Bouře* pokračuje Janáček v sérii oper se silnými ženskými hrdinkami, jejíž nit již nepřetrhne. Výrazné ženské protagonistky, které jsou zároveň nositelkami stěžejních myšlenek dotýkajících se lidské existence a osobní svobody člověka, přímo vybízí k heroizaci postav. Tímto krokem by ovšem skladatel vystoupil ze své přísně nastolené realistické vize, což v zásadě odmítl. Janáčkovy hrdinky Jenůfa, Kostelnička a Káťa proto zůstávají prostými ženami, taženými ve vleku životních okolností k zoufalým činům.

Nejfatalističtější a také nejméně realistickou ze všech ženských janáčekovských postav je nadpřirozená postava Eliny Makropulos. Čapkova třísetletá operní diva posloužila Janáčkovi jako prostředek k definitivnímu přechodu z roviny sociální a

psychologické do roviny filosofických úvah nad smyslem lidské existence. Tento přechod byl započat *Liškou Bystroušskou*, kde nositelem myšlenky o smyslu života a jeho nejintenzivnějším prožívání právě ve smrti a přerodu v život nový je revírník. Tato postava je nositelkou Janáčkovy životní filosofie deklarující, že úspěch života a životní štěstí spočívá v harmonickém souznění s přírodou a bezvýhradném poddání se jejím zákonům, zahrnujícím i zákon neodvratné smrti.

Existenciální otázky, zvláště otázku lidské svobody, řeší Janáček i ve své poslední opeře, která je z hlediska celé jeho tvorby bizarní. Skladatel, jehož dílo je ve svém celku provázáno výrazným ženským elementem, přichází pojednou s opusem, z něhož je ženský prvek téměř vyloučen. Netradiční je také volba prostředí, v němž se opera odehrává. Na dotaz, co jej zaujalo na postavách vězňů, lidí z okraje společnosti, odpovídá Janáček v *Literárním světě* z 8. března 1928: „*V každém tvorů jiskra boží*“.<sup>27</sup>

Janáčkův *Mrtvý dům* nemá hlavního hrdinu, je založen na myšlence kolektivismu, libreto stojí na několika obsáhlých monologických výstupech. Touha po životě je v něm ze všech Janáčkových autorských libret nejexponovanější. Autor předlohy, ruský romanopisec Fjodor Michajlovič Dostojevskij, odsouzený za účast v proticarském povstání r. 1849 ke čtyřem letům káznice a deseti letům nucených prací na Sibiři, napsal před nástupem trestu v dopise svému bratru Michailovi následující slova: „*Život je v nás samých, nikoli ve vnějšku. Vedle mě budou lidé a být člověkem mezi lidmi a zůstat jím navždy, v jakýchkoli neštěstích, nebýt sklíčený a neklesnout – hle, v čem je život, v čem je jeho úkol*“.<sup>28</sup>

Postavy *Mrtvého domu* musely odložit svůj „vnější“ život před bránou trestnice. Za ostatním drátem jim zbývá toliko život „v nich samých“, ona janáčkovská „jiskra boží“ dmýchaná nadějí na návrat osobní svobody, a tudíž obnovení života vnějšího. Skutečný život podle Dostojevského, který je „životem všude“,<sup>29</sup> nemůže být uhašen žádným vnějším faktorem. Právě tuto jiskérku života v srdcích „mrtvých“ lidí, tento vnitřní živočišný pocit, jenž v řadách ruských literárních kritiků z časů Dostojevského získal i svůj teoretický výraz *živaja žizň* neboli „živý život“, zatoužil Janáček na věčné časy jevištně zachytit a právě jím korunovat své celoživotní snažení o dokonalý realismus operního děje.

---

<sup>27</sup> *Literární svět*. Praha: F. Topič, 8. 3. 1928, roč. 1, č. 12, s. 1.

<sup>28</sup> DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. *Dopisy*. Praha: Odeon, 1966, s. 38.

<sup>29</sup> Tamtéž.

### 2.1.3 Libretista Leoš Janáček

„Janáček nebyl vůbec libretista, byť byl jistě schopný literát a vynikající fejetonista. Ale byl geniální dramaturg a upravovatel cizích textů. Vždyť Čapek si neuměl ani představit svou *Makropulos* jako operu. A Janáček to dokázal jiným přístupem k námětu.“ (Václav Věžník)<sup>30</sup>

K tvorbě vlastních libret byl Leoš Janáček motivován především komplikovanou komunikací s jinými libretisty. Pro své pokrokové dramatické cítění jen těžce hledal literáta, který by byl ochoten zhotovit libreto pro neznámého oblastního skladatele a jenž by byl navíc schopen tvořit v intencích jeho ambiciózních dramatických požadavků. Je nutné mít na paměti, že až do pražského uvedení *Její pastorkyně* v roce 1916 byl Janáček vnímán především jako významný folklorista a aranžér mužských sborů, organizátor regionálního hudebního života a snad i tvůrce komorní hudby, avšak na orchestrální sazbu jeho větších hudebních kompozic bylo, zvláště z hlavního města, pohlíženo spatra.

S kompozicí první opery Leoš Janáček začal v roce 1887. Tehdy se seznámil s libretem Julia Zeyera *Šárka*, původně zamýšleným pro Antonína Dvořáka. Dvořák neprojevil očekávaný zájem, libreto obdržel Smetana, avšak ani ten se jeho zpracování neujal. Zhudebnil jej nakonec Janáček, ovšem bez předchozího souhlasu autora. Dotčený Zeyer nedal Janáčkově souhlas k provozování opery, dílo bylo Janáčkem na dlouhá léta odsunuto na periferii jeho zájmu.<sup>31</sup>

Druhá Janáčková opera byla inspirovaná novelou Gabriely Preissové. Jednoaktovka *Počátek románu*, jejíž libreto sepsal pod pseudonymem Jaroslav Tichý Janáčkův kolega z gymnázia František Rypáček, si cestu k svému prvnímu veřejnému provedení razila velmi těžce. Praha ji zcela odmítla, v Brně byla realizována až po Janáčkově tříletém zápolení s vedením divadla v říjnu roku 1894. Podle vyjádření dirigenta Národního divadla Mořice Angera, zaslaného v nedatovaném dopise řediteli divadla Františku A. Šubertovi, není *Počátek románu* v pravém slova smyslu operou, pouze jakousi montáží lidových písní a tanců, doplňující Janáčkův balet *Rákoš Rákoczy*.

<sup>30</sup> Divadelní program k Příhodám lišky Bystroušky, 2003, archiv Moravského divadla Olomouc. (Strany programu nejsou číslovány. Program je v archivu uložen bez číselného označení.)

<sup>31</sup> Šárka byla provedena až v roce 1925.

Šubert přijal Angerův posudek jako relevantní a provedení opery na prknech „zlaté kapličky“ odmítl. Dle mínění významného britského janáčkologa, profesora Johna Tyrrella, je Angerovo hodnocení Janáčkovy vesnické idyly vystihující.<sup>32</sup> *Počátek románu* se svým silným etnografickým základem skutečně hodil více na Jubilejní zemskou výstavu – kde byl mimochodem s velkým úspěchem proveden právě balet *Rákoš Rákoczy* – než na jeviště Národního divadla.

Za nejproblematictější složku opery je považováno libreto. Jeho nejslabší stránkou je podle Františka Paly dialog: „*Není to vůbec dialog v jevištním smyslu funkční, nýbrž pásmo rýmovaných veršů (dvojverší), pásmo planých rýmovaček, skreslujících často rým, českou řeč i větnou skladbu. Libreto druhé Janáčkovy opery je diletantský pokus se lživlastnostmi libreta spíš operetního než operního.*“<sup>33</sup> Janáček si byl patrně vědom nedostatků Tichého libreta. Po osobitějším libretu však marně pátral, významnými českými libretisty byl odmítán, nechal se tedy nakonec pohnout ke kompozici na Tichého text.

Dílo, které lze považovat za „nejlidovější“ Janáčkovu operu, je zároveň dílem, jež se kontextu Janáčkova operního odkazu obsahově i formálně nejvíce vymyká. Zahrnuje v sobě uzavřená hudební čísla, v nichž lidová píseň je uměle naroubovaná jako „náhražka“ árie – způsob kompozice, který Janáček v příštích operách natrvalo zavrhně – a neživotné, podle Paly „*schematické a nepravdivé*“ postavy nevycházející vztahovou strukturou a celkovou estetickou podobou z módy vesnických idyl 2. poloviny 19. století. Srovnáme-li například dramatickou stránku Janáčkova *Počátku románu* se Smetanovou *Prodanou nevěstou*, odhalíme existenci týchž, nebo přinejmenším velmi podobných figurálních typů: vesnická mladá žena, mladý muž, komicky vystupující rodiče a hlavně figura „*bodrého strýce*“, iniciátora zápletky. František Pala o postavách *Počátku románu* píše: „*Nedostává se jim individuálních znaků, jež tvoří osobnost.*“<sup>34</sup> Pro nedostatek originality opera v kontextu ostatního Janáčkova operního odkazu zapadla, autor sám ji později zavrhl.

V roce 1903, po smrti dcery Olgy a po pražském odmítnutí *Její pastorkyně*, opery, k níž si Janáček poprvé vyhotovil libreto bez cizí pomoci, zahájil skladatel práci na

---

<sup>32</sup> TYRRELL, John. *Janáček: Years of a Life, Volume I (1864-1914), The Lonely Blackbird*. London: Faber and Faber, 2006, s. 374.

<sup>33</sup> PALA, František. Jevištní dílo Leoše Janáčka. In *Musikologie, sborník pro hudební vědu a kritiku*. Praha: SNKHU, 1955, s. 86.

<sup>34</sup> Tamtéž, s. 87.

kompozici opery *Osud*. Děj opery byl inspirován životním příběhem Kamily Urválkové, mladé manželky lesního správce, s níž se náhodně setkal v Luhačovicích. V nedatovaném dopise, pravděpodobně z října 1903, Janáček Urválkové píše, jak obtížně shání libretistu, který by byl schopen vyhovět jeho dramatickému cítění. Nejvíce mu vadilo, že všechny návrhy, které zatím obdržel, byly příliš umělé, příliš odtržené od obvyklého života.<sup>35</sup> Libreto nakonec zkomponoval Janáček sám ve spolupráci s mladičkou učitelkou Fedorou Bartošovou. Výsledek byl, na rozdíl od předešlé *Pastorkyně*, jejíž libreto vytvořil Janáček zcela sám, opět problematický. Bartošová psala pod přísnou Janáčkovou kontrolou, její tvůrčí pozice nebyla záviděníhodná. Její úctyhodný básnický výkon nedosáhl základních inscenačních kvalit, mezi něž bezesporu patří živý dějový spád, pevná soudržnost jednotlivých dějství, sugestivnost emotivně vypjatých scén a jiné. Právě v těchto dimenzích libreto Bartošové selhává.

Posledním libretem, jehož vypracování svěřil Janáček do cizích rukou, je text *Výletů pana Broučka*. V případě svých příštích, vrcholných operních opusů se k tomuto kroku již neuchýlil. Operní broučkáda je bilogii, Janáček se z několika Čechových povídek ostrakizujících české měšťáctví rozhodl zhudebnit dvě: *Pravý výlet pana Broučka do měsíce* a *Nový epochální výlet pana Broučka do XV. století*. Postava Matěje Broučka oba díly libreta spojuje a dodává dílu soudržnost. Libreto obou *Výletů* je směr prozy a veršovaných vložek, k nimž Janáček potřeboval pomocného libretistu. Pro tuto úlohu bylo osloveno množství literátů, méně známých i věhlasných, celkem sedm se jich postupně ujalo pera, avšak ani jeden si nedokázal poradit s neobvyklým, „neoperním“ námětem a Janáčkovými dramaturgickými požadavky a záhy Janáčkoví rozpracovaný text vraceli. Po devítiletých eskapádách, během nichž se Janáček téměř ocitl před soudem, bylo libreto vyhotoveno, avšak žádný z jeho spoluautorů, mezi něž patřil např. František Gellner, Viktor Dyk, František S. Procházka nebo Jiří Mahen, se k němu nakonec nechtěl hlásit.<sup>36</sup>

Leoš Janáček požádal při tvorbě libreta o spolupráci jiné autory v případě tří svých operních děl. Ani jedna tato spolupráce se ve výsledku neprojevila jako

---

<sup>35</sup> TYRRELL, John. *Janáček's operas*. London: Faber and Faber, 1992, s. 113.

<sup>36</sup> Soudem hrozil Janáčkoví Jiří Mahen poté, co skladatel bez jeho vědomí předal práci na libretu Viktoru Dykovi. Dyk byl jediným literátem, který se „neoperního“ tématu ujal s vervou a důvěrou v jeho operní životaschopnost, avšak nebylo mu souzeno libreto dokončit. Za protistátní aktivity byl roku 1916 zatčen rakouskou státní policií. S Mahenem se nakonec musel Janáček vyrovnat mimosoudní cestou.



bezproblémová. Počínaje *Kátou Kabanovou* tak již natrvalo tvoří libreta ke svým operám sám, bez cizí pomoci a cizího vlivu.

#### 2.1.4 Vymezení pojmů dramaturgie a adaptace v kontextu literární vědy

Leoš Janáček při tvorbě libret svých autorských oper využíval zákonitostí a metod dramaturgického i adaptačního procesu. Literární věda mezi těmito dvěma typy úprav původního prozaického, lyrického nebo dramatického textu do nového dramatického tvaru činí rozdíl spočívající právě v literárním žánru přetvářeného textu.

Definice i vysvětlení rozdílu mezi oběma procesy lze nalézt ve *Slovníku literární teorie* z roku 1977, popř. v jeho aktualizované verzi z roku 1984. Autor hesel Václav Königsmark popisuje adaptaci uměleckého díla z textologického hlediska jako „*úpravu textu, která má usnadnit jeho konkretizaci v novém okruhu vnímatelů, zpravidla značně odlišném od okruhu původního, přičemž tato úprava se týká obvykle jen dílčích otázek tematických, kompozičních i jazykových, např. odstranění přílišných naturalismů, vypuštění některých méně závažných epizod, zjednodušení syntaxe apod.*“ Adaptací v divadelní tvorbě je myšleno „*přizpůsobení struktury původního dramatického díla novému uměleckému záměru buď cestou moderního přepracování (parodie např.) nebo kompozičně stylistické úpravy zastaralého textu.*“<sup>37</sup> V dramaturgii spatřuje Königsmark „*přetvoření původní epické, obvykle prozaické literární látky, někdy však také lyrické předlohy do dramatického tvaru.*“<sup>38</sup> Výsledný tvar ovšem není dramatem v pravém slova smyslu – od „přirozených“ dramaturgií se odlišuje vazbou na předlohu, přičemž tato intertextová souvislost se projevuje i v samotné struktuře dramaturgovaných textů, které v sobě většinou nesou stopy epičnosti či lyričnosti. Vazba mezi původním literárním dílem a jeho divadelní podobou bývá různá, někdy autor dramaturgie usiluje o věrný přepis, jindy se uchyluje k volnému zpracování, které už nelze ani jako dramaturgii chápat (např. Vítězslav Nezval a jeho *Manon Lescaut*).

---

<sup>37</sup> VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977, s. 11.

<sup>38</sup> Tamtéž, s. 84.

Adaptace je tedy přepisem původního dramatického textu vyhovujícím požadavkům jiných dramatických žánrů, např. hudebního dramatu (opery, muzikálu) nebo filmu, zatímco dramaturgie je převedením prozaického nebo lyrického díla do podoby dramatické.

Literární strukturalisté rozlišují dva typy dramaturgií: dramaturgii v užším slova smyslu (dramaturgii textovou) a dramaturgii v širším slova smyslu (dramaturgii inscenační). Rozdíl mezi oběma dramaturgiemi spočívá v míře jejich komplexity. Dramaturgie textová je logocentrická, tzn., že se soustředí výlučně na problém textových úprav. Dramaturgie inscenační zahrnuje jak dimenzi literární, tak také dimenzi divadelní, v níž text je pouze jednou ze složek inscenace.

Méně náročné jsou úpravy původního dramatického textu. Dialogická struktura je v něm již vypracována, přímou řeč v něm není zapotřebí tvořit. V zájmu zachování dynamičnosti příběhu, kterou v operě často „narušují“ samostatné hudební plochy, stačí původní text zredukovat a následně, jelikož se jedná o operní adaptaci, podložit hudbou. Složitějším procesem je dramaturgie textu prozaického, v němž je nejen zapotřebí mnohé dialogy vytvořit, ale také přizpůsobit veškerou dramatickou akci možnostem jeviště. Osnova příběhu prošlého procesem dramaturgie tak nemusí beze zbytku korespondovat s osnovou původního narativního textu, právě naopak, výsledkem dramaturgie bývá dosti často vytvoření tzv. „variantních“ osnov původního příběhu. Ty mohou zahrnovat nové dialogické výstupy, redukci nebo multiplikaci počtu postav a jiné radikální dramaturgické zásahy, avšak je nutno dbát, aby si výsledný příběh uchoval přinejmenším ideovou vazbu na příběh výchozí.

Strukturě příběhu jakožto prostředku umělecké komunikace se ve své knize *Příběh a diskurs* věnuje americký literární a filmový vědec Seymour Chatman, který rozděluje strukturu narativu na dvě části: *příběh*, tj. obsah neboli řetězec událostí, a *diskurs*, tj. prostředek, jímž se obsah vyjadřuje. Jinými slovy, příběh je to, co je zobrazeno, a diskurs způsob, jakým je to zobrazeno. Proces dramaturgie se sám o sobě může odvíjet různými směry, velkou roli v něm sehrává volba tzv. diskurzivních modulátorů neboli nástrojů dramaturgie.<sup>39</sup>

Jako podklad k bádání nad konkrétními Janáčkovými metodami operní dramaturgie a adaptace původního literárního textu (jeho „diskurzivními modulátory“)

---

<sup>39</sup> CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008, s. 18.

použijme pracovní definici příběhu, kterou nabízí v příspěvku do internetového sborníku ze Studentské literárněvědné konference Akademie věd ČR z roku 2010 referent Aleš Menerer: „*Příběh je obsahová struktura díla, která zahrnuje jednotlivé události (série akcí), postavy a prostředí (existenty), která je časově (a někdy také kauzálně) uspořádána. Příběh není přímo závislý na způsobu své reprezentace, ta je ovšem podmínkou jeho vzniku a každé manifestace. Příběh, jakožto mentální konstrukt, je nám přístupný pouze skrze médium a je výsledkem kognitivní aktivity recipienta. Základním elementem příběhu je pak událost chápaná jako určité rozvržení časoprostorových vztahů (vztahů postav mezi sebou a prostředím), které se vlivem jednání či dění proměňují. Příběh je tedy sérií jednotlivých časoprostorových událostí ve fikčním světě, jež se proměňují vlivem činnosti jednotlivých aktérů a působením faktorů prostředí a času.*“<sup>40</sup>

Optikou literárněvědného kontextu budeme v následujících kapitolách nahlížet na dramatizační a adaptační postupy Leoše Janáčka, které moravský skladatel zvolil pro přizpůsobení původní prozaické nebo činoherní látky požadavkům dramatické koncepce operního libreta, a jak již bylo řečeno v úvodu práce, pokusíme se vypátrat podstatu transformace, jíž prošel původní příběh, včetně jeho jednotlivých vybraných protagonistů.

## **2.2 Janáčkovy operní adaptace a dramatizace původních literárních textů**

### **2.2.1 Souhrn dramatizačních a adaptačních metod Leoše Janáčka**

Leoš Janáček je samostatným autorem dramatizací a operních adaptací pěti literárních předloh, z toho tří dramát, jedné povídky a jednoho reportážního románu. Jeho umělecká intuice a osobnostní založení jej vedly k orientaci na příběh a jeho

---

<sup>40</sup> MENERER, Aleš. Příběh a dramatizace. In: *Podoby a funkce příběhu: pokus o interdisciplinární a intermedialní debatu* [online]. Praha: AV ČR, 2011 [cit. 30. 6. 2013]. Dostupné z: <http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2010/sbornik>

protagonisty více než na líčení sociokulturního klimatu. To vytváří jen nezbytnou kulisu děje.

Nejčastější Janáčkovy dramatizační a adaptační postupy jsou textové redukce, charakteristické zejména pro *Její pastorkyňu*. Tyto prosté dramaturgické škrty jsou trojího druhu, rozdíl mezi nimi je definován jejich rozsahem a dopadem na výslednou strukturu textu. Mezi další Janáčkovy charakteristické dramatizační a adaptační metody zahrňme kontaminaci (nebo také redukci) postav, jejich přepodstatnění, kontaminaci jednotlivých epizod, dialogizaci vyprávění a převod řeči nepřímé na řeč přímou, dialogizaci monologů a monologizaci dialogů, redukci počtu dějství (spjatou s kontrakcí dějství), inverzi v kauzální posloupnosti původního textu (anteponování a postponování replik, popř. epizod původního děje), transgresi (překrývání) replik, repetice textových fragmentů, katarzní vyústění monologů aj.

## **2.2.2 Adaptace vesnického dramatu Gabriely Preissové**

### **2.2.2.1 Úpravy původního dramatického textu**

V listopadu roku 1890 nabídla mladá česká spisovatelka a autorka úspěšného dramatu *Gazdina roba* obecenstvu Národního divadla svou další hru ze slováckého prostředí – *Její pastorkyňu*. Premiéra byla odměněna bouřlivými ovacemi, avšak tento úspěch vyvolaný spíše početnou autorčinou klakou se brzy projevil jako velmi křehký. Svým naturalistickým pojetím moravského venkova si proti sobě popudila značnou část odborné divácké obce, která dílo v několika časopiseckých recenzích nevybíravým způsobem ztrhala. Myšlení českého městského kritika, atakované po celá desetiletí estetikou příběhů vesnických idyl, nebylo připraveno pojmout český venkov realisticky jako prostředí, které mělo i své stinné stránky – totiž vášně jitřené nemilosrdným připomínáním křivd minulosti, pýchu, pokrytectví a závist. Silný, nepřehlédnutelný morální odkaz díla upozorňující na nebezpečí pověrečnosti a předsudečnosti, apelující

na ochotu nevnímat, nebo alespoň rychle odpouštět jakákoli provinění, byl přívalem první hystericky vzedmuté kritické vlny odmrštěn a zůstal nedocenen.<sup>41</sup>

Neromantizovaná sonda do moravského venkovského života zaujala Leoše Janáčka, který se rozhodl látku jevištně zachránit a tři roky po premiéře požádal Preissovou o její zhudebnění. K jejímu opernímu pojetí přistoupil neméně převratně jako Preissova k jejímu pojetí dramatickému – libreto, snad i na základě špatných zkušeností s předchozím veršotepectvím Jaroslava Tichého, ponechal v próze.

*Její pastorkyňa* Gabriely Preissové je Janáčkovými adaptačními úpravami nejméně zasaženou literární předlohou. Opera vznikala v horizontu pro Janáčka velmi trudných devíti let. Jako skladatel v tomto období zápolil o nalezení a uznání vlastního kompozičního stylu, prodělával též hlubokou krizi soukromého života – osud jej postupně připravil o obě děti a způsobil trvalé trhliny v jeho vztahu k manželce. *Pastorkyni* tvoří Janáček s vypětím všech sil, často po nocích, s nadějemi na průlom v zatím ne příliš úspěšné kariéře operního skladatele. Snad i proto neprojevil při úpravách původního textu více tvůrčího elánu a odvahy k razantnějším krokům, k nimž se bez zaváhání odhodlával v případě pozdějších kompozic.<sup>42</sup> Jeho korektury původního činoherního textu Preissové tak nepřesahují rámec běžných dramaturgických škrťů, které nemohou narušit nebo nějak zásadně pozměnit psychologickou a vztahovou strukturu dramatických charakterů, jejich vystupování v rámci děje a prostředí dramatu, a tím pozměnit celkové ideové vyznění díla. Cílem textových redukcí v *Pastorkyni* je podle Paly „*zhustit, pročistit ve smyslu slohovém, zaostřit a dynamizovat dialog*“.<sup>43</sup>

Janáčková krácení textu můžeme z hlediska jejich rozměru rozčlenit do tří skupin:

První kategorii tvoří škrty v rámci vět či souvětí. Jedná se o nejprostší úpravy, při nichž Janáček odstraní z původního textu jedno nebo několik slov. Důvodem je zrychlení výpovědi. Příčinu těchto škrťů je třeba hledat především v nárocích, které na skladatele klade hudební a dramatická struktura operního díla, operní čas, ale též v impulzivní povaze Janáčkově, která v dramatickém dialogu nesnesla mnohomluvnost, proto jakékoli opakování téhož slova nebo téže myšlenky zpomalující spád výpovědi, a

<sup>41</sup> Drama bylo po pěti reprízách staženo z repertoáru pražského divadla.

<sup>42</sup> *Pastorkyňa* je navíc operou, v níž Leoš Janáček poprvé jevištně aplikuje svou po léta rozpracovávanou nápěvkovou teorii. Nepouští se tedy do podstatnějších textových úprav předlohy snad i proto, že je cele zaměstnán budováním osobitého, ve světě opery nového skladatelského výrazu. Dalším důvodem na Janáčka nezvykle opatrného zacházení s původním textem může být i jeho libretistická nezkušenost.

<sup>43</sup> PALA, František. Jevištní dílo Leoše Janáčka. In *Musikologie, sborník pro hudební vědu a kritiku*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955, s. 98

tedy samotného děje, Janáček okamžitě odstraňoval. Uvedme několik příkladů z úvodní promluvy Jenůfy. U Preissové čteme:

„Už se večer chýlí a Števo se ještě nevrací.“<sup>44</sup>

Janáček vynechává zbytečné slovo „ještě“.

„Co jsem se sotva rána dočkala, znova!“<sup>45</sup>

Vynecháno je slovo „sotva“.

„Panno Maryjá – jestlis mne oslyšela – jestli mi frajera na vojnu sebrali – naši svatbu překazili – život si musím vzít – hanba mne dožene k ztracení duše!“<sup>46</sup>

Janáček vyjímá slova „život si musím vzít“, která jsou zbytečná, jsou-li následována větou o ztracení duše – kdo jiný může být dohnán k ztracení duše než sebevrah.

Tento druh textových redukcí je charakteristický zejména pro závěrečné jednání.

Druhou skupinu škrťů tvoří vynechání celých vět nebo celých replik. Zde je možno poukázat na ostře krácené konce všech tří jednání, které jsou u Preissové rozmělnovány nadbytečnou výřečností. Janáček krátí závěrečné repliky jednajících osob a to, co není oproti originálu vyřčeno, dopoví hudbou úsečných orchestrálních doher. V prvním jednání je tak odstraněný dovětek ze stárkovy repliky: „Laco, neutíkej, tys jí to urobil naschvál – *ale já na tě svědčit nepůjdu*.“<sup>47</sup> Janáčkovu dramatickému konceptu lépe vyhovuje zakončení expresivní než smířlivé. Druhé jednání končí existenciálním výkřikem Kostelničky „*jako by smrt sem načuhovala*“.<sup>48</sup> Preissová ještě pokračuje:

Jenůfa: Zaobal ji, Laco, do šátku a já hodně zatopím. Zdá se, chudera, zle chorá. Hu – jaký je tam vítr a mráz – ale nebe samá jiskra... Och, lépe je ti tam, chlapčok můj, než na tom smutném světě...

---

<sup>44</sup> PREISSOVÁ, Gabriela. *Její pastorkyňa*. Praha: F. Šimáček, 1891, s. 7.

<sup>45</sup> Tamtéž.

<sup>46</sup> Tamtéž.

<sup>47</sup> Tamtéž, s. 25.

<sup>48</sup> JANÁČEK, Leoš. *Její pastorkyňa*. Brno: M. Urbánek, 1908, s. 201.

Tyto zbylé dvě repliky Jenůfy a Kostelničky jsou z důvodu zbytečné ilustrativnosti v libretu vynechány.

I poslední replika třetího jednání je výrazně zkrácena. Janáček končí svou operu oslavou zralé lásky: „*Laco, duša moja, pojd'! Včil k tobě mne dovedla láska, ta větší, co Pán Bůh s ní spokojen!*“<sup>50</sup> Preissová ještě pokračuje slovy dodávající postavě Jenůfy naprosto nelogický emancipační rozměr: „*Co jen to všechno ještě přetrváme, stanu se tvojí věrnou ženou a až půjdu včil mezi lid a bar k tomu soudu, tvoje ruka musí moji vést. Tu budu vědět k posile: já nejsem bídná – můj muž stojí při mně!*“<sup>51</sup> Janáček nepřijímá žádný náznak vzdoru v Jenůfčině charakteru, naopak vidí ji jako ženu, jejíž sebevědomí je podlomeno vědomím viny a vnitřní rezignace na jakékoli vlastní touhy. Ponechává postavu Jenůfy v rovině prosté zbožnosti a vyzrálé charakterové ryzosti.<sup>52</sup>

Třetí skupina textových redukcí představuje vynechání větších dialogických celků, popř. celých výstupů. Těmito zásahy je nejpoznamenanější dějství prvé, nejméně je dotknuto dějství závěrečné. V druhém výstupu prvního aktu je tak například silně proškrtán dialog Lacy a stárka, jehož největší přínos u Preissové tkví v přesném vyličení pravé Števy podstaty a historie Buryjova rodu. Čtenář činoherního textu se dovídá, že Kostelnička je ve skutečnosti žena tvrdě stíhaná životem – její nebožtík muž, Števův strýc, byl pijan a kostelničku bil. V této textové výpustce je zjevena i nespravedlnost prohlubující Lacovu zášť vůči Števi – zatímco zdravý a urostlý Števa nebyl odveden, Laca si musel svá vojenská léta naplno odsloužit. Třetí výstup prvního jednání Janáček zcela vynechává, na konci výstupu druhého vstupuje na scénu pouze Kostelnička – bez rychtářky. Vynechaný dialog mezi rychtářkou a Kostelničkou však není úplně druhořadý – obsahuje zmínky o Kostelniččině vážnosti mezi lidmi. Kostelnička je zvaná k těžce nemocným, když někdo potřebuje radu nebo lékařskou pomoc, obrací se na ni, i pan farář ji má v úctě. Dále rozhovor prozrazuje silnou vazbu mezi Kostelničkou a Jenůfu, Kostelniččinu hrdost na schovanku jako na vlastní dceru, a také, že Laca si na Jenůfu

<sup>49</sup> PREISSOVÁ, Gabriela. *Její pastorkyňa*. Praha: F. Šimáček, 1891, s. 47.

<sup>50</sup> JANÁČEK, Leoš. *Její pastorkyňa*. Brno: M. Urbánek, s. 279–280.

<sup>51</sup> PREISSOVÁ, Gabriela. *Její pastorkyňa*. Praha: F. Šimáček, 1891, s. 63.

<sup>52</sup> Tento strohý způsob zakončování emocionálně vypjatých výstupů můžeme zaznamenat i v jiných operách, podobně je přetrženo například vyprávění Skuratova v 2. dějství *Z mrtvého domu*, kdy na dotaz vězňů „Co Luisa“ odpovídá Skuratov pouhým odmítavým mávnutím ruky, zatímco Dostojevského Baklušin o Luise ještě nějakou dobu vypráví, a to navíc ve velmi pozitivním duchu.

myslel již od dětství.<sup>53</sup> Vynechán je celý výstup pátý, následně Kostelniččina vzpomínka na její tvrdé soužití s mužem opilcem. Významně redukován je první výstup druhého jednání. Eliminována je tak například Kostelniččina replika zdůrazňující její pýchu „*kdo se z nás mohl spíše pokořit – on, chasník nevážený, anebo já, které se už dost lidí ruce nalíbalo*“,<sup>54</sup> mizí také zmínka o Vídni nebo o Kostelniččinu záměru uprosit Števu, aby si Jenůfu vzal.<sup>55</sup> Janáček dále škrtá celý výstup Kostelničky s pastuchyní, prozrazující nadměrnou a nadbytečnou potřebu autorky dramatu neustále poukazovat na Kostelniččinu výjimečnost a vážnost u lidí. Vynechána je ovšem i jedna důležitá informace, totiž že Števa nechal Jenůfu kvůli jejímu poraněnému „lícu“ a začal chodit s rychtářovou Karolkou. Z toho důvodu Kostelnička údajně poslala Jenůfu do Vídně, aby se tam z rozchodu zotavila. Na rozchod Jenůfy se Števou je upozorněno u Preissové podstatně důkladněji než u Janáčka, kde se o Karolce zmíní pouze Števa v rozhovoru s Kostelničkou, a to víceméně mimoděk. Rozchod Števy s Jenůfou, i důvod tohoto rozchodu, si operní divák nejlépe domyslí na základě Števy věty: „*Když jsem ji ráno po odvodě uhlídal, jak má to líco rozřáté, všecka láska k ní mi odešla*.“<sup>56</sup> Významně je zredukován jeden ze stěžejních dialogů druhého dějství, totiž rozhovor Kostelničky se Števou. Vynechány jsou věty, v nichž Kostelnička Števovi říká, že z něj nikdy nebude dobrý spořádaný muž, ale že i přesto ho musí uprosit, aby si Jenůfu vzal, načež Števa odpovídá: „*Zas už mne chcete pronásledovat! Však u rychtářů se mne nebojí, dají mi přece tu nejpěknější dceru. A kmotřenka rychtářka povídaly, že ze mne, až se vybouřím, bude teprve spořádaný muž*.“<sup>57</sup> Vynechána je tak opět informace o Števově započatém vztahu s Karolkou. Števa projevuje notnou dávku slabosti a sobeckosti, když žádá Kostelničku o utajení jeho mravního deliktu a navrhuje, aby se obě ženy přestěhovaly do jiné krajiny. Janáček nadále vynechává opětovné zdůraznění Kostelniččiny vážnosti a pýchy, když odstraňuje druhou část věty: „*Na kolenou se toho musím dožadovat, já, před níž pan farář pověděli, že smeknou*.“<sup>58</sup> Poslední velký škrt v druhém dějství je

---

<sup>53</sup> Laca zmiňuje v operním ději svůj cit k Jenůfě vinoucí se jeho životem od dětských let až v okamžiku, kdy jí krivákem poraní tvář.

<sup>54</sup> PREISSOVÁ, Gabriela. *Její pastorkyňa*. Praha: F. Šimáček, 1891, s. 29.

<sup>55</sup> Jenůfčin domnělý pobyt ve Vídni je u Janáčka poprvé zmíněn až v dialogu Kostelničky a Števy, a to v podobě Števy otázky „Dojela už z Vídně?“. Tento dotaz je ovšem bez jakéhokoli předchozího vysvětlení dost nenadálý a jeho smysl se tak rozostřuje. Vysvětlení, proč si všichni myslí, že je Jenůfa ve Vídni, se divák nedočká ani v rozhovoru Kostelničky s Lacou, kde Vídeň rovněž není zmiňována.

<sup>56</sup> JANÁČEK, Leoš. *Její pastorkyňa*. Brno: M. Urbánek, 1908, s. 139.

<sup>57</sup> PREISSOVÁ, Gabriela. *Její pastorkyňa*. Praha: F. Šimáček, 1891, s. 35.

<sup>58</sup> Tamtéž, s. 36.



učiněn v rozhovoru Kostelničky s Lacou, kdy Janáček nechá Kostelničku pouze konstatovat smrt dítěte. Kostelnička Preissové ještě vysvětluje Lacovi, co se s chlapcem dělo po jeho smrti. Laca se domáhá vstupu do Jenůfčiny světničky, Kostelnička mu v tom brání a posílá ho k rychtářům, aby zvěděl, na kdy chystají Števvovu svatbu s Karolkou. V tomto místě je Janáčkův zákrok trochu neobratný: U Janáčka Kostelnička říká pouze: „*Jen běž a dozvěd' se tam (?), kdy chystají svatbu! Já to musím vědět.*“<sup>59</sup> Z kontextu však není na první pohled zřetelné, zvlášt' když informace o Števvově novém vztahu není v druhém jednání nikterak zdůrazňovaná, kam vlastně Lacu posílá. Zajímavý a příhodný škrť učinil Janáček v rozhovoru Jenůfy s Lacou na konci druhého dějství. Tato úprava zahrnuje také výpustku druhé části Jenůfiny repliky „Mamička tak dětinsky hovoří... Jak by sis to mne vzal, *Laco, když lásky k tobě nemám a jsem tak bědná – aji už nepohledná.*“<sup>60</sup> Janáček vnímá tuto část dramatu silně emotivně, proto empaticky odmítá nemístnou narážku na Jenůfinu někdejší antipatii vůči Lacovi a její současnou nepohlednost. Rovněž je odstraněna Lacova replika, s níž Laca uchvátí Jenůfu do náručí: „*Hle – ta jizva, kterou já ti způsobil. I s ní jsi líbezná, duša moja!*“<sup>61</sup> Tato věta nevhodně připomíná Lacovu někdejší hrubost. To, že miluje Jenůfu i s jizvou v obličejí, je zřejmé i bez demonstrativního vyznání.

Poslední výrazný škrť je učiněn v třetím jednání ve smířlivém rozhovoru Lacy s Jenůfou poté, co vyjde najevo pravda o dítěti. Janáček směřuje finále bezodkladně k vyznání lásky mezi osobami, které si musely mnoho odpustit, a proto má jejich vztah naději „pro celý život“.<sup>62</sup>

Oproti Foersterovi, který takřka ve stejné době zhudebňoval *Gazdinu robu*, jejíž postavy výrazně zredukoval, Janáček všechny epizodní role v libretu ponechal, včetně Bareny, pastuchyně nebo pasáčka Jana. Považoval je totiž za důležité k dokreslení venkovského koloritu.

V libretu Janáčkovy průlomové opery lze vedle dramaturgických škrťů vystopovat ještě dva charakteristické kompoziční a stylistické postupy, jimiž jsou repetice textových fragmentů a překrývání (transgrese) replik. O dynamizační a psychologické funkci první metody bude blíže pojednáno v následující podkapitole. K druhé metodě,

---

<sup>59</sup> JANÁČEK, Leoš. *Její pastorkyňa*. Brno: M. Urbánek, 1908, s. 152-153.

<sup>60</sup> PREISSOVÁ, Gabriela. *Její pastorkyňa*. Praha: F. Šimáček, 1891, s. 45.

<sup>61</sup> Tamtéž, s. 46.

<sup>62</sup> Tamtéž, s. 72.

totiž k překrývání replik, se Janáček uchyluje z důvodu zvýšení dramatického účinku – opět zde vystupuje do popředí skladatelova snaha o co nejrealističtější jevištní tvar původního příběhu. Janáček vychází z životních situací a rozhovorů, při nichž se běžně stává, že lidé hovoří přes sebe, zvláště v emotivních okamžicích, jakými jsou např. radostná nebo šokující zjištění, vzrušené argumentace, ale také při prostých společenských konverzacích, při nichž je na malém prostoru soustředěn větší počet lidí. To se také děje v *Její pastorkyni*, např. ve svatební scéně, v okamžiku nalezení mrtvého dítěte, nebo při zdrcujícím i radostným zjištění Lacy a Jenůfy, že Števu neodvedli. Tento způsob psaní, který u Preissově nenajdeme, přibližuje přesně dle skladatelova uměleckého záměru děj *Její pastorkyně* životní realitě.

#### 2.2.2.2 Původní a výsledný dramatický tvar postav *Její pastorkyně*

Gabriela Preissová postavila svou druhou hrou z prostředí slovácké vesnice na jeviště Národního divadla silné ženské charaktery. O svých záměrech, které s těmito postavami měla, referuje autorka ve svých četných tiskových reakcích na výpady dobové kritiky, o podstatě postav *Její pastorkyně* se rozepisuje i životopisec Gabriely Preissově Artur Závodský.

V prvé řadě je zapotřebí poukázat na reálný podklad těchto postav. Syžet dramatu vyrostl podle slov autorky na základě dvou skutečných událostí, které byly uměleckým přeformováním uvedeny na jeviště. Reálnou podstatu hry používá Preissová jako nejsilnější argument v obhajobě proti nařčením z pomluv selského člověka.

Jenůfa má svůj vzor v děvčeti, jemuž bratranec zohavil nožem tvář při krouhání zelí a jež v době vzniku dramatu sloužilo u Milosrdných bratří v Brně. O této ženě napsala Preissová Bronislavě Herbenové v dopise ze dne 7. října 1890: „*Není potřeba nejbídnějšího charakteru, aby se šohajovi znelíbila.*“<sup>63</sup> Kostelnička má svůj reálný podklad v ženě, „*nevlastní matce přijaté, milované dcerky z cizí krve, která usmrtila její nemanželské dítě proto, aby zachránila dívku před hanbou a ponížením, že ji dost dobře*

---

<sup>63</sup> ZÁVODSKÝ, Artur. *Gabriela Preissová*. Praha: SPN, 1962, s. 128.

nevychovala.“<sup>64</sup> Právě tato postava je nositelkou hlavní autorské ideje, její přezdívka měla původně posloužit jako samotný název hry.<sup>65</sup> Skutečná Kostelnička nebyla jedinou pachatelkou hrůzného činu, na něm se spolu s ní podílela i její schovanka. Preissová ovšem nechtěla mít na jevišti dvě vražednice, proto Jenůfu do vraždy dítěte nezapojila a její vinu ponechala v akceptovatelnější poloze.

Podstatu obou hlavních hrdinek činoherního děje nastiňuje ve své monografii o Gabriele Preissové velmi zevrubně Artur Závodský. Shrneme-li jeho postřehy, můžeme konstatovat náhled na Jenůfu jako dívku zprvu „*poněkud pasivní*“, zastíněnou monumentální figurou Kostelničky, vzdělanou, obětavou, pracovitou, krásnou, ale také naivní, měřící cenu člověka podle jeho tělesné krásy. U Kostelničky si Závodský všímá zejména její vážnosti u lidí, charakterizované mimo jiné její vznešenější mluvou. Vyjmenovány jsou všechny styčné body v textu, jimiž lze tuto Kostelniččinu vážnost prokázat, tedy úcta ze strany faráře, Kostelniččina péče o kapli, její vedení procesí a obstarávání pohřbů, léčba různých neduhů pomocí kořenářských lektvarů, repliky ostatních postav oslavující Kostelničku jako ženu moudrou a odvážnou. Kostelnička je ovšem také ženou pyšnou, hrdou na své schopnosti, ženou pevné vůle a přísných zásad.<sup>66</sup>

Oběma hlavním ženským postavám je společné silné osobnostní zrání – Jenůfa dochází v konci hry k prozření své dívčí naivity, Kostelnička své pýchy. Zatímco v počátku dramatu vystupuje Jenůfa spíše jako postava submisivní, podléhající autoritě starších žen, tedy stařenky a Kostelničky, v konci dramatu přebírá jejich otěže a s odvahou a odhodláním, povzbuzená Lacovou obětavou láskou, se rozhoduje aktivně čelit nepřízni osudu. Kostelnička prochází opačným vývojem – žena plná elánu, hrdá na své společenské postavení, se pod tíhou událostí mění v ženu zmučenou, rezignovanou, poníženou, jakoby „*po nemoci*“. „*Hyne jaksi! Co vy jste bývala za ženskou statečnou,*“ říká Kostelničce rychtář těsně před veřejným odhalením jejího hříchu.<sup>67</sup> Nejvyššího bodu zralosti pak dosahují postavy v okamžiku, kdy se rozhodují vzít veškerou vinu za

<sup>64</sup> Svoboda. *Moravskoslezský deník*. Praha: Česko-moravské podniky tiskařské a vydavatelské v Praze, 16. 1. 1941, roč. 23, č. 13, s. 1.

<sup>65</sup> Původní záměr Preissové byl posílit postavu Kostelničky jako ženy, jíž osud nedopřál vlastní dítě, a proto se upnula na schovanku. Ochota obětovat se pro cizí dítě vyvěrající z nemožnosti mít dítě vlastní u ní vyvolalo přepjatou hrdost zdůrazňovanou takřka v každé replice dotýkající se postavy Jenůfy, domýšlivost a sobeckost vedoucí až k vášni a pomatení smyslů, během kterého vraždou dítěte zahlazuje stopy schovančiny morálního poklesku ve snaze jej udržet v tajnosti.

<sup>66</sup> ZÁVODSKÝ, Artur. *Gabriela Preissová*. Praha: SPN, 1962, s. 131–132.

<sup>67</sup> PREISSOVÁ, Gabriela. *Její pastorkyňa*. Praha: J. Otto, 1912, s. 56.

celou tragédií na sebe, bez jakéhokoli náznaku snahy obvinít ostatní. Této proměně smýšlení se nevymyká ani Laca, který se svým pokáním z násilného činu spáchaného na Jenůfě možná trochu překvapivě staví do role původce celého neštěstí, a vyjadřuje navíc odhodlání milovat Jenůfu i přes hanbu, která na ni dopadla. Muž v počátku hry zapšklý, uhnížděný v ublíženosti, poddávající se záchvatům žárlivosti, labilní, se v závěru dramatu projeví jako charakterní hrdina ochotný milovat i ženu nehodnou a smířit se kvůli ní i se svým někdejší sokem v lásce. Jediný ze čtveřice hlavních protagonistů, který až do konce hry nepřekročí hranice svých charakterových kazů, je Števa. Scénu opouští bez jakékoliv omluvy, bez jediného náznaku přiznání viny, byť je to vlastně on, kdo celé drama svým nezodpovědným chováním rozpoutal.

Psychologie postav je jedním z nejsilnějších faktorů působících na dějovou linii příběhu. Pokud jeho hlavní protagonisté neprojdou v rámci své transformace při přepisu dramatického textu na libreto prakticky žádnou vnitřní psychologickou proměnou, nebude zásadním způsobem narušena ani struktura děje a ideové vyznění celku tak zůstane totožné s originálem. Tato skutečnost je výhradní skutečností *Její pastorkyně*, v pozdějších Janáčkových adaptacích se již neopakuje, neboť Janáček coby libretista je odvážnější. Dopad škrtnů na výslednou podobu dramatických figur průlomové Janáčkovy opery je minimální. Pokud se přeci jen nabízí některé posuny v psychologii postav *Její pastorkyně*, jedná se o změny nepatrné, většinou spekulativní povahy. Janáčkovy škrty jsou obvykle velmi decentní a příhodné. Podstatné informace Preissova ve svých dialozích většinou opakuje, takže jejich vynechání v jednom místě textu zpravidla neznamená jejich definitivní odstranění. Pokud Janáček vynecháním určitého textového oddílu některé informace vypustí, sdělí je jinde, v místě, kde text ve shodě s originálem beze zbytku zachová.<sup>68</sup>

Odstraněním popisných pasáží, které mají většinou úkol vysvětlit motivaci jednajících osob, popř. zvýraznit jejich charakterovou podstatu, dosahuje Janáček dějové akcelerace zesilující výsledný emoční účín celého dramatu. Problematickým jevem v tomto ohledu zůstávají Janáčkovy textové repetice. Tato opakování slov, potažmo celých vět, představují jeden z charakteristických znaků libreta *Její pastorkyně* a byly pískem v zubech mnoha janáčkovských badatelů. Z hlediska výstavby

---

<sup>68</sup> Tak je tomu například v případě informace o Števově rozchodu s Jenůfou a započetí nového vztahu s Karolkou nebo o tom, že Jenůfino zmizení odůvodnila Kostelnička jejím odjezdem do Vídně. Vyskytnou se ovšem i výjimky, na které upozorňujeme níže v pojednání o výsledné podobě Kostelničky.

dramatického textu se totiž mohou jevit jako absurdní a neekonomická, avšak zcela bez významu nejsou. Na jejich dynamizační a psychologickou funkci upozornil již v roce 1955 František Pala, který si za podklad svého tvrzení zvolil příklad Jenůfčina zasněného rozjímání nad usychající rozmaryjí: Pala na vysvětlenou uvádí: „S rozmarýnem spojuje Jenůfka pověřivě svou budoucnost. Je bolestně zamyšlena a disponována (třebaže formálně hovoří k stařence) k tesknému monologu. Utkvělá myšlenka vnucuje se třikrát znovu, ale vždy v jiné formě. Důmyslně utvářel Janáček zejména třetí opakování, jež rozštěpil pauzami, a tím vzbudil dojem, jako by slova zírala na rtech. Je to opakování fráze, odůvodněné psychickou situací.“<sup>69</sup>

Psychologická a dynamizační odůvodnitelnost textových opakování je v *Pastorkyni* nejsnáze doložitelná charakterem promluv druhého dějství. Text tohoto jednání se v kontextu celé opery odvíjí nejplynuleji, opakování slov jsou na rozdíl od dějství prvního nebo třetího méně častá, celé dlouhé monology jsou jich zcela zproštěny. Důvodem může být celkové zklidnění scény vyvolané v prvé řadě nečetností jednajících osob. Celková atmosféra obrazu není tak vzrušená a rozpořehovaná personálním přečíslením, jako je tomu v případě dějství prvního a třetího, jednotlivé repliky jsou pronášeny v rámci rozhovorů maximálně dvou současně jednajících osob, k překrývání promluv takřka nedochází, takže odpadá důvod opakovat věty nebo výrazy pro jejich lepší slyšitelnost a srozumitelnost. Opakována jsou tak v drtivé většině případů pouze slovní spojení vykazující citový vzruch: „do hrobu sprovodit“,<sup>70</sup> „v tvoji hanbě“,<sup>71</sup> „a když jste se na mne tak osápla“,<sup>72</sup> „do té hanby“,<sup>73</sup> „že se jí bojím“,<sup>74</sup> aj., nebo větné konstrukce vyskytující se na emocionálně vypjatých místech, jako např. věty Kostelničky „k Pánubohu dojde, dokud to ničeho neví“<sup>75</sup> nebo „to by se na mne, na Jenůfu sesypali“<sup>76</sup> nebo „a já si na tobě tak zakládala!“<sup>77</sup> Nejvíce opakování lze zaznamenat v promluvách Laca, který ovšem celkově vystupuje jako postava vnitřně

---

<sup>69</sup> PALA, František. Jevištní dílo Leoše Janáčka. In *Musikologie, sborník pro hudební vědu a kritiku*. Praha: SNKLHU, 1955, s. 108.

<sup>70</sup> JANÁČEK, Leoš. *Její pastorkyňa*. Brno: M. Urbánek, 1908, s. 110.

<sup>71</sup> Tamtéž, s. 111.

<sup>72</sup> Tamtéž, s. 128-129.

<sup>73</sup> Tamtéž, s. 133.

<sup>74</sup> Tamtéž, s. 137-138.

<sup>75</sup> Tamtéž.

<sup>76</sup> Tamtéž, s. 116-117.

<sup>77</sup> Tamtéž.

nevyrovnaná a snadno vzrušivá, takže časté opakování slov lze u něj považovat za breptavost tryskající z přemíry citu.

Janáčkovými úpravami činoherního textu je nejvíce zasažená postava Jenůfčiny „mamičky“. Ve srovnání libreta s textem Gabriely Preissovové se nám nabízí v postavě Kostelničky jeden zásadní rozdíl: Zatímco Preissová v podstatě na každé stránce svého dramatu zdůrazňuje Kostelniččinu hrdost a její výsadní společenské postavení, Janáčkově libretu se Kostelniččiny pýchy překvapivě ani slovem nedotýká, o jejích veřejných aktivitách zaručujících jí důstojné společenské postavení sveřepě mlčí. Pastuchyňa ani rychtářka, postavy, které jsou k oslavě Kostelniččiny osoby a zdůraznění její hrdosti v dramatu Preissovové nejvíce využity, u Janáčka v tomto duchu vůbec nepromluví! Kdo je tedy Kostelnička v opeře? Jedná se ve světle libreta o ženu váženou, pyšnou, těšící se u lidí mimořádné úctě, nebo ženu prostou, obyčejnou, nijak nevystupující z davu?

Janáček se svými úpravami původního textu vyhnul kromě jiných těmto charakterizačním replikám:

„To je pravda, že se těchto rukou z vděčnosti a považování lidé víc nalíbají, než kdybych byla nějaká velkomožná paní.“ (Replika Kostelničky)<sup>78</sup>

„Však vám za vaše múdré rady nanosí lidé dost.“ (Replika rychtářky)<sup>79</sup>

„Shledávala jsem ve Voboře družky na funus kovářové děvčici. Měla záškrť, byla jsem tam do poslední chvíle.“ (Replika Kostelničky)<sup>80</sup>

„Čekají mne u hajných jako nebeského posla. Hajná má zlou vůli na noze, nesu jí mazání.“ (Replika Kostelničky)<sup>81</sup>

„Nejsem hladova a jídlo mne jakživo neudrží od prospěchu s pomocí.“ (Replika Kostelničky)<sup>82</sup>

„Kdo se z nás mohl spíše pokořit – on chasník nevážený, anebo já, které už se dost lidí ruce nalíbalo?“ (Replika Kostelničky)<sup>83</sup>

„Vás by si věru žádný netroufal okrást, že vaše moudrá hlava všecko hned uhádne.“ (Replika pastuchyně)<sup>84</sup>

„Když si vzpomenu, jak kolikrát ženské vás poklebetily – ale už dávno, ještě za vašeho nebožtíka, když jste ještě nebyla tak rozhlášena.“ (Replika pastuchyně)<sup>85</sup>

---

<sup>78</sup> PREISSOVÁ, Gabriela. *Její pastorkyňa*. Praha: F. Šimáček, 1891, s. 14.

<sup>79</sup> Tamtéž.

<sup>80</sup> Tamtéž s. 16.

<sup>81</sup> Tamtéž, s. 18.

<sup>82</sup> Tamtéž.

<sup>83</sup> Tamtéž, s. 29.

<sup>84</sup> Tamtéž, s. 30.

„Na kolenou se toho včil musím dožadovat, já, před ním pan farář pověděli, že smeknou.“ (Replika Kostelničky)<sup>86</sup>

Žádná z těchto replik není zanesena do libreta. Janáček tak podstatně zaobluje hrany Kostelniččiny hrdosti a na rozdíl od Preissové se ani slovem nezmiňuje o jejím společenském uznání. Oproti dramatu také podstatně méně poukazuje na Kostelniččinu citovou závislost na Jenůfě, způsobenou nenaplněnou touhou ženy po vlastním dítěti. Tímto se opět poněkud rozchází s koncepcí Gabriely Preissové, jejímž autorským záměrem bylo „*postavit na jeviště ženu, ochuzenou o mateřství touže přírodou, která ji pronásleduje nepokojnou, až bolestnou touhou po dítěti*“.<sup>87</sup> Tomuto předem zvolenému cíli se Preissová všemožně snažila přizpůsobit látku svého dramatu, proto takřkajíc na každé stránce zdůrazňuje, jak moc Kostelnička na Jenůfě lpí. Z mnoha replik uvádíme pouze některé:

„Vám Pánbůh, milá Kostelničko, děti nedal.“ (Replika rychtářky)<sup>88</sup>

„Tu já jsem si vychovala! Nebyla to moje krev, kus mne samé – ale já s ní noci probděla, pro ni si upírala každé lepší sousto, za ni se modlila, ji trestala, žehnala, ku cti dochovala. A mně řekli pan farář...: Buryjovko před takovouhle matkou já smeknu.“ (Replika Kostelničky)<sup>89</sup>

„Já si na tobě tak zakládala!“ (Replika Kostelničky)<sup>90</sup>

„Tahle truhla by jim za to stála. Podívejte se! Plná výbavky pro Jenůfu – samý vzácný orkať. Má tady jen dvanáctery rukávce a některé až po desině.“ (Replika Kostelničky)<sup>91</sup>

„Sužuju se pro Jenůfu.“ (Replika Kostelničky)<sup>92</sup>

„Pojďte se podívat na její výbavku! Rozložila jsem ji v komoře, aby vyvětrala. Sama jsem to všechno pořádala; takovou výbavku hned tak nevidět.“ (Replika Kostelničky)<sup>93</sup>

„Však já také mou Jenůfu nedala ledajakému rozhazovačnému chlapčisku.“ (Replika Kostelničky)<sup>94</sup>

---

<sup>85</sup> PREISSOVÁ, Gabriela. *Její pastorkyňa*. Praha: F. Šimáček, 1891, s. 30

<sup>86</sup> Tamtéž, s. 36.

<sup>87</sup> <sup>87</sup> *Svoboda. Moravskoslezský deník*. Praha: Česko-moravské podniky tiskařské a vydavatelské v Praze, 16. 1. 1941, roč. 23, č. 13, s. 1.

<sup>88</sup> PREISSOVÁ, Gabriela. *Její pastorkyňa*. Praha: F. Šimáček, 1891, s. 17.

<sup>89</sup> Tamtéž.

<sup>90</sup> Tamtéž, s. 28.

<sup>91</sup> Tamtéž, s. 30.

<sup>92</sup> Tamtéž, s. 31.

<sup>93</sup> Tamtéž s. 51.

<sup>94</sup> Tamtéž, s. 54.

Kostelničku Gabriely Preissové tedy můžeme charakterizovat jako ženu hrdou, osobu váženou, životem těžce zkoušenou. Podle slov stárka, která jsou součástí velkého škrtu, si se Štefovým otcem notorikem „*zkusila očistec*“.<sup>95</sup> Je hrdá na své dokonalé mateřství, hrdá na Jenůfu, na své pečovatelské schopnosti a zásobu dobrých skutků. Je vždy ochotná k obětavé a nezištné pomoci, o to děsivější je pak pro všechny zjištění, že zrovna ona je vražednicí, nadto vražednicí nemluvněte. Preissová zobrazuje Kostelničku také jako vznešenou ženu – „*mluví vznešeněji než obyčejně vesničanky*“<sup>96</sup> – a jako ženu bigotně věřící.

Janáčkova Kostelnička i po výše zmíněných úpravách, jimiž Janáček nezdůrazňuje tolik její vlastnosti jako Preissová, zůstává ženou autoritativní. Je charakterizována výkřikem rekrutů „*ale je to přísná ženská*“,<sup>97</sup> ale také respektem, který budí u jiných osob, především u durdivého a jinak nikým nezkrotného Števy:

„Jak rázem všecko to Štefkovo vypínání schlíplo před kostelničkou uši!“ (Replika Lacy)<sup>98</sup>

„A vás, tetko, nehněvejte se za upřímnost, také se bojím, vy mi připadáte tak divná, strašná, jako nějaká bosorka, která by za mnou chodila a mne pronásledovala!“ (Replika Števy)<sup>99</sup>

Hrdost na pastorkyni je prozrazena ve slovech Jenůfy:

„Beztoho bude těch výčitek dost, dost! Víš, jak si na mně zakládá!“<sup>100</sup>

A také ve slovech samotné Kostelničky:

„A já si na tobě tak zakládala!“<sup>101</sup>

Pro Kostelniččinu „lékařskou“ pomoc posílá stárek v bezprostřední reakci na Jenůfino zranění:

---

<sup>95</sup> PREISSOVÁ, Gabriela. *Její pastorkyňa*. Praha: F. Šimáček, 1891, s. 12.

<sup>96</sup> Tamtéž, s. 14.

<sup>97</sup> JANÁČEK, Leoš. *Její pastorkyňa*. Brno: M. Urbánek, 1908, s. 60.

<sup>98</sup> Tamtéž, s. 89.

<sup>99</sup> Tamtéž, s. 140–141.

<sup>100</sup> Tamtéž, s. 80.

<sup>101</sup> Tamtéž, s. 116–117.



„Pošlete pro Kostelničku, ať jde hojit, honem hojit!“<sup>102</sup>

Kostelničce záleží na veřejném mínění a společenském vnímání své osoby i osoby své schovanky, proto se všemožně snaží utajit její poklesek. Od okamžiku, kdy se dozví o Jenůfě prohřešku, je ovládána úzkostí. Její jednání je motivováno strachem ze společenského znemožnění. Není možné ji považovat za postavu vyloženě zápornou, jak je možno pojímat například Marfu v *Káti Kabanové*, právě naopak, Kostelnička je schopná uznat vinu a přiznat se k vraždě, zatímco Kabanicha si svůj podíl na sebevraždě Káti nikdy nepřipustí.

Hrdost se však z Kostelničky v průběhu dramatu i opery postupně vytrácí. Od okamžiku, kdy si uvědomí strašlivost svého činu, o němž by dozajista nikdy netušila, že by ho kdy byla schopna, chřadne pod tíhou výčitek svědomí. Strádání ducha se projeví i v celkové fyzické sešlosti:

„Kostelnička je pořád po nemoci slabého ducha.“ „Vidět to po ní, hyne, hyne jaksi! Co jste vy bývala za ženskou statečnou, jen na vás všecko hrálo.“<sup>103</sup>

„Cítím to jaksi, hynu. Och, bývají to muka! Spánek nikdy neodlehčí, musím být vzhůru, musím, abych to všechno zažila. Nechci se uzdravit, nechci, dlouhý život byl by hrůzou!“<sup>104</sup>

V postavě Kostelničky můžeme zaznamenat ještě jeden posun, jak již bylo řečeno, změnu spíše spekulativního rázu, kterou tato postava zaznamenala v rámci své přeměny z figury činoherní na figuru operní. Ve srovnání libreta s předlohou se nabízí otázka, s jakým záměrem podává Kostelnička Jenůfě v počátku druhého dějství odvar z makoviny. Je to skutečně proto, aby si Jenůfa po probdělých nocích s dítětem řádně odpočinula? Nebo proto, aby zaspala Kostelniččino ponížení v jednání se Števou, o kterém se mimochodem Janáčková Kostelnička na rozdíl od Kostelničky Preissové Jenůfě ani slovem nezmíní? Nebo uspává Jenůfu již s ryze vražednými úmysly? Špatný záměr se Kostelničce Gabriely Preissové prokázat nedá. Je vskutku důvodné domnívat se, že původní Kostelnička podala omamný nápoj Jenůfě s úmyslem dobrým, totiž aby se pořádně zregenerovala. V promluvě, která je u Janáčka škrtnuta, navíc překvapivě jako by počítala s tím, že dítě bude žít:

---

<sup>102</sup> JANÁČEK, Leoš. *Její pastorkyňa*. Brno: M. Urbánek, 1908, s. 100–101.

<sup>103</sup> Rozhovor pastuchyně a rychtáře s Kostelničkou v úvodu třetího dějství, tamtéž s. 210–211.

<sup>104</sup> Replika Kostelničky, tamtéž s. 212–214.

