

LEOŠ JANÁČEK A NĚKTERÉ SMĚRY MODERNÍHO DIVADLA

(*Myšlenky a glosy*)

„Vidina mojih osob v operách vždy chce skutečně žít.“

(Leoš Janáček v dopise Maxi Brodovi
18. 1. 1928.)

Leoš Janáček byl bytostný hudební dramatik. Celým svým tvůrčím typem tíhl k operě. Není tu třeba připomínat, že v operním oboru také vytvořil svá nejpronikavější a nejpůsobivější umělecká díla. Janáčkův přístup k operní tvorbě byl bezprostřední, živelný. Janáček usiloval o nejpravdivější vyjádření svých představ — a neváhal v zájmu umělecké pravdivosti jít doslova „na kořen věci“ studiem lidu, prostředí, přírody. Je známo, že například během práce na Výletech páně Broučkových strávil „mnohé hodiny noční“ na věži chrámu sv. Víta, aby měl „svěží, silný dojem propadající se do noci Prahy“,¹ že například v době komponování Příhod lišky Bystroušky šel s myslivci za noci pozorovat liščí nory,² aby v operě dosáhl věrného hudebního výrazu. Takových a podobných dokladů bychom tu mohli snést více.

Známa jsou dnes i názorová hlediska, podle nichž Janáček osobitě posuzoval jednotlivé tvůrčí skladatelské zjevy novodobější opery. Stavěl se kriticky například k Wagnerovi a Smetanovi, avšak vysoce hodnotil Čajkovského Pikovou dámu, Charpentierovu Louisu, měl v oblíbě Pucciniho.³

V této stati nepůjde o to, abychom sledovali, do jaké míry se Janáček dostal do hudebně slohového sousedství těchto a jiných skladatelů. Spíše bychom si chtěli povšimnout, zda Janáček ve svém operním díle předjímal zásady moderního divadla a zda se mimoděk stal vlastně jejich hlasatelem. Vše, co tu bude konstatováno, mělo by být pouhým podnětem k výzkumu této problematiky, již se pokusíme alespoň rámcově naznačit.

Při hodnocení Janáčkových názorů na pojetí moderního divadla je třeba si uvědomit, že Leoš Janáček, narozený šest let po revolučním roku osmačtyřicátém, rostl původně pod vlivy novoromantické estetiky divadla. Ačkoli patří generačně vlastně do řady skladatelů a myslitelů druhé poloviny 19. století a „fin de siècle“, láme svými názory postupně pouta tradice. Zavrhl wagnerovskou estetiku po kompozici své opery Šárka,

¹ *Korespondence L. Janáčka s libretisty Výletů p. Broučkových* (Praha 1950, str. 8); vyd. Artuš Rektorys, red. Jan Racek.

² Tuto známou příhodu opětovně cituje Jaroslav Vogel v knize *Leoš Janáček. Život a dílo* (Praha 1963), str. 29.

³ Srov. studii Theodory Strakové *Janáček und der Verismus* ve sborníku *kolokvia Leoš Janáček et Musica Europaea* (red. Rudolf Pečman, Brno 1970, str. 67–80).

v níž ještě řešil „konflikt lidských vášní“;⁴ čerpal ze zřídla hudby lidové, nejprve v umělecky málo účinném Počátku románu a posléze v geniální Její pastorkyni; obrátil se k typu ibsenovského dramatu v Káti Kabanové, která patří k nejpronikavějším projevům jeho rusofilství; vyznával přírodní impresionismus v Příhodách lišky Bystroušky a dospěl k hranicím moderního divadla ve Věci Makropulos a zejména ve svém nedokončeném operním epilogu Z mrtvého domu, který je obžalobou despotismu a ryzí apoteózou humanismu.

