

Barvík, Miroslav

Příhody Lišky Bystroušky : (poznámky k inscenacím Janáčkovy opery)

In: *Na křižovatce umění : sborník k poctě šedesátin prof. dr. Artura Závodského, DrSc. Burian, Jaroslav (editor). Vyd. 1. Brno: Universita J.E. Purkyně, 1973, pp. 369-376*

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/120940>

Access Date: 25. 02. 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.

PŘÍHODY LIŠKY BYSTROUŠKY

(Poznámky k inscenacím Janáčkovy opery)

2. října 1965 bylo v Brně otevřeno nové Janáčkovo divadlo, které je nyní největším a nejmodernějším operním divadlem v ČSSR. Jednou bude tato událost srovnávána v historii čs. divadelnictví s tím, co se stalo r. 1868 a r. 1881 v Praze. Nové Janáčkovo divadlo bylo slavnostně otevřeno operou Příhody lišky Bystroušky. Nešlo tedy o premiéru původního díla (ta byla v Brně již v r. 1924), a také se mezi lidem nesebíralo na stavbu divadla. Přesto to byl důležitý historický mezník ve vývoji našeho divadla.

1

V r. 1958, tedy v době, kdy se rozhodovalo o stavbě nového Janáčkova divadla v Brně, byly v rámci festivalu souborně provedeny všechny opery tohoto skladatele. Tehdy většinu inscenací režíroval Oskar Linhart a dirigentem pěti nejvýznamnějších děl byl František Jílek. Přitom došlo i ke světové premiéře Janáčkovy opery *Osud*; v této souvislosti se objevilo i jméno mladého režiséra Václava Věžníka. Od té doby jsou Janáčkovy opery stále na repertoáru brněnského divadla a dochází k jejich novým nastudováním. Některé inscenace dokonce „přešly“ i do nového divadla (*Její pastorkyňa*, *Věc Makropulos*, *Z mrtvého domu* – ovšem vesměs už v režii Miloše Wasserbauera a v Jílkově hudebním nastudování). V novém Janáčkově divadle byla pak znovu uvedena především *Liška Bystrouška* (1965 a 1970), dále *Výlety pana Broučka* (1967) a *Káťa Kabanová* (1968), zatímco baletní soubor se znovu pokusil o uvedení *Lašských tanců* a dokonce i *Glagolské mše* (1969). Některé z uvedených inscenací slavily veliké úspěchy při zájezdech do ciziny – např. *Výlety ve Florencii* (1967), *Její pastorkyňa* v témže roce ve Frankfurtu n. M. a hlavně *Liška Bystrouška* v Lucembursku a Ženevě (1970). Taková byla situace v inscenacích Janáčkových oper v Brně v době kolem otevření nového divadla.

Velkou pozornost věnovalo Janáčkovým operám ovšem i pražské Národní divadlo, v čemž se jistě projevil mj. vliv Zdeňka Chalabaly a Jaroslava Vogla. Ostatně r. 1963 vyšla také v Praze Voglova kniha *Leoš Janáček – Život a dílo*, která je a pravděpodobně dlouho ještě bude jednou z nejdůležitějších prací o Janáčkově a jeho díle vůbec. Chalabala se zasloužil také o uvedení *Její pastorkyně* v moskevském Velkém divadle, zatímco Krombholcova *Káťa Kabanová* slavila úspěchy v Edinburghu aj. V šedesátých letech byly v Praze na repertoáru také *Příhody lišky Bystroušky* a *Z mrtvého domu*. Velký rozruch způsobila nová inscenace *Lišky* koncem května 1956 v Komické opeře v Berlíně (režisér Walter Felsenstein, dirigent Václav Neumann), která se v následujících letech dostala i na festivaly v Paříži a v Praze (Pražské jaro). Zavádělo by nás příliš daleko, kdybychom chtěli zrekapitulovat všechny problémy kolem inscenací této opery (už od sporů kolem německého překladu Maxe Broda). Připomeňme si jen, že právě Felsensteinovým pojetím *Lišky* diskuse vy-

vrcholily. Janáčkova Liška se stala po mnoho let středem zájmu více nežli kterákoliv jiná Mistrova opera.