„Svařila jsem ti trochu makoviny, abys nabyla pevnějšího spánku. Vždyť už jsi z těch bezesných nocí jako stín. Pamatuj se – neutrať si zdraví – máš teď pro koho žít, dítě tě bude potřebovat. Bude beztak jenom na tobě jediné viset – otce – chlapa bezectného nepozná.“<sup>105</sup>

Tato promluva samozřejmě může být falešná a pod pláštěm přívětivých slov krýt skutečný zlý záměr. Když se však rozhodne přiznat k vraždě, ve chvíli nesporné pravdomluvnosti, opět Kostelnička Preissové mluví o náhodné shodě okolností a popírá zlý úmysl:

„Toho večera byla náhodou omámena, že jsem jí makovinou chtěla pomoci k lepšímu spánku.“<sup>106</sup>

Kostelnička, a to je zapotřebí zdůraznit, u Preissové pravděpodobně nevstupuje do druhého dějství jako vražedkyně. Nápad využít Jenůfčiny indispozice a zahubit dítě je dílo okamžiku, zkrat rodící se až ve chvíli, kdy Števa odmítne přijmout otcovské povinnosti a Laca projeví nechuť brát si s Jenůfou i „Števovo děcko“. Janáčkovými úpravami textu se postava Kostelničky, zřejmě nezáměrně, ale přesto, v tomto ohledu poněkud mění. Podání makoviny komentuje Janáčková Kostelnička až výmluvně stručněji než Kostelnička Preissové:

„Ale prve si to všechno vypij, aby se ti v spánku ulehčilo.“<sup>107</sup>

V třetím jednání opery, kdy se doznává k vraždě, pronáší slova, z nichž se dá usuzovat, že odvar byl podán Jenůfě s temným úmyslem:

„Jenůfa nebyla ve Vídni, já jsem ji schovávala, omámila, dítě vzala, k řece zanesla a v prosekaný otvor vstrčila.“<sup>108</sup>

Strohý výčet jednotlivých úkonů působí dojemem, že jednala chladnokrevně podle předem stanoveného plánu. Jako by do druhého dějství vstupovala s vražedným nápadem a záleželo už jen na tom, jaký postoj zaujme Števa. Števova slova „*tetko*

---

<sup>105</sup> PREISSOVÁ, Gabriela. *Její pastorkyňa*. Praha: F. Šimáček, 1891, s. 27.

<sup>106</sup> Tamtéž, s. 59.

<sup>107</sup> JANÁČEK, Leoš. *Její pastorkyňa*. Brno: M. Urbánek, 1908, s. 117–118.

<sup>108</sup> Tamtéž, s. 261–262.

*Kostelničko, poslala jste cedulku, když nepřijdu, že se stane hrozné neštěstí!*<sup>109</sup> pak vystupují z dějového kontextu ještě hranatěji, podobně jako Kostelniččina promluva k sobě samé poté, co pošle Jenůfu spát „*jen dočkej, nevíš, že jsem ho dnes pozvala – rozhodne se to, rozhodne.*“<sup>110</sup> Není možné beze zbytku prokázat, že tento posun není jen náhodným, nezáměrným výsledkem Janáčkových textových úprav, jistá změna ve vnímání Kostelničky oproti předloze se však nabízí.

Struktura vztahů v dramatu i v opeře je poměrně složitá. Výřečnější je v tomto ohledu Preissová. V dramatu vystupuje třináct osob – stařenka Buryjovka, výminkářka a hospodyně ve mlýně, Kostelnička Buryjovka, vdova, stařenčina snacha, Jenůfa, její pastorkyňa, Števa Buryja a Laca Klemeň, nevlastní bratři a stařenčini vnuci, dále stárek, rychtář, rychtářka, rychtářova dcera Karolka, pastuchyňa, služka ze mlýna Barena a pasáček Jano. Janáček v prvním jednání vynechává důležitý dialog mezi stárkem a Lacou, v němž Preissová objasňuje spletnost rodinných vztahů Buryjovských. Tento škrť je poměrně překvapivý a způsobuje mírnou dezorientaci ve vztazích jednotlivých osob v opeře. Informace o zázemí, v kterém byli Jenůfa, Števa i Laca vychováni, případně o vzájemných rodinných vazbách nejsou pro čtenáře, potažmo diváka nepodstatné. Janáček evidentně nechtěl být popisný, věřil, že podstatné informace vyplnou z děje.

Struktura vztahů v *Pastorkyni* je tedy, tak jak nám ji líčí Preissová, následující: Nejstarší ženou ve mlýně je stařenka Buryjovka, ta měla dva syny, kteří již nežijí, takže se o nich jen mluví. Jeden z nich byl otcem Števy, podle slov stárkových člověkem ke konci života marnotratným. Oženil se s o patnáct let starší vdovou, matkou Lacy. Tím se oba chlapci stali nevlastními bratry. Lacova matka zemřela, brzy po ní zemřel i mlynář. Stařenka pravděpodobně nikdy nepřijala Lacu jako vlastního vnuka, ale vždy jako syna té, která se přivdala, proto se také zdráhá vyplatit mu podíl z mlýna. To jí také Laca hned v úvodu dramatu i opery vyčítá. Druhý syn Buryjovky byl notorik, dvakrát ženatý. První manželství netrvalo dlouho, žena zemřela. Zůstalo po něm dítě, Jenůfa. Druhou manželkou se mlynáři stala Kostelnička, která byla starou Buryjovkou vřele přijata. Kostelnička se tak stala tetou Laca a Števy a pěstounkou Jenůfy, na niž se upnula, protože její touha po vlastním dítěti zůstala nenaplněna. Jenůfa je Lacovi a Števovi sestřenkou. Mezi Lacou a Jenůfou bylo časem rozžehnuto jednostranné citové vzplanutí.

---

<sup>109</sup> JANÁČEK, Leoš. *Její pastorkyňa*. Brno: M. Urbánek, 1908, s. 125.

<sup>110</sup> Tamtéž, s. 121.

Postavy jsou v opěře, podobně jako v dramatu, charakterizovány mimo jiné prostředím, v kterém se nejvíce pohybují, a také postavami, které je obklopují. Máme-li charakterizovat jednotlivé figury, musíme brát v potaz nejen to, jak samy vystupují, ale také jak o nich hovoří a jak na ně reagují ostatní protagonisté příběhu. Některé reakce jsme již zmínili, jiné uvádíme dále v rozboru stylizací jednotlivých osob.

Jenůfa je postava stylizovaná v opěře jako krásná mladá dívka. (Chlapci se za ní otáčejí pro její „jablůčkový líca“.) Janáček důsledně zachovává a podtrhuje její vnitřní osobnostní rozvoj. Můžeme ji charakterizovat jako dívku obětavou – vesničané ji mají rádi, zdarma je učí číst a psát, „*aby z nich byli lepší lidé.*“<sup>111</sup> Svou obětavostí působí lidem radost – pasáček Jano odbíhá z jeviště s radostným křikem: „*Čítat umím, ej, čítat umím, Jenůfa mě naučily!*“<sup>112</sup> Jenůfě působí radost, když může pomáhat druhému člověku s kultivací jeho osobnosti. To dokládá replika stařenky zachovaná v nepatrně modifikované podobě i Janáčkem (citován je text Preissové):

„Co to, děvčico, máš za radost! Barenu jsi také naučila vyšívát a čítat. Ty máš mužský rozum po té tvojí pěstounce a učitelem jsi měla být.“<sup>113</sup>

Druhým nejsilnějším povahovým kladem Jenůfy, který lze vysledovat již v jejím prvním výstupu, je její úcta ke stáří. Na rozdíl od Laca, který je k „ubrblané“ stařence až přesprávilš příkrý, Jenůfa stařence projevuje respekt, byť ji Buryjovka v podstatě sekýruje, a usměřňuje Lacu, který se jí před stařenkou zastává.

Významným rysem Jenůfiny osobnosti, zdůrazněným obzvláště v druhém jednání, je zbožnost. Ta je o to hlubší, oč pronikavější je pocit viny. V modlitbách Jenůfa hledá odpuštění a odpočinutí duše. Její prostá bezelstná lidová víra, vrcholící v modlitbě k mariánskému obrázku za zdraví dítěte ostře kontrastuje se sobeckou vírou Kostelničky schopné modlit se a postit za chlapcovu smrt. Jenůfčina ponížená prosba „*a Števuška mi ochraňuj, a Števuška mi ochraňuj a neopúšťaj mi ho, neopúšťaj mi ho, matko milosrdenství*“ adresovaná nebi právě ve chvíli, kdy je chlapec zbavován života, patří k nejsilnějším dramatickým (i hudebním) momentům opery.<sup>114</sup>

---

<sup>111</sup> JANÁČEK, Leoš. *Její pastorkyňa*. Brno: M. Urbánek, 1908, s. 21.

<sup>112</sup> Tamtéž, s. 23.

<sup>113</sup> PREISSOVÁ, Gabriela. *Její pastorkyňa*. Praha: F. Šimáček, 1891, s. 9. Stařenka zde mimoděk prozrazuje i něco z charakteristiky Kostelničky – „mužský rozum“.

<sup>114</sup> JANÁČEK, Leoš. *Její pastorkyňa*. Brno: M. Urbánek, 1908, s. 178.

Kromě vnější krásy, obětavosti, úcty ke stáří a zbožnosti se v osobě Jenůfy snoubí i naivita s hrdostí.<sup>115</sup> Tři zásadní životní zvraty – ztráta fyzické přitažlivosti, narození nemanželského dítěte a šokující odhalení jeho vraždy v den svatby s Lacou – způsobí vytěsnění těchto stinných stránek Jenůfiny osobnosti. U vědomí vlastní hříšnosti se Jenůfa zklidní a pokoří. Přijme pravdu, kterou dříve odmítala uznat, totiž že krása člověka nespočívá v jeho tělesné přitažlivosti, ale v charakterových přednostech.<sup>116</sup>

Nejnepatrnějších změn dosáhli v rámci adaptace dva hlavní mužští protagonisté Števa a Laca. Tenorové postavy se v Janáčkových vrcholných operách projevují zpravidla jako postavy labilní, slaboši, citově závislí na silných postavách ženských. Je tomu tak v případě Lacy, Borise, Tichona, rektora. Števa se této charakteristice Janáčkových mužských hrdinů nevymyká. Je rozmazleným floutkem, protekčním dítětem, až hříšně spoléhajícím na svou movitost. U Preissově je poprvé charakterizován ústy stárka:

„Števo se jmenuje mlynář, ale ničemu se nenaučil, dokud byl mlýn pronajatý, jen zbůhdarma lajdal a utrácel. Volají ho hospodářem, ale on zná jen hospodařit v hospodách. V neděli o muzice platil zase za všechny šohaje-rekruty útratu.“<sup>117</sup>

Števa ani nemůže být jiný. Podle výpovědi stárka jsou marnotratnost a zahálčivost rodovými neduhy Buryjů:

„On už je z takové lehkovážné krve. Jeho otec, do kterého se pobláznila o patnáct let starší vdova, tvoje matka, že i mlýn na něho dala upsat, začal už také rozhazovat, štěstí, že ještě tak brzy za ní umřel. A jeho bratr, Kostelníččin muž, to byl lunt, že mu nebylo roveň – klobouk s hlavy propil.“<sup>118</sup>

Stárkova svědectví jsou Janáčkem vynechána. Libreto neobsahuje ani Lacovu repliku:

---

<sup>115</sup> Podle slov Lacy u Janáčka vynechaných Jenůfka nevidí Števu zahálčivost a marnotratnost a Lacovu pracovitost. (PREISSOVÁ, Gabriela. *Její pastorkyňa*. Praha: F. Šimáček, 1891, s. 10)

<sup>116</sup> Nepatrný posun ve zpodobnění Jenůfy, který zde z důvodu jeho zanedbatelného významu uvádíme jen na okraj, spatřujeme v Janáčkově vynechání Jenůfčiných fatalisticky laděných výkřiků „život si musím vzít“, „to je zlé znamení“ atp. Janáček Jenůfčiny sklony k fatalismu, které této postavě mimoděk vtiskla Preissová, neodstraňuje, ale významně je usměrňuje. Její osoba v opeře nesmí v žádném případě vyznívat exaltovaně.

<sup>117</sup> PREISSOVÁ, Gabriela. *Její pastorkyňa*. Praha: F. Šimáček, 1891, s. 11.

<sup>118</sup> Tamtéž.

„A věru, Štefko na ní nic jiného nevidí, než tu strojnou hlavu. To už je jeho třetí frajerka, ty prvnější dvě nechal tak! Ej, stárku, moji hlavu na to, kdyby tak dnes dostala Jenůfa neštovice, až by jí porapaly tváře, že v tu chvíli Števa ji nechá a zas si najde čtvrtou.“<sup>119</sup>

Lacova předpověď se vyplní. V okamžiku, kdy Laca rozřízne Jenůfě líci, Števova zamilovanost uvadá. Jenůfu opouští, jelikož upřednostňuje krásu vnější před krásou vnitřní, a také ze strachu z Kostelničky.

Ze samotného libreta lze vyčíst následující charakteristiku:

Števa je mladík pyšný na své bohatství a na úspěch u děvčat. Števův nekritický přístup k penězům prosvítá již ve slovech vstupního zpěvu branců, hlučné Števovy suity, s níž opilý vchází na scénu:

„Všeci sa ženija, vojny sa bojija a já sa nežením, vojny sa nebojím. Který je bohatý, z vojny sa vyplatí a já neboráček musím být vojáček.“<sup>120</sup>

Števa je ten, kdo měl možnost se vyplatit.

Vše, co Števa v rekrutské scéně vyřkne, jej usvědčuje z marnivosti a povýšenosti. Jako by mu činilo potěšení dráždit Jenůfu opakovanými výkřiky „*konec milování*“ nebo ukazováním voničky, kterou dostal „*od tej jednej*“. Lásku jí přísahá jen pro její „*jablíčkový líca*“.<sup>121</sup>

Števa je postava vnitřně nevyzrálá – má sklony k pití a není schopen převzít odpovědnost za své lehkovážné jednání: v rozhovoru s Kostelničkou, která jej tlačí ke sňatku s Jenůfou, se psychicky zhroutí, poté, co vyjde najevo pravda o vraždě dítěte a také o jeho otcovství, není schopen slova, zdrceně se opírá o okno, až nakonec „*zakrýváje si tvář rukama, dere se ven*“.<sup>122</sup>

Podobně labilní postavou je Laca, zmítaný žárlivostí a neschopností projevit hrdost, která by mu ve mlýně zajistila větší autoritu. Ta je ve skutečnosti velmi slabá. Stará Buryjovka na něj nevraží pro jeho „výbušnou“ povahu, Jenůfa se ho straní, Števa jej ignoruje, Kostelnička si uvědomí jeho existenci jen ve chvíli, kdy potřebuje vyřešit problém s dítětem. Laca trpí komplexy sirotka a přehlíženého dítěte, jeho pozice ve

---

<sup>119</sup> PREISSOVÁ, Gabriela. *Její pastorkyňa*. Praha: F. Šimáček, 1891, s. 13.

<sup>120</sup> JANÁČEK, Leoš. *Její pastorkyňa*. Brno: M. Urbánek, 1908, s. 42–43.

<sup>121</sup> Tamtéž, s. 44, 49, 85.

<sup>122</sup> Tamtéž, s. 268.

mlýně nepřesahuje pozici čeledína, s vyplacením jeho podílu, který by mu umožnil ekonomickou nezávislost, stařenka z blíže nespecifikovaných důvodů váhá. Prochází silnou frustrací z dlouhodobě neopětované lásky, která jej dohání k prchlivosti a neuváženým činům, jichž vzápětí lituje.<sup>123</sup>

Nejsilnějším Lacovým výstupem v opeře je bezesporu závěrečný dialog s Jenůfou, při němž dochází k uzrání charakterů obou protagonistů, jejich smíření, odpuštění, vzájemnému přijetí. Překladatel Janáčkových libret do němčiny Max Brod je toho názoru, že „právě tato poslední scéna uvádí ke kořeni žhoucí ideje lásky názorněji než četba filosofických esejí, ke kořeni ideje lásky, která z lidovosti, cítěné pravdivě a bez sobectví dává vyplynouti ideji lidskosti“.<sup>124</sup> Touto apoteózou života a zralé lásky umístěnou v závěru své přelomové opery otevírá Leoš Janáček cestu ústřední tematice svých budoucích jevištních děl. K oslavě života a milostného citu se obloukově vrací počínaje *Károu Kabanovou* ve všech svých pozdních operách.

### 2.2.2.3 Résumé

Její pastorkyňa je první operou, k níž si Leoš Janáček vytvořil libreto sám, bez cizího přičinění. Z blíže neurčených, patrně osobních důvodů se neuchýlil k odvážnějším adaptačním zákrokům, nejužívanější a takřka jedinou metodou transformace původního činoherního textu na text operní jsou zde prosté dramaturgické škrty, tzv. textové redukce, které nemají potenciál zásadně ovlivnit proces transfigurace konkrétních dramatických charakterů. *Její pastorkyňa* je zároveň jedinou operou, jejíž libreto zahrnuje větší počet tzv. textových repetič, a to zejména z důvodu akcentace citových vzruchů jednajících person a zdůraznění podstatných částí obsahu jejich sdělení. (K této metodě se v případě dalších jevištních opusů uchyluje Leoš Janáček již jen sporadicky. V *Její pastorkyni* dochází až k nadužívání tohoto postupu, což má za následek mnohačetnou mimovolnou retardaci dějového spádu.) Ústřední postavy jsou ve své psychologii výrazně ovlivňovány interakcí s ostatními protagonisty operního

---

<sup>123</sup> Nabízí se i jiná interpretace jeho výpadu proti Jenůfě, totiž, že jí poranil úmyslně, aby ji Števa opustil.

<sup>124</sup> BROD, Max. *Leoš Janáček, život a dílo*. Praha: Hudební Matice Umělecké Besedy, 1924, s. 33.

děje a prochází v rámci dějového pásma (s výjimkou Števy) osobnostním zráním ústícím k uvědomění si vlastní nedokonalosti a fatálních chyb, jichž se dopustily.

## **2.2.3 Adaptace „bouřlivého“ sociálního dramatu A. N. Ostrovského**

### **2.2.3.1 Úpravy původního dramatického textu**

Ostrovského divadelní hra *Bouře* je druhým původním dramatickým textem, jež se rozhodl Leoš Janáček operně zpracovat, a zároveň druhou předlohou, k jejímž úpravám přistupoval samostatně. Podmínky pro tvorbu měl oproti *Jenůfě* o poznání příznivější. *Káťa Kabanová* svým vznikem spadá do závěrečné dekády jeho života, období naplněného nebývalým optimismem, pracovním elánem a hlavně tvůrčím sebevědomím, posíleným dlouho očekávaným domácím i světovým uznáním umělecké hodnoty *Její pastorkyně*.

*Bouře* není prvním dílem ruské literatury, o jehož zhudebnění Janáček projevil zájem. Již v roce 1907 se zaobíral myšlenkou jevištně zpracovat příběh *Anny Kareniny*, zaujala jej také Tolstého *Živá mrtvola*. Práce na obou námětech však nepřesáhla meze skicování.

S námětem *Bouře* se Janáček seznamuje počátkem roku 1918 přičiněním zástupce ředitele brněnského divadla Václava Jiříkovského. Ten výhradně kvůli Janáčkovu prosazuje provedení dramatu v následující divadelní sezóně. Janáček je představením nadšen a ihned se pouští do dramaturgických úprav činoherního textu přeloženého Václavem Červinkou. Libreto je koncem března 1920 hotové, dále se jej ujímá Janáčkův dvorní překladatel do němčiny Max Brod. Hudba k opeře je po četných retuších dokončena v únoru 1921, premiéra proběhla na jevišti brněnského divadla pod taktovkou Františka Neumanna a v režii Oty Zítka 23. listopadu téhož roku.

Východoslovanská provenience dramatu jistě nebyla jediným motivem k jeho zhudebnění. Janáčkovu pozornost upoutala titulní postava, jíž je opět žena, nikoli však



žena hrdá, silná, ale naopak bytost něžná, jemná, strádající. Janáček o ní v dopisech Kamile Stösselové z 9. a 23. ledna 1920 napsal:

„Pustil jsem se do psaní nové opery. Hlavní osobou je tam žena, měkká povahou. Tratí se již při myšlence. Vánek by ji roznesl – což teprve bouře, jež se nad ní nese.“<sup>125</sup>

„Pravím si vždy, že hlavní osoba, mladá žena, je tak měkké povahy, že bojím se, kdyby slunce zplna na ni zasvítlo, roztála by, rozplynula by se.“<sup>126</sup>

Zajímavé srovnání látky Ostrovského dramatu *Bouře* s látkou Flaubertova románu *Madame Bovary* nabízí Max Brod. Obě díla z jeho pohledu spojuje postava cizoložné romanticky založené ženy, která již není schopná snášet útisk malicherného okolí. Rozdíl spočívá v typu útisku – Káťa je utiskována zevnitř, totiž vlastním svědomím, Madame Bovary je drcena vnějšími vlivy, nudou, šosáctvím, břídilstvím. Kátin úděl považuje Brod za těžší, neboť Káťa je zotročena, co víc, zotročena vlastní rodinou.

Brod dále vnímá psychologické propojení mezi *Káťou* a *Její pastorkyní*, a to ve scéně veřejné zpovědi. Právě Kátino nevynucené pokání před shromážděným lidem, vyvolané jen vnitřními pohnutkami, považuje spolu s „*vášnivou dramatickostí celého textu*“ za rozhodující impuls pro Janáčkovu volbu předlohy.<sup>127</sup>

V rámci úprav původního činoherního textu přistupuje Janáček opět ponejvíce k dramaturgickým škrtům. Ty jsou podstatně odvážnější než v *Její pastorkyni*, svými rozměry narušují psychologickou strukturu některých figur a způsobují posuny v celkovém ideologickém vyznění díla – Janáček orientuje děj dramatu více na prožívání jeho ústřední hrdinky a upozaduje jeho sociální a mravoličný rozměr. Janáčkův styl je úspornější a podobně jako v *Pastorkyni* méně popisný.

K opakování jednotlivých segmentů textu dochází v porovnání s *Pastorkyní* sporadicky, text *Káti* je, až na nepatrné výjimky, plynulý.<sup>128</sup> Metodu transgrese replik Janáček rovněž příliš nevyužívá, jednotlivé promluvy na sebe zpravidla volně navazují. V případě *Pastorkyně* se jedná o metodu novou, neotřelou, vycházející z běžné

<sup>125</sup> PŘIBÁŇOVÁ, Svatava. *Hádanka života. Dopisy Leoše Janáčka Kamile Stösselové*. Brno: Knižnice Opus musicum, 1990, s. 76.

<sup>126</sup> Tamtéž, s. 80.

<sup>127</sup> BROD, Max. *Leoš Janáček, život a dílo*. Praha: Hudební Matice Umělecké Besedy, 1924, s. 42.

<sup>128</sup> Mezi výjimky můžeme zařadit např. Kabanišino „Ty bys mohla mlčet, mohla mlčet!“ (klavírní výtah 1969, s. 30), Katěrinino „Není proč! Není proč!“ (tamtéž, s. 72) nebo replika Varvary: „Za malinami jsou vrátka, maminka vždycky je zavírá na zámek a klíč schovává, (se smíchem) schovává!“ (tamtéž, s. 74) - repetice, jejichž funkce je opět dynamizační.

konverzace, probíhající v rámci emotivní argumentace nebo v kontaktu vícera jedinců na témže místě. Srozumitelnost dialogů, a tedy samotného děje, však trpí. Úbytek využití této metody v *Káti* je vysvětlitelný komornějším charakterem opery – *Káťa Kabanová* je intimnější, založená spíše na rozhovorech dvou současně jednajících osob než na hromadných výstupech. V některých vzrušenějších okamžicích je však tento postup Janáčkem zachován.

První velký škrť provádí Janáček v samotném úvodu dramatu, z něhož odstraňuje postavy Kuligina a Šapkina. Měšťan Šapkin mizí z děje docela, Kuligin jen částečně. Do operního příběhu vstupuje na jeho okraji až v závěrečném aktu jakožto Kudrjašův druh, předesílající mimoděk rozmluvou o pekelném plameni, „do něhož padají lidé všech důstojností“, <sup>129</sup> Kátin tragický konec. V závěru opery je pak první, kdo na hladině Volhy spatří Kátino bezvládné tělo.

Kudrjaš je postavou, v jejímž případě Janáček poprvé uplatňuje v kompozici operního libreta metodu kontaminace a předpodstatnění postav. V Ostrovského *Bouři* je prostým obchodním příručím kupce Dikého, Janáček z něj činí intelektuála, učitele, chemika, a přenáší na něj Kuliginovy vlastnosti, například zájem o mechaniku a obecné blaho, projevující se v rozhovoru s Dikojem o potřebě hromosvodů, podobně jako jeho fascinaci volžskou přírodou ze začátku prvního dějství. Odstraňuje z postavy Kudrjaše znaky přizemnosti a jaderného primitivismu. Z úvodního dialogu, probíhajícího v činohře mezi Šapkinem, Kuliginem a Kudrjašem, přebírá Janáček do textu libreta pouze adoraci přírodního prostředí a torzo rozpravy o zlé povaze Dikého. Je s podivem, že zanícený folklorista Janáček zcela proti svému zvyku nevyužil příležitost k hudební stylizaci Kuliginova popěvku „*Rovinka v údolí, na vršíčku holém*“, umístěného Ostrovským do samého úvodu hry, byť v případě jiných dramatických nebo prozaických předloh neváhal k takovému úkonu okamžitě přistoupit. <sup>130</sup> Kuliginovy vlastnosti i repliky, jak již bylo uvedeno, na tomto místě operního děje přebírá postava Kudrjaše, Kuliginův nářev však do operního libreta nepronikl. Vstupní rozhovor opery se navíc odvíjí mezi Kudrjašem a služkou Glašou. Kudrjaš v něm v žádném ohledu nevystupuje jako hrubec nebo bonviván a holkař, tedy nositel nesympatických

---

<sup>129</sup> JANÁČEK, Leoš. *Káťa Kabanová*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1969, s. 116.

<sup>130</sup> Viz píseň rekrutů v *Její pastorkyni*, revírníkova píseň o panně Veronice a Haraštův popěvek Dež sem vandroval v *Lišce Bystroušce* nebo Skuratovův veselý nářev v *Mrtvém domě*. I při tvorbě *Káti Kabanové* využil Janáček popěvků Kudrjaše a Varvary z třetího aktu činohry k uplatnění jím tak často prováděné hudební stylizace lidového materiálu v opeře.

charakterových znaků, k nimž se bez obalu přiznává v textu činohry. Operní Kudrjaš je postava zklidněná, přizpůsobená vyšší intelektové úrovni.<sup>131</sup>

Spolu s postavou Šapkina, a do značné míry i Kuligina, mizí z děje opery i polopříčetná stará dáma, prohlubující duševní krizi Ostrovského Káti chiliastickými předpověďmi božího soudu, jemuž neuniknou ti, kdo si zakládají na tělesném půvabu. Je pravděpodobné, že fanatismus této figury kolidoval s Janáčkovým záměrem podtrhnout čistotu duše hlavní hrdinky veřejnou zpovědí z mravního deliktu, k jehož dokonání fakticky ani nedošlo, aniž by k něčemu takovému byla dotlačena vnějšími faktory. Janáčková Kát'a se tak zcela ve shodě s uvedeným postřehem Maxe Broda přiznává k záletným myšlenkám, ačkoli není nikým ponoukána ani podezírána, tedy nehrozí jí bezprostřední nebezpečí prozrazení. Jejím jediným motivem k osudovému doznání je odmítnutí alternativy pokryteckého života ve lži. Útočné výstupy přízračné staré dámy patří v dramatu Ostrovského bezesporu k projevům vnějšího psychologického nátlaku, proto musely být z operního děje odstraněny.

Libretista Janáček přistupuje k redukci počtu dějství, pět dějství *Bouře* stahuje na tři. Kontrahuje první akt s částí aktu druhého, zbytek druhého jednání činohry přenáší do druhého jednání opery a spojuje s jednáním třetím. Kátino zvolání „*Tižo, neodjížděj*“ otevírající dialog mezi ní a mužem, jež je v činoherním textu již součástí druhého aktu, navazuje v opeře přímo na dialog Káti a Varvary a je tak součástí aktu prvního.<sup>132</sup> Čtvrté a páté jednání je v opeře spojeno do závěrečného jednání třetího.

Obsah škrtnutí v úvodním dialogu činohry prozrazuje čtenáři dramatického textu mnohé z charakteristiky po všech stránkách odpudivého Dikoje. Očima činoherních postav je Dikoj „*hrubián, kterého aby pohledal, pro nic za nic utrhne se na člověka*“ (replika Šapkina), „*chlap, který dovede prohnat člověka*“ (replika Kudrjaše), „*jak by se od řetězu utrh*“ (replika Kudrjaše), „*není, kdo by ho zkrotil*“ (replika Šapkina), „*jde z něho strach*“ (replika Kudrjaše), „*nemohl by dýchat bez nadávání*“ (replika Kudrjaše).<sup>133</sup> Janáček veškerou tuto charakteristiku vměštnává do jediného výroku

---

<sup>131</sup> Pro lepší orientaci čtenáře a jako reprezentativní příklad Janáčкова úsporného přepisu původního dramatického textu uvádíme celé znění vstupního dialogu Ostrovského i jeho operní verzi v textových přílohách této disertace jako text č. 1 a text č. 2.

<sup>132</sup> OSTROVSKIJ, A. N. *Bouře*. Praha: J. Otto, 1918, s. 41; JANÁČEK, Leoš. *Kát'a Kabanová*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1969, s. 53.

<sup>133</sup> OSTROVSKIJ, A. N. *Bouře*. Praha: J. Otto, 1918, s. 6–7.

služky Glaši: „*Najde si ho všude (místo pro nadávání), jako by se od řetězu utrh!*“<sup>134</sup>  
V rámci škrtnu mizí také první zmínka o charakteru představitelky čirého zla v opeře Marfy Ignatěvny Kabanové, totiž o jejím „*bohabojném nátěru*“.<sup>135</sup>

Druhý výstup prvního aktu, emotivní rozhovor Borise s Dikojem, je do operní podoby převeden bez výraznějších změn, Janáček přistupuje pouze k drobným syntaktickým retuším. Výrazně seškrtnán je však výstup třetí, z něhož odpadají postavy Kuligina a Šapkina, tzn., že v opeře se dialog odvíjí pouze mezi Borisem a Kudrjašem. Janáček vynechává v libretu rozsáhlou část věnovanou Ostrovským Borisově a Kudrjašově utrpení v domě strýce Dikoje. Tato pasáž odvádí zbytečně pozornost od utrpení Káti, a navíc oddaluje její vstup do děje, což je pro Janáčka z hlediska jeho uměleckého záměru, totiž zkoncentrovat děj kolem postavy hlavní hrdinky, nepřijatelné. Dále je vynechán zhruba třístránkový popis společenského prostředí, v němž se postavy pohybují.

V konci dialogu vystupuje poprvé v činohře i opeře Fekluša, další osoba, jíž Janáček propůjčuje v libretu novou tvář, když z Fekluši-poutnice činí Feklušu-služku, totiž služebnou v domě Kabanových.

Informaci o tom, že se Boris zamiloval, podává Ostrovskij na rozdíl od Janáčka v monologu této postavy, představujícím v činohře výstup čtvrtý. Janáček dotyčný monolog dialogizoval.<sup>136</sup> Absence činoherního znění Borisovy upřímné introspekce otevírá v operní verzi dramatu prostor alternativním variantám interpretace této figury.<sup>137</sup>

Pozoruhodný z hlediska úprav je výstup pátý, tedy rozhovor mezi Kabanovou, Tichonem, Katěrinou a Varvarou. Janáček zaměřuje jevištní dění ihned na postavu Káti. Již druhá replika Kabanové v opeře zní:

„Věřila bych ti, kdybych vlastníma očima neviděla, na vlastní uši neslyšela; už dávno vidím, že je ti žena matky milejší!“<sup>138</sup>

---

<sup>134</sup> JANÁČEK, Leoš. *Káťa Kabanová*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1969, s. 14–15.

<sup>135</sup> OSTROVSKIJ, A. N. *Bouře*. Praha: J. Otto, 1918, s. 6–7.

<sup>136</sup> Viz textové přílohy, text č. 3 a text č. 4. Janáčkovou metodou dialogizace a monologizace původního textu se ve své publikaci zabývá také Miloš Štědroň. (ŠTĚDRONĚ, Miloš. *Leoš Janáček a hudba 20. století*. Brno: Nakladatelství Georgetown v Brně, Nakladatelství a vydavatelství NAUMA v Brně a Masarykova univerzita v Brně, 1998, s. 157–224.)

<sup>137</sup> Viz pojetí Václava Málka s. 169, příp. s. 176.

<sup>138</sup> JANÁČEK, Leoš. *Káťa Kabanová*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1969, s. 28.

Ostrovskij uvádí:

„Věřila bych ti, příteli, kdybych vlastníma očima neviděla a na vlastní uši neslyšela, jakou teď mají děti úctu k rodičům!“<sup>139</sup>

Následuje dlouhý rozhovor, v němž Kabanicha kritizuje neúctu mladých ke starší generaci, a po něm její věta:

„Dávno už vidím, že je ti žena matky milejší.“<sup>140</sup>

Janáček nemilosrdně odstraňuje odbočující střední mravoličnou pasáž a umně spojuje dvě její okrajové repliky v jednu, tedy věty, které v textu činohry se sebou nikterak nesouvisí. Slova Kabanichy tak získávají úplně jiný rozměr, její řeč je hned z okraje prvního společného výstupu těchto postav ostře namířená proti Kátě.

Janáček rovněž z důvodu zhuštění dějové linie a dějové akcelerace vyjímá různé repliky téhož obsahu a významu, například Tichonovo několikeré ujištění matky o své loajalitě:

„Doufám, maminko, že jsem bez vaší vůle ani kroku neučinil.“

„Ale kdypak já jsem, maminko, od vás čeho nesnesl!“

„Ale, maminko, ani se neopovázíme něco takového myslet!“

„Ale vždyť se za vás, maminko, ve dne v noci k Bohu modlíme, aby vám Bůh dal zdraví a všeho požehnání, maminko, a úspěchu ve vašem počínání!“ aj.<sup>141</sup>

V Ostrovského textu (v překladu Vincence Červinky) je pozoruhodný také způsob Kátina oslovování tchýně: Zatímco Tichon matce důsledně vykává, Kátě a Kabanišce tyká. Janáček tykání nahradil tradičním vykáním snad proto, že tykání snachy tchýni byl v moravském sociálním prostoru první půle dvacátého století projev společensky nepřipustné impertinence a jen stěží se lze domnívat, že by měl Janáček v úmyslu pokřivovat dokonalý Kátin obraz. Postava Kátě musí z operního libreta sálat čistotou, ryzostí, upřímností, ale i hrdostí, ovšem hrdostí nevybočující z mezí slušnosti. Vykáním

---

<sup>139</sup> OSTROVSKIJ, A. N. *Bouře*. Praha: J. Otto, 1918, s. 16.

<sup>140</sup> Tamtéž, s. 18.

<sup>141</sup> Tamtéž, s. 16–19.

navíc autor libreta zesílil autoritu Kabanichy. Rozdíl mezi Ostrovským a Janáčkem je také v ukončení dialogu. U Ostrovského odchází ze scény pouze Marfa Ignatěvna, Kát'a spolu s Tichonem a Varvarou zůstávají. U Janáčka Kát'a schází ze scény ještě před odchodem Kabanichy. (Kátiným odchodem podtrhl Janáček její hrdost: Je slušná, ale nenechá se urážet.) Tento dialog v opeře tedy dokončuje pouze Tichon s Varvarou, následně už jen Varvara, jejíž čtyřvětý monolog, v němž se vyznává ze soucitu s Kát'ou, vznikl úpravou počátku následného dialogu s Kát'ou (v činohře počátku sedmého výjevu). Dochází zde tedy k ojedinělé monologizaci původního dramatického textu, tedy k opačnému postupu, než jakého Janáček využil v případě čtvrtého výjevu činohry.

Sedmý obraz prvního jednání tedy libretista rozdělil – jeho první, kratší část přepracoval na monolog Varvary a umístil jej před proměnu, druhou, obsáhlejší část, počínající slovy „*víš, co mě napadlo*“, zařadil po proměně prvního aktu.<sup>142</sup> Proměna se v činohře nekoná, Varvara pokračuje v rozhovoru s Katěrinou na místě, z kterého utekl Tichon, tedy na „bulváru“, v opeře je děj přesunut do domu Kabanových – intimita Kátiných vzpomínek na svobodná dívčí léta vyžaduje intimitu prostředí „pokoje s výklenkem“.<sup>143</sup> Dialog Varvary a Kát'i je vystavěn na dlouhých extatických promluvách Katěрины, z nichž Janáček mimo jiné vyjímá veškeré fatalistické předjímání jejího tragického konce. Z textu mizí například tyto Kátiny repliky:

„Já zemru brzy.“

„Vím, že zemru.“

„Něco nedobrého se se mnou děje.“

„Takový strach na mě padá, takový strach!“

„Co se to děje se mnou? To mě čeká nějaké neštěstí!“

„Ze stesku si něco udělám!“<sup>144</sup>

Dialog je v Ostrovského činohře přerušen děsivým výstupem staré dámy, Janáčkem vynechaným. Žena v něm přímo předpovídá oběma dívkám smrt ve Volze, což je pro Janáčka nepřijatelně odhalující. Janáčkův škrť pak pokračuje až do konce dějství.

---

<sup>142</sup> Viz textové přílohy, text č. 5 a text č. 6.

<sup>143</sup> JANÁČEK, Leoš. *Kát'a Kabanová*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1969, s. 37.

<sup>144</sup> OSTROVSKIJ, A. N. *Bouře*. Praha: J. Otto, 1918, s. 25–27.

Vstupní výjev druhého jednání činohry, rozhovor mezi Fekluší a Glašou, Janáček redukuje na dvě věty:

*Fekluša:* Na dlouho jede?

*Glaša:* Ne na dlouho.<sup>145</sup>

Zbytek textu pranýřuje zaostalost carské společnosti, z hlediska Janáčkova uměleckého záměru je tedy nadbytečný.

Druhý výstup druhého aktu činohry, rozhovor mezi Kát'ou a Varvarou, je vynechán zcela. Varvara v něm nepokrytě, takřka démonicky, ponouká Kát'u k nevěře, Kát'a se snaží vzdorovat, nechce žít ve lži a podvodu, namítá, že Tichona lituje, nemohla by jej podvést, uvádí také, že než aby byla v domě Kabanových nešťastná, raději uteče, nebo si vezme život skokem do Volhy. I v tomto místě dotýkajícím se smrti, a smrti ve Volze, Janáčkovo libreto sverpě mlčí.

Třetí výjev, loučení Marfy Ignatěvny se synem, je v libretu postponován až za scénu Tichonova loučení s manželkou. To v činohře i v libretu probíhá v režii matky.

Tichonovým odjezdem končí v opeře první akt. Mravokárný monolog Kabanichy (šestý výjev druhého dějství dramatu) byl Janáčkem ignorován. Druhý akt opery začíná sedmým výjevem druhého dějství *Bouře*. Osmý výjev, monolog Kát'i, je opět vynechán. Nepřináší nic nového: opakuje se v něm motiv létání („*vyletěla bych si do polí a létala bych po větru z chrpy na chrpu, jako motýl*“), opět je předeslán Kát'in tragický konec („*kdybych byla umřela jako maličká, líp by mi bylo*“), Kát'a se těší na návrat Tichona („*tak, zasedneme k šití s Varvarou a ani se nenadějeme, jak nám čas bude utíkat; a pak hnedle zas Tiša přijde*“).<sup>146</sup> Nedočkavost, s jakou vyhlíží návrat muže v činohře, by nebyla v ději opery logická – Tichon ji na výsost zklamal, nezastal se jí před matkou, která ji urazila, projevil se jako slaboch přístupný nehorázné manipulaci, na jeho stísněný dotaz, zda se na něj hněvá, odpovídá Kát'a podle Janáčkova předpisu v klavírním výtahu „*tvrdě*“.<sup>147</sup> Padá-li mu v závěru emotivně kolem krku, je to spíše výraz strachu o sebe samu, strachu z vlastního selhání, k němuž nutně musí dojít pod tlakem očekávaných okolností, než výraz náklonnosti.

<sup>145</sup> OSTROVSKIJ, A. N. *Bouře*. Praha: J. Otto, 1918, s. 31; JANÁČEK, Leoš. *Kát'a Kabanová*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1969, s. 53.

<sup>146</sup> OSTROVSKIJ, A. N. *Bouře*. Praha: J. Otto, 1918, s. 46.

<sup>147</sup> JANÁČEK, Leoš. *Kát'a Kabanová*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1969, s. 67.

Monolog Káti, následující poté, co obdrží od Varvary klíč od zahradních dveří, již Janáček do libreta přejímá. Vynechává pouze pasáž, v níž se Kát'a vpravdě nelogicky oddává zničehonic přespříliš racionálnímu uvažování o dopadech neuváženého činu, k němuž se odhodlává. Pro Janáčka je klíč od zahradní branky jasným signálem k upozadění hlasu rozumu, který ve volání srdce, sílícím vlivem příležitosti, přirozeně zaniká. O racionálním uvažování ve chvíli probuzené touhy již nemůže být řeč, naopak přichází čas na omluvy iracionálního počínání, ústupky a sílu ženoucí člověka vstříc nekontrolovatelné vášni. V takové chvíli se již nemyslí na manžela, proto zmínku o něm Janáček z Kátina monologu nemilosrdně vyškrtává. Janáčkovými škrty nabírá Kátina promluva na dynamičnosti.

Oddalovat kýžené setkání Káti s Borisem bylo pro Janáčka nepříjemné. Přistupuje tedy v následujícím textu k rozsáhlému škrtu, jímž odstraňuje rozhovor Fekluši s Kabanichou (první výjev třetího aktu) „prořezává“ dialog Kabanichy s Dikojem (druhý výjev) a zcela vypouští další dva dialogy, totiž rozhovor Borise a Glaši (třetí výjev) i Borise, Kuligina a Varvary (čtvrtý výjev).

Dialog Kabanichy s Dikojem se v Ostrovského předloze odehrává na ulici před domem Kabanových, začíná ještě za účasti Fekluše, v opeře se odvíjí v domě a beze svědků. Feklušu Janáček úplně vypouští. U Janáčka vstupuje Kabanová se svící a zákusky. Dialog je znovu výrazně zkrácen, Dikého opilecké žvanění a svádění Kabanichy je čistě invencí Janáčkovou. Vynechána je pasáž, v níž Kabanicha Dikému připomíná, že s nikým nedokáže vyjít po dobrém, což je známo již ze začátku opery, proto je zbytečné to znovu opakovat.

Po proměně druhého aktu pokračuje Janáček výstupem Kudrjašovým, jeho písní *Po zahrádce děvucha již ráno se procházela*, v činohře *Donský kozák, dobrý mládec koně vede napojit*.<sup>148</sup> Janáček mění text nápěvu – přizpůsobuje jej situaci: motiv „děvuchy“, která se prochází na sklonku noci zahradou, aby se setkala se svým milým, naráží na paralelně probíhající aktivitu Varvary a Káti; opět se zde připomíná téma vodního živlu (potok). Píseň také, podobně jako dvojzpěv Kudrjaše a Varvary zapadá svým textem lépe do kupeckého prostředí opery. Slova, jež vkládá Kudrjašovi do úst Ostrovskij, odpovídají Ostrovského pojetí figury; Kudrjaše nám již v prvním výjevu autor činohry představuje jako hrubiána. Primitivismus postavy se odráží i v jejím v

---

<sup>148</sup> Viz textové přílohy, text č. 7 a text č. 8.



opeře vynechaném žárlivém výstupu během čekání na Varvaru, při němž adresuje Borisovi tato slova:

„Ale cizích se nedotýkej! To se u nás nedělá, sic ti chlapci nohy zpřerážejí. Já aspoň pro tu svou... vlastně ani nevím, co bych udělal! Krk utrhnu!“<sup>149</sup>

Jedná se navíc o překážející mnohomluvnou okliku, Janáček jde co nejrychleji k věci, totiž k plánovanému setkání Borise s Kát'ou. Osoba Káti je tak tradičně neprodleně umístěna do centra hovoru. V rámci dějové akcelerace Janáček škrta Kudrjašovo rozumování nad identitou neznámé dívky, která pozvala Borise k dostaveníčku (Boris se může domnívat, že šlo o Kát'u, neboť jak uvádí v textu Ostrovského: „*Nepoznal jsem ji, byla tma.*“<sup>150</sup>), škrta také jeho tlachání o volnosti svobodných dívek a opět jde rovnou k jádru problému: Boris je zamilovaný do vdané ženy. Janáček také ihned přispěchává s emotivně silně vyhroceným zvoláním „*To ji chcete zahubit?*“<sup>151</sup> jež je v libretu vůbec prvním narážkou na Kátinu možnou smrt. Koncepce orientace příběhu na postavu Káti prostupuje na povrch také v zachování Borisova zaníceného líčení jasu Kátiny tváře při modlitbě. Škrtnuto je Kudrjašovo blahopřání Borisovi k úspěchu u Káti, v libretu by bylo poněkud protismyslné, vždyť o několik okamžiků dříve jej Kudrjaš zrazuje od pletek s vdanou ženou.

Janáček rozvádí milostný dvojzpěv Kudrjaše a Varvary. U Ostrovského je z něj pouze torzo:

*Varvara:* Za vodou za vodičkou, můj Váňa chodí, Vánička tam za vodou se potuluje...  
*Kudrjaš:* Tovar nakupuje. (hvízdá)<sup>152</sup>

Janáčková verze zní:

*Varvara:* Za vodou za vodičkou můj Váňa stojí. Za vodou za vodičkou můj Váňa stojí.  
*Kudrjaš:* Tovar nakupuju carevně svojí. Tovar nakupuje carevně svojí.  
*Varvara:* Nech jsem já i děvucha, to z izby temné, nech jsem já i děvucha to z izby temné.  
*Kudrjaš:* To láska zrobila carevnu z tebe, to láska zrobila carevnu z tebe.<sup>153</sup>

<sup>149</sup> OSTROVSKIJ, A. N. *Bouře*. Praha: J. Otto, 1918, s. 61.

<sup>150</sup> Tamtéž, s. 62.

<sup>151</sup> JANÁČEK, Leoš. *Káťa Kabanová*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1969, s. 92.

<sup>152</sup> OSTROVSKIJ, A. N. *Bouře*. Praha: J. Otto, 1918, s. 64.

Druhé dvojverší, zvláště replika „*to láska zrobila carevnu z tebe*“ zapadá do Janáčkovy koncepce akcentace milostné tematiky a adorace ženství.

Borisův mnohomluvný monolog seškrstal Janáček do několika vět. Na něm je na první pohled zjevné Janáčkovy umění dějové zkratky:

#### Originální verze

„Je mi jako ve snách! Ta noc, písň, dostaveníčko! A odcházejí v objetí. Je to tak nové pro mě, tak pěkné, veselé! A také já na něco čekám! Ale nač čekám – nevím, ani představit si nedovedu; pouze srdce mi bije, a každá žilka se chvěje. Ani si neumím teď vymyslet, co jí řeknu, dechu se mi nedostává, kolena pode mnou klesají! Vida, když se mi hloupé srdce pojednou rozkypí, nic ho nezastaví.<sup>154</sup>

#### Janáčkova verze

Ta noc, písň, dostaveníčko! Jdou zavěšení, veselí. Také já čekám, ale nač čekám, nevím, ani představit si nedovedu! Srdce mi bije. Nevím, co jí řeknu... Tu jde!<sup>155</sup>

Následuje kýžený rozhovor Borise s Kát'ou. Janáčkova Katěrina se sice taktéž lekne Borisova doteku, Janáček jí ale vyjmul z úst příliš expresivní slova adresovaná Borisovi: „*proklatý člověče*“ nebo „*zahubiteli můj*“.<sup>156</sup> Janáčkova Katěrina je mírnější, pokornější, Borisovi nic nevyčítá. Tento výstup je jen mírně proškrtán, těžiště dialogu přenáší Janáček do emotivně vypjatého okamžiku objetí a vyznání obapolné lásky – zachovává výkřik „*živote můj*“,<sup>157</sup> který vkládá do úst obou postav, dále emotivní zvolání „*proč umírat, když je nám krásné žít*“, „*nikoli, mně nelze žít*“, „*nemuč mne*“, „*nelituj mne, zahub mne*“.<sup>158</sup> Dialog utíná Kátinými slovy: „*Když jsem pro tebe se hříchu dopustila, proč netrpět!*“<sup>159</sup> Škrtá rozvleklý konec dialogu, v němž Boris vyjadřuje své původní obavy z Kátina odmítnutí a Kát'a ujišťuje Borise o své náklonnosti od první chvíle. Boris se táže na dobu, která uplynula od Tichonova odjezdu, chce zjistit, kolik času jim zbývá. U Janáčka Boris ani Kát'a v opojení tyto podstatné věci vůbec neřeší, nedomýšlí. O to těžší je posléze návrat do reality v podobě Tichonova náhlého příjezdu v třetím dějství.

---

<sup>153</sup> JANÁČEK, Leoš. *Kát'a Kabanová*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1969, s. 93–95.

<sup>154</sup> OSTROVSKIJ, A. N. *Bouře*. Praha: J. Otto, 1918, s. 64–65.

<sup>155</sup> JANÁČEK, Leoš. *Kát'a Kabanová*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1969, s. 96–97.

<sup>156</sup> OSTROVSKIJ, A. N. *Bouře*. Praha: J. Otto, 1918, s. 65.

<sup>157</sup> JANÁČEK, Leoš. *Kát'a Kabanová*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1969, s. 67, s. 102.

<sup>158</sup> Tamtéž. 103–104.

<sup>159</sup> Tamtéž, s. 104–105.

Čtvrtý obraz, rozhovor Kudrjaše a Varvary, je v textu libreta zachován bez výrazných úprav, Janáček pouze přidává tlumené zákulisní vášnivé výkřiky Borise a Káti. Z posledního obrazu třetího dějství činohry, mimochodem velmi krátkého, přejímá Janáček pouze dvojzpěv Kudrjaše a Varvary „*Chod' si, dívka, do času*“, jehož znění je autorem libreta plně zachováno.<sup>160</sup>

Začátek čtvrtého dějství v činohře je začátkem třetího dějství v opeře. V prvním výstupu Janáček opět slučuje postavy – prvního a druhého chodce ztotožňuje s Kuliginem a Kudrjašem. Kuligin se na operní scéně, jak již bylo řečeno, objevuje vůbec poprvé. Zachován je dialog o vymalovaných plamenech gehenny a hříšnicích, kteří do nich upadají. Škrtnutý je prakticky celý rozhovor mezi Kuliginem a Dikojem, druhý obraz čtvrtého aktu, v němž hodinář Kuligin prosí Dikoje o „sponzoring“ instalace obecních hodin. Upozorňuje také Dikého, že obci chybí hromosvody. Tento rozhovor vede u Janáčka s Dikojem Kudrjaš. Následující výstupy v činohře a opeře se od sebe liší jen v nepatrnostech, nejvýraznější škrť představuje eliminace Kudrjašova monologu o polární záři ve čtvrtém výjevu. Odstraněn je také výjev pátý – obhajoba obyčejů starší generace proti mravní zpusťlosti mladých – vynechán je děsivý výstup stařeny. Vše v opeře směřuje kvapně, neodkladně ke Kátině nevnucené zpovědi.

Po proměně (v začátku pátého dějství v činohře) vstupují na scénu Tichon a Glaša, která nahrazuje Kuligina. Celý dlouhý rozhovor je v opeře zredukován na jedinou Tichonovu repliku.<sup>161</sup> Ihned po ní následuje druhý, velmi krátký výstup Kudrjaše a Varvary, kteří se rozhodují utéci.<sup>162</sup> Podobně jako v předchozích obrazech je i v tomto aktu všechno směřováno neprodleně, ba přímo spěšně k výstupu Káti, resp. jejímu fatalistickému monologu. V něm poprvé Kát'a odhaluje své myšlenky na dobrovolný odchod ze světa:

„Vidět se s ním, rozloučit, pak třeba zemřít.“<sup>163</sup>

---

<sup>160</sup> OSTROVSKIJ, A. N. *Bouře*. Praha: J. Otto, 1918, s. 70–71; JANÁČEK, Leoš. *Kát'a Kabanová*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1969, s. 111–112.

<sup>161</sup> Ostrovskij se zabývá detailním popisem neutěšeného stavu věcí v rodině Kabanových, osudem Borisovým, který je nucen se vystěhovat, vztahem Tichona k Borisovi, vztahem Tichona ke Kátě. Janáček zaznamenává pouze náznak vztahu Tichon Kát'a – Tichon je nešťastný, nejraději by Kát'u zbil, ale je mu jí líto – má ji rád.

<sup>162</sup> Autorem tohoto dialogu je Janáček, u Ostrovského se dovídáme o útěku tohoto páru jen z Tichonovy výpovědi.

<sup>163</sup> JANÁČEK, Leoš. *Kát'a Kabanová*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1969, s. 142.

Janáček poprvé vzbuzuje v divákovi sílící podezření na blízký Kátin tragický konec:

„Ach, ty noci, jak jsou mi těžké! Všichni jdou spat tak lehce, i já jdu! Ale jak bych se do mohly kladla. Ta hrůza potmě! Nějaký hluk! A to zpívání! Jako by někoho pochovávali!“<sup>164</sup>

„Proč se tak chovají? Říká se, že takové ženské zabíjeli! Když by mne tak vzali a hodili do Volhy! Ale tak žij, žij! Žij, žij! A muž se se svým hříchem! Však už jsem zmučena! A dlouho-li mám se mučit? Nu, nač mám tu ještě žít?“<sup>165</sup>

Monolog je až na nepatrné změny ponechán v původním znění, libretista odstraňuje především pleonastické segmenty vět nebo souvětí – „*Nevzpomenu si, všechno jsem zapoměla*“<sup>166</sup> – případně opakování téhož výroku – „*Jak se mi po něm stýská! Ach, jak se mi stýská po něm!*“<sup>167</sup> Taktéž jsou vynechány některé fatalistické výroky, např. „*Už je to všechno jedno, vždyť jsem duši svou už zahubila.*“<sup>168</sup>

Janáčkovy škrty v posledním rozhovoru mezi Borisem a Kát'ou akcentují Kátinu zmatenost, až amenci, vyvolanou a posilovanou mučivostí chvíle, tedy nebezpečným setkáním s prozrazeným milencem, vědomím jeho definitivního odchodu, sílícím pocitem viny a suicidálními myšlenkami. Janáčkovy úpravy textu jsou namnoze opět reprezentativními příklady geniální dramaturgické zkratky, při níž autor libreta zhušťuje výpovědi prostým výčtem jednotlivých akcí. Pro příklad citujme text Ostrovského:

„A všichni za mnou chodí po celý den a smějí se mi do očí, při každém slově mi tebe stále vyčítají.“<sup>169</sup>

Jeho janáčkovská alternativa zní:

„Na mne všichni se dívají, do očí se mi smějí, tebe mi vyčítají.“<sup>170</sup>

<sup>164</sup> JANÁČEK, Leoš. *Káťa Kabanová*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1969, s. 142–145.

<sup>165</sup> Tamtéž, s. 146–147.

<sup>166</sup> OSTROVSKIJ, A. N. *Bouře*. Praha: J. Otto, 1918, s. 91; mizí druhá část souvětí.

<sup>167</sup> Tamtéž, s. 92; mizí druhá věta.

<sup>168</sup> Tamtéž, s. 92.

<sup>169</sup> Tamtéž, s. 93.

<sup>170</sup> JANÁČEK, Leoš. *Káťa Kabanová*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1969, s. 155.

V závěru dialogu zaznamenáváme v opeře velmi zřídka užívanou metodu opakování textu, Janáček se k ní v tomto místě uchyluje ze zřejmých psychologických důvodů – Boris opakuje výrok „*jak těžko se loučím*“.<sup>171</sup> Dialog končí Kátiným „*nuž jdi, buď sbohem*“, vynechán je tak například následný Borisův podezřívavý dotaz, jestli si Káťa „*něco neusmyslila*“.<sup>172</sup>

Kátin tragický konec již Janáček v opeře nijak neoddaluje, její monolog po odchodu Borise výrazně seškrťává, v podstatě do jediné repliky:

„Ptáčci přiletí na mohyly, vyvedou mláďata a kvítka vykvetou, červeňoučká, modroučká, žluťoučká. Tak ticho, tak krásně! Tak krásně! A třeba umřít!“<sup>173</sup>

Škrtnutý je i rozhovor mezi Kabanichou a Tichonem při hledání Kátina těla. Ponechán je pouze výkřik za scénou „*nějaká ženská skočila do vody*“, který Janáček vkládá do úst Kuliginovi.<sup>174</sup> Kátino mrtvé tělo přináší na scénu Dikoj nikoli Kuligin. Dikoj odchází rozrušen, pronese pouze jednu větu, Ostrovského Kuligin je výřečnější, chrlí ze sebe záplavu slov, končících hrozbou spravedlivého Božího soudu nad Kabanichou. Opera končí Kabanišním teatrálním výlevem: „*Děkuji vám, děkuji vám, dobří lidé za úslužnost.*“<sup>175</sup> Ostrovskij zakončuje své drama replikou Tichona: „*Ach, tobě je dobře, Káťo! Ale proč já jsem tu zůstal na světě, abych dále žil a mučil se!*“<sup>176</sup> Tichonova vnitřní muka tvůrce libreta v jeho závěru již neinteresuji.

### 2.2.3.2 Původní a výsledný dramatický tvar postav *Káti Kabanové*

Janáček svými úpravami v několika ohledech významně zasáhl do psychologické báze jednotlivých figur. Odpadají epizodické, zavádějící postavy Šapkina a staré dámy, redukována je postava Kuligina, předpodstatněn charakter Kudrjaše a poutnice Fekluše.

<sup>171</sup> JANÁČEK, Leoš. *Káťa Kabanová*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1969, s. 159–160.

<sup>172</sup> OSTROVSKIJ, A. N. *Bouře*. Praha: J. Otto, 1918, s. 95.

<sup>173</sup> JANÁČEK, Leoš. *Káťa Kabanová*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1969, s. 161.

<sup>174</sup> OSTROVSKIJ, A. N. *Bouře*. Praha: J. Otto, 1918, s. 98, JANÁČEK, Leoš. *Káťa Kabanová*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1969, s. 162.

<sup>175</sup> OSTROVSKIJ, A. N. *Bouře*. Praha: J. Otto, 1918, s. 100, JANÁČEK, Leoš. *Káťa Kabanová*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1969, s. 164.

<sup>176</sup> OSTROVSKIJ, A. N. *Bouře*. Praha: J. Otto, 1918, s. 100.

Děj je koncentrován kolem hlavní hrdinky, poutající na sebe dva labilní mužské protějšky Borise a Tichona, oba stylizované jako tenory.

Tichon vystupuje v činoherním textu o něco sympatičtěji než v opeře, dokáže matce více odporovat, je schopen Kát'u hájit. Více si uvědomuje matčinu vinu i svou vlastní ubohost. Janáčkův Tichon je oproti Ostrovského figuře naprostý zkrachovalec, v opeře se na obranu manželky v její přítomnosti prakticky nezmůže. Teprve poté, co Kát'a hrdě opustí scénu, poznamená, že má obě rád, matku i ženu, a nesměle vyjádří přesvědčení, jež má Kát'u v dané situaci hájit, totiž že ona jej má také ráda. Ostrovského Tichon je výřečnější, Janáčkův pasivnější, což se v opeře projeví nejvíce v rozhovoru s Varvarou, v němž se zmůže na jedinou větu – „*tak vidíš, pořád jen pro ni!*“ – jakousi hybridní redukcí originálního výroku „*tak to vidíš, pořád za tebe dostávám od maminky*“.<sup>177</sup>

Tichonův vztah k matce a manželce je komplikovaný. Ženu miluje, ale protože se nedokáže vymanit z matčina vlivu, je rozpolcen. Vnitřní krizi řeší pitím, vinu za svou slabost přisuzuje druhým, zpravidla Kát'i, ve vztahu k matce by si to nedovolil.<sup>178</sup> Teprve v závěru dramatu, jakmile spatří tělo mrtvé manželky, odhodlá se vůči matce k odvážnému slovnímu ataku:

„Vy jste ji zahubila!“<sup>179</sup>

Ani v tuto chvíli, tváří v tvář katastrofě, si ovšem podobně jako Števa v *Pastorkyni* není schopen přiznat svůj díl viny. V zármutku projeví sice dlouze potlačovaný, alkoholem utápěný cit k ženě, ten však nemá dlouhého trvání. V pohnutém okamžiku, v němž je žádoucí vyjádření lítosti nad předsmrtným utrpením oběti, se Tichon egocentricky lituje:

„Ach, tobě je dobře, Kát'o! Ale proč já jsem tu zůstal na světě, abych dále žil a mučil se!“<sup>180</sup>

---

<sup>177</sup> JANÁČEK, Leoš. *Kát'a Kabanová*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1969, s. 34.

<sup>178</sup> To vyplývá daleko jasněji z textu dramatu, v němž jsou obsaženy invektivy jako „všecko kvůli tobě“ (Ostrovskij 1918, s. 22), „tak to vidíš, pořád za tebe dostávám od maminky“ (s. 21), na otázku Kát'i, zda si myslí, že ona je vinna, odpovídá „a kdo pak je vinen, to bych rád věděl“ (s. 21) atp.

<sup>179</sup> JANÁČEK, Leoš. *Kát'a Kabanová*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1969, s. 162.

<sup>180</sup> OSTROVSKIJ, A. N. *Bouře*. Praha: J. Otto, 1918, s. 100.

Tento výrok, jak již bylo řečeno, Janáček do svého libreta nepřevodl, zakončením Kabanišinou replikou podtrhl hypokrizi této postavy a dodal vyústění příběhu trpce realistickou příchutí.

Pokrytectví a neskrývaný sklon k manipulaci lze považovat za ústřední charakterové rysy Tichonovy matky, Marfy Ignatěvny Kabanové. Tato postava vystupuje v délce celého dramatu jako figura jednoznačně záporná, bez prokazatelných kladných rysů, a vymyká se tak obecné charakterové bipolaritě Janáčkových figur. Odstraněním sociálně kritických pasáží se Kabanicha stává modelovou, zástupnou figurou, sloužící k demaskování a kritice spíše konkrétního lidského typu než konkrétní společenské třídy, jako je tomu v případě originálního činoherního textu. Totéž lze říci o druhé negativní postavě dramatu, kupci Dikojovi.

Kabanicha je ve vztahu k synovi a ostatním členům domácnosti postavou manipulativní. Zatímco Tichon sebou nechá manipulovat bez výhrad, Kát'a manipulaci vytrvale vzdoruje,<sup>181</sup> a tím se stává pro tchýni nepřijatelnou. Neutrální pozici si zachovává Varvara, která na oko poslouchá, ale mimo dosah Marfina dozoru jedná po svém. Tomuto základnímu postoji jednotlivých postav k manipulaci ze strany Marfy Ignatěvny odpovídá také míra fatalismu, s níž krizi vztahů řeší. V případě Tichona jde o rezignaci s únikem k alkoholu, v případě Varvary o útěk s milencem – bezstarostně opouští domácí vězení a vrhá se „v nový veselý život“.<sup>182</sup> Hrdá Kát'a, která se na rozdíl od ní k milostnému vzplanutí přiznala a která jakožto vdaná s milencem utéci nemůže, vidí řešení své bezútěšné situace v počínu nejodvážnějším a také nejzoufalejším – sebevraždě.

Kátin skok do Volhy není u Ostrovského tak šokující jako v opeře, jelikož je očekáván: Ostrovského Kát'a jej v dialogích neustále předjímá a je tak postavou fatalističtější než Kát'a Janáčková. Do libreta však žádná věta anticipující Kátin tragický konec nepronikne, závěr opery tak nabídne moment se skutečně dramatickým účinem. Signifikantním je tak z tohoto hlediska pouze všudypřítomný motiv „smrtícího“ vodního živlu, hlavně Volhy, zmiňované již v úvodních replikách Kudrjašových. Jako další příklady lze uvést studánku z Kátiných vzpomínek na dětství, potok z Kudrjašovy písně, déšť v úvodu třetího jednání aj.

