

Spurná, Helena

Maryša - mezi činohrou a operou : in margine zapomenutého díla

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. Q, Řada teatrologická a filmologická. 1999, vol. 48, iss. Q2, pp. [81]-102

ISBN 80-210-2189-6

ISSN 1212-3358

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/114443>

Access Date: 02. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

HELENA SPURNÁ

MARYŠA — MEZI ČINOHROU A OPEROU

In margine zapomenutého díla

Úvod

Maryša (1938), opera o pěti dějstvích podle dramatu Aloise a Viléma Mrštíků, zaujímá v kontextu tvorby svého tvůrce postavení díla mimořádného významu — vedle lyrické opery *Bubu z Montparnassu* (1929) a *Opery z pouti* (1955) představuje umělecky nejzdařilejší hudebně scénickou práci Emila Františka Buriana (1904–1959), je originální syntézou názorů na otázky, které tohoto umělce zaměstnávaly po celý život (vztah hudby a slova, úloha hudby v opeře a divadelní inscenaci, význam lidového umění a literární tradice pro moderní divadlo) a v neposlední řadě je i jedinečným dokladem toho, že Burian vnímal umění jako nástroj k proměně společnosti.

Po Janáčkově *Její pastorkyni* a čtvrtónové opeře *Matka* (1929) od Burianova generačního vrstevníka Aloise Háby bývá *Maryša* často citována jako nejvýznamnější dílo české moderní opery, které bylo komponováno na téma z prostředí moravské vesnice. Na rozdíl od Hábovy *Matky*, jejíž libreto obsahuje motivy, které jsou *Maryši* bratrů Mrštíků nápadně blízké, snad jen uvedené do „prozaičtějšího“ kontextu Hábova kánonu realistického umění, se k *Maryši* operní dramaturgové čas od času vracejí (*Matka* zůstala pouze nehratelným experimentem, dokumentem autorova utopického projektu umění, jež se má všemi prostředky bezprostředně a přímo přibližovat realitě všední každodennosti). Nejen po válce, kdy se stala v českém prostředí vítaným prototypem díla komponovaného podle zásad „nové operní útvarnosti“, ale vlastně dodnes *Maryša* uchvacuje mírou, jíž Burian neváhal — s cílem vystihnout podstatu předlohy — „obětovat“ operní formu klasickému mluvenému dramatu.

Burian si sám své dílo nikdy nереžiroval — nebylo to ani nutné, neboť dokázal svoji konkrétní představu o divadelním ztvárnění opery vtisknout do partitury, a dílo tak režírně vypracovat už v jeho hudebním zápisu.

1. Burianova cesta k dramatu bratrů Mrštíkových

Intenzivní zájem o domácí i světovou literární klasiku, obdiv k českému a moravskému folklóru — to jsou rysy, které vyznačovaly Burianovu divadelní a hudebně dramatickou tvorbu takřka od samých jejích začátků. Na rozdíl od svých generačních kolegů Jindřicha Honzla a Jiřího Frejky, v jejichž tvorbě hrají zmiňované oblasti význam jen okrajový, se Burian domníval, že chce-li jeho umělecká generace splnit svou dějinnou úlohu položením základů k zdravé, svobodné společnosti, musí se také obrátit ke klasickému literární odkazu i lidovým uměleckým tradicím, jejichž poznání má ve společnosti plnit úlohu gnozeologickou i „psychogenickou“, má člověka učit myslet o světě i šťastně a plnohodnotně žít.

Burian, který lidové umění v jeho autentické podobě (nikoli „umělých napodobeninách“, neboť ty mu byly pouze výrazem špatného pochopení lidového života a tvorby) chápal jako jedinečné tvůrčí svědectví o vůli obyčejného člověka postavit se na odpor nespravedlivým, byl tedy roztrpčen nejen tím, jak nakládala generace „otců“ s odkazem uměleckých tradic českého lidu, když jej zaklínala do prázdných formulek, aniž by si povšimla jejich skutečných uměleckých a společenských hodnot, ale se skrytými obavami rovněž sledoval, jak se všemu, co mělo přídomek „folklórní“, vyhýbá i moderní jeviště a odsuzuje to jako generace předešlá k „nebytí“ v muzejních sbírkách, zaprášených knihovnách a galeriích. Podle Burianova názoru mohlo totiž lidové umění, zbavené okázalé ideologické tendence a moralistního charakteru, sloužit modernímu umělci i jako nezaměnitelný zdroj, jenž poskytuje v nesčetných příkladech důkaz schopnosti lidu vyrovnat se originálně s konvenčními vlivy a žánry tzv. „vysokého umění“. Modernímu divadelníkovi pak mohly být postupy a principy lidového divadla návodem k tomu, jak uvést na jeviště metaforu, jak správně divadelně pracovat s rekvizitou nebo lidskou mluvou a rovněž neocenitelným příkladem toho, jak zbavit scénický prostor zbytečných, dekorativních momentů, budovat ho konstruktivisticky účelně.¹

Se stejnou nelibostí také nesl, když viděl, že česká jeviště se zaplňují pouze novými díly cizí provenience a původní tvorbou, která tyto cizí vzory napodobuje. Vytýkal divadelním dramaturgům, že se ve svém zaslepeném obdivu k zahraničním novinkám dostatečně neobracejí k domácím tradicím, ke klasické dramatické tvorbě (podezřívá je z toho, že ji vlastně ani neznají!). „Oficiální divadla v ČSR neměla nikdy zvláštního poměru k tomu, co se nazývá národní tradicí. Národní tradici si představují tato divadla tak, že občas do svého běžného repertoáru zařadí bez ladu a skladu nějakou tu Prodanou nevěstu nebo Jana Husa [...]. A nanejvýš vystoupí v roli Kecala ten a ten oblíbený herec, kroje a tance laskavě zapůjčilo muzeum, a to je zase všechno...“, napíše dva roky před

¹ K otázkám přístupu moderního divadelníka k lidovému divadlu se Burian vyjádřil především ve stati *Lidová tradice českého divadla*, otištěné v knize *Pojďte lidé, na divadla s železnými kladivama!*. Praha 1940, s. 82–112. Též ve stati *Cestou k základům českého divadla*. In: *O nové divadlo (1930–1940)*. Praha 1946, s. 161–195.

začátkem války v programovém článku *Tradice v umění*² s ironickou nadsázkou, nicméně, vědom si toho, že se identita českého národa nachází v této době ve vážném ohrožení, i s citelnými obavami.

Hlavně v období, kdy národu hrozilo, že ztratí samostatnost, si Burian za svou generaci uvědomoval potřebu obrátit se k českým myšlenkovým a uměleckým hodnotám, neboť se domníval, že svoboda a nezávislost společnosti je udržitelná jen tehdy, přimkne-li se člověk skrze umění své doby těsněji k vlastnímu kulturnímu odkazu a poučí se z něj o současnosti. Moderní české divadlo by se podle něj ale opět mělo obracet především k umělecké tvorbě těch českých klasiků, kteří dokázali ve svých dílech obrodit prvky folklórních tradic v „nezkalené čistotě“, využít je se smyslem pro jejich hodnoty a kvality. Tato schopnost je mu pak základním měřítkem pro stanovení významu jednotlivých děl i jejich autorů. Tak zatímco např. umělou poezii národního obrození a jazyk českých obrozenských dramatiků (K. S. Macháčka nebo J. K. Tyla) podrobuje ve svém pojednání o lidových tradicích českého divadla přísné kritice, neboť tito autoři podle něj lidovou kulturu „zkýčařili snahou o umělý svéráz“, vysoce naopak hodnotí způsob, jímž využili ve své tvorbě prvky lidového umění Václav Kliment Klicpera, Leoš Janáček, Bedřich Smetana nebo Božena Němcová.³ Veden tímto pohledem neváhá dokonce postavit vedle sebe autora *Máje*, jehož stejně tak obdivuje i jako básníka *Ohlasu písní národních*, a Karla Jaromíra Erbena, autora *Kytice*, pro kterého ostatní čeští avantgardisté, Karel Teige, Vítězslav Nezval nebo Adolf Hoffmeister, měli pouze slova pohrdání.⁴

Hledání původních zdrojů českého umění, studium lidových tradic a zvyků a respekt k národnímu uměleckému bohatství přivádí Buriana na počátku třicátých let i k *Maryši* bratří Mrštíků, kterou společně s *Našimi furianty* od Ladislava Stroupežnického považoval za „opravdu první drama českého jeviště“⁵ (jak sám tvrdí, k *Maryši* si vytvořil hlubší vztah za brněnského pobytu, především díky přátelství s jeho budoucí ženou Marií Burešovou, která jej prý naučila hlouběji pronikat do tajů fonetiky, moravského dialektu i temperamentu postav hry).⁶ Jako divadelní režisér se však Burian o *Maryšu* začal intenzivněji zajímat až bezprostředně před druhou světovou válkou, kdy se dramaturgicky obrací k české klasické literatuře a k lidovým písním, hrám a zvykovým obřadům.

Zároveň si byl však vědom toho, že málokteré dílo české dramatické literatury tak silně „obrostlo“ ustálenými představami o jevištní podobě, jako právě toto drama, v němž se význam lidové tradice, folklórního umění akcentováním vnějších prvků (jako jsou kroje a obyčeje) postupně zdegradoval. *Maryša* —

2 Burian, E.F.: *Tradice v umění*, *U-Blok* 2, 1937, sv. 1, s. 37–38. Též in: E. F. Burian: *Nejen o hudbě*, Praha 1981, s. 216–222, odtud c. s. 220.