Je přirozené, že slavnostním otevřením nového Janáčkova divadla v Brně novou inscenací Příhody lišky Bystroušky (režisér Miloš Wasserbauer, dirigent František Jílek a výtvarník František Tröster) měla být dána definitivní odpověď na mnoho otázek, a to i zásadních. Pravda, Liška je už svým námětem „nejbrněnštější“ operou, ale je také moderním operním dílem v nejlepší smyslu slova. Na brněnské scéně byla Liška také nejčastěji inscenována (1924, 1927, 1938, 1947, 1954 atd.).

2

Kořeny sporů o Příhody lišky Bystroušky je možné nalézt už v době, kdy dílo vznikalo. Uvedení Čapkovy dramatu *Ze života hmyzu* (1921) jistě v mnohém ovlivnilo i první postoje ke zprávě o nově vznikající Janáčkově opeře, ba i k prvním jejím provedením (v Brně r. 1924, v Praze r. 1925). O vzniku díla psali už mnozí (Bohumír Š t ě d r o ň, Jan R a c e k, hlavně pak František Pala — viz jeho *Příhody lišky Bystroušky*, Praha—Brno 1938, a zejména *Jevištní dílo Leoše Janáčka*, Musikologie, sv. 3, Praha—Brno 1955). Podrobné materiály shrnul pak ve své disertační práci o Lišce Radoslav C í g l e r v r. 1956 (rukopis, filosofická fakulta UJEP). Z toho všeho nás musí nyní zajímat především Janáčkův tvůrčí záměr, protože Janáček si sám zpracoval libreto a velmi podstatně „upravil“ literární předlohu Rudolfa Těsnohlídka. (Ten ovšem psal svoje fejetony do Lidových novin ke kresbám Stanislava Lolka až po velkém přemlouvání a Janáčkův návrh — „dělat z toho operu“ — nebral zpočátku příliš vážně). Ale umíněný Janáček z toho operu udělal. Byla to jen umíněnost? Vždyť původní premiérou 6. listopadu 1924 v Brně vlastně vyvrcholily oslavy tehdy už světově proslulého sedmdesátiletého Mistra! Nastudování se také ujali významní umělci — v Brně režisér Ota Zítek, dirigent František Neumann a výtvarník Eduard Milén, v Praze pak na jaře 1925 šéf opery Otakar Ostrčil, režisér Ferdinand Pujman a výtvarník Josef Čapek. Což není dost výmluvná věta v Janáčkově dopise Kamile Stösslové ze 3. dubna 1923: „Chytil jsem Bystroušku pro les a smutek pozdních let...“?

Už srovnáním Janáčkovy libreta s Těsnohlídkovou předlohou se přesvědčíme, že Janáčkově šlo o velkou a závažnou věc: oslavit věčnou přírodu a život. Tento hlavní záměr potvrdil a umocnil svou hudbou. Jen málo tehdejších kritiků to správně postihlo; mnozí viděli velké slabiny v předloze, jiní se pozastavovali nad operní „suitovostí“ hudby apod. Pravda, Janáček se dopustil při tvorbě libreta jistých malých nedůsledností (ba jeden z těch problémů — spisovná řeč kontra dialekt — se vleče až dodnes, uspokojivě nevyřešen), ale přes svéráznost námětu i jeho hudebního vyjádření nemůže být pochyb o tom, že v tomto díle jde o geniální dramatickou koncepci s hlubokým filosofickým obsahem, ale zároveň i s gejzírem žhavých, prudce kontrastních zkratk, tryskajících nezadržitelně přímo z reálného života¹.

¹ Správně to pochopila představitelka Lišky v pražském Národním divadle i v brněnské opeře Sylvia Kodetová — srov. její diplomní práci o interpretačních problémech této Janáčkovy opery — rukopis (JAMU, 1971).