---

<sup>181</sup> Lze doložit vzdorovitým odchodem ze scény vprostřed hovoru v prvním dějství opery.

<sup>182</sup> JANÁČEK, Leoš. *Kát'a Kabanová*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1969, s. 141.

Z hlediska psychologického patří mezi nejzajímavější pasáže Kátiny katarzní monology. V nich se titulní postava představuje jako upřímná, čistá duše, nepřízní osudu a rozhodnutím jiných lidí uvězněná v pavučině lidských představ o morálce a odpovědnosti. Vzpomíná na dětství, kdy nic nemusela, byla odpovědná pouze milující matce. Tchýně, ovládající city svého syna a podněcující jej proti snase, svou nenávistí a egoismem uzavírá její duši do vnitřního vězení, přivozujícího jí bláznivou touhu vzlétnout, odletět:

„Proč lidé nelétají, tak jako ptáci nelétají? Viš, zdává se mi někdy, že jsem pták. Tak tě to láká vzlétnout! Chci to zkusit.“<sup>183</sup>

Bezstarostné dětství bylo svobodné, současný stav je otroctvím. Osvobozujícím momentem pro Kát'u vždy byla a je návštěva křesťanské bohoslužby. Při modlitbě se Kát'a často dostává do extatického vytržení, což potvrzuje také Boris, jemuž Kátina zbožnost imponuje. V kopuli chrámu zanícená modlitebnice spatřuje anděly a s nimi neznámý, leč svobodný svět, v němž sama nežije a po němž bytostně touží. Snad i proto nakonec s pláčem padá na kolena. V skrytu duše zbožně závidí andělům jejich stav bez tíže, je přesvědčena, že jednou i ona vzlétne a bude moci pohledět na život a svět z jejich perspektivy. Koneckonců už zaživa Kát'a létá ve svých snech, nad stromy, nad horami. Tato vysněná svoboda je však vzdálená realitě, v níž hrdinka zažívá útlak od lidí i ze strany vlastní mysli. Našeptávání, jež zmiňuje ve zpovědi Varvaře, ji táhne k nemyslitelnému, zakázanému vztahu, k životu v přetvářce a lži, jenž v konečném důsledku nesnese. Kát'a touží milovat svého chotě, ten ji však několikrát mimoděk citelně zraní, poníží, proto, aniž by si to vlastně přála, je hnána do náruče milence, od nějž si slibuje větší hrdinství. Proto také neodmítá tajemného našeptávače, který se zhmotňuje v osobě Varvary, a nezahazuje klíč k novému vztahu, byť ji pálí do rukou a varuje tak před následky hříchu – smrti v plamenech gehenny. Boris je však hrdinou, který selže, a to v okamžiku, kdy podobně jako Tichon odjíždí bez jakéhokoli náznaku vůle vzít milenkou s sebou, vyvézt ji z jejího utrpení. Ačkoli prohlašuje, jak těžce se loučí, na Kátinu žádost, aby neodjížděl bez ní, slovem nereaguje.<sup>184</sup> Projevuje se tak

---

<sup>183</sup> JANÁČEK, Leoš. *Kát'a Kabanová*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1969, s. 38–39.

<sup>184</sup> V činohře otevřeně prohlašuje, že to nelze. Dále Kátě říká: „*Kdož to věděl, že za svoji lásku tak se budeme oba mučiti! Raději, kdybych byl tenkrát utekl.*“ V objetí s Kát'ou se také obává, aby je nikdo



jako slaboch, který nemůže konkurovat ani Tichonovi ani Kudrjašovi. V tomto ohledu se dá souhlasit s názorem Václava Málka, který považuje Borise za pseudohrdinu, jakýsi žurnálový idol, jenž slibuje víc, než kolik je nakonec schopen dát, na rozdíl od Tichona, který nic nepředstírá a své slabošství nezakrývá.<sup>185</sup> Největším tenorovým hrdinou opery tak zůstává Kudrjaš, který nepřipustí, aby jeho milovaná trpěla, a mizí i s ní.

Spolu se zakázaným milostným citem hasne v Kátině nitru poslední jiskra naděje na šťastný život. Při loučení s Borisem vychází najevo bezvýchodnost její situace: tchyně ji mučí, vězní, lidé se jí straní, ukazují si na ni, posmívají se jí, muž se opíjí a bije ji. Káťa vystupuje pomateně, mluví nesouvisle, hovoří o tom, o čem nechce, nemůže si vzpomenout na to, co chtěla říct. Nakonec pronáší zdánlivě nevýznamnou, se závažností chvíle nekorespondující větu „*až půjdeš cestou, dej každému žebráku almužnu, žádného neopomeň*“.<sup>186</sup> Tato slova mají pro Káťu přistupující k okraji propasti nenahraditelný, věčný význam, odrážejí její prostotu, zbožnost, v nich se zrcadlí její naděje na trvanlivé štěstí, spásu, věčné odpočinutí duše.

### 2.2.3.3 Résumé

Ostrovského *Bouře* je druhý text, jež Janáček přepracoval na libreto bez přispění druhého autora, zároveň je druhým textem dramatickým. Svými úpravami přesouvá Janáček originální text z roviny sociálního dramatu do mezí dramatu psychologického, s ústřední postavou křehké ženské hrdinky. Silným, akcentovaným znakem Janáčkovy dramatu je osudovost lidského konání. Dramatizační a adaptační zákroky se vymanily z mezí jednoduchých dramaturgických škrťů, jejichž užitím došlo nejen k posunu v ideovém vyznění díla, ale též k posunům v psychologické bázi některých jednajících postav.

Úpravami dramatu A. N. Ostrovského a modelací jeho postav navazuje Janáček na *Pastorkyni* započatý trend orientace příběhu na drama člověka zasazeného do

---

nenachytal, a přiznává, že nemá dost síly na boj s jejich odpůrci! (OSTROVSKIJ, A. N. *Bouře*. Praha: J. Otto, 1918, s. 93–95)

<sup>185</sup> Zaznamenáno v rozhovoru s Václavem Málkem v olomoucké kavárně Mahler dne 17. 9. 2012.

<sup>186</sup> JANÁČEK, Leoš. *Káťa Kabanová*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1969, s. 157–158.

konkrétního společenského prostředí. *Příhody lišky Bystroušky*, které v chronologii Janáčkovy operního díla následují, otevírají prostor vyšším cílům, než je pouhá psychologická hra. Jedná se o cíle filosofické, reflexivní, o demonstraci Janáčkovy světonázoru.

## 2.2.4 Dramatizace Těsnohlídkovy přírodní grotesky

### 2.2.4.1 Obecný úvod

Studii o Janáčkových úpravách původního textu Těsnohlídkovy novely *Liška Bystrouška* a o vnitřním vývoji jejích postav zahajme úvodem seskládaným z obecně známých faktů: Zrod novely byl podmíněn potřebou kulturní rubriky Lidových novin představit divákům nový humoristický příběh. Počátkem roku 1920 redaktor Lidových novin Bohuslav Markalous navštívil za tímto účelem v Praze ateliér akademického malíře Stanislava Lolka. Při této návštěvě zaregistroval mezi Lolkovými pracemi výjevy z jakési „*myslivocké taškařice*“,<sup>187</sup> u nichž ihned rozeznal jejich tiskový potenciál. Obrázky Lolkovi doslova zabavil a hned po návratu nočním rychlíkem do Brna je předal ke schválení šéfredaktorovi Arnoštu Heinrichovi. Od něj se pak dostaly do rukou soudničkáře a fejetonisty Rudolfa Těsnohlídka, který je měl podložit verši. Ty však Těsnohlídkovi nešly z pera, proto se nakonec uchýlil k próze umně okořeněné mluvou adamovských lesníků, kterou odposlouchal za svých procházek bílovickými lesy a hlavně při návštěvách místních hostinců. *Bystrouška* pak vznikala a vycházela na pokračování, u čtenářů se těšila veliké oblibě, takže už v roce 1921 mohla být vydána knižně.

Janáček byl na humorné příhody vychytralé lišky upozorněn pravděpodobně rodinnou posluhovačkou Marií Stejskalovou a téma jej okamžitě zaujalo. Zpočátku neměl na kompozici nové opery mnoho času – právě intenzivně pracoval na *Káti Kabanové* – přesto se nakonec ihned po knižním vydání novely pustil do práce na libretu.

---

<sup>187</sup> VOGEL, Jaroslav. *Leoš Janáček*. Praha: Academia, 1997, s. 257.

V rámci úprav redukoval nebo upravoval děj, eliminoval některé postavy, z těch lidských zachoval revírníka, rectora a faráře – jelikož se jedná o typy postav, vystupují v opeře beze jména – dále paní revírníkovou, vnuky Pepíka a Frantíka, hospodského Páska, Páskovou a Haraštu; ostatní (služku Andulu, Fárlíka a pytláka Martínka) škrtl; ze zvířecího světa přejal Bystroušku, Lapáka, jezevce, Zlatohřbítka, drůbež, skokánka, komára, vážky, mušku, datla, sovu, sojku a lesní havěť. Přejal kapitoly II, III, IV a V, z nichž sestavil první jednání, dále kapitoly VI, VII, VIII, IX, XIX, XX, XXI, XXII a část XXIII (svatební scéna), z nichž zkomponoval druhý akt opery a kapitoly XVII, XVIII a zbytek kapitoly XXIII, podle nichž částečně zpracoval třetí, závěrečnou část. Z některých vynechaných kapitol přejal jednotlivosti, které upravil a skombinoval s dějem. Jednotlivým hudebním číslem přiřadil názvy: „*Jak chytili Lišku Bystroušku*“, „*Bystrouška na dvoře jezerské myslivny*“, „*Bystrouška politikem*“ a „*Bystrouška zdrhla*“ (1. jednání), „*Bystrouška vyvlastňuje*“, „*Bystrouščinu zálety*“, „*Bystrouščinu námluvy a láska*“ (2. jednání), „*Bystrouška nadběhla Haraštovi z Lišně*“, „*Jak uhynula Liška Bystrouška*“, „*Malinká Bystrouška jak by mámě z oka vypadla*“ (3. jednání).

Nápadněji než v jiných operách uplatňuje Janáček v *Lišce Bystroušce* fabulační stránku svého dramatizačního umu, a to nejvíce ve třetím jednání, v němž se uchyluje k výraznému posunu ideového vyznění díla: Těsnohlídek končí optimisticky Bystrouščinou svatbou, Janáček nechává Bystroušku zemřít, neboť jeho záměrem bylo dodat dílu hlubší ideový obsah. Pro smrt Bystroušky využívá postavy Harašty. Zmíněný posun ve vyznění Těsnohlídkovy předlohy a Janáčkovy libreta je tak zaznamenanatelný především v akcentu na rozdílný charakter vyprávění: u Těsnohlídka pozorujeme větší orientaci na beletristickou linii, totiž charakterizaci postav a jednotlivých situací a jejich komiku, Janáček oproti tomu, za využití všech těchto dramatických složek, jednotí dílo hlubší ideovou náplní, nejsilněji zaznívající v závěrečném monologu revírníka.

Opera byla premiérována 6. listopadu 1924 v Brně v hudebním nastudování Františka Neumanna a režii Oty Zítka. V kontextu světového vývoje operní tvorby vyniká mimo jiné originálním zařazením zvířecích postav (ještě nikdo před Janáčkem nezkomponoval operu, v níž by hlavní postavou bylo zvíře), v kontextu Janáčkovy jevištního díla je významná výše zmiňovaným ideovým obsahem – jedná se o dílo, jímž Janáček otevřel sérii jevištních reflexí o smyslu lidské existence. V *Lišce Bystroušce* i

*Věci Makropulos* docházejí ústřední postavy k nabytí životní moudrosti, jejíž těžiště spočívá v pohledu na smrt. V *Bystroušce* je smrt veličinou, která teprve dává životu pravý význam, neboť utváří prostor životu novému. Ve *Věci Makropulos* jde Janáček, po vzoru Čapkově, ve své životní filosofii ještě dále – uvádí v pochybnost odvěkou lidskou snahu konec života oddálit, ne-li zcela obejít. Ovšem dlouhověkost přivozená vzepřením se přírodním pořádkům přináší nakonec jen trpké zklamání a rozčarování ze zvetšlosti života. Snaha život nepřirozeně prodlužovat je nesmyslná, ba dokonce směšná, s jeho konečností je rozumnější se smířit. *Liškou Bystrouškou* i *Věci Makropulos* oznamuje stárnoucí Janáček divadelnímu světu, že se nehodlá otázkám týkajícím se závažných událostí lidského života vyhýbat, právě naopak je připraven tyto události chápat a vyrovnat se s nimi.<sup>188</sup>

V *Lišce Bystroušce* zveřejňuje Janáček svůj vřelý vztah k přírodnímu světu. (Max Brod doslova charakterizuje Janáčka jako „velkého zbožňovatele přírody“.<sup>189</sup>) V přírodě trávil skladatel valnou část svého volného času, ať už v rámci lázeňských a ozdravných pobytů nebo v průběhu dovolených na Hukvaldech. K přírodní tematice přistupuje velmi odpovědně, v hudbě usiluje o co nejvěrohodnější vyjádření přírodních „hudebních“ motivů, odposlouchaných během jeho výletů do krajiny. Podle Broda se však nejedná o otrocké napodobování, ale o uměleckou stylizaci. Janáček sám měl mnohokrát prohlásit, „že se od přírody učí, ale že ji nenapodobuje“.<sup>190</sup> Brod k Janáčkově dramatické práci s přírodními tématy poznamenává: „*Studium přírody neslouží k tomu, abychom přírodu napodobovali, neboť příroda a umění zůstanou povždy sférami řízenými zákony rozličnými. Ale studium přírody zaručuje umění stále mládí, neboť učí mistra, kterak rozbíjeti formy předchůdců, když ztrnuly v akademických šablonách, varuje jej před sterilním epigonstvím a poskytuje mu ze své nekonečnosti náplň nového materiálu, jímž může vládnouti, je-li pravým umělcem, v umělecké svobodě a podle zákona své tvůrčí duše. Tónu v přírodě, ale neutonu, říká Janáček.*“<sup>191</sup>

*Bystrouška* je jakožto „zvířecí“ opera velmi lidská. Janáček se již *Její pastorkyní* a *Káťou Kabanovou* (do značné míry i *Výlety pana Broučka*) uvedl jako mimořádně talentovaný dramatik-psycholog usilující o jevištní zobrazení skutečného, uvěřitelného

<sup>188</sup> Fenomén smrti vystupuje i zpoza zdí sibiřské trestnice v *Mrtvém domě*, v této opeře je však problematika smrti specifitější.

<sup>189</sup> BROD, Max. *Leoš Janáček, život a dílo*. Praha: Hudební Matice Umělecké Besedy, 1924, s. 12.

<sup>190</sup> Tamtéž, s. 13.

<sup>191</sup> Tamtéž, s. 27.

života, a proto umístující před oči diváka reálné jevištní charaktery. Z tohoto záměru neslevil ani v případě postav *Lišky Bystroušky*. V kategorii zvířecích postav se Janáček po vzoru Těsnohlídka uchyluje k nezbytné stylizaci a typizaci charakterů, realismus figur pak spočívá zejména v akcentaci nejvýraznějších povahových rysů: liška – prohnanost, jezevec – lenivost, slepice – omezenost apod. V psychologické bázi charakterů Janáčkovy přírodní feérie není vyhraněností, své postavy Janáček neidealizuje, ani emocionálně nepřepíná. Nedochozí k polarizaci postav, figury se neprofilují jako vysloveně kladné nebo záporné, jako je tomu například v *Káti Kabanové* (např. jednoznačně záporná Kabanicha). Před očima diváka defilují osobité, rázovité postavičky s naprosto reálnými, všedními životními potřebami a starostmi. Každá z nich v sobě zahrnuje oba protipóly lidské (popř. zvířecí) povahy: sympatičnost – asympatičnost, komiku – tragiku, sílu – slabost atp. Díky prolínání protikladných povahových rysů jsou postavy *Lišky Bystroušky* věrohodné. K původní Janáčkově vizi postav pak přistupuje jejich duplicita, jejímž faktickým autorem je pravděpodobně Max Brod – každá výraznější lidská figura má na základě charakterové podobnosti svůj protipól ve zvířecím světě. Takto jsou tedy utvořeny dvojice farář-jezevec, rector-komár, paní revírníková-sova, liška-Terynka. Jedinou postavou, která nemá svůj „zvířecí“ protějšek, je revírník.

*Příhody lišky Bystroušky* jsou památkem vystaveným tvůrcem Janáčkem zejména basovým partům. Objevují se zde hned tři v kontextu Janáčkovy díla významné basové úlohy: farář (s jeho zvířecím protipólem v jezevci), Harašta a především bas-barytonový revírník. K významnějším charakteristickým figurám je možno přiřadit ještě tenorového rectora a stěžejní sopránové úlohy – titulní Lišku Bystroušku a jejího partnera v lásce, lišáka Zlatohřbítka.

#### **2.2.4.2 Transfigurace vybraných postav *Příhod lišky Bystroušky***

##### **Harašta**

Jsou dramatické postavy, které na celkové vyznění díla, v jehož rámci vystupují, nemají takřka žádný vliv, a aniž by utrpěl děj, mohly by být z příběhu odstraněny.

Operní Harašta do této kategorie nespadá. Přestože se jedná o postavu epizodní, objevující se na scéně pouze ve dvou krátkých výstupech, jde o nositelku důležitého dramatického zlomu, bez něhož by děj opery nemohl eskalovat a ústít do reflexivního závěru. Ačkoli se Harašta pohybuje víceméně na okraji dějové linie, v jeho figuře je potenciál výrazně vychýlit její zakřivení.

Pojetí Haraštiny osoby je u Těsnohlídka i u Janáčka výrazně odlišné. Literární Harašta nepytlačí, je pouhým bezvýznamným obchodníkem s máslem, vejci a drůbeží, jehož revírník Bartoš potkává v lese ve chvíli, kdy se ubírá za svými výdělky. Janáčkův Harašta pytlák je, nadto pytlák vždy připravený, což velmi brzy prozrazuje obsah jeho nůše. Myšlenka Haraštinova pytláctví se nezrodila v Janáčkově mysli z ničeho, má svůj základ v sedmnácté kapitole novely, v níž dochází k setkání revírníka s věčným potulkářem Martínkem, při němž se odvíjí dialog, jehož některé promluvy jsou citované i v libretu. Během rozhovoru se revírník pouze žertem Martínka ptá, zda mu nepytlačí, Martínek odpovídá stejně jako operní Harašta, že „ani brokem“. Pytláctví Martínkovi z textu novely nelze prokázat, podobně jako Haraštinovi, který se rozbíhá za liškou víceméně jen z náhlého popudu. Opravdového pytláka činí z Harašty až Leoš Janáček, který do jeho nůše instaluje pušku. Té se Harašta při nejbližší příležitosti pohotově chápe a jejím prostřednictvím bez váhání zabíjí.

Při snaze charakterizovat, popř. typově zařadit postavu operního Harašty se nabízí především otázka její skutečné podstaty: Jedná se o figuru zápornou nebo kladnou, komickou nebo vážnou? V tomto ohledu se janáčkovští badatelé v názorech na psychologickou podstatu Haraštinovy osobnosti víceméně shodují: Jaroslav Vogel vidí Haraštu jako neodolatelně „šibalského“ či „rozkošného“<sup>192</sup> a jeho rozhovor s revírníkem považuje za „komicko-patetický“.<sup>193</sup> František Pala rovněž označuje Haraštinovy výstupy za „komické“<sup>194</sup>; pouze John Tyrrell uvážlivěji píše o „polokomickém výstupu s liškou“<sup>195</sup> a právě s tímto označením lze nejlépe souhlasit. Komické prvky Haraštinova výstupu, prosvítající zejména v honu na lišku, ustupují v několika momentech výrazně do pozadí, například v okamžiku zlomyslného postranního výsměchu revírníkovi, když nalezne mrtvého zajíce, nebo ve chvíli

---

<sup>192</sup> VOGEL, Jaroslav. *Leoš Janáček*. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1963, s. 263, 270.

<sup>193</sup> Tamtéž, s. 270.

<sup>194</sup> PALA, František. *Janáček, Příhody lišky Bystroušky*. Brno: Melantrich, 1938, s. 15.

<sup>195</sup> TYRELL, John. *Česká opera*. Brno: Opus musicum, 1991, s. 235.

zavraždění Bystroušky. Komika je navíc prvek, který Janáček ze závěru operního příběhu takřka vytěšňuje. A tak spíše nežli poměřovat osobu Harašty z pohledu zápornosti nebo kladnosti, komiky nebo tragiky, je lépe se ptát, zda se jedná o osobu spíše sympatickou nebo spíše nesympatickou. Harašta se sám představí jako člověk škodolibý (viz zmíněný výstup s revírníkem), ulhaný (lže o tom, že nepytláčí, aby záhy využil příležitosti a střelil po lišce), sebejistý (zpívá na celý les), vychloubačný (ihned přispěchává se sdělením, že si namluvil „*tu nejlepčí ženskou*“), mazaný, vtíravý. Je možno jej tedy pojímat spíše jako figuru s převahou odpudivých (nesympatických) povahových rysů, jejíž jediná komika spočívá v újmě, již utrpí jeho ego při střetu s tvorem ještě prohnanějším, než je on sám.

Hlavním úkolem literárního Harašty je pobavit. Úloha Harašty operního je významově hlubší – střelou, kterou usmrcuje Bystroušku, vnáší do děje nečekaný dějový zvrat, jímž Janáček v jediném okamžiku podkládá dosud spíše komediální příběh filosofickou, reflexivní rovinou. Smrt Bystroušky je čistě Janáčkovou invencí, Těsnohlídek opouští svou hrdinku ve chvíli, kdy žije na maximum. V opeře je život Bystroušky vprostřed největšího rozpuku náhle zmařen. Těsnohlídek psal grotesku a duchu své povídky zůstal věrný až do posledního řádku. Janáčkoví šlo o více než jen o pouhý úsměv diváka. Jeho filosofii života zachycenou v *Lišce Bystroušce* bychom mohli shrnout slovy o životě vnímaném jako neúprosné spění ke smrti, přičemž smrt je jen způsob předání štafetového kolíku životu novému, jenž podle pevně stanovených regulí přírodního řádu bude pokračovat v intencích života skončeného, nebo právě končícího. Janáček tuto teorii promptně formuluje v závěrečných taktech opery, v nichž revírník po smrti Bystroušky spatřuje ve svých vidinách liščí mládě, které „*jak by mámě z oka vypadlo*“.<sup>196</sup> Smrt Bystroušky představuje v opeře významový zlom, jímž se také mění atmosféra díla postupujícího od groteskního počátku k reflexivnímu závěru. Po Haraštově výstupu opera zvažní, na jeviště zavane podzim života, života zvířat stejně jako lidí. Smrtí jedince si ostatní jedinci uvědomují vlastní smrtelnost a neúprosnost běhu času. Nostalgií podzimu života navozuje Janáček například absencí faráře ve druhé hospodské scéně, které jako by něco chybělo, revírníkovým postesknutím nad věrným

---

<sup>196</sup> JANÁČEK, Leoš. *Příhody lišky Bystroušky*. Vídeň: Universal Edition, 1924, s. 179.

Lapákem, kterého „*bolijou nožky*“,<sup>197</sup> jeho vzpomínkami na schůzky s panímámou a jinými dramatickými momenty.

Úkol, který byl Harašovi Janáčkem svěřen, jeho důležitost v kontextu příběhu znamená být *in principio*. Harašta je *primus movens* událostí, které přijdou v závěru opery a změni tvářnost celého díla.

Výstup operního Harašty vznikl kontaminací dvou postav literárních, respektive sloučením dvou obrazů – epizody obchodníka Harašty s liškou z šestnácté kapitoly a rozhovoru revírníka s tulákem Martínkem kapitoly následující.<sup>198</sup>

Ze srovnání obou verzí dialogu – Těsnohlídkovy a Janáčkovy – vyplynou drobné posuny, jichž se Janáček v Harašově (popř. Martínkově) příběhu v rámci dramatizace dopustil. Především akci s liškou umístil až za tento rozhovor, takže v okamžiku dialogu Harašty s revírníkem k němu v opeře ještě nedošlo. Zadruhé Harašova „*súže*“ pramení u Janáčka ze staromládenectví, u Těsnohlídka naopak ze soužití se ženou. Těsnohlídkův Martínek se tedy logicky chce dát „*rozezdat*“, zatímco Janáčkův Harašta naopak „*zezdat*“, a to se slečnou Terynkou. Janáček vylučuje jakousi neznámou Julku a raději vrhá Harašovi do náruče – na zlost všem mužským postavám v opeře – fluidní Terynku, postavu, o níž se v povídce i v opeře pouze mluví, tzn., že fyzicky v žádném místě nevystupuje. V povídce je Terynka zmíněna poprvé během rectorova návratu z hospody v osmé kapitole, kdy si ji rector splete se slunečnicí. Je uváděna jako „*usedlá, rozvážná spolumajitelka velkého poutního cukrářství, které zdědila společně s bratrem v nejkrásnějším rozkvětu po rodičích*“.<sup>199</sup> Rector ji už pětadvacet let „*návidí*“. Libreto ji zmiňuje jen ve smyslu rectorovy letité erotické touhy, v podstatě je rector jedinou osobou, která chová k Terynce hluboký cit, o němž patrně revírník i farář vědí, a snad i proto je revírník ve výstupu s Haraštou nepříjemně překvapen, téměř dotčen, když se dovídá, že poslední naděje jeho hospodského přítele Terynčíným sňatkem s hejskovitým Haraštou zhasne. Těsnohlídek sice nechává rectora v posledním hospodském výstupu říci, že panna Terynka se vdává, čímž vysvětluje rectorův zármutek, nespecifikuje však, na rozdíl od Janáčka, s kým. V tomto ohledu je známá Janáčková korespondence s Maxem Brodem, který se rozhodl ve svém

---

<sup>197</sup> JANÁČEK, Leoš. *Příhody lišky Bystroušky*. Vídeň: Universal Edition, 1924, s. 169.

<sup>198</sup> Těsnohlídkova originální podoba tohoto dialogu i jeho janáčkovská verze viz textové přílohy, text č. 9 a text č. 10.

<sup>199</sup> TĚSNOHLÍDEK, Rudolf. *Liška Bystrouška*. Praha: Bystrov a synové, 1995, s. 74.



německém překladu vztahy v opeře poněkud „vyjasnit“. Z panny Terynky učinil Brod cikánku, do níž byli postupně oba staří mládenci, rector i farář, a následně i revírník v mládí zamilovaní, nikdo z nich si ji však nedokázal udržet. Teprve pytlák Harašta ji získává, čímž se tato životní kapitola pro všechny konečně uzavírá. Brod si od této úpravy sliboval větší jednotu a srozumitelnost děje a dramatickou koncentrovanost, v konečném důsledku pak lepší prosazení *Bystroušky* na německých jevištích, k čemuž přes všechno snažení ještě dlouho poté nedošlo.<sup>200</sup>

Brodova nadbytečná popisnost vnesla do příběhu zatížení psychologii a je s podivem, že Janáček proti tomuto zásahu, na rozdíl od jiných, vehementněji neprotestoval – snad proto, že byl tehdy již plně zaměstnán kompozicí *Věci Makropulos*. Vždyť i revírník v posledním obraze u Broda nemístně, až vulgárně vzpomíná na pletky s Terynkou končící až někde v křoví, namísto hřejivého romantického snění o schůzkách s jeho „ubrblanou“ panímámou. Měl-li Janáček s Terynkou v opeře nějaký konkrétnější záměr, pak tento záměr jistě nepřesahoval hranice sex-symbolu, dráždivého svou nedosažitelností. V okamžiku, kdy je rector zmučen jejími vdavkami, uklidňuje ho revírník slovy, v nichž se odráží i jeho vlastní povzdech: „*Nic, kamaráde, dobře je ti. Co by sis počal s takovó ženskó!*“<sup>201</sup> O to víc pro rectora zdrcující a pro revírníka překvapivé je zjištění, že právě „taková ženská“ se dostává do rukou tak nanicovatého chlapa, jakým je Harašta. (Janáček vyjádřil revírníkův zkoprnělý údiv příhodně dvojnásobným opakováním Terynčina jména.) Harašta tak vstupuje na scénu mimo jiné také jako bořitel nejryzejších lidských iluzí o dosažitelnosti ideálů cestou mírnosti a skromnosti. V Janáčkově libretu, podobně jako v životě, musí skromnost a plachost kapitulovat před prohnaností, průbojností, výmluvností. Zatímco pro revírníka či faráře je Terynka nepolapitelným ideálem ženství a pro rectora objekt nesplnitelných staromládeneckých tužeb, pro Haraštu představuje naprosto reálnou skutečnost, štěstí, jež ho může potkávat, kdykoli a kdekoli se mu zamane. Tak se do děje dostává rozpor, který spolu se smrtí hlavního zvířecího hrdiny zásadním způsobem přispívá ke vzniku a prohloubení melancholie operního závěru, jemnocitně vyvážené smířčí katarzí revírníkovou.

---

<sup>200</sup> První německé provedení v Mohuči 13. února 1927 ztroskotalo po třech představeních. Bystrouška se prosadila až v roce 1956 v Berlíně.

<sup>201</sup> JANÁČEK, Leoš. *Příhody lišky Bystroušky*. Vídeň: Universal Edition, 1924, s. 166–167.

## Revírník

Má-li Janáčkova „zvířecí“ opera hlavní lidskou postavu, pak je to bezesporu revírník, kterému Těsnohlídek ve své novele přidělil příjmení Bartoš. Revírník je také nejmonumentálnější Janáčkovou basovou (bas-barytonovou) úlohou, snad nejdůležitější Janáčkovou mužskou rolí vůbec. Revírníkovými výstupy je děj opery orámován, působení této postavy je také jeho pojídlem. Mezi začátkem a koncem opery zaznamenáváme výrazný časový posun vyjádřený několika dramatickými momenty: Na začátku je Bystrouška malým liščetem, na konci vdanou paní, matkou. V první hospodské scéně jsou tři kumpáni, ve druhé už jen dva, farář se musel přestěhovat. Na začátku opery Lapák milostně svádí mladou Bystroušku, na konci opery už ho „bolíjž nožky“ atp. Revírník tedy spadá do kategorie janáčkovských postav, prodávajících v rámci dramatu znatelný charakterní vývoj, jako například Jenůfa nebo Kostelnička. Těsnohlídkův revírník si sám tento vývoj uvědomuje, když říká: „*Setsakrapes, dětinštim, stárnu.*“<sup>202</sup> Tímto upřímným doznáním ukončuje Bartoš v sedmnácté kapitole novely své rozjímání nad krásou přírody, snění o rusalkách a hledání nadpozemského blaha v kalíšcích květů. Janáček tento výstup sloučil s Bartošovým posledním výstupem v třiadvacáté kapitole povídky a umístil jej do samotného závěru opery, čímž jej emocionálně povýšil. Bartošův povzdech o stárnutí sice vynechal, o to víc se však jeho echo odráží ve všech ostatních revírníkových úvahách a především v jejich orchestrálním podkladě.

V pojednání o transfiguraci postavy revírníka konečně vyličieme poněkud detailněji konkrétní Janáčkovy kroky týkající se dramatizace původního prozaického textu, především pak ty, které se přímo vztahují k proměně literárního revírníka na revírníka operního:

Povídka začíná myslivcovým láteřením nad odcizeným dřevem. Revírník se na cestě z četnické stanice stavuje u Pásků, aby zapil zlost. V následující hospodské scéně se neodehraje nic zásadního, společnost se oddává karetní hře. K ránu se opilecká kumpanie rozchází do svých domovů. Janáček první kapitolu do libreta nezanesl a začíná až revírníkovým zvoláním „*dostaneme bórku*“ ze začátku kapitoly druhé.<sup>203</sup>

---

<sup>202</sup> TĚSNOHLÍDEK, Rudolf. *Liška Bystrouška*. Praha: Bystrov a synové, 1995, s. 179.

<sup>203</sup> Z první kapitoly přenáší Janáček do svého libreta pouze jednu revírníkovu větu: „*Kdyby to aspoň byla myslivecká latina.*“ (TĚSNOHLÍDEK, Rudolf. *Liška Bystrouška*. Praha: Bystrov a synové, 1995, s. 8)

Z lesní havěti ponechal skladatel v počátku příběhu komára, skokánka, a také cvrčka a kobylku, jejichž výstup oproti originálu dialogizoval. Komárovu repliku počínající slovy „*sakva, sakva, sakulajda*“ zkrátil, přičemž vypustil informaci o komárově staromládenectví, v níž by bylo možno spatřovat ještě hlubší paralelu mezi komárem a rektorem. Z rozhovoru komára se skokánkem zůstalo pouhé torzo v podobě opakování skokánkova „*brekeke*“ a komárova kontrování „*co chceš, klučisko cizé, sakva, zavři ju, kdes byl, když hřmělo!*“.<sup>204</sup> U Janáčka skokánek komára chytá, ten mu však uteče. Liščí pozorování skokánka vkládá Janáček do příběhu oproti předloze ještě před revírníkovo procitnutí. Skokánek tak v opeře neskočí revírníkovi na nos, protože by chtěl zakusit podobné mámivé pocity, jakých dosáhl po požití revírníkovy krve komár, ale jednoduše v rámci úprku před zvědavou, hravou a hlavně mlsnou Bystrouškou. Ta v této části operního děje vystupuje na rozdíl od textu novely sama, bez ostatních liščat a staré lišky.

Janáček se z praktických úsporných důvodů uchyluje k významným textovým redukcím. Takto například zní promluva revírníkova, když chytne Bystroušku, u Těsnohlídka:

„Tož tak, ty kujóne, včil se vymluvíme doma na tebe. Řekneme, že jsem si na vás šel počíhat a že proto jsem nemohl tak dlouho dom. Škoda, že jsem vás nemohl pochytyt všecky. Beztak naděláte nepleche nad pytláka. Blech máš dost, ale z toho si mocka nedělé. My je máme taky, chudáci aji bohatí. Podržíme si tě hezky a doneseme tě dom, ať z tebe mají děcka radost.“<sup>205</sup>

Janáček zkracuje tuto samomluvu do jediné repliky:

„Tož ty tak, kujóne? Chachachacha, podržíme si tě hezky, ať z tebe mají děcka radost!“<sup>206</sup>

Takto například hubuje Těsnohlídkův revírník, když jej skokánek vytrhne ze spaní:

„Setsakrapes! Nožiska to má studený jak moja stará a nestydí se to lozit člověku po nose. Nebudu-li pak mět rýmu? Počké, ty blázne strakaté, eši já tě dostanu!“<sup>207</sup>

<sup>204</sup> JANÁČEK, Leoš. *Příhody lišky Bystroušky*. Vídeň: Universal Edition, 1924, s. 14.

<sup>205</sup> TĚSNOHLÍDEK, Rudolf. *Liška Bystrouška*. Praha: Bystrov a synové, 1995, s. 25–26.

<sup>206</sup> JANÁČEK, Leoš. *Příhody lišky Bystroušky*. Vídeň: Universal Edition, 1924, s. 17–18.

Janáček se spokojí s pouhým zvoláním:

„Setsakrapes! Potvoro studená!“<sup>208</sup>

Revírníkovo následné procitání a upamatovávání se na to, co dělá na zemi v lese, autor libreta zcela vynechává a ihned jej vrhá na lišku. Janáčkovy textové redukce sice urychlují dějový spád, místy ovšem tak překotně, že ztěžují jeho pochopení.<sup>209</sup>

Lapákovy smutné vyprávění o jeho psím životě a revírníkem nevídaných uměleckých aktivitách, podobně jako Bystrouščino vyprávění o špačcích jsou reprezentativní příklady Janáčkovy dialogizace původního textu. Janáček víceméně jen převedl řeč nepřímou do řeči přímé. Další scény z jezerské myslivny zůstaly téměř beze změn, děj je u Janáčka i Těsnohlídka koncentrován kolem postavy Bystroušky, revírník je zde osobou druhořadou.

Druhé jednání zahajuje Janáček výstupem Bystroušky a jezevce.<sup>210</sup> Po odchodu jezevce z nory vstupuje na scénu po proměně farář. Jeho první věta oznamující jeho stěhování na Stráň (nebo do Strání) navazuje na předchozí výstup jezevcův. U Těsnohlídka se jezevec stěhuje také na stráň. Těsnohlídkův farář se však nestěhuje, v závěrečné hospodské scéně v novele chybí, protože je na svatbě. Farářovo stěhování je nápad Janáčkův. V Janáčkově „první hospodě“ rector nezpívá na rozdíl od novely *Gaudeamus igitur*. Píseň o Veronice Janáček použije, avšak nekládá ji do úst rectorovi, leč revírníkovi, aby se jejím prostřednictvím učitel posmíval. Její operní text v novele nenalzáme. Janáček dialog této hospodské scény proškrtává, do role iniciátora veškerého dění staví revírníka. Ten je nejhovornější. Hospodského Páska prakticky vypouští, ponechává mu jen jednu druhořadou repliku. Škrtá farářovo a revírníkovo mudrování o svátosti manželství.

Sled dalších výjevů Janáček zachoval, s tím rozdílem, že návrat rectora, faráře a revírníka z hospody domů sloučil do jednoho obrazu. Z rectorovy opilecké promluvy

---

<sup>207</sup> TĚSNOHLÍDEK, Rudolf. *Liška Bystrouška*. Praha: Bystrov a synové, s. 21.

<sup>208</sup> JANÁČEK, Leoš. *Příhody lišky Bystroušky*. Vídeň: Universal Edition, 1924, s. 16.

<sup>209</sup> Viz např. farářovo opilecké blábolení, o němž je pojednáno níže v textu.

<sup>210</sup> V jezevcově postavě se nabízí v opeře paralela s farářem: Jezevec stejně jako farář je starý mládenec, žijící v osamění. V osamění žije i farář. Jezevec kvůli Bystroušce opouští svou noru, Bystrouška zaujímá jeho místo. Podobně farář odchází ze svého bytu kvůli jakýmsi novým nájemníkům. Těsnohlídek dále prozrazuje, že jezevec se rozhodl k životu v ústraní z nešťastné lásky. Dá se předpokládat, že ze stejného důvodu se farář rozhodl pro své kněžské povolání.

vyjmul dva úseky – povzdech nad tím, že neuspořádal raději domácí sešlost, a rozumování nad silozpytem završené upřímným doznáním horoucího citu k Terynce. Ten je totiž záhy vyjeven v epizodě se slunečnicí, kterou Janáček zachovává. Pádem za plot rectorův výstup v druhém jednání opery končí – farář vstupuje na jeviště v okamžiku, kdy se rector ještě „vrtí za plotem“.<sup>211</sup> (Těsnohlídek pokračuje jeho příchodem domů a strastiplným uleháním na lože.)

Farářův monolog nezačíná Janáček řeckým citátem „*memnésthó áner agathos einai*“, ale rovnou jeho českým zněním „*pomni, abys byl dobrým mužem*“.<sup>212</sup> Text monologu proškrtává místy až nepřehledně, například význam výkřiků „*kočička na jívě*“ a „*Zuzana ctnostná v lázni*“ zůstává skryt – je možno je vnímat jako pouhé opilecké blábolení. (Z libreta není zcela jasné, kdo a z čeho vlastně kdysi faráře obviňoval.) Farář se zdvihá ze země se slovy „*tady nesmím zůstat, ten nerozumí, že je člověk křehká nádoba*“<sup>213</sup> vyslanými v povídce ke stavení jakéhosi ševce Nesrsty. V opeře je adresuje revírníkovi volajícímu za Bystrouškou. Utíká ze scény vylekán revírníkovým křikem, ani jeho návrat na faru Janáček do libreta nezanáší.

Nejvíce okleštěný je opilecký výstup revírníka, zůstává z něj pouhé torzo volání za liškou. Janáček tak vynechává revírníkovu rozumování nad chybováním Boha při stvoření člověka (přesněji stvoření ženy) i Lapákův výprask.

Z Janáčkovu příběhu mizí Bystrouščiny zimní „spanilé jízdy“ do revírníkova kurníku, podobně jako komický výstup, při němž Bartoš při líčení na lišku střílí vlastní prase. Tyto epizody jsou náplní dvanácté a třinácté kapitoly. V tomto oddílu také vystupují postavy, které se již do operního děje nevměstnaly: služka Andula a řezník Fárlík. Dalšími osobami, které Janáček do svého příběhu nepřevzal, je adjunkt, asistující u Bystrouščiny exekuce v myslivcově spíži, a hajný Špaček. Obě postavy vystupují epizodicky ve čtrnácté kapitole, o jejímž dění je v opeře pouze referováno, a to v monologu Bystroušky zakomponovaném do výstupu s liškem.

U tohoto monologu se na chvíli zastavme. Bystrouščina rozprava zní v opeře takto:

---

<sup>211</sup> JANÁČEK, Leoš. *Příhody lišky Bystroušky*. Vídeň: Universal Edition, 1924, s. 80.

<sup>212</sup> Řecké znění posouvá až do „heuristického“ závěru farářova monologu, stejně jako modifikovaný výrok „přešlo to všecko a teď tu stojíš jako smeták zapomenutý v koutě“ (TĚSNOHLÍDEK, Rudolf. *Liška Bystrouška*. Praha: Bystrov a synové, 1995, s. 80).

<sup>213</sup> JANÁČEK, Leoš. *Příhody lišky Bystroušky*. Vídeň: Universal Edition, 1924, s. 86.

„Kradla jsem! Jednou, ještě mráz mě teď přebíhá, chytli mne! Ale liška se umí bránit! A také se ubrání. Umím aspoň jazyk vyplazit! No, domlátili mne. Kus oháňky jsem ztratila. Myslivec sliboval: „Ani se neptáte, jak já ju dobiju! Až padne, vypárám jí ten hrtan mlsné a ty budeš mít, ženo, kožešinu jak hraběnka!“ Nestydíš se, dědo, zvíře térat? Esli udeříš znova, postavím se ti! Co seš tak lakomé, že ti jde o kósek žvanca? Máš tu všeho dost a já ničehož nic. Žebrat nésu zvyklá, tož sem si kósek vzala. Chceš, uder! Chceš, uder! Pak aji ty... A uderil! Tyrane! Tu máš, cos chcel! A zakolíbal se jak podťaté strom. Zdrhla jsem. A z těch dob jsem zvíře. Les byl černější než sama noc a mně bylo volno!<sup>214</sup>

Právě tento Bystrouščin výstup je dokladem Janáčkova dramatizačního mistrovství. V několika větách, které se navíc na tomto místě v textu předlohy vůbec nevyskytují, se Janáčkově podařilo obsáhnout děj celé jedné rozsáhlejší kapitoly – aniž by utrpěla srozumitelnost textu, je pominut detail. Nevíme, kde Bystrouška kradla (v komoře po zabíjačce), ani co se přitom odehrálo (mela, při které si revírník poničil zásoby potravin). Dovídáme se jen, že dostala pořádný výprask a že se jí nakonec podařilo revírníka přelstít a utéci. Z hlediska dramaturgického je monolog pozoruhodný koncentrací několika dramatizačních postupů na velmi malé ploše: k již zmíněnému převyprávění a antepozičnímu zpracovávání děje přidružuje se dějová kontaminace – Janáček slučuje Bystrouščin první útěk z myslivny po roztrhání slepic s tímto druhým útekem – a dále převzetí dramatického momentu jiného vynechaného úseku původního textu, totiž ztráty kusu oháňky. O něj Bystroušku v novele nepřipraví revírníkova hůl, ale železa nastražená v lese u mrtvého zajíce, na něhož hajného upozorní Harašta.<sup>215</sup> Janáček se rozhodl tuto ztrátu nesmlčet, v příběhu jí však přiřadil jiný dramatický význam: pro lišku by bylo trapné přiznat před svým nápadníkem Zlatohřbítkem nerozumnost, díky níž přišla o svou chloubu, proto si raději vymyslí, že ji ztratila v hrdinném boji s myslivcem, odvěkým nepřítelem liščího rodu. Tím také v očích lišákových vzroste na ceně.

Samotné liščí námluvy se v opeře rovněž ocitají ve vztahu k ději předlohy v antepozici – v novele k nim dochází až po střetu Bystroušky s Haraštou. Jelikož však výsledkem kontaktu s Haraštou v opeře je Bystrouščina smrt, je výjev s lišákem v ději předsunut. Janáček jej zařazuje po proměně navazující na návrat opilců z první hospody.

---

<sup>214</sup> JANÁČEK, Leoš. *Příhody lišky Bystroušky*. Vídeň: Universal Edition, 1924, s. 94–99.

<sup>215</sup> Zde opět Janáček využívá metodu anticipace, neboť Haraštův výstup s revírníkem a Bystrouščina ztráta kousku oháňky následuje v povídce až po scéně z myslivny.

Námluvami a svatbou ukončuje Janáček druhé jednání. Třetí akt otevírá výstupem Harašty s revírníkem. V textu novely následuje po výstupu s Haraštou (resp. s Martínkem) revírníkova procházka lesem, při níž stráží železa. Během této procházky je možno číst text o „*dávných vílách*“ (v opeře rusalkách), který Janáček v upravené podobě vsazuje až do samého závěru opery, potažmo závěrečného revírníkova monologu:

„Kterak byl nyní les divukrásný... Dávné víly vracejí se domů do svých starých sídel, vítají se a slzíce pohnutím nad shledáním, přebíhají v běloučkových košulkách. A opět přijde k nim květen a láska a ony rozdělí štěstí sladkou rosou do tisíců květů petrklíčů, lech a sasanek a lidé půjdou mlčky s hlavami sklopenými a budou chápat, že tu vůkol nich je rozseto nadpozemské blaho a že se v něm brouzdají jak ranní vláhou.“<sup>216</sup>

Výraznou změnu tónu Těsnohlídkova vyprávění z tónu komického na tón nostalgický využívá Janáček k vygradování závěrečné revírníkovy katarze, k poetickému vrcholu celé opery. Využívá zde metody postpozice, jakési přesmyčky v kauzální struktuře příběhu, protivné k antepozici, při níž posouvá původní originální výjev v narativu směrem dozadu, tj. ke konci vyprávění.

Dialog Bystrouščiných námluv z devatenácté a dvacáté kapitoly povídky Janáček převzal téměř v jeho původním znění, doplnil jen Bystrouščino vyprávění o událostech v myslivně. Odejmul z textu rozhovor mezi Zlatohřbítkem a Bystrouškou o lidské pýše a nevěře v jedenadvacáté kapitole, ponechal výstup sovy a sojky, který „janáčkovsky“ zhustil do dvou vět. Výstup datla je opět výrazně zredukován jen do pouhých ohlášek. Janáček vynechává datlovo poučení o pokání, domluvu termínu svatby i zkoušku z katechismu. Svatbu řeší zákulisním zpěvem a scénickým tancem.

V místě, v němž Těsnohlídkova novela v podstatě končí, otevírá Janáček promyšleně koncipovaný třetí akt opery: uvádí na scénu Haraštu, postavu, jež v textu povídky již dávno vystoupila, a nechá odehrát jeho výstup s revírníkem. Do děje opery zapojí malá liščata – Bystrouščiny děti – zmíněné v povídce jen okrajově v průběhu revírníkova závěrečného snu. Do úst jim vkládá stylizovaný nápěv lidové písně „*Běží liška k táboru*“, po jehož doznění vystoupí Bystrouška s lišákem. Bystroušku jako matku povídka nezachycuje, její dialog se Zlatohřbítkem „*Kolik jsme už měli dětí*“

---

<sup>216</sup> TĚSNOHLÍDEK, Rudolf. *Liška Bystrouška*. Praha: Bystrov a synové, 1995, s. 167.

přejímá Janáček z osmnácté kapitoly, kde je přidělen páru vrabců. Kvazilidový nápěv Harašovy druhé vandrovní písně „*Dež sem já šel okolo*“ je invencí Janáčkovou, podobně jako následná Bystrouščina smrt. Po proměně zařazuje Janáček druhou hospodskou scénu plnou melancholie odkvétajícího života – chybí zde farář, který se musel odstěhovat, i hospodský Pásek, který odjel do Brna. Scéna je oproti „první hospodě“ velmi statická – chybí dva protagonisté, revírníkovi a rectorovi chybí třetí druh do mariáše. Karty nemá kdo hrát, paní Páskové, obvykle nejspíš brebentivé ženské, není pro množství práce „do výkladů“. Do řeči není ani rectorovi, kterému Terynčinými vdavkami zhasla poslední jiskřička staromládenecké naděje. Mluví tedy jen revírník, který se pokouší – bezúspěšně – řečením a vtipkováním zahnat přítelovy chmury.

Revírníkův koncový monolog skládá Janáček ze dvou výjevů: katarzní snění o rusalkách přejímá ze sedmnácté kapitoly novely, zbytek z kapitoly závěrečné. Jeho obsah odpovídá, až na drobné detaily, originálu.

K převedení původního narativního textu *Lišky Bystroušky* do formátu operního libreta využil Leoš Janáček řadu dramatizačních metod, z nichž nejčastější jsou textové redukce, postpoziční a antepoziční kladení děje, dějová kontaminace a kontaminace postav. Textovými redukcemi je nejvíce poznamenána postava revírníka. Škrty jsou provedeny v textu povídky z velké většiny právě v místech nejzroáhlejších revírníkových výstupů. Ty jsou buďto zcela odstraněny, nebo zhuštěny do nevýznamných epizod. Největší prostor je revírníkovi dán ve dvou hospodských scénách a v závěrečném monologu. Zatímco v povídce jsou postavy revírníka a Bystroušky rovnocenné, operní revírník ustupuje do pozadí, děj opery je po vzoru *Jenůfy* a *Káti Kabanové* koncentrován kolem postavy hlavní ženské hrdinky.

Revírník je postava, u níž, jak již bylo řečeno, lze v průběhu opery zaznamenat psychologický vývoj – stárnutí. Stárnutí člověka je proces přirozeně provázený změnami postojů k podnětům a subjektům okolního světa. Této proměně hlavního lidského hrdiny opery se přizpůsobuje i atmosféra scény: situační komika úvodních obrazů z lesa a myslivny se mění v nostalgii podzimu života v závěru opery. Janáček sám pečlivě dohlížel na Zítkovo scénické zpracování hospodských scén při prvním brněnském provedení opery v roce 1924. Požadoval, aby byl zdůrazněn proces stárnutí toutéž dekorací, měly se změnit pouze barvy: hospoda měla být zahradní restaurací,



v druhém aktu ponořena do letního horkého počasí se zelenými listy kaštanů, ve třetím jednání mělo listí pro vyjádření podzimní nálady žloutnout a opadávat. Jindřiška Bártová v publikaci o režijních přístupech k operám Leoše Janáčka v Brně uvádí Janáčkův požadavek na stařecké pohyby jednajících person ve chvíli rozmluvy o pokulhávajícím Lapáčkovi.<sup>217</sup>

Hlavní problém v interpretaci revírníka je dán absencí plynulejšího přechodu mezi „dvěma revírníky“ – revírníkem z úvodu opery, rozpohybovaným, čtveráckým, a revírníkem ze závěrečných scén, mužem usedlým, zmoudřelým. Postava je silně poznamenána avizovanou úsporností textu libreta. Menší prostor, jež je revírníkovi v porovnání s novelou v opeře poskytnut, způsobuje urychlení jeho vývoje a proměnu až nelogicky náhlou. Epizodičnost a překotnost revírníkových výstupů zkritizoval již v roce 1924, bezprostředně po brněnské premiéře *Lišky*, Vladimír Helfert, který v Hudebních rozhledech kromě jiného napsal:

„Opera dramaticky trpí látkou. Děj je příliš nejednotný, nezkoncentrovaný. Současné postavení světa lidského a zvířecího na scéně vrhá své stíny nejen na scénický obraz, nýbrž i na celé dílo. Epizodičnost lidských figur působí nejednotně a bylo by jen v zájmu díla, kdyby tyto lidské figury byly odstraněny, a kdyby z díla stala se opera pouze ze světa zvířecího. Pak by geniální a svěží hudba přišla lépe k platnosti. Postava revírníkova mohla by přitom zůstat, a to v prologu a epilogu. Tím by také se získalo větší koncentrace na postavu Bystroušky.“<sup>218</sup>

S výraznými úpravami původního textu dochází i ke změnám v charakteru revírníkovy osoby. Janáček zredukoval děj *Bystroušky* natolik, že z revírníkových projevů zcela vymizely útočné, sexisticky laděné slovní výpady proti femininní části populace, je potlačena i jeho cholericnost propukající v povídce nejčastěji v kontaktu s věrným Lapákem (popř. s Bystrouškou v jezerské spižárně). Revírníka se podařilo zklidnit, usadit.<sup>219</sup>

Revírníkův poměr k ostatním protagonistům operního příběhu je formovaný jeho sangvinickým ražením: je člověkem společenským, družným, avšak jeho relace

---

<sup>217</sup> BÁRTOVÁ, Jindřiška, HOLÁ, Monika. *Režijní přístupy k operám Leoše Janáčka v Brně*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2004, s. 36.

<sup>218</sup> *Hudební rozhledy*. Brno: Oldřich Pazdírek, 15. 11. 1924, roč. 1, č. 3–4, s. 67–68.

<sup>219</sup> V této přeměně opět působí rozdílné pojetí látky u Těsnohlídka a u Janáčka. Těsnohlídkově grotesce více vyhovoval choleric revírník, neboť doběhnutý choleric působí ve výsledku velmi komicky. Janáček orientoval příběh více k samotné Bystroušce a koncovému filosofickému vyústění.

k ostatním lidským personám, zejména soudruhům z hostince u Pásků, jsou povrchní, užitkové, konverzační. Revírník je bodrý muž, hovorný, rád se poslouchá, v obou hospodských obrazech hovoří převážně on, farářovi a rectorovi neposkytuje větší prostor. Jeho charakteristickou vlastností je snížená schopnost empatie. V druhé hospodské scéně sice projeví rectorovi účast, není však schopen tento cit dlouhodobě udržet. Po slovech „*nic, kamaráde, dobře je ti, co by sis počal s takovó ženskó, to by byl pěkné kontrapunkt*“,<sup>220</sup> zavádí řeč na jiné téma, především proto, aby se sám vyvázal z trapné situace a uvolnil stísněnou, pro něj krajně nepohodlnou atmosféru.

Revírník nade všechno a nade všechny miluje les. V chrámu přírody v objetí s flintou pociťuje bezpečí a svobodu, zejména od své panímámy, k níž zaujímá jednoznačně realistický postoj, kořeněný místy milou romantickou náklonností. (Charakterizuje ji jako „*dobráka ženskou*“,<sup>221</sup> přestože je ubrblaná a mnohdy jej „*trápi*“, nebo jako „*jedličku*“,<sup>222</sup> v okamžiku vzpomínek na jejich společné procházky lesem za časů mladické zamilovanosti.) Brodovo řešení vztahů v operním příběhu přemrštěnou erotizací panny Terynky lze vskutku jen těžce akceptovat, neboť nekoresponduje plně s typem struktury psychologických vazeb v opeře.

Stěžejním výstupem postavy revírníka v opeře je její závěrečný monolog. Během tohoto výstupu je postava uchválena povznášejícím citem vyvolaným třemi jevy: vzpomínkami na mládí a procházky s panímámou (procházky lesem!), adorací lesa a jeho symbolů a ustrnutím nad nezastavitelným koloběhem života. Svou ženu si revírník v ohlédnutí v čase idealizuje, nezmiňuje se o jejím současném psychofyzickém stavu, spíše než reálnou formu tak obdivuje ideál, jehož emocionální působení na člověka je akcentováno intenzivním prožíváním hřejivého milostného vzplanutí. Les je pro něj divukrásný životní prostor, uvolňující lidské smysly pro přijímání „*nadpozemského blaha*“ rozlévajícího se do duše člověka v symbióze s férickým přírodním světem. V úvodu monologu stojí otázka „*Je to pohádka či pravda?*“, již možno interpretovat s podtextem „*Sním, či bdím?*“ V bdělém stavu se revírník oddává snění, v okamžiku usínání ve skutečnosti procítá, a to k poznání nekonečnosti lidského života, který se ve své podstatě vždy přerodí v život nový. Uvedme na tomto místě text výrok Maxe Broda zanesený do první janáčkovské biografie, vydané při příležitosti oslav

---

<sup>220</sup> JANÁČEK, Leoš. *Příhody lišky Bystroušky*. Vídeň: Universal Edition, 1924, s. 166–167.

<sup>221</sup> Tamtéž, s. 9.

<sup>222</sup> Tamtéž, s. 172.

skladatelových sedmdesátin, jenž poodhaluje Brodův názor na podstatu dramatického mistrovství tvůrce jakéhokoli uměleckého díla: „*Nejvyšší (a nejtěžší) věci v umění není, jak se mi zdá, ani vzbuditi smích, ani vzbuditi pláč, ani vzbuditi smyslnost nebo hněv, nýbrž je třeba působiti tak jako příroda, totiž způsobiti snění.*“<sup>223</sup> Znak snovosti vztahuje Brod na veškeré Janáčkovy jevištní dílo, avšak těžko hledat operu, v níž by byl tak znatelný, jako je tomu právě v případě *Lišky Bystroušky*.

Oblastí, v níž lze v osobě revírníka zaznamenat snad největší posun mezi operou a novelou, je jeho vztah ke zvířatům. V povídce přichází revírník do přímého styku se zvířecím světem ponejvíce prostřednictvím kontaktu s Bystrouškou a Lapákem. (Ovšem ani epizodický výstup se skokánkem není bezvýznamný.) Interakce s Lapákem je v opeře zcela upozaděna, omezena pouze na nepřímý kontakt v rámci hromadné scény na dvoře jezerské myslivny v prvním jednání. Obrazy, v nichž revírník se svým psem v povídce přímo komunikuje, jsou v operním ději vynechány. Janáček nám tak zamlčuje revírníkovo hrubiánství, až zarážející, naplno propukající v jeho opilosti při návratu z hostince v desáté kapitole novely, nebo při lovu na Bystroušku plenící jeho spížírnu v kapitole čtrnácté. O jeho občasném bití psa se dovídáme v opeře nepřímo z Lapákovy výpovědi, při níž si tento stěžuje Bystroušce na revírníkovy nepřiměřené reakce na jeho „umělecké projevy“, tedy vytí. Rovněž revírníkova interakce s Bystrouškou je v opeře omezena jen na plochu prvního dějství – Bystrouška z myslivny uteče a již se nevrátí; odpadá akce v komoře, která v povídce podnítl novou vlnu revírníkova hněvu. Janáček tedy opernímu divákovi i v tomto ohledu představuje usazenější, smířlivější, lidštvější formu revírníka než je výbušný revírník Těsnohlídkův.

Revírníkovo chápání interakce lidského a zvířecího světa se v průběhu opery vyvíjí. Zatímco z hlediska prvního dějství můžeme jeho vztah ke zvířatům definovat jako užitkový,<sup>224</sup> v „druhé hospodě“ i katarzním závěru je patrný obrat: Stáří umožní revírníkovi srdečnější, měkčí přístup, nejsnáze zaznamenaný v jeho soucitu se stárnoucím Lapákem, a také ve vztahu k Bystroušce, po níž pase, na níž líčí pasti, již chce střílet, avšak když jí konečně není, jako by v přírodě něco chybělo.<sup>225</sup>

<sup>223</sup> BROD, Max. *Leoš Janáček, život a dílo*. Praha: Hudební Matice Umělecké Besedy, 1924, s. 8.

<sup>224</sup> Malou Bystroušku uloví, aby stoupl na ceně jako prarodič, v povídce také jako vysvětlení svého „pozdního“ příchodu.

<sup>225</sup> Tak si lze totiž vykládat revírníkův povzdech „ale není tu Bystroušky“ (klavírní výtah 1924, s. 178 ) a tak lze také chápat jeho dětskou radost, když znenadání ve svém polosnění spatří před sebou lišče, které se Bystroušce navlas podobá.

V pozorování přírody poznává revírník v konci příběhu introspektivně sebe sama, uvědomuje si úlohu, již život, periodicky se přelévající ze strany úmrtí a takřečeného zapomnění na stranu nového zrození, přisoudil právě jeho existenci. Přístup k tomuto druhu poznání mu umožní kromě jiného i malá Bystrouška: Její máma už nežije, liščí rod je tu ale dál. Stará Bystrouška žije ve svých dětech. Tak ani Bartoš v hodině smrti neumře docela, přežije a bude žít ve svém potomstvu. V tomto přesvědčení utvrdí revírníka mladý skokánek, jenž mu zkříží cestu přesně v tomtéž místě a týmž způsobem jako před rokem jeho „dědóšek“. Jeho odpověď na revírníkovo uleknutí nechává starce v němém, až extatickém úžasu nad železnou neměnností přírodních zákonů, jejich spravedlivým ustanovením a moudrou rovnováhou.

Revírníkovo závěrečné hnutí mysli je jedinečným vyústěním původního Těsnohlídkova příběhu: Člověk nestojí mimo přírodu, ale je její nedílnou součástí a jako takový nemůže být jejím ničitelem, bytostí jako Harašta, která využívá všechno živé jen ke svému sobeckému prospěchu, ale musí s ní splynout v jediném harmonickém akordu, tak aby byl schopen těžít z ní štěstí a životní sílu. Nejvýše poeticky pak Janáček s Těsnohlídkem zahrnují do této vševládající harmonie nejen svět materiální, ale též mytický, nadpřirozený. I rusalky jakožto produkty lidské představivosti vztahující se k výkladu světa, jsou součástí této přírody, a tak tu nejsou a nemohou být proto, aby lidem škodily, jak se všeobecně myslelo, ale aby tím nejprostším a nejpřirozenějším způsobem rozdělovaly štěstí, lásku, „*nadpozemské blaho*“. Tak totiž zní vrchol revírníkova pohnutého monologu v opeře:

„Jak je les divukrásný, když rusalky přijdou zase domů, do svých letních sídel! Přiběhnou v košíkách, až zase přijde k nim květen a láska. Vítat se budou, slzet pohnutím nad shledáním. Pak rozdělí štěstí sladkou rosou do tisíců květů, petrklíčů, lech a sasanek a lidé budou chodit s hlavami sklopenými a budou chápat, že šlo vůkol nich nadpozemské blaho.“<sup>226</sup>

A Těsnohlídek ještě pokračuje:

„Pak víly opět odejdou, daleko odejdou, kde bude zas třeba jejich kouzelných ruk, aby člověk zapomněl strastí a vrátil se s nimi též na chvíli domů, do náruče země, matky živitelky.“<sup>227</sup>

---

<sup>226</sup> JANÁČEK, Leoš. *Příhody lišky Bystroušky*. Vídeň: Universal Edition, 1924, s. 175–177.

<sup>227</sup> TĚSNOHLÍDEK, Rudolf. *Liška Bystrouška*. Praha: Bystrov a synové, 1995, s. 167.

Rusalky, zvířata, les, svět tajemný, svět reálný, život, smrt, stáří, mládí, vzpomínky, současnost, budoucnost, všechno splývá v úžasnou jednotu, mimo níž nic z toho nemůže existovat, a pokud ano, pak rozhodně nenaplněné, nešťastné, tedy naprosto bezcenné.