3 Viz pozn. č. 1.

4 Pokud se o Erbenovi zmiňovali, pak pouze jako o „loajálním rakouském konzervativci“ nebo „filistroví“, který prý „pod struskou svých veršů“ hasí Máchovu poezii. Důvodem odporu většiny avantgardních básníků k Erbenovi byly básníkovy politické a občanské postoje za bachovské reakce.

5 Viz *Cestou k základům českého divadla*, c. l. s. 184.

6 Viz Burianův rozhovor s A. Balatkou, *Telegraf*, Moravská Ostrava 8.10.1939.

hra, která žije v povědomí každého českého člověka jako důvěrně známé dílo, a přesto se její původní význam postupem času jaksi vytratil — brzy na repertoáru kamenných divadel „zklasičtěla“, padla za oběť scénické tradici jako souboru prefabrikovaných postupů a modelů.⁷ Pro Buriana, kterého ovšem taková „zklasičtělá“ díla lákala i jako materiál, na němž by mohl demonstrovat svoji schopnost originální jevištní interpretace, bylo přímo vzrušující výzvou pokusit se v tomto dramatu oživit drsný, vitalitou nabitý mrštíkovský realismus. Zároveň měl v úmyslu nově a hlouběji interpretovat tragický konflikt této hry — domníval se, že jej nemůže režisér hledat v aktivním a hrdém vzdoru postavy Francka (k tomuto tradičnímu výkladu hry přispělo Vojanovo herecké ztvárnění postavy) nebo v zobrazeném střetu erotické přitažlivosti Francka a Maryši s nenávisťí Maryši k Vávrovi. Čím více se s touto hrou jako divák setkával při různých inscenacích a čím více do ní i jako divadelník pronikal, byl stále silněji přesvědčen o tom, že ústředním tématem dramatu *Maryša* je Maryšino drama, její zoufalý a bezvýchodný zápas s věčným koloběhem deformovaných vztahů uvnitř vesnického společenství.⁸

Oproti očekávání však *Maryšu* v rámci svého programu D 40 nakonec neinscenoval, ale zkomponoval podle ní operu.

2. *Maryša* — činoherní inscenace nebo opera?

Burian vytvořil ve druhé polovině třicátých let typ syntetické, ve svých jednotlivých uměleckých složkách bohatě rozvinuté, přísně prokomponované divadelní skladby, v níž se jednotlivá umění k sobě vážala tak, že splývala v dokonalou jednotu.⁹ Pozornost přitom budí způsob, jímž Burian přenášel metody a postupy jednoho umění na umění druhé, neboť ten propůjčoval jeho inscenacím koncipovaným v systému syntetického divadla znaky výrazné originality. Burianovi totiž nešlo v těchto inscenacích jen o dílčí ozvláštňení jedné složky složkou jinou; své úsilí po sblížování specifických postupů jednotlivých složek „stupňoval v těchto skladbách až do té míry, že určité složky trvale přebíraly v tom nebo onom díle metody a postupy složek jiných, vzdávající se při tom zčásti své vlastní druhové vyhraněnosti“.¹⁰

K vytváření inscenací v tomto typu divadelní skladby přivedla Buriana jeho potřeba ukázat sebe sama v postavení jediného tvůrčího subjektu všeho, co se na jevišti odehrává, nebo — jak objektivně ukázal ve své studii *Poetické divadlo E. F. Buriana* Bořivoj Srba — uvést se v roli svého druhu romantického umělce, který realitu divákovi podává jako realitu prolnutou vlastním individuálním prožitkem.

Významnou součástí vytváření těchto „subjektivovaných“ inscenací byla dramaturgická úprava předlohy, kterou se Burian rozhodl na jevišti takto ztvárnit. Aby mohl divákovi předvést divadelní dílo, které by každým dílčím prv-

⁷ K tomu též viz Grossman, J.: *O výkladu jednoho textu*. In: *Analýzy*. Praha 1991, s. 389–400.

⁸ O Burianově přístupu k textu viz Neužil, F.: *Maryša operou E. F. Buriana*, *České slovo* 5.10.1940.

⁹ Srba, B.: *Poetické divadlo E.F.Buriana*. Praha 1971.

¹⁰ Srba, B.: *Poetické divadlo E.F.Buriana*. Praha 1971, c.s. 56.

kem, každým momentem vyzdvihovalo do popředí jeho individualitu a tvůrčí originalitu, přetvářel si literární předlohy, se kterými pracoval, v jakési volné útvary, montáž „osamostatněných, z pout děje vyvázaných a jakoby ve vzduchoprázdnu visících motivů“.¹¹ Teprve taková stavba mu totiž většinou umožňovala svobodně přiřazovat jednotlivé dějové motivy a repliky k rozličným postavám nebo je použít jako tematického materiálu pro vytvoření „partu“ jiných složek divadelní syntézy.

Navzdory tomu, že Burian, vybaven výjimečnou obrazotvorností i znalostí moderní poetiky, byl schopen připravit si jako podklad svých inscenací texty rozličné druhové a žánrové povahy i různých stylových období (předlohami se mu staly básnická díla epického nebo lyricko-epického charakteru, romány, eposy, povídky, novely, ale i tzv. pravidelná dramata), nelze zároveň přehlédnout, že z nepřeborného množství předloh volil taková díla, která k realizaci zmíněného dramaturgického programu již svým ustrojením významně přispívala. Jinými slovy: zvolené předlohy mu umožňovaly uchopit text jako strukturu, kterou je možné jakkoli rozlamovat a nově, v jiném uměleckém a sémantickém kontextu opět skládat. Většinou šlo tedy o texty, v nichž namísto zápletky a fabule výrazně vystupovala do popředí **metoda**, jíž je dílo koncipováno, namísto složky tematické složka jazyková. Tak když se např. rozhodl inscenovat románové dílo, nezvolil si román s rozvinutou fabulí, román, ve kterém je důraz položen na psychologické propracování života postav, ale vybral si takový typ tohoto literárního žánru, v němž jsou akcentovány jiné než tematické složky.¹² Charakteristickým příkladem takového textu může být Puškinův román ve verších *Evžen Oněgin*, který Burian inscenoval v roce 1937 a na kterém předvedl snad nejkompexněji svoje pojetí syntetického divadla jako divadla sugestivní a dokonalé souhry různých umění a uměleckých postupů.¹³ Ne náhodou právě na tomto díle ruští formalisté nejraději ukazovali novou teorii syžetu, když hovořili o tom, že „sujet Puškinova veršovaného románu není milostný román Taťány a Oněgina, nýbrž manipulace s románovými odbočkami“, že tedy Puškinův román je „románem o románu“. Oč více — podle Tyňanova — zaráží v Puškinově díle jako by „záměrná“ nedokonalost zápletkové roviny díla, tím více čtenářovu pozornost strhává „slovní“ rovina díla a její rozvíjení, nebývalý způsob, jímž Puškin akcentuje „čistě slovesnou dynamiku románu“.¹⁴ Buriana nepochybně tento román zaujal rovněž z těchto důvodů — díky tomu, že Puškinovi šlo v prvním plánu o vystavení originální kompoziční metody, mohl i Burian v inscenačním uchopení předlohy zdůraznit svůj osobitý způsob jevištní adaptace díla. Můžeme se tedy domnívat, že i nejslavnější román v dopisech obracel Burianovu pozornost spíše než k příběhu k neobvyklé formě románové výpovědi, k autorovi tohoto románu, nikoli k hrdinově pozici v ději, ale k postavení toho, kdo

¹¹ Grossman, J.: *25 let světelného divadla, Acta scaenographica*, 1961, č. 9, s. 178–180. Cit též in: *Poetické divadlo E. F. Buriana*, s. 32.

¹² Srba, B.: *Poetické divadlo E. F. Buriana*, s. 32.

¹³ Srba, B.: *Poetické divadlo E. F. Buriana*, s. 44.

¹⁴ Tyňanov, J. N.: *O kompozici Evžena Oněgina*. In: *Literární fakt*. Praha 1987, s. 316–348, cit. s. 326.

skrze svého hrdinu vypráví — k romanopisci Goethovi. Máchův *Máj*, jediný text, který převzal Burian do své inscenace bez úprav, jej vybízel k uvedení na divadelní scénu zase básníkovým důrazem na zvukovou rovinu díla. Tím, že Mácha uplatnil v *Máji* prostředky, kterými jazyk tohoto díla co nejvíce vzdálil běžné sdělovací řeči (např. záměrně porušoval přirozený slovosled, volil specifický způsob rozestavení hlásek ve verši i neobvyklá, nezažitá slova), mohl i Burian — svévolným zacházením s délkou samohlásek slov a se slovním přízvukem, zrychlováním, nebo naopak zpomalováním tempa přednesu a rozmanitým dynamickým odstíňováním slov a slovních celků¹⁵ — položit prvořadý důraz na estetické kvality inscenace této básně, tedy opět sebe sama demonstrovat jako nezaměnitelnou tvůrčí osobnost.