Avšak první brněnské a pak první pražské provedení Lišky přineslo při vzájemném srovnání další problémy, aniž byla ještě vyjasněna otázka pravého smyslu díla. Byla tu sice již vynikající analýza opery (pomíne-li drobné články a zprávy) z pera režiséra a skladatele Oty Zítka,² ale byla tu také série českých a německých kritik z obou premiér, v nichž se nová opera chápala jako ne dost dramatická řada směšných obrázků ze života zvířat apod. Tyto názory sice nepřevažují, ale byly šířeny a máty. Pražská inscenace, která se zásadně lišila od brněnské vysokým stupněm stylizace, diskuse kolem hodnoty díla ještě zkomplikovala. (Od té doby je potom možné sledovat úsilí o realistické provádění opery v Brně a soustavnou snahu po stylizaci v Praze, v podstatě až do současné doby.) Ještě výrazněji se to projevilo v pozdějších letech různými instrumentálními úpravami Janáčkovy partitury — nejvíc rozruchu vyvolala „revize“ Talichova³.

Tím se dostáváme k další oblasti problémů kolem inscenací Lišky. Janáčkoví totiž od samého začátku velmi záleželo na tom, aby se dílo dostalo v německém překladu na zahraniční scény. Ale tu se ukázalo, že bude asi nutné některé věci změnit a doplnit (jak o tom svědčí Janáčkovy korespondence s Maxem Brodem). Brodovy návrhy úprav dosti podstatně měnily celkový smysl díla a Janáček se jim urputně bránil. V mnohém však ustoupil, a zde leží zárodek všech pozdějších sporů a diskusí o „německou verzi“ opery. Felsensteinova inscenace z r. 1956 to jaksi dovršila, jak důsledně naturalistickým pojetím námětu, tak různými úpravami a doplňky (Lišáka zpíval muž, na scéně vystupovala i Terinka, o které se v originále jen mluví, apod.), tak přístupem k hudbě, z níž se stala vlastně pouhá náladová impresionistická kulisa.

I když jsem pouze naznačil některé hlavní problémy kolem inscenace Příhod lišky Bystroušky, je zřejmé, že Brno mělo r. 1965 na co odpovídat. Vždyť celková situace se také podstatně změnila; uskutečnily se konference a mezinárodní kongresy, věnované Janáčkovu dílu a jeho interpretaci. Dokonce i zpěváci, z nichž mnozí dlouho považovali Janáčkovy skladby přímo za „protipěvecké“, došli už tak daleko, že si vyjasnili základní technické otázky jeho slohu⁴. Všechno jako by dozrálo k tomu, aby se konečně Příběhy lišky Bystroušky objevily před divákem ve své pravé podobě. Za čtyřicet let dosavadní existence tohoto díla mu beztoho jen málokdy mohly dostačovat běžné technické podmínky jevišť. Cožpak ještě Václav Talich nepožádal skladatele Jaroslava Řídkého (jak uvádí František Jílek), aby dokonce přikomponoval mezihry(!), protože si to vyžadovaly přestavby na scéně Národního divadla? I v tomto směru tu byla konečně v Brně k dispozici moderní technika. Janáčkovy opera se mohla dočkat svého „znovuzrození“ . . .

² Viz Listy Hudební Matice, roč. IV, č. 9–10, Praha 1924–1925.

³ Zmiňuje se o tom např. František Jílek (viz Sborník JAMU, Brno 1965). Je zajímavé, že shodně s názory některých jiných znalců Janáčkovy díla (dr. Ludvíka Kundery aj.) považuje některé úpravy za prospěšné, protože v dané době pomohly propagaci Janáčkovy díla.

⁴ Zde je třeba upozornit na výbornou úvahu Very Strelcové *V čem vidím modernost pěvecké stránky interpretace Janáčkových oper* (Sborník JAMU, Brno 1965), a to nejen proto, že se v ní někdejší představitelka Lišky zabývá hlavně Bystrouškou.

Byla by ovšem chyba, kdybychom novou inscenaci Příhod lišky Bystroušky při otevření Janáčkova divadla hodnotili jenom z technické stránky, byť to byla věc závažná. Jak námět opery, tak jeho dramatická koncepce a zpracování je po všech stránkách úkol náročný. Na první pohled se může zdát, že všechno v tomto díle je záměrně „protioperní“, že je to rafinovaně vymyšlená snůška extrémnosti, sled lehkomyšlně nahozených ironizujících situací s tak rychle se střídajícími výrazovými nároky, že jde spíš o „anti-operu“. Žádné árie, mnoho útržkovitých narážek, rytmické a intonační požadavky tak náročné, že jejich výrazové zvládnutí (při současném pohybovém vyjádření zvířecích zvyků a poloh) je akrobatickou dřinou, trylky na vysokých tónech, neslýchané nároky na dětské hlasy, lišeňské nářečí, svět lidí a svět zvířat. Nepodobá se to ani taškařicím u Mozarta, natož Verdiemu nebo Wagnerovi, ale ani Musorgskému či naopak zase Debussymu. Ovšem zároveň je to tak daleko od novodobých experimentů (včetně surrealistů)! Ba, těžko hledat hlubší souvislosti i s tím, co dosud Janáček napsal sám, i když je tu už satira na maloměšťáka (Výlety) a některé detaily motivicky připomínající třeba Káťu Kabanovou nebo Zápisník zmizelého.