Vidíme tedy, že ve své hudebně dramatické tvorbě prošel Janáček v hutné zkratce vlastně vývojem novodobé opery, ježž možno v Evropě sledovat od druhé poloviny 19. století až po dvacátá léta našeho věku. K počátkům experimentálního divadla se ovšem Janáček dostává intuitivně, bez uměleckých manifestů, aniž zná vývoj moderních divadelních snah, jak se zrcadlí v dílech a praktických uměleckých výsledcích předních osobností z okruhu „bořitelů tradice“, jimiž jsou například Adolphe Appia, Edward Gordon Craig, Vasilij Kandinský, Emilio Marinetti, Vsevolod Mejerchold a další.

Janáčka nemůžeme s těmito divadelními osobnostmi – vesměs nejen prakticky, ale také významnými teoretiky – srovnávat přímo. Janáček bezpochyby jejich jevištní kreace neznal. Avšak ve svém pojetí divadla ve dvacátých letech tohoto století dospěl simultánně leckdy k týmž závěrům jako tito divadelníci, kteří vyznávali jevištní experiment a směřovali proti zatuchlé tradici „kukátkového divadla“. Janáčková jasnozřivá osobitost vynikne ještě zjevněji, uvážíme-li, že Janáček byl vlastně takřka o celou generaci starším současníkem těchto umělců.

Teoreticky vzato, nelze vlastně ani přímo srovnávat činohru s operou, pokud se týká onoho prudkého vývoje směřujícího k novému experimentálnímu divadlu. Činohra i opera jsou dvě značně odlišná odvětví umělecké tvorivosti. Přesto však se dá říci, že opera může ve svých krizových údobích čerpat posilu z teorie i praxe činoherního divadla, i když opera má své hlavní poslání v poněkud jiné oblasti, protože její výrazové prostředky jsou odlišné od tvárných postupů činohry.

Tyto „hranice opery“ znal již významný český estetik a hudební skladatel Otakar Zich (1879–1934), velký Janáčkův současník a ovšem (proti Janáčkově) zastánce smetanovské tradice. Janáček stěží znal Zichovy teoretické názory, které ostatně vyšly tiskem souborně až po Janáčkově smrti.⁵ I kdyby je byl býval znal, byl by se asi se Zichem myšlenkově rozešel, protože Zich byl pro Janáčka představoval osobnost příliš intelektualistickou, málo bezprostřední. Avšak byl to v Janáčkově době právě Otakar Zich, který promýšlel principy divadelní tvorby a herectví v rovině přísně teoretické. Vycházejí z tradiční estetiky tzv. realistického divadla, pojal Zich divadelní dílo jako dynamickou souhru složek, a to dramatického textu (= tvorby dramatikovy), dramatické osoby (= tvorby hercovy), dramatického děje (= prvního úkolu režisérova), divadelní scény (= druhého úkolu režisérova) a dramatické hudby (= tvorby skladatelovy). Zich chápal divadelní dílo jako celistvou strukturu, v níž jsou všechny složky v harmonické jednotě. Divadelní dílo bylo Zichovi vlastně

⁴ Vladimír Helfert, *Janáčkovy neznámé opery* (Hudební rozhledy I, 1924–1925, str. 50; red. Vladimír Helfert).

⁵ Otakar Zich, *Estetika dramatického umění* (Praha 1931).

znakem, divadelní struktura znakem a současně strukturou znaků, složky a síly divadelního díla se Zichovi jevily jako znaky a významy. V tom je Zich předchůdcem strukturního pojetí estetiky dramatu.⁶ „To, co se na jevišti děje, není pro nás ani skutečnost, ani neskutečnost,“ praví Zich,⁷ „nýbrž jiná skutečnost, než je ta, v níž jinak žijeme, skutečnost umělecká, v tomto případě divadelní.“

S touto Zichovou myšlenkou se nerozcházel ani Janáček, který opustil pozice folklórního realismu a akcentoval divadelnost své operní tvorby — například ve féerii Výletů pana Broučka nebo v experimentálně utopických rysech Věci Makropulos či posléze ve svém posledním operním díle, dramatu Z mrtvého domu, které vlastně patří již do okruhu tzv. divadla faktu.

A tu se nám nabízí otázka, jak je tomu se vztahem Leoše Janáčka a jeho tvůrčí praxe v oblasti hudebního dramatu ke kompozičním i ryze divadelním postupům avantgardy evropského divadla, jejíž snahy zahrnujeme pod pojem experimentálního divadla.