Burian ve svém repertoáru vyhrazoval místo i dramatickým textům, pokud však vycházely tyto texty vstříc jeho programu, divadlu prokomponovanému „na způsob orchestru“. Šlo tedy ve většině případů o takový druh her, které se výstavbou ocitaly na pomyslné hranici mezi „pravidelným“ a „nepravidelným“ dramatickým textem, dramatu, v nichž autor potlačil dominantní postavení zápletky a bohatě rozvinutý děj a zamířil do oblasti poezie (takové hry představovaly v Burianově repertoáru třicátých let např. *Procitnutí jara*, *Alladina a Palomid* nebo *Leonce a Lena*). Nebránil se ani typu dramatu veskrze „pravidelného“, hrám s pevnou skladebnou výstavbou, prokomponovaným dějem a charakterově zpracovanými figurami, muselo však jít o hru, v níž dramatik dával jasně na srozuměnou, že postavy a situace, které na jeviště uvádí, jsou pouhými znaky postav a znaky situací, že tedy divadelní realitu chápe jako realitu umělou. Ve stylu svého divadla poetického se mu tedy podařilo na konci třicátých let provést i Klicperovu komedii *Každý něco pro vlast* nebo Zeyerovu *Starou historii*.¹⁶

Jestliže jsem k této již dostatečně objasněné problematice Burianova divadelního programu odbočila ve stati věnované opeře *Maryša*, učinila jsem tak proto, abych mohla odpovědět na otázku, proč Burian zamítl divadelní zpracování *Maryši* (a podle vlastních slov na něj několikrát skutečně pomýšlel)¹⁷ a rozhodl se nakonec pro zhudebnění této hry. Domnívám se totiž, že důvod, proč tuto hru (i navzdory tomu, že svým tématem dokonale zapadala do jeho repertoárové koncepce druhé poloviny třicátých let) neuvedl na scéně svého divadla, spočíval v tom, že *Maryša* mu neumožňovala dramaturgicky ji upravit a ztvárnit na způsob prokomponovaného inscenačního tvaru. Problém této hry přitom nebyl v tom, že svým ustrojením představovala pevný dramatický tvar (jak jsme výše ukázali, Burian pracoval i s takovými dramaty); Burianově inscenační poetice se toto drama vzpíralo naturalistickou metodou, s níž autoři přistupovali k zobrazování životní skutečnosti.

Už Šalda ve své kritice na první uvedení této hry v Národním divadle zdůrazňoval, že v *Maryši* máme s takovou intenzitou jako nikdy předtím možnost po-

¹⁵ Srba, B.: *Poetické divadlo E.F. Buriana*, s. 200.

¹⁶ O podobě těchto inscenací viz Srba, B.: *Inscenační tvorba E.F. Buriana 1939–1941*. Praha 1980, s. 237–245.

¹⁷ Viz rozhovor s A. Balatkou in *Telegraf*.

cítit autentický život v jeho fyzické bezprostřednosti a pulzaci, v jeho barevnosti a vůni. Tento zobrazený životní obsah vrstvá do všech složek dramatického textu, stíní a „barví“ i jeho formu — dramatici Alois a Vilém Mrštíkovi jsou podle Šaldy jedni z „nejucelenějších formalistů“ umění své doby.¹⁸ Moment, v němž se především koncentroval životní temperament moravského lidu (a jímž bylo drama takřka „rytmováno“ a „pauzováno“), představovalo živelné a smyslné, jako by umělecky nepřetvářené orální gesto, umocněné ještě nářečným prvkem. Slovo si v Maryši podrobuje dramatickou kompozici natolik, že ji — podle mínění Šaldova — bylo možné označit za „řetězec seřazených výbuchů“, za „epické plátno, bystře scénované“.¹⁹ Dramatický dialog této naturalistické hry je postaven na zvukové složce, kterou strukturalistická estetika pojmenovala timbrem, neboli hlasovým zabarvením. Rychlé změny hlasových zabarvení, jež dramatik od herce vyžaduje (nápadný je v textu velký výskyt režížních poznámek, neboť proměny hlasového zabarvení nemohou být zcela předurčeny výstavbou řeči), drobí promluvy postav na množství do značné míry samostatných úseků, slovních útržků, navzájem oddělených prudkými sémantickými přeryvy. Právě na promluvách z *Maryši* strukturalisté názorně dokládali, k jakým ostrým přeryvům dochází nejen na rozhraní mezi poslední replikou jedné postavy a první replikou postavy druhé, ale i uvnitř jedné repliky, a jak tyto průlomy narušovaly i syntaktickou a tematickou soudržnost dramatického dialogu.²⁰ Takové nesouvislé promluvy patří v dramatu hlavně Lízalovi — jeho mluvní gesto je totiž nejvíce ovlivněno změnou psychických stavů (všimněme si v této souvislosti i upřesňující autorské poznámky „v rozčilení trhá oběma lokty najednou nazad, zvláště chce-li některým slovům důrazu dodat“):

Lízal (jedovatě): No — a šest nechceš? (Dá se do smíchu). Maryšu a čtyry tisíce. (Směje se). Ty néseš hlópe!... (Zvážní.) Kdyby to bela ženská, že by se musela zlatem pozlatit, aby ju někdo kópil!... Ale Maryša?

Těsná provázanost intonace řeči postavy (výraznou úlohu zde také hraje nářečí, v *Maryši* jihomoravské hanácké) s jejím prudce se měnícím emocionálním

¹⁸ „Forma rozlévala se, barvila se, odlišovala se a stínila se jako sám život, sama náplň jeho“. Viz Šalda, F. X.: *A. a V. Mrštíkovi. Kritické projevy II (1894–1895)*. Dílo sv.11. Praha 1950, s. 114–119, c.s.115.

¹⁹ Šalda, F. X.: *Vilém Mrštík*. In: *Boje o zítřek, Duše a dílo*, ed. *České myšlení*, sv. 4., Praha 1973, s. 331–336, cit.s. 331.

Je zajímavé, že v této kritické stati (jde vlastně o nekrolog Vilému Mrštíkovi) Šalda už stylové rysy tvorby obou autorů, které v recenzi na premiéru hry *Maryša* v Národním divadle tak vysoce ohodnotil, ostře odsuzuje. Šalda zde kritizuje „násilné“ nakládání Viléma Mrštíka se slovem, z kterého tento autor podle něj udělal pouze povolný nástroj svého uměleckého cíle zachytit svět v jeho smyslovosti a rojmové plnosti. Šalda posuzuje umělecký vývoj Viléma Mrštíka jako vývoj sestupný — to, co v *Maryši* působilo ještě průkopnický a nově, bylo podle něj vystupňováno v pozdních dílech tohoto autora do extrémnosti. Nekrolog Šalda zakončuje disonantním postojem k dílu Viléma Mrštíka: „Mrštík byl umělecký primitiv přečasto v nedobrému smyslu slova, scházela mu básnická jemnost, která jest pravá a vlastní básnická síla. [...] pro celkovou orientaci dnešního i příštího básnického vývoje českého bude mítí dílo jeho význam mnohem spíše záporný než kladný...“.

²⁰ Veltruský, J: *Dramatický text jako součást divadla*. In: *Přspěvky k teorii divadla*. Praha 1994, s. 77–94.

stavem vede nakonec k tomu, že text je již v písemné podobě herecky akcentován, předurčen k určitému inscenačnímu uchopení; drama bratří Mrštíků se vyznačuje tím, co Šalda nazval „autorskou režii“ hry.

Je zřejmé, že právě takový text, text ovládaný v rovině zvukové rychlým střídáním hlasových timbrů, nemohl vyžadovat jiné herectví, než herectví psychologicky prohloubené, citově mimořádně nadsazené, pozorné ke každému emocionálnímu záchvěvu postavy. Herectví, které vyzvedávalo „já“ představované osoby.²¹ Když Burian zvažoval možnosti inscenačního ztvárnění hry *Maryša*, uvědomoval si, že toto drama režisérovi ukládá mnohem méně, než si osobnost jeho typu mohla přát, totiž aby se stal pouze jakýmsi aranžérem celistvé „psychologické situace“. Jinými slovy — předloha od Buriana nevyžadovala nic víc, než proměnit se v „usměřovatele“ herců, jejich realistických gest a rejstříku hlasových timbrů, neboť v sobě skrývala nebezpečí, že herec pravomoce, které jsou mu dramatikem svěřeny, překročí a stane se neomezeným vládcem jevištního dění. Netřeba znovu zdůrazňovat, že tato „role“ nejméně vyhovovala Burianovi, který hledal pouze takové předlohy, skrze které by si v souladu s jejich režijním pojetím mohl zcela podrobit i složku hereckou, hercovu mluvu, pohyb, gesta. Proto se také záměrně vyhýbal dramatickým textům, které by hercovi dávaly největší prostor k uplatnění těch prostředků, kterých je třeba k „rozžití“ role ve starém slova smyslu, a naopak sahal po textech, jež mu dovolily potlačit hercovu subjektivitu a proměnit herce v materiál, pouze v jednu z dílčích složek svého prokomponovaného inscenačního tvaru.²² Takové texty se již v rovině zvukové nejčastěji vyznačovaly dominantním postavením intonace, která nestrhává pozornost k dílčím významům sdělovaného, ale směřuje k uvolnění přímého vztahu jazykových jednotek a skutečností, k nimž poukazují. I když v řadě inscenací dramatických textů položil Burian hlavní důraz na hercovu pohybovou a slovní hru a připustil dokonce účast hercova prožitku při ozvláštňení role, vždycky tak dělal s ohledem na svoji prioritní potřebu stát se středobodem jevištního dění.

Něco takového však nepřipadalo v *Maryši* v úvahu a než by se jejím inscenačním ztvárněním dostal Burian do diametrálního rozporu s vlastním dramaturgickým programem, raději se tohoto pokusu úplně vzdal. Zamítl-li z těchto

²¹ Mukařovský, J.: *Próza Karla Čapka jako lyrická melodie a dialog*. In: *Kapitoly z české poetiky II*. Praha 1948, s. 357–373.

Též in Veltruský, J.: *Drama jako básnické dílo. Čtení o jazyce a poezii* (uspořádali B. Havránek a J. Mukařovský). Praha 1942, s. 403–502.