Překážek k cíli bylo mnoho. Pokusů o řešení také. Každá inscenace Lišky od r. 1924 jako by pomáhala něco vyjasnit (i svými omyly). Někteří inscenátoři hlavní problémy obcházel, mnozí dlouho ani nechtěli vidět Lišku jako dílo vážné, hodnotné v nejvyšším smyslu, novátorské pro myšlenkovou bohatost (nikoli pro sám experiment), jako ódu na život. Úsilí o rozšířování dílčích interpretačních problémů často pohltilo možnost komplexního pohledu. A přece bylo nutné nově Lišku „přečíst“ především jako hudebně dramatické dílo a pochopit její jednotnou strukturu motivickou, aby se z mazané a běžné „chytré lišky“ vyloupila „liška-symbol“ (dítě, dívka, žena, matka). Nikoli náhodou k tomu přispěla i rozhlasová (tedy čistě hudební!) nahrávka Břetislava Bakaly, který dovedl vždy najít cestu k hudebně jednotnému základu Janáčkových děl.

K hudební stránce Lišky obrátilo pozornost hned od počátku mnoho odborníků (od Zítka přes Palu až po Vogla). Většinou šlo o motivickou analýzu a o některé další problémy. Zdeněk Sádecký se obsáhle zabýval celotónovým charakterem hudební řeči v Janáčkově opeře⁵. Bylo by možné připomenout i řadu dalších drobných úvah, postřehů a rozborů hudebně teoretického rázu. U Vogla však dozrává toto všechno k nové syntéze, opřené o veliké praktické zkušenosti dlouholetého dirigenta. Proto se konečně právě v jeho rozborech mohla dostat do popředí hlavní a rozhodující otázka — *hudební jednota Lišky*. Bude účelné jednou na jiném místě to dokumentovat podrobnými notovými příklady. Zde jenom stručně naznačme podstatu věci. Nikoli náhodou si totiž sám Janáček tvořil libreto (pomineme zatím jeho drobné nedůslednosti) — už to byl počátek procesu, v němž pak hudební vyjádření dovršilo úsilí o zcela nový tvar této výjimečné opery. Ano, Liška je kaleidoskop kontrastních realistických příhod, ba nejen příhod, ale i situací a nálad. Orchester se svými úvody, mezihrami a dohrami má dokonce významnou úlohu nejen v charakteristice scén, ale i jednotlivých postav a jejich vývojových proměn. To není jenom po-

⁵ Viz Sborník AMU, Praha 1962.

všechné „vyvolávání“ impresionistických nálad nebo zvukomalebné líčení živé přírody (jak je skvělé např. ono místo s bzučením much!). Cím víc se noříme do hudební struktury Lišky, tím zřetelněji poznáváme, že všechno v podstatě vychází z jednoho motivického jádra a že to jsou neuvěřitelně mistrovské variace. Zcela očarováni sledujeme postupné rozvíjení a rozmanité podoby melodického jádra, žasneme nad jeho intervalovými, rytmickými, výrazovými a instrumentačními proměnami. Jak důsledně a proměnlivě je např. vykreslena sama liška (od prvního „mami-mami“ přes počátek milostné touhy, přes různé lotroviny a drzosti, kterými se brání lidem, až po svatbu a náhlou smrt), ale jak je také „propojena“ se svým hlavním protihráčem — revirkem — právě tak jako s lišákem, psem Lapákem atd. Jak mnohé za ni „zpívá“ orchestr, jak se vrací v rozhodujících momentech typické figury a motivky, aby umocnily dramatické napětí! To všechno je ovšem jakoby zakleto do nezvyklého a náročného notového záznamu, v němž se často a svérázně střídají takty, mění tempa, nálada a výraz. Jen mnohonásobným poslechem s notami v ruce můžeme dohlédnout podstaty oné jednoty v hýřivé rozmanitosti.