Autorem těchto úvah není Janáček.<sup>228</sup> Skladatel se však zasloužil o jejich sjednocení a koncentrací do závěru díla zesílení emocionálního dopadu na diváka. Po celou délku opery navíc úzkostlivě dbá o to, aby se k sobě oba paralelní světy, svět lidí a zvířat, nikdy přespříliš nepřiblížily. Přestože jsou v úzkém kontaktu a jsou si v mnohém podobné – zvířata promlouvají lidskou řečí a mají tytéž společenské zvyklosti jako lidé – vzájemně si nerozumějí a zůstávají na sobě nezávislé. Záblesk porozumění zaznamenáváme až ve chvíli revírníkova nostalgického komentáře Lapákovy stařecké únavy, deklarujícího odvěkou pravdu, totiž že ve stáří i umírání jsou si oba tvorové, člověk i zvíře, beze zbytku rovni. A právě v tomto místě textu se otevírá prostor pro závěrečné splnutí absolutní, tedy pro vypointování příběhu, k němuž libreto od okamžiku nenadále smrti hlavní hrdinky neodbytně směřuje.

### Farář a rector

Poslední z trojice úloh pro hluboký mužský hlas v opeře *Příhody lišky Bystroušky* je role faráře. Farář, oproti bas-barytonovému revírníkovi a předpisem sice basovému, ale tesiturou spíše barytonovému Haraštovi, je klasický bas s rozsahem od E do e<sup>1</sup>. Přestože se jedná o roli epizodní, k lišce Bystroušce neodmyslitelně patří jako element utvářející spolu s tenorovým rektorem, Haraštou a revírníkem kolorit lidského světa. Kdyby se Janáček z jakéhokoli důvodu rozhodl tuto roli z děje opery vypustit, jistě by tu scházelo něco lidského, co také ve třetím aktu dle slov jednoho z aktérů příběhu skutečně schází.

---

<sup>228</sup> Oslavu přírody a sbratření světa zvířecího se světem lidským lze spatřovat na mnoha místech novely, jako je například kosovo pění v devatenácté kapitole, popsané slovy: „Zmaten, okouzlen hvízdal kos prostý svůj zpěv, v kterém byly tóny zlaté jak jehnědy jív a lísek, v kterém byl nach květů jabloňových a čistá běl nekonečných stromořadí třešňových, v kterém tkvělo teplo hnízd a ševal haluzí. Řinula se mu z hrdla ta píseň jako krůpěje krve... On nevidí, neslyší, poněvadž nezpívá již pouze pro radost svou, nýbrž pro radost všeho, čeho dotklo se jaro. Až probudí jiné, až procitne celý ten kus omládlé země kol dokola, pak teprv ustane. Kterak se měním v těchto hodinách? Aniž si toho jsme vědomi, stáváme se bratry a sestrami pňů oživených mízou a zlatově zelené listoví je tak útlé jako naše snění.“ (TĚSNOHLÍDEK, Rudolf. *Liška Bystrouška*. Praha: Bystrov a synové, 1995, s. 177–178.)

Janáček umisťuje faráře pouze do druhého dějství, z výstupů, v nichž tato osoba figuruje v novele, přejímá pouze sedmou a devátou kapitolu, ignoruje výstup v kapitole první, v níž hospodská kumpanie vystupuje z hlediska děje pouze jako uvozující prvek. V tomto výjevu se neodehrává nic, co by nebylo v textu minimálně ještě jednou zopakováno.

Za nejsilnější pojítka mezi postavou faráře a postavami jeho hospodských soudruhů lze považovat hledání životního štěstí. S revírníkem si farář svými postoji odporuje, s rektorem ladí. Zatímco revírník se celoživotně opírá o řád matky přírody, faráře, podobně jako učitelského, příroda míjí. Nestojí v centru jeho zájmu, těžko říci, zda ji vůbec registruje. Jeho krátký monolog zůstane zaseknutý na truchlivých vzpomínkách, neodvrací se jako revírník od nostalgického rozjímání nad dávno zašlou minulostí k přítomnému hledání smyslu života. Farář je zkrachovalá existence, která na jakákoli další životní dění rezignovala. „*Přešlo všecko, teď stojím jako smeták v koutě.*“<sup>229</sup> Jeho poslední útěchou a nadějí je změna bydliště a místa působení – „*ano, ve Strání bude daleko lépe*“<sup>230</sup> – ale jak se posléze dovídáme ústy paní Páskové, farář na novém místě teskni, čili ani ve Strání nakonec nenachází životní naplnění. V rezignaci se farář i rektor nápadně podobají. Oba svírá palčivá bolest z vynucené samoty, jejich životní sny a touhy zůstávají nenaplněné.<sup>231</sup>

V této souvislosti by se dalo spekulovat, co přinese člověku více štěstí. Je to uměle získané vzdělání, hesla, která si člověk vytyčí jako osobní kréda, nebo moudrost nabytá spontánně, na základě všednodenních životních zkušeností? Farář s rektorem jsou intelektuálové, vzdělanci, teoretikové a jsou nešťastní, propadají skepsi. Revírník je oproti nim prostý selský člověk, praktik, a je šťastný, naplněný „nadpozemským blahem“, plný nadšení z budoucnosti, přestože jeho budoucnost již nemusí mít dlouhého trvání. Kdo z nich je vítězem nad vlastním životem? Bartoš ve svých úvahách dochází k závěru, že nic v přírodě nekončí, ale vše pokračuje. Toto poznání mu dodává životní optimismus, přinášející stárnoucímu muži potřebnou úlevu z vědomí, že se jeho život nepropadne v nicotu. Farář oproti němu žije v pavučině bonmotů a lidských ustanovení,

---

<sup>229</sup> JANÁČEK, Leoš. *Příhody lišky Bystroušky*. Vídeň: Universal Edition, 1924, s. 83.

<sup>230</sup> Tamtéž, s. 61.

<sup>231</sup> Životním snem faráře, jak o tom vypovídá povídka, bylo stát se hercem, ovšem ne hercem ledajakým, ale profesionálním lamačem dívčích srdcí, prvotřídním milovníkem. Jak daleko má tato původní představa od kněžského celibátu, který je nyní povinen dodržovat! (Viz Těsnohlídek, s. 80.)

což jej přivádí leda k poznání jejich praktické nefunkčnosti. Jeho osobní vyznání „*pomni, abys byl dobrým mužem*“<sup>232</sup> mu evidentně životní štěstí nepřineslo.

Tak si tedy odporují postoje faráře s názory revírníkovými: zatímco hajný srší vzrůstající energií a entuziasmem, vyvěrajícím z pocitu, že svůj život nepromarnil, neboť jej prožil v symbióze s přírodou, farářé tíží skepse, prýšticí z pocitu zmařeného života, chmury, v jejichž zmizení věří, přestěhuje-li se jinam. Vždyť právě ti, kteří by měli svou přítomností přispívat k rozptýlení jeho stesků, mu nevědomky jen a jen přitěžují. Jestliže totiž něco prohlubuje knězovu tryznu, pak je to zcela jistě neustálé korzování kolem onoho symbolu dráždivého záletného ženství, jímž je pro všechny mužské postavy v opeře panna Terynka. Důstojný pán se sice před svými druhy pokouší o žert, ale v jeho nitru hlodá červ staromládeneckých tužeb, který užírá srdce starého potenciálního svůdce žen a čeří hladinu trpkých vzpomínek, již se onen tak zoufale snaží v sobě utišit.

S farářovým stěhováním „na lepší“ souvisí jeho Brodem prosazovaná paralela s jezevcem. Diskutovaný paralelismus postav lidí a zvířat v *Příhodách lišky Bystroušky* není nápadem Janáčkovým. S jakýmiisi nahozenými analogiemi mezi lidmi a zvířaty se setkáváme už v Těsnohlídkově novele, ale nutno říci, že snad až na konkrétnější paralelu farář-jezevec se jedná o analogie spíše náhodné: svět zvířat jako takový je prostě zatížený týmiž společenskými konvencemi, s nimiž je možno setkat se ve světě lidí. Konvence jsou faktorem, který oba světy sdružuje. Těsnohlídek není v tomto ohledu tak pedantní, aby mezi sebou spojoval zcela konkrétní postavy na základě jejich shodných životních osudů nebo vnějších fyzických znaků. Rovněž Janáček analogie mezi lidmi a zvířaty neřešil nijak puntičkářsky, nechal hrát některé herce dvě úlohy snad dokonce jen z důvodu úspory lidí. S důrazem na paralelismus osob vystoupil až Max Brod jako s potenciálním způsobem vyřešení některých textových neladů a ilogičností. Brod se domníval, že akcentují-li se některé podobnosti mezi lidmi a zvířaty, bude se moci využít tohoto původně čistě praktického nebo jen záměrně rámcového úkonu k utvoření dvojic, které ve finále podtrhnou stěžejní těsnohlídkovsko-janáčkovskou myšlenku o jednotě veškerenstva. Záměr hodný ocenění odhalil ve finální fázi realizace jisté slabiny. Většina paralel je tak volná, že se nabízejí jen z pohledu vnějších

---

<sup>232</sup> JANÁČEK, Leoš. *Příhody lišky Bystroušky*. Vídeň: Universal Edition, 1924, s. 80; TĚSNOHLÍDEK, Rudolf. *Liška Bystrouška*. Praha: Bystrov a synové, 1995, s. 80.

podobností, což Brodovi nemůže postačovat. Tak například jaká hlubší spojitost se nachází mezi rektorem a komárem, kromě toho, že se oba opilecky motají a jsou vyschlí jako „lůč“? Co má společného Bystrouška s Terynkou, vyjma ženské prohnanosti, když mimochodem lišku Janáček nechá umřít, zatímco Terynka se spokojeně provdá za Haraštu? Mezi postavami chybí jasná osa souměrnosti – společný životní příběh.

Paralela farář-jezevec se v tomto smyslu nabízí nejzřetelněji. Jezevec je důstojný pán s „velebným“ bříškem, samotář, trochu lenivý. (To však zůstáváme stále jen u vnějších fyzických podobností, jako třeba u rektora a komára.) To podstatné, co už libreto nezmiňuje, je, že jezevec kdysi brousil za mladou vydrou. Ta si nechávala jeho dvoření nějaký čas líbit, ale „*když se jí naskytl slušný bratranec, aktivní důstojník od pionýrů, dala jezevci nepokrytě najevo, že je starý osel. Od té doby samotařil docela.*“<sup>233</sup> Faráře stihl stejný osud. Jeho Maruška se spustila s řeznickým tovaryšem a od té doby „*nemá čistého pohledu ani pro jedinou*“.<sup>234</sup> V opeře se jezevcovou minulostí nezabýváme, a tak opernímu divákovi zůstává tato zásadní podobnost utajena. To je rovněž skutečnost, kterou Brod Janáčkově taktně vytýká:

„Směřuji k tomu, abych symbolickou základní myšlenku učinil jasnější, než jak ji podává český text. V novele je jasnější, ale Vašimi zkratkami se vše stává nezřetelným.“<sup>235</sup>

Brod poukazuje na bolest libreta *Příhod lišky Bystroušky*: škrty, jimiž se text stává často překotným, a tudíž méně srozumitelným. Brod navrhuje, aby se farář rovněž musel stěhovat stejně jako jezevec; tím se podaří docílit podobnosti, která je v povídce nahozena vzpomínkami obou na své nenaplněné mladické touhy. Janáček se podvoluje, a tak posílá faráře do Strání (jezevec odchází na stráň), jeho odchod z hospody urychlí replikou hospodského o „nových nájemnících“.<sup>236</sup>

Shrneme-li pojednání o faráři, můžeme konstatovat, že se jedná o postavu epizodní, dokreslující obrázek idylického venkovského prostředí *Příhod lišky Bystroušky*, ovšem ne bez filosofického zaměření a hlubokého lidského cítění. Není

<sup>233</sup> TĚSNOHLÍDEK, Rudolf. *Liška Bystrouška*. Praha: Bystrov a synové, 1995, s. 55.

<sup>234</sup> Tamtéž, s. 83.

<sup>235</sup> RACEK, Jan, REKTORYS, Artuš. *Korespondence Leoše Janáčka s Maxem Brodem*. Praha: SNP, 1953, s. 180, dopis z 13. 6. 1925.

<sup>236</sup> JANÁČEK, Leoš. *Příhody lišky Bystroušky*. Vídeň: Universal Edition, 1924, s. 68.



rozhodující pro děj opery, ani není nositelem ústřední myšlenky. S hlavní ideou nepatrně kontrastuje, čímž však potvrzuje její věrohodnost.

Tenorový rector je figurou plně zapadající do Janáčkova vnímání tohoto hlasového oboru. Je osobou vnitřně silně nevyrovnanou, labilní, válcovanou dominujícím neopětovaným milostným citem, slabým, až přecitlivělým mužem kroužícím v mysli permanentně kolem silně přitažlivého dominantního ženského elementu, jenž je ovšem pro něj elementem celoživotně nedostupným. Je jediným „lidským“ tenorem v opeře, jeho paralelou ve zvířecím světě je na základě vnější podobnosti, tedy podobnosti ve zjevu a gestech, komár.

V operním ději je mu ve shodě s předlohou dán větší prostor než faráři, vystupuje ve třech obrazech, do operního libreta byly adaptovány jeho výstupy ze sedmé, osmé a závěrečné triadvacáté kapitoly. Návrat z hospody v osmé kapitole končí v opeře výstupem se slunečnicí. Spolu s farářem reprezentuje vesnickou inteligenci, proto také obě figury, na rozdíl od všech ostatních, hovoří spisovným jazykem.

Rector je postavou tragikomickou. Jako figura v obou hospodských výstupech ostře kontrastuje s figurou revírníkovou, zejména svou perzistentní sklíčeností a pohroužeností do sebe sama. Silnou introverzí dává vyniknout charakteru hlavní lidské postavy, extrovertnímu, boдрému revírníkovi, vedle něhož se takřka nedostane ke slovu. Výrazněji vystupuje rector v první hospodské scéně, v níž ještě neprošel trpkou, ponižující zkušeností se slunečnicí a v níž stále žije jeho naděje na zvrát v tíživém životním údělu v podobě vysněného sňatku s pannou Terynkou. Ta se následně v operním ději vdává za Haraštu, pročez se rector trvale uhnízdí v melancholii, emoci, která silně poznamená druhou hospodskou scénu. Rozdíl mezi oběma obrazy spočívá právě v jejich atmosféře, kterou postava rektora spoluvytváří. Zatímco revírník je v jádru stále tentýž, pouze o něco starší, rectorova beznaděj se prohloubí – osoba schopná ještě v předešlé scéně pohotově odrážet dobíravé výpady revírníkovy sedí nyní zhrouceně na židli, neschopná slova, zakrývající slzy. Na revírníkovo špičkování již nereaguje. Rectorův smutek a myslivcovo nostalgické vzpomínání na faráře a stárnoucího psiho druha jsou dominantními emocemi utvářejícími tesklivou atmosféru druhého hospodského výjevu, podepřenou navíc, jak již bylo několikrát řečeno, absencí samotného hospodského a zmínkou o farářově tesknění ve Strání.

## Liščí duo

Hlavní reprezentantkou zvířecího světa v opeře je titulní postava, liška Bystrouška. Leoš Janáček sleduje životní osudy své hlavní hrdinky od dětství až po její násilnou smrt, o jejímž významu v ději již bylo pojednáno. Odhlédněme tedy od smrti Bystroušky a věnujme se Bystroušce živé.

Bystrouška je ulapena revírníkem v lese v třetí kapitole povídky a v prvním obraze opery. Je přinesena na dvůr myslivny, na němž se jí dostane „lidského vychování“, což neopomene zmínit v dialogu s lišákem, kterého chce jakožto svého nápadníka náležitě ohromit. V hájence přichází do styku jak s obyvateli zvířecími, tak lidskými. Svět lidí na ni od počátku nepůsobí nejlépe, může jí připadat nepřívětivý: na přivítanou si musí vyslechnout slova paní revírníkové pronesená k revírníkovi „*donesls s tím jen blechy*“,<sup>237</sup> po seznámení s Lapákem a výbuchu jeho milostné touhy na dvůr vtrhnou revírníkovi vnuci, nesympatičtí výrostci, kteří svou krutou hrou se „ščagelkami“ způsobí Bystroušce zranění. Zlomyslný atak si vyžádá odplatu, pro kterou je Bystrouška člověkem potrestána ztrátou osobní svobody. Zlost paní revírníkové namířená proti Bystroušce vygraduje v okamžiku Bystrouščina krvavého hodokvasu, při němž lišce padnou za oběť takřka všechny slepice. Káže hajnému zvíře zastřelit, Bystrouška v bezprostředním ohrožení života překousne provaz a mizí zpátky v lese.

Vztah Bystroušky k lidem je v povídce lapidárně vystižen slovy: „*Jsou tak oškliví, tak škaredí.*“<sup>238</sup> O Lapákovi po příchodu do myslivny Bystrouška říká: „*Je vidět, že je to vzdělané pán, že má škole a že není sprosté jako ledasjaké člověk.*“<sup>239</sup> V okamžiku návratu do myslivny za účelem bílení revírníkovy spíže si pomyslí: „*Lidiska só jen o málo hlópější než my.*“ V lese Bystrouška přemítá o člověku a říká si: „*Čeládka je to horší než my, zvěř lesní, nerozumná a divá. My požíráme jen zvěř jiné krve, jiného plemene – a lidiska? Jak su šťastná, že mám štyry nohy, dar rozumu a svobodné vůle a že nejsu němá tvář jak člověk! Šak at' si hrá na pána. Brzy se vybije a zničí. My lišky růsteme, až mu hlavu přerůsteme, a přinde čas, schrupneme aji poslední lidské mládě.*“<sup>240</sup> Bystrouška lidmi pohrdá. Nevyrovnají se jí v její mazanosti, nejsou

<sup>237</sup> JANÁČEK, Leoš. *Příhody lišky Bystroušky*. Vídeň: Universal Edition, 1924, s. 25.

<sup>238</sup> TĚSNOHLÍDEK, Rudolf. *Liška Bystrouška*. Praha: Bystrov a synové, 1995, s. 170.

<sup>239</sup> Tamtéž, s. 29.

<sup>240</sup> Tamtéž, s. 153.

tak hbití, jsou divně cítit, a proto je má za hloupý, neohrabaný živočišný poddruh, jemuž je vlastně v zájmu zachování vyšší genetické úrovně živočišné říše dobré škodit.

Zvířecí svět je v hájovně zastoupen psem Lapákem, kohoutem a hejnem slepic. Lapák plní funkci Bystrouščina zkušenějšího společníka, Bystrouška také, přes svou mladost, je pro něj objektem milostných tužeb. Slepici Bystrouška od prvopočátku pohrdá, zejména pro jejich tupost, vyjádřenou strojovým „*my pracujem, snášime*“,<sup>241</sup> díky níž si nejsou schopny uvědomit svůj ponižující poddanský stav. Scéna se slepicemi zobrazuje Bystroušku proletářsky, jako revolucionářku brojící proti lidskému a kohoutímu uzurpátorství.

První jednání opery zahrnuje pět kapitol povídky. Děj je výrazně zhuštěn, což způsobuje až překotně rychlé Bystrouščíno zrání – do myslivny je donesena jako nemotorné hloupé štěně, žvatlající své „*mami, mami*“,<sup>242</sup> aby prakticky po jediném prospání vyrostla v osobu uvědomující si sociální nerovnosti mezi živými tvory.

Druhé jednání odhaluje Bystroušku ve své první polovině jako prohnaneho egocentrika, který neváhá pro vlastní blaho vyhnat nebohého jezevce z jeho nory. K dosažení osobních zájmů využívá stejnou rétoriku jako v rozhovoru se slepicemi – před okolostojící lesní havěti okázale pranýřuje jezevce pro jeho aristokratickou povýšenost a vášnivě se dožaduje zastání, kterého se jí také dostává. Konfliktem s jezevcem, rozsahem víceméně epizodickým, Bystrouška na delší dobu operní děj opouští. Vrací se do něj až v okamžiku námluv se Zlatohřbítkem, které se tak stávají těžištěm její jevištní existence. Janáček, jak již bylo řečeno, vypouští z příběhu celých pět kapitol textu, v jejichž ději zaujímá Bystrouška roli šelmovsky mazaného, škodolibého tvora, neváhajícího doběhnout člověka, kdykoli se namane příležitost, bytosti s šelmími rysy, jejichž odpudivost si později sama sebekriticky přizná a díky nimž si uvědomí svou osamělost. Na základě poznání své sebestřednosti zatouží po změně životního stylu, jíž je možno v jejích očích dosáhnout pouze prostřednictvím opěťované lásky.<sup>243</sup> A tak zatímco láska přichází do života Bystroušky v novele spíše jako očekávaná, logická odpověď na Bystrouščíno vyzrálé hledání schopnosti „*lepšího citu*“<sup>244</sup> – Bystrouška přestává myslet pouze na „*svůj břuch*“, zhubne a stává se ve

---

<sup>241</sup> JANÁČEK, Leoš. *Příhody lišky Bystroušky*. Vídeň: Universal Edition, 1924, s. 39–40.

<sup>242</sup> Tamtéž, s. 17.

<sup>243</sup> Šelmí rysy Bystroušky jsou Janáčkovým „průřezem“ originálního textu výrazně vyhlazeny.

<sup>244</sup> TĚSNOHLÍDEK, Rudolf. *Liška Bystrouška*. Praha: Bystrov a synové, 1995, s. 169.

svých očích „*zvířetem dokonalým*“<sup>245</sup> – v opoře jsou její námluvy s lišákem záležitostí víceméně náhodnou, pubertální. Na tomto výjevu je úsměvná především skutečnost, že ačkoli Bystrouška zoufale touží po radikální změně svého liščího naturelu, přes všechnu snahu jej potlačit nedokáže. Liščí prohnatost se prozradí v několika podvědomých účelových lžích. Na Zlatohřbítka, který je v povídce vykreslen jako „*statný, urostlý lišák, o kterém se jí ani nesnívalo*“,<sup>246</sup> se snaží udělat dojem vychloubáním. Přiznává se k vlastnictví domu, jež jí „*odkázal stréček jezevec*“,<sup>247</sup> a k lidské výchově na dvoře myslivny, kde údajně „*bývala jako doma*“.<sup>248</sup> Tak se také lišákovi představí – totiž jako „*schovanka z Jezerské myslivny*“.<sup>249</sup> Účelově tak přeceňuje rozměr a kvalitu svých kontaktů s lidmi. V libretu se dále před užaslým lišákem honosí kuráží, s níž podnikla několik loupeživých výpadů do revírníkovy spížirny. Skutečnost, že se nechala hloupě vlákat do pastí a že unikla jen šťastnou náhodou, pochopitelně smlčí. Na Zlatohřbítka zapůsobí, je pro něj „*ideálem moderní ženy*“,<sup>250</sup> kterou si „*nesmí nechat přebrat*“.<sup>251</sup>

Scéna námluv vznikla montáží a uměleckou stylizací několika povídkových výstupů čtrnácté, devatenácté a dvacáté kapitoly. Dialog přebírá Janáček takřka nepozměněný, jedinou zásadní úpravou je monologizace děje čtrnácté kapitoly.

Třetí dějství zahrnuje druhý nejrozsáhlejší Bystrouščin výstup, v němž se prezentuje jako usedlá matka několika dětí. (Ani neví, kolik jich už bylo.) Dialog, který vede se svým druhem, lišákem Zlatohřbítkem, je v originálu dialogem vrabců. Jeho převzetí a vložení do úst liščího dua je odůvodnitelné dramaturgickým záměrem tvůrce opery: idyla posílí šok z bezprostředně následujícího, nepředvídatelného a zdrcujícího zásahu osudu, jehož dozvuky v libretu budou o to působivější a trvanlivější. Poslední slova Bystroušky „*bít, zabít jen proto, že su liška!*“<sup>252</sup> pak představují obraz Bystroušky hrdé, nepokořené.

---

<sup>245</sup> TĚSNOHLÍDEK, Rudolf. *Liška Bystrouška*. Praha: Bystrov a synové, 1995, s. 179.

<sup>246</sup> Tamtéž.

<sup>247</sup> TĚSNOHLÍDEK, Rudolf. *Liška Bystrouška*. Praha: Bystrov a synové, 1995, s. 180; JANÁČEK, Leoš. *Příhody lišky Bystroušky*. Vídeň: Universal Edition, 1924, s. 93. Jedná se o dvojí lež – jezevec není Bystrouščin „stréček“ a noru jí neodkázal, ale byl z ní vyhnán.

<sup>248</sup> Tamtéž.

<sup>249</sup> TĚSNOHLÍDEK, Rudolf. *Liška Bystrouška*. Praha: Bystrov a synové, 1995, s. 181; JANÁČEK, Leoš. *Příhody lišky Bystroušky*. Vídeň: Universal Edition, 1924, s. 100.

<sup>250</sup> TĚSNOHLÍDEK, Rudolf. *Liška Bystrouška*. Praha: Bystrov a synové, 1995, s. 182; JANÁČEK, Leoš. *Příhody lišky Bystroušky*. Vídeň: Universal Edition, 1924, s. 101.

<sup>251</sup> TĚSNOHLÍDEK, Rudolf. *Liška Bystrouška*. Praha: Bystrov a synové, 1995, s. 184; JANÁČEK, Leoš. *Příhody lišky Bystroušky*. Vídeň: Universal Edition, 1924, s. 105.

<sup>252</sup> JANÁČEK, Leoš. *Příhody lišky Bystroušky*. Vídeň: Universal Edition, 1924, s. 157–158.

Max Brod usiloval ve svém překladu libreta *Bystroušky* do němčiny o jasnější paralelu Bystrouška-Terynka. V dopise vídeňské Universal Edition se přiznává k potížím s překládáním, které mu Janáčkovu libreto způsobuje:

„Je to těžké dílo. Čtu originální novelu a pokouším se tímto způsobem (pomocí změn, s Janáčkovým svolením) vypracovat německé libreto, které by bylo jasnější než české.“<sup>253</sup>

Janáčkovu samotnému Brod píše:

„Přeložil jsem první obraz Lišky. Čím se v práci dostanu dál, tím víc chápu, že je text velice chatrný a nejasný a že nutně potřebuje větší změny, aby na německém jevišti obstál. Očekávání jsou velmi napjatá, nesmíme je zklamat. Snažím se ze všech sil, abych děj oživil a prohloubil (...) Vycházím z toho, jasněji než to poskytuje český text, vyjádřit základní symbolickou myšlenku. V novele jasnější je. Ale po krácení, které jste provedl, je všechno nejasné.“<sup>254</sup>

Návrhy na úpravu libreta, které vznášá Brod, svědčí o jeho zarážejícím nepochopení základní myšlenky Janáčkových dramaturgických vstupů, spočívající v přenesení váhy z popisu na impresi. V tomtéž dopise Janáčkovu Brod dále navrhuje:

„Představuji si tedy, že pro všechny lidi, kteří v kuse vystupují, Bystrouška znamená cosi jako symbol mládí, divokosti, přírody – rector, revírník, farář, všechny tři minulo v životě štěstí. Abych věc zjednodušil a posluchačům objasnil, chci to uspořádat tak, že všichni tři milovali cikánečku Terynku, ale žádný z nich neměl sílu si ji udržet. Pak tedy zpívá i revírník o Terynce, a ne o sentimentálních vzpomínkách na manželku, které jsou nemístné už proto, že v opeře vystupuje manželka jako hašteřivá Xantypa (...) Tak doufám, že tím do textu vnesu jistou jednotu a srozumitelnost, docílím dramatické koncentrovanosti. Je to opravdu namáhavá práce! Vždyť spousta míst musí být uvedena v soulad s touto základní myšlenkou.“

Je otázkou, zda obavy Maxe Broda z nepochopení Janáčkovu „impresionistického“ kusu na německých jevištích byly oprávněné, či nikoli. Cesta k jejímu prosazení v cizině byla i přes překladatelovu maximální snahu, nebo možná právě díky ní, jak již bylo řečeno velmi trnitá. Uzavřeme problematiku transgrese,

---

<sup>253</sup> TYRRELL, John. *Janáček's operas – A documentary Account*. Londýn: Faber and Faber, 1992, s. 297, dopis z 2. 6. 1925.

<sup>254</sup> RACEK, Jan, REKTORYS, Artuš. *Korespondence Leoše Janáčka s Maxem Brodem*. Praha: SNP, 1953, s. 180, dopis z 13. 6. 1925.

charakteru a vztahů janáčkovských figur *Příhod lišky Bystroušky* komentářem experta na Janáčkovu hudební dílo Jaroslava Vogela, týkajícím se Brodových inovací:

„Brodovy návrhy na opravy samy o sobě znějí velice svůdně a jistě jsou i duchaplné. Přesto je nemohu označit jinak, nežli jako jedno velké nepochopení celého díla, a to především ze dvou důvodů: 1) mění nejen smysl, ale také základní charakter většiny scén, 2) rozbíjejí jedině správný vztah hudby k ději. Není lehké pochopit ženské postavy, o nichž je v Janáčkově díle řeč: ale copak právě tato rozmanitost neodpovídá erotikou překypující základní linii díla, přičemž jména jsou tu zcela bezvýznamná? (...) S jistotou není pedanticky vyvedena ani paralela Bystrouška – Terynka (u Janáčka), ale copak je to vůbec žádoucí? Není takto myšlená Terynka spíš symbolem věčného ženství nežli jednou konkrétní bytostí, a nedostává se tento symbol ve všech situacích dostatečně ke slovu prostřednictvím hudby, v níž je motiv lišky přenesen na všechny ženské postavy – především na Terynku, která je lišce nejbližší? (...) Nejočividnější protimluv mezi novým textem a hudbou srozumitelně vyjadřuje krásný epilog revírníka v posledním obraze. Revírník právě našel nádherný hřib a v originálu přemýšlí: „Kolik je tomu let, co zde kráčeli dva mladí lidé... Také jsme hříbky sbírali, tuze pohmoždili, pošlapali, protože... protože pro lásku jsme neviděli!“ Místo těchto jednoduchých, dojmavých slov, smířených s celým životem (dokonce, a to je lidsky viděno nejhezčí – se spílající Xantypou) a umocněných nedotčeně líbeznou hudbou, revírník v Brodově překladu říká: „Úplně stejný vzduch plný deště tenkrát, když jsem našel krásnou dívku. Jak nejdřív chtěla škrábat! Ale pak už byla milá. Zašli jsme hlouběji do křoví...“ atd. Tedy cosi docela jiného.“<sup>255</sup>

### 2.2.4.3 Résumé

*Příhody lišky Bystroušky* je opera, již stárnoucí Janáček vzdává hold přírodnímu chodu života, vyrovnává se s tíživými životními otázkami, zejména koloběhem života, umírání a nového zrodu. Původní text, jež bylo třeba upravit do podoby operního libreta, v kontextu oper, k nimž si libreto tvořil Janáček sám, poprvé nebyl textem dramatickým. Bylo nutno od základu vystavět divadelní dialog. Během této práce došlo mj. k odstranění, příp. propojení několika původních epizod, v konečném důsledku pak ke zhuštění děje. Janáček poprvé konkrétním výrazným autorským zásahem narušuje původní děj a zcela mění ideové vyznění díla. Posouvá děj z úrovně prosté přírodní grotesky do roviny reflexivní.

---

<sup>255</sup> VOGEL, Jaroslav. *Leoš Janáček*. Praha: Academia, 1997, s. 269–270.

## 2.2.5 Adaptace Čapkovy sci-fi

### 2.2.5.1 Adaptační postupy a charakterizace vybraných postav

Po groteskním textu Lišky Bystroušky obrací Leoš Janáček pozornost k dramatu Karla Čapka, zpracovávajícímu existenciální téma atraktivity nesmrtelnosti. Stěžejní filosofickou tezi se autor rozhodl formulovat a rozvinout na základě sci-fi motivu „elixíru věčného mládí“. Nepřirozená dlouhověkost (nesmrtelnost) není Čapkem líčena jako ideál, naopak představuje hodnotu v jádru velmi rozpornou. Na jedné straně slibuje absolutní blaho, prýstící z odbourání strachu ze smrti, na straně druhé přináší zklamání a nudu z ustavičného prožívání téhož. Významný slavista a světový odborník na českou literaturu, William E. Harkins, komentuje ve své publikaci věnované životu a dílu Karla Čapka jeho autorský záměr slovy: „*A prolonged life still would not suffice for man to come to absolute truth, but would be sufficiently long for him to become bored with existence.*“<sup>256</sup> Dále Harkins upřesňuje: „*The play is not really the argument against longevity, of course. We can hardly imagine that Čapek would oppose medical science's efforts to prolong human life. Longevity for Čapek is rather a symbol of the absolute. Man's life may be weighed against eternal life.*“<sup>257</sup> Čapek v předmluvě k prvnímu vydání dramatu z roku 1922 dopředu odmítá jakékoli obvinění z pesimismu a prozrazuje naopak optimistický záměr nalézat i v krátkodobém strastiplném „šedesátiletém“ životě „drobty relativního dobra“.<sup>258</sup> *Věc Makropulos* byla původně zamýšlena jako román, idea se zrodila v autorově hlavě již o čtyři roky dříve, tedy v roce 1918, její zpracování však bylo odloženo. Stala se tak po *Loupežníku* a *R. U. R.* v pořadí třetí Čapkovou divadelní hrou, premiérovanou 21. listopadu 1922 v pražském Divadle na Královských Vinohradech v režii samotného autora.

Janáček navštívil reprízu 10. prosince. Okomentoval ji slovy uvedenými v dopise Kamile Stösselové psaném z Hukvald 28. t. m.:

„Dávali teď v Praze Makropulos. 337 let stará, ale přitom stále mladá a krásná. Chtěla byste totéž? A víte, že byla nešťastná? My jsme šťastni proto, že víme, že náš věk není dlouhý. Proto třeba každé

<sup>256</sup> HARKINS, William E. *Karel Čapek*. London: Columbia University Press, 1962, s. 111.

<sup>257</sup> Tamtéž, s. 113.

<sup>258</sup> ČAPEK, Karel. *Věc Makropulos*. Praha: Aventinum, 1922, s. 10.

chvíle využít, náležitě využít. Sám chvat v našem životě – a touha (...) Ta žena, kráska 337letá neměla už srdce. To je zlé.<sup>259</sup>

Hra Janáčka zaujala, oslovil Čapka s žádostí o udělení autorských práv na operu. Čapek Janáčka neodmítl (jako kdysi Zeyer v případě Šárky), pouze vyjádřil svůj údiv nad skladatelovým zájmem o tak „neoperní“ námět a doporučil mu jeho volbu ještě jednou řádně přehodnotit. Ve svém dopise Janáčkově píše:

„Jak jsem vám již říkal, mám o hudbě – a zejména Vaší – příliš vysoké mínění, abych si ji dovedl představit spojenou s konverzační, nepoetickou a příliš povídacovou hrou, jako je moje *Věc Makropulos*. Bojím se, že vám tane na mysli něco jiného a lepšího, než můj kus – krom oné postavy 300leté – opravdu poskytuje... Ale nic vám nebrání, abyste bez ohledu na můj kus vymyslel děj, kde by 300letý život a jeho utrpení byly osou a středem v rámci vnějším. Není to přece můj patent: můžete si volit za podklad Ahasvera, čarodějku z Langrovy povídky (ve sbírce *Vrahové a snilkové*) a třeba i slečnu Makropulos a upravit si děj zcela nezávisle.“<sup>260</sup>

V soukromí reagoval Čapek na Janáčkovu žádost, doručenou mu prostřednictvím sestry Heleny poměrně podrážděně:

„Ten starý podivín! Za chvíli zkomponuje i nějakou lokálku z novin. Dobře, že nežádá, abych mu s tím pomohl; nechtělo by se mi soukat z toho libreto, nesvedl bych to asi, nemám čas a ani by se mi do toho nechtělo, i kdybych ho měl dost.“<sup>261</sup>

Janáček na základě Čapkova doporučení uvažoval ve stejný čas o zpracování Šaldova *Dítěte*, nakonec se pod vlivem silnější inspirace rozhodl pro *Věc Makropulos*.<sup>262</sup> Čapek dal Janáčkově k úpravám jeho textu volnou ruku, během tvorby libreta mezi oběma autory neprobíhala žádná živější komunikace. Když Čapek 18. prosince 1926 shlédl brněnskou premiéru, byl výsledkem nadšen. Prohlásil Janáčkovu zpracování za „*stokrát lepší, než jak si to vůbec dokázal představit*.“<sup>263</sup>

---

<sup>259</sup> PŘIBÁŇOVÁ, Svatava. *Hádanka života. Dopisy Leoše Janáčka Kamile Stösselové*. Brno: Knižnice Opus musicum, 1990, s. 104.

<sup>260</sup> VOGEL, Jaroslav. *Leoš Janáček*. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1963, s. 298.

<sup>261</sup> ČAPKOVÁ, Helena. *Moji milí bratři*. Praha: Československý spisovatel, 1962, s. 324.

<sup>262</sup> Rozhodnutí ulehčil Janáčkově sám Šalda, který na dotaz Maxe Broda, byl-li by ochoten udělit Janáčkově souhlas ke zhudebnění, odpověděl záporně.

<sup>263</sup> ČAPKOVÁ, Helena. *Moji milí bratři*. Praha: Československý spisovatel, 1962, s. 325.



Práci na opeře započal Janáček 1. listopadu 1923. K jeho motivaci zhudebnit tuto čapkovskou látku František Pala uvádí:

„Věc Makropulos jej upoutala velkoměstem a mocným vlnobitím horké současnosti. Moderní prostředí velkoměsta, jeho odraz v postavách i životním rytmu a stylu jsou ústřední problémy díla. Jsou to postavy svého druhu. Nastupují do arény jevištního dění v okamžiku, kdy jejich lidskou hladinu zvíří sensace světové pěvkyně, kdy je strhne a uchvátí zjev výstřední, záhadné ženy. Toto osudové zrcadlení démonické titulní role v ostatních postavách, tento dramatický příval zájmu, vášně, akce, tento problém „opilého lidského hmyzu“ jsou další dynamické motivy, které vzrušily Janáčka. Neméně vzrušen stanul před zjevem temné, obludné, tragické umělkyně i ženy. Koneckonců nikoli fantastika Věci Makropulos, nýbrž lidské a všelidské stránky se staly impulsivní silou jeho opery.“<sup>264</sup>

Janáček o své motivaci ke zhudebnění Makropulos referuje v dopise z listopadu 1926 paní Iloně Kurzové-Štěpánové:

„Po lišce Bystroušce nevěděl jsem do čeho. Co osud dá. Život chci, život. Bylo to na Štrbském plesu, čtu Šaldovo Dítě, každý mi to chválil – a současně Makropulos. Chytlo mne to. Víte, to hrozné, to citlivé v člověku, který nikdy nebude mít konce. Neštěstí holé, nic nechce, nic nečeká. Z toho musí něco být.“<sup>265</sup>

Práce na úpravách původního textu *Věci Makropulos* byla namáhavá, titěrná. Janáček v rozhovoru pro tisk přiznal:

„Nu, to byla jednou těžká práce. Jen text jsem třikrát přepracoval, než obdržel jsem z něho to, co jsem chtěl.“<sup>266</sup> „Třetí dějství, na tom si zakládám: ten spád, ten sráz! To jsem cítil, to jsem chtěl. Dělal jsem to asi rok. Chodil jsem s tím, napřemýšlel se – ale pak se psalo – jako stroj!“<sup>267</sup>

Janáček si byl vědom síly čapkovského dialogu, jeho pečlivě budovaných, pevně stanovených syntaktických vazeb, které by nebylo možno rozbít, aniž by text slohově neutrpěl. Proto do Čapkovy syntaxe a jeho slovníku nezasahuje tolik, jako zasahoval do *Její pastorkyně* nebo *Bouře*. K Čapkově volbě slov František Pala poznamenává:

---

<sup>264</sup> PALA, František. Jevištní dílo Leoše Janáčka. In *Musikologie, sborník pro hudební vědu a kritiku*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955, s. 166.

<sup>265</sup> ČAPKOVÁ, Helena. *Moji milí bratři*. Praha: Československý spisovatel, 1962, s. 325.

<sup>266</sup> *České slovo*. Praha: Melantrich, 18. 11. 1926, roč. 18, č. 270, s. 1.

<sup>267</sup> *Literární svět*. Praha: F. Topič, 8. 3. 1928, roč. 1, č. 12, s. 1.

„Slovo je základním mimickým gestem Čapkových postav, zejména typických postav ve *Věci Makropulos*. Specifický slovník Emilie Marty, staleté ženy, je volen tak, aby se v něm odrážela její záhadnost ve škále od vulgárnosti, cynismu až po tragiku. Advokát Kolenatý a boháč Prus mají svůj strnulý, korektní slovník, do infantilního i exotického slovníku idiotního Hauka je vpletena všechna blekotavost senilního fantasy atd.“<sup>268</sup>

Právě z tohoto důvodu, tedy z důvodu inspirativnosti a přiléhavosti (typičnosti) Čapkova slovníku, mohl podle mínění Paly Janáček přistupovat povětšinou pouze ke změnám v mezích nenáročného detailu, přičemž retuší a škrty je daleko méně než v *Pastorkyni* a *Káti Kabanové*. S tímto úsudkem lze polemizovat, ze srovnání Janáčkových úprav všech tří zmíněných textů vyplývá spíše skutečnost jakési disperze dramaturgických zásahů ve *Věci Makropulos*, než jejich omezení. Janáček do textu vstupuje se stejnou vehemencí, původní text je poměrně výrazně zkrácen, jednotlivé dílčí úpravy (škrty, syntaktické retuše aj.) však zabírají podstatně menší plochu než v předchozích dramatických textech, druhdy se jedná o vyjmutí nebo nahrazení jediného slova (ukazovacího zájmena, podstatného jména v pátém pádě, citoslovce „ó“, „á“ apod.), nevýznamné permutace slovosledu, opakování slov a jiné úpravy. Těmto retuším lze stěží přisuzovat jiný než praktický důvod – přizpůsobení potřebám operního času, rychlejší dějový spád apod. Zde můžeme s Palou souhlasit a naopak vstoupit do polemiky s Lenkou Křupkovou, která uvádí:

„Již úvodní scéna sollicitátora Vítka a Alberta Gregora v advokátní kanceláři je zkrácena. Dialog je stažen do menšího počtu replik, takže jednotlivé promluvy osob jsou u Janáčka delší než u Čapka. To je nejčastější postup při zpracování Čapkovy hry na operní libreto, **protože si byl vědom skutečnosti, že příliš rychlé výměny v konverzaci nejsou pro operu vhodné.**“<sup>269</sup>

Toto tvrzení se při absenci pramenných důkazů jeví jako spekulativní. K samotné metodě propojování replik a skládání delších větných konstrukcí, která je podle Křupkové dominantní metodou přepisu textu *Věci Makropulos* do libreta lze namítnout, že na mnoha jiných místech Janáček naopak repliky krátí, a to bez následného propojení. Pro srovnání nabízíme na následujících stranách rozhovor Kolenatého

---

<sup>268</sup> PALA, František. Jevištní dílo Leoše Janáčka. In *Musikologie, sborník pro hudební vědu a kritiku*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955, s. 168–169.

<sup>269</sup> KŘUPKOVÁ, L. Proměny Čapkova dramatického textu v Janáčkově opeře *Věc Makropulos*. In *Leoš Janáček světový a regionální*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2008, s. 30.

s Marty v prvním dějství opery – v levém sloupci originální Čapkovu verzi (s vynecháním oddílů, které Janáček do libreta nepřejal), v pravém výslednou verzi Janáčkovu. V Čapkově textu jsou tučně zvýrazněny repliky, jichž se redukce týká.<sup>270</sup>

EMILIA: Ó prosím. Tedy vy jste ten advokát –

KOLENATÝ (usedá proti ní): K službám.

EMILIA: – co zastupuje toho Gregora –

GREGOR: Totiž mne.

EMILIA: – v procesu o dědictví Pepi Prusa?

KOLENATÝ: Totiž barona Josefa Ferdinanda Prusa, zesnulého 1827.

EMILIA: **Jděte, on už umřel?**

KOLENATÝ: Bohužel. Dokonce málem už před sto lety.

EMILIA: Á, chudáček. To jsem nevěděla.

KOLENATÝ: Ah tak. Mohu vám snad posloužit v něčem jiném?

EMILIA (vstane): **Oh, já vás nechci zdržovat.**

KOLENATÝ: Pardon, slečno. Myslím, že jste se neobtěžovala bez příčiny.

(...)

EMILIA: Čtu: “Poslední den procesu Gregor kontra Prus.” Náhoda, co?

KOLENATÝ: Inu, bylo to ve všech novinách.

EMILIA: **A protože... náhodou... protože jsem si na něco vzpomněla... Zkrátka, můžete mi něco říci o tom procesu?**

KOLENATÝ: **Tažte se, nač chcete. Prosím.**

(...)

GREGOR: **Jen vypravujte, doktore.**

(...)

KOLENATÝ: **Tak tedy kolem roku 1820 vládl na baronském panství Prusů, totiž na dvorech Semonice, Loukov, Nová Ves, Königsdorf a tak dále slabomyslný baron Josef Ferdinand Prus –**

EMILIA: **Pepi že byl slabomyslný? Ó ne!**

KOLENATÝ: **Snad tedy podivínský.**

EMILIA: **Řekněte nešťastný.**

KOLENATÝ: **Pardon, to snad nemůžete**

EMILIA: Tedy vy jste ten advokát, co zastupuje toho Gregora v procesu o dědictví Pepi Prusa?

KOLENATÝ: Totiž barona Ferdinanda Josefa Prusa, zemřelého 1827.

EMILIA: On už umřel?

KOLENATÝ: Dokonce před sto lety.

EMILIA: Chudáček. To jsem nevěděla.

KOLENATÝ: Ach tak, ach tak, mohu vám snad něčím jiným posloužit?

EMILIA: Ó, nechci zdržovat.

KOLENATÝ: Pardon, slečno, myslím, že jste nepřišla bez příčiny.

EMILIA: Ano, čtu: Poslední den procesu Gregor kontra Prus. Náhoda, co?

KOLENATÝ: Inu, ve všech novinách to bylo.

EMILIA: Zkrátka, můžete mi něco říci o tom procesu?

KOLENATÝ: Tažte se.

GREGOR: Vypravujte.

KOLENATÝ: Tedy kolem roku 1820 vládl na panství Prusů slabomyslný baron Josef Ferdinand Prus.

EMILIA: Pepi že byl slabomyslný?

KOLENATÝ: Tedy podivínský.

EMILIA: Ne, nešťastný.

KOLENATÝ: Jak to můžete vědět?

<sup>270</sup> ČAPEK, Karel. *Věc Makropulos*. Praha: Aventinum, 1922, s. 17–19; JANÁČEK, Leoš. *Věc Makropulos*. Wien: Universal Edition, 1926, s. 24–31.

vědět.

EMILIA: Vy teprv ne.

KOLENATÝ: Nu bůh sud'. **Tedy Josef Ferdinand Prus, který zemřel neženat, bezdětek a bez závěti roku 1827.**

EMILIA: Nač zemřel?

KOLENATÝ: Zápal mozku či co. **V dědictví se uvázal jeho cousin, polský baron Emmerich Prus-Zabrze-Pinski. Proti němu vystoupil s žalobou o celé dědictví jistý hrabě Szepházy de Marosvár, synovec matky zesnulého, což se nás jinak netýká; a s nárokem na zboží Loukov jakýsi Ferdinand Karel Gregor, takto praděd mého klienta.**

EMILIA: Kdy?

KOLENATÝ: Hned roku 1827.

EMILIA: Počkejte; tehdy musel být Ferdi ještě chlapec.

KOLENATÝ: **Zcela správně. Tehdy chovanec Tereziánské akademie, zastoupený vídeňským advokátem. Jeho nárok na zboží Loukov se opíral o tato fakta: Předně že zesnulý rok před smrtí se dostavil osobně, hochpersönlich, k správci Tereziánské akademie a prohlásil, že odevzdává das obengenannte Gut samt Schloss, Höfen, Meierhöfen und Inventar, tedy celé svrchupsané zboží na vydržování des genannten Minderjährigen, tedy řečeného nezletilého Gregora kterýžto řečený má býti, falls und sobald er majorenn wird, čili v termínu plnoletí uveden in Besitz und Eigentum, tj. v plné vlastnictví svrchupsaného zboží. Item o fakt, pro secundo: že řečený nezletilý dostával na rozkaz a za živobyті zesnulého požitky a výkazy svrchupsaného zboží s titulem Besitzer und Eigentümer des Gutes Loukov, čímž tedy je podán důkaz takzvaného naturálního držení. (atd.)**

EMILIA: Vy teprv ne.

KOLENATÝ: Pán Bůh sud'! Tedy Josef Ferdinand Prus, který zemřel bezdětek a bez závěti roku 1827.

EMILIA: Nač zemřel?

KOLENATÝ: Zápal mozku či co. V dědictví se uvázal jeho cousin Emmerich Prus-Zabrzezinski. Proti němu vystoupil baron Szepházy, synovec matky zesnulého s žalobou o celé dědictví a s nároky na zboží Loukov jakýsi Ferdinand Karel Gregor. Hned roku 1827.

EMILIA: Počkejte, tehdy musel být Ferdi malý chlapec.

KOLENATÝ: Zcela správně, chovanec Tereziánské akademie. Jeho nárok na zboží Bukovské opíral se o tato fakta: Předně, zesnulý se dostavil osobně ke správci Tereziánské akademie... hochpersönlich, a prohlásil, že odevzdává celé svrchupsané zboží dem genannten Minderjährigen řečenému Gregoru, kterýž, sobald er majorenn wird, stává se vlastníkem, item pro secundo: že řečený nezletilý dostával na rozkaz a za živobyті zesnulého požitky a výkazy svrchupsaného zboží s titulem Besitzer und Eigentümer. (atd.)

Reprezentativní příklady krácení replik bez jejich vzájemného propojení shledáváme také například v rozhovoru strojníka a poklízečky z počátku druhého jednání.<sup>271</sup>

**POKLÍZEČKA: Propána, to bylo slávy. Viděli ste ty kytice?**

STROJNÍK: Neviděl.

POKLÍZEČKA: Jakživa sem neviděla takovou slávu. Lidi řvali; já sem myslela, že to divadlo zbořej. Vona se ta Marty šla nejmiň padesátkrát děkovat, a lidi né a né přestat. Zrouna vám bláznili.

STROJNÍK: Poslouchejte, taková ženská musí mít peněz!

**POKLÍZEČKA: No Jéžiš! To si myslím, Kudrno. Dyt' co se vydá jen za ty kytky. Helejte, támhle jich eště je celá kupa. Ani to šecker nevodvezla.**

**STROJNÍK: Šak já sem přišel chvilku poslouchat sem za kulisy; ale vite, v člověku se všechno třese, když vona zpívá.**

**POKLÍZEČKA: Já vám to řeknu, Kudrno, já sem dočista brečela.**

**Poslouchám a najednou, co mně to teče po tváři; a já brečím.**

(Prus vejde.)

POKLÍZEČKA: Ráčíte hledat?

**PRUS: Není tu slečna Marty? V hotelu mně řekli, že šla do divadla.**

**POKLÍZEČKA: Vona je u pana ředitele.**

Ale musí sem přijít, vona má něco v šatně.

PRUS: Dobrá, počkám.

**POKLÍZEČKA: To už je pátej. Čekaj na ni jako na klinice.**

STROJNÍK: To mně nejde do hlavy, jestli taková ženská má taky mužský.

POKLÍZEČKA: A jo. A to jistě jo, Kudrno.

STROJNÍK: A sakra!

POKLÍZEČKA: Copak? Co ste se tak zakoukal?

STROJNÍK: Mně to ani nejde do hlavy. (Odejde.)

POKLÍZEČKA: Viděli ty kytice?

STROJNÍK: Neviděl.

POKLÍZEČKA: Jakživa sem neviděla takovou slávu. Lidi řvali; já myslela, že to všecko zbořej. Zrovna bláznili! Ne a ne přestat. Padesátkrát šla se děkovat ona, Marty.

STROJNÍK: Poslouhají, poslouchají, taková ženská musí mít peněz!

POKLÍZEČKA: Ó Jéžiši, Kudrno! To si myslím.

STROJNÍK: Ale víte, v člověku se všechno třese, když vona zpívá.

POKLÍZEČKA: Já vám řeknu, Kudrno, já dočista brečela.

PRUS: Není tu slečna Marty?

POKLÍZEČKA: Je u pana ředitele. Ale musí sem přijít, vona má něco v šatně.

PRUS: Dobrá, počkám.

POKLÍZEČKA: To už je pátej. Čekají jako na klinice.

STROJNÍK: To mi nejde do hlavy, jestli taková ženská má taky mužský.

POKLÍZEČKA: Ó jó, ó jó. To jistě jó, Kudrno.

STROJNÍK: O sakra! Mně to ani nejde do hlavy.

<sup>271</sup> ČAPEK, Karel. *Věc Makropulos*. Praha: Aventinum, 1922, s. 34 – 35; JANÁČEK, Leoš. *Věc Makropulos*. Wien: Universal Edition, 1926, s. 77–80.

POKL.: To víš, to pro tebe není.

POKL.: Co jste se tak zakohoutil? Víš, pro tebe to není. Víš, pro tebe to není.

Jako příklad reprezentující metodu, na niž upozorňuje Lenka Křupková, tedy kontrakci replik, jejich propojení a v konečném operním rozhovoru faktické prodloužení, uveďme repliku Emilie Marty z prvního jednání:<sup>272</sup>

Původní dialog:

*Emilia:* (prudce vstane): Cože? **Nelži! Máš je, vid'?**

*Gregor:* (vstane): Nemám.

*Emilia:* **Hlupáku!** Já je chci! **Já je musím mít, slyšíš? Najdi je!**

*Gregor:* Kde jsou?

*Emilia:* Copak já vím? **Hledej! Přines je! Vždyť proto sem jedu – Bertíku!**

*Gregor:* Ano.

*Emilia:* Kde jsou? Proboha přemýšlej trochu!

*Gregor:* **Nejsou u Pruse?**

*Emilia:* **Vezmi mu je!** Pomoz – pomoz mi – (Telefonní zvonek.)

*Gregor:* Okamžik. (Běží k telefonu.)

*Emilia:* (klesá do lenošky): Proboha najdi, najdi je!

*Gregor:* (do telefonu): Haló! Zde kancelář doktora Kolenatého. – Není tu. – Mám něco vyřídit?

Zde Gregor. – Právě ten. – Ano. – – Ano. – Dobrá. Děkuju zdvořile. – (Pověsí telefon.) Hotovo.

*Emilia:* Co?

*Gregor:* Proces Gregor-Prus. Nejvyšší soud právě vynesl rozsudek. Zatím jen důvěrná zpráva.

*Emilia:* A?

*Gregor:* Prohrál jsem. (Pauza.)

*Emilia:* Copak ten tvůj osel advokát to nemohl chvilku zadržet?

(Gregor mlčky krčí rameny.)

*Emilia:* Ale můžeš se ještě odvolat, ne?

*Gregor:* Nevím. Myslím, že ne.

*Emilia:* To je hloupé.

(Pauza.)

*Emilia:* Poslyš, Bertíku, já ti zaplatím dluhy, rozumíš?

*Gregor:* Co je vám do mne? Nechci.

*Emilia:* Ty mlč! Zaplatím je a dost. A teď mi pomůžeš hledat ten rukopis.

*Gregor:* Emilie –

---

<sup>272</sup> ČAPEK, Karel. *Věc Makropulos*. Praha: Aventinum, 1922, s. 30–31; JANÁČEK, Leoš. *Věc Makropulos*. Wien: Universal Edition, 1926, s. 67–68.

*Emilia:*           **Zavolej mi auto –**

Výsledná replika:

EMILIA: Nelži! Máš je, vid'?' Hlupáku! Já je musím mít! Slyšíš? Najdi je! Hledej! Přines je! Vždyť proto sem jedu. Vždyť proto sem jedu! Má je Prus? Vezmi mu je! Zavolej auto!<sup>273</sup>

Dále můžeme uvést repliku Kristy z rozhovoru s Jankem v jednání druhém.<sup>274</sup>

Původní dialog:

*Kristina:*           **Ty můžeš, ty přece nezpíváš, a vůbec –** Tak poslyš, Janku, na čem jsem se usnesla. Ale nesmíš nic namítat.

*Janek:*               Ne, to neplatí! To já nepřipustím! Já –

*Kristina:*           Prosím tě, Janku, nedělej mně to ještě těžší! **Měj rozum, dítě:** já už musím začít něco dělat, vážně. A vůbec, já nechci být chudá a neznámá holka, už kvůli tobě – A pak, **mně se teprve tvoří hlas, a já nesmím mnoho mluvit.**

*Janek:*               Tak já budu mluvit sám!

*Kristina:*           **Ne, počkej. Já už jsem se rozhodla. Mezi námi je konec, Janku.** Nadobro konec. **Budeme se vidět jenom jednou denně.**

*Janek:*               Ale –

*Kristina:*           **A mezitím si musíme být cizí, po celý den.** Já budu strašně pracovat, Janku. Zpívat, přemýšlet a učit se a všecko. Já, víš, já bych chtěla být taková dáma, jako je ona. **Pojď sem, ty hloupý, tady je ještě místo.** Vedle mne. Vždyť tu nikdo není. **Myslíš, že ona má někoho ráda?**

Výsledná replika:

Ty můžeš, ty přece nezpíváš, a vůbec, měj rozum, dítě! Mně se tvoří hlas, já už nesmím mnoho mluvit. Ne, počkej. Já už jsem se rozhodla. Janku! Mezi námi konec je, nadobro konec! Budeme se jenom jednou vidět. A mezitím musíme si býti cizí, po celý den. Pojď sem, hloupý, tady je ještě místo. Myslíš, že by mohla mít někoho ráda?<sup>275</sup>

Reprezentativními jsou v tomto ohledu též repliky Marty a Pruse z téhož jednání.<sup>276</sup>

---

<sup>273</sup> Promluvy Gregorovy zde neuvádíme. Jedná se o dva nepodstatné výkřiky kryjící se s uvedenou replikou Marty.

<sup>274</sup> ČAPEK, Karel. *Věc Makropulos*. Praha: Aventinum, 1922, s. 36; JANÁČEK, Leoš. *Věc Makropulos*. Wien: Universal Edition, 1926, s. 83–84.

<sup>275</sup> Repliku zhruba v půli přeruší pouze Janáčkem zachované Jankovo „Ale!“

<sup>276</sup> ČAPEK, Karel. *Věc Makropulos*. Praha: Aventinum, 1922, s. 49; JANÁČEK, Leoš. *Věc Makropulos*. Wien: Universal Edition, 1926, s. 109–110.

Původní dialog:

- Emilia:* Dovolte!  
*Prus:* Ale drahá slečno –  
*Emilia:* Opovažte se! Jen se opovažte tak mluvit!  
*Prus:* Co je vám? Co vám záleží na nějaké pochybné ženě... před sto lety?

Výsledný dialog:

- Emilia:* Dovolte! Opovažte se! Jen se opovažte takhle mluvit!  
*Prus:* Ale drahá slečno, co je vám? Co vám záleží na nějaké pochybné ženě před sto lety?

Krácení replik i jejich prodlužování jsou metody, jichž Janáček využívá víceméně rovným dílem.

V prvních dvou jednáních v podstatě nedochází k vynechání větších dialogických celků. Výraznější škrty je proveden v textu při příchodu Kolenatého v prvním dějství nebo v úvodu dialogu Prus-Kristýna-Janek v dějství druhém. Podstatně je zkrácen Kolenatého popis kauzy Gregor-Prus z prvního jednání.

Hojně zastoupenou metodou upravování původního Čapkova textu je vedle větných redukcí či prolongací replik přeskupení slov a větných celků v rámci repliky. Reprezentativním příkladem může být např. promluva poklízečky v úvodu druhého dějství:<sup>277</sup>

Původní text:

Jakživa sem neviděla takovou slávu. Lidi řvali; já sem myslela, že to divadlo zbořej. Vona se ta Marty šla nejmíň padesátkrát děkovat, a lidi né a né přestat. Zrouna vám bláznili.

Výsledný text:

Jakživa sem neviděla takovou slávu. Lidi řvali; já myslela, že to všecko zbořej. Zrovna bláznili! Ne a ne přestat. Padesátkrát šla se děkovat ona, Marty.

V tvůrčím zápalu se místy Janáček svými škrty dopustil i drobných textových lapsů a ilogičností. Méně srozumitelná je u Janáčka například Kristýnčina věta:

---

<sup>277</sup> ČAPEK, Karel. *Věc Makropulos*. Praha: Aventinum, 1922, s. 34; JANÁČEK, Leoš. *Věc Makropulos*. Wien: Universal Edition, 1926, s. 77–78.



„Budeme se jenom jednou vidět.“ (V originálním znění: „Budeme se vidět jen jednou denně.“)<sup>278</sup> Prus v konci druhého jednání Čapkova dramatu říká o Jankovi:

„Myslel jsem, že brousí kolem divadla kvůli své Kristýnce a zatím...“<sup>279</sup>

Věta byla Janáčkem zkrácena na:

„Myslel jsem, že brousí kolem divadla a zatím...“<sup>280</sup>

Divák může být touto promluvou zmaten, vždyť kde jinde Janek v operním ději „brousí“ než právě kolem divadla? Důležitý v tomto sdělení byl důvod jeho „broušení“, nikoli místo. Právě ten však Janáček z repliky odstranil. Stylisticky neohrabaná je také promluva Marty z konce opery:

„Je to, Kristinko, stejně marné, zpívat či mlčet... Omrzí být dobrý, omrzí být špatný, omrzí země, omrzí nebe. A pozná, že v něm umřela duše.“<sup>281</sup>

Tato operní replika vznikla propojením tří částí původního dialogu, respektive tří Emíliiných promluv:

„Nemá se tak dlouho žít! (...) Člověk to nesnese. Do sta, do sta třiceti let to vydrží, ale pak... pak to pozná... pozná, že... A pak v něm umře duše.“<sup>282</sup>

„Je to stejně marné, Kristinko, stejně marné jako chrápat. Zpívat je to samé jako mlčet. Všecko je stejné. V ničem není žádný rozdíl.“<sup>283</sup>

„Člověk nemůže milovat tři sta let. Ani doufat, ani tvořit, ani se dívat tři sta let. Nevydrží to. Všecko omrzí. Omrzí být dobrý a omrzí být špatný. Nebe i země tě omrzí. A pak vidíš, že to vlastně nic není.“<sup>284</sup>

---

<sup>278</sup> ČAPEK, Karel. *Věc Makropulos*. Praha: Aventinum, 1922, s. 36; JANÁČEK, Leoš. *Věc Makropulos*. Wien: Universal Edition, 1926, s. 83.

<sup>279</sup> ČAPEK, Karel. *Věc Makropulos*. Praha: Aventinum, 1922, s. 56.

<sup>280</sup> JANÁČEK, Leoš. *Věc Makropulos*. Wien: Universal Edition, 1926, s. 132.

<sup>281</sup> Tamtéž, s. 189–190.