Jan Mukařovský srovnával odlišnost hereckých přístupů k textu bratřů Mrštíků a k textům Karla Čapka ve výše zmíněné stati *Próza Karla Čapka jako lyrická melodie a dialog*. Zatímco Čapkův dramatický dialog, jemuž v rovině zvukové výstavby dominuje intonace, si vyžaduje nenucený, „přirozený“ přednes, plynoucí až s jakousi „hudební hladkostí“ a pohyby, které se tomuto volnému, „nenucenému“ vlnění podřizují, nenarušují jej bohatstvím svých vlastních významů (neboť „dialog takto stavěný chce působit, zvukově i významově, jako jedině, nepřetržitě zvukové i významové pásmo proměnlivé jako měňavá stuha“, píše Mukařovský), dialog, utvářený na proměnách hlasového zabarvení, nutí podle Mukařovského herce, aby prudké emocionální změny doprovodil odpovídající gestickou, mimickou a pohybovou činností.

²² K herectví v Burianových inscenacích druhé poloviny 30.let viz Srba, B.: *Poetické divadlo E.F. Buriana*. Praha 1971. Převážně kapitola VII. *Povaha herectví v Burianových subjektivovaných inscenacích*, s. 187–215.

důvodů divadelní předvedení textu, tím více se ovšem nabízela možnost text zhudebnit, zkomponovat podle něj operní dílo. Burian snad tušil, že nejvíce na sebe upozorní tak, když se předlohy zmocní hudbou, neboť hra *Maryša* právě z hudebně dramatického hlediska vykazovala značnou problémovost.

3. „Zčinoherněná opera“

Hlavním předpokladem k tomu, aby se Burian o zhudebnění dramatu *Maryša* pokusil, byly hudební kvality tohoto díla: „[...] Je málo věcí v české dramatické literatuře, které by tak volaly po skladbě, jako tato hra [...]. Rytmičnost temperamentů starého Lízala, Vávry nebo Strouhalky, situace, do kterých se během hry víc a více dostává Maryša, to všechno již za činoherních provedení, které jsem kdy viděl, na mne působilo hudebně“.²³ Burianovi, kterému hudba v jeho divadelních inscenacích byla většinou nástrojem k tomu, aby jeviště mohl proměnit v jakýsi „obrazivý prostor básnické tvorby“,²⁴ a který hudbu v hudebně divadelním díle zase považoval za účinný nástroj k umocnění a dotvoření situací i dramatikem expresivně citěného slova, poskytovala hra bratří Mrštíků k opernímu ztvárnění ty nejlepší předpoklady. V této hře, kde řeč, její intonačně rytmický spád, se spolupůsobením psychologických motivací proměňuje v „hudbu“, mohl Burian hudbou pouze zesílit tyto už samy o sobě „hudební“ kvality promluv a situací.

Těžiště Burianova operního slohu je nápadně položeno do vokální složky. Na níže uvedených příkladech můžeme ukázat, jak řečové gesto postav hladce zapadalo do Burianových hudebních motivů. Jako by skladatel na některých místech neudělal prostě nic jiného, než že „přesně“ sledoval řeč postav, její intonaci dodal „odpovídající“ intervalové obrysy a rytmus řeči umocnil rytmem hudebním. A naopak, čteme-li Mrštíků *Maryšu*, v jejich replikách neomylně slyšíme hlasové vedení, intonaci, výkřiky Burianových operních hrdinů:

Příklad 1

LÍZAL (variant)
LÍZAL (aufgebracht)

No, — ně- ni nač dělat pá - na. Chceš - li mně šla - pat na krk,
No, — spíš dýcháš nickele Herr auf! Drückt du die Keh - le mir zu,

Trio

²³ Neužil, F.: *Maryša operou E. F. Buriana*, *České slovo*, 5.10.1940.

²⁴ Srba, B.: *Emil František Burian a jeho program poetického divadla*. In: *E. F. Burian a jeho program poetického divadla*. Praha 1981, s. 160–203, c.s.161.

Příklad 2

LÍZAL
 LÍZAL
 A - hal
 A - hal
 Sád!
 Gericht!
 Sád!
 Gericht!
 FL. Ob. Cl.
 Archi.

Příklad 3

Vávra se vrhne na Franoka a chytne jej pod krk. Hospodský a Buček je od sebe odtrhnou.
 Vávra stürzt sich auf Franock und packt ihn am Hals. Der Gastwirt und Buček trennen die beiden.

F.
 F.
 Trbni.
 Ty mě bu-deš chy-tat podkrk?
 Du willst mich am Hal-se wür-gen?
 FL. Ob. Cl.
 Cornet
 Fluti

Posluchač, kterému Burianova opera při prvním i opakovaném poslechu připadala jako „krajně neartistní“ (jako by se z dramatu bratrů Mrštíků ani po zhudebnění „nic neztratilo“!), však neměl na mysli pouze toto těsné spojení mluvního gesta a hudby. Burianovo dílo mu splývalo v jednotu s činoherním dramatem také proto, že se v ní nemohl „dopátrat“ průkazných znaků tradiční operní dramaturgie. Burian sice na promluvách, v nichž postavy přecházely do stavu soucitu, litosti nebo bezmoci (zmiňme např. Maryšin výstup „con sentimento“ — se slzami v očích — ve druhém dějství, Lízačino „con grande sentimento“ v témže dějství nebo Bučkův monolog „Kam se to podělo“ v dějství následujícím), mohl postavit deklamační typy, které vzdáleně upomínaly na číslovou operu; árie, dueta nebo ansámby, jak se s nimi ještě setkáme v Janáčkově *Její Pastorkyni* (árie a ansámby jsou zde dokonce budovány na jediné, mírně obměňované a do značné míry opakované větě!) však v jeho opeře nenajdeme. Jestliže však Burian zhudebňoval hru, jejíž dialogy jsou utvářeny hlasovým zabarvením, v nichž působením prudkých proměn emocí se i promluva

jedné postavy drobí v samostatné výkřiky, pozbývala zde i primární funkce hudby v opeře, totiž dosáhnout ireálného prodloužení času zastaveného dramatického okamžiku, možnosti svého uplatnění. Dovolme si vyslovit otázku na okraj: muselo být pravým důvodem Janáčkova zamítnutí původního rozhodnutí zkomponovat podle hry *Maryša* operu jen to, že se tento skladatel obával, aby se po *Její Pastorkyni* námětově neopakoval? Co když *Maryšu* nakonec jako libretto ne zvolil Janáček právě z těch samých důvodů, pro něž Burian k této předloze sáhl? Jestliže drama Gabriely Preissové Janáčkovi v lyricky reflexivních okamžicích, kdy se postavy obracejí do svých niter, umožňovalo nasadit výmluvnou árii nebo kontemplativní ansámbl, z kompozičně-stylové výstavby *Maryši* mohl neomylně pocítit, že zhudebněním této hry (aniž by do ní dramaturgicky významněji zasahoval) by se musel vzdát možností, které mu v opeře jako primární nástroj dramatickosti poskytuje hudba.

Jestliže položil Burian hlavní a jediný důraz v *Maryši* na dialog — který je opeře v tradičním smyslu zcela cizí! — můžeme se oprávněně ptát: je možné toto dílo považovat za hudební drama ve smyslu Wagnerově? Ani ve Wagnerově hudebním dramatu však dialog není chápán tak, jak jej chápe klasická mluvená hra, již *Maryša* bratrů Mrštíků vzorově reprezentuje. Wagner vlastně hluboce nedůvěřoval racionalitě, která antropologický princip klasického a klasicistního dialogického dramatu zakládala. Na dialogickém dramatu, které realizaci hudebního dramatu mělo umožnit, jej zajímalo vždy — spíše než rétorika — nevyřčené a nevyslovitelné, jež by pak teprve hudbou, orchestrální melodií mohl doslovit; proto i v jeho hudebních dramatech stěží najdeme dialogy, které by byly místem argumentace, motivovaly by další dramatický děj, v nichž by si jejich původci potvrdzovali sebe sama.

Vraťme se však k Burianově způsobu hudebního ztvárnění řeči. Přepisem vzrušených promluv hudební charakteristika dramatických postav nekončila. Burian si byl vědom toho, že tak jako autor v dramatickém textu nemůže do nejmenšího detailu určit psychologický rozměr postavy, nýbrž pouze naznačit herci a režisérovi směr, kterým se mají ubírat, chtějí-li jej vytvořit, musí i skladatel zvolit takové prostředky, které by typ každé z postav a její vztah k postavám dalším dotvořily. A to i v případě Lízala, v jehož zvrásněné, nervózní intonaci (jeho řeč pozvolna nebo prudce směřuje do vysokých rejstříků) se zračil výrazně už i jeho psychologický typ (Burian Lízalův charakter „věčně rozčileného chamtívce“, který na své okolí jen neustále řve, navíc ještě podpořil tím, že oproti operním konvencím, které vyžadují, aby postavu chamtívce zpíval baryton nebo basbaryton, nechal tuto postavu ztvárnit tenoristovi; typ milovníka, Francka, tu naopak zpívá basbarytonista). Dokonalý typ selského chrapouna, který se zajímá pýchou z vlastního majetku, před námi však vyvstává až tehdy, kdy Burian promluvy této postavy hudebně „organizuje“ do tříosminového taktu — jako by, slovy Bohumila Karáska, „hůlka polochromého vzteklého Lízala odklepávala jeho vnitřní rytmus“ (srov. *přil. č. 5, 6, 7*).