Ačkoli Janáček — jak už bylo zdůrazněno — neznal v praxi výsledky těchto nových divadelních snah, přece jenom dospěl (alespoň v některých svých operách) k tvůrčím výsledkům, které ho přibližují k těmto avantgardním umělcům. Janáček vyrůstal uprostřed vlivů symbolistního divadla; na čas jim i podlehl, protože patřil k typu dušezpytných analytiků, jimž bylo blízké zkoumání lidského nitra.⁸ Avšak v některých bodech dostává se Janáček na stejnou platformu s generací „experimentálního divadla“. Ani Příhody lišky Bystroušky, ani Mrtvý dům nejsou již Janáčkoví dramatem, které se odvíjí podle zákonů klasické dramatiky. Místo děje s pevnou osnovou nastupuje tu snaha o „filmovost“, chcete-li „suitovost“⁹ jevištních epizod, které mozaikovitě skládají děj těchto oper. Dávno již se Janáček rozloučil s libretní veršovou technikou a v Pastorkyni poprvé psal na prózu.¹⁰ Tím se staví do řady protagonistů typu Clauda Debussyho a Richarda Strausse, jejichž modernímu cítění již nemůže vyhovovat veršování libretních manýristů. Janáček tu naráz řeší jeden z velkých problémů moderního divadla.

To však dosud nejsou problémy divadla experimentálního. Do těchto vod se Janáček dostal mimoděk, bez pevného plánu. Experimentální divadlo „bylo jaksi ve vzduchu“, jak se říká. A Janáček dospěl k jeho některým zásadám, aniž se byl s experimentálním divadlem seznámil. Pokušme se tuto naši tezi doložit několika příklady.

Koncem 19. století vystupuje Adolphe Appia (1862–1928) s požadavkem nové inscenační teorie při realizaci hudebních dramát Richarda Wagnera.¹¹ Boj proti trojrozměrné jevištní iluzi, nové využití světla,

⁶ Srov. Jindřich Honzl, *Pohyb divadelního znaku* (in: Slovo a slovesnost VI, 1940, č. 4).

⁷ *Estetika dramatického umění*, str. 362.

⁸ U Janáčka především nitra ženina.

⁹ Pojem „suitovosti“ rází Jaroslav Vogel v citované knize na str. 12.

¹⁰ Po operách Alfreda Bruneaua, komponovaných na Zolovy náměty, byl to především Charpentier, který psal na prózu svoji Louisu (1900); po něm přišel Debussy s Pelléasem a Mélisandou na prózu Maeterlinckovu (1902), pak nutno chronologicky řadit Janáčka s Pastorkyní (1904) a o rok později (1905) Richarda Strausse s operou Salome podle neveršovaného dramatu Oscara Wilda.

¹¹ Adolphe Appia, *La mise en scène du drame Wagnérien* (Paříž 1895).

uplatňování nových výrazových prostředků na jevišti i netradiční pojetí hereckého představitele, který je jedinou realistickou složkou jeviště — to je několik strohých bodů z Appioových teorií. Janáček — ačkoli se k okruhu názorů o novém divadle dostal transformovaně — zdůrazňuje požadavek silné tvůrčí herecké osobnosti, jež stojí v ústředí celého děje a celým svým jednáním představuje postavu dokonale odcizenou: mám na mysli Emiliu Marty,¹² která se zjevuje v Janáčkově opeře jako žena mimo prostor a čas, která je již vzdálena psychologismu Heddy Gablerové.¹³ Spolu s Karlem Čapkem vytváří Janáček operu, v níž odvěký sen člověka o věčném mládí se obrací proti nositelce tohoto „mládí“, v níž se zastavil život. Není to přímo výmluvný příklad deziluze moderního člověka?¹⁴