<sup>282</sup> ČAPEK, Karel. *Věc Makropulos*. Praha: Aventinum, 1922, s. 89.

<sup>283</sup> Tamtéž.

<sup>284</sup> Tamtéž, s. 90.

Janáček dále často mění způsob oslovení: z vykání na lidovější onikání (strojník, poklízečka) nebo z vykání na familiárnější tykání (způsob, jakým Marty hovoří s Jankem ve face to face rozhovoru v druhém jednání opery). Nepříliš často využívanou metodou je opakování slov. Například v rozhovoru s Marty Janek opakuje částici „ano“, výsledkem je Jankovo vášnivější přitakávání, tedy přesvědčivěji vyjadřovaná oddanost Marty.

Závěrečná část dramatu je stažena do jednoho dějství bez proměny. Jedná se o úsek původního dramatického textu Janáčkem nejodvážněji uchopený a zpracovaný. Razantními zásahy do originálního Čapkova dialogu docílil autor libreta většího dramatického spádu a zaměřil konec dramatu na ústřední postavu. Převážnou část činoherního textu před proměnou i po ní z třetího aktu vyškrtl, výslednou scénu vytvořil montáží několika zbylých replik, které navíc dle potřeby v dialogu přemístil (postpozičně i antepozičně). Svými úpravami tak například zcela zrušil inscenovaný soud. Operní Emilia nevysloví přání být souzena, Vítek není poslán Kolenatým pro krucifix, svíčky, černé sukno, bibli ani lebku, tedy propriety, které mají v posledních okamžicích Čapkova dramatu navodit patřičnou záhrobní atmosféru. Vítek je v opeře poslán jen pro taláry. Hauk je lékařem brzy po příchodu Kolenatého a ostatních nadobro odveden ze scény. Mizí celé dlouhé dialogické úseky, jako například diskuse vedlejších postav o možnostech využití receptu na prodloužení života. Každá činoherní figura zaujme k možnosti žít několik set let svůj osobitý postoj, odpovídající její dosavadní profilaci: Vítek, který se aktivně vzdělává (zajímá se především o historii), naříká nad krátkodobostí lidského života z důvodu nedostatku času na plné poznání. V plném poznání naivně spatřuje možnost stvoření dokonalejšího, moudřejšího člověka, který odžije svůj život v poklidu, beze strachu, bez věčné shánky po „*kusu chleba*“.<sup>285</sup> Jelikož mezi lidmi nebude napětí, nebude důvod k sobectví, nebude důvod k válkám. „*Vědoucí a důstojný byl by každý člověk, svrchovaný, dokonalý by byl, pravý syn a ne už potrat boží.*“<sup>286</sup> Slizký, senilní Hauk by stál o prodloužení života z přízemnějších důvodů – uvítal by omlazení a prodloužení času na provozování sexuálních aktivit a prožívání tělesné rozkoše. Prus, který po celou dobu vykazoval znaky aristokratické nadřazenosti a elitářství, a v tomto duchu vychovával i svého syna, navrhuje zachování života vybraných, vysoce výkonných jedinců, těch nejlepších z nejlepších, založení

<sup>285</sup> ČAPEK, Karel. *Věc Makropulos*. Praha: Aventinum, 1922, s. 82.

<sup>286</sup> Tamtéž, s. 83.

„aristokracie dlouhověkosti“, eugenické vyšlechtění nadčlověka, tedy několik desítek nadlidských vládců s nadlidským rozumem a nadpřirozenou mocí, vytvoření „*dynastie pánů života, nezávislé na jakékoli civilizované luze*“. Navrhuje nahradit „*malé a slabé despoty silnými a velkými despoty*“, vytvořit „*despocii vyvolených*.“<sup>287</sup> Gregor dává průchod svému majetnictví, je toho názoru, že patent na výrobu elixíru života by měl zůstat výhradně v rukou dědiců rodiny Makropulos, stejně jako výsostné právo rozhodnutí, co s ním. Pouze Krista, která se ve své mladosti ještě dostatečně nevyprofilovala, nemá názor. V pohledu na dlouhověkost odhalí každá postava v Čapkově dramatické předloze své charakterové jádro, které během dramatu více či méně skrývá.

Tato pasáž je Janáčkem zcela vynechána, autor opery přistupuje ihned po zkolabování hlavní aktérky k jejímu závěrečnému extatickému monologu. Kolenatý v opeře Marty nepřiotráví, Marty padá k zemi na následky psychického vyčerpání, je přenesena do ložnice, odkud se vrací „*jako zjevení, jako stín*“,<sup>288</sup> podpíraná lékařem, a pronáší svůj závěrečný monolog, po němž se dle Janáčkových popisků „zhroutlí“. Toto zhroucení není v textu libreta explicitně označeno jako smrt, byť se takováto interpretace závěru Janáčkovy *Makropulos* logicky nabízí.

Ústředním motivem nejsilněji vystupujícím do popředí operního děje *Věci Makropulos* je opět motiv přirozeného životního řádu. Překračování jeho mezí, v tomto případě délky života, i kdyby bylo možné, není člověku prospěšné. Fyzická smrtelnost všeho tvorstva, tedy i člověka, je pevně stanovenou skutečností, a právě díky své krátkosti a pomíjivosti může lidský život nabývat na hodnotě, potažmo hodnotách. Tuto myšlenku nejlépe vyjadřuje ústřední postava ve svém závěrečném monologu slovy:

„Ó, kdybyste věděli, jak se vám lehký žije! Vy jste tak blízko všeho! Pro vás má všecko smysl! Všecko má pro vás cenu! Hlupci, vy jste tak šťastni pro tu pitomou náhodu, že tak brzo zemřete!“<sup>289</sup>

Čapek ještě dodává:

„Člověk nemůže milovat tři sta let. Ani doufat, ani tvořit, ani se dívat tři sta let. Nevydrží to.“<sup>290</sup>

<sup>287</sup> ČAPEK, Karel. *Věc Makropulos*. Praha: Aventinum, 1922, s. 85–86.

<sup>288</sup> JANÁČEK, Leoš. *Věc Makropulos*. Wien: Universal Edition, 1926, s. 181.

<sup>289</sup> Tamtéž, s. 185–186.

<sup>290</sup> ČAPEK, Karel. *Věc Makropulos*. Praha: Aventinum, 1922, s. 90.

Touha po životě je základním tematickým kamenem stavby Janáčkových pozdních operních libret, ovšem po životě přirozeném. V nepřirozeném životě „*nic nestojí za to*“, lhotejno, zda se jedná o život oloupený, o jeho standardní délku, nebo připravený o přirozenou lidskou svobodu vtěsnáním za ostnaté dráty vězení. „*Nic nestojí za to*“ je Martyina odpověď na Prusovu otázku poté, co urazí Janka s Kristýnou nestydatými řečmi o sexu.<sup>291</sup> Všechno časem omrzí. „*Omrzí být dobrý, omrzí být špatný. Omrzí země, omrzí nebe!*“<sup>292</sup> I vášně omrzí. Její kříšení je marné a hlavně, vezmeme-li v potaz dementní stařecké třeštění Haukovo, trapné. Nepřirozeně prodlužovaný život přináší zhnusení, znudění ze všeho, čeho člověk může po svém dlouholetém pachtění dosáhnout – úspěchu, bohatství, milenců, vášní. To je zásadní sdělení, jež nám Janáček prostřednictvím své hlavní ženské hrdinky Eliny Makropulos v průběhu a hlavně závěru opery podává. Čapek ohýbá tuto stěžejní myšlenku ještě jinou reflexí, totiž úvahami o možnostech sociálního využití chemického prodloužení lidského života. V úvahách jednotlivých postav se dostává až k diktatuře hitlerovského typu. Tyto reflexe Janáček do libreta nezanesl, ponechal děj v rovině osobní, intimní, neposunul jej jako autor činohry do roviny generální, všelidské. A to je zásadní a prakticky jediná změna v ideologickém vyústění díla. Možnost nepřirozeného prodloužení života nakonec v činohře i v opeře všechny postavy odmítnou, Krista návod na smíchání zázračného elixíru spálí. Kouzelný lektvar tohoto druhu je nesmyslný, jelikož kromě jiného nedokáže oprostít člověka od jeho největšího a v otázce nesmrtnosti nejdůležitějšího strachu, totiž strachu ze smrti. Důsledky svévolného lidského zásahu do přirozeného chodu věcí jsou pro člověka z velké části nepředvídatelné a ty, které vyšly v rozhovoru s Marty na povrch, jsou přes veškeré své zdánlivě přitažlivé výhody, pro člověka spíše destruktivní než přínosné.

### 2.2.5.2. Résumé

*Věci Makropulos* pokračuje Janáček ve vytyčeném směru scénických úvah o smyslu lidské existence, které přesouvá z Těsnohlídkova přírodního dějiště do Čapkova

---

<sup>291</sup> JANÁČEK, Leoš. *Věc Makropulos*. Wien: Universal Edition, 1926, s. 93–94.

<sup>292</sup> Tamtéž, s. 189.

prostředí strohé advokátní kanceláře. Podobně jako v případě *Příhod lišky Bystroušky* přistupuje k předloze odvážněji než v případě předchozích libret, a to ve smyslu úpravy konce dramatu. Převažujícím typem dramaturgických zákroků jsou krácení a prodlužování replik, dramaturgické škrty a syntaktické retuše. Janáček tak kromě úspory v rámci operního času dociluje lepšího dramatického spádu. Osobou Emílie Marty završuje sled oper s výraznými ženskými hrdinkami.

## **2.2.6 Dramatizace Dostojevského memoárové prózy**

### **2.2.6.1. Dramatizační postupy a charakterizace vybraných postav**

Opera *Z mrtvého domu* na námět Fjodora Michajloviče Dostojevského je poslední jevištní prací Leoše Janáčka, dokončit ji museli z důvodu předčasného, nenadálého skonu skladatele jeho žáci Osvald Chlubna a Břetislav Bakala po stránce hudební, po stránce dramaturgické operu revidoval Ota Zitek. Dokončovací práce těchto tří osobností na Janáčkově opeře proběhly pod patronací Janáčkovy životopisce profesora Vladimíra Helferta. Dílo bylo premiérováno v Brně 12. dubna 1930 v Zítkově režii a v Bakalově hudebním nastudování.

Je až symbolické, že poslední opera zaníceného rusofila Leoše Janáčka je operou z ruského prostředí, nadto operou snad ponejvíce oslavující život a lidskou svobodu, Janáčkovy nejvýraznější operní témata. *Mrtvý dům* tak nevybočil tematicky z vytyčené trasy, právě naopak je jejím vyústěním.

Dostojevského román vychází v Rusku časopisecky v letech 1861 a 1862 jako vzpomínky fiktivního ruského šlechtice Alexandra Petroviče Gorjančikova na jeho pobyt v sibiřském pracovním lágru. Janáček měl k dispozici ruské originální vydání i jeho český překlad, při kompozici libreta se nechal inspirovat výhradně ruskou verzí, snad i proto jsou na mnoha místech převzatá ruská slova nebo těžce srozumitelné česko-ruské výrazy typu „ubíjstvo“, „čistáka“, „šiněli“, „isprávník“, „sedmeroglazyj“ aj. Janáček ke kompozici libreta *Z mrtvého domu* poznamenal:

„Dostojevského román jsem četl v originále, a co mě k němu především připoutalo, byly v něm obsažené věty v přímé řeči. Tak, jak jsem knihu zvolna pročítal, podtrhával jsem všechny markantní věty tohoto druhu a celá moje námaha sloužila tomu, shrnout Dostojevského věty v přímé řeči tak, aby se nenuceně spojily do plynulého textu.“<sup>293</sup>

Obdobnou metodu zvolil Janáček již v případě třetího dějství *Věci Makropulos*. Tento postup aplikuje skladatel v případě *Mrtvého domu* od prvních taktů zpěvního partu: Lukova úvodní věta „*Čert troje boty roztrhal, než nás tu sehnal*“<sup>294</sup> je vyjmuta z originálního popisu morálky vězňů, navazující hádka velkého vězně s malým je parafrází obdobného sporu odvíjejícího se v textu románu ve zcela jiném kontextu o deset stran dále. Janáček oba výstupy sloučil do jedné scény.

Vězně Dostojevskij charakterizuje jako lidi „*nedůtklivé, závistivé, strašně ješitné, chvástivé, urážlivé, kteří si nadmíru potrpěli na formality*.“<sup>295</sup> „*Většina byla mravně rozvrácená a hrozně podlá*.“<sup>296</sup> „*Všichni ti lidé pracovali jen pod karabáčem, byli proto líní, propadali proto mravní zkáze; i když snad dřív zkažení nebyli, zkažili se ve věznicí. (...) Byli si navzájem cizí*.“<sup>297</sup> Janáček se této charakteristiky víceméně drží. Mnohé zjevuje již v úvodním výstupu, např. hádka velkého vězně s malým je zjevným projevem nedůtklivosti, ale též záliby v urážení (vymyšlení neotřelých nadávek), o níž Dostojevskij také hovoří:

„A jak dovedli nadávat! Vybraně, umělecky. (...) Snažili se vyhrát ani ne urážlivým slovem, jako spíše urážlivým smyslem, duchem, ideou – a to co nejrafinovaněji a nejjedovatěji.“<sup>298</sup>

Janáček sám však vězně vnímá poněkud lidštěji, skoro až v kontradikci k Dostojevskému. Humanistická vize duše provinilce proti zákonům božím i lidským je mu vlastní už od dob *Její pastorkyně*. V rozhovoru pro *Literární svět* uvádí: „*Jsou to*

---

<sup>293</sup> ORT, Jiří. *Pozdní divoch*. Praha: Mladá fronta, 2005, s. 167.

<sup>294</sup> JANÁČEK, Leoš. *Z mrtvého domu*. Vídeň: Universal Edition, 1958, s. 14; DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. *Zápisky z Mrtvého domu*. Praha: Euromedia Group – Odeon, 2001, s. 13.

<sup>295</sup> DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. *Zápisky z Mrtvého domu*. Praha: Euromedia Group – Odeon, 2001, s. 11.

<sup>296</sup> Tamtéž, s. 12.

<sup>297</sup> Tamtéž, s. 13.

<sup>298</sup> Tamtéž, s. 12.

*hrozně dobří lidé – a přijde náhoda, řek bych bodnutí osudu, jen jedenkrát – a musí trpět. Odpykají si to a jsou lidé přímo ze zlata.*“<sup>299</sup>

Pro navození patřičné atmosféry *Mrtvého domu* se rozhodl Janáček zachytit základní vlastnosti vězňů, které zmiňuje Dostojevskij, již v počátečním výstupu. Tak se tedy v operním textu hned z kraje objevují invektivy jako „*pitomá palice*“, „*jak mamut tu stojí*“, „*co jsi za ptáka*“, „*tys podlec*“ a jiné.<sup>300</sup>

Následující dialog mezi placmajorem a Gorjančikovem je opět příkladem Janáčkova antepozičního přesouvání textu – skladatel-libretista přemísťuje události závěrečných kapitol do úvodu opery. Operní verze rozhovoru vznikla montáží dvou na sobě nezávislých románových dialogů, první jeho část vyplývá z dialogu Gorjančikova s placmajorem při Gorjančikově příchodu do trestnice,<sup>301</sup> jeho druhá část je v originále rozhovorem mezi placmajorem a starým polským šlechticem Ž-ským.<sup>302</sup>

Z plejády jednotlivých postav si Janáček vybírá pouze některé (cca 20, včetně epizodních rolí). Právě Gorjančikov s placmajorem jsou z dramaturgického hlediska jedněmi z nejpozoruhodnějších postav dramatu. Gorjančikovu postavu Janáček přepodstatnil, podobně jako to učinil v případě Kudraje v *Káti Kabanové*. Zatímco u Kudraje se jednalo o záměnu povolání a některých charakterových vlastností, v případě Gorjančikova jde o záměnu charakteru provinění. Janáčkův Gorjančikov vystupuje v opeře jako politický vězeň (sám sebe hrdě představuje jako „politického přestupníka“, za vyzývavý tón je ihned sešvihán metlami). Gorjančikov Dostojevského je vrah manželky, zabil ze žárlivosti, sám se doznal k činu. Operní Gorjančikov je postava utvořená kontaminací dokonce tří originálních postav: Gorjančikova se starým polským šlechticem Ž-ským (na základě sloučení dialogů s placmajorem) a Gorjančikova s vězněm M-ckim (Gorjančikov je v opeře propuštěn z vězení na základě žádosti své matky. U Dostojevského je takto propuštěn právě vězeň M-cki.<sup>303</sup>) Gorjančikov není jedinou postavou v opeře, která vznikla sloučením několika původních postav. Podobně Janáček naložil s figurou Skuratova (sloučení Skuratova s Baklušinem) a Luky (sloučení Luky s Ustjancevem). Ke kontaminaci postav v *Mrtvém domě* přistupuje

<sup>299</sup> *Literární svět*. Praha: F. Topič, 8. 3. 1928, roč. 1, č. 12, s. 1.

<sup>300</sup> JANÁČEK, Leoš. *Z mrtvého domu*. Vídeň: Universal Edition, 1958, s. 14–16.

<sup>301</sup> DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. *Zápisky z Mrtvého domu*. Praha: Euromedia Group – Odeon, 2001, s. 244–245.

<sup>302</sup> Tamtéž, s. 241–242.

<sup>303</sup> Tamtéž, s. 248.

tvůrce opery na základě shodných znaků: Gorjančikov a starý Polák jsou šlechtici, Skuratov a Baklušin jsou charakterizováni jako veselí chlapíci, Luka i Ust'jancev jako svárliví domýšlivci.

Gorjančikov je postava, která rámuje děj celé opery. V Janáčkově zpracování zůstává pouze jednou z mnoha postav, tvůrce libreta se daří uchovat jeho osobu v pozici pozorovatele, nepřikládat jí rozměry postavy hlavní. Dokonce se jí ani nesnaží zvýraznit nepůvodním, uměle vytvořeným monologem. Tato skutečnost odpovídá Janáčkově koncepci kolektivismu operního děje *Mrtvého domu*.

Placmajor je u Dostojevského představen jako „strašlivá bytost“ dohánějící vězně tak daleko, že se před ním třásl:

„Byl až nepřičetně přísný. (...) Ze všech jeho vlastností se nejvíc báli jeho pronikavého, rysího pohledu, před nímž se nedalo nic skrýt. Ten viděl, aniž se díval. (...) Vězňové mu říkali osmioký.“<sup>304</sup>

„Major byl strašný především proto, že byl pánem, a to takřka neomezeným, nad dvěma sty lidí. Sám o sobě to byl jen neukázněný a zlý člověk, nic víc. Na trestance se díval jako na své nepřátele a to byla jeho první a největší chyba. (...) Trestanci ho nenáviděli a báli se ho jako moru.“<sup>305</sup>

Dle slov Dostojevského „*ve své nezkrtné zlobě vtrhl leckdy do věznic, třeba i v noci, a viděl-li, že trestanec spí na levém boku nebo na zádech, dal ho druhý den ráno ztrestat*“ vbíhá i Janáčkův major nečekaně mezi vězně v prvním aktu a v záchvatu neopodstatněné zuřivosti přikazuje je bít.<sup>306</sup> Janáček zdůrazňuje majorovu krutost a nevyočitatelnost i tím, že již v úvodním dialogu káže Gorjančikova zmrskat. V originálním znění nevytryskne tento majorův hněv v úvodu románu, ale až v jeho závěrečných kapitolách, a nikoli vůči Petroviči, ale vůči starému Polákovi, jehož úděl na Gorjančikova Janáček přenesl. Za tuto krutost i jiné zločiny proti lidskosti je placmajor v Dostojevského předloze ztrestán předčasným penzionováním. Kousek duše projevuje Dostojevského major pouze ve vztahu ke svému psu (epizodu s majorovým Trezorkem Janáček do libreta nepřejal) a dále ve vztahu k vězni Ž-skému, kterého nechal bezdůvodně zbít a kterému se, značně posílen alkoholem, v závěru románu omlouvá. Majorovu slabou chvíli Janáček adaptuje.

<sup>304</sup> DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. *Zápisky z Mrtvého domu*. Praha: Euromedia Group – Odeon, 2001, s. 13.

<sup>305</sup> Tamtéž, s. 29.

<sup>306</sup> DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. *Zápisky z Mrtvého domu*. Praha: Euromedia Group – Odeon, 2001, s. 29; JANÁČEK, Leoš. *Z mrtvého domu*. Vídeň: Universal Edition, 1958, s. 29.



Z dalších postav v opeře vynikají Skuratov, Luka, Šapkin, Šiškov a Aljeja. První čtyři jmenovaní vynikají jako deklamátoři rozsáhlých monologických ploch, Aljeja pak jako vnímavý společník „ústřední“ postavy, tedy Gorjančikova. Janáček si všímá konkrétních životních příběhů jmenovaných, zřetěžením jejich zpovědí utváří operní děj. V psychologii postav přihlíží důsledně k Dostojevského původním charakteristikám. Vybírá si kontrastní charaktery, například veselého, bezstarostného, nedůstojného Skuratova klade na jeviště vedle domýšlivého, suchého Luky, toho pak dále vedle ryziho, čistého Aljeji atp. Výše uvedení nejsou jediní, kdo se v textu předlohy zpovídají, Janáček například ignoruje vyprávění Akima Akimyče odsouzeného za vraždu ze msty<sup>307</sup> nebo vězně Sirotkina, vraha vojenského velitele.<sup>308</sup> Příběh vězně Baklušina, který v opeře nevystupuje, přisuzuje Janáček jeho jevištnímu alter-egu Skuratovovi. Aljejovi, krásnému mladému Dagestánci, u Dostojevského charakterizovanému slovy „přísná čestnost“, „měkkost srdce“, „vlídnost“, „srdečnost“, „povaha silná a harmonická“<sup>309</sup> není v předloze poskytnut takový prostor, jakého se mu dostává v opeře. Dostojevskij prakticky jen na několika stranách naznačuje vřelý vztah mezi ním a Gorjančikovem. Gorjančikov si oblíbil Aljeju pro jeho ryzost a učí jej číst a psát. Ve vzdělání tohoto mladíka spatřuje Gorjančikov smysl své existence za zdmi trestnice.

Konkrétní postava je v opeře charakterizována buďto slovně nebo hudbou. Slovně například Janáček charakterizuje Luku, když nechává Skuratova pronést větu převzatou z originálu: „*Malý ptáček, ostrý drápek!*“<sup>310</sup> Typickým příkladem hudební charakterizace postavy je kvazilidový nápěv Skuratovův odrážející jeho bodrost, až slaboduchost.<sup>311</sup>

Stěžejním tématem Dostojevského *Mrtvého domu* je téma lidské svobody. Toto téma Janáček nemohl minout, stejně jako téma obecné lidskosti, jejíž jiskra je v každém „tvoru božím“. Zatímco Dostojevskij plánovitěji hovoří o svobodě až zhruba v poslední pětině své prózy, Janáček její symbol umísťuje již do samého úvodu opery. Z konce románu přesouvá do začátku operního děje hru vězňů s raněným orlem, carem lesů,

<sup>307</sup> DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. *Zápisky z Mrtvého domu*. Praha: Euromedia Group – Odeon, 2001, s. 27.

<sup>308</sup> Tamtéž, s. 42.

<sup>309</sup> Tamtéž, s. 59.

<sup>310</sup> JANÁČEK, Leoš. *Z mrtvého domu*. Vídeň: Universal Edition, 1958, s. 34.

<sup>311</sup> Skuratov se nakonec v opeře zblázní a nahradí tak románovou postavu jakéhosi nejmenovaného šilence.

jemuž pak Dostojevského trestanci dávají volnost se slovy: „*At' třeba zajde, ale ne ve vězení.*“<sup>312</sup> Výjev s orlem je v operním ději postaven do ostrého kontrastu s výstupem placmajora („*bijte je, lháře, pokrytce*“) a následným unylým vězeňským sborem „*Neuvidí oko již těch krajů, v kterých já zrozen*“ i povzdechem vězňů „*Opět mučení, bez viny*“.<sup>313</sup>

Prostředí vězeňského dvora, obehnaného vysokým ostnatým drátem, vyvolává v odsouzených sny o svobodě. Osvobozující účín má na vězně nejen výhled do rozlehlé kyrgizské jurty, ale také divadelní představení, které jim bylo umožněno uspořádat a pro které se nadchli. Pro možnost uplatnění principu divadla na divadle se nadchl i Leoš Janáček. Dostojevskij k vězeňské divadelní produkci poznamenává:

„Představme si věznicí, okovy, nesvobodu, dlouhá a smutná léta, která ty lidi čekají, život jednotvárný jako déšť za chmurného podzimního dne; a znenadání se těm utištěným a uvězněným lidem dovolí, aby se na hodinku povyrazili, pobavili, zapomněli na těžký sen a zahráli si divadlo.“<sup>314</sup>

K tématu svobody Dostojevskij dále uvádí:

„Nám ve věznicí se svoboda zdála nějak svobodnější než opravdová, totiž ta, která existuje ve skutečnosti, v životě. To proto, že jsme o ní snili a odvykli jí. Trestanci svou představu skutečné svobody přeháněli, ale to je naprosto přirozené a vlastní každému trestanci.“<sup>315</sup>

Svoboda je vězňi permanentně vyhlížena:

„Čekal jsem, přivolával svobodu, aby už přišla; chtěl jsem se vyzkoušet znovu, v novém zápase.“<sup>316</sup>

A oslavována:

„Ano, sbohem! Svoboda, nový život, zmrtvýchvstání... Jak nádherná chvíle!“<sup>317</sup>

<sup>312</sup> DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. *Zápisky z Mrtvého domu*. Praha: Euromedia Group – Odeon, 2001, s. 221.

<sup>313</sup> JANÁČEK, Leoš. *Z mrtvého domu*. Vídeň: Universal Edition, 1958, s. 29–30.

<sup>314</sup> DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. *Zápisky z Mrtvého domu*. Praha: Euromedia Group – Odeon, 2001, s. 141.

<sup>315</sup> Tamtéž, s. 264.

<sup>316</sup> Tamtéž, s. 252.

Důležitost stěžejního tématu je v románu i v opeře podtržena apoteózou osobní svobody člověka právě v závěrečných větách, tedy v místě, které je v osnově uměleckého textu považováno z hlediska jeho ideového vyznění za klíčové. Vězňům je dále v Janáčkově verzi vložena do úst vedle základního tvaru pojmu „svoboda“ také jeho deminutivní forma se svou naprosto zřejmou asociativní významovou složkou. V opeře je téma svobody v závěru posíleno i aktem vypuštění orla z klece, který doprovází propuštění Gorjančikova.<sup>318</sup>

Opera *Z mrtvého domu* je jediným jevištním dílem Leoše Janáčka bez výrazné přítomnosti ženského elementu. Ten je v operním ději zastoupen pouze druhořadou rolí poběhlice a několika němými pantomimickými úlohami, ovšem interpretovanými vězni, tedy muži. Jedinou významnou mezzosopránovou rolí v opeře je Aljeja – v tomto případě se však jedná o chlapce, mladého Tataru, jemuž Janáček přisuzuje mezzosopranový hlasový obor jen proto, aby podtrhl jeho charakterovou jemnost a dívčí zjev. Přestože ženské postavy v opeře takřka nevystupují, ženský prvek z ní zcela nevytizel. Janáček jej zachovává ve vyprávění vězňů, v nichž právě ženy vystupují jako ústřední hrdinky, které v podstatě způsobily tragédii a následné utrpení vypravujících vězňů.<sup>319</sup> Ženství s jeho nejvyšším povoláním v mateřství je oslaveno také Aljejevými vzpomínkami na matku a sestry a Gorjančikovým odchodem z věznice. Ten je oproti předloze propuštěn právě na základě mateřské přimluvy.

### 2.2.6.2 Résumé

Opera *Z mrtvého domu* je dílem, v němž eskaluje autorova vize života jako neustálého střetu blížící se nebo přítomné smrti s chutí žít. V tomto duchu navazuje dílo ve struktuře Janáčkových dramatických děl na předchozí dvě opery, tedy *Příhody lišky Bystroušky* a *Věc Makropulos*. Děj *Z mrtvého domu* je zasazen do prostředí, které je s motivem života a smrti nejužěji spjata a nejsilněji v tomto ohledu působí na formování charakterů jednajících postav. Během přepisu původního textu na operní libreto musel

---

<sup>317</sup> DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. *Zápisky z Mrtvého domu*. Praha: Euromedia Group – Odeon, 2001, s. 266.

<sup>318</sup> Svoboda a touha po životě (síla života) je mimo jiné posílena i počátkem třetího jednání, v němž Gorjančikov vyučuje Aljeju o „Isakovi, proroku božím“, který z ničeho (z hlíny) utvořil ptáka, jenž vzlétl.

<sup>319</sup> Viz Skuratovova Lujza nebo Šiškovova Akulka.

Janáček již podruhé zdolal textová úskalí původní nedramatické kompozice. V rámci úprav se nejčastěji uchýloval k antepozičním přesunům děje, kontaminaci a přepodstatnění postav a v neposlední řadě k metodě veřejných zpovědí, na jejichž zřetězení postavil základ operního děje.

## **2.2.7 Společné znaky Janáčkových libret - motivy svobody, osudu a smrti**

Ze srovnání libret pěti vytčených oper, totiž *Její pastorkyně*, *Káti Kabanové*, *Příhod lišky Bystroušky*, *Věci Makropulos* a opery *Z mrtvého domu*, vyplývá několik společných tematických znaků, mezi nimiž nejvýznamnější místo zaujímá otázka lidské svobody, super omnia svobody duševní. Ve všech zmíněných dílech vystupují postavy, jejichž svoboda je značně limitována vnějšími společenskými i vnitřními psychologickými faktory: společenské předsudky, manipulace, komplexy, pocit osamění, uvěznění apod. Pro dosažení štěstí a vyrovnanosti musí nalézt způsob, jak se z pout těchto omezení vymanit. Nesvoboda člověka způsobená v *Její pastorkyni* patologickými sociálními jevy jako jsou pověrčivost, předsudečnost, sudičství je prolomena veřejným pokáním a nalezením skutečných hodnot, např. lásky založené nikoli na dominanci tělesné přitažlivosti, ale na duševním souznění. Veřejné pokání je vnímáno jako jediný možný způsob duševní purifikace před Bohem i lidmi, kořenící v přiznání viny a zdůvodnění hříšného počínání. V *Káti Kabanové* je nesvoboda člověka zapříčiněna nezdravými mezilidskými vztahy, podmíněnými a ovládanými despotií a manipulací s lidskou osobností. Káťa nachází únikový východ z nepřátelské reality v alternativě sebevraždy. I ona, podobně jako svobodná matka Jenůfa, tak na sebe uvaluje tíživou společenskou kletbu. Říční proud, v němž ukončuje své trápení, však coby tradičně vnímaný znak svobody tupí hrany odsudků jejího „selhání“ a relativizuje klasické pojmání uvolnění lidské duše. Skokem do vln nespoutaného vodního živlu nekončí Káťa nutně jako osoba nesvobodná, naopak jako bytost volná, přestože

v tradičním lidském chápání zatracená a uvržená v muka větší, než byla muka pozemská.<sup>320</sup>

V *Příhodách lišky Bystroušky* je svoboda spatřována v harmonickém souznění aktivit přírodního světa s aktivitami lidskými při uvědomění si role, jež byla člověku ve vztahu k přírodě přisouzena. V Bystrouščině příběhu nalézá Janáček svobodu v cyklickém opakování koloběhu života, smrti a nového zrození, vyjádřeném mimo jiné figurou liščího mláděte navlas podobného zemřelé matce nebo dvougeneračním věkovým rozdílem mezi postavami skokánků, rámuujícími děj. Janáček v úvodním i závěrečném monologu revírníka podtrhuje význam lesa jako svatostánku, u jehož oltáře lze nalézt smír s přírodou, materialistickou původkyní života, a tedy duševní lad a vyrovnanost. Z pohledu této filosofie je tedy nesvobodný spíše ten, kdo v pohrouženosti do sebe sama řád přírody ignoruje.

*Věc Makropulos* je dílem řešícím problematiku postoje člověka k dlouhověkosti, uměle protahované na nekonečno. Fenomén nesmrtelnosti, slibující absencí strachu z ultimativního konce života pocit rajske blaženosti, je v konečné fázi Čapkova dramatu provázen rozčarováním z neustálého prožívání téhož, apatií k vnějším podnětům, jakýmsi duševním ochromením, a stává se tak bezobsažným, klamným přeludem, nehodným jakékoli výraznější duševní touhy člověka. Janáček na podkladě čapkovské látky prezentuje smrt jako nedílnou, přirozenou součást lidského bytí, jíž není moudré vzdorovat, ale v pravdě rozumné je ji přijmout.

Apoteózou svobody je Janáčkovu poslední dramatické dílo, opera *Z mrtvého domu*. Vidina dosažení svobody je v libretu hnacím motorem lidského ducha obtočeného a staženého ostnatým drátem vysokého plotu vězení. Touha po svobodě je v dramatu vyjadřována přímo, např. nadšeným skandováním vězňů „svoboda, svobodička“,<sup>321</sup> nebo nepřímo – soucitem s raněným „carem lesů“,<sup>322</sup> toužebným vyhlížením nevšedního kulturního zážitku vězeňského divadla a jinými dramatickými prostředky. Motiv svobody je ústředním motivem Dostojevského předlohy, Janáček jej v libretu patřičně zdůraznil.

---

<sup>320</sup> Zde se nabízí srovnání např. s koncem Wagnerova Bludného Holanďana. Svobodu duše nachází ve skoku do vody i Senta.

<sup>321</sup> JANÁČEK, Leoš. *Z mrtvého domu*. Vídeň: Universal Edition, 1958, s. 191.

<sup>322</sup> DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. *Zápisky z Mrtvého domu*. Praha: Euromedia Group – Odeon, 2001, s. 221; JANÁČEK, Leoš. *Z mrtvého domu*. Vídeň: Universal Edition, 1958, s. 193.

V Janáčkových operách je svoboda vyjadřována též symbolicky, prostřednictvím znaků vnímaných tradičně jako atributy volnosti, nespoutanosti. Jedná se především o vodní živel zastoupený struhou v *Její pastorkyni*, Volhou v *Káti Kabanové* a Irtyšem v *Mrtvém domě*. Voda je obecně chápána jako zdroj života a život je životem jen tehdy, je-li svobodný. Obraz vodního živlu jako nositele svobody je však u Janáčka velmi křehký, ve dvou operách se vodní tok paradoxně mění v nositele smrti. V *Její pastorkyni* vystupuje osudovost říčního proudu totálně – z říčky se stává hrob novorozeněte. Oproti tomu smrt ve vlnách Volhy nikdy nemůže být vnímána fatalisticky. V *Káti Kabanové* je řeka představena jako prostředek ukončení lidské nesvobody odtržením duše od těla a přechodem do vyšší, lepší dimenze života. Kát'a nalézá ve vlnách fyzickou smrt, ovšem snad i duševní svobodu, jež jí byla za života upírána. Pasivním a jasně vymezeným tak zůstává až do konce opery jedině motiv Irtyše jako nedosažitelné hranice mezi uvězněním a svobodou kirgizské stepi. Irtyš jako symbol svobody vychází ze srovnání s ostatními příklady vodních toků v Janáčkových operách nejméně zkalený; neslouží jako prostředek k vyústění peripetie, nepostihuje život žádného hlavního hrdiny, aniž by měl jakýkoli vliv na formování jeho psychologické báze. Svou mrtvolnou netečností připomíná antický Styx, tiše plynoucí, oddělující říši mrtvých od světa živých.

Dalším výrazným znakem svobody v Janáčkových operách je dálava, rozlehlý prostor. Zde se připomíná především kirgizská step z *Mrtvého domu*, ale též úvodní obraz *Její pastorkyně*. V obou případech je širé prostranství fixováno pohledy protagonistů očekávajících z jeho horizontu příchod naděje: Jenůfa vyhlíží netrpělivě návrat Števy od asentu, vězni doufají v návrat svobody. Roli hranice mezi utrpením a nadějí, nesvobodou a svobodou zde v obou případech sehrává vodní tok.

Za znak svobody v Janáčkových operách lze dále považovat prostor lesa. Lesní prostředí prosvítá ve zmínce o „*horách a lesích*“ v Kátině horečnatém vzpomínání na svobodné dětské sny, v nichž se pohybovala ve stavu bez tíže. Les je také „*divukrásný*“ hrací prostor *Lišky Bystroušky*, v němž revírník otevírá v závěru opery své srdce „*nadpozemskému blahu*“.

Posledním, dosud neuvedeným znakem svobody a volnosti v operách Leoše Janáčka je symbol opeřence. Orel v *Mrtvém domě* je „*car lesů*“, krutým zásahem osudu svého kralování zbavený a uvězněný na stejný dvůr jako vězni, lidé kdysi svobodní,

nyní zbaveni svobody pro skutky, jimiž překročili hranice společensky přijatelného chování a vzepřeli se ustálenému morálnímu kodexu většinové společnosti. Motiv létání a upomínka symbolu ptactva se objevuje i v dialogu Káti a Varvary, v němž mladá Kabanová vzpomíná na šťastná dívčí léta. Jednalo se o ojedinělé období jejího života, v němž nepociťovala žádná pouta a omezení. Žila „*po ničem netoužíc, jako ptáče na svobodě*“.<sup>323</sup>

Výrazným motivem spojujícím libreta Janáčkových vrcholných oper je také neradostný, často trýznivý osud, provázený a korunovaný motivem smrti: V *Pastorkyni* umírá dítě, jeho smrt je základnou krizí, v *Káti Kabanové*, *Příhodách lišky Bystroušky* a *Věci Makropulos* hynou hlavní hrdinky. Jejich skonům lze přisoudit odlišnou umělecko-filosofickou motivaci skladatele-libretisty. Motiv smrti se týká i poslední Janáčkovy opery, zde dokonce figuruje v samotném názvu díla. V nemocničním prostředí třetího dějství fyzicky umírá Luka (Filka Morozov), ovšem ani ty, kteří se tísní u jeho mrtvoly, nelze považovat za vpravdě živé. Odsouzenci představují existence, jejichž duch jako by někam odešel, vzdálil se, a oni pouze fyzicky vegetují v denní rutině vězeňského života. Pokud může duchovní složka jejich osobnosti „vstát z mrtvých“, pak jen v okamžiku znovunabytí svobody, tzn. propuštěním z věznice nebo oddělením duše od těla, jak se stalo právě v případě Luky.<sup>324</sup>

Leoš Janáček neuznával ani jako umělec, ani jako člověk jakoukoli formu nesvobody lidské existence, ať už v osobní nebo národní rovině. Silně negativně vnímal převahu německého národního živlu v hlavním městě Moravy, dokonce tak, že odmítal užívat městskou hromadnou dopravu, která byla v rukou německých vlastníků. Jeho ryzí patriotismus mu činil problémy především v osobním životě. Ve svém nacionálním cítění však nikdy nepřekročil meze uměřenosti, nikdy se nestal revolucionářem v pravém slova smyslu jako mnozí jeho evropští současníci, nevolal po barikádách, zbraních ani krvi. Národní myšlenky se rozhodl vyjadřovat a hájit umírněnějšími a

<sup>323</sup> JANÁČEK, Leoš. *Káťa Kabanová*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1969, s. 40.

<sup>324</sup> Znovunabytí svobody vyjadřuje Janáček v případě této postavy poznámkou „z nohou mrtvoly padají okovy“ (JANÁČEK, Leoš. *Káťa Kabanová*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1969, s. 175). Významný český muzikolog a odborník na život a dílo Leoše Janáčka Jan Racek spatřuje kořen Janáčkovy tragismu (fatalismu) v neradostném dětství, prožitém v dlouhodobě neutěšených ekonomických poměrech rodiny venkovského kantora. (RACEK, Jan. *Leoš Janáček – člověk a umělec*. Brno: Krjaské nakladatelství v Brně, 1963, s. 15.) Dodejme, že v roce 1866, tedy ve dvanácti letech, přišel Janáček o otce, načež mu musel být přidělen poručník, v témže roce pak byl svědkem obsazení Brna pruskými vojáky. Samotný pobyt jedenáctiletého dítěte ve starobrněnské fundaci musel být frustrující, a to zejména z důvodu vytržení z domácího prostředí. Negativně se muselo do Janáčkovy dospívající duše vryt také období pražské studentské bída.

kultivovanějšími způsoby za využití prostředků jeho srdci nejbližších – tužky a notového papíru.



### 3 Interpretativní přístupy k operám Leoše Janáčka na jevišti Moravského divadla Olomouc

#### 3.1 Obecně k provedení Janáčkovy díla na jevišti olomouckého divadla od roku 1924 po současnost

Od prvního ochotnického uvedení *Její pastorkyně* v Olomouci uběhlo bezmála jedno století. Operní dílo Leoše Janáčka stačilo za tu dobu na olomoucké divadelní scéně zdomácnět a najít si cestu k srdci regionálního diváka. Obzvláště *Jenůfa* byla kritiky vždy přijímána s nadšením, v němž zástupci odborné olomoucké divadelní obce neváhali označovat toto dílo pro jeho folklorní ráz za moravskou Prodanou nevěstu. Premiéry Janáčkových oper byly v Olomouci plánovány často ke slavnostním příležitostem, jakými byly například státní svátky (28. 10. 1967 *Z mrtvého domu*, 28. 10. 1973 *Káťa Kabanová*), významná výročí (20 let fungování českého divadla v Olomouci 30. 11. 1940 – *Její pastorkyňa*), oficiální návštěvy (návštěva zastupitelů spřátelených měst Pardubic a Hradce Králové 4. 10. 1924 – *Její pastorkyňa*) aj. Divadelní programy jsou opatřeny komentáři významných osobností české hudby a hudební vědy, jakými byli např. Iša Krejčí (*Káťa Kabanová* 1948, *Její pastorkyňa* 1952), Gracián Černušák (*Příhody lišky Bystroušky* 1957, *Věc Makropulos* 1958), Vladimír Helfert (*Příhody lišky Bystroušky* 1957), Pavel Pokorný (*Příhody lišky Bystroušky* 1989), dr. Reginald Kefer (*Káťa Kabanová* 1998, *Příhody lišky Bystroušky* 2003), Karel Steinmetz (*Její pastorkyňa* 1995, *Příhody lišky Bystroušky*, 2003) aj. Recenze na tato představení vycházely jak v dobovém novinovém mainstreamu (Moravský večerník, Československý deník, Práce, Svobodné slovo aj.), tak ve specializovaných prestižních periodících (Divadelní noviny, Hudební rozhledy, Opus musicum).

V tradicionalisticky založeném regionálním prostředí Olomouce se režijní koncepce janáčkovských představení od prvního provedení *Pastorkyně* v roce 1924 až po současnost sveřepě drží tradičního pojetí výpravy, k jevištním experimentům a aktualizacím režiséři a scénografové až na nepatrné výjimky nepřistoupili.

Největší oblibě se u oblastního olomouckého publika těší *Její Pastorkyňa*. Moravské divadlo Olomouc ji uvedlo celkem devětkrát, přičemž některá zdařilá představení přesáhla počet čtyř desítek repríz. Obliba této opery se vysvětluje především její lidovostí, podtrženou vždy bez výjimky tradičním folkloristickým rázem scénické výpravy. Druhou nejuváděnější operou v Olomouci jsou *Příhody lišky Bystroušky*, provedené dosud šestkrát. Ani inscenace *Bystroušky* nebyly dodnes zproštěny tradičně malebného chápání přírodních obrazů, podepřených „pohádkovostí“ kostýmních návrhů. U *Káti Kabanové* zaznamenáváme celkem pět provedení. Nejméně uváděné jsou opery *Věc Makropulos* a *Z mrtvého domu*. Obě díla byla na olomoucké scéně realizována pouze jednou. Důvodů se nabízí hned několik, od ryze provozních – náročnost partu Eliny Makropulos, velké nároky na sbor a nezvykle velký počet mužských rolí v *Mrtvém domě* aj. – po čistě ekonomické – Janáčkova vrcholná díla nikdy nebyla v Čechách objektem masového zájmu, a tak důvodem k jejich ignorování ze strany managementu oblastního divadla je i přetrvávající obava z mizivé ekonomické návratnosti těchto projektů.<sup>325</sup>

## 3.2 Olomoucká nastudování vytčených oper Leoše Janáčka

### 3.2.1 Její pastorkyňa

*„U Janáčka jde myšlenka a záměr nad formu. Hudba je mu prostředkem k vyjádření etických hodnot, a proto je třeba tak úzkostlivě dbát na psychologický podklad Pastorkyně. Proto je třeba při obsazování úloh této opery hledat představitele nejen hlasově bezpečně disponované, ale i vyzrálé herecké zjevy, žijící divadelně celým svým založením a schopné po všech stránkách výrazu nejprocítěnějšího.“<sup>326</sup>*

Janáčkova průlomová opera byla v Olomouci poprvé uvedena poměrně brzy, na podzim roku 1916. O toto provedení se zasadila olomoucká *Jednota divadelních*

<sup>325</sup> Další díla Leoše Janáčka realizovaná na scéně Moravského divadla Olomouc: *Šárka* (premiéra 20. 2. 1938, režie O. Stibor), *Suita pro smyčcové nástroje* (balet, premiéra 24. 6. 1990, režie I. Hurych). Opery *Osud* a *Výlety páně Broučkovy* nebyly na jevišti Moravského divadla Olomouc dosud uvedeny.

<sup>326</sup> *Stráž lidu*. Olomouc: Krajský výbor KSČ, 20. 3. 1947, roč. 3, č. 67, s. 4.

*ochotníků besedních* založená roku 1872. Tento amatérský divadelní spolek provozoval česká představení, pořádal dokonce divadelní cykly, v jejichž rámci vystupovaly vyspělé divadelní soubory, mezi jinými kupříkladu činohra pražského Národního divadla nebo činohra a opera Národního divadla v Brně. K hostům *Jednoty* patřila i *Divadelní společnost sdružených měst východočeských*, která v cyklu oper, činoher a operet uspořádaném v Olomouci roku 1916 měla na programu 19. září i *Její pastorkyni*.

Představení se odehrálo v Národním domě, sídle *Jednoty*.<sup>327</sup> Autor mu sice nemohl být osobně přítomen, jeho korespondence s předsedou *Jednoty* Františkem Smrčkem však svědčí o jeho eminentním zájmu na kvalitě výsledku. Janáček mimo jiné vyjádřil přání, aby Kostelničku zpívala její pražská představitelka Gabriela Horváthová. Přestože *Jednota* učinila vše proto, aby Horváthovou pro toto představení získala, nemohla se tato umělkyně pro nedostatek času angažovat a *Jenůfa* tak musela být navzdory přání skladatele provedena bez ní. Úspěch inscenace byl i přesto mimořádný. Čtveřice hlavních rolí se ujali sólisté Albína Sehnalová (Kostelnička), Hana Kramperová (Jenůfa), Emil Olšovský (Laca) a Leon Geitler (Števa). Vše proběhlo v režii Bohuše Vilíma. Uměnímilovné olomoucké obecnstvo volalo po repríze, tentokrát již s Gabrielou Horváthovou a za osobní účasti Leoše Janáčka.

Janáček se k provedení svého díla do Olomouce dostavil až o osm let později, tedy v roce 1924, kdy byla pod taktovkou tehdejšího šéfa opery Karla Nedbala a opětovně v režii Bohuše Vilíma provedena *Její pastorkyňa* znovu, tentokrát poprvé stálým operním souborem na scéně profesionálního českého divadla. Netrpělivost olomoucké divácké obce vyjádřil autor článku v *Československém deníku* ze dne premiéry:

„Přichází k nám pozdě, po dlouhém a netrpělivém očekávání, dílo mistrovo z let 1896–1903! Prostý, úchvatný květ vonící domácí moravskou půdou, prosycený drtící silou dramatického rozpětí, hluboké moře lidské vášně i nejčistšího horování, hymna lásky, „té větší, co Pán Bůh s ní spokojen!“<sup>328</sup>

---

<sup>327</sup> V tomto roce ještě neexistovalo v Olomouci stálé české profesionální divadlo. To bylo založeno *Družstvem českého divadla* až 1. května 1920. Provoz divadla byl zahájen 1. září téhož roku Smetanovou *Libuší*.

<sup>328</sup> *Československý deník*. Olomouc: Orgán československé živnostensko-obchodnické strany středostavovské, 4. 10. 1924, roč. 6, č. 233, s. 3.

Akcent na lidový ráz opery se vyskytuje v tiskových zprávách a příspěvcích v programu dokonce i v letech třicátých a čtyřicátých, kdy byla opera v Olomouci uváděna znovu, což značí skutečnost, že lidovost byla i v dobách nástupu a sílící popularity hudební moderny stále důležitou podmínkou úspěchu operního díla, přinejmenším úspěchu regionálního. Premiéra byla naplánována na 4. října při příležitosti družební návštěvy představitelů měst Pardubice a Hradec Králové. Skladatel se s ostatními hosty účastnil uvítacího ceremoniálu na radnici, odkud se po krátkém občerstvení všichni přítomní odebrali do divadla.

Představení mělo slavnostní ráz, bylo odehráno před vyprodaným hledištěm k plné spokojenosti autora. Již po prvním aktu byl Janáček vyvolán nadšeným publikem před oponu, kde přijal gratulace olomouckého starosty i hostujících městských zastupitelů, od nichž jako výraz uznání převzal také vavřínový věnec. *Družstvo českého divadla* věnovalo Leoši Janáčkovi věnec stříbrný. Po závěrečné oponě byl skladatel odměněn neutuchajícími ovacemi, podle slov Nedbalových takovými, jakých jsou schopni jen Hanáci, „*když se konečně odhodlají odložit svou těžkopádnou zdrženlivost.*“<sup>329</sup> Své uspokojení z průběhu večera potvrdil tvůrce opery v pochvalném dopise adresovaném dirigentovi, v němž mimo jiné ocenil jeho „ohnivé“ hudební provedení, s kterým se dosud setkal pouze v Berlíně.<sup>330</sup>

Z Janáčkovy spokojenosti se dá usuzovat, že v Olomouci šlo o tradiční národopisnou podívanou, která, jak naznačuje recenzent Československého deníku, se nevyhnula ani jemnému patosu. Výprava akademického malíře Kopřivy byla nákladná, Hudební rozhledy potvrzují její folklorní ráz:

„Otevírá se před námi usměvavý slovácký kraj, štětec malíře Kopřivy trochu si zastylizoval pohádkovým koloritem, ale celek teple sladěný a prohrátý poctivě citěným uměním.“<sup>331</sup>

Doložen je také důsledný realismus scény, byť v prvním dějství poněkud ohlazený „pohádkovým koloritem“:

---

<sup>329</sup> NEDBAL, Karel. *Půl století s českou operou*. Praha: SNKLHU, 1959, s. 178.

<sup>330</sup> Tamtéž. Drobné připomínky Janáčkovy směřovaly pouze k nepatrným tempovým úpravám v druhém jednání, celé další Nedbalovo pojetí tvůrce opery bezvýhradně přijal.

<sup>331</sup> *Hudební rozhledy*. Brno: Oldřich Pazdírek, 15. 11. 1924, roč. 1, č. 3–4, s. 69.

„Pozorně a pečlivě postavená jizba od poličky s nádobím, až po svaté a světice po stěnách, je svědkem dramatické kulminace.“<sup>332</sup>

Hlavní role připadly zkušeným pěvcům. Jenůfu světil režisér Vilím Ludmila Maškové-Kublové,<sup>333</sup> Kostelničky se zhostila operetní zpěvačka Karla Micková,<sup>334</sup> Števu ztvárnil pozdější přední sólista pražského Národního divadla Josef Otakar Masák,<sup>335</sup> Lacu Dr. František Bartoš.<sup>336</sup>

Inscenace *Jenůfy* byla po všech stránkách prubířským kamenem umělecké vyzrálosti mladého olomouckého ensemblu. Recenzent Československého deníku oceňuje sólisty především pro jejich úspěšné zvládnutí „*skákavé zpěvní linie*“ Janáčkových partů, přesněji řečeno vypořádání se s jejím „*živelným a prudkým tokem*“, plně charakterizujícím prožívání a jednání zúčastněných osob. Vypjaté Janáčkovy party byly pro interprety skutečnou výzvou a jejich zvládnutí patrně nebylo bezproblémové. V hodnocení Kostelničky Karly Mickové je možno se dočíst, že ji „*vytvořila s celou láskou a pečlivostí a snažila se zdolati veliké zatížení fyzické, které Janáček zpěvně na tuto úlohu nakupil.*“<sup>337</sup> Výkon Lacy Františka Bartoše je hodnocen slovy: „*Hlasově méně svěžím byl Laca hosta dra Bartoše, jevíci ve vyšších polohách zřejmou únavu.*“ Československý deník dále obzvláště oceňuje výkon představitelky Jenůfy, paní

<sup>332</sup> *Hudební rozhledy*. Brno: Oldřich Pazdírek, 15. 11. 1924, roč. 1, č. 3–4, s. 69.

<sup>333</sup> Ludmila Mašková-Kublová (1890 Ostrava – 1976 Praha), sopránistka. Studovala na vídeňské konzervatoři (absolutorium 1913). Působila v Moravské Ostravě a v Olomouci, od roku 1926 v Lipsku, také v Duisburku a Kolíně nad Rýnem (1928–1932), kde účinkovala zvláště v dílech Richarda Wagnera a Richarda Strausse. V Duisburku prosadila provedení Janáčkovy *Její pastorkyně*, v níž byla kdysi v Olomouci jako Jenůfa vystupovala. Díky politickému napětí opustila Německo, usadila se ve svém rodišti, odkud vystupovala pohostinsky v pražském Národním divadle a byla stálým hostem ostravského Národního divadla, později se soustředila k pedagogické činnosti. (Ústav hudební vědy Filosofické fakulty Masarykovy univerzity. *Mašková, Lída*. Český hudební slovník osob a institucí [online]. © 2008 [cit. 1. 6. 2013]. Dostupné z: <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/>)

<sup>334</sup> Karla Micková (1882 Praha – 1925 Olomouc), účinkovala v operetách ve Východočeském divadle, v Brně, v Městském divadle Královských Vinohradů a v Olomouci. Zde se prosadila i jako operní pěvkyně. (*Karla Micková*. Čeští operní pěvci [online]. © 2007 [cit. 1. 6. 2013]. Dostupné z: <http://cestipevci.wz.cz/>)

<sup>335</sup> Josef Otakar Masák (1899 Praha – 1972 Praha), v Městském divadle v Olomouci působil v letech 1924–1926. Jako sólista Národního divadla (1926–1930) vytvořil přední úlohy v Smetanových, Dvořákových a Fibichových operách, vynikl též v operách Wagnerových. Působil přechodně u německého divadla v Praze (1931–1933) a hostoval často v zahraničí (ve Vídni, Kolíně n. Rýnem, Varšavě a zvláště v Jugoslávii). (Ústav hudební vědy Filosofické fakulty Masarykovy univerzity. *Masák, Josef Otakar*. Český hudební slovník osob a institucí [online]. © 2008 [cit. 1. 6. 2013]. Dostupné z: <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/>)

<sup>336</sup> O tomto sólistovi není bližších dostupných práv.

<sup>337</sup> Micková se pisateli zdála ve třetím dějství „*herecky přeexponovaná*“, je jí doporučen spíše větší klid a zhroucení do sebe, jakási „*tupost k okolí*“, než živější gestikulace.

Maškové, vyznačující se „*vroucím lyrismem*“.<sup>338</sup> Všechny dostupné zprávy jsou psány v očekávatelném oslavném duchu - komentují dlouho vyhlášenou, profesionálně zpracovanou premiéru díla věhlasného, navíc žijícího moravského autora, uváděnou k jeho významnému životnímu jubileu a za jeho osobní účasti. Dychtivost, s jakou olomoucká veřejnost očekávala přítomnost Leoše Janáčka, se zrcadlí například v následující úsměvně exaltované zprávě v Hudebních rozhledech:

„Když se objevila mistrova krásná, sněhobílá hlava v lóži, jako když sluníčko vyrazí z mraků.“<sup>339</sup>

Další provedení *Pastorkyně* bylo realizováno v sezóně 1935/1936. Premiéra 21. září byla poznamenána zářejícím nezájmem představitelů města a *Družstva českého divadla*, jejichž lóže zůstaly neobsazeny. Vlažný přístup funkcionářů k druhému uvedení *Pastorkyně* v Olomouci se odrazil v laxní propagaci, takže ani parter nebyl vyprodán. Důvody propadu zájmu městských zastupitelů a vedení divadelního Družstva o Janáčka jsou prozaické: premiéra nepřipadla na žádný významný den, oproti roku 1924 chyběla účast skladatele. Janáčkův kompoziční styl byl navíc velmi mladý, neotřelý a cestu k srdci oblastního diváka si razil těžce. Recenzent Moravského deníku, který se vyjadřoval k druhému janáčkovskému představení realizovanému téhož roku, totiž *Příhodám lišky Bystroušky*, k tomuto problému poznamenává:

„Je jisto, že chápati dílo Janáčkovu není lehké. Zde musí posluchač upustiti od pohodlného a příjemného vnímání hudebních sladkostí a prokousati se s velkým vnitřním napětím tvrdou slupkou Janáčkovy skladebné struktury, která na nás působí tím drtivěji, čím vícekrát dílo slyšíme.“<sup>340</sup>

---

<sup>338</sup> *Československý deník*. Olomouc: Orgán československé živnostensko-obchodnické strany středostavovské, 5. 10. 1924, roč. 6, č. 234, s. 1.

<sup>339</sup> *Hudební rozhledy*. Brno: Oldřich Pazdírek, 15. 11. 1924, roč. 1, č. 3–4, s. 69. Zajímavá jsou také vyjádření k psychologické stránce opery. Uvádíme je zde na okraj pro jejich těsné spojení s tématem práce, a také jako oporu pro předchozí tvrzení vztahující se k Janáčkovu psychologickému vyjádření postav hudbou. Zpěvní linie podle recenzenta odráží charakteristiku jednajících osob. Nápěvky mluvy, nepřebírané automaticky, ale vždy patřičně umělecky stylizované, způsobují u Janáčka výraznou deklamaci hnanou často do okrajových hlasových poloh. „*Výrazná zpěvní deklamace přímo kreslí nám jednotlivé osoby děje. V ní svítí to a září odstíny a hudebními obraty, jichž existence, vybudovaná na nápěvkové teorii, umožňuje vyslovení vnitřního děje pravým a přiléhavým výrazem.*“ „*Janáček intuitivně proniká až ke kořenům jednání zúčastněných osob, jeho ojediněle hybný a temperamentní duch nepodává nám z jeviště snad jen jakousi uměleckou spekulaci nových názorů, ale pravdu, čistou a holou, ve které jako v hladině vodní odráží se jemně psychologicky vystižené charaktery povah lidí, žijících skutečností, se všemi slabostmi i vášněmi, jakýsi verismus, zasazený ovšem do naší moravské půdy.*“ (*Československý deník*. Olomouc: Orgán československé živnostensko-obchodnické strany středostavovské, 7. 10. 1924, roč. 6, č. 235, s. 1.)

Představení přilákalo do divadla převážně pokrokově smýšlející mladé publikum.

Potřebu popularizace Janáčkovy obtížného slohu si uvědomili olomoučtí divadelní kritici, kteří tímto představením počínají přirovnávat, mnohdy až úsměvně patrioticky, *Pastorkyni* ke Smetanově *Prodané nevěstě*. Uvádíme dva příklady těchto srovnání:

Autor průvodního slova divadelního meziaktí s iniciálou J. K. si u obou skladatelů všimá práce se slovem vycházející z ducha české řeči. Zásadní rozdíl mezi Janáčkem a Smetanou spatřuje v upotřebení slova v opeře: Smetana jde po monumentalitě zvuku, Janáček po afektu. A právě tento přístup vytváří mezi oběma nepřeklenutelnou propast. Jen jedno měli oba umělci společné: „*dramatického genia, který jim dovoľoval povyšovat detail zdánlivě národopisný do oblasti obecně platné. Jejich postavy – byť v kroje oděné – jsou vždy a především lidmi, podanými v celé složitosti svého lidského já.*“<sup>341</sup>

Nejdůrazněji v tomto ohledu promluvil v divadelním programu z roku 1947 Iša Krejčí v studii nazvané *Její pastorkyňa – moravská Prodaná nevěsta*, otištěné znovu o pět let později. Mezi *Pastorkyní* a *Prodanou nevěstou* spatřuje Krejčí několik analogií, mezi jinými především dokonalost hudebního i dramatického detailu, absenci „hluchých“ míst, skvělou psychologickou propracovanost hlavních i vedlejších figur a hlavně lidovost a autenticitu námětu. Pozoruhodný je postřeh týkající se tzv. „žánru selství“, který dle Krejčího v podstatě způsobil úspěch obou děl na zahraničních jevištích, neboť selství jako dramatický prvek v světové operní literatuře až dosud chyběl. Krejčí na toto téma píše:

„Světová literatura nemá ani skutečně geniální komické opery selské, ani selského dramatu hudebního. A pokud jsou v světové literatuře operní díla z prostředí selského, pak toto selské prostředí vždy je pojímáno jen jako živel nižší, buď drastický nebo komický nebo brutálně pudový. Nikdy selský člověk není zde pojímán jako člověk jiným vrstvám rovnocenný, celé škály citové a tudíž i citů nejušlechtilejších a nejhlubších schopný. A toto hluboce lidské, v podstatě vždy idealizující pojetí selského stavu je ono žánrové novum, které je českým přínosem do operní literatury světové. Pro *Prodanou nevěstu* nebo *Její pastorkyňu* světová literatura analogii nemá.“<sup>342</sup>

---

<sup>340</sup> *Moravský deník*. Olomouc: Organ Československé živnostensko-obchodnické strany středostavovské v zemi moravskoslezské, 13. 1. 1935, roč. 30, č. 11, s. 2.