U dalších hlavních postav hry vytvořil Burian příznačné hudební motivy jakýmsi „zevšeobecněním“ intonačních znaků promluv těchto postav a pracoval s nimi pak i v orchestrálních hlasech. Opakováním takových charakteristických

hudebních motivů na významově důležitých místech dosahoval Burian i dramatické soudržnosti a organičnosti operního díla.²⁵

Úlohu umocňovat, dotvářet hru, její situace přisuzuje Burian ve své opeře i instrumentální složce. Tak jako prudké proměny psychických stavů postav rozdrobovaly vokální linii do dílčích melodicko-rytmických fragmentů, ruší se v Burianově opeře i souvislost symfonického proudu. Momentálně probíhající situace Burianův orchestr vyostřuje nejčastěji výraznými kratičkými figurami, které často nechává beze změn plynout v doprovodu i bez ohledu na bitonální výslednice, které utváří s melodií ve vokální linii díla. Kromě ostinat je též markantním znakem doprovodné složky Burianovy partitury paralelní pohyb kvartových nebo terciových akordů. Jak připomněl Karásek,²⁶ i ostatní složky hudebního doprovodu jsou v této opeře rozrušeny — rytmus, který je na mnoha místech rozbit substitučními hodnotami jako jsou trioly, sextoly nebo i septoly, připomíná rytmiku mluvené řeči. Tonalita je stále zneklidňována průchodnými a průtažnými tóny.

4. Burianův dramaturgický přístup ke hře

V dramatu *Maryša* je zobrazený život životem neustálých mezilidských konfliktů, střetů postav a jejich mínění. I Burian považoval *Maryšu* za „drama — především drama a pak to ostatní“²⁷ a toto drama chtěl nechat pocítit i opernímu posluchači. Při práci na opeře — jak se sám přiznává — tedy nemusel vůbec do textu zasahovat a dokonce i určitý škrt, který původně udělal, často zase později znovu otevřel. Srovnání dramatu a libreta nicméně ukazuje, že několika zásahům — samozřejmě včetně nezbytných drobných úprav jako jsou změny ve slovosledu, umocnění nářečního prvku v některých slovech,²⁸ vynechávání spojek nebo doplňování některých slovních celků, opakování slov a celých frází — se Burian, veden úmyslem ještě umocnit dramaticčnost, kterou situace a řeč postav zakládají, přece jenom nevyhnul. Libreto ukazuje, že tam, kde předloha obsahovala poukazy na z hlediska zápletky nepodstatné skutečnosti, žánrové výjevy poplatné konvencím naturalistického vesnického dramatu, rozhovory a výstupy v realistickém stylu „potkávání mimojdoucího nepotřebného“, Burian s úpravami neváhal. Veden touto dramaturgickou představou např. vyloučil z Vávrova a Lízalova rozhovoru v úvodním výstupu prvního dějství hned několik replik, týkajících se postavy Lízalova syna Josefa. Narážka na tuto postavu, o níž se v dramatu pak již více nemluví (jako by byla tabuizovaným tématem všech rozhovorů), je sice ve hře z hlediska psychologického vytváření postav Lízala a Lízalky podstatným, dramaticky funkčním detailem, pro Buriana, jehož záměrem bylo maximálně vyostřit konflikt mezi dvěma odlišnými světy, však ztrácel význam. V třetím výstupu téhož dějství zase Burian nezařadil do libreta

²⁵ K otázce leitmotivů v opeře *Maryša* též viz Karásek, B.: *Velké dílo moderní české opery, Hudební rozhledy* XII, 1960, roč. 12, č. 5, s. 622–627, č. 16, s. 672–676.

²⁶ Tamtéž.

²⁷ Program k brněnské premiéře opery cit. in Karásek, B.: *Velké dílo moderní české opery*.

²⁸ Viz např. nahrazení „meslíte“ za „myslíte“, „nendeš“ za „nejdeš“, „dyž“ za „když“, „nemožeš“ za „nemůžeš“, „díte“ za „jděte“, apod.

výstup loučení Horačky a Francka a po výstupu rekrutů, který této scéně předcházel, okamžitě nasadil názorovou srážku mezi Lízalem a Franckem. V šestém výstupu téhož dějství, následujícím po Lízalově proslulém monologu, Burian v rozhovoru Maryši s Lízalem škrta celé čtyři repliky, v nichž postavy před konfliktní výměnou názorů pouze konverzují o zahrádce před jejich domkem (i když tento nepatříčně poklidný dialog zesiloval napětí scény), a uvádí výstup rovnou Lízalovou otázkou na Maryšiny vdavky. Ve druhém dějství provedl Burian rozsáhlé škrty v partu Strouhalky, text redukoval především tam, kde postava přechází z dialogu s Maryšou do vyprávění.²⁹ Ze stejného důvodu se však Burian odhodlal i k zásahu do partu Lízalčina — do libreta např. nezařadil krátký rozhovor této postavy se Strouhalkou ve čtvrtém výstupu téhož dějství a v následujícím výstupu vyškrtl i její krátký dialog se Strouhalem. Z libreta pak pochopitelně mizí i řada epizodických postav — např. právě zmíněný Strouhalčin muž, který vstupuje „bezdůvodně“ do rozhovoru Lízalky se Strouhalkou. V libretu nenajdeme ani postavy, které se mají na jevišti s nějakou replikou objevit pouze jednou (např. Fraňka a Pavla, Hostinskou a Hrdličkovou nebo „němou“ Vojtěnu a Rozsívalku). Jejich repliky, které Burian však považoval za nutné v libretu zachovat, vložil do úst jiné postavy (např. soused Buček přebírá v opeře nejen repliku obecního sluhy Hrdličky v prvním aktu, ale i řeč Hostinské ve třetím aktu a Krištoflovu promluvu v dějství posledním). V hospodské scéně se Burianovi podařilo vyškrtnutím rozhovoru Lízala se soudním sluhou, který přináší na scénu oznámení o Vávrově žalobě, sjednotit Lízalovy tři monology, jež se odehrávají v dramatu na rozloze celých dvou výstupů, do jediné promluvy. Na místě, kde se v prvním výstupu posledního dějství Mrštíkové snažili navodit „zbytečným“ rozhovorem Hrdličkové, Vávrové a Krištofla atmosféru stíněnosti a rozpaků po „bouři“ mezi manžely Vávrovými, vytvořil Burian citlivě charakter situace samomluvou Krištofla, který se ptá, nikdo mu však neodpovídá (a na pozadí zní tlumené brumendo mužského sboru). Dramatičnost závěru umocnil ve svém libretu tím, že po něm scéně Vávrova pití černé kávy, Maryšině tvrdém konstatování „sám temu chtěl“ a následném zděšeném zvolání „Ježíši Kriste“ zařadil rovnou závěrečnou otázku sboru „Děvčico neščasná -tys jé otrávila !?“ a Maryšinu trojí souhlasnou odpověď.³⁰

Přestože si Burian byl nepochybně dobře vědom toho, že nic není v hře bratrů Mrštíků rozvrženo černobíle, že tu proti sobě prostě nestojí svět nezkažených mladých lidí a zkažených rodičů, ale že boj, který se tu mezi oběma stranami vede, se podobá spíše jakési nepřehledné válce, do níž jsou zapojeny nejrůznější a protikladné síly, bylo mu zároveň jasné, že chce-li v opeře vyzdvihnout téma Maryšina zoufalého zápasu o právo na lásku a vlastní svobodný život, dovede-

²⁹ Mizí např. hned několik replik, v nichž se Strouhalka s Maryšou přou o to, proč zemřela Vávrova žena. Výrazně Burian také škrta ve Strouhalčině nostalgickém vzpomínání („tónem, jakým se vypravují pohádky“) nebo v jejích následujících promluvách, v nichž donáší na Francka.

³⁰ V dramatu má ještě po této Maryšině replice přiběhnout na jeviště Rozára s replikou „Pro Boha všemohoucího, paňmámo, co se to stalo, pantáta je bez sebe!“ a za ní znít zděšené hlasy z pozadí scény.

ného až do okamžiku, kdy i hlavní hrdinka morálce zkaženého světa rodičů rezignovaně podlehne, musí v libretu oslabit určité motivy, jimiž bratři Mrštíkovi důmyslně dokreslovali rozporuplnost především dvou postav, se kterými se Maryša nejvíce utkává — Lízala a Vávry. Bratři Mrštíkovi v Lízalovi nevytvořili pouze typ krutého a bezcitného sedláka. Details výstavby této postavy poukávají na to, že je to v jejich pohledu i člověk, který čas od času zapochybuje o svém jednání a v němž se probudí lítost nad vykonanými činy. Podobně Vávra se ve hře vzpírá jednosměrnému, lineárnímu čtení. Jako by se v něm ozývaly podobné pochybnosti jako u Lízala, jako by na rozdíl od něj dokonce tušil i širší souvislosti všeho toho, co se v dramatu odehrává.³¹ Burian však detailům, které dělají z těchto postav hrdiny rozporuplné, nikoli jednoznačně záporné, nechává ve své opeře jen velmi omezený prostor. Neškrťá sice hospodský výstup, v němž opilý Lízal propadá lítosti nad nespravedlností, které se na vlastní dceři dopustil, avšak zbavuje se dvou výstupů ve druhém dějství, v nichž Lízal chlácholí Maryšu před vdavkami (viz jeho replika „Já bych ju — přece nerad zkazil“) a dojat Maryšíným předchozím odporem a prosbami, pokouší se přesvědčit Lízalku, aby ze svatby s Vávrou ustoupila. Podobně Vávrovi ponechá Burian jeho poslední, sebekriticky zabarvený výstup, neumožní mu však projevit pochopení pro Maryšín odpor ještě před tím, než se má stát jeho ženou.³² Zachoval-li Burian v libretu postavu Stařenky, která zmírňuje svojí lidovou moudrostí odcizenost světa rodičů a Maryši a vnáší do napjaté atmosféry shovívavě smířlivý tón, můžeme to v intencích jeho interpretace chápat také tak, že Stařenčíným monologem Burian chtěl ukázat na demoralizující a zbabělou sílu, proti níž Maryša bojuje.