Dokladů o Janáčkově vztahu k modernistickým snahám evropského divadla může být více. Namátkově vybírám princip „divadla na divadle“, který je uplatněn v opeře Z mrtvého domu na onom místě, kdy vězňové hrají sami pro sebe divadlo — groteskně laděnou němohru o Kedrilovi a Juanovi a pantomimu o sličné mlynářce.¹⁵ Tyto pantomimické scény patří zajisté k tomu neoriginálnějšímu, co Janáček vytvořil. Nejenže se tu Janáček dostal do obdobné dramatické situace jako před lety Stravinskij ve svém Petruškově,¹⁶ ale stal se také — v českém kontextu — nepřímým předchůdcem například Bohuslava Martinů, i když Martinů patřil nejen k mladší generaci, ale také k typologicky jinému okruhu skladatelů.¹⁷ Janáčka spojuje s evropským experimentálním divadlem v opeře Z mrtvého domu (v citovaných pantomimických výjevech) též princip herce-loutky, který uplatňoval Edward Gordon Craig (1872–1961).¹⁸ Tento experimentátor byl přesvědčen o tom, že divadlo vzniklo z gesta a tance a že odosobněné figury působí na moderním jevišti stylově čistěji nežli realistický herec.¹⁹ Podobné herce-loutky staví na jeviště i Janáček, ovšem nikoli z důsledné principiálnosti, ale především z důvodů kontrastních. Neumělostí herců, kteří jsou vlastně nekultivovanými vězni, je dojem z tohoto „divadla na divadle“ znásobován; ba neváhám říci, že tu Janáček tušil i umělecký účín budoucího absurdního divadla, jak o něm píše například Martin Esslin.²⁰

Vraťme se ještě na okamžik k Janáčkovým Výletům pana Broučka. Jde

¹² Věc Makropulos.

¹³ Stejnomené drama Ibsenovo.

¹⁴ Myšlenky o deziluzi moderního člověka nalezneme již v 18. století. Srov. Jean Jacques Rousseau, *Vyznání* I, II (Praha 1929, přeložil K. St. Sokol).

¹⁵ Janáček skloubil oba náměty a sloučil obě pantomimy v jediný celek (v závěru druhé z nich spojil oba dějové motivy postavou Dona Juana). Srov. Z mrtvého domu, II. dějství.

¹⁶ Balet Petruška vznikl roku 1911.

¹⁷ Rudolf Pečman, *On the Artistic Types to which Bohuslav Martinů and Leoš Janáček Belong* (in: *The Stage Works of B. Martinů*, Praha 1967, str. 115–124; red. R. Pečman). Německy pod názvem *Janáček und Martinů als dramatische Typen* (in: *Acta Janáčkiána* I, 1968, str. 65–67; red. Th. Straková).

¹⁸ Edward Gordon Craig, *Die Kunst des Theaters* (Berlín 1905).

¹⁹ Srov. časopis *The Mask* I, 1908, č. 1, str. 3–15.

²⁰ Martin Esslin, *Das Theater des Absurden* (Frankfurt a. M. 1964, autorizované vydání). Esslin tu vypravuje (v kapitole věnované podstatě absurdity) o památném vystoupení 19. listopadu 1957, kdy bylo provedeno péčí členů divadla Actor's Workshop v San Franciscu Beckettovo Čekání na Godota před čtrnácti sty trestanci ze San Quetin. Smysl hry se změnil a posunul do jiné roviny vlivem prostředí a dílo mělo pronikavý úspěch.

v nich bezpochyby o jedno z nejméně strhujících Janáčkových děl, i když se právě o Výtětech hovoří často s nemalými rozpaky, protože mohou být považovány za skladbu vnitřně nevyrovnanou („éteričnost“ měsíčního dílu kontrastuje ostře, až nesourodě, s částí husitskou). Avšak právě v prvním díle této dilogie Janáček jako by předpokládal složitý jevištní aparát futuristického jeviště, čtyřrozměrné jevištní prostředí s převahou prostorově architektonického prvku. Rytmičtý pohyb je tu důležitým elementem simultánní jednoty prostředí s jevištní akcí a měla by se tu uplatňovat i světelná architektura barevných prostorů i abstrakce, jak to žádal futurismus.²¹