To je ovšem pouze předpoklad. Nyní jde o to, jak dílo interpretovat, tj. jak dokázat zdánlivě nemožné — zvládnout všechno technicky, najít způsob bezprostředního realistického výrazu a dát tomu napětí kontrastu v rámci jednoty. Aby bylo zřejmé, že všechno to pestré hemžení má svoji logiku a zákonitost, že je to oslnivý koloběh věčného života. Dirigentem to tedy začíná. Proto ta chvála práce Břetislava Bakaly a Jaroslava Vogla.

Felsensteinova inscenace Lišky v berlínské Komické opeře se nesporně zasloužila o propagaci Janáčkovy díla (hrála se v letech 1956—1964 víc než dvěstěkrát, a to je snad víc, než dělá součet repríz všech českých inscenací do té doby dohromady!). Jeho příslovečně důsledná koncepce však nevyčázela z Janáčkovy hudby. Naopak, užila ji toliko jako pestré a čarovné zvukové kulisy, tedy přisoudila jí druhé místo. Václav Neumann, hledající precizní a opojný zvuk, byl výhodným partnerem u dirigentského pultu, ale nebyl to on, kdo rozhodoval a řídil. To není výtku — takovým stadiem bylo nutné projít, vždyť mnozí jiní se pro samé podružnosti nedostali ani k přesvědčivému celku. A tu začíná rozhodující krok v úsilí o moderní divadlo. Zbývalo jen „postavit vše na nohy“, tj. učinit hudbu rozhodujícím činitelem, rozepívat to (v symbolickém smyslu). Nikoli náhodou byla Felsensteinova inscenace tak hrubě naturalistická, bez něhy a lyriky. Napětí kontrastu se všeobecně přeneslo mezi orchestr a scénu, vroucnost a líbeznost byla neznámým prvkem, nebo ji nahradila smyslná vášeň.

Je zajímavé, že zřejmě pod vlivem ohlasů na Felsensteina se i na podzim r. 1965 v Brně mluvilo a diskutovalo převážně o — režisérské koncepci Miloše Wasserbauera. (A podobně r. 1970 o koncepci Václava Věžníka.) Také ve slavnostním programu k inscenaci z 2. října 1965 čteme režisérův výklad o „jevištní podobě Janáčkovy Bystroušky“. Tak je to ostatně zvykem. Není sporu o tom, že přínos a podíl režisérů byl i v těchto případech velmi podstatný. Ale už z původní inscenace brněnské Lišky v r. 1924 víme, jak důležitý byl např. i názor výtvarníka — cožpak tehdejší Milénova scéna není dodnes předmětem velkého zájmu (ba uvažovalo se o jejím obnovení)? Není třeba zastírat nebo potlačovat význam kohokoliv — režiséra především —, ale zarážející je ta skutečnost, že v Janáčkově městě, v centru jeho (někdy až nedůtklivého) kultu, zůstal až dodnes bez důkladnější

analýzy podíl dirigenta Františka Jílka. A přece je z předcházejícího přehledu zřejmé, že dirigenti mohou právě nyní říci rozhodující slovo. A Jílek je řekl, aniž si toho povolání kritikové nějak zvláště povšimli.