Ze stejných důvodů, z jakých podrobil Burian úpravám dialogy hry, podléhají jeho dramaturgickým zásahům i folklórní písně, které bratři Mrštíkovi do dramatu včlenili (zapsali je v podobě, v jaké se zpívaly v kloboucké oblasti) nejčastěji s úmyslem dotvořit typizovaný obraz moravské vesnice. Některé z předepsaných písňových scén, které by se mu nepodařilo proměnit ve významově zatížený prvek díla, jednoduše vyškrtl.³³ Tak např. na rozdíl od autorů hry, kteří drama otevírají zpěvem rekrutů, jenž doléhá na scénu nejprve z pozadí a pak přímo zaznívá ze scény (postupně se zaplňující svátečně vystrojenými vesničany, krojovanými děvčaty a mládenci), se Burian nijak nesnažil evokovat rušnou atmosféru svátečního dnu a operu uvádí ostrou charakteristickou figurou, motivicky spojenou se světem Maryšíných rodičů. Jiné písně přebírá do své opery v jejich celku, ale více či méně mění jejich funkci. To platí např. o známé písni rekrutského loučení *S pánem Bohem* (první dějství, jedenáctý výstup). Autoři

31 Podle Grossmanovy interpretace této hry Vávrovo jednání „doprovází mravní poznání nepatřičnosti všeho, co se tu děje, tušení souvislosti se zákonem kola, které se roztočilo a které nelze zastavit. Vávra se propadá skutečně do marasmu deformovaných vztahů — na rozdíl od Lízala třeba — se do tohoto marasmu propadá zaživa, při 'plném vědomí'“.
Grossman, J.: *O výkladu jednoho textu*. In: *Analýzy*. Praha 1991, s. 389–400, c.s.399.

32 Burian vyškrtává celý výstup s Maryšou na konci 2.dějství, kde Vávra Maryšu chlácholí. Do libreta začleňuje až Vávrovo poslední repliku „Na mó dušu — jak to tak vypadá — radš bych zvolal sám“.

33 Například nezahmul do libreta Mrštíkovo poznámku „děvče- dělnice osekává roští, zametá a popěvuje si *O vánoci dlouhé noci*“ (5.d., 3.v.).

dramatu ji použili jako pouhého prostředku k předvedení svého druhu typického obrázku jaderného způsobu života na moravské vesnici (píseň je součástí scény bujarého loučení rekrutů s vesnicí, jemuž dominuje Franckův tvrdohlavý „koušek“ u stavení Lízala),³⁴ Burian naopak umocňuje touto písní smutek a tíseň loučení Maryši a Francka (nápěv přitom nemění, ale mužský sbor ji zpívá — za scénou — tlumeně a především v mnohem volnějším tempu). Jinak včleňuje do své opery např. také píseň *Před naší je zahrádečka*, se kterou původně vystupují ve třetím dějství sousedé a hospodská chasa; jako trpkou připomínku setkání Maryši a Francka v hospodě ji vkládá do úst Franckových až v následujícím dějství, kdy Maryša zůstává po prudkém výstupu s Lízalem sama. „Sítem“ Burianova přísného výběru prochází i „scénická hudba“, která v dramatu podbarvuje některé výstupy (v tomto náladovém prvku, který představuje neodmyslitelný stavební prvek hry *Maryša*, se podle Šaldy projevovala až úzkostlivě podrobná a vypracovaná režie hry). V tomto ohledu byl Burian ještě nekompromisnější, i když zároveň nemůžeme přehlédnout, že se tímto nezaměnitelným momentem dramatického stylu autorů nechal i inspirovat, jak ukazuje námi již zmíněný příklad využití písně *S pánem Bohem* nebo pátý obraz posledního dějství, kde sborové brumendo (namísto konverzace sousedů) dotváří atmosféru napětí a jakési stísněnosti uvnitř Lízalovy domácnosti. Rovněž namísto postavy ženy, vbíhající na konci hry na jeviště s děsivou otázkou „Děvčico, tys jé otrávilá?“, nechá stejnou otázku z pozadí scény zazpívat sboru a prostor jeviště uvolňuje pouze Maryši.

Vraťme se však ještě jednou k fenoménu Burianova vyvazování lidových písní z původních dramatických vazeb a jejich transponování do nových situačních kontextů. Víme z *Vojny* nebo další lidové hry se zpěvy a tanci, *Lásky, vzdoru a smrti*, že zmíněná metoda představovala Burianovi jednu z podstatných způsobů, jimiž s folklórním materiálem pracoval. Nešlo však jenom o to, že Burian lidovou píseň, její slova i nápěv, vzal a nechal ji zazpívat v často až překvapivě kontrastní situaci. Toto „předpodstatňování“ jde u Buriana ještě dál, k „předpodstatňování“ hudebnímu (aniž by mu přitom šlo jako Janáčkově o potlačení vazeb k autentickému folklóru). Ve *Vojně* si např. nelze nepovšimnout, jak přetvořil nápěv lidové písně *Na té naší kopanince*; zbavil ji durového jasu a idyličnosti, když ji nechal zpívat (resp. rytmicky deklamovat v pouze malých intervalech) místo v F dur v f moll, ve vzrušeném, jako by podklesávajícím rytmu a navíc ji ještě spojil s instrumentálním doprovodem, který s melodií vokálních hlasů vstupoval do ostrých disonancí. Podobné příklady nové hudební integrace folklórního materiálu najdeme i v opeře *Maryša*. Tak píseň *Můj starý tatíčku*, u Mrštíků zapsaná v D dur tónině,³⁵ transponuje Burian do e moll, jinde nápěvu ponechal původní podobu a pouze jej nově, za pomoci ostinat a „přerývek“, vyharmonizoval (např. durový nápěv písně *Dycky sem si myslel* spojuje s doprovodnou melodií v e moll), nebo mění tempo a výraz písně, jak

³⁴ Hlučnost a živost celého folklórního obřadu evokují takovým spojením několika mužských hlasových skupin, aby „zpěv se válel přes sebe“.

³⁵ Seznam písní, které bratři Mrštíkové ve hře použili, viz A. a V. Mrštíkové: *Maryša*. SNKLHU Praha 1956, s. 168–178.

jsme ukázali již v příkladu písně *S pánem Bohem*, kterou nenechá zpívat „ohnivě, prudce a rychle“, ale v *Poco piu con moto*.

V Burianově opeře lidová píseň málokdy „zasvítlí“, je spíše tesklivá než radostná a veselá, vyznívá tvrdě a syrově v Burianově „přeintonování“, tak, jaký je i v dramatu zobrazený život na moravské vesnici konce minulého století. Burian se hudbou nepokoušel povznášet, povýšit do vyšší, stylizované roviny syrovou realitu vesnického dramatu (jak se o to snažili někteří Burianovi předchůdci, např. Foerster), ale ještě ji umocnil. Tradiční posluchač, jenž se dosud stále jen těžko vyrovnával s Janáčkovým naturalismem, mohl pak jednoduše nabýt dojmu, že Burianova hudba zní českému uchu jaksi „tvrdě“, že vše je tu příliš „bezútěšné“, než „aby to bylo české“, jak to výstižně vystihl recenzent Vladimír Třeštík po pražské premiéře *Maryši*. Burian podle něj není schopen sejít k „lyrickému tónu“ a pokud ano, pak pouze v dílčích epizodách, jejichž efekt je však čistě náladový a dekorativní: „Soucitné hlasy za scénou (ve finálním výstupu, pozn. H.S.) nepotlačují tragickou disonanci. Jsou technickým, nikoli dramatickým vrcholem závěru [...] Je to hudba bez lyrických center: nevzplane ani v osudových chvílích jako česká hudba klasických předchůdců“. Ve srovnání s Burianovou hudbou mu pak i Janáčkova opera vyznívá jako dílo „žhavého lyrického vznětu“.³⁶ Janáček v *Její pastorkyni* „přestavuje“, míní Třeštík, „přehodnocuje předlohu ve smyslu své mravní touhy a všemi prostředky své vokální a orchestrální invence připravuje konečný stav usmíření nepřátelských sil“, Burian je naopak „dramatik bez katarze a v této koncepci se rozchází se Smetanou, Dvořákem, Janáčkem, Foerstem, Ostrčillem, Zichem, Novákem a Sukem“. Ve svém disonantním stanovisku k opeře *Maryša* si tento recenzent zřejmě ani nepovšiml, jaký text zhudebňoval Burian a jaký Janáček, jaké je vyústění dramatického konfliktu v obou hrách. Jestliže Janáček mohl v *Pastorkyni* Gabriely Preissové ještě vytušit naději, že drtivé, strnulé hierarchii rodinných vztahů, sumě náboženských a morálních zásad, které nemilosrdně spoutávají život jedince, se lze vzepřít skutečným, čistým citem, v *Maryši* už není hrdince dána žádná příležitost. Nakonec i ona přijímá morálku, která jí byla vnucena — stává se silou, jež ji dříve ničila... .

5. *Maryša* — pokus o tzv. národní operu

Naše pojednání o E. F. Burianově *Maryši* by nebylo zdaleka úplně, kdybychom zmíněné znaky Burianova hudebně dramatického slohu neviděli i v souvislosti se skladatelovým záměrem vytvořit *Maryšou* příspěvek k tradici české národní opery: „Myslím, že mám tu čest být první za svou generaci, který se pokouší o takzvanou národní operu. Po vykonané práci, a byla to práce obsáhlá, chápu, že se do toho málokomu chce. Z jedné strany Smetana — z druhé Janáček — i Dvořák pokukují po člověku z té výšky, a ty seš se sklopenýma očima nad notovým papírem — nedívaje se ani vpravo, ani vlevo a piš — piš...“.³⁷

³⁶ Třeštík, V.: *Maryša od E.F. Buriana, Národní osvobození* 5.5.1946.