<sup>341</sup> JANÁČEK, Leoš. *Její pastorkyňa* [divadelní meziaktí]. Režie Oldřich Stibor. České divadlo v Olomouci, premiéra 21. 9. 1935. (Archiv Moravského divadla Olomouc)

<sup>342</sup> JANÁČEK, LEOŠ. *Její pastorkyňa* [divadelní program]. Režie Karel Jernek. Velké divadlo Olomouc, premiéra 7. 9. 1952. (Archiv Moravského divadla Olomouc)

K samotnému průběhu a výsledné podobě druhého nastudování *Pastorkyně* v Olomouci se nabízí jen velmi zevrubné informace. K pěvecko-dramatickým výkonům jednotlivých protagonistů se nejkompexněji vyjadřuje časopis *Pozor*. O Ludmile Červinkové,<sup>343</sup> jíž byla svěřena titulní role Jenůfy, recenzent tohoto listu napsal:

„L. Červinková učinila Jenůfu, ponechanou v libretu na počátku poněkud pasivní, psychologicky pochopitelnou. Dívčí půvab, tlumený obavami z budoucnosti, vyzrává utrpením v oddanost v osud, v hlubokou životní moudrost, poznávající pravou lásku.“<sup>344</sup>

Skvělá představitelka dramatických rolí Alba Sehnalová<sup>345</sup> vytvořila „s účinným výrazem pro vypjatou dramatickou linii“ postavu Kostelničky. Autor článku v *Pozoru* charakterizuje její figuru jako hrdou, sebevědomou ženu, z níž vyrůstá v rychlém sledu situací žena silné vůle a rychlého činu, „zápasící o čest Jenůfínu i svou až do úplného zlomení, klesající pod tíhou mučícího svědomí“. Josef Vojta<sup>346</sup> propracoval partii Lacy s velkou svědomitostí, oporou mu byl jeho velký nosný hlas schopný široké škály dramatických prostředků. Jaroslav Sobota<sup>347</sup> protlačil do popředí své postavy její pasivitu, pojal Števu jako rozkolísaného slabocha, jeho furiantství poněkud utlumil. V epizodní roli Bareny vystoupila budoucí fenomenální představitelka Janáčkových hrdinek Milada Marková.<sup>348</sup> Její charismatické zpracování této minirole již tehdy neuniklo zbystřené pozornosti odborné kritiky.<sup>349</sup>

---

<sup>343</sup> Ludmila Červinková (1908 Praha – 1980 Praha), Sopranistka. Studovala na pražské konzervatoři u D. Branbergrové a ve Vídni u C. Steinbrückové, dále u J. Pěničkové. Působila v Olomouci (1934–1940), v Ostravě (1940–1942) a v Národním divadle (1942–1966). Disponovala sytým hlasem temnější barvy se zářivými, průraznými výškami, výbornou technikou a s dokonalou artikulací, působivý byl rovněž její herecký projev. Působila i jako pěvecký pedagog. Jedna z nejvýznamnějších českých pěveckých osobností své doby. (*Ludmila Červinková. Čeští operní pěvci* [online]. © 2007 [cit. 1. 6. 2013]. Dostupné z: <http://cestipevci.wz.cz/>)

<sup>344</sup> *Pozor*. Olomouc: Bohumír Knechtl, 24. 9. 1935, roč. 42, č. 261, s. 5.

<sup>345</sup> Alba Sehnalová (1890 Praha – 1946 Olomouc), sopranistka studovala na Pivodově škole. Účinkovala v Magdeburku (jako sólistka 1911–1914), v Divadle sdružených měst východočeských (1915–1919), v Bratislavě (1920–1922), Brně (1922–1925) a v Olomouci. Zpívala velmi široký repertoár. (*Alba Sehnalová. Čeští operní pěvci* [online]. © 2007 [cit. 1. 6. 2013]. Dostupné z: <http://cestipevci.wz.cz/>)

<sup>346</sup> Josef Vojta (1908 Brno – 1977 Praha), tenorista, studoval na soukromé operní škole v Brně. Působil v německém divadle v Brně (1927–1935), v Olomouci (1935–1937) a v Národním divadle (1937–1959). Byl schopen silného emocionálního výrazu, dobrý byl i jeho herecký projev. Pracoval i jako pedagog. (*Josef Vojta. Čeští operní pěvci* [online]. © 2007 [cit. 1. 6. 2013]. Dostupné z: <http://cestipevci.wz.cz/>)

<sup>347</sup> Jaroslav Sobota (1903 Holešov – 1970 Olomouc), tenorista, buffo-tenor, studoval na brněnské konzervatoři. Účinkoval v Bratislavě, v Osvobozeném divadle a v Olomouci (od 1933). (*Jaroslav Sobota. Čeští operní pěvci* [online]. © 2007 [cit. 1. 6. 2013]. Dostupné z: <http://cestipevci.wz.cz/>)

<sup>348</sup> Milada Marková (1913 Brno – 1986 Olomouc), sopranistka, studovala na brněnské konzervatoři. Působila v Olomouci a v Bratislavě. Dramatický soprán. Zpívala velmi široký repertoár. Působila i jako



Představení hudebně nastudoval Adolf Heller,<sup>350</sup> na scénu uvedl Oldřich Stibor.<sup>351</sup> Režijní koncepce byla přísně realistická. Ve spolupráci s Josefem Gabrielem<sup>352</sup> vytvořil Stibor scénu panoramaticky se rozevírajícího údolí, do něhož Jenůfa shlíží v počátku opery, když čeká na Števu, kontrastující ostře s ponurostí nízké slovácké světnice druhého a třetího aktu. Odlišně také přistupoval k mužským a ženským postavám – mužské role sršely zemitostí gest a postojů, ženské figury byly uhlazenější, introvertnější.<sup>353</sup>

Ve složitých protektorátních podmínkách českého divadla v hanácké metropoli byla 30. listopadu 1940 *Pastorkyňa* uvedena znovu, tentokrát při příležitosti dvacetiletého výročí uvedení do provozu první stálé české divadelní scény v Olomouci. U dirigentského pultu stanul po letech opět Karel Nedbal, který se na základě smlouvy o

---

pedagog. (Milada Marková. Čeští operní pěvci [online]. © 2007 [cit. 1. 6. 2013]. Dostupné z: <http://cestipevci.wz.cz/>)

<sup>349</sup> „Marková jako Barena ukázala, co se dá pohybovým a mimickým zvládnutím udělat z malé úlohy.“ (Moravský deník. Olomouc: Olomouc: Orgán Československé živnostensko-obchodnické strany středostavovské v zemi moravskoslezské, 24. 9. 1935, roč. 30, č. 11, s. 2.)

<sup>350</sup> Adolf Heller (1901 Praha – 1954 Santa Barbara, USA), dirigent, absolvent pražské konzervatoře. Působil jako dirigent v pražském Neues deutsches Theater (1921–1924, asistent Alexandra Zemlinského), poté v pruském Královci (1924–1925), Jablonci nad Nisou (1925–1929), sbormistr pražského Männergessangsvereinu (1930) a kapelník opery v Teplicích (1930–1932). V meziválečném období se zasazoval o česko-německou spolupráci v kulturní sféře. Vrcholem jeho aktivity v českých zemích bylo působení v Olomouci (šéf opery 1932–1939). Před nacistickým pronásledováním (byl židovského původu) se svou manželkou, pěvkyní Mildred Greyerovou, uprchl v r. 1939 do ciziny (nejprve Izrael, pak USA). Působil v Chicagu jako člen fakulty Chicago Conservatory of Music (do 1942), potom v Los Angeles, kde byl hudebním ředitelem Hollywood Opera Reading Club a členem fakulty Los Angeles City College. (Ústav hudební vědy Filosofické fakulty Masarykovy univerzity. Heller, Adolf. Český hudební slovník osob a institucí [online]. © 2008 [cit. 1. 6. 2013]. Dostupné z: <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/>)

<sup>351</sup> Oldřich Stibor (1901 Řepiště u Frýdku-Místku – 1943 Brzeg, Polsko), český divadelní režisér. Vystudoval gymnázium ve Frýdku-Místku a absolvoval tři semestry právnické fakulty v Praze. Prvním místem jeho působení byla Ostrava, kde se pokusil vytvořit divadelní Studio, jehož se stal dramaturgem. V r. 1930 odešel do Prahy, kde vytvořil malou hereckou skupinu, s kterou uvedl v Intimním divadle vlastní dramaturgii „Vraždy v ulici Morgue“ Edgara Poea. Zde se také seznámil s výtvarníkem Josefem Gabrielem, s nímž spolupracoval téměř na všech dalších inscenacích. Od srpna 1931 byl angažován jako první režisér činohry do Olomouce, brzy se stal také režisérem operním. Během svého devítiletého působení v Olomouci nastudoval 146 premiér. Podnikal přátelské zájezdy do SSSR, kde se osobně sblížil s A. J. Tairovem a V. V. Višněvským. Oldřich Stibor spolu se svým spolupracovníkem Bedřichem Václavkem a jinými komunisty tvořil v 30. letech na Olomoucku skupinu levicově orientované inteligence. Byl členem ilegálního krajského vedení KSČ. V r. 1940 byl za své aktivity v protinacistickém odboji zatčen, internován do polského Brzegu, kde na následky podlomeného zdraví zemřel. (ŠEVČÍKOVÁ, Hana. Oldřich Stibor – Malá bibliografie k 80. výročí narození. Olomouc: Okresní knihovna Olomouc a Divadlo Oldřicha Stibora v Olomouci, 1981.)

<sup>352</sup> Josef Gabriel (1902–1970), český malíř a scénograf, scénický výtvarník Českého divadla v Olomouci (v letech 1931–1940, spolupracoval s O. Stiborem) a Československého filmu (v letech 1945–1950). V letech 1950–1964 byl šéfem výpravy Divadla na Vinohradech. (Encyklopedie Cojeco. Josef Gabriel [online]. Brno: Optimus, s. r. o. © 2012–2013 [cit. 7. 6. 2013]. Dostupné z: <http://www.cojeco.cz/>)

<sup>353</sup> Moravský deník. Olomouc: Orgán Československé živnostensko-obchodnické strany středostavovské v zemi moravskoslezské, 24. 9. 1935, roč. 30, č. 11, s. 2

pohostinských představeních po dlouholetém strastiplném působení v Brně vrátil do Olomouce.<sup>354</sup> K dispozici měl skvělé začínající sólisty, z nichž mnozí hned v poválečných letech bohatě prokázali své umělecké kvality. Jenůfu ztvárnila Emílie Zachardová, sopranistka ceněná zejména pro hlas příjemné barvy, výbornou pěveckou techniku a dikci.<sup>355</sup> Kostelnička byla svěřena někdejší Bareně Miladě Markové, vynikající pěvkyni, jež téměř celou svou pěveckou kariéru obětovala olomoucké divadelní scéně a která ztvárnila Kostelničku v Olomouci celkem pětkrát. V roli Laca zazářil Beno Blachut, který byl v letech 1939–1941 v krátkém olomouckém angažmá,<sup>356</sup> Števu nastudoval Josef Kysela, který snad jako jediný z uvedených sólistů neproslul nakonec jako pěvec, ale činoherec a operní režisér. Režie se ujal pozdější profesor brněnské konzervatoře a ředitel Slezského divadla v Opavě Oskar Linhart,<sup>357</sup> výtvarné stránky představení Josef Gabriel. Významné datum premiéry vypůsobilo vyprodané hlediště, slavnostní ráz představení je doložen zmínkou o zákulisním rautu po prvním jednání.

K výkonům jednotlivých interpretů uvádí Nedbal v svých pamětech:

„Emílie Zachardová slibovala být Jenůfou naprosto nekonvenční. Na Podkarpatské Rusi pravděpodobně hodně hrávala ochotnický divadlo, protože je nemyslitelné, že by jinak byla Jenůfě mohla dát tak přesvědčivě zemitý a přirozený výraz, nehledě k absolutní hudebnosti, s jakou jsem se později u žádné jiné zpěvačky nesetkal. Beno Blachut, o jehož začátcích před mým příchodem do Olomouce

<sup>354</sup> Jenůfa byla jeho prvním olomouckým představením po jeho návratu.

<sup>355</sup> Emílie Zachardová (1912 Velké Meziříčí – 1951 Brno), sopranistka. Účinkovala v Olomouci (1940–1942), ve Štýrském Hradci (1942–1945) a v Brně (1945–1951). Její pěvecký projev se vyznačoval velkou vroucností a dramatickou silou. (*Emílie Zachardová*. Čeští operní pěvci [online]. © 2007 [cit. 3. 6. 2013]. Dostupné z: <http://cestipevci.wz.cz/>)

<sup>356</sup> Beno Blachut (1913 Ostrava – 1985 Praha), tenorista, původním povoláním kotlář, absolvent pražské konzervatoře r. 1939. R. 1938 se představil jako Jeník v *Prodané nevěstě* na jevišti olomouckého divadla, od září 1939 zde působil ve stálém angažmá. Blachut byl zpočátku obsazován takřka výhradně do rolí v českých operách, plně v nich využil svůj měkký, plný hlas, lahodnou kantilénu, výrazovou vřelost a procítěnost, příkladnou dikci. Brzy byl zván k hostování do pražského Národního divadla: 16. února 1941 zde vystoupil jako Jeník, 6. dubna v roli Ladislava Podhájského a 11. května jako Princ. K 1. srpnu 1941 se stal členem jeho operního souboru, v němž setrval celý svůj další umělecký život. Blachutovo mimořádné spojení dokonalého pěveckého projevu a přesvědčivého herectví z něj učinilo vynikajícího janáčkovského interpreta; navíc byla kladně hodnocena jeho schopnost podat skladatelovu vokální linku skutečně zpěvně. Po olomouckém Lacovi svůj repertoár postupně rozšířil o Borise v *Kátě Kabanové* (poprvé r. 1947), Alberta Gregora ve *Věci Makropulos* (1956), Filku Morozova v opeře *Z mrtvého domu* (1964) a dokonce Matěje Broučka ve *Výletech páně Broučkových* (1968), který byl jednou z jeho prvních rolí charakterního oboru. (Ústav hudební vědy Filosofické fakulty Masarykovy univerzity. *Blachut, Beno*. Český hudební slovník osob a institucí [online]. © 2008 [cit. 3. 6. 2013]. Dostupné z: <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/>)

<sup>357</sup> Oskar Linhart (1904 Brno – 1987 Brno), významný brněnský herec a divadelní režisér, pedagog na brněnské konzervatoři.

nezněly všechny úsudky jednoznačně příznivě, byl v Lacovi hlasově a technicky již zcela konsolidován a herecky tak znamenitě připraven režisérem Oskarem Linhartem, že tato role byla všemi, kteří sledovali jeho rychlý růst, pokládána za mezník v jeho uměleckém vývoji. Ideálním Števou byl tenorista Jan Kysela, jemuž se krátkou dobu, kdy oba současně v Olomouci začínali, předpovídala dokonce větší budoucnost než Blachutovi. Měl bytostní předpoklady pro tuto figuru, která s herecky přesvědčivou Kostelničkou Milady Markové doplňovala kvartet, budící spontánní nadšení všude, kde jsme Janáčkovo dílo hráli. Kysela bohužel za dva roky úplně ztroskotal, zatímco houževnatý a cílevědomý Blachut krok za krokem stoupal.<sup>358</sup>

Nedbalovo pojetí *Pastorkyně* bylo pravděpodobně silným uměleckým zážitkem, neboť ještě sedm let po derniéře o něm bylo referováno v tisku. Míněna je na tomto místě recenze ze *Stráže lidu* z r. 1947, kdy byla opera nastudována na scéně olomouckého divadla již počtvrté, tentokrát Išou Krejčím, umělcem zvučného jména a vysokých uměleckých kvalit. Autor článku považuje Nedbalovo provedení za jeden z nejvýznamnějších kulturních počínů, jímž Nedbal „*učinil jednou provždy Pastorkyňu dílem vymykajícím se rámci průměrnosti a zavazujícím všechny příští generace pracovníků na půdě MDO, aby k němu přistupovali s poctivostí a oddaností až posvátnou.*“<sup>359</sup> Nedbalovi se podařilo obsadit do hlavních rolí umělce s odpovídající hlasovou i hereckou výbavou a zároveň hudebně plnokrevně zachytit Janáčkova lidská dramata. Zajímavé je srovnání obou nastudování, Nedbalova i Krejčího, které tato recenze nabízí. Z něj lze také vyčíst několik informací týkajících se režijní a hudební koncepce provedení *Pastorkyně* z roku 1940 a 1947:

„Nedbalovo pojetí bylo nejpriznačnější svým zaměřením na tragiku a dramaticnost *Pastorkyně* a snad i nadhodnocením drásající výbušnosti Janáčkova nezkrotného výrazu. Všechny postavy – vyjma Jenůfy – tu byly křemenně tvrdé a narážely na sebe v bolestných úhozech (už od vstupní scény, kdy Laca vyčítá výminkářce Buryjovce její nadržování Števovi). Citlivá lidskost každé postavy byla obalena drsným povrchem jejího všedního vnějšku, poznamenaného životem, který nikoho nešetří. Každá chvíle povznášejícího krásna a nalézání tišin vnitřního míru byla vykupována opravdovým utrpením. Celé dílo se vrcholilo a koncentrovalo v druhém dějství, na němž dusivě ležela hrůznost problému Kostelničky – vražednice (již od prvních úhozů orchestrálního úvodu až po bezútěšný zvrát závěru). Syrovost a děsivé otázky života tu bylo tušit, aniž by to mohlo být překlenuto smírným vyústěním celého díla. Iša Krejčí ruku v ruce s režisérem V. Černým a výtvarníkem J. Gabrielem postavil dílo na jinou basi. Jeho *Pastorkyňa* je zřetelně umírněnější a vyrovnanější. Dá-li se to tak označit, tedy literárnější. Vycházejí ze

<sup>358</sup> NEDBAL, Karel. *Půl století s českou operou*. Praha: SNKLHU, 1959, s. 311–312.

<sup>359</sup> *Stráž lidu*. Olomouc: Krajský výbor KSČ, 20. 3. 1947, roč. 3, č. 67, s. 4.

svého naturelu hledá v Pastorkyni především lyriku, cestu překonávání životního trudu, cestu k vnitřnímu blaženství, perspektivu naděje a víry, která se klene nad celým dílem. A tak, ačkoliv právě na tuto záležitost v článku v Meziaktí sám ukazuje, nevyhnul se Iša Krejčí jistě idealisaci Janáčka... To ovšem neznamená, že by Krejčího pojetí bylo na újmu díla.<sup>360</sup>

Krejčího provedení Pastorkyně však nebylo přijato kritikou zcela bez výhrad. Lyrično představení je jinými recenzenty zpochybněno, právě naopak, tito pozorovatelé poukazují na Krejčího důraz na dramatickosti Janáčkovy hudby, který se odrazil v příliš výrazném zvuku orchestru, pročež ve vypjatějších pasážích zanikal zpěv některých sólistů. I přes výhrady vztahující se ke Krejčího nastudování a výkonům některých zpěváků můžeme představení z roku 1947 považovat za zdařilé a odbornou veřejností dobře přijaté. Krejčí byl aplaudujícím publikem několikrát vyvolán, obdržel mnoho květinových darů. Představení se stalo divácky nejúspěšnější janáčkovskou inscenací v dějinách Moravského divadla, dosáhlo úctyhodných 48 repríz!

Podobně jako Krejčího hudební koncepce byla nejspíš i dramatická stránka partů režijně založena na expresivitě výrazu. Píše se například o ztvárnění Kostelničky, kterou její představitelka Milada Marková pojala s „až démonickou dramatickostí“.<sup>361</sup> Dle názoru některých recenzentů měli protagonisté problém udržet režijní koncepci postav v rozumné vyváženosti. Například pisatel článku v Mladé frontě uvádí: „Režie donutila herce k vysoce dramatickému pojetí postav, ale u některých se nevyvarovala přehánění.“<sup>362</sup> Nejlépe vychází z hodnocení kritiky právě Kostelnička Milady Markové. Hlas Markové disponoval dle názoru recenzenta skvěle vyhovujícím, mírně drsným zabarvením, pěvkyně byla vybavena i schopností „janáčkovsky se přetvořit“ a předvést mistrnou psychologickou studii podpořenou pečlivě propracovaným gestem. Její pěvecký výkon byl hodnocen jako hudebně vyvážený, srozumitelný, a co víc, neutonul v orchestrálním doprovodu.<sup>363</sup> Na srozumitelnost textu Janáčkových partů je v kritikách všeobecně kladen silný důraz, dá se říci, že je mezi odborníky jedním ze zásadních požadavků na správnou janáčkovskou interpretaci. Právě pro špatnou dikci je

---

<sup>360</sup> *Stráž lidu*. Olomouc: Krajský výbor KSČ, 20. 3. 1947, roč. 3, č. 67, s. 4.

<sup>361</sup> *Čin*. Olomouc: Zemský orgán československé sociální demokracie na Moravě, 19. 3. 1947, roč. 3, č. 66, s. 3.

<sup>362</sup> *Mladá fronta*. Praha: Mladá fronta, 19. 3. 1947, roč. 3, č. 66, s. 3.

<sup>363</sup> *Čin*. Olomouc: Zemský orgán československé sociální demokracie na Moravě, 19. 3. 1947, roč. 3, č. 66, s. 3.

kritizována kupříkladu představitelka Jenůfy Marie Hůrská, naproti tomu artikulace Markové byla oceněna.<sup>364</sup>

Výkony sólistů zdá se nebyly vyvážené, z hodnocení vychází nejhůře Otakar Pavlis, jehož hlas se potýkal se zemitostí Števova partu, takže ve chvílích orchestrálního forte zanikal. Naproti tomu Jaroslav Sobota v roli Laca byl pro svůj „*prudký výraz slovácké horkokrevnosti*“ pochválen.<sup>365</sup> Jiný recenzent pak uvádí, že Jaroslav Sobota podal „*velice krásný a přesvědčivý výkon po stránce pěvecké i herecké; vyjádřil prudkost žárlivého, přezíraného mládí a pokornou lásku oddaného srdce, očištěného vědomím provinění na milované bytosti.*“<sup>366</sup>

Premiéra v pořadí již čtvrtého provedení *Pastorkyně* pod uměleckým vedením Iši Krejčího a v režii Václava Černého byla odehrána na jevišti olomouckého divadla 14. března 1947.

Táž umělecká osobnost dirigovala *Pastorkyni* na scéně olomouckého divadla ještě jednou o pět let později, tentokrát v režii Karla Jerneka<sup>367</sup> a se sólisty Miladou Markovou v roli Kostelničky, Marii Hůrskou<sup>368</sup> v alternaci s Jaroslavou Hrubou v úloze Jenůfy, Miloš Ježíšek vytvořil figuru Laca a Josef Vogl Števu. Toto nastudování se dočkalo i obnovené premiéry 21. srpna 1954. Krejčí dokázal dle kritiků mistrně vystihnout gradační místa opery, zvláště v dialozích Jenůfy a Kostelničky v druhém a třetím dějství, tedy v místech, v nichž je Janáčkovu hudební zachycení duševních krizí a tragédií hlavních hrdinů dramatu nejdokonalejší a interpretačně nejobtížnější. Výtečné však bylo i jeho pojetí radostných folklorních výjevů okrajových dějství, a naposled i lyrických částí celé opery. Z protagonistů byla nejvíce ceněna Jaroslava Hrubá,

---

<sup>364</sup> *Svobodné noviny*. Praha: Sdružení kulturních organizací, 19. 3. 1947, roč. 3 (55), č. 66, s. 5.

<sup>365</sup> Tamtéž.

<sup>366</sup> *Osvobozený Našinec*. Olomouc: Výkonný výbor československé strany lidové, 20. 3. 1947, roč. 80, č. 67, s. 3.

<sup>367</sup> Karel Jernek (1910 Praha – 1992 Praha), český divadelní režisér, působil v Brně (1939–1941), v pražském Národním divadle (1940–1943), v Divadle na Vinohradech (1942–1948), v Slovenském národním divadle (1948–1950), v Liberci (1950–1951), v Olomouci (1951–1952), v Plzni (1955–1956) a v Pardubicích (1956–1957). Od 1. 12. 1960 do r. 1985 byl řádně angažovaným režisérem opery ND. Významné jsou též jeho pohostinské režijní práce v zahraničí: ve Vídni (Staatsoper), v Miláně (La Scala), v NSR a ve Velké Británii. Uplatňoval se též jako překladatel a upravovatel operních libret německé, italské a francouzské proveniencí a rozvíjel rozmanitou publicistickou činnost. V letech 1952–1954 vyučoval herectví, režii a dramaturgii na Vysoké škole múzických umění Bratislava, 1959–1965 operní herectví a režii na Hudební fakultě AMU. (Národní divadlo. *Karel Jernek* [online]. © 2013 [cit. 3. 6. 2013]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs>)

<sup>368</sup> Marie Hůrská-Vozková (1917 Praha – 1996 Olomouc), sopranistka, studovala na pražské konzervatoři, účinkovala v Olomouci (1941–1974), působila i pedagogicky. (Čeští operní pěvci. *Marie Hůrská-Vozková* [online]. © 2007 [cit. 7. 6. 2013]. Dostupné z: <http://cestipevci.wz.cz/>)

promýšlející postavu Jenůfy od „*slovácky živelné pastorkyně z prvního obrazu k nemocné a nešťastné ženě závislé na své pěstounce.*“<sup>369</sup> Toto pojetí své postavy dokázala Hrubá dostat i do hlasového projevu, který směřoval postupně ke zklidnění pěvecké linie. Milada Marková byla pochválena za strhující dramatismus, zvláště v dialozích Kostelničky s Jenůfou.<sup>370</sup>

10. listopadu 1963 proběhla v Divadle Oldřicha Stibora v Olomouci premiéra šestého provedení Janáčkovy *Pastorkyně*. Inscenace byla nastudována při příležitosti oslav blížícího se 110. výročí skladatelova narození. Do režisérského křesla usedla výrazná osobnost českého divadla, aktivní i mimo hranice československého státu, zejména ve východním Německu, významný janáčkovský interpret Emil František Vokálek.<sup>371</sup> Scénu sestavil Jiří Procházka,<sup>372</sup> kostýmy navrhl přední český akademický malíř, jevištní a kostýmní výtvarník Adolf Wenig.<sup>373</sup> Pavel Pokorný<sup>374</sup> dirigoval premiéru z paměti. Dokázal podle kritiků vystihnout, bez nepatřičného přepínání

<sup>369</sup> *Svobodné slovo*. Brno: Melantrich, 11. 9. 1952, roč. 8, č. 215, s. 4.

<sup>370</sup> Více informací k tomuto představení se bohužel nepodařilo získat.

<sup>371</sup> Emil František Vokálek (1926 Čelákovice – 1975 Düsseldorf, Německo), režisér. Režii studoval na AMU, začínal v Divadle 5. května (1947) a Národním divadle (1948–1954) jako asistent režie, v sezoně 1954/1955 režíroval v Opavě. Od r. 1955 působil v Olomouci, s přestávkou v sezoně 1969/1970, kdy asistoval W. Felsensteinovi v berlínské Komické opeře. Z jeho inscenací si zaslouží jmenovat alespoň československé premiéry oper G. Verdiho *Bitva u Legnana* (1967) a A. Honnegera *Orlík* (1968). (JANOTA, Dalibor, KUČERA, Jan. *Malá encyklopedie české opery*. Praha: Paseka, 1999, s. 292.)

<sup>372</sup> Jiří Procházka (1913 Pardubice – 1989 Praha), český výtvarník, scénograf a architekt. Vystudoval architekturu na pražském ČVUT, již od studentských let spolupracoval s českými divadly. Věnoval se rovněž výstavnictví a interiérové tvorbě, vystavoval doma i v zahraničí. R. 1942 nastoupil do funkce šéfa výpravy Městského divadla na Kladně, v r. 1945 přešel do divadla F. X. Šaldy v Liberci v téže funkci. Odtud přišel v r. 1960 do Státního divadla Oldřicha Stibora v Olomouci, kde pracoval až do svého odchodu na odpočinek. Jako scénograf spolupracoval postupně se všemi českými i slovenskými divadly, mezi nejvýznamnější pohostinské práce v zahraničí patří Wagnerovy *Víly* v Beyreuthu (1967) nebo Straussova *Salome* v Berlíně (1963). (HERTLOVÁ, Brigita, ŠIMÁČKOVÁ-MAREŠOVÁ, Sylva. *Jiří Procházka – scénografie 1942–1983*. Olomouc: Státní divadlo Oldřicha Stibora a Krajské vlastivědné muzeum Olomouc, 1983, s. 10.)

<sup>373</sup> Adolf Wenig (1912 Praha – 1980 Praha), český jevištní výtvarník, synovec jevištního výtvarníka Josefa Weniga, prasynovec ředitele Národního divadla Františka Adolfa Šuberta a otec kostýmní výtvarnice Městských divadel pražských Marie Wenigové. Absolvoval pražskou Akademii výtvarných umění (1929–1935) a po několika letech externí spolupráce s divadlem působil v letech 1939–1948 v Divadle na Vinohradech. Od r. 1953 až do odchodu do důchodu v r. 1978 pracoval v Městských divadlech pražských jako šéf výpravy. Celé jeho dílo obsahuje přes 400 kostýmních a jevištních výprav. Účastnil se řady výstav doma i v cizině, spolupracoval se všemi českými a mnoha zahraničními divadly. Na Pražském quadriennale 1971 získal stříbrnou medaili. (Národní divadlo. *Adolf Wenig* [online]. © 2013 [cit. 3. 6. 2013]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs>)

<sup>374</sup> Pavel Pokorný (1935 Praha – 2005), český dirigent, velmi úspěšný šéf olomoucké opery v letech 1962–1972, proslul svými netradičními a náročnými dramaturgickými plány – Bohuslav Martinů (*Voják a tanečnice*, *Ariadna*) Zdeněk Fibich (*Hedy*), Giuseppe Verdi (*Bitva u Legnana*), Iša Krejčí (*Pozdvížení v Efezu*), Benjamin Britten (*Albert Herring*), Richard Wagner (*Tannhäuser*, *Bludný Holanďan*), Leoš Janáček (*Z mrtvého domu*). 1989–1994 korepetitor a sbormistr opery Národního divadla. (JANÁČKOVÁ, Olga. *Opera v Olomouci*. *Muzikus.cz* [online]. Praha: Muzikus, 10. 5. 2003 [cit. 8. 6. 2013]. Dostupné z: [www.muzikus.cz](http://www.muzikus.cz))

expresivních pasáží, dramatickou mnohostrannost Janáčkovy hudby, s obzvláštním citem pro kantilénu. (Jeho hodnocení je z tohoto pohledu téměř identické s hodnocením Iši Krejčího.) Jelikož dirigentovo hudební pojetí je jedna z rozhodujících složek pro celkové uchopení dramatismu operní postavy, je více než pravděpodobné, že důraz na klenutí melodie se odrazil, až na drobné výjimky, v lyričtější podobě figur, než tomu bylo kupříkladu v případě nastudování Karla Nedbala. Tuto domněnku potvrzuje Vincent Straka, recenzent Lidové demokracie ze dne 14. listopadu, který uvádí:

„V pěveckých projevech, které vesměs vynikaly technickou i tónovou čistotou, nepodařilo se v podrobnostech překonat nemístné ariózo a klidněji se soustředit k výrazově bohatší a svérázné janáčkovské zpěvní dikci.“<sup>375</sup>

Nejlépe vyšla v tomto ohledu z kritického hodnocení Milada Marková v roli Kostelničky, která opět dle odborníků projevila cit pro dramaticky vypjatý pěvecký projev a jeho emocionální odstínění.

Režisér Vokálek byl oceněn pro své umění dramatické gradace, méně oslavně se pak kritici vyjadřují k jeho práci s hercem. Podle některých neměl dostatečně jasnou představu o dramatickém uchopení jednotlivých figur a ponechával pěvcům dostatek volného prostoru pro improvizaci, což se údajně neblaze projevilo například v diametrálně odlišném pojetí Števy Václava Eremiáše a Konráda Tučka. Zatímco Eremiáš dramatické přepětí některých scén až přeháněl, opilost při „asentové“ scéně rozehrál kupříkladu podle Vladimíra Hudce z Hudebních rozhledů do takových rozměrů, že vztah k Jenůfě posunul až do nežádoucích poloh, Tuček byl v prvním aktu daleko umírněnější, až nevýrazný, pravděpodobně ve snaze lépe si připravit Števovo slabošské jednání ve zbytku opery.<sup>376</sup> Straka k režijnímu výkonu E. F. Vokálka uvádí:

„V životně komentující režii E. F. Vokálka zůstalo tentokrát leccos nedokresleno, a to jak v uvolněné improvizující herecké akci, tak i ve ztvárnění situací.“<sup>377</sup>

---

<sup>375</sup> *Lidová demokracie*. Brno: Orgán Československé strany lidové, 14. 11. 1963, roč. 19, č. 272, s. 3.

<sup>376</sup> Bylo mu doporučeno se celkově nad pojetím Števy lépe zamyslet. (*Hudební rozhledy*. 1963, roč. 16, č. 23–24, s. 991)

<sup>377</sup> *Lidová demokracie*. Brno: Orgán Československé strany lidové, 14. 11. 1963, roč. 19, č. 272, s. 3.

Nejspíš právě proto vychází z hodnocení kritiků lépe výtvarník Jiří Procházka, který „se podílí na úspěchu nové janáčkovské inscenace jemnou stylizací prostředí a realisticky zpodobňujícími jevištními znaky.“<sup>378</sup>

Jevišti již popáté v řadě dominovala v roli Kostelničky Milada Marková. Ohlasy v tisku opět unisono vyzvedávají její dramatické umění, díky němuž byla také čerstvou držitelkou vyznamenání za vynikající práci. Podle tiskových referencí předvedla bohatý výrazový rejstřík, její pojetí Kostelničky bylo již tradičně dramaticky vypjaté a impulzivní. V pozici její alternantky se ocitla Marie Hůrská, někdejší představitelka Jenůfy, jejíž Kostelnička nejspíš nedosahovala dramatické síly a tvrdosti Markové, ale i tak byla hodnocena jako emocionálně působivá a přesvědčivá.<sup>379</sup> Postava Jenůfy připadla pro onemocnění Zdeny Talpové při obou premiérách jejímu zástupu, elévce olomouckého operního ensemblu, Parasce Vandrové,<sup>380</sup> jejíž projev kritiky zaujal. Právě komentáře výkonu této nadějně sopranistky dosvědčují velkou míru subjektivity novinových zpráv. Zatímco Vladimír Hudec poukazuje na sklon Vandrové k distonaci, Straka její výkon komentuje slovy:

„Překvapivý výkon, uchováající vyrovnanost nevýbojného hereckého projevu se svěžímí a citlivě intonovanými hlasovými prostředky, podala sopranistka Paraska Vandrová.“<sup>381</sup>

Má-li pravdu Hudec a Vandrová distonovala, bylo to zajisté z velké míry způsobeno nervozitou pramenící z pocitu zodpovědnosti, který na ni kladla její první velká úloha na olomoucké scéně. Úloha Laca byla na premiéře svěřena Františku Šiftovi, jehož výkon není časopisecky podrobněji komentován.

Toto nastudování *Pastorkyně* bylo ve Velkém divadle provedeno také 18. října 1964 v rámci 3. přehlídky umělecké tvorby Severomoravského kraje, v roli Jenůfy se představila přední sólistka operního souboru pražského Národního divadla Libuše Domanínská.<sup>382</sup>

<sup>378</sup> *Lidová demokracie*. Brno: Orgán Československé strany lidové, 14. 11. 1963, roč. 19, č. 272, s. 3.

<sup>379</sup> *Hudební rozhledy*. Praha: Svaz československých skladatelů, 1963, roč. 16, č. 23–24, s. 991.

<sup>380</sup> Paraska Vandrová-Janečková (1935 Berehovo, Ukrajina – 1968 Olomouc), sopranistka, absolvovala pražskou konzervatoř, působila v divadlech v Opavě a v Olomouci. (Vědecká knihovna v Olomouci. *Katalog Vědecké knihovny v Olomouci, báze SVK04, záznam 0000135722007* [online]. © 2007 [cit. 8. 6. 2013]. Dostupné z: <http://aleph.vkol.cz/pub/svk04/00001/35/000013572.htm>)

<sup>381</sup> *Lidová demokracie*. Brno: Orgán Československé strany lidové, 14. 11. 1963, roč. 19, č. 272, s. 3.

<sup>382</sup> Libuše Domanínská (nar. 1924 Brno), sopranistka, vlastním jménem Klobásková, umělecké jméno Domanínská je odvozeno od obce Domanín na moravském Slovácku, kde prožila část dětství. Zpěv



V jubilejním Janáčkově roce 1978 (v rámci připomenutí 50 let od Janáčkovy úmrtí) bylo na olomouckém jevišti uvedeno dosud předposlední, v pořadí sedmé (počítáme-li obnovenou premiéru z roku 1954 tedy již osmé) nastudování *Pastorkyně*. Premiéra proběhla 18. března, režii byl pověřen František Preisler,<sup>383</sup> u dirigentského pultu stanul Reginald Kefer,<sup>384</sup> výtvarnou stránku představení řešil Josef Adolf Šálek.<sup>385</sup> Toto nastudování bylo druhé nejúspěšnější, dočkalo se 42 repríz.

Divadelní program nám nabízí zajímavou charakteristiku hlavních postav *Její pastorkyně*, odkrývající i Preislerovo dramatické pojetí. Autor příspěvku (iniciály P. P.) píše:

---

začala studovat na Konzervatoři Brno, ale r. 1944 byla totálně nasazena do továrny v Neukirchen u Vídně. Konzervatoř absolvovala až po válce u Bohumila Soběského a v pěveckých studiích pokračovala soukromě u Marie Řezníčkové. Jako posluchačka konzervatoře byla r. 1945 angažována do souboru Státního divadla Brno, kde působila do r. 1954. 1955-1990 byla sólistkou opery Národního divadla. Od r. 1958 byla stálým hostem Volksoper ve Vídni. Hostovala často v cizině, též při zájezdech Národního divadla do zahraničí: 1955 Moskva, 1956 Berlín, 1958 Brusel, 1959 Amsterdam, Rotterdam, Haag, 1960 Helsinky, 1964 Edinburg, 1965 Barcelona, 1968 Buenos Aires aj. Od r. 1956 hostovala takřka každoročně ve Státním divadle Brno, v Košicích (1962), v Opavě (1964, 1969), v Olomouci (1964), v Plzni (1968), v Ostravě (1973) aj. Soustavně se věnovala koncertní činnosti. V Janáčkově Glagolské mši účinkovala v mnoha evropských zemích. Zpívala také sopránové party v klasických i moderních kantátových, oratorních a vokálně symfonických dílech (Bach, Händel, Haydn, Mozart, Beethoven, Dvořák, Martinů, Vycpálek, Havelka, Kabeláč aj.). Stejně rozsáhlý a rozmanitý byl i její písňový repertoár. Vedle písní Janáčkových a Dvořákových uvedla poprvé řadu písňových cyklů českých a slovenských skladatelů. Brzy po osvobození začala spolupracovat s Československým rozhlasem, později s Československou televizí při prvních inscenacích oper. Nazpívala řadu gramofonových snímků. R. 1996 obdržela cenu Thálie za celoživotní mistrovství. (Národní divadlo. *Libuše Domanínská* [online]. © 2013 [cit. 9. 6. 2013]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs>)

<sup>383</sup> František Preisler st. (1915 Česká Třebová – 1983 Olomouc), dirigent a skladatel, absolvent pražské konzervatoře. Svou uměleckou dráhu začal jako dirigent ve Velké operě v Praze, od r. 1935 kapelník Divadla sdružených měst východočeských, 1939–1946 plzeňské opery, v letech 1947–1954 šéf opavské opery, 1956–1976 angažován jako první dirigent v Olomouci. Zde dirigoval především český klasický repertoár, zaujal mj. provedením čtyř oper Fibichových, ale uváděl i novou tvorbu (Krejčí, Pauer, Jirásek). Po odchodu do důchodu působil ještě pět let v jugoslávském Mariboru, kde uvedl i *Prodanou nevěstu*, *Hubičku* a *Její pastorkyni*. (JANOTA, Dalibor, KUČERA, Jan. *Malá encyklopedie české opery*. Praha: Paseka, 1999, s. 220.)

<sup>384</sup> Reginald Kefer (nar. 1936 Praha), dirigent, sbormistr, klavírista a varhaník. Působil v Československém rozhlasu Brno, v Státním divadle Brno a Divadle Oldřicha Stibora v Olomouci, kde zastával i manažerskou funkci šéfa opery. Pracoval také jako divadelní sbormistr v Ústí nad Labem.

<sup>385</sup> Josef Adolf Šálek (1911 Vídeň – 1990 Brno), architekt, scénograf, pedagog. Studoval na Průmyslové škole stavební ve Vídni (1926–1929), u prof. O. Strnada na Uměleckoprůmyslové škole tamtéž (1929–1932) a u prof. C. Holzmeistera aj. Gregora na Akademii (1932–1935). Věnoval se designu nábytku, interiérové tvorbě a jevištnímu výtvarnictví pro brněnská a jiná divadla. Jeho tvorba je charakteristická smyslem pro realistickou poetiku, nevyhýbal se však ani abstraktním znakům. Byl profesorem scénografie na JAMU v Brně a vedoucím oddělení prostorového výtvarnictví na ŠUR tamtéž (1946–1971), pedagogicky dále působil na konzervatoři a textilní průmyslovce v Brně. Za svou práci získal mnoho ocenění: Fellnerova cena (Vídeň 1933), Hausenova cena (Řím 1934), plaketa L. Janáčka (1978) a jiné. (MALÝ, Zbyšek, MALÁ, Alena. *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců*. Ostrava: Výtvarné centrum Chagall, 1998–2010, sv. 15, s. 367.)

„A což teprve hlavní postavy – jaké bohatství charakteru jim dala Janáčkova hudba! Jenůfčina duše, povznášející lidi láskou, vírou, soucitem, pokorou a odpuštěním, je ještě krásnější než její „jablůčkový líca“. I v bédnosti a úzkosti čelí svou nesobeckou slunečnou povahou hanbě, bolesti a ponížení. Svým pokleskem zraňuje hrdou sebelásku přísné mamičky Kostelničky, pro kterou jsou obavy o štěstí Jenůfy, strach z otřesení autority a dobré pověsti a představa hanby a zavržení Bohem i lidmi silnější než představa zločinu. Kolik zloby tu koření v cinkotu peněz a bigotních předsudcích doby! Ale v závěru Kostelnička svým doznáním osvobozuje sebe i Laca i Jenůfu.“<sup>386</sup>

Nejlepší složkou představení byli tentokrát pravděpodobně sólisté. Komentáře výkonů režiséra, dirigenta i výtvarníka se neobešly bez drobných, avšak četných výtek. Nejlépe vychází z hodnocení Laca Leo Mariana Vodičky,<sup>387</sup> zejména pro svou plasticitu, pro Janáčkovy figury tolik charakteristickou a žádoucí. Nezklamala ani Amálie Braunová<sup>388</sup> v roli Kostelničky. V jejím pojetí podtrhla přísnost a tvrdost. Oproti tomu Petra Cimburková<sup>389</sup> byla zkritizována za nedostatečně podchycený vnitřní vývoj Jenůfy a Konrád Tuček<sup>390</sup> za povrchnost, s níž posunul postavu Števy až do groteskní polohy, zejména v herecky exponované asentové scéně.<sup>391</sup>

Scéna J. A. Šálka byla stylově čistá, podle Vladimíra Hudce z Hudebních rozhledů ovšem odhlížející svou strohostí od tradičního slováckého koloritu. Zvláště mobiliář Kostelniččina obydlí se nejevil jako stylový a zpochybňoval tak dle názoru kritika představu prostředí, v němž se Kostelniččino a Jenůfino drama odehrává. Jeviště bylo diagonálně protnuto příkře se svažující zdí, která plnila dvojí funkci: V prvním jednání posloužila jako prostor pro vstup rekrutů, v závěru opery pak jako prostor pro symboliku nové naděje Jenůfy a Laca. Oba, ozáření bodovým světlem, stoupali vzhůru,

<sup>386</sup> JANÁČEK Leoš. *Její pastorkyňa* [divadelní program]. Režie František Preisler. Státní divadlo Oldřicha Stibora, premiéra 18. 3. 1978. (Archiv Moravského divadla Olomouc.)

<sup>387</sup> Leo Marian Vodička (nar. 1950 Brno), tenorista, vystudoval JAMU v Brně. Působil v Č. Budějovicích (1971–72), v Olomouci (1972–1979), Brně (1979–1982 a 1987–1992) a v Národním divadle (1982–1987). Jeden z nejvýznamnějších českých tenoristů posledních let. (*Leo Marian Vodička. Čeští operní pěvci* [online]. © 2007 [cit. 3. 6. 2013]. Dostupné z: <http://cestipevci.wz.cz/>)

<sup>388</sup> Amálie Braunová-Kadlčíková (nar. 1935 Brno), mezzosopranistka, vystudovala JAMU v Brně. Účinkovala v Košicích a v Olomouci, často hostovala v Komické opeře v Berlíně. Působila pedagogicky na JAMU. (*Amálie Braunová-Kadlčíková. Čeští operní pěvci* [online]. © 2007 [cit. 3. 6. 2013]. Dostupné z: <http://cestipevci.wz.cz/>)

<sup>389</sup> Petruše Cimburková (nar. 1950 Ústí nad Labem), sopranistka, působila v Ústí nad Labem (1969–1974) a v Olomouci (od 1974). (*Petruše Cimburková. Čeští operní pěvci* [online]. © 2007 [cit. 3. 6. 2013]. Dostupné z: <http://cestipevci.wz.cz/>)

<sup>390</sup> Konrád Tuček (1922 Poždienice, Polsko – 2010), tenorista, od r. 1951 angažován v Olomouci, kde s výjimkou sezony 1962/1963, kdy působil v Rostocku, strávil celý umělecký život. (JANOTA, Dalibor, KUČERA, Jan. *Malá encyklopedie české opery*. Praha: Paseka, 1999, s. 277.)

<sup>391</sup> *Svobodné slovo*. Brno: Melantrich, 31. 3. 1978, roč. 34, č. 76, s. 5.

vstříc novému životu. Právě užití bodového světla v závěru opery nebylo odbornou veřejností dobře přijato, režisér se měl dle kritiky více spolehnout na sílu Janáčkovy hudby, která je sama o sobě „dostatečně výmluvná a obejde se bez popisných, laciných efektů.“<sup>392</sup>

Reginaldu Keferovi byla vytykána zejména těžkopádnost výrazových a gradačních ploch.

Janáčková *Pastorkyňa* byla naposledy uvedena na jevišti olomouckého divadla, tentokrát již Moravského divadla Olomouc, 18. června 1995. Tomuto provedení předcházela inscenace opavského divadla z roku 1993, jejíž režie byla svěřena Václavu Věžníkovi.<sup>393</sup> Ten ovšem nemohl z důvodu pracovní vyčerpání *Pastorkyni* o dva roky později v Olomouci provést, proto jej v režisérském křesle nahradil tehdejší šéf olomoucké opery Martin Dubovic.<sup>394</sup> Zbytek inscenačního týmu byl tentýž jako v Opavě: Jevištní dekorace se zhostil významný český scénograf Ladislav Vychodil,<sup>395</sup>

---

<sup>392</sup> *Hudební rozhledy*. Praha: Panorama, 1978, roč. 31, č. 6, s. 249.

<sup>393</sup> Václav Věžník (nar. 1930 Brno), operní režisér, absolvoval JAMU, studoval u J. Muclingra a O. Zítka. Již v posledním ročníku studia spolupracoval s brněnskou operou jako asistent režie, později byl angažován jako režisér. Režiroval ve všech českých operních domech, ale také v Německu, Španělsku, Norsku, Polsku, Rakousku. Mezi jeho pozoruhodné režijní počiny patří světová premiéra Janáčkova *Osudu* v r. 1958 v Brně nebo Gershwinův *Porgy a Bess*, uvedený v čs. premiéře r. 1968 tamtéž. Inscenace *Osudu* nastartovala řadu Věžníkových úspěšných janáčkovských inscenací doma i v zahraničí (*Věc Makropulos* v Teatro Municipal v Reggio Emilia, *Její pastorkyňa* v Oslo a St. Gallenu, *Liška Bystrouška* v Grazu a Lisabonu, *Z mrtvého domu* v Antverpách). V mimořádně obsáhlém seznamu Věžníkových režii (přes dvě stě inscenací) figurují tituly českého i světového klasického operního repertoáru. Umělecky plodná byla Věžníková spolupráce se scénografem L. Vychodilem. (JANOTA, Dalibor, KUČERA, Jan. *Malá encyklopedie české opery*. Praha: Paseka, 1999, s. 288. Národní divadlo. *Václav Věžník* [online]. © 2013 [cit. 13. 6. 2013]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs>)

<sup>394</sup> Martin Dubovic (nar. 1933 Brno), operní režisér, absolvoval JAMU, studoval u M. Wasserbauera, V. Věžníka a M. Fischera, působil mj. ve Vojenském uměleckém souboru v Bratislavě a jako sólista opery v Banské Bystrici a operety v Brně. V letech 1978–1984 byl režisérem v Opavě. Úspěšné byly především jeho inscenace čs. premiér *Zuzany v lázni* od V. Soukupa (1980) a *Rozsudku J. Cikera* (1983), ale i klasických oper *Otello*, *Italka v Alžiru*, *Fidelio* a dalších. Od roku 1984 režisérem opery a operety v Olomouci. (JANOTA, Dalibor, KUČERA, Jan. *Malá encyklopedie české opery*. Praha: Paseka, 1999, s. 62.)

<sup>395</sup> Ladislav Vychodil (1920 Hačky u Litovle – 2005 Bratislava, Slovensko), scénograf, kostýmní výtvarník, pedagog. Studoval u J. Vydry na ŠUŘ v Brně (1941) a u prof. O. J. Blažíčka, K. Pokorného a C. Boudy na ČVUT v Praze (1945), poté soukromě scénografii u F. Trösterera. V letech 1942–1945 pracoval na Moravě jako jevištní výtvarník v zájezdovém Beskydském divadle, 1945–1999 byl šéfem výpravy Slovenského národního divadla v Bratislavě, 1951–1983 zakladatelem a vedoucím Katedry scénografie na VŠMU v Bratislavě, 1969–1972 vedoucím Katedry scénografie na DAMU v Praze. Od r. 1977 vysokoškolský profesor, r. 1963 vedl kurz scénografie v Havaně, v letech 1972, 1974, 1983 podnikl přednáškové turné po USA, r. 1974 přednášel v Mexiku. V letech 1945–1949 rozvíjel program scénické koláže prostorové plastiky s kinetickými prvky, scénické architektury s využitím možností světelného divadla. Od r. 1953 pohostinsky spolupracoval s pražským Národním divadlem, Národním divadlem moravskoslezským v Ostravě, Slezským divadlem v Opavě, Horáckým divadlem v Jihlavě a divadly v Krakově, Vídni, Budapešti, Santa Barbaře, Malmö, Stockholmu, Berlíně, Lublani a jinde. (MALÝ,

kostýmních návrhů Růžena Švecová, operu hudebně nastudoval Oldřich Bohuňovský.<sup>396</sup>

Kostýmy Růženy Švecové byly hodnoceny vesměs kladně, kupříkladu podle Heleny Havlíkové z Lidových novin „*těsně souzněly s Janáčkovým dramatem svou zemitostí a zároveň poezií hřejivé lidskosti*“<sup>397</sup> Základním scénickým materiálem podtrhujícím syrovost prostředí bylo dřevo. Ani v 90. letech 20. století, kdy se západní režie stále více odkláněla od tradičních přístupů k scénickému řešení operního díla k jevištním aktualizacím, neupustili tvůrci *Pastorkyně* v Olomouci od konzervativního pojetí Janáčkovy „nejnárodnější opery“. Ke slově Iši Krejčího o konzervatismu oblastních divadelních obcí odkazuje především realisticky řešená scéna s osobami oděnými nikoli do klasických krojů, přesto však do oděvů s výraznými lidovými prvky.

V titulní roli Jenůfy při premiéře vystoupila Ludmila Machytková,<sup>398</sup> Kostelničku nastudovala Magda Málková,<sup>399</sup> Lacu Václav Málek<sup>400</sup> a Števu Petr Martínek.<sup>401</sup> Soprán

---

Zbyšek, MALÁ, Alena. *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců*. Ostrava: Výtvarné centrum Chagall, 1998–2010, sv. 19, s. 308.)

<sup>396</sup> Oldřich Bohuňovský (1936 Pacov – 1996 Olomouc), dirigent, absolvoval JAMU u J. Pinkase. Působil jako dirigent v Opavě (1964–1987), Olomouci (1987–1990), poté tři roky jako šéf opery v Opavě a do r. 1994, kdy se vrátil do Olomouce, ještě jako dirigent. V sezoně 1995/1996 šéf plzeňské opery. K jeho záslužným opavským nastudováním patří čs. premiéry *Potopy* (J. Ducháň), *Rozsudku* (J. Cikker) a *Attily* (G. Verdi). (JANOTA, Dalibor, KUČERA, Jan. *Malá encyklopedie české opery*. Praha: Paseka, 1999, s. 29.)

<sup>397</sup> *Lidové noviny*. Brno: Lidové noviny a. s., 23. 6. 1995, roč. 8, č. 146, s. 18.

<sup>398</sup> Ludmila Machytková (Brno), sopranistka, absolventka JAMU, od r. 1972 sólistka operetního souboru divadla v Olomouci, od r. 1990 obsazována i do operních rolí. Za dobu působení v olomouckém divadle nastudovala přes 130 operních a operetních rolí. V r. 1997 obdržela prestižní Cenu Thálie za nejlepší ženský výkon roku v oboru opereta – muzikál za roli Anny Elisy v Lehárově operetě *Paganini*. (Národní divadlo moravskoslezské. *Ludmila Machytková* [online]. © 2010–2013 [cit. 13. 6. 2013]. Dostupné z: [www.ndm.cz](http://www.ndm.cz))

<sup>399</sup> Magda Málková (nar. 1959 Ústí nad Orlicí), sopranistka, absolvovala brněnskou konzervatoř u Františka Hrabala. Kariéru zahájila v Opavě (1986–1990), od r. 1991 je sólistkou Moravského divadla v Olomouci. Její doménou se staly dramatické sopránové role: Cizí kněžna, Tosca, Kostelnička, Santuzza, Lady Macbeth, Abigaille, Senta, Líza, Milada a další. (Národní divadlo. *Magda Málková* [online]. © 2013 [cit. 13. 6. 2013]. Dostupné z: <http://www.narodni-divadlo.cz/cs>)

<sup>400</sup> Václav Málek (1953 Ústí nad Labem), tenorista, studoval operní režii na JAMU a zpěv u své matky, J. Pokorné. V letech 1977–1979 angažován v olomoucké opeře, následně se věnoval rozhlasové režii, ke zpěvu se, opět v Olomouci, vrátil až r. 1986. Za *Enza* v *Giocondě* byl nominován na cenu Thálie 1997. V letech 1999–2002 šéf olomoucké opery. (JANOTA, Dalibor, KUČERA, Jan. *Malá encyklopedie české opery*. Praha: Paseka, 1999, s. 158.)

<sup>401</sup> Petr Martínek (nar. 1966, Prostějov), tenorista. Absolvent brněnské JAMU (studoval zpěv u P. Kamase). V roce 1990 získal 2. cenu na Mezinárodní soutěži mladých pěvců ve Vídni a umístění v této soutěži znamenalo také několik koncertů v Rakousku, z nichž jeden byl pod patronací a přímou účastí španělského tenoristy José Carrerese. Od r. 1990 je sólistou opery Moravského divadla Olomouc. Průběžně vystupuje v brněnské opeře, opavském a ostravském divadle i v Národním divadle v Praze. Vedle operního působení se věnuje i koncertní činnosti, a to především oratorní. Spolupracoval s Moravskou filharmonií Olomouc, Filharmonií v Hradci Králové nebo Filharmonií Bohuslava Martinů ve

Machytkové nebyl kritiky shodně oceněn jako hlas vhodný pro Jenůfu, postrádal podle některých potřebnou „*vroucnost a dramaticčnost*“.<sup>402</sup> I přes výhrady k jejímu hlasovému typu je však výkon Machytkové přijímán až na výjimky vesměs kladně.

V novinových recenzích komentujících poslední olomoucké provedení *Její pastorkyně* se objevují i vyloženě nepříznivé ohlasy na dramatické uchopení postav. Radmila Hrdinová v Hudebních rozhledech píše:

„Do herecké přesvědčivosti mají ostatně daleko všichni – ale to je na našich operních scénách takřka pravidlem, v tomto případě zdůrazněno stereotypním aranžmá protagonistů směrem do hlediště (i když se Jenůfa modlí k mariánskému obrázku).“<sup>403</sup>

Statické aranžmá postav směrem do hlediště, nedostatečné propracování a rozpochybování postav kritizuje ve svém příspěvku v *Opus musicum* i Karel Steinmetz:

„Režisér Dubovic měl dbát více na detailnější herecké propracování (gesta, mimika) všech rolí a pohyb pěvců po scéně naaranžovat v těch scénách, kde je to na místě tak, aby byl zpívající obrácen k partnerovi a nikoli opačným směrem jen proto, že musí vidět na dirigenta.“<sup>404</sup>

Pozitivně vychází z hodnocení Hrdinové především Magda Málková coby Kostelnička:

„Vzdor jejímu mládí se jí podařilo vyklenout oblouk postavy od chladné sošnosti anticipující Smrt až k psychicky i morálně zdeptané bytosti v závěru opery.“<sup>405</sup>

Její scéna, v níž se rozhoduje k vraždě Jenůfina dítěte, zanechala dojem a byla publikem aplaudována. Zita Chalupová v Hanáckých novinách zdání slabších hereckých výkonů přitakává, poukazuje v tomto ohledu zejména na mužskou část souboru a rovněž naráží na zjevnou závislost protagonistů na dirigentském gestu.<sup>406</sup> Přísní jsou v hodnocení hereckého podání jednotlivých figur i další recenzenti. Helena Havlíková

---

Zlíně. (Moravské divadlo Olomouc. *Petr Martínek* [online]. © 2013 [cit. 29. 6. 2013]. Dostupné z: [www.moravskedivadlo.cz/](http://www.moravskedivadlo.cz/))

<sup>402</sup> *Hudební rozhledy*. Praha: Asociace hudebních umělců a vědců, 1995, roč. 48, č. 8, s. 18–19.

<sup>403</sup> Tamtéž.

<sup>404</sup> *Opus musicum*. Brno: Nadace Opus musicum, 1995, roč. 27, č. 4, s. XV.

<sup>405</sup> *Hudební rozhledy*. Praha: Asociace hudebních umělců a vědců, 1995, roč. 48, č. 8, s. 18–19.

<sup>406</sup> *Hanácké noviny*. Olomouc: Okresní národní výbor, 20. 6. 1995, roč. 6, č. 73, s. 5.

v Lidových novinách mimo jiné kritizuje i překrývání pěvců orchestrem a oslabení hutné janáčkovské zkratky:

„K ní se obtížně propracovávali i sólisté, kteří postihovali složité charaktery postav spíše jen prvoplánově. Třebaže jak pro Václava Málka, tak pro Petra Martínka nebyly díky objemům jejich hlasů tenorové role pěvecky žádným problémem, do „duší“ protikladných typů nevlastních bratrů hlouběji proniknout nedokázali. I Jenůfě v podání Ludmily Machytkové chyběla plastičtější výrazová škála a obsazení mladičké Magdy Málkové do role tvrdě přísné, přepjatě bigotní Kostelničky se zdálo být omylem.“<sup>407</sup>

Dubovicovo a Vychodilovo scénické řešení *Pastorkyně* spočívalo v nasvícení lehce zešikmeného středového půlkruhu, v němž se podle slov režiséra mělo odehrávat všechno vnitřní, niterné, např. monolog Jenůfy v komůrce, vnější věci, např. sborové scény, se odehrávaly na jeho vnějším okraji. Půlkruh byl ve všech jednáních lemován cestou stoupající do zákulisí. Tato cesta symbolizovala cestu Jenůfy. Režisér Dubovic ji v rozhovoru uskutečněném pro účely této disertace dne 25. srpna 2012 v olomoucké kavárně Mahler vysvětlil slovy: „*At' se děje cokoli, někam se dá dojít.*“ Mlýn prvního aktu nebyl koncipován popisně, spíše se jednalo o dvůr ohraničený z jedné strany zcela dle původních Janáčkových požadavků náspí s okny do domu, ze strany druhé úpatím stezky, která pak zadem obtáčela celou plochu jeviště. Za ní se zvedal horizont, nasvícený po celé dějství přes tmavě modrý filtr. Intimita obrazů druhého aktu byla vyjádřena nasvícením prostřednictvím bodových lamp – dvou kopírujících pohyb herců a jednou tlumeně osvětlující vyřezávaný stůl, lavici a tři židle v pravé části jeviště, tedy rekvizity, které spolu s mariánským obrazem zavěšeným na levé boční kulise, truhlou a další, poněkud upozaděnou stolicí vytvářely prostředí Janáčkovy slovácké světnice. Hrací prostor třetího aktu byl na rozdíl od předchozího jednání cele prosvícen.

Tradiční zpracování *Její pastorkyně* Martinem Dubovicem vychází z režisérový umělecké podstaty. Dubovic v rozhovoru s autorem disertace potvrdil své zamítavé stanovisko k těm jevištním aktualizacím, které zviditelňují osobu režiséra a potlačují záměr samotného autora. Dílo dle jeho názoru vznikalo v určité době, a proto se až na nepočtené výjimky dá stěží přenášet do doby jiné. Aktualizace je tenký led, na kterém se dá režijně snadno sklouznout. Většina pokusů o zasazení klasických nebo

---

<sup>407</sup> *Lidové noviny*. Praha: Lidové noviny, 23. 6. 1995, roč. 8, č. 146, s. 18.

romantických operních dějů do prostředí panelákových sídlišť, garáží, fitcenter a jiných interiérů či exteriérů současnosti vyznívá v konečném důsledku uměle, kýčovitě, násilnicky. Pro Martina Dubovice je leckdy dílo dostatečně aktualizováno už jen tím, že je interpretováno za pomoci moderní jevištní techniky.

V případě Janáčkových oper je Martin Dubovic aktualizacím přístupnější. Doba vzniku oper není současnosti tak vzdálená, jako tomu je například v případě oper vídeňských klasiků, janáčkovská tematika je navíc výrazně nadčasová. Jednotlivé janáčkovské charaktery jsou opravdoví neidealizovaní lidé z masa a kostí, žádné stylizované figury, a to činí podle Dubovice Janáčka na světových pódii nesmrtelným. „*Smetana je snílek, vytváří ideální bytosti. Janáček nemá jedinou vysněnou figuru. Nemá stylizované postavy jako Mozart, nemá figury, které by reprezentovaly náboženské nebo filosofické ideály. Je tvrdý realista. Jeho postavy jsou lidé, kteří se ocitli v konkrétních situacích, které musí řešit, a žijí kupříkladu jako Kostelnička nebo Káťa ve velmi tvrdých poměrech. Jediná opera, která se tomuto tvrdě realistickému pojetí poněkud vymyká, je Liška Bystrouška. To je realismus povýšený do nebeských sfér, filosofický obrázek, féerie nesoucí se pak zdvojením postav až ve vesmírných rovinách.*“<sup>408</sup>

Hlavní sílu a jedinečnost janáčkovských figur spatřuje Dubovic v jejich pravdivosti a vývoji v rámci dramatu. Jakékoliv srovnávání se Smetanou a hledání analogií je podle něj neopodstatněné: „*Když budu chtít, najdu analogie ve všem. Prodaná nevěsta je opera, která se hrála svou dějinnou úlohu, ovšem aktuální byla jen v době svého vzniku a oslovuje jen našeho člověka. Aniž bych chtěl shazovat Smetanu, Janáček je oproti němu nadčasový a pro českého diváka až příliš dobrý.*“

Ústřední téma *Pastorkyně* charakterizuje Dubovic slovy: „*Život není jen o tom, co my bychom chtěli, ale o tom, co je dobré. Jenůfa měla představu toho, co chce, ale ta představa se pokazila. Šla po pozlátku. Ale i to špatné, co život přinesl, má budoucnost, v které může nakonec prožít nádherný život.*“ Tuto otevřenost Jenůfina života v konci opery se rozhodl Martin Dubovic v posledním olomouckém provedení *Pastorkyně* symbolizovat již zmíněnou spirálovitou cestou ústící do neznáma, po které Jenůfa a

---

<sup>408</sup> Liška Bystrouška je opera, v jejímž případě si Martin Dubovic nejvíce dokáže představit posun do dnešní doby – příroda, hospoda, myslivna, tahle prostředí jsou zde pořád, a prakticky pořád stejná. Rovněž vybízí k aktualizaci prostředí advokátské kanceláře Věci Makropulos nebo vězeňské prostředí Mrtvého domu. „Mrtvý dům bych si klidně dokázal představit někde v thajské věznici,“ uvádí Martin Dubovic.