Snad nejdiskutabilnějším problémem je vztah Leoše Janáčka a jeho operního díla k tzv. hudebnímu divadlu. Pojem hudebního divadla je spojen především se jménem berlínského režiséra a divadelního teoretika Waltera Felsensteina (nar. 1901). Felsensteinova koncepce hudebního divadla předpokládá zdůraznění jevištních, hlavně hereckých momentů v opeře. Podle našich zkušeností je ovšem tato koncepce daleko blíže realistickému divadlu 19. století nežli experimentálním formám divadla moderního.²² Technika jevištního naturalismu, snaha o podřízení hudby a zpěvu hereckému projevu apod. vedou koneckonců k přesunu významu jednotlivých složek v opeře. Opera se stává záležitostí vlastně neživotnou a umělecky konzervovanou. Že se styl Felsensteinova „hudebního divadla“ nesrovnává s Janáčkovým pojetím opery, mohu doložit z autopsie. Walter Felsenstein se představil jako teoretik janáčkovské interpretace československému i zahraničnímu odbornému publiku na brněnském kongresu „Leoš Janáček a soudobá hudba“ (1958); učinil tak v improvizovaném diskusním příspěvku,²³ v němž hovořil emocionálně o svém vztahu k Janáčkově a o některých rysech janáčkovské operní interpretace. Měl tehdy již zkušenosti s nastudováním Janáčkových Příhod lišky Bystroušky v berlínské Komické opeře²⁴ a s přípravou téže opery v milánské Scale. O Felsensteinově pojetí Janáčkovy Bystroušky lze však mluvit až po zhlédnutí vlastní inscenace.²⁵ Nejenže v textu byla přehod-

²¹ Srov. Emilio Filippo Tommaso Marinetti, *Il teatro sintetico futurista*. Noi, Rivista d'arte futurista (Řím 1924), speciální číslo. Též Enrico Prampolini, *L'atmosfera scenica futurista*, tamtéž.

²² Tento kritický postoj k Felsensteinovu „hudebnímu divadlu“ zaujala v podstatě i konference o operní interpretaci v Lipsku 1965, které jsem se zúčastnil. (Srov. sborník z této konference, který vyšel pod názvem *Internationales Colloquium Zeitgenössische Operninterpretation* za redakce Wolfa Ebermanna a Martina Voglera. Lipsko, nedat. [1967].)

²³ Sborník *Leoš Janáček a soudobá hudba* (Praha 1963), str. 86–89; red. Jiří Vysloužil.

²⁴ Opera byla provedena v novém německém překladu a v úpravě Waltera Felsensteina (s použitím překladu Maxe Broda). Řídil Václav Neumann, scénu navrhl Rudolf Heinrich, v hlavních rolích vystoupili: Irmgard Arnoldová (Bystrouška), Georg Baumgartner (Lišák, sic!) a Rudolf Asmus (revírník). Premiéra 30. května 1956, Komická opera Berlín (DDR). Viz mimo jiné: Walter Felsenstein – Siegfried Melchinger, *Musiktheater* (Bremen 1961), slovenské vydání v překl. Štefana Horvátha (Bratislava 1964). Souborný pohled na problematiku inscenace nodává Rudolf Pečman ve studii *Die Prinzipien des Musiktheaters und der Interpretationsstil der Opern Janáčeks* (in: Otázky divadla a filmu III, Brno 1973, red. Artur Závodský).