³⁷ Viz Burianova slova z programu k brněnské premiéře opery. Cit. in Karásek, B.: *Velké dílo moderní české opery*, s. 624.

Co však E.F. Burian chápal pod tímto pojmem „národní opera“? Jestliže se Burian při svých inscenačních adaptacích lidových her, zvyků nebo obřadů úzkostlivě vyhýbal tomu, aby divákovi, ve snaze připomenout mu jeho národní identitu, podsouval z jeviště pouze několik zpopularizovaných znaků, vydávaných za tzv. „národní svéráz“,³⁸ nemohl mít ani pod pojmem „národní opera“ na mysli samoučelné, líbivé „vystavování“ lidových krojů, vesnických obyčejů nebo zvyků. „Národní opera“ byla Burianovi myslitelná jen tak, že autor prostředky operního umění pronikne hluboko do podstaty života, myšlení a emocí moravského lidu. K tomu mířila i jeho představa o výtvarné podobě inscenace. Burian zdůrazňoval již od počátku své práce na opeře, že režisér s výtvarníkem se mají vyvarovat toho, aby zaplňovali scénu ornamentem (který mu představoval pouze „aplikovanou věc městské kultury“) a naturalistickými dekoracemi a mají se naopak pokusit evokovat obraz moravské vesnice především materiálem, který tvoří autentickou součást lidového života.³⁹ Povzbuzoval tedy inscenátory své opery, aby se nebáli použít ve funkci „znaků způsobu a tragiky lidového života spjatého s dějem“ slámu, seno, dřevo, pytlovinu, hrubé plátno nebo omítku a tyto prvky pak zapojovali do scénického prostoru tak, aby obrazy vystihovaly tragické polohy dramatického příběhu. Vesnice, zobrazená na jevišti, měla podle Burianových představ vyhlížet nevlídně a neuspořádaně. Tak např. do začouzených a oprýskaných stěn scénického náznaku interiéru Lízalovy a Vávrovy chalupy nechal režisér brněnské inscenace, Miloš Wasserbauer, udělat ještě hluboké, nápadné díry, nad hlavami jednajících postav se vznášela slaměná hnízda, apod. Tvrdí-li autor jedné z dochovaných kritických reflexí inscenace,⁴⁰ že obraz vesnice, jak jej tvůrci na scéně evokovali, je „nepravdivý“ a „nerealistický“,⁴¹ můžeme to číst i tak, že představy o „národní“ opeře, jak je definoval Burian v rovině výtvarné, mohly jen stěží rezonovat s přežívajícím kánonem idealizovaného obrazu české a moravské vesnice v uměleckém díle („... nenajdete nikde na celé Moravě obydlí, jak vy je stavíte na jevišti! Ovšem k ostudě národa — do národní opery! [...] Jak jste mohli vytvořit tu špinavou až do černa začouzenou hospodu — s májkou uprostřed, podepřenou klacky a na jejím vršku — světe obdivuj se — holubník!“).

Jak však ukazuje úvodní citát naší kapitoly, vlastní naplnění Burianových představ o tom, jak na dramatické předloze vybudovat specificky národní operu, se ukrývalo v hudebně dramatické výstavbě díla. Burian, jehož hlavní pozornost byla po celý život obrácena ke slovu a k jeho jevištnímu přednesu, spatřoval i možnost naplnění toho, co lze nazývat „národní operou“, v hudební deklamaci. Spojení hudební deklamace s typem národní opery nás musí nezbytně dovést

38 Srba, B.: *O nové divadlo. Nástup nových vývojových tendencí v českém divadelnictví v letech 1939–1945*. Praha 1988, s. 39–40.

39 - pí: *Maryša, Lidové noviny*, Brno 14.4. 1940.

40 -lk-: *Maryša, Moravskoslezské slovo — Moravská Ostrava*, 14.12.1940.

41 Na větrný mlýn u Vávrova stavení, dominantní prvek výpravy Zdeňka Rossmanna, by divák podle něj v dědině, v níž se drama *Maryša* odehrává, jen stěží mohl narazit, stejně tak rekvizity jako je Maryšina putna na vodu „bys na Moravě u půllánika nikdy nenašel“. Viz -lk-: *Maryša, Moravskoslezské slovo — Moravská Ostrava*, 14.12.1940.

k Otakarů Hostinskému a jeho tezi (vyslovené v sedmdesátých letech minulého století pod vlivem Wagnerova sprechgesangu), že nejplodnější zárukou „národnosti“ hudebně dramatického díla lze spatřovat v těsném přimknutí hudby k mateřské řeči, k jejím rytmickým a melodickým zvláštnostem, neboť řeč je jediným bezvýhradným charakteristikem národa („národní ráz hudby z valné většiny spočívá na oněch rytmických a melodických motivech, které již v mateřštině mluvené mají charakteristickou převahu“).⁴² Vymaní-li skladatel slovo, míní Hostinský, z područí architektonické hudební formy, dá-li přednost libretu koncipovanému v básnickém volném verši (neboť i „správná“ deklamace pravidelného verše by znovu vedla k nechtěnému obnovení architektonické formy ve vokální linii), je možné takovým hudebním vystupňováním řeči mluvené, které dbá její kvality a kvantity, dosáhnout operního slohu, jenž je prodchnut národním rázem.⁴³ Pokud jde o formální stránku textu určeného k zhudebnění, byla Burianova východiska do značné míry skutečně totožná s východisky Hostinského — i Burian, jemuž byla rovněž bližší recitativní deklamace, se domníval, že základem libreta nemůže být nikdy uzavřený verš (oproti Hostinskému však má na mysli jediné dramatickou prózu!).⁴⁴ Na druhé straně národní specifičnost řeči nevyvozoval Burian pouze z jejích přízvukových zvláštností a národní rysy opery mu tedy nesplyvaly v jedno s důsledným respektováním přízvukového principu v češtině. Svoji představu opery jako opery národní opíral o zhudebnění řeči, do níž prolíná dialekt, emocionální hnutí postav, spojené s konkrétními životními situacemi, a tedy i o kvalitativně odlišné deklamační postupy. Ne náhodou tak — přesně opačně než Hostinský — oceňoval ty Smetanovy opery, v nichž šel skladatel proti pravidlům tzv. správné české deklamace (Mařenčino „Nevěřím...“ v *Prodané nevěstě* s výrazným prodloužením druhé slabiky a přízvukem uváděl jako ryzí příklad Smetanova dramatického cítění).⁴⁵ Rovněž Janáčkovu hudební zachycování expresivních poloh lidské řeči v *Její pastorkyni* mu bylo natolik blízké (nezamlčel ostatně, že ke kompozici Maryši jej zhlédnutí inscenace Janáčkovy opery vlastně přivedlo),⁴⁶ že musel přiznat i jisté obavy, aby nebyl — již s ohledem na spřízněnost obou předloh — považován za Janáčkovu epigona („Jen to maměnko ustavičně slyšíte ve známé intonaci. Bojuj proti tomu jak bojuj, nakonec podléháš a píšeš, jak slyšíš, vždyť je to drama o lidech a ne kritická analýza. Pánbůh požehnej... Ať si v tom hledá kdo chce co chce — ale já to dělal k smrti rád a s plným vědomím své národní povinnosti...“).⁴⁷

Spříznění hudební deklamace s hovorovou, expresivní mluvou, v níž Burian viděl jednu z hlavních možností, jak vytvořit národní operu, však nebylo jedinou cestou, jak operu prodchnout národním rázem beze zbytku — Burian si byl

⁴² Hostinský, O.: „Wagnerianismus“ a česká národní opera, *Hudební listy I*, 1870, přet. též in: *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*. Praha 1941, s. 146–178, odtud cit. s. 163.

⁴³ Viz Ottlová M. a Pospíšil, M.: *K motivům českého wagnerianismu a antiwagnerianismu*. In: *Bedřich Smetana a jeho doba*. Praha 1997, s. 96–110.

⁴⁴ Neužil, F.: *Maryša operou E.F. Buriana, České slovo* 5.10.1940

⁴⁵ Burian, E. F.: *O nové divadlo (1930–1940)*. 3. *Otázky obecnosti*. Praha 1946, c.s.219.

⁴⁶ Viz rozhovor s A. Balátkou, *Telegraf*.