Laca za zvuku posledních tónů odcházeli ze scény. Bohužel tento záměr ve výsledku příliš nevyzněl, což Martin Dubovic sebekriticky přiznává, a snad právě proto nebyl příliš pochopen ani Karlem Steinmetzem, který o této jevištní konstrukci, ve skutečnosti hlavním symbolem Dubovicova a Vychodilova představení, napsal: „K Vychodilově scéně bychom mohli mít řadu drobných výhrad, jako např. poněkud nešťastný pokus o zvětšení plochy jeviště „můstkem“ nad bránou do dvora „mlýna“ a zvláštním sloupem se zavěšenou koňskou „ohlávkou“ i nestylovou pumpou, či rušivě působící neuzavřenost místnosti ve 2. a 3. jednání aj.“<sup>409</sup>

Z hodnocení kritiků vychází toto doposud poslední provedení Janáčkovy *Pastorkyně* na olomoucké scéně jako přijatelné, přesto však víceméně průměrné představení, odměněné při druhé premiéře jen „mdlým potleskem“<sup>410</sup>. Hlavní výtky směřovaly zejména k nedostatečnému dramatickému propracování jednotlivých charakterů.

### 3.2.2 Příhody lišky Bystroušky

První olomoucká premiéra Janáčkových *Příhod lišky Bystroušky* byla realizována 12. ledna 1935 a byla olomouckou divadelní obcí netrpělivě očekávána, stejně jako před lety *Její pastorkyňa*. Laické i odborné publikum bylo zvědavé zejména na způsob, jakým si realizační tým poradí s množstvím tiskem donekonečna propíraných inscenačních problémů, obzvláště prolínáním dvou paralelních světů, lidského a zvířecího. Velký dík kritiků směřoval především k Adolfovi Hellerovi, a to za jeho odvahu postavit se čelem k této dramaturgické výzvě a zakomponovat inscenaci do dramaturgického plánu divadla. Podle některých bylo výsledné hudební nastudování srovnatelné s předchozí produkcí *Bystroušky* na velkých scénách v Brně (dir. Fr. Neumann) a Praze (dir. O. Ostrčil).

Režie byla svěřena Oldřichu Stiborovi. V roli Bystroušky se zaskvěla sopranistka Ludmila Červinková, pozdější skvělá Jenůfa, Lišáka ztvárnila Štefa Petrová,<sup>411</sup> faráře

---

<sup>409</sup> *Opus musicum*. Brno: Nadace Opus musicum, 1995, roč. 27, č. 4, s. XV.

<sup>410</sup> Tamtéž.

<sup>411</sup> Štefa Petrová (1909 Olomouc – 1972 Praha), sopranistka, trvale angažovaná v operetním souboru Městského divadla Olomouc v letech 1938–1940 a 1945–1946. V období 1940–1944 byla sólistkou



Karel Ludvík,<sup>412</sup> rectora p. Skládal a revírníka p. Schwarz.<sup>413</sup> K tomuto představení s výjimkou dvou příliš stručných recenzí bohužel nejsou k dispozici žádné archiválie.

Druhá premiéra *Bystroušky* v Olomouci byla realizována 14. dubna 1943 v Novém divadle v Hodolanech, kam se musela česká olomoucká divadelní obec v době války přestěhovat.<sup>414</sup> Velmi kontroverzní nastudování Janáčkovy „zvířecí“ opery nabídl tradicionalisticky založenému olomouckému publiku režisér Jiří Fiedler,<sup>415</sup> za dirigentský pult se postavil tentokrát Jaroslav Budík.<sup>416</sup> Toto provedení vstoupilo do historie olomouckých nastudování Janáčkovy *Bystroušky* netradičním režijním pojetím spočívajícím v obsazení hlavních zvířecích partů dvěma protagonisty, pěvcem a tanečníkem. Jiří Fiedler se tak pokusil překonat technické problémy inscenace vyplývající z výše zmíněného paralelismu dvou neslučitelných světů. Děj byl proveden ve formě taneční pantomimy, pěvci byli umístěni do lesního sáhu dříví, který stál ve středu jeviště. Z tohoto místa za gázovou, lehce propustnou stěnou zpívali zpěváci své party, zatímco balet prováděl před zraky diváků taneční kreace, které by herci při zpěvu

---

Divadla státní operety v Moskvě, v letech 1948–1957 vystupovala v pražském Národním divadle. (Štefa Petrová. Čeští operní pěvci [online]. © 2007 [cit. 21. 6. 2013]. Dostupné z: <http://cestipevci.wz.cz/>)

<sup>412</sup> Karel Ludvík (1893 Kněžves – 1960 Lnáře), basista, účinkoval v Plzni, Brně, Olomouci a Ostravě. (Karel Ludvík. Čeští operní pěvci [online]. © 2007 [cit. 21. 6. 2013]. Dostupné z: <http://cestipevci.wz.cz/>)

<sup>413</sup> U posledních dvou jmenovaných se nepodařilo zjistit křestní jména, oslovení „pan“ (p.) je převzato z recenze v Moravském deníku. (*Moravský deník*. Olomouc: Živnostenský závod tiskařský a vydavatelský, 15. 1. 1935, roč. 30, č. 12, s. 3.)

<sup>414</sup> První repríza byla ovšem docela překvapivě provedena o dva dny později ve staré budově, tedy v Městském divadle.

<sup>415</sup> Jiří Fiedler (1909 Hradec Králové – 1972 Praha), operní režisér, začínal v Olomouci (1941–1945) Po květnu 1945 byl režisérem Divadla 5.května, po sloučení tohoto divadla se souborem Národního divadla přešel od 1.8.1948 do ND, kde působil do 1.9.1950. V letech 1950–1953 byl režisérem a šéfem opery Slovenského národního divadla Bratislava, v letech 1953–1955 režisérem a zástupcem uměleckého vedoucího Armádní opery. Po jejím zrušení působil v letech 1955–1958 v Hudebním divadle Karlín, 1958–1960 jako hostující režisér v opere plzeňské, olomoucké, brněnské a v Ústí nad Labem, kde byl v letech 1961–1967 angažován. V r. 1966 hostoval naposledy v ND, v r. 1967 odešel do invalidního důchodu. V letech 1967–1968 režíroval ještě pohostinsky v Olomouci a v Košicích. Pedagogicky byl činný jako profesor operního herectví na Akademii múzických umění Praha (1948–1949), na Vysoké škole múzických umění Bratislava (1950–1952) a na Janáčkově akademii múzických umění Brno (1956–1957). (Národní divadlo. *Jiří Fiedler* [online]. © 2013 [cit. 1. 6. 2013]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/>)

<sup>416</sup> Jaroslav Budík (1894 Frenštát pod Radhoštěm – 1974 Praha), dirigent, skladatel a varhaník, hudební pedagog, výrazná osobnost olomouckého kulturního života. V roce 1921 nastoupil s Antonínem Drašarem do Českého divadla v Olomouci, kde setrval jako dirigent až do roku 1951. Vedle klasických děl českého i světového repertoáru nastudoval mnoho operních novinek, často ve světových nebo československých premiérách. Za Drašarova vedení divadla se zúčastnil památečných výjezdů olomoucké opery do Vídně (1924) a Krakova (1927). Během svého pobytu v Olomouci působil také jako pedagog na ZUŠ Žerotín. Za svou práci v oblasti kultury byl oceněn čestným uznáním v Divadelní Žatvě 1949/1950. V roce 1952 odešel do Ústí nad Labem, kde přijal funkci šéfa opery. (Ústav hudební vědy Filosofické fakulty Masarykovy univerzity. *Budík, Jaroslav*. Český hudební slovník osob a institucí [online]. © 2008 [cit. 3. 6. 2013]. Dostupné z: <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/>)

jen stěží zvládali. Ačkoli byl tento revoluční, zcela ojedinělý režijní experiment oceněn některými recenzenty jako zajímavý, odvážný, podnětný a řemeslně dobře zvládnutý, přeci jen se kritika neubránila takřka jednohlasému povzdechu nad úbytkem pravdivosti a spontaneity jevištní akce, kterou mimochodem Janáček vždy kladl na první místo, způsobeným právě zamezením kontaktu s živým pěvcem. Našly se dokonce hlasy typu „nelze tuto novinku schválit“;<sup>417</sup> které vůči takovému novátorství zaujaly vyloženě odmítavý postoj. Pro řadového diváka však bylo takto netradiční uchopení operního představení velkým poutačem, zvláště když o něm bylo veřejně referováno dlouze před prvním zdvihem premiérové opony. Samotné premiéře přihlíželo v provizorních a pro olomouckého diváka stále nesnadno akceptovatelných prostorách hodolanského jeviště „množství obecnstva“.<sup>418</sup>

Výtvarník Oldřich Šimáček<sup>419</sup> nebyl v přípravě tohoto představení postaven před snadný úkol. Musel především technicky vyřešit požadavek režie na dublování postav a umístit pěvce na jevišti tak, aby nebyli vidět, ale zato dobře slyšet – a přitom jim zachovat výhled na dirigentské gesto – navíc nesmělo toto řešení působit rušivě, ale naopak dobře zapadat do rozvržení několika rozdílných jevištních obrazů. To vše v nehostinných podmínkách hodolanského provizoria. Za scénickou základnu si zvolil výše zmíněnou hranici dříví a kolem ní a nad ní pak vršil a rozvíjel scénické obrazy, které svou „měkkou i sytou barvitostí“<sup>420</sup> tvořily rámeček všech jevištních dějů. U odborné olomoucké veřejnosti se však jeho řešení nesetkalo většinou s valným pochopením. Štos dřeva byl dokonce označen za „nemotornou garážovitou stavbu pro úkryt pěvců“, která v hodolanském divadle zavalila a rozvrátila celý jevištní obraz znázorňující „les a vůbec jevištní dějiště se zřídka vídanou rozeklaností mezi režijní

<sup>417</sup> *Lidové noviny*. Brno: Lidová tiskárna v Brně, 17. 4. 1943, roč. 51, č. 105, s. 4.

<sup>418</sup> *Moravský večerník*. Olomouc: Josef Friedl, 20. 4. 1943, roč. 22, č. 47, s. 4.

<sup>419</sup> Oldřich Šimáček (nar. 1919 Praha), scénograf. Studoval ve speciální škole kreslení u prof. Z. Kratochvíla, A. Strnadla a malbu u prof. J. Bendy a F. Kysely na UMPRUM v Praze (1936–1942). Působil v Olomouci jako výtvarník a umělecký šéf výpravy Divadla O. Stibora (1942–1958), scénograf Národního divadla v Praze (1959–1989), hlavní scénograf 1959–1966. Jeho výtvarné řešení divadelní scény je do r. 1965 charakterizováno složitým a monumentálním architektonickým tvaroslovím, zdobným detailem v duchu benátského rokoka nebo lidového umění, specifickým osvětlením a barevností a celkovou dekorativností. Později ustupuje od monumentality a směřuje k lyričnosti, fantazijnosti a důrazu na detail. Realizoval současná i klasická dramatická díla. Postupem času se věnoval spíše scénografii divadelních inscenací hudebních děl, výstavnictví, ilustraci a malbě. Spolupracoval i s dalšími divadly (NDM v Ostravě 1992–1993). Držitel Ceny O. Stibora (1968), zlaté medaile z quadrienále Praha (1971), zlaté medaile pro nejlepšího zahraničního scénografa z bienále v Sao Paulu (1973) a jiných ocenění. (MALÝ, Zbyšek, MALÁ, Alena. *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců*. Ostrava: Výtvarné centrum Chagall, 1998 – 2010, sv. 16, s. 123.)

<sup>420</sup> *Moravský večerník*. Olomouc: Josef Friedl, 20. 4. 1943, roč. 22, č. 47, s. 4.

*potřebou a výtvarným plánem*“.<sup>421</sup> Tentýž pisatel uvádí, že utrpěla i zvuková stránka představení, neboť hlasy dublovaných postav zněly jakoby z neznáma.

Ze zmínek o synchronizaci pěvecké a baletní složky lze usuzovat, že tanečníci při svých pohybových kreacích předstírali zpěv. Synchron však až na postavu Bystroušky údajně nebyl dokonalý, bylo tak tedy vidno na první pohled, že jde o „kamoufláž“. Postavy navíc díky vzdálenému a špatně synchronizovanému playbacku připadaly některým kritikům němé, což bylo samozřejmě v příkrém rozporu s Janáčkovým tvůrčím záměrem. Recenzent Moravského večerníku připomíná, že Janáček by tuto okolnost nikdy nepřipustil a poněkud sarkasticky dodává:

„K lišce Bystroušce, kterou vytvořil Leoš Janáček ve svém nevyzpytatelném tvůrčím rozmaru jako jednu ze svých nejkrásnějších jevištních postav, patří bezpodmínečně, aby nejen chodila, aby se pohybovala, smála a naříkala, nýbrž aby také v operním slova smyslu mluvila, tj. zpívala. A obecně je dobré zachovávat to, co si předpisují autoři, a synchronizovat nanejvýše jen takové střílení za jevištěm. Je toho dost, podaří-li se vždycky a za všech okolností.“<sup>422</sup>

Rozporné jsou názory na choreografii Marie Zavadilové. Lidové noviny kupříkladu uvádějí, že se jí pantomimické vyjádření zvířecích postav vyvedlo velmi dobře, z hodnocení Českého slova již tentýž výkon téže umělkyně tak dobře nevychází. Její choreografie je označena za prostinkou, až ochotnickou pantomimu. Ten samý recenzent nešetří ani Otakara Šimáčka, jehož výtvarné řešení scény označuje za „těžkopádné a popisné“.<sup>423</sup>

Nejjednodušší pozici tak měli v tomto nastudování pěvci – za scénou mohli podat civilní, prakticky koncertní výkon nerozptylovaný hereckou akcí a nesešňorovaný kostýmem. Bystroušku zpívala I. Křivánková, Zlatohřbítka Marie Hůrská, revírníka Adolf Frank, faráře Jiří Herold,<sup>424</sup> rektora Pavel Kurz. Jména tanečníků bohužel divadelní program nezveřejňuje, recenzenti se k jejich individuálním výkonům tím pádem téměř nevyjadřují, z jejich zpráv se dovídáme pouze jméno tanečnice představující Bystroušku, již byla samotná choreografka představení Marie Zavadilová.

<sup>421</sup> *Moravský večerník*. Olomouc: Josef Friedl, 20. 4. 1943, roč. 22, č. 47, s. 4.

<sup>422</sup> Tamtéž.

<sup>423</sup> *České slovo*. Praha: Melantrich, 4. 5. 1943, roč. 15, č. 120, s. 3.

<sup>424</sup> Jiří Herold (1913 Praha – 1973 Ostrava), přední český basista, v Olomouci působil v letech 1940–1944, od r. 1944 až do své smrti v Ostravě. Byl ceněn pro širokou škálu výrazových pěveckých i hereckých prostředků. (*Jiří Herold*. Čeští operní pěvci [online]. © 2007 [cit. 21. 6. 2013]. Dostupné z: <http://cestipevci.wz.cz/>)

Třetí provedení *Lišky Bystroušky* v Olomouci bylo svěřeno Emilu Vokálkovi. Premiéra se uskutečnila ve Velkém divadle 23. února 1957, dirigoval ji František Preisler, výtvarnou stránku představení řešil František Tröster.<sup>425</sup> Je to právě výtvarník, kdo je z realizačního týmu inscenace nejvíce vyzdvihován, zejména pro své mistrné mísení realistických a expresionistických prvků. (Kritika se zmiňuje jmenovitě o nápadu s pokřiveným měsícem na obloze svítícím ve chvíli, kdy se vrací domů opilci z první hospody.)

Režisér Vokálek byl kritikou oceněn zejména za aranž komických scén, v hodnocení choreografie Rudolfa Macharovského<sup>426</sup> se kritika poněkud rozchází, za úspěšnou ji považuje v pantomimě na začátku opery a při svatební scéně, za rušivou pak v revírníkově extatickém snění o rusalkách, kde byl naaranžován přilet much.

Hlavní role byly svěřeny Josefu Šulistovi<sup>427</sup> v alternaci s Ottou Kubínem<sup>428</sup> (revírník), Marii Burešové<sup>429</sup> a Jitce Krupové (Bystrouška), Růženě Jelínkové<sup>430</sup> a

---

<sup>425</sup> František Tröster (1904 Vrbičany u Litoměřic – 1968 Praha). Po maturitě na reálném gymnáziu v Roudnici r. 1924 studoval architekturu na Vysoké škole architektury a pozemního stavitelství (1924–1925 a 1927–1928) a v letech 1928–1931 na Uměleckoprůmyslové škole. Pak odjel na studijní pobyt do Paříže a Alžír, kde působil jako urbanista. V r. 1934 se stal externím pedagogem na Státní průmyslové škole v Brně, v letech 1934–1938 působil jako profesor na Škole uměleckých řemesel v Bratislavě, 1939–1943 v Ústřední škole bytového průmyslu v Praze. Od r. 1943 vyučoval scénografii na dramatickém oddělení Konzervatoře Praha, 1948–1968 vedl katedru scénického výtvarnictví na Divadelní fakultě AMU (1956 byl jmenován řádným profesorem). Pro divadlo začal pracovat v letech 1920–1924, kdy navrhoval scény pro ochotnické sdružení v Roudnici. Od r. 1934 tvořil pravidelně výpravy pro Slovenské národní divadlo Bratislava, pražské Národní divadlo a další scény. V Národním divadle nikdy angažován nebyl, ačkoli zde vypravil řadu inscenací. Externě spolupracoval s mnoha zahraničními divadly. Za nacistické okupace v roce 1944 byl zařazen mezi tzv. "zvrhlé výtvarníky" a byl totálně nasazen do válečného průmyslu. Až do konce války navrhoval sám i kostýmy, po válce se především soustřeďoval na scénické řešení. Na Triennale di Milano získal v r. 1937 a 1940 zlatou medaili, na světové výstavě v Paříži v r. 1937 Grand Prix a 1959 na II. Biennale v Sao Paulu zlatou medaili za scénografii. (Národní divadlo. *František Tröster* [online]. © 2013 [cit. 21. 6. 2013]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/>)

<sup>426</sup> Rudolf Macharovský (1909 Praha – 1978 Karl Marx-Stadt, Německo), tanečník, choreograf a pedagog. Patřil k předním osobnostem poválečné éry, stál u zrodu řady našich baletních scén. Všestranný umělec – ovládal nejen umění klasického tance, ale byl i mistrem varieté a akrobacie, tance revuálního či excentrického, výtečně stepoval. Počátky jeho kariéry jsou spjaty s účinkováním v různých pražských operetních a revuálních domech: Uranie (1927–1928, 1935), Aréna na Smíchově (Arena boys, 1928–1931), Divadlo komiků (Happy boys, 1932), Švandovo divadlo (1931–1932, 1935–1937, 1939–1945), Malá opereta (1932–1933), Tylovo divadlo Nusle (1934, 1937–1939). Ve 30. letech provozoval v Praze v Hradební ulici vlastní taneční školu. Po druhé světové válce se začal věnovat baletnímu umění: založil baletní soubor v Liberci (1945–1946), šéfoval baletu Slovenského národního divadla v Bratislavě (1946–1948), dále v Košicích (1948–1955) a Olomouci (1956–1959). Na zmiňovaných scénách zároveň působil též jako sólista. (Ústav hudební vědy Filosofické fakulty Masarykovy univerzity. *Rudolf Macharovský, Rudolf*. Český hudební slovník osob a institucí [online]. © 2008 [cit. 21. 6. 2013]. Dostupné z: <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/>)

<sup>427</sup> Josef Šulista (nar. 1920 Pištín u Českých Budějovic), basbarytonista. Zpěv studoval na Brucknerově konzervatoři v Linci, později v Ostravě. V době totálního nasazení působil v letech 1943–1945 v Linci,

Miladě Markové (Lišák). K jednotlivým výkonům se dohledané zprávy nijak konkrétněji nevyjadřují.

V pořadí čtvrté nastudování *Bystroušky* v Olomouci mělo premiéru 27. září 1970. Představení dirigoval Pavel Pokorný, inscenoval E. F. Vokálek, výtvarně řešili Jiří Procházka a Adolf Wenig. Choreografem byl Josef Škoda. Titulní úloha připadla při premiéře Vlastě Ployharové.<sup>431</sup> V roli Lišáka se představila Zdena Talpová,<sup>432</sup> Josef Šulista vytvořil, údajně znamenitě, postavu revírníka. (Jediným zápořem v jeho pojetí byl pro Vladimíra Hudce z Hudebních rozhledů jeho „nefořtovský“ oděv.<sup>433</sup>) V dalších rolích vystoupili Václav Eremiáš (rehtor),<sup>434</sup> hostující Josef Klán (farář),<sup>435</sup> Hynek Maxa (Harašta)<sup>436</sup> aj.

---

potom během dvouměsíční existence opery v Teplicích, od konce r. 1945 do r. 1952 v Liberci. V letech 1952–1989 angažován v Olomouci, 1980–1985 měl zároveň částečný úvazek v Ostravě. Věnoval se hojně i činnosti koncertní, má nahrávky na gramofonových deskách (Kouzelná flétna, Bratři Karamazovi). (JANOTA, Dalibor, KUČERA, Jan. *Malá encyklopedie české opery*. Praha: Paseka, 1999, s. 256.)

<sup>428</sup> Otta Kubín (1895 Nové Dvory – 1975 Praha), barytonista. Účinkoval mj. v Olomouci, Lübecku a Hamburku. (*Otta Kubín*. Čeští operní pěvci [online]. © 2007 [cit. 22. 6. 2013]. Dostupné z: <http://cestipevci.wz.cz/>)

<sup>429</sup> Marie Burešová (1922 Dražovice – 1963 Olomouc), sopranistka. Studovala na brněnské konzervatoři a JAMU. Působila v Brně, Olomouci (1953–57) a Ostravě (1957–63). Lyrický a kolorатурní soprán. (*Marie Burešová*. Čeští operní pěvci [online]. © 2007 [cit. 22. 6. 2013]. Dostupné z: <http://cestipevci.wz.cz/>)

<sup>430</sup> Růžena Jelínková (nar. 1917 Náráměč), sopranistka. V letech 1941–1946 působila ve sboru Československého rozhlasu, současně studovala zpěv u J. Vavrdové. V sezoně 1946/1947 sólistka Velké opery 5. května, v letech 1947–1977 angažována v Olomouci. Natočila několik snímků pro Supraphon. (JANOTA, Dalibor, KUČERA, Jan. *Malá encyklopedie české opery*. Praha: Paseka, 1999, s. 104.)

<sup>431</sup> Vlasta Preisslerová-Ployharová (nar. 1928 Zbynice), sopranistka. Studovala na pražské konzervatoři u V. Linhartové a v Itálii u Giny Cigny. Působila v Olomouci (1956–1984). (*Vlasta Preisslerová-Ployharová*. Čeští operní pěvci [online]. © 2007 [cit. 22. 6. 2013]. Dostupné z: <http://cestipevci.wz.cz/>)

<sup>432</sup> Zdena Talpová (1925 Olomouc – 1981 Olomouc), sopranistka. Zpěv studovala na pražské konzervatoři u J. Pěničkové. Účinkovala v Olomouci (1951 - 54), v Armádní opeře (1954–1956), v Ostravě (1956–1957) a v Bratislavě. (*Zdena Talpová*. Čeští operní pěvci [online]. © 2007 [cit. 22. 6. 2013]. Dostupné z: <http://cestipevci.wz.cz/>)

<sup>433</sup> *Hudební rozhledy*. Praha: Syndikát českých skladatelů, 1970, roč. 23, č. 12, s. 546.

<sup>434</sup> Václav Eremiáš (1920 Hluboká nad Vltavou – 1984 Hluboká nad Vltavou), tenorista. Studoval na pražské konzervatoři u D. Levytského. Působil v Plzni (1950–1952, jako barytonista), poté už jako tenor v Armádní opeře (1952–1955), v Liberci (1955–1958) a v Olomouci (1958–1982). Působil i jako pedagog. (*Václav Eremiáš*. Čeští operní pěvci [online]. © 2007 [cit. 22. 6. 2013]. Dostupné z: <http://cestipevci.wz.cz/>)

<sup>435</sup> Josef Klán (1935 Příbram – 2012 Brno), basista. Vyučil se strojním zámečnickem ve strakonické Zbrojovce (1950–1952) a poté studoval na Vyšší odborné škole strojnické v Písku. Odešel do Prahy studovat zpěv na AMU u Dmitra Levitzkého a později u Zdeňka Otavy. Už za studií začal vystupovat v operních inscenacích. Po absolvování AMU získal první angažmá jako sólista v operním souboru Slezského divadla Zdeňka Nejedlého v Opavě (1962–1963), poté zpíval v Moravském divadle v Olomouci (1963–1965), až nakonec v r. 1965 přesídlil do Brna. Zde působil jako sólista v opeře Národního divadla dlouhých pětadvacet let, než odešel do důchodu (1965–2000). Hned zkraje svého angažmá zpíval u příležitosti slavnostního otevření nové budovy Janáčkova divadla postavy Jezevce a Faráře v Janáčkově opeře Příhody lišky Bystroušky v režii Miloše Wasserbauera a pod hudebním vedením Františka Jílka (2. 10. 1965). Operní posluchače i kritiku si získal svou sytou barvou hlasu, rozsáhlým hlasovým fondem a dramatickým přednesem. Během své hudební kariéry nastudoval 128

Vokálkovu režii můžeme na základě kritických ohlasů považovat přinejmenším za problematickou. Zásadní výtky směřují k jeho komice překračující meze uměřenosti. Předimenzování komiky ubralo podle názoru některých kritiků Janáčkovu příběhu jeho poetickou symboliku a přiblížilo operu lolkovsko-těsnohlídkovskému burlesknímu pojetí. Pod přívalem nadbytečně akcentované a včas neusměrněné komiky pravděpodobně nevyzněl ideově i dramaticky silný závěr. Dojem nezanechala ani choreografie, označovaná za ne příliš citlivou, místy až topornou.<sup>437</sup> Závěrečný monolog revírníka byl pojat částečně jako další sen protagonisty, celkové aranžmá scény se některým kritikům zdálo překombinované.<sup>438</sup> Nonkonformní a podle Vladimíra Hudce až nepřijatelně „brodovské“ bylo zjevení Terynky a jejích nápadníků v Bystrouščině snu.<sup>439</sup>

V téže divadelní sezóně uvedlo *Lišku Bystroušku* i opavské divadlo. Zajímavé srovnání režijních koncepcí těchto představení nabízí Luděk Zenkl v časopisu *Opus musicum*.<sup>440</sup> Lépe z něj vychází režisér opavské inscenace, Václav Věžník, který dle Zenklova názoru přistoupil k dílu střízlivěji, poetičtěji, a dosáhl tak mocnějšího účinku než přílišně realistický Emil Vokálek v Olomouci. Zatímco Věžník postupoval v intencích Janáčkovy poetické symboliky, Vokálek se uchýloval k „brodovské“ fabulaci a domýšlení kontextů, které Janáček nepokládal za nutné sdělovat, ba dokonce si jejich propracovávání nepřál, zejména z důvodu zachování prostoru pro dotvořující

---

operních rolí v českých i světových operách; jeho repertoár sahal od barokní tvorby až po moderní autory. Objevil se ve více než třech tisících představení, z toho bylo přes dvě stovky premiér. Kromě hostování na mnoha domácích i zahraničních operních scénách (Itálie, Řecko, Rakousko, Švýcarsko, Španělsko, Belgie a jinde) se věnoval také pedagogické činnosti – vyučoval zpěv na brněnské konzervatoři i na Hudební fakultě brněnské JAMU. Kromě toho koncertoval sólově (oratoria, kantáty, písně českých i světových skladatelů). Za svou uměleckou činnost získal v r. 1977 tvůrčí prémii Sekce pro tvůrčí činnost v oblasti divadla a rozhlasu Českého literárního fondu za roli Borise Godunova a za Rocca v Beethovenově *Fideliovi*. (Ústav hudební vědy Filosofické fakulty Masarykovy univerzity. *Klán, Josef*. Český hudební slovník osob a institucí [online]. © 2008 [cit. 21. 6. 2013]. Dostupné z: <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/>)

<sup>436</sup> Hynek Maxa (1922 Praha – 2001 Praha), barytonista. Zpěv studoval soukromě u D. Levytského, F. Carpiho a R. Židové. Začínal ve sboru Národního divadla, od r. 1959 angažován jako sólista v Olomouci, kde působil jako přední barytonista dvacet šest sezon. Vedle rolí základního repertoáru vynikl jako malíř Mathis ve stejnojmenné Hindemithově opeře, Flambeau v Honnegerově *Orlíku* nebo v titulní postavě Zajcova Mikuláše Šubiče Zrinského. Později zpíval i role basové, hostoval v Rumunsku, Německu, Rakousku a jinde. Intenzivně se věnoval rovněž koncertní činnosti, působil též jako hlasový pedagog na jedné z fakult Karlovy univerzity. (JANOTA, Dalibor, KUČERA, Jan. *Malá encyklopedie české opery*. Praha: Paseka, 1999, s. 164.)

<sup>437</sup> *Hudební rozhledy*. Praha: Syndikát českých skladatelů, 1970, roč. 23, č. 12, s. 546.

<sup>438</sup> *Svobodné slovo*. Brno: Ústřední výkonný výbor čs. strany Národně socialistické, 7. 10. 1970, roč. 26, č. 237, s. 4.

<sup>439</sup> *Hudební rozhledy*. Praha: Syndikát českých skladatelů, 1970, roč. 23, č. 12, s. 546.

<sup>440</sup> *Opus musicum*. Brno: Svaz českých skladatelů, 1970, roč. 2, č. 8, s. 252.

fantazii diváka. V tomto ohledu je v recenzi zmiňován především Bystrouščin sen. Zatímco opavské Bystrouščino snění nepřekračovalo hranice původního záměru libreta, Vokálek zcela proti Janáčkově dramatické koncepci rozehrál na scéně pantomimu revírníka, rehtora a faráře soupeřících o pannu Terynku. Terynka nakonec faráře i rehtora odmítla a odešla ze scény s revírníkem. Smyslem pantomimy bylo zdůvodnění farářova motivu k volbě kněžského povolání a rehtorova uchýlení ke staromládeneckému životu. Zhmotnění osoby panny Terynky se však příkře rozchází s původním záměrem autora, který si její fyzické uvedení na scénu nepřál a stylizoval ji pouze jako iluzi, všudypřítomný, leč neviditelný objekt chimérických mužských představ a snů.

Rozdíl mezi Věžníkem a Vokálkem byl podle recenzenta Opusu musicum také v jejich práci s mimikou postav – Vokálkovi je vyčteno až příliš důsledné, a tím rušivé, napodobování „liščích“ pohybů. Věžník byl údajně v mimice i gestech střídmější.

Zenkl se nevyhnul ani kritice některých jednotlivostí týkajících se scénického obrazu, koncepci Jiřího Procházky označil za příliš realistickou. Z recenze je možno vyčíst, že Procházka jako ústřední motiv postavil na jeviště dva můstky přes (patrně) vyschlý potok, přímo v jednom z nich měl pod víkem z kulatiny své doupě jezevec (!).

Kromě brodovské pantomimy zanesl režisér Vokálek do své koncepce náznakem i některé Janáčkem vynechané původní Těsnohlídkovy epizody, např. scénu v myslivně zakončil výstupem vepříka, kterého revírník střelil namísto lišky.

Premiéra olomoucké *Bystroušky* se konala téměř přesně v den 50. výročí prvního českého představení v Olomouci.

22. ledna 1989 se konala premiéra předposledního, v pořadí pátého olomouckého a divácky nejúspěšnějšího nastudování Janáčkovy *Lišky Bystroušky*. Představení, které se v režii Martina Dubovice dočkalo třiceti repríz, řídil Reginald Kefer, výtvarně zpracoval Oldřich Šimáček (scéna) a František Kříž (kostýmy).<sup>441</sup> Choreografem byl Petr Veleta.

---

<sup>441</sup> František Kříž (1934 Plzeň – 2001 Brno), kostýmní výtvarník, tanečník, režisér. Absolvent JAMU (1966) v oboru operní režie (studoval u M. Wasserbauera). Současně studoval scénografii a jevištní kostýmnictví u významných scénografů a kostýmních výtvarníků. Člen Národního divadla v Brně v letech 1966–2000. Jako režisér nebo jevištní výtvarník se podílel na produkci více jak stovky představení. Byl také iniciátorem hudebních večerů ve foyeru Janáčkovy divadla, ve spolupráci s hudební redakcí Českého rozhlasu připravil řadu relací o osobnostech brněnské opery, scénaristicky se podílel na záznamech operních inscenací v televizi a věnoval se soustavně publikační činnosti.

Hlavní role ztvárnili Jaroslav Majtner<sup>442</sup> v alternaci s Jiřím Sulženkem<sup>443</sup> (revírník), Jana Majtnerová a Zdeňka Mollíková (Bystrouška), Petruše Cimburová a Daniela Opravilová (Lišák), Josef Šulista a Vladimír Třebický<sup>444</sup> (farář), Václav Málek a Konrád Tuček (rehtor), Jiří Horký a Vladislav Zápražný<sup>445</sup> (Harašta).

Režisér Martin Dubovic ve své koncepci vycházel ze dvou předpokladů: Přál si mít na jevišti maximálně pravdivé charaktery a nepřál si mít žádnou konkrétní scénu. Divákovi podle jeho názoru není třeba všechno vypovědět, pravé umění spočívá v pouhém náznaku. Pouhý nástin situací, konfliktů, prostředí, postačuje k vytvoření odpovídající atmosféry. Přílišná sdělnost nevede diváka k zamyšlení, a je proto v umění nežádoucí.<sup>446</sup>

Dubovicova a Šimáčková scéna byla sestavena ze třech „ledvinek“, neboli sestav praktikáblů aranžovaných do tvaru ledviny, se kterými se manipulovalo a které se dle potřeby „měnily“ tu ve vchod do hospody, tu v dvůr hájovny. Les byl řešen převážně světlem – na horizont, často svícený tmavomodrým světlem, prosvítaly obrazce připomínající listí. Koncepce založená na náznaku byla nejpatrnější v řešení myslivny – v nasvícené „ledvince“ byl umístěn pouze plot a bouda pro psa – nebo hospody, symbolicky vyjádřené jen vstupními vraty. Vše ostatní bylo odsvíceno.

Na rozdíl od prvních inscenátorů *Lišky Bystroušky* ve dvacátých a třicátých letech minulého století v paralelním plynutí zvířecího a lidského světa, potažmo v dualismu postav, Dubovic žádný inscenační problém nespaturuje. Zítkovo řešení, kdy se zvířata

---

<sup>442</sup> Jaroslav Majtner (1947 Šternberk – 2012 Olomouc), barytonista, absolvent JAMU. Studoval zpěv u V. Linhartové. Účinkoval v Olomouci (1971–1973 a 1979–2006) a v pražském Národním divadle (1974–1978). V letech 2002–2003 byl dramaturgem olomoucké opery. Působil také jako odborný asistent a posléze docent pro hlasovou výchovu na katedře hudební výchovy Pedagogické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci. (*Jaroslav Majtner. Čeští operní pěvci* [online]. © 2007 [cit. 24. 6. 2013]. Dostupné z: <http://cestipevci.wz.cz/>)

<sup>443</sup> Jiří Sulženko (nar. 1958 Pardubice), basista. Na pražské konzervatoři studoval nejdříve hru na kontrabas, po absolvování tohoto oboru teprve zpěv u K. Petra. Ještě během studií byl r. 1985 angažován u olomoucké opery, v r. 1989 přechází do Brna. Od r. 1991 sólista Národního divadla. Laureát mnoha soutěží, velmi rozsáhlý je i jeho koncertní repertoár. Hostoval v řadě evropských zemí i v zámoří. (JANOŤA, Dalibor, KUČERA, Jan. *Malá encyklopedie české opery*. Praha: Paseka, 1999, s. 248.)

<sup>444</sup> Vladimír Třebický (nar. 1948 Litoměřice), basista. Studoval soukromě u J. Švábové v Ústí nad Labem. Působil v Ústí nad Labem, v Opavě (1976–1983) a v Olomouci (od r. 1983). (*Vladimír Třebický. Čeští operní pěvci* [online]. © 2007 [cit. 24. 6. 2013]. Dostupné z: <http://cestipevci.wz.cz/>)

<sup>445</sup> Vladislav Zápražný (nar. 1950 Viničné u Pezinku, Slovensko), barytonista. Studoval na bratislavské konzervatoři u Š. Hozy a na hudební akademii v Sofii u I. Josifova. Účinkoval v Opavě (1978–1985) a v Olomouci (od r. 1985). (*Vladislav Zápražný. Čeští operní pěvci* [online]. © 2007 [cit. 24. 6. 2013]. Dostupné z: <http://cestipevci.wz.cz/>)

<sup>446</sup> Informace o tomto představení poskytl ve výše zmiňovaném rozhovoru v kavárně Mahler sám režisér Martin Dubovic. Následující řádky představují stručné shrnutí oné části rozhovoru, která se týkala *Lišky Bystroušky*. Tištěné informační zdroje, s výjimkou divadelního programu, nebyly dohledány.



přesouvala po scéně v podřepu, aby se na první pohled odlišila od vzpřímených lidí, považuje za „podcenění fantazie diváka“. Za stěžejní postavy opery pokládá přirozeně revírníka a Bystroušku, jejíž nejkrásnější scénou jsou podle něj námluvy se Zlatohřbítkem. Revírníka charakterizuje jako svrchovaného vládce lesa, který ale v okamžicích, kdy se v jeho chrámu octne sám, odkládá veškerou autoritu, již mu propůjčuje jeho funkce a kterou dostatečně projeví v rozhovoru s Haraštou, a mění se v citlivého člověka unešeného krásou toho, co vidí.

*Liška Bystrouška* je pro Dubovice rozkošná záležitost, snová feérie, životní nostalgie zkušeného Janáčka a není určena mladému režisérovi. Inscenovat ji s pochopením a citem zvládne jen člověk s životními zkušenostmi, které jej samotného přivedou k nostalgickému zklidnění a zamyšlení.

Poslední představení *Bystroušky* bylo zinscenováno k blížícímu se výročí 150 let od skladatelova narození významným janáčkovským interpretem, režisérem Václavem Věžníkem. Premiéra byla realizována 16. května 2003, dirigoval ji Tomáš Hanák.<sup>447</sup>

Těžiště Věžníkovy režijního přístupu spočívalo ve zřetelném a významově pestrém výkladu zvířecích scén, zejména v orchestrálních částech. Hned úvod opery nabídl diváku malebný obraz naddimenzovaných kapradin a mezi nimi se prohánějících motýlů, poskakujícího skokánka, veverek koulících šiškou apod. Nešlo o pouhou idylu, na jevišti se například objevil i křižák usmrcující mouchu, nebo jím protančil lišaj smrtihlav. Citovost výjevů pramenila z příhodně užitého detailu (např. svatební foto v závěru druhého dějství, půvabné taneční a pantomimické kreace lesní havěti apod.). Na představení spolupracovalo dvacet dětí, choreograficky se vyznamenal Daniel Wiesner.<sup>448</sup>

---

<sup>447</sup> Tomáš Hanák (nar. 1975 Brno), dirigent. Je absolventem brněnské konzervatoře v oboru klavír a dirigování. Ve studiu dirigování pokračoval na pražské AMU (u J. Bělohlávka a F. Vajnara), kterou dokončil v r. 2001. Již během pražských studií opakovaně řídil profesionální hudební tělesa, např. Pražskou komorní filharmonii, Státní filharmonii Brno, Janáčkovu filharmonii Ostrava, Talichův komorní orchestr nebo Jihočeskou komorní filharmonii. Reprezentoval Českou republiku na dirigentské soutěži Pražského jara 2000 a na Nicolai Competition 2001 v dánské Kodani. V letech 1997–2000 vedl Pražský studentský orchestr, s nímž absolvoval kolem stovky koncertů u nás i v zahraničí. Od r. 2000 je angažován jako dirigent (šéfdirigent 2003–2009) v Moravském divadle Olomouc. Často také spolupracuje s Národním divadlem Moravskoslezským v Ostravě, kde nastudoval již řadu inscenací. Od r. 2006 je hlavním dirigentem Komorního orchestru Pavla Haase, který je složen z vynikajících pražských hudebníků mladé generace. Dále také vystupuje s brněnským ansámblem Opera Diversa, který se převážně zaměřuje na interpretaci soudobé hudby. (Moravské divadlo Olomouc. *Tomáš Hanák* [online]. © 2013 [cit. 24. 6. 2013]. Dostupné z: <http://www.moravskedivadlo.cz/>)

<sup>448</sup> Daniel Wiesner (nar. 1947 Praha), tanečník, choreograf, režisér a libretista. Absolvoval taneční oddělení Státní konzervatoře v Praze v r. 1967 a obor choreografie na katedře tance Akademie múzických

Kostýmy a scénickou výpravu k tomuto projektu navrhl Jan Dušek.<sup>449</sup> K výtvarné stránce představení Karel Steinmetz poznamenal: „*Olomoucká Bystrouška je plná barev*“.<sup>450</sup>

Role byly alternovány, nejlépe vychází z hodnocení kritiků postava revírníka ztvárněná Vladislavem Zápražným v alternaci s Pavlem Stejskalem,<sup>451</sup> přičemž Zápražný vyšel lépe pěvecky, Stejskal herecky. Ze slov Karla Steinmetze z Olomouckého dne vyplývá, že režisér nedodržel paralelismus postav, postava a její zvířecí protějšek nebyla prováděna jedním a tímtož protagonistou. Pravděpodobně však zcela v intencích Janáčkovy dramatického plánu zdůrazňoval vývoj postav, který se také jemu i pěvcům podařilo údajně velmi dobře postihnout. Tak například Elena Gazdíková je oceněna za své zpracování Bystroušky od dětsky zvědavého liščete, přes mile koketní mladou dámu až po vyzrálou a zklidněnou liščí matku. Lenka Šaldová srovnává v tomto ohledu Věžníkovu olomoucké nastudování *Bystroušky* s libereckým nastudováním Jana Štycha ml. realizovaným v téže divadelní sezóně, a je to právě absence dramatického vývoje postav, kterou dle jejích slov Štychovo představení nejvíce trpělo. Táž kritička si všímá také režijního pojetí první scény u Pásků, které Věžník viděl vyhroceněji, než bylo obvyklé, spíše jako rozmrzelou opileckou hádku podněcovanou zejména netradičně pichlavým, upjatým rektorem Ondřeje Doležala.<sup>452</sup> K tomuto pojetí Šaldová dodává:

---

umění v Praze v r. 1979, v r. 1977 byl na stáži u Maurice Bějarta v Bruselu. Jako tanečník byl v jediném angažmá v Národním divadle v Praze v letech 1967–1990 (od r. 1972 sólista, od r. 1984 choreograf). Byl pedagogem choreografie na katedře tance Akademie múzických umění v Praze v letech 1986–1988. (Ústav hudební vědy Filosofické fakulty Masarykovy univerzity. *Wiesner, Daniel*. Český hudební slovník osob a institucí [online]. © 2008 [cit. 1. 6. 2013]. Dostupné z: <http://www.ceskyhudebnislovník.cz/>)

<sup>449</sup> Jan Dušek (nar. 23. 5. 1942 Praha), scénograf, kostýmní výtvarník, pedagog. Studoval Střední odbornou školu výtvarnou v Praze a scénografii na DAMU (prof. Tröster). Pracoval jako výtvarník v Ostravě, jako pedagog na DAMU od roku 1997. V letech 1990–1991 byl děkanem DAMU v Praze. Spolupracoval s předními českými a slovenskými scénami a režiséry. (MALÝ, Zbyšek, MALÁ, Alena. *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců*. Ostrava: Výtvarné centrum Chagall, 1998–2010, sv. 2, s. 143.)

<sup>450</sup> *Olomoucký den*. Olomouc: Vltava-Labe-Press, divize Morava, 19. 6. 2003, roč. 5, č. 142, s. 19.

<sup>451</sup> Pavel Stejskal (nar. 1937 Brno), basbarytonista. Studoval na brněnské konzervatoři u G. Fischera a na JAMU u L. Lesmanové. Účinkoval v Brně (1966–1967, 1970–1971 a 1985–1992), v Opavě (1966–1970), Ústí n. L. (1972–1974), Olomouci (1974–1982 a od r. 1992) a Ostravě (1982–1985). (*Pavel Stejskal*. Čeští operní pěvci [online]. © 2007 [cit. 12. 7. 2013]. Dostupné z: <http://cestipevci.wz.cz/>)

<sup>452</sup> Ondřej Doležal (nar. 1945 Medzev), tenorista. Studoval soukromě u M. Hürské-Vozkové. Působil v Olomouci (od r. 1966). (*Ondřej Doležal*. Čeští operní pěvci [online]. © 2007 [cit. 12. 7. 2013]. Dostupné z: <http://cestipevci.wz.cz/>)

„Jakkoli se mi tento výklad nezdá, je pravdou, že o to víc vynikne kontrast s druhou scénou u Pásků, kde je rector již skřípnutý, až plačtivý a revírník Pavla Stejskala zase klidnější, nostalgičtější.“<sup>453</sup>

Kvalita představení je doložena jeho účastí na festivalu Janáčkovy Hukvaldy. O hukvaldském provedení referuje nejobširněji, a také nejúsměvněji, Zuzana Kubátová ve svém příspěvku nazvaném *Janáčkova opera měla režii i z nebe*:

„Diváci se tuto sobotu usazovali v hledišti s deštníky a pláštěnkami v klíně, s obavou se dívali na nebe. Ve vzduchu byl cítit déšť. A tak když se na začátku prvního dějství na scéně objevil revírník, zvedl hlavu k mrakům nad sebou a zazpíval své úvodní – dostaneme bórku – tváře diváků rozvlnily úsměvy a odkudsi se dokonce ozval první potlesk. Ve třetím dějství se rozhodla olomouckému divadelnímu orchestru pomoci rodinka kosů v kaštanech nad jevištěm. Těžko říct, kde se v nich vzal takový cit: rytmicky trylkovali a dokreslovali hudbu přesně v okamžiku, kdy se děj opery odehrává za letního odpoledne na lesní pasece. Pak se přidali nebeští osvětlovači: mraky se rozestoupily a baletní scénu, která líčí radost ze života a z lásky, zalily dva pruhy jasného slunečního světla. Ještě před představením režisér Věžník podotkl, že provedení opery v amfiteátru musí být kvůli nedostatku jevištní techniky hodně zjednodušené. V téhle chvíli seděl mezi diváky, spokojeně pokyvoval hlavou a cítil nejspíš to, co lidé kolem něj: tohle se v žádném divadle vidět nedá.“<sup>454</sup>

Zajímavosti o Věžníkově scénickém i dramatickém pojetí *Lišky Bystroušky* se dovídáme z jeho odpovědí na otázky Reginalda Kefera v divadelním programu. Věžník spatřuje hlavní sílu opery v její pohádkové snivosti, pregnantně vyjádřené Janáčkovými slovy „*je to pohádka či pravda*“. Tato snivost je však ponejvíce obsažena v hudbě a jevištní akci, nikoli v textu. Janáček byl pro Věžníka výborný fejetonista a literát, nikoli libretista v pravém slova smyslu. Ovšem jeho dramatické cítění z něj udělalo skvělého upravovatele původního textu, který se nebál pro realističtější vyznění dialogů a jevištní akce razantně proškrtat, často i na úkor textové návaznosti, a vymyslet si i zcela nové dějové momenty a peripetie, jimiž často pozvedl celkové vyznění díla až do filosofických sfér.

Václav Věžník poukazuje dále na Janáčkovu nadčasovost a upozorňuje, že Janáček musí nadčasovým také zůstat. Přílišná intelektualizace jeho díla, stejně jako násilná aktualizace (např. zasazení děje do těžbou zdevastovaného lesa), mu v žádném případě neprospívá, naopak takovéto přístupy vrhají operu do „*přízemních spojitostí*

<sup>453</sup> *Divadelní noviny*. Praha: Společnost pro Divadelní noviny, 10. 6. 2003, roč. 12, č. 12, s. 6.

<sup>454</sup> *MF Dnes*. Praha: MaFra, 25. 6. 2003, roč. 14, č. 147, s. C/9.

s *krutou realitou*“, přílišné konstrukce jí pak odnímají lidský cit. Nesouhlasí ani s přístupy a invencemi, jimiž režiséři posouvají vyznění opery za hranice původního skladatelova záměru – na tomto místě uvádí zejména Pujmanovu režii z Národního divadla, v níž revírník v konci opery umírá, nebo koncepci Miloše Wasserbauera, který nahradil Zlatohřbítkův soprán tenorem, čímž vyznění obrazu Bystrouščiných námluv překlopil z roviny roztomilého pubertálního platonismu na úroveň všedního pojetí sexu.

Věžník nevnímá operu „tvrdě realisticky“, jako např. Felsenstein ovlivněný německým, možná zbytečně popisným překladem Maxe Broda, naopak proti Felsensteinovu přístupu vyzdvihuje cit, dobrotu a proces stárnutí. K otázce důležitosti emocionální složky opery mimo jiné uvádí:

„Opera je emocionální divadlo a dnes se mnozí lidé citu spíše vysmívají, tají jej a považují za něco na závalu. A z toho na mě jde někdy hrůza.“<sup>455</sup>

Lidský hlas musí být podle Věžníka v Janáčkových operách stejně strhující jako mluva činoherního herce. Naprostou srozumitelnost zpívaného slova, která „*zdaleka není doménou všech pěvců*“ označuje za „*jeden z imperativů janáčkovské interpretace*“. „*Bez naprosté srozumitelnosti slova se Janáček nedá hrát.*“<sup>456</sup>

Snivost opery vyplývá také z jejího přírodního dějiště. Jevištní ztvárnění lesního prostředí je pro režiséra i výtvarníka vždy velkou inscenační výzvou, rozhodující úlohu v něm sehrává detailní práce se světly. Zvláště v případě *Lišky Bystroušky*, v níž je příroda podstatným dramatickým faktorem, pokládá Věžník světlo za „*výrazný jevištní element*“ a Janáčкова slova „*les mění svou tvář každou minutou*“ chápe jako povel k řešení scény přidáváním a ubíráním jasu, jakýmsi „*crescendem a desrescendem*“ světla.

Úspěch posledního olomouckého nastudování Janáčkovy *Lišky Bystroušky* je nepopíratelný, zrcadlí se v resumé Karla Steinmetze: „*Shrnuto jednou větou: olomoucká Bystrouška je plná poezie, barev a hudební krásy.*“<sup>457</sup>

---

<sup>455</sup> JANÁČEK, Leoš. *Příhody lišky Bystroušky* [divadelní program]. Režie Václav Věžník. Moravské divadlo Olomouc, premiéra 16. 5. 2003. (Archiv Moravského divadla Olomouc)

<sup>456</sup> Tamtéž.

<sup>457</sup> *Olomoucký den*. Olomouc: Vltava-Labe-Press, divize Morava, 19. 6. 2003, roč. 5, č. 142, s. 19.

### 3.2.3 Kát'a Kabanová

*Kát'a Kabanová* je poslední Janáčkovou operou, která se na jevišti olomouckého divadla dočkala ode dne premiéry až do současnosti více než jednoho provedení. Poprvé byla v Olomouci uvedena 21. listopadu 1931. Předcházela jí přednáška brněnského operního dramaturga a režiséra olomouckého představení, dr. Pospíšila, uskutečněná v hudební síni dívčího gymnázia, v jejímž rámci zazněl obecný úvod týkající se Janáčkovy tvorby a hudební i dramaturgický rozbor připravovaného představení. Přednáška byla doplněna ukázkami fragmentů Kátina pěveckého partu v podání hostující operní pěvkyně Marie Minářové, za klavírního doprovodu šéfa olomoucké opery Emanuela Bastla, který Kát'u Kabanovou s olomouckým operním souborem hudebně nastudoval. Minářová představila svůj part „s oslňující dramatickou vervou“.<sup>458</sup>

O Pospíšilově režii bylo napsáno:

„Vycítil některé slabosti slovního námětu, oprávněně škrtl v úvodní scéně dosti obsahově zamotanou historii, čímž jen spád úvodu získal. Jednotlivé typy vybavil s jemným a uměleckým postřehem, ať už jde o trpící Kát'u, tvrdou Marfu, slabocha Tichona, vášeň Borisovu, dobrotu Kudrjáše, povrchnost Varvary atd. Davové scény zřetelně usměrnil, dal celku pravý ruch a dramatický spád, využiv všech okolností, jež u Ostrovského tuto stránku děje zmocňují.“<sup>459</sup>

O výtvarnou stránku představení se postaral dlouholetý „dvorní“ výtvarník olomoucké scény, Josef Gabriel, který vytvořil náladovou scénérii, vystupňovanou výhledy na široký pás Volhy i působivým prostředím rokle za zahradou Kabanových.

Marie Minářová<sup>460</sup> ztvárnila Kát'u herecky i pěvecky tak bravurně, že oslavné kritiky vznášejí jednohlasně trpký dotaz, proč jí nebylo umožněno stát se stálou členkou olomouckého operního ansámblu. Vášnivého Borise plně prožíval přední český

---

<sup>458</sup> *Československý deník*. Olomouc: Orgán československé živnostensko-obchodnické strany středostavovské, 22. 11. 1931, roč. 13 (26), č. 269, s. 4.

<sup>459</sup> Tamtéž.

<sup>460</sup> Marie Minářová (1896 České Budějovice – 1968 Praha), sopranistka. Vystudovala průmyslovou školu, zpěvu se učila na místní hudební škole, vystřídala několik zaměstnání a s pomocí O. Jeremiáše nastudovala několik rolí. Zpěv studovala i v Praze a ve Vídni. Debutovala v Českých Budějovicích, od r. 1923 působila v Bratislavě. V r. 1925 přijala angažmá v Olomouci, v letech 1929–1931 angažována v Brně, v r. 1931 se své kariéry na samém jejím vrcholu musela pro nemoc vzdát. (JANOTA, Dalibor, KUČERA, Jan. *Malá encyklopedie české opery*. Praha: Paseka, 1999, s. 167.)

tenorista Jaroslav Jaroš.<sup>461</sup> Kabanicha Boženy Stoe grové<sup>462</sup> by podle kritiky snesla více démoničnosti a jedovaté zloby, v postavě Dikého basisty Švarce rušilo taktování rukama. Celý večer hodnotí recenzent Československého deníku jako „večer nezapomenutelných dojmů“.

Podruhé byla *Káťa* ve Velkém divadle v Olomouci uvedena k dvacátému výročí úmrtí skladatele 25. září 1948 v režii Václava Černého a pod taktovkou Iši Krejčího. Realizátorem scény byl vynikající český scénograf Oldřich Šimáček, k jehož výpravě k tomuto představení bylo poznamenáno:

„O. Šimáček ve svých scénických obrazech se zvláštním zdarem spojil realitu díla s básnickým snem a došel v jejich barevných hodnotách a světelných odstínech mohutného účinku.“<sup>463</sup>

Hlavní role v tomto „riskantním počínu Krejčího nekompromisní dramaturgie“<sup>464</sup> byly svěřeny Miladě Markové (Káťa), Boženě Stoe grové (Kabanicha), Karlu Hauserovi (Boris), Jaroslavu Sobotovi (Tichon), Jarmile Bošinové (Varvara) a Vladimíru Ottovi (Kudrjáš). Vyzdvižen je zejména skvělý výkon Markové, a to pro její „hluboký, vášnivý cit a vroucnost“ kontrastující s temperamentní, dobrodružnou Varvarou Bošinové, provázející svůj výstup tanečně pohyblivým, „graciézním“ intrikánstvím.<sup>465</sup>

V superlativní rovině se k tomuto olomouckému nastudování *Káti* vyjadřují všechny nalezené recenze. Kritik Nové politiky kromě pochvaly sólistů oceňuje také Išu Krejčího, kterému se podobně jako v *Pastorkyni* podařilo jasně vykontrastovat Janáčkovu lyriku a „dramatickou výbušnost“ – tu především v předehře, závěru druhého obrazu a pak v obou scénách posledních – a přimět orchestr k preciznímu intonování.

---

<sup>461</sup> Jaroslav Jaroš (1902 Moravské Budějovice – 1968 Brno), tenorista. Studoval v Brně soukromě u T. Černíka a už během studia vystoupil na brněnském jevišti jako Jeník. Kariéru začal ve Východočeském divadle v Pardubicích r. 1927, v sezoně 1929/1930 působil v Olomouci, pak odešel do německého divadla v Opavě. Odmítl nabídku z několika dalších německých divadel a vrátil se do Olomouce (1931–1935), kde nastudoval neuvěřitelných 72 rolí. V sezoně 1935/1936 angažován v Brně, pak přijal úvazek v Bratislavě a za okupace působil v Plzni. V letech 1945–1961 angažován opět v Brně. Často hostoval i v Národním divadle. (JANOTA, Dalibor, KUČERA, Jan. *Malá encyklopedie české opery*. Praha: Paseka, 1999, s. 103.)

<sup>462</sup> Božena Stoe grová (1903 Zastávka u Brna -1961 Olomouc), mezzosopranistka. Účinkovala v Brně, Bratislavě a Olomouci. (*Božena Stoe grová*. Čeští operní pěvci [online]. © 2007 [cit. 12. 4. 2014]. Dostupné z: <http://cestipevci.wz.cz/>)

<sup>463</sup> *Lidová obroda*. Brno: Krajský akční výbor Československé strany lidové, 29. 9. 1948, roč. 1, č. 173, s. 3.

<sup>464</sup> *Hudební rozhledy*. Praha: Syndikát českých skladatelů, 4. 12. 1961, roč. 14, č. 23–24, s. 1007.

<sup>465</sup> *Lidová obroda*. Brno: Krajský akční výbor Československé strany lidové, 29. 9. 1948, roč. 1, č. 173, s. 3.

Z postav podle názoru téhož pisatele nejvíce odpovídaly Janáčkovu dramatickému slohu postavy zlé. K Miladě Markové kritik poznamenává, že dala své Káti „*všechnu slovanskou něhu, citovost i přemítavé rozpolcení, jichž tato velká role především požaduje*“.<sup>466</sup>

K režii Václava Černého není bohužel zaznamenáno nic konkrétního.

28. října 1967, v den oslav samostatné české státnosti a v měsíci československo-sovětského přátelství, byla v Olomouci Janáčkova *Káťa* uvedena potřetí, tentokrát v režii E. F. Vokálka. Scénu navrhl Jiří Procházka, hudebně toto dílo nastudoval šéf opery Zdeněk Košler. Stálice olomoucké scény Milada Marková se tentokrát svému publiku představila v roli Marfy Ignatěvny a potvrdila touto rolí širokou škálu svých výrazových prostředků.

O tomto představení se dovídáme v první řadě, že získalo velký ohlas u obecnosti. Košlerova koncepce hudebního nastudování spočívala především ve zdůraznění Janáčkovy „*zhavého lyrismu*“, charakteristického skladatelova vyjádření soucitu s trpící hlavní hrdinkou. Této koncepci podřídil podle Vladimíra Hudce i poslední scénu, u Janáčka přímo nabitou dramatismem, čímž poněkud otupil účinek vyvrcholení Kátina boje.<sup>467</sup> Představení dirigoval Košler zpaměti.

K jednotlivým hereckým a pěveckým výkonům se kritika vyjadřuje v těchto intencích: v osobě Káti zvýraznila její představitelka Agia Formánková<sup>468</sup> rozměr senzibility, její zkušenější alternantka Zdena Talpová chápala bohužel tuto úlohu poněkud patetičtěji. Konrád Tuček dodal Kudrjašovi sympatickou, až chlapeckou bezprostřednost. Čistotu jeho projevu kalily některé blíže nespecifikované deklamační zlozvyky. Markové byla v Kabaniše vyčtena občasná zbytečná teatralita, i tak ovšem údajně vytvořila „*velkou roli*“.<sup>469</sup>

Režisér Vokálek byl kritikou oceněn za adekvátní vyladění poměru jevištního aranžmá a práce s jednotlivcem. Tentokrát již pravděpodobně dokázal zdařileji ovládnout prostor pro improvizaci herců, než tomu bylo v případě *Pastorkyně* v roce

<sup>466</sup> *Nová politika*. Brno: Melantrich, 28. 9. 1948, roč. 1, č. 176, s. 3.

<sup>467</sup> *Červený květ*. Ostrava: Krajský Národní výbor, 1962, roč. 7, č. 2, s. 60.

<sup>468</sup> Agia Formánková-Schindlerová (nar. 1934 Brno), sopranistka. Zpěv studovala na JAMU u j. Vavrdové. Od r. 1960 angažována u olomoucké opery, 1963–1974 v Ostravě. V letech 1974–1990 sólistka Národního divadla. Ve svém repertoáru má většinou role mladodramatické a dramatické (Emília Marty, Maryša, Milada, Tařána, Jenůfa i Kostelníčka, Kateřina v Řeckých pašijích aj.) (JANOTA, Dalibor, KUČERA, Jan. *Malá encyklopedie české opery*. Praha: Paseka, 1999, s. 69.)

<sup>469</sup> *Červený květ*. Ostrava: Krajský Národní výbor, 1962, roč. 7, č. 2, s. 60.

1963, což se projevilo ve funkční týmové práci a v konečném důsledku větší uvolněnosti celého představení.

V roce 1973 byla *Káťa* v Olomouci nastudována počtvrté, tentokrát k oslavám 150. výročí narození A. N. Ostrovského. Premiéra proběhla o státním svátku dne 28. října. Rok 1973 byl také vyhlášen jako Rok české hudby, zařazení této Janáčkovy opery tak bylo významným dramaturgickým počinem hned v několika ohledech. Hudebně toto představení nastudoval novopečený šéf opery Miloš Konvalinka,<sup>470</sup> režie byla svěřena Jiřímu Glogarovi. Scéna byla navržena Jiřím Procházkou.

Hlavní role byly obsazeny vesměs mladými pěvci, mezi jinými Evou Kinclovou (*Káťa*),<sup>471</sup> Leo Marianem Vodičkou (*Boris*) nebo Janou Židkovou (*Varvara*), kteří skvěle obstáli vedle zkušených zpěváků, jakými byli například Jan Pleticha<sup>472</sup> v roli Tichona nebo Konrád Tuček jako Kudrjaš. Despotickou Kabanichu ztvárnila dlouholetá dvorní altistka olomoucké opery Božena Ministrová.<sup>473</sup>

Ucelenou představu o podobě tohoto představení si z dostupných pramenů bohužel nemůžeme utvořit. K dispozici máme ve skutečnosti jen jednu recenzi Vladimíra Hudce publikovanou v Hudebních rozhledech. Ta je natolik stručná, že z ní nelze vyvodit žádný konkrétní závěr.