Zatímco v pražských inscenacích Lišky můžeme vystopovat jak u výtvarníků a režisérů (např. zvířecí postavy zpívají vzprímeně aj.), tak u dirigentů (orchestrální retuše i pojetí tihnoucí k plnému zvuku apod.) jakési permanentní úsilí o stylizaci a „uhlazení“ díla, vytvořila se v Brně tradice výrazově zcela odlišná. Jílek dobře poznal ještě slohové pojetí Milana Sachse, a pak hlavně princip interpretace Janáčka v podání Břetislava Bakaly (přímého Janáčkovy žáka). Mluvím úmyslně o principu, protože Jílek je naprosto svůj, osobitý. Ale ten rozhodující klíč ke „sjednocování“ janáčkovského hudebního proudu, tak důležitý pro odhalení pravé podoby myšlenek, postav, gradací i koncepčních záměrů, ten zvládl. Lišku studoval několikrát — jen v brněnském divadle v rozmezí posledních šestnácti let třikrát. Právě jemu se podařilo umocnit onu skrytou latentní motivickou jednotu důsledně jednotícím principem interpretačním. Tento princip spočívá v tom, že Jílek našel správné základní „metrum“ celého díla. Tento neustálý vnitřní tep díla, v podstatě neměnný, nijak nebrání, aby se prudce neměnily takty, tempo, nálady, výraz — naopak. Je opěrnou páteří, která dává všem kontrastům míru a určuje jejich správné vztahy i účinky. V tom vidím onen klíč k pochopení „suitové“ koncepce Lišky, metodu, která umožňuje prodat se všemi úskalími svérázného notového záznamu (a všemi reprodukčními problémy, které souvisějí s nezvyklými notovými hodnotami, kombinacemi různých taktů, útržkovitou rytmizací, změnami temp atd.). V tom záleží skutečné znovuzrození tohoto díla v celé jeho pravé modernosti, myslíme-li tím dramatickou zkratku, filmově televizní sled situací, širokou škálu nálad a výrazů. Jílkova Liška je nesporně mnoho let zrající syntéza (nikoli bez výrazného přispění předchůdců), která se dialekticky vrací k podstatě tvůrčího záměru skladatele a oprostuje, osvobozuje dílo od podružností.

4

Vyposlouchali to ostatní spolupracovníci Františka Jílka, uvědomili si to? Zvládli to všichni interpreti? Povšiml si vůbec někdo výrazného lyrického prvku a důrazu na líbeznost melodické klenby? Miloš Wasserbauer napsal: „Janáček . . . předlohu dramaticky sevřel a vyhltil a svou hudbou jí myšlenkově prohloubil až k filosofickému závěru . . . , dal jí tak nový, širší, všeobecně platný smysl.“ To je stanovisko velmi nadějně, daleko překonávající Felsensteina. Zároveň však srovnáním se Stravinského Liškou dochází k názoru, že zatímco tam je „dána slohová jednotu scénické interpretace“, také „Janáčkovy hudba sice (!) geniálně stmeluje celek jednotným, skoro monotematickým způsobem“, ale . . . S odvoláním na Arna Nováka (*Leoš Janáček spisovatel*) vidí Wasserbauer hlavní problém v tom, že Janáček smíchal „filosoficky poetické obrazy . . . s žánrovými, silně realistickými scénami“, takže „ . . . vzniká na jevišti směs realistických scén lidských s bajkově zlidštěnými a pohádkové baletními výjevy zvířecími“! A proto: „Nechceme v naší inscenaci zdůrazňovat pohádkovou naivitu . . . , vylučujeme na scéně všechna zvířátka, která nejsou důležitá pro drama-

tický děj...“ Pak ovšem nezbylo, než prohlásit, že „... nikoliv liška Bystrouška, ale revírník se stává ústřední postavou opery“.⁶

Osudový omyl, těsně před cílem. Režisér pochopil hudební jednotu, ale vykonstruoval si novou nejednotnost. A realizoval ji – inscenace byla prázdná, studená, Všechno mělo sloužit hlavnímu cíli, baletní scény neměly pohádkový charakter, naopak, vyjadřovaly život přírody; lidská realita byla úmyslně konfrontována s „polidštěnou“ zvířecí satirou. Ohlas premiéry byl vcelku rozpačitý a také návštěvnost na reprízách byla mnohem menší, nežli se původně předpokládalo, i když se tato inscenace udržela na repertoáru pět let. Bylo to krásné, ale „něco“ tomu chybělo. Sám Wasserbauer si to později uvědomoval. Cítil, jak opravdu chybí „balet“ (hlavně ve svatební scéně z finále druhého jednání) a uvažoval o změnách; mnohokrát jsme o tom diskutovali a dokonce i dohodli konkrétní řešení. Nakonec ke změnám nedošlo.⁷