²⁵ Byla provedena také v Praze r. 1962. O této inscenaci srov. můj článek v Hostu do domu 1962, č. 7, 323, pod názvem *Felsensteinovo pojetí opery*.

nocena a příliš tu byla zdůrazněna postava Terinky (a tudíž vyzvednuty rysy erotické na úkor „přírodní lyriky“), ale inscenačně jsme se tu setkali se scénografií popisně naturalistickou, což nesporně neodpovídalo duchu hudby a původnímu Janáčkovu uměleckému záměru. O inscenaci napsal francouzský kritik Jacques Bourgeois: „Na otáčecím jevišti, které dovo-luje nejrychlejší změny, vystavěl jevištní výtvarník Rudolf Heinrich skutečně pravý les. Kmeny stromů nejsou malované, nýbrž plasticky modelované. Tráva je umělá, ale nechybí ani stébla, ani žebroví na listech keřů, ani houba v mechu. Dekorace v jizbě vykazují stejnou pečlivost realisty: dveře mají pravé zámky a dřevořezbářská práce je vynikající.“²⁶ Ačkoli Bourgeois obhajuje v dalším textu kritiky Felsensteinovo stanovisko, je přece jenom zjevné, že vlastní Felsensteinovy inscenační postupy tu vycházejí z jevištních praktik starých tři čtvrti století. Z Felsensteinovy inscenace vyprchala Janáčková lyrika, na její místo nastoupila jakási ne zcela jasná idea eroticko-sexuální. Ostatně podobně „nejanáčkovsky“ byla provedena v Komické opeře i Její pastorkyňa,²⁷ která vyzněla jako „osudové“ hudební drama ze stylového okruhu d'Albertovy Nížiny.

Z předchozího odstavce vyplývá, že styl „hudebního divadla“ nelze aplikovat na Janáčkovu tvorbu bez nebezpečí interpretační prohry, protože Janáček směřoval k výrazovým oblastem daleko modernějším, nežli jaké umožňuje tzv. jevištní realismus nebo verismus.²⁸

Naše předchozí poznámky snad poněkud doplňují a rozšiřují pojetí Leoše Janáčka jako operního skladatele, který v některých rysech svých oper předcházal o mnohá léta vývoj opery 20. století. Ukazují, že Janáček dospěl leckdy ke stanoviskům avantgardních směrů v novodobém divadelnictví, aniž tyto směry důsledně sledoval nebo znal. Cílem příspěvku nebylo nic jiného, nežli podnítnout zájem muzikologů a teatrologů, aby studovali Janáčkovu operní tvorbu také z jiného hlediska, než — jak se doposud převážně děje — z pozic tzv. hudebního realismu.

²⁶ Jacques Bourgeois v časop. Art (Paříž 5. 6. 1957). Německý překlad pod názvem *Eine Oper, wie man sie noch nicht gesehen hat* ve sborníku Wege zum Musiktheater, Berlín 1965, str. 162–164; red. Klaus Schlegel.

²⁷ Zúčastnil se se její premiéry 17. září 1964. Dirigentem představení byl Rudolf Vašata, režisérem Götz Friedrich, v hlavních rolích vystoupili: Jaroslav Kachel (Števa) a Jarmila Rudolfová (Jenůfa), dále Ruth Schob-Lipka (Kostelníčka). O představení viz mimo jiné referát Dietera Krantze v časop. Atelier und Bühne 20. 9. 1964; přetištěno v citovaném sborníku (srov. pozn. 26) na str. 242–244. Krantz otevřeně hovoří o tom, že Pastorkyňa patří do stylového okruhu veristického a připomíná v této souvislosti Mascagniovu operu Cavaleria rusticana (!). Srov. též Rudolf Pečman, *Die Prinzipien des Musiktheaters* (...).

²⁸ Je ovšem zajímavé, že Janáček sám se teoreticky přikláněl k tradičním scénografickým zásadám, jak vyplývá z jeho poznámek v klavírních výtazích a na programech oper (srov. materiály v Ústavu dějin hudby Moravského muzea v Brně). Ve své umělecké praxi však stál Janáček zčásti již na pozici moderního divadla, jak jsem se snažil připomenout v této stati. Blíže studium Janáčkových názorů na scénické uchopení oper 19. a 20. století a srovnání těchto názorů s Janáčkovou tvůrčí praxí by bylo jistě zajímavé a poučné.

Bibliografická poznámka: Stati o experimentálním divadle, které v textu cituji, vyšly v knize Paula Pörtnera, *Experiment Theater* (Curych 1960). Užil jsem českého překladu Jana Raka, který vyšel knižně v Praze r. 1965.