⁴⁷ Cit. in Karásek, B.: *Velké dílo moderní české opery*, c. 1. s. 624.

rovněž vědom významu lidové písně, jejího hudebního a výrazového bohatství v opeře. Způsoby, jak tento prvek ve svém díle zhodnotit, mohl opět najít v operách svých předchůdců. Poučit se přitom nemusel pouze u Smetany, který do svých oper zapojoval ve stylu dobově rozšířené estetiky „couleur local“ lidové tance nebo písně. Příkladem mu mohly jít i některá operní díla jeho generačních vrstevníků, která se rovněž chtěla individualizovat jako specificky národní. Ve stylu „couleur locale“ byla např. komponována ještě poslední opera Otakara Ostrčila, nazvaná *Honzovo království* (1934) — v době nastupujícího fašismu zdůraznil Ostrčil národní obsah této opery tak, že zapojil do její hudební struktury známé české lidové tance a na jevišti nechal vystoupit dokonce vesnickou muziku. Příkladnou ukázkou již pokleslého využití „couleur local“ je i opera Jaromíra Weinbergra *Švanda dudák* (1927). Je tu užito přímé citace řady známých českých písní (vrcholným a závěrečným číslem opery je píseň *Na tom našem dvoře*, kterou ve „stile grandiso“ zpívají sbor i sólisté), sborových a baletních výstupů v rytmu českých lidových tanců i dalších národopisných prvků. Hovoříme-li už o této opeře, která se stala jedním z nejpopulárnějších hudebně divadelních děl českého meziválečného jeviště a přitom představovala vlastně jen nesourodou, kýčovitě líbivou mozaiku zpopularizovaných národních znaků a charakteristik, považovaných obecně za české (muzikantství, odvaha, touha pomáhat slabším a chudým), zmiňme se krátce o úpravě Tylovy předlohy, jež měla Weinbergovi účelově posloužit k tomu, aby v divákovi touto operou vyvolal vlastenecké cítění. Tylův *Strakonický dudák* se v libretu Miloše Kareše změnil takřka k nepoznání — klíčový motiv dud jako symbol Švandovy duše, která prochází v příběhu těžkými zkouškami, aby se nakonec navrátila ke své čistotě, zcela ztratil ve hře svůj význam a Švanda se proměnil v bodrého muzikanta, který se nenechá lákat žádným bohatstvím a mocí a razí do světa s poctivým úmyslem pomáhat lidem zvukem svého nástroje a muzikantským uměním. Na špatnou životní cestu ho vlastně ani nemá kdo svést; v opeře nevystupuje prohnáný Vocilka, ale Babinský, pravý Vocilkův protiklad. Babinský Švandu sice využívá, ale nikoli kvůli svému prospěchu, ale kvůli tomu, aby v bohatém království a pekle, kam se společně na své cestě dostávají, mohl načerpat poklady pro chudé lidi. Rovněž postava Dorotky, která Švandu spěchá zachránit od bezcitné Královny, již přišel Švanda zvukem dud vyléčit, je zde jinou Dorotkou, než jakou divák znal z Tylovy hry. V příběhu nakonec nemá poslední slovo její láska ke Švandovi, ale bystrost a pohotovost Babinského, jenž lidového muzikanta zachraňuje i ze spárů pekla, kam se Švanda nechtěně dostal, když se v hádce s Dorotkou dovolával všech čertů.

Jak jsme ukázali v minulé kapitole, ani v Burianově opeře, na námět ze života moravského lidu komponované, netvořily lidové písně, kroje nebo folklórní obyčeje (např. loučení rekrutů) její bezvýznamnou součást. Způsob, jímž však Burian do svého díla dramatiky předepsané písně včleňoval (a který se tak lišil např. od zmíněné opery Weinbergovy, v níž libreto mělo pouze uvolnit prostor pro uplatnění prvků národního koloritu) vylučuje možnost, že by Burianovi byl pojem národní opery slučitelný s nedramatickou a samoučelnou prezentací těchto národních symbolů.

Po vzoru Janáčkovy *Pastorkyně* spatřoval kromě toho ještě mnohem účinnější možnost, jak evokovat svou operou národní obsahy, když nechá melodikou a rytmikou lidových písní prodchnout celou svou partituru, rozezní je v replikách postav a zapojí i do orchestrální složky díla. „Bude-li posluchači mé práce nápadné, že zpěváci v *Maryši* zpívají opravdu v národním tónu a že orchestr často má jen a jen rytmus lidového rázu, pak ať si je vědom, že jsem to vše nepsal jen pro povrchní svérázný výraz...“, tvrdí Burian v rozhovoru před uvedením opery na brněnskou scénu.⁴⁸ Posluchač měl z Burianovy *Maryši* pocítit něco, co je pro lidovou píseň velmi příznačné. Tak již zmiňované krátké „přerývky“ a ostinata, jimiž Burian nejčastěji podkládal zpěv, důvěrně evokovaly způsob, kterým folklórní písně doprovázejí malé vesnické kapely. Nejen však doprovodný styl orchestru upomínal na lidové písně, ale i instrumentace opery — posluchačům mohlo být nápadné, že Burian exponoval ve své opeře zvuk klarinetu, nástroje, jehož specifická barva se již od dob Haydnových považuje za prostředek, jak obohatit dílo prvkem lidovosti.

Lidová píseň a hudebnost pronikala do Burianovy opery, do její vnitřní tkáně tak hluboko, že již nelze rozlišit, co vlastně pochází z lidového zdroje a co představuje Burianův individuální hudební styl. Integrovaní začlenění prvků lidové hudby do celku operního díla není sice Burianovým originálním přínosem (originální nebyly ostatně ani deklamační postupy, ke kterým při zhudebňování textu dospěl), neboť podobným způsobem si, jak bylo zmíněno, podmaňoval folklórní materiál ve svém díle i Janáček (a jak se domníval Hostinský — poukazem na prstonárodní ráz příznačných motivů v *Daliborovi* — už i Smetana).⁴⁹ I přes (či právě pro) toto Burianovo přiznané úsilí navázat na českou hudební tradici *Maryša* byla a zůstává velkým dílem moderní české opery.

⁴⁸ Neužil, F.: *Maryša operou E.F.Buriana*, *České slovo*, 5. 10. 1940.

⁴⁹ Hostinský, O.: „Wagnerianismus“ a česká národní opera, *Hudební listy I*, 1870, přet. též in *Bedřich Smetana a jeho boj o moderní českou hudbu*. Praha 1941, s. 146–178.

MARYŠA — BETWEEN PLAY AND OPERA

E. F. Burian's musical works for the stage are among the most numerous in the Czech output of our century. Between the first opera *Alladina and Palomid* (1923) and his last work *Child* (1959) are interspersed five other operas — *Before Sunrise* (1924), *The Quack* (1925 — a new version, with a new libretto, *Please, Excuse* in 1956), *The Bugbear from Mount Parnassus* (1929), *Maryša* (1938) and *Opera from the Fair* (1955). He composed four ballets (*Bassoon and Flute*, 1925, *Wooden Toy Soldiers*, 1926, *The Menagerie*, 1927, and *The Motor Bus*, 1927), two operettas, which today we should call musical revues (*Lovers from the Kiosk*, 1935, and *The Emperor's New Robes*, 1947), two full-length musical works for the stage, based on folk poesy (*War*, 1935, and *Love, Defiance and Death*, 1936), two folk suites from *Old Czech plays* and *Czech Christmas Plays*, a music-poetical stage montage *Paris Plays First Fiddle* (1938), a scenic melodrama *Eugene Onegin* (1957) and a number of large-scale scores for his own stage productions, which far exceed what is usually termed incidental music. Such, for instance, is the stage music for *Věra Lukášová* (1939), *The Pied Piper* (1940) or the as yet unperformed music for Mácha's *The Executioner* (1958), just as we could include here a long list of scores of film music (*Before Matriculation*, *Still-Hunting*, *The Siren* etc.).

Maryša (1938) ranks among Burian's musical works for the stage as a masterpiece that is significant from several point of view, and one that has its own unique place in the context of Czech opera. The authoress of the paper regards the opera of *Maryša* as an original synthesis of answers to the questions which occupied Burian his whole life (relationship between music and word, the role of music in opera and stagecraft, the importance of folk art and literary tradition for the modern theatre). *Maryša* is also a unique testimony of the fact that Burian perceived art as an instrument for a society transformation. He, as a composer, was aware of the need to resume the Czech musical tradition, above all the tradition of the so called national opera. It is not by chance that the play of *Maryša* aroused Burian's interest in the second half of the thirties when — prompted by the political crisis and the danger of the Czechoslovak state losing its independence — he turned, in his dramaturgy, to the Czech classical literature, folk songs, plays and customs. Thus we may be wondering why Burian did not stage this play in his "Theatre D" then. An answer might be sought in the nature of Burian's poetics in those years. For the play of *Maryša*, that is based on psychological dramatic experience, directly defied Burian's attempt to produce an inscenation in which he would introduce himself in the role of the superior creative subject of the stage action. However, for the composer, who had always emphasised an evocative strength of the word in an opera and who understood music as an instrument that is necessary for multiplying a dramatic effect, the brothers Mrštíks' play *Maryša* represented just an ideal model for putting it to music. For Burian it was a challenge to create not "some singing opera" but "a real drama". In this drama "nothing will be lost" from the brothers Mrštíks' play. In the opera of *Maryša* Burian's attitude to musical capturing the expressive aspects of language evinced. Burian can be compared to Janáček whose method of the tunes of speech he could develop in an exemplary fashion by putting *Maryša* to music: when we read Mrštíks' *Maryša*, we can unmistakably hear in her answers-back the vocal conduct, intonation and exclamations of Burian's opera heroes. Burian's interest was to maximally sharpen the dramatic conflict of the play that focused on *Maryša's* struggle with the surrounding

world. Burian also strove to introduce a Moravian village as a lebensraum which is dominated by a crushing hierarchy of family relations and a sum of moral rules that mercilessly enchain an individual's life. Burian was led by this original idea of his not only when he made a dramaturgical adaptation of the text, out of which he crossed everything "redundant" and non-dramatic, but also when he adapted folk-songs that were incorporated in the play by the brothers Mrštíks. Burian, as a theatre-expert, was always interested in classical works "made new" because staging them anew he could demonstrate his ability of original scenic interpretation. *Maryša* was a challenge for him to attempt to revive the rough, full-of-vitality realism of the Mrštíks' drama. In its day the opera thus also represented a unique attempt at lifting this drama out of the deep-seated interpretation, that perceived it as an eye-taking picture of folk costumes, rural ways and customs.