Ano, revírník je druhá hlavní postava díla, nejdůležitější protihráč lišky, ale rozhodně ne hráč hlavní a jediný, který vyjadřuje Janáčkův názor na život! V tom Wasserbauerova koncepcí pochybila nejvíc, tam se Janáčkově vzdálila docela, ačkoliv z hudby je to více než jasné – od chvíle, kdy chycené mládě zoufale volá „mami-mami“ a revírník stejným motivem samolibě reaguje „cha-cha-cha“, až po závěr, milostný duet lišky s lišákem a revírníkovo rozjímání o smyslu života. Pravda, mnohé bylo způsobeno prudkou reakcí na Felsensteina (Wasserbauer: „Pro nás Čechy je těžko přijatelná Felsensteinova inscenace... nepřijatelná je právě v ideovém omylu, který je omylem upravovatele Maxe Broda.“) a snad i reakcí na těsně předcházející inscenaci pražskou, která vskutku v mnohém provokovala⁸. Tak se z brněnské inscenace r. 1965 stala opět jenom jedna etapa na cestě k cíli. Zdaleka ne nevýznamná! Vždyť v ní bylo tolik nového a zajímavého – především vynikající hudební nastudování. Ale i z hlediska výtvarného a režijního přinesla mnoho průkopnického (např. proměna jezevce ve faráře – zde tu jednotu kupodivu našli!). Hudební složky, která přímo nabízela správné a důsledné scénické řešení, nebylo však ani tentokrát využito.

5

Režisér Václav Věžík znal dobře Jílkovo hudební pojetí Lišky (a to nejen onu inscenaci z r. 1965). Svoji novou inscenaci (premiéra 6. června 1970, Janáčkově divadlo v Brně) připravoval se záměrem udělat toto dílo srozumitelným všem. Nejen že si nepřipouštěl pomyslné slohové rozpory mezi scénami lidí, polidštěných zvířat a zvířátek, nýbrž vyposlouchal z Janáčkovy hudby velmi podstatnou věc: její lyrismus a poetičnost. Tedy to, co činí Lišku dílem tak typicky českým i všelidským. Tomuto základnímu pohledu vyšla vstříc i výtvarnice Naděžda Hanáková. Vzniklo kouzelné představení, které se zájmem a dojetím sledují malí i velcí, ba i zahraniční

⁶ Miloš Wasserbauer, *Jevištní podoba Janáčkovy Bystroušky* (Program Státního divadla z 2. října 1965).

⁷ Režisér Miloš Wasserbauer zemřel náhle o prázdninách r. 1969.

⁸ Režisér Ladislav Štross, dirigent Bohumír Gregor. Hudební pojetí bylo velmi diskusní a hemžení zvířátek na scéně často překrývalo hlavní děj.

diváci, kteří nerozumějí česky. Aníž bylo nutné upadnout do pohádkovosti (jak se toho obával Miloš Wasserbauer), prokázalo se znovu, že Janáčkem předepsané baletní pasáže s „lesní havěti“ mají svoji důležitou funkci v dokreslení hlavního smyslu díla. Pravda, je možné mít k některým věcem Věžníkovy režie výhrady (např. vývoj postavy lišky vidí také Věžník dost jednostranně aj.), ale to podstatné vyhmátl Věžník neomylně. Revírník a liška jsou nositeli hlavního dramatického napětí, lišáka opět nezpívá tenor, nýbrž předepsaný soprán, z díla nikde netrčí křeče nepřirozeného naturalismu a erotismu atd. Věžník se snažil odstranit i některé drobné nedůslednosti, především pokud jde o užití nářečí. (Janáček přepisoval místy Těsnohlídkovo vyprávění a popis ze spisovného jazyka do přímé řeči postav – a v tom došlo k nejednotnostem.) Ovšem v této dobré snaze zašel režisér opět do jiné krajnosti: soudobý periferní slang v „opravených“ místech často setřel správný výraz hudební linky a hlavně lehce satirický význam celých scén. Nikoli náhodou totiž liška, „vychovaná v myslivně“, užívá spisovného výrazu (jak předepisuje záznam v klavírním výtahu), kdežto ve Věžníkově nivelizující úpravě (bez dodržování rozdílů také mezi líšeňským a bílovickým nářečím, kdysi zřetelných) se všechny pikantnosti ztrácejí