Poslední uvedení *Káti Kabanové* mělo na olomouckém jevišti premiéru dne 26. června 1998. V realizačním týmu inscenace figurují zvučná jména. Představení režíroval Václav Věžník, scénu navrhl Ladislav Vychodil, kostýmy přední český

---

<sup>470</sup> Miloš Konvalinka (nar. 1919 Nové Město na Moravě – 2000 Brno), dirigent a skladatel. Studoval na brněnské konzervatoři u J. Kvapila (kompozice) a Q. Arnoldiho (dirigování). Působil jako operní dirigent postupně v Göttingen, pražském Divadle 5. Května, Ústí nad Labem a také jako šéf opery v Košicích a Olomouci. Věnoval se rovněž řízení symfonických těles. V letech 1976–1979 šéf opery Národního divadla, nastudoval zde např. *Příhody lišky Bystroušky* a *Mistry pěvce norimberské*. Byl často zaměstnán jako dirigent v rozhlasových studiích a vydal na 80 gramofonových nahrávek. (JANOTA, Dalibor, KUČERA, Jan. *Malá encyklopedie české opery*. Praha: Paseka, 1999, s. 122.)

<sup>471</sup> Eva Kinclová (1946 Krumvíř – 1995 Ostrava), sopranistka. Studovala na JAMU. Účinkovala v Olomouci a v Ostravě (od 1975). Měla zvučný hlas temné barvy s velkým tónovým rozsahem. (*Eva Kinclová. Čeští operní pěvci* [online]. © 2007 [cit. 27. 6. 2013]. Dostupné z: <http://cestipevci.wz.cz/>)

<sup>472</sup> Jan Pleticha (1920 Praha – 2010 Olomouc), tenorista. Zpěv studoval u J. Berlíka. V letech 1954–1957 angažován v Opavě, 1957–1983 v Olomouci. Byl tenoristou s vytrvalým hlasem a jistými výškami. (JANOTA, Dalibor, KUČERA, Jan. *Malá encyklopedie české opery*. Praha: Paseka, 1999, s. 213.)

<sup>473</sup> Božena Ministrová (1922 Kokory u Přerova – 2013), altistka. Zpěv studovala u M. Zapletalové. R. 1945 patřila k zakládajícím členům české opery v Opavě, v letech 1946–1948 působila v Olomouci, 1948–1950 v Brně, 1950–1956 znovu v Opavě, 1956–1983 definitivně v Olomouci, kde se zařadila mezi přední sólistky a ve svém oboru dosáhla mnoha úspěchů. (JANOTA, Dalibor, KUČERA, Jan. *Malá encyklopedie české opery*. Praha: Paseka, 1999, s. 167.)



divadelní i filmový kostýmní výtvarník Josef Jelínek.<sup>474</sup> Hudební nastudování bylo svěřeno švýcarskému dirigentu Michelu Phillipovi, který jako jediný byl kritikou strhán, a to pro nedokonalé pochopení Janáčkovy partitury a řemeslnou neschopnost skloubit orchestr se sólisty.

Hlavních úloh se zhostili Valentina Čavdarová<sup>475</sup> v alternaci s Ludmilou Machytkovou (Kát'a), Tomáš Krejčířík<sup>476</sup> a Ondřej Doležal (Tichon), Václav Málek (Boris), Magda Málková a Olga Koubková<sup>477</sup> (Kabanicha), Zoltán Korda<sup>478</sup> a Petr Martínek (Kudrjaš), Šárka Brychová (Varvara) a jiní.

O pojetí postav referuje detailně Helena Havlíková v Hudebních rozhledech. Zmiňuje zejména netradiční přístup Václava Málka, který svého Borise nepojal jako romantického snílka, ale odhodlaného mladíka, pro kterého je Kát'a jen objekt milostné touhy. V okamžiku, kdy se s ní loučí, je znát jeho netrpělivost, „*aby měl ty citové*

---

<sup>474</sup> Josef Jelínek (nar. 1949 Praha), výtvarník a scénograf. Studoval scénografii na Divadelní fakultě AMU u prof. L. Vychodila, za nímž po dvou letech odešel na VŠMU do Bratislavy. Tam se pod vedením prof. L. Purkyňové již specializoval na tvorbu divadelního kostýmu. Jeho prvním působištěm byl Zlín, v r. 1983 byl angažován v Národním divadle v Praze. Jeho doménou jsou stejně činohry jako díla hudebnědramatická, při nichž se vždy inspiruje hudbou. Na Pražském quadriennale 1975 získal čestné uznání, o osm let později zlatou medaili za kostým. Zúčastnil se Triennale v Novém Sadu (celá česká expozice byla oceněna zlatou medailí) a samostatně vystavoval v Divadle na Vinohradech. Řadu ocenění získal i v zahraničí. Ve španělské Seville vytvořil kostýmy Straussovy *Salome*, kterou zde režijně připravil Peter Weigl, s nímž vytvořil též kostýmy pro film česko-německé produkce Benjamina Brittena *Jak se dělá opera*. Je držitelem Českého lva 2002 za nejlepší kostýmy (film *Andělská tvář*). V r. 2012 získal Cenu Thálie 2011 – zvláštní cenu kolegia. (Národní divadlo. *Josef Jelínek* [online]. © 2013 [cit. 27. 6. 2013]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/>)

<sup>475</sup> Valentina Čavdarová, sopranistka. Absolventka Hudební akademie v Sofii, v současnosti sólistka opery Divadla J. K. Tyla v Plzni a pedagožka na plzeňské konzervatoři

<sup>476</sup> Tomáš Krejčířík (nar. 1955 Brno), tenorista. Zpěv studoval na brněnské konzervatoři u F. Hrabala a R. Nováka a na JAMU u L. Lesmanové. První angažmá nastoupil v Opavě (1984–1985), následovala Olomouc (1985–1986), Ostrava (1986–1991), znovu Olomouc (1991–1994), od té doby Brno. V jeho repertoáru figuruje řada postav českých (např. Jeník, Števa, Tichon, Vojtěch) i světových (Don José, Canio, Manrico, Ismael ad.) (JANOTA, Dalibor, KUČERA, Jan. *Malá encyklopedie české opery*. Praha: Paseka, 1999, s. 128.)

<sup>477</sup> Olga Koubková (nar. 1950 Žilina), mezzosopranistka. Absolventka žilinské konzervatoře (u L. Šestákové) a JAMU (u J. Vavrdové). V letech 1975–1980 angažována v Banské Bystrici, poté v Olomouci, hostovala také v zahraničí. (JANOTA, Dalibor, KUČERA, Jan. *Malá encyklopedie české opery*. Praha: Paseka, 1999, s. 123.)

<sup>478</sup> Zoltán Korda (nar. 1968), tenorista. Je absolventem pěveckého oddělení brněnské JAMU. Již v průběhu studia se s úspěchem zúčastnil mezinárodní soutěže A. Dvořáka, kde získal 2. cenu, a Mezinárodní pěvecké soutěže v Salzburgu, kde byl jeho výkon oceněn zvláštní cenou. Své pěvecké vzdělání si dále rozšířil na stáži v italském Osimu pod vedením prof. Melaniho a ve spolupráci s tenoristou F. Corellim. Od roku 1997 je sólistou Janáčkovy opery Národního divadla v Brně. Za roli Nemorina v Donizettiho *Nápoji lásky* byl v roce 1999 nominován na cenu Thálie. Mimo brněnské divadlo spolupracuje také s ostatními soubory v republice, je častým hostem na prknech Státní opery Praha, Moravského divadla Olomouc ad. (Národní divadlo Brno. *Zoltán Korda* [online]. © 2013 [cit. 29. 6. 2013]. Dostupné z: [www.ndbrno.cz/](http://www.ndbrno.cz/))

*ženské výlevy už za sebou*“.<sup>479</sup> Ludmila Machytková nepojala Kát'u nikterak exaltovaně, teatrálně, hystericky, právě naopak, přistoupila k ní „s velkou vnitřní vroucností, s kterou se loučí s milencem i s vlastním životem“.<sup>480</sup> Jiný kritik napsal: „Má něhu i vášeň zároveň.“<sup>481</sup> Ocenění jsou také Šárka Brychová a Petr Martínek pro mladický temperament, kterým osvěžili průběh představení jako Varvara a Kudrjaš.

Václav Věžník založil svou koncepci zcela dle svého uměleckého chápání Janáčkova díla odkrytého v průvodním slově k Bystroušce z roku 2003 na hře se světlem. Jednotlivé scény vydělil ze tmy jeviště dramatickým nasvícením. Středobodem jeho pojetí je v naprosté shodě s dramaturgickým plánem Leoše Janáčka osud Káti.

### 3.2.4 Věc Makropulos a Z mrtvého domu

Janáčkovy nejzralejší opery našly svou cestu na olomouckou regionální scénu v historii divadla pouze jednou. Jejich početnějšímu provedení bránily a stále brání povětšinou personální, technické i ekonomické problémy, svou roli zde sehrává i přetrvávající nízký zájem olomouckého laického publika, byť se obě realizované premiéry setkaly s velmi příznivými ohlasy.

*Věc Makropulos* byla uvedena 7. prosince 1958 k připomenutí třicátého výročí Janáčkova úmrtí. Umělecký soubor opery disponoval v této době skvělou janáčkovskou interpretkou Miladou Markovou, jíž se jako jediné sólistce v historii olomouckého divadla naskytlá příležitost nastudovat náročný part Emílie Marty. Kritika nešetřila superlativy, bylo mimo jiné napsáno, že Milada Marková byla „*pěvecky dokonalá, jistá v každém tónu, dramaticky vyrovnaná*“,<sup>482</sup> nebo že vykazovala „*neobyčejnou hereckou přesvědčivost a vyspělou muzikálnost*“.<sup>483</sup> Představení bylo reprízováno celkem sedmnáctkrát, což potvrzuje, že se v žádném případě nejednalo o provedení druhé jakosti. Režisér Jiří Fiedler spolu s výtvarníkem Františkem Trösterem přistoupili k jeho realizaci až experimentálně. Koncepce prolínání reality s dávnou minulostí Eliny

<sup>479</sup> *Hudební rozhledy*. Praha: Společnost Hudební rozhledy, 1998, roč. 51, č. 9, s. 27.

<sup>480</sup> Tamtéž.

<sup>481</sup> *Právo*. Praha: Borgis, 10. 7. 1998, roč. 8, č. 159, s. 10.

<sup>482</sup> *Práce*. Brno: Deník Práce, 14. 12. 1958, roč. 14, č. 293, s. 7.

<sup>483</sup> *Lidová demokracie*. Brno: Orgán Československé strany lidové, vl. n., 11. 12. 1958, roč. 14, č. 295, s. 3.

Makropulos se odrazila ve scénickém zpracování vypjatých okamžiků prosvěcováním holé jevištní stavby všech tří jednání a jejím „zaléváním“ imaginárním prostorem dlouhých renesančních chodeb, z nichž vystupovaly a opět do ní mizely přízračné postavy Emiliina dávného života. Ze sloupoví minulosti tak například vystupovala i samotná Emilia jako zpěvačka dvorní opery Eliana MacGregor, ale i některé jiné postavy dokreslující aktuální duševní stavy jednajících osob. Projekce obrazů v zadní části jeviště, stejně jako iluzorní rozšiřování jevištního prostoru v prosceniu, byly prostředky, jimiž realizátoři představení dosahovali patřičné míry sugestivnosti jednotlivých scén. Kritici tento přístup vesměs oceňují, byť s výhradami. Vladimír Lébl v Divadelních novinách přijal tento přístup jako „*pozoruhodný a odvážný*“, stěžuje si ovšem na jeho technickou nedořešenost, stereotypní opakování a místy až nadužívání.<sup>484</sup> Recenzent Svobodného slova k tomu dodává:

„Zdá se však, že soustředění diváka bylo narušováno měněnou výtvarnou stránkou pozadí. Rušivá byla také zvukná aparatura projektoru, uplatňující se zejména při plánech orchestru.“<sup>485</sup>

Hudební nastudování nového šéfa opery, mladého a ambiciózního Zdeňka Košlera<sup>486</sup> prozrazovalo pečlivou přípravu. V orchestru dosáhl Košler podle kritiků odpovídající dynamičnosti, na scéně pak jasné srozumitelnosti zpívaného slova. Sólistický operní soubor nebyl tentokrát alternován, v jednotlivých rolích se Olomoučanům představili vedle Milady Markové známí janáčkovští interpreti František

---

<sup>484</sup> *Divadelní noviny*. Praha: vl. n., 24. 12. 1958, roč. 2, č. 24, s. 4. Podle Lébla působily nejvíce emotivně dva okamžiky – chvíle, kdy se Emilia dává poznat Haukovi náhlým vztyčením paží do postoje španělského tance a okamžik, kdy se k sobě mlčky přibližují Elina a její baletní „dávnověké“ alter ego.

<sup>485</sup> *Svobodné slovo*. Brno: Ústřední výkonný výbor Čs. strany národně socialistické, 10. 12. 1958, roč. 14, č. 294, s. 3.

<sup>486</sup> Zdeněk Košler (1928 Praha – 1995 Praha), dirigent. Pocházel z hudebnické rodiny, zpíval v Kühnově pěveckém sboru, jeho gymnaziální studium přerušila okupace, na jejímž konci byl uvězněn v koncentračním táboře. Po osvobození dokončil gymnázium a hudbu soukromě studoval u E. Grünfeldové, O. Jeremiáše, J. Řídkého a P. Dědečka, pak na dirigentském oddělení pražské AMU (u K. Ančerla a R. Brocka). Už během studií se uplatnil jako korepetitor Českého pěveckého sboru a v Národním divadle. V letech 1951–1958 byl dirigentem Národního divadla, v letech 1958–1962 šéfem olomoucké opery, 1962–1964 působil v téže funkci v Ostravě. V sezoně 1963/1964 byl šéfdirigentem berlínské Komické opery, 1971–1976 šéfdirigentem bratislavské opery, pak dirigentem České filharmonie, v letech 1980–1985 šéfem opery Národního divadla a v letech 1987–1992 tamtéž šéfdirigentem. Byl mimořádnou, univerzální dirigentskou osobností, uplatňující se stejně skvěle na koncertních pódiih jako v operních domech. Jako dirigent byl znamenitě technicky vybaven, měl fenomenální paměť (dirigoval z paměti i taková díla, jako jsou Wagnerovi *Mistři pěvci norimberští*) a absolutní sluch. (JANOTA, Dalibor, KUČERA, Jan. *Malá encyklopedie české opery*. Praha: Paseka, 1999, s. 123.)

Šifta (Albert Gregor), Jaroslav Sobota (Vítek), Vlasta Ployharová (Kristýna), František Bartůněk (Prus), Jan Pleticha (Janek), Josef Šulista (Kolenatý), Konrád Tuček (Hauk-Šendorf), Božena Ministrová (Poklížečka) a Vladimír Stropnický (Strojník).

Opera *Z mrtvého domu* měla v Olomouci jedinou premiéru 28. října 1967. Byla nastudována k 50. výročí Velké říjnové socialistické revoluce, zároveň však také datum premiéry připadlo na Den vzniku samostatného československého státu. Divadelní noviny píší: „*Jak lépe oslavit tyto dny než demonstrací hlubokého sepjetí našeho umění s ruskou kulturou?*“<sup>487</sup> Uvážíme-li, v jaké době se olomoucké divadlo rozhodlo k uvedení Janáčkovy operního epilogu, jehož „hlavním hrdinou“ je politický vězeň a ústředním tématem oslava lidské svobody, je toto nadšené volání přinejmenším překvapivé. Ospravedlnitelné je snad jen autorovou mylnou domněnkou, že Dostojevského idea není nadčasová a vztahuje se jen k popisu neutěšených poměrů v carském Rusku.

O svém režijním přístupu k této Janáčkově opeře referuje Emil Vokálek v krátkém rozhovoru pro časopis *Nová svoboda*, v němž mimo jiné otevřeně přiznává:

„Snažíme se, aby poslední slovo humanistického odkazu Janáčkovy zaútočilo na city dnešního diváka, aby v něm vzbudilo odpor proti ponižování lidské důstojnosti a omezování lidských svobod.“<sup>488</sup>

Inscenace *Mrtvého domu* kladla na olomoucký operní soubor, zvláště na jeho mužskou část, nemalé hudební i herecké nároky. Režisér Vokálek komentuje charakter postav a úkol jejich protagonistů slovy:

„Musejí tvořit nejrůznější charaktery ve stojícím vzduchu sibiřské věznice, portréty lidí, kteří se v její bezútěšné atmosféře živí nadějí na dosažitelnost svobody. Žijí svůj specifický život, ale neztrácejí lidské zájmy a touhy. Z toho důvodu například klademe velký důraz na scénu, kdy vězni hrají divadlo. Chápeme ji jako oblažující vpád umění do jejich tragického světa.“<sup>489</sup>

Celou operu vnímá Vokálek jako „*kaleidoskop scén, jimiž Janáček líčí osudy zatracenců v sibiřské věznici, aby u každého z nich odhalil onu jiskru boží, doutnající*

---

<sup>487</sup> *Divadelní noviny*. Praha: Svaz divadelních a filmových umělců, 6. 12. 1967, roč. 11, č. 9, s. 4.

<sup>488</sup> *Nová svoboda*. Ostrava: Deltapress, 26. 10. 1967, roč. 23, č. 257, s. 2.

<sup>489</sup> Tamtéž.

v hlubinách lidské podstaty.<sup>490</sup> Režisér se pokusil vystihnout dílo nekomplikovaným scénickým půdorysem a atmosférou hudební nálady i jevištního obrazu. Scénické řešení Jiřího Procházky spočívalo v myšlence kontrastu mezi masívní kvádrovou stavbou a kouskem volného nebe, mezi symbolem nesvobody a svobody, přičemž scéna perspektivně směřovala k mohutné uzavřené bráně, mocniteli sklíčenosti a rezignace. Jelikož se dějová linie *Mrtvého domu* nepojí k žádné hlavní postavě, musí dle Vokálkova chápání režie pracovat s prostorem umožňujícím vyčlenit z hereckého kolektivu hrdinu daného okamžiku.

Mužská část operního souboru nebyla tak početná, aby pokryla všechny role, museli tedy vypomoci i členové sboru. Režisér Vokálek si dobře uvědomoval, že úspěch představení, v němž není hlavní role, závisí na dobré součinnosti všech jeho složek, proto odmítl individualistické herectví a zmobilizoval zpívající aktéry k vytvoření jakéhosi „kolektivního hrdiny“. Expresivní pěvecké partie nabídly protagonistům příležitost k prokázání pěveckého i hereckého mistrovství. Zvláště zaujal Jan Pleticha v roli Skuratova, vynikli však i další pěvci jako např. František Šifta v úloze Luky, Václav Eremiáš jako Šapkin nebo Hynek Maxa v roli Šiškova. Ani v tomto případě však kritika neopomíná komentovat kvalitu janáčkovské dikce, která dle některých názorů nebyla zcela na úrovni.<sup>491</sup>

Pro olomoucké provedení díla byl vybrán Chlubnův hymnický závěr, jemuž se musela přizpůsobit i režijní koncepce. Ta například musela ve finále poněkud slevit z pečlivě budované intimní sugesce.

Vokálkova režie byla dle mínění recenzentů patřičně uměřená, dařilo se jí umně vyvažovat rovinu krutosti s rovinou lidskosti, kritici shodně oceňují především odstup od jednostranného líčení drastické atmosféry, k němuž by mohl být sváděn méně zkušený režisér.

---

<sup>490</sup> *Nová svoboda*. Ostrava: Deltapress, 26. 10. 1967, roč. 23, č. 257, s. 2.

<sup>491</sup> Na špatnou srozumitelnost zpívaného slova upozorňuje zejména Vladimír Hudec v Hudebních rozhledech, který apeluje na dirigenta, aby důsledněji přizpůsoboval dynamiku orchestrálního partu zpěváků a hlídal každou příliš expresivně zazpívanou frázi. (*Hudební rozhledy*. Praha: Syndikát českých skladatelů, 1967, roč. 20, č. 24, s. 740–741.)

### 3.2.5 Janáčkovské charaktery očima jejich olomouckých protagonistů

Pod režijním vedením Martina Dubovice a Václava Věžníka, posledních realizátorů Janáčkových oper v Olomouci, se v hlavních rolích inscenací představila olomouckému publiku řada významných osobností olomoucké divadelní scény. Jejich názory na interpretaci Janáčkových postav nejsou nezajímavé a přispívají k poznání současného stavu vnímání Janáčkových rolí odbornou divadelní obcí. Autor disertace se sešel s umělci při několika rozhovorech, v jejichž průběhu položil dotazovaným pět základních otázek:

*Jakými schopnostmi a dovednostmi musí podle vašeho názoru disponovat dobrý janáčkovský interpret?*

*V čem spatřujete obtížnost Janáčkových rolí?*

*V čem spočívá podle vašeho názoru hlavní síla Janáčkových charakterů?*

*Jak byste charakterizoval (charakterizovala) postavy z Janáčkových oper, které jste měl možnost během své umělecké kariéry nastudovat?*

*Jaký je podle vás důvod k opomíjení vrcholných Janáčkových operních děl *Věci Makropulos* a *Z mrtvého domu na jevišti olomouckého divadla*?*

Dotazovanými byli manželé Málkovi, Vladislav Zápražný, Hana Kostecká a Petr Martínek.

Magda Málková ztvárnila ve svém uměleckém životě celkem dvě janáčkovské postavy – Kostelničku a Kabanichu.<sup>492</sup> Mezi oběma ženami spatřuje diametrální rozdíl v jejich povaze. Kostelnička oproti Marfě Kabaniše není skutečně zlá persona, Magda Málková ji nikdy nepojímala záporně. Je nešťastnou ženou, jejíž zkratovitě jednání je podmíněno strachem z předsudků a společenského odsouzení. Miluje svou schovanku tak, že je schopna pro její dobro zavraždit její vlastní dítě. Nesouhlasí tedy s žádným „démonizováním“ této figury, ke kterému se uchýlovala například Milada Marková.

---

<sup>492</sup> K jejímu nastudování Lišáka ve Věžníkově *Bystroušce* v Olomouci bohužel ze zdravotních důvodů nedošlo, nahradila ji Hana Kostecká.

Obtížnost Janáčkových partů spatřuje Málková v oblasti čisté intonace a častého pohybu zpěvní linie ve vypjatých hlasových polohách. Náročná je také interpretace dramatické stránky Janáčkových rolí. Pro jejich zdařilé ztvárnění je velmi důležité, aby protagonista byl také dobrý herec, vládnul činoherní mimikou, gestikulací a dikcí, neboť slovo je u Janáčka základním stavebním kamenem dramatismu zpěvních linek. V Janáčkově se nelze exhibovat, v uchopení rolí je třeba usilovat o jejich maximální pravdivost. V činoherním charakteru inscenací se podle Málkové ukrývá největší síla Janáčkovy operního odkazu.<sup>493</sup>

Operní režisér a zpěvák Václav Málek byl ve svých výpovědích oproti manželce podstatně sdělnější a konkrétnější.<sup>494</sup> Hlavní sílu Janáčkových oper spatřuje v dramatismu příběhu. Všechna díla jsou zasazena do konkrétního společenského kontextu. Postavy se střetávají s určitou silou vytvářející odpor. Ten způsobuje jednajícím osobám množství vnitřních konfliktů, z nichž nejsilnějším je střet toho, co člověk chce, s tím, čeho skutečně dosahuje. Každý jedinec čelí v životě období frustrace způsobené zjištěním, že proti jeho vůli vždy stojí vůle druhých, síla, která mu nakonec znemožní dosáhnout maxima toho, po čem touží. A právě v tomto ohledu mohou dle názoru Václava Mála Janáčkovy figury oslovit obyčejného člověka, neboť obyčejný člověk zažívá každodenně tytéž boje jako ony.

Dobrý janáčkovský interpret by měl být podle Mála schopen empaticky vnímat postavu v rámci dějové linie a vztahové struktury příběhu, neodmyslitelnou složkou interpretace Janáčkových partů je propracovaná dikce. Požadavek čisté intonace je pro něj v případě jevištního díla Leoše Janáčka druhořadý, neboť jde většinou spíše o výrazový, deklamovaný zpěv než o kantilénu.

Z janáčkovských rolí nastudoval Václav Málek v Olomouci rectora, Lacu a Borise, mimo Olomouc i Luku z *Mrtvého domu*.<sup>495</sup> Rector je v jeho chápání této postavy zakřiknutý starý mládenec, schopný osmělit se jen po požití „štopečky“ alkoholu. Jeho převládající emocií je smutek nad promarněným životem, trýzeň osamělého člověka, shledávajícího se za zenitem svých duševních i fyzických sil. Smutek i samota se prohloubí odchodem faráře, jdoucího za určitým posláním, zatímco rector de facto končí. Laca je rovněž nešťastným člověkem, kterému podobně jako

---

<sup>493</sup> Rozhovor uskutečněn dne 10. 9. 2012 v olomoucké kavárně Mahler.

<sup>494</sup> Rozhovor uskutečněn dne 17. 9. 2012 v olomoucké kavárně Mahler.

<sup>495</sup> Národní divadlo Brno, premiéra 2. 10. 1998, režie Zdeněk Kaloč, hudební nastudování Jan Zbavítel.

rektorovi v životě uniká láska. Problém v interpretaci jeho osoby vyvolává otázka, zda v prvním aktu jedná v nekontrolovatelném návalu žárlivosti a závisti, nebo zda se jedná o chladný kalkul, tedy dobře promyšlený způsob, jak získat Jenůfu. Po celou dobu dramatu řeší zásadní dilema – odejít z gruntu a vzdát se tak podílu na něm, nebo zůstat a trpět? Uvědomuje si přitom, že i když zůstane, svůj podíl neobdrží, neboť podle dobového zvyklostního práva se grunt nedělil. V Borisovi vidí Václav Málek nešťastného slabocha, největšího z celého dramatu: Tichon je slaboch, který ovšem nic nepředstírá, své slabošství netají. Boris vědomě lže – zažehne v Kátí jiskřičku naděje, avšak v okamžiku, kdy má udělat poslední, rozhodující krok, selže. Krásné sliby smete jediným činem. Působí jako ušlechtilý člověk, romantik, v nitru je ovšem zbabělec.<sup>496</sup>

Dle mínění sopranistky Hany Kostecké spočívá hlavní síla janáčkovských charakterů v jejich hudební charakteristice a v závažnosti témat. Pravdivost a životnost Janáčkových figur pramení ze sepětí s běžnou mluvou; jejich repliky proznívají všední skutečností, v jejich hudebních frázích pulsuje život. Dobrý janáčkovský interpret by měl oplývat citem pro slovo. Janáček se ovšem nesmí skandovat, party podle Kostecké nesmí ztratit kantilénu, v nich se právě naopak kantiléna snoubí s deklamací.

Hana Kostecká se v rozhovoru s autorem disertace vyjádřila konkrétněji pouze k těm Janáčkovým postavám, které měla možnost sama ztvárnit. Kostelničku zpívala roku 2000 v Teatro di San Carlo v Neapoli. Tato postava v jejích očích není zlá a není možné ji démonizovat. Je sešňěrovaná nemilosrdnými společenskými konvencemi vyvolávajícími v ní palčivou úzkost a obavu ze společenského znemožnění a odsouzení. Ve Věžníkově olomoucké *Bystroušce* ztvárnila Hana Kostecká Lišáka. Tato figura je podle ní velmi náročná pěvecky, ale zejména pohybově – kopíruje zvířecí pohyby<sup>497</sup> – a výrazově – žena v „mužské“ roli se musí vypořádat s mužskou energií.<sup>498</sup>

Interview s Vladislavem Zápražným bylo uskutečněno dne 3. dubna 2014 v prostorách Moravského divadla Olomouc. Z Janáčkových postav ztvárnil Zápražný během své pěvecké kariéry Haraštu, revírníka a epizodního Kuligina. V rozhovoru se blíže vyjádřil k prvním dvěma rolím. Haraštu charakterizoval jako podvodníčka,

---

<sup>496</sup> Připomeňme, že sama kritika označila Málkovo zpracování Borise za nekonvenční. V jeho pojetí hraje Boris s Kátou účelovou hru, není romantickým snilkem, ale naopak člověkem, jehož Káťa přitahuje pouze po stránce sexuální.

<sup>497</sup> Jan Dušek navíc oblékl zvířecí postavy do kožených oblečků, které dle H. Kostecké ztěžovaly sólistům pohyb.

<sup>498</sup> Rozhovor byl uskutečněn 30. 10. 2012 v prostorách Konzervatoře evangelické akademie Olomouc.



zchytralého chlapíka, „který se vyzná“. Není zápornou ani kladnou postavou. Pro svou vychytralost a škodolibost je spíše nesympatický. V opeře zastupuje role s komickým prvkem. Proti němu stojí v ději opery revírník, „rovný chlap“, postava pozitivní zejména ve svém pohledu na život a lásce k veškerenstvu. Zásadní vývoj revírníkův Zápražný nepozoruje. Operní revírník je podle něj postava vyrovnaná, bezkonfliktní.

Vladislav Zápražný spatřuje obtížnost Janáčkových rolí v uchopení jejich psychologické základny. Janáčkovský interpret by měl ztvárňovat své figury pravdivě, přesvědčivě, bez operních manýr. Síla Janáčkových charakterů spočívá v jejich vnitřní energii, kterou není nutno vizualizovat okázalými jevištními gesty. Janáčkovský protagonista by měl být rovněž schopen činoherní dikce, neboť Janáček vycházel ve svých pěveckých partech z mluveného slova. Kantabilní „zpěv do oblouku“ se u Janáčka dle Zápražného, na rozdíl od mínění Kostelecké, nedá příliš uplatňovat. Oproti barokní opeře nebo operám Rossiniho musí být interpret maximálně při věci a znát velmi dobře obsah textu. Umění rozkrýt psychologii postav je neodmyslitelnou součástí herecké výbavy janáčkovského pěvce.

Zpěvák Petr Martínek dává ve svých odpovědích zapravdu předchozím dotazovaným interpretům. Janáčkovský pěvec musí disponovat dobrou pěveckou technikou ke zvládnutí náročných partů, v nichž nejsou výjimečné velké intervalové skoky, exponované hlasové polohy a další charakteristické známky Janáčkovy hudebního expresionismu. Nejobtížnější však je vystihnout dramatismus postav, procítit Janáčkův „veristický“ text. Umění vcítit se do psychologie ve své podstatě činoherních postav považuje Martínek u Janáčka za klíčovou součást výbavy janáčkovského pěvce. V plastičnosti figur, podepřených navíc životní filosofií, spatřuje Martínek jejich obtížnost. Hlavní síla Janáčkových postav spočívá v jejich realismu, tedy pravdivosti. Petr Martínek měl možnost ztvárnit během své umělecké kariéry postavy Kudrjaše a Števy. Kudrjaše charakterizuje jako obyčejného nevýrazného člověka, který je do děje zapojen pouze jako epizodní postava dotvářející kolorit ruské městské společnosti. Števa je samozřejmě postavou v kontextu Janáčkových operních postav daleko významnější, neboť je původcem neštěstí hlavní ženské postavy v *Pastorkyni*. Jedná se o člověka nevyzrálého, zhýčkaného, neschopného nést zodpovědnost za poklesek, jehož se dopustil. Důvodem k opomíjení Janáčkových vrcholných operních titulů v Olomouci je dle Martíňka vkus regionálního diváka, který reaguje na komerci více než na hlubší

umění. Dramaturgický repertoár se musí požadavkům diváka přizpůsobovat, jinak vedení divadla vždy riskuje, že představení budou prodělečná.<sup>499</sup>

### 3.2.6 Shrnutí výzkumu

Dramatické práce Leoše Janáčka jsou pravidelně zařazovány do dramaturgických plánů olomouckého divadla. V hanácké metropoli je nejoblíbenější a nejhranější Janáčkovou operou *Jenůfa*. Ta je následována *Příhodami lišky Bystroušky* a *Károu Kabanovou*. Vrcholná Janáčkovská dramata si cestu k srdci oblastního diváka neproklestita. Neměla k tomu ani příležitost. Jejich uvedení je dlouhodobě znemožněno velkými nároky na personální obsazení operního ensemblu v případě *Mrtvého domu* a hlasový i herecký projev představitelky hlavní role v případě *Věci Makropulos*. Konzervatismus regionálního diváka permanentně tlačí tvůrce představení k tradiční interpretaci prosté jakýchkoli náznaků jevištních aktualizací. Ojedinelé Fiedlerovy experimenty se nesetkaly s pochopením. Přetrvávající tradicionalismus režijních přístupů k Janáčkovým operám v Olomouci je doložen dochovanými prameny, zejména fotografiemi z představení nebo náčrty kostýmů a scén v divadelních programech. Charakteristické je tradiční krojové odění interpretů a realistické pojetí scény.

Novinové recenze janáčkovských představení odhalují časté nešvary operního herectví i režie, jako je nedostatečná artikulace, statická aranž postav a závislost na dirigentském gestu, přepětí nebo naopak nedotažení dramatismu postavy. Nejslabší složkou představení byl téměř ve všech případech nepřesně intonující a zvukově vyprázdňovaný orchestr.

Režiséři i pěvci shodně považují za nejsilnější stránku Janáčkovy uměleckého odkazu jeho dramatickou pravdivost. Hloubka příběhu a plastičnost postav je to, co může řadového diváka oslovit, mnohdy více než samotná hudba. Janáčkovský interpret by měl především dobře ovládat umění slova, neboť srozumitelnost textu je v Janáčkových činoherně polohovaných dramatech prvořadá a dodává postavám potřebný dramatismus. Janáčkovy figury nejsou šablonovité, proto také jejím interpretům nesmí chybět dávka psychologického vcítění a umění podchytit postavu

---

<sup>499</sup> Rozhovor s Petrem Martínkem proběhl dne 17. 4. 2014 v prostorách olomouckého Konviktu.

v jejím vývoji. V Janáčkově pojetí operní role vnímáme odklon od emocionálně exaltovaného divadelnictví k civilnímu, takzvanému vnitřnímu herectví. Tomuto se podřizuje i pojetí scény, které zvláště v polistopadové éře směřuje k intimitě, až náznakovosti. Jednotlivé postavy byly chápány tu komičtěji, tu seriózněji, materialističtěji nebo naopak idealističtěji. Postava v opeře Leoše Janáčka se však neobejde bez vyváženého poměru obojího – idealismu i jadrné zemitosti a syrovosti.

## Závěr

Leoš Janáček dle mínění některých interpretů nebyl ve své podstatě libretistou, byl jen geniálním dramatikem, který dokázal mistrně využít umění dramatické zkratky. Samostatnost v tvorbě operního textu jeho dílům prospěla. Při tvorbě libreta ctil bezezbytku zákonitosti dramaturgie a adaptace původních prozaických a dramatických textů, držel se vybraných adaptačních a dramaturgických metod, jejichž prostřednictvím vždy soustředil děj kolem hlavního hrdiny, děje druhořadého významu odsouval stranou jako přebytky odbočky. Ve vrcholných pracích se důsledně vyhýbal sociálně kritickým polohám původního textu. V centru jeho zájmu stanul člověk a jeho přetěžký životní úděl. Svými úpravami zasáhl v mnoha případech do psychologické báze postav, modifikoval děje i ideologické základny původních děl.

Na Janáčkovy librety, obzvláště syrový realismus neoperních námětů, si muselo publikum zvykat. Pro řadového českého diváka je dodnes Janáčkův kompoziční sloh hůře stravitelný, přesto se jeho operní tvorba i na domácích jevištích, hlavních i provinčních, etablovala, a je možno říct, že za tímto úspěchem stojí zvláště důsledný realismus její dramatické složky. Svě místo si tak Janáčkovy opery našly i na scéně Moravského divadla Olomouc, konzervativní regionální prostředí však, jak ukázal výzkum v třetí části disertace, důsledně vyžadovalo, a dodnes vyžaduje, tradiční režijní přístupy.

Janáček jevištně adaptoval témata blízká jeho uměleckému vnímání, korespondující s dobovými kulturními trendy. Jeho postavy z tohoto sociokulturního podloží vyrůstají, jejich sdělení jsou však nadčasová. Realismus děje a nadčasovost postav je to, co Janáčkovy operní dílo přibližuje i současnému diváku. Interpretace Janáčkových jevištních figur vyžaduje vnímavý psychologický rozbor a cit pro slovo. Skladatelovo zaujetí pro psychologii, jeho znalost fungování lidské duše, určuje vývoj jeho charakterů od prostých kamínků mozaiky původních sociálních dramát po hudebně dramatické nositelky závažných existenciálních idejí a výpovědí. Hlavním cílem disertace bylo prokázat, že takovýto intertextový vývoj činitelů dramatické složky Janáčkových oper existuje, a následně jej prostřednictvím metod výtčených v úvodu postihnout. Rozšířením tohoto cíle byla deskripce psychologické báze výsledných

dramatických tvarů a jejich funkce v horizontále děje, struktury vztahů a stěžejní ideje díla.

Disertace dává na jedné straně podnět k širšímu, obecnějšímu vědeckému zkoumání zákonitostí operní adaptace a dramatisace původní prozaické nebo dramatické tvorby, na straně druhé vybízí k dalšímu bádání v oblasti interpretace a recepce dramatické složky Janáčkových děl na jevištích českých i světových operních domů.

## SEZNAM PRAMENŮ A LITERATURY

### Literatura

- BARTOŠ, František. *Sto lidových písní*. Praha: J. Otto, 1903.
- BÁRTOVÁ, Jindřiška, HOLÁ, Monika. *Režijní přístupy k operám Leoše Janáčka v Brně*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění, 2004. ISBN 80-85429-88-8.
- BROD, Max. *Leoš Janáček, život a dílo*. Praha: Hudební Matice Umělecké Besedy, 1924.
- BURIÁNEK, František. *Karel Čapek*. Praha: Československý spisovatel, 1988.
- ČAPKOVÁ, Helena. *Moji milí bratři*. Praha: Československý spisovatel, 1962.
- ČÁSTKOVÁ, Patricie. *Káťa Kabanová na brněnském jevišti*. Brno: Šimon Ryšavý, 2003.
- ČERNOHORSKÁ, Milena. *Leoš Janáček*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1966.
- ČIČATKA, Jaroslav. *Leoš Janáček dramatik*. Olomouc: Krajská lidová knihovna, 1958.
- DELLE SEDIE, Emanuelle. *Estetica del canto e dell'arte melodrammatica*. Livorno: Ricordi, 1885.
- DOUBEK, Vratislav. *Česká politika a Rusko 1848-1914*. Praha: Academia, 2004. ISBN 80-200-1286-9.
- DRLÍKOVÁ, Eva. *Leoš Janáček: Život a dílo v datech a obrazech*. Brno: Opus musicum, 2004. ISBN 80-903211-1-9.
- DŘÍMAL, Jaroslav, PEŠA, Václav (a kol.). *Dějiny města Brna II*. Brno: Blok, 1973.
- ECKSTEIN, Pavel. *Leoš Janáček a Národní divadlo*. Praha: 1978.
- HARKINS, William E. *Karel Čapek*. London: Columbia University Press, 1962.
- HERTLOVÁ, Brigita, ŠIMÁČKOVÁ-MAREŠOVÁ, Sylva. *Jiří Procházka – scénografie 1942 – 1983*. Olomouc: Státní divadlo Oldřicha Stibora a Krajské vlastivědné muzeum Olomouc, 1983, katalog výstavy.
- HORÁČKOVÁ, Květoslava. *Janáčkovy opery v překladech Maxe Broda*. Brno: JAMU, 2007. ISBN 978-80-86928-28-9.
- HORA-HOŘEJŠ, Petr. *Toulky českou minulostí XII*. Praha: Via facti, 2009. ISBN 978-80-904103-1-2.
- HOSTOMSKÁ, Anna. *Opera, průvodce operní tvorbou*. Praha: SNKLHU, 1956.

- HRODEK, Dominik a kol. *Slovanství ve střeoevropském prostoru. Iluze, deziluze a realita*. Praha: Libri, 2004. ISBN 80-7277-272-4.
- CHATMAN, Seymour. *Příběh a diskurs. Narativní struktura v literatuře a filmu*. Brno: Host, 2008. ISBN 978-80-7294-260-2.
- JANÁČEK, Leoš. *Hledal jsem proutkem pramenitou vodu*. Praha: Odeon, 1982.
- JANOTA, Dalibor, KUČERA, Jan. *Malá encyklopedie české opery*. Praha: Paseka, 1999. ISBN 80-7185-236-8.
- JANSEN, Johannes. *Opera*. Brno: Computer Press, 2004. ISBN 80-251-0282-3.
- JELÍNEK, Jan. *Operní dílo Leoše Janáčka*. Brno: Moravské zemské muzeum, 1968.
- JEREMIÁŠ, Otakar. *Leoš Janáček*. Praha: 1938.
- KAUTMAN, František. *Dostojevskij: Věčný problém člověka*. Praha: Academia, 2004. ISBN 80-200-1273-7.
- KLÍMOVÁ, Dagmar, OTČENÁŠEK, Jaroslav. *Česká pohádka v 19.*
- KRAMÁŘ, Karel. *Poznámky o české politice*. Praha: Bursík a Kohout, 1906.
- KŘUPKOVÁ, L. Proměny Čapkova dramatického textu v Janáčkově opeře Věc Makropulos. In *Leoš Janáček světový a regionální*. Ostrava: Ostravská univerzita, 2008, s. 25–42. ISBN 978-80-7368-576-8.
- KULKA, Jiří. *Leoš Janáček's Aesthetic Thinking*. Praha: Academia, 1990.
- KUNDERA, Ludvík. *Janáčkovy varhanická škola*. Olomouc: Velehrad, 1948.
- LÉBL, Vladimír a kol. *Dějiny české hudební kultury I*. Praha: Academia, 1972.
- MALÝ, Zbyšek, MALÁ, Alena. *Slovník českých a slovenských výtvarných umělců*. Ostrava: Výtvarné centrum Chagall, 1998–2010.
- MARKL, Jaroslav. *Nejstarší sbírky českých lidových písní*. Praha: Supraphon, 1987.
- MÍŠUREC, Zdeněk. *Leoš Janáček, korespondence a studie*. Praha: Academia, nakladatelství Akademie věd ČR, 2002. ISBN 80-200-0979.
- NEDBAL, Karel. *Půl století s českou operou*. Praha: SNKLHU, 1959.
- NOWAK, Jan, STEINMETZ, Karel. *Leoš Janáček světový a regionální*. Ostrava: Ostravská univerzita v Ostravě, Pedagogická fakulta, 2008. ISBN 978-80-7368-576-8.
- ORT, Jiří. *Pozdní divoch*. Praha: Mladá fronta, 2005. ISBN 80-204-1256-5.
- OSTROVSKIJ, A. N. *Bouře*. Praha: J. Otto, 1918.
- PALA, František. *Janáček, Příhody lišky Bystroušky*. Brno: Melantrich, 1938.

- PALA, František. Jevištní dílo Leoše Janáčka. In *Musikologie, sborník pro hudební vědu a kritiku*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1955, s. 61 – 210.
- PŘIBÁŇOVÁ, Svatava. *Leoš Janáček*. Praha: 1984.
- PŘIBÁŇOVÁ, Svatava. *Leoš Janáček ve fotografiích*. Brno: Moravské zemské muzeum, 2008. ISBN 978-80-7028-327-1.
- PŘIBÁŇOVÁ, Svatava. *Svět Janáčkových oper*. Brno: Moravské zemské muzeum, 1998. ISBN 80-7028-124-3.
- PŘIBÁŇOVÁ, Svatava. *Thema con variazioni*. Praha: Editio Bärenreiter, 2007. ISBN 978-80-86385-36-5.
- RACEK, Jan. *Leoš Janáček a Bedřich Smetana*. Opava: Slezský studijní ústav, 1951.
- RACEK, Jan. *Leoš Janáček, člověk a umělec*. Brno: Krajské nakladatelství v Brně, 1963.
- RACEK, Jan. *Leoš Janáček v mých vzpomínkách*. Praha: Vyšehrad, 1975.
- SÁDECKÝ, Zdeněk. Výstavba dialogu a monologu v Janáčkově Její pastorkyni. In: *Živá hudba, sborník prací hudební fakulty Akademie múzických umění*. Praha: Nakladatelství AMU, 1968.
- SAYER, Derek. *The Coasts of Bohemia: A Czech History*. Princeton: Princeton University, 1998. ISBN 0-691-05760-5.
- SLOWIOCZEK, Klement. *Interpretační pohled na postavu revírníka v Janáčkově opeře Příhody lišky Bystroušky*. Brno: JAMU, 1971.
- STEINMETZ, Karel, DRLÍK, Vojen a kol. *Moravské divadlo Olomouc 1920–2000*. Olomouc: Moravské divadlo, 2000.
- STOLAŘÍK, Ivo. *Leoš Janáček mezi svými*. Šenov u Opavy: Tilia, 1999. ISBN 80-86101-23-1.
- STRAKOVÁ, Theodora. *Setkání Leoše Janáčka s Gabrielou Preissovou: na okraj opery Počátek románu*. In *Časopis Moravského muzea, vědy společenské*, 43/1958, s. 145-164.
- ŠENKOVÁ, Svatava. *Význam Leoše Janáčka pro rozvoj hudební tvorby v Brně*. Brno: JAMU, 2008. ISBN 978-80-86928-50-0.
- ŠEVČÍKOVÁ, Hana. *Oldřich Stibor – Malá bibliografie k 80. výročí narození*. Olomouc: Okresní knihovna Olomouc a Divadlo Oldřicha Stibora v Olomouci, 1981.



- ŠLAHAŘ, Vítězslav. *Stěžejní basové role v operách Leoše Janáčka s přihlédnutím k jejich literárním předlohám*. Brno: JAMU, 2007, diplomová práce.
- ŠTEFANIDES, Jiří a kol. *Kalendárium dějin divadla v Olomouci*. Praha: Pražská scéna, 2008. ISBN 978-80-86102-40-5.
- ŠTĚDRONĚ, Bohumír. *Leoš Janáček, k jeho lidskému a uměleckému profilu*. Praha: Panton, 1976.
- ŠTĚDRONĚ, Miloš. *Leoš Janáček a hudba 20. století*. Brno: Nakladatelství Georgetown v Brně, Nakladatelství a vydavatelství NAUMA v Brně a Masarykova univerzita v Brně, 1998, ISBN 80-902197-4-8 (Georgetown), ISBN 80-86258-01-7 (NAUMA), ISBN 80-210-1917-4 (Masarykova univerzita).
- TRKANOVÁ, Marie. *U Janáčků*. Brno: Šimon Ryšavý, 1998. ISBN 80-86137-11-2.
- TROJAN, Jan. *Dějiny opery*. Praha: Paseka, 2001. ISBN 80-7185-348-8.
- TROJAN, Jan. *Stručné dějiny opery z hudebně dramatického hlediska I, II*. Praha: SPN, 1986.
- TYRRELL, John. *Czech opera*. Cambridge: CUP, 1988.
- TYRRELL, John. *Janáček's operas, a documentary account*. London: Faber and Faber, 1998. ISBN 978-0571195824.
- TYRRELL, John. *Leoš Janáček: Káťa Kabanová*. Cambridge: University Press, 1982. ISBN 978-0521298539.
- TYRRELL, John. *Janáček: Years of a Life, Volume I (1864-1914) ,The Lonely Blackbird'*. London: Faber and Faber, 2006. ISBN 978-0571175383.
- TYRRELL, John. *Janáček: Years of a Life, Volume II (1914 – 1928) ,Tsar of the Forests'*. London: Faber and Faber, 2007. ISBN 978-0571236671.
- VĚŽNÍK, Václav. *Život s operou*. Brno: SVAN, 2000. ISBN 80-85956-15-2.
- VOGEL, Jaroslav. *Leoš Janáček*. Praha: Státní hudební nakladatelství, 1963.
- VLAŠÍN, Štěpán. *Slovník literární teorie*. Praha: Československý spisovatel, 1977.
- VÁLKOVÁ, Libuše. *Hlas individuality*. Praha: AMU, 2007. ISBN 978-80-7331-087-5.
- ZÁVODSKÝ, Artur. *Gabriela Preissová*. Praha: SPN, 1962.
- ZÍDKOVÁ, Petra. *Sbírky a sběratelé lidových písní a tanců v Čechách*. Praha: Informační a poradenské středisko pro místní kulturu, 2003. ISBN 80-7068-174-8.
- ZÍTEK, Ota. *O novou zpěvohru*. Praha: Umělecká beseda, 1920.

## **Prameny**

- ČAPEK, Karel. *Věc Makropulos*. Praha: Aventinum, 1922.
- DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. *Zápisky z Mrtvého domu*. Praha: Euromedia Group – Odeon, 2001. ISBN 80-207-1090-6.
- DOSTOJEVSKIJ, Fjodor Michajlovič. *Dopisy*. Praha: Odeon, 1966.
- JANÁČEK, Leoš. *Její pastorkyňa*. Brno: M. Urbánek, 1908.
- JANÁČEK, Leoš. *Káťa Kabanová*. Praha: Hudební matice umělecké besedy, 1922.
- JANÁČEK, Leoš. *Korespondence Leoše Janáčka s libretisty Výletů páně Broučkových*. Praha: Hudební matice, 1950.
- JANÁČEK, Leoš. *Příhody lišky Bystroušky*. Vídeň: Universal Edition, 1924.
- JANÁČEK, Leoš. *Věc Makropulos*. Wien: Universal Edition, 1926.
- JANÁČEK, Leoš. *Z mrtvého domu*. Vídeň: Universal Edition, 1958.
- Leoš Janáček. *Folkloristické dílo (1886-1927). Studie, recenze, fejetony a zprávy*. Řada I, sv. 3. Brno: Editio Janáček, o. p. s., 2009. ISBN 978-80-904052-2-6.
- PREISSOVÁ, Gabriela. *Její pastorkyňa*. Praha: F. Šimáček, 1891.
- PŘIBÁŇOVÁ, Svatava. *Hádanka života. Dopisy Leoše Janáčka Kamile Stösslové*. Brno: Knihnice Opus musicum, 1990. ISBN 80-900314-0-4.
- RACEK, Jan, REKTORYS, Artuš. *Korespondence Leoše Janáčka s Maxem Brodem*. Praha: SNKLHU, 1953.
- TĚSNOHLÍDEK, Rudolf. *Liška Bystrouška*. Praha: Bystrov a synové, 1995, ISBN 80-85980-01-0.

## **Internetové zdroje**

MENERER, Aleš. Příběh a dramaturgie. In: *Podoby a funkce příběhu: pokus o interdisciplinární a intermedialní debatu* [online]. Praha: AV ČR, 2011. Dostupné z: <http://www.ucl.cas.cz/slk/?expand=/2010/sbornik>

<http://www.ceskyhudebnislovník.cz/>

<http://cestipevci.wz.cz/>

<http://archiv.narodni-divadlo.cz/>

<http://www.moravskedivadlo.cz/>

<http://www.ndbrno.cz/online-archiv/z-historie-ndb>

<http://aleph.vkol.cz/pub/>

<http://www.muzikus.cz/homepage/>

<http://www.cojeco.cz/>

### **Rozhovory**

Dubovic, Martin: 25. srpna 2012.

Kostecká, Hana: 30. října 2012.

Málek, Václav: 17. září 2012.

Málková, Magda: 10. září 2012.

Martínek, Petr: 16. dubna 2014.

Zápražný, Vladislav: 3. dubna 2014.

## Seznam příloh

### Textové přílohy

- Text č. 1 – Podoba úvodního dialogu Ostrovského Bouře
- Text č. 2 – Podoba úvodního dialogu Káti Kabanové
- Text č. 3 – První jednání Ostrovského Bouře, výstup čtvrtý, monolog Borisův
- Text č. 4 – Dialogizovaná podoba Borisova monologu v libretu Leoše Janáčka
- Text č. 5 – První jednání Ostrovského Bouře, výstup sedmý, dialog Katěřiny a Varvary
- Text č. 6 – Monologizovaná podoba dialogu Katěřiny a Varvary v libretu Leoše Janáčka
- Text č. 7 – „Po zahrádce děvucha již ráno se procházela“ (Kudrjašův nápěv v libretu Leoše Janáčka)
- Text č. 8 – „Donský kozák, dobrý mládec, koně vede napojit“ (Kudrjašův nápěv v dramatu Ostrovského)
- Text č. 9 – Rozhovor revírníka Bartoše s tulákem Martínkem ze 17. Kapitoly Těsnohlídkovy Lišky Bystroušky
- Text č. 10 – Výsledný tvar rozhovoru revírníka Bartoše s tulákem Martínkem v Janáckově opeře Příhody lišky Bystroušky

### Obrazové přílohy

#### Významní interpreti jevištního díla Leoše Janáčka v Olomouci

##### A/ Pěvci

- Obr. 1 – Josef Otakar Masák
- Obr. 2 – Ludmila Červinková
- Obr. 3 – Adolf Frank
- Obr. 4 – Alba Sehnalová
- Obr. 5 – Josef Vojta
- Obr. 6 – Jaroslav Sobota
- Obr. 7 – Beno Blachut
- Obr. 8 – Emílie Zachardová
- Obr. 9 – Milada Marková
- Obr. 10 – Jan Kysela

- Obr. 11 – Hynek Maxa  
 Obr. 12 – Libuše Domanínská  
 Obr. 13 – Jaroslav Majtner  
 Obr. 14 – Josef Klán  
 Obr. 15 – Zoltán Korda  
 Obr. 16 – Jiří Sulženko  
 Obr. 17 – Vladislav Zápražný  
 Obr. 18 – Magda Málková  
 Obr. 19 – Petr Martínek  
 Obr. 20 – Hana Kostelecká  
 Obr. 21 – Otakar Pavlis jako Števa Buryja v inscenaci *Její pastorkyňa* z roku 1947  
 Obr. 22 – Jaroslav Sobota jako Laca Klemeň v inscenaci *Její pastorkyňa* z roku 1947  
 Obr. 23 – Konrád Tuček a Vlasta Ployharová v inscenaci *Její pastorkyňa* z roku 1963  
 Obr. 24 – Leo Marian Vodička v inscenaci *Její pastorkyňa* z roku 1978  
 Obr. 25 – Petruše Cimburková a Konrád Tuček v inscenaci *Její pastorkyňa* z roku 1978  
 Obr. 26 – Ludmila Machytková v inscenaci *Její pastorkyňa* z roku 1995  
 Obr. 27 – Agia Formánková a Jan Pleticha v inscenaci *Káťa Kabanová* z roku 1961  
 Obr. 28 – Zdena Talpová, Božena Stoegrová a František Šifta v inscenaci *Káťa Kabanová* z roku 1973  
 Obr. 29 – Valentina Čavradová a Václav Málek v inscenaci *Káťa Kabanová* z roku 1998  
 Obr. 30 – Šimáčkovo pojetí scény *Příhody lišky Bystroušky* z roku 1943. Uprostřed sáh dříví, který sloužil jako úkryt pro pěvce.  
 Obr. 31 – Vladimír Třebický, Pavel Stejskal a Ondřej Doležal v inscenaci *Příhody lišky Bystroušky* z roku 2003  
 Obr. 32 – Hana Kostelecká a Elena Gazdíková v inscenaci *Příhody lišky Bystroušky* z roku 2003  
 Obr. 33 – Řešení scény 2. jednání inscenace *Z mrtvého domu* roku 1967

#### B/ Dirigenti

- Obr. 34 – Karel Nedbal  
 Obr. 35 – Adolf Heller  
 Obr. 36 – Jaroslav Budík  
 Obr. 37 – Oldřich Bohuňovský  
 Obr. 38 – Iša Krejčí  
 Obr. 39 – Zdeněk Košler  
 Obr. 40 – Miloš Konvalinka

Obr. 41 – Reginald Kefer

C/ Režiséři

Obr. 42 – Bohuš Vilím

Obr. 43 – Jiří Fiedler

Obr. 44 – Oskar Linhart

Obr. 45 – Karel Jernek

Obr. 46 – Martin Dubovic

Obr. 47 – Václav Věžník

D/ Výtvarníci

Obr. 48 – Adolf Wenig

Obr. 49 – Josef Adolf Šálek

Obr. 50 – Ladislav Vychodil

Obr. 51 – Oldřich Šimáček

Obr. 52 – František Tröster

## Shrnutí

Disertace je inspirována nedostatkem komplexnějších rozborů Janáčkovy práce dramatisační v české odborné literatuře. Jedním z hlavních cílů autora je postihnout transfigurační proces, jímž prošly vybrané charaktery Janáčkových oper v rámci textových úprav původních literárních kompozic, a popsat jednotlivé Janáčkovy dramatisační a adaptační postupy. Rozšířením tohoto cíle je deskripce psychologické báze výsledných dramatických tvarů a jejich funkce v horizontále děje, struktury vztahů a stěžejní ideje díla. Druhým hlavním cílem je nástin vývoje jevištní interpretace Janáčkových dramatických figur na scéně Moravského divadla Olomouc. Práce je rozčleněna do tří kapitol, výzkum se opírá ponejvíce o metody textové analýzy, intertextového srovnávání, deskripce, historicko-srovnávací metodu, interview a jiné. Zdroji informací jsou kromě janáčkovské odborné literatury, klavírních výtahů a daných literárních předloh rovněž autentické dokumenty, převážně archiválie Moravského divadla Olomouc, Státní vědecké knihovny v Olomouci a Moravského zemského muzea v Brně. Výsledky šetření otevírají jiný, nekonvenční pohled na janáčkovské bádání, v konečném důsledku mohou inspirovat odborníky na dílo Leoše Janáčka a jeho inscenátory v jejich další badatelské a interpretační činnosti. Potvrzují Janáčkův dramatický cit, projevující se především v orientaci původního děje na realistické osobní drama ústřední dramatické figury.

## Summary

The dissertation is inspired by the lack of comprehensive analyses of Janacek's dramatising work in Czech scientific literature. One of the author's main goals is to capture transfiguration processes of selected characters of Janacek's operas within the text adaptations of the original literary compositions and describe Janacek's particular dramatisation and adaptation procedures. The objective is extended by a description of psychological basis of resulting dramatic shapes and their function along the horizontal axis of the plot, the structure of the relationships and the principal idea of the work. The second major objective is to outline the development of the stage interpretation of Janacek's dramatic characters in the Moravian Theatre Olomouc. The work is divided into three chapters. The research is based mainly on the methods of textual analysis, intertextual comparison, description, historical-comparative method, interviews and more. In addition to scientific Janacek literature, piano reductions and original literary works, the sources of information also include authentic documents, mostly the archives of the Moravian Theatre Olomouc, National Scientific Library in Olomouc and Moravian Museum in Brno. The results of investigations opened a different, unconventional view of Janacek research. They may ultimately inspire Leos Janacek experts and stage directors in their further research and interpretative activities. Finally, they confirm Janacek's dramatic sense, manifested mainly in the focus of the original plot on realistic personal drama of the pivotal dramatic character.



## Résumé

La thèse s'intéresse à l'œuvre dramatique de Janáček, vu le manque d'une analyse plus complexe dans la littérature scientifique tchèque. L'un des objectifs principaux de l'auteur est de saisir le processus de transfiguration des personnages typiques dans les pièces de Janáček qui ont été empruntés aux différentes œuvres littéraires et décrire comment il les a adaptés à la présentation dramatique.

Qui plus est, nous ajoutons la description de la base psychologique des formes dramatiques finales liées à la fonction qu'ils ont dans l'enchaînement du récit, de la structure relationnelle et du thème principal de l'œuvre.

Deuxièmement nous allons esquisser l'évolution des interprétations des personnages dans les mise en scène de Moravské divadlo d'Olomouc. Le travail est divisé en trois chapitres, la recherche s'appuie sur les méthodes de l'analyse du texte, de l'analyse comparative des textes, de la description, sur la méthode de l'histoire comparative, de l'interview etc.

Nous avons utilisé des informations puisées dans la littérature spécialisée sur Janáček, des abrégés pianistiques, des œuvres originelles mais aussi des documents authentiques comme des archives du Moravské divadlo d'Olomouc, de la Bibliothèque d'études Olomouc et du Musée régional morave à Brno.

Les résultats de l'enquête renouvellent les études sur Janáček et peuvent inciter des chercheurs et des metteurs en scène à continuer leur recherche et leur interprétation. Elles confirment l'affection de Janáček pour les œuvres dramatiques qui se manifeste surtout dans l'adaptation réaliste de récit autour d'un personnage principal.

## **Anotace**

<b>Název práce:</b>	Vývoj vybraných rolí v operách Leoše Janáčka od jejich literárních předloh k jejich jevištnímu ztvárnění
<b>Autor:</b>	MgA. Vítězslav Šlahař
<b>Obor:</b>	Hudební teorie a pedagogika
<b>Školící pracoviště:</b>	Katedra hudební výchovy Pedagogická fakulta Univerzity Palackého v Olomouci
<b>Školitel:</b>	prof. PhDr. Karel Steinmetz, CSc.
<b>Oponenti práce:</b>	prof. PhDr. Jindřiška Bártová, CSc. PhDr. Jiří Zahrádka, Ph.D.
<b>Místo obhajoby:</b>	Khv PdF UPOL
<b>Rok obhajoby:</b>	2014
<b>Počet stran:</b>	193
<b>Klíčová slova:</b>	Česká opera – Leoš Janáček – libreto – dramatizace a adaptace literárního díla – psychologický vývoj dramatických charakterů – interpretace hudebního dramatu

## **Annotation**

<b>Name of the thesis:</b>	The development of selected characters in Leoš Janáček's operas from literary patterns to onstage interpretation
<b>Author:</b>	MgA. Vítězslav Šlahař
<b>Department:</b>	Music theory and pedagogy
<b>Training workplace:</b>	Department of music theory Pedagogical Faculty of University of Palacky in Olomouc
<b>Supervisor:</b>	prof. PhDr. Karel Steinmetz, CSc.
<b>Opponents of the thesis:</b>	prof. PhDr. Jindřiška Bártová, CSc. PhDr. Jiří Zahrádka, Ph.D.
<b>The place of presentation:</b>	Khv PdF UPOL
<b>Year of presentation:</b>	2014
<b>Number of pages:</b>	193
<b>Key words:</b>	Czech opera – Leoš Janáček – libretto – dramatization and adaptation of literary work – psychology of dramatic characters – interpretation of musical drama

## **Annotation**

<b>Titre de la thèse:</b>	Évolution des rôles choisis dans les opéras de Leoš Janáček - des œuvres originales à leur représentation scénique
<b>Auteur:</b>	MgA. Vítězslav Šlahar
<b>Domaine:</b>	Théorie musicale et pédagogie
<b>Lieu de travail:</b>	Chaire de l'éducation musicale
<b>Directeur:</b>	prof. PhDr. Karel Steinmetz, CSc.
<b>Opposants:</b>	prof. PhDr. Jindřiška Bártová, CSc. PhDr. Jiří Zahrádka, Ph.D.
<b>Lieu de soutenance:</b>	Khv PdF UPOL
<b>Année de soutenance:</b>	2014
<b>Nombre de pages:</b>	193
<b>Mots-clés:</b>	Opéra tchèque - Leoš Janáček – livret - dramatisation et adaptation de l'oeuvre littéraire - évolution psychologique des personnages dramatiques - interprétation du drame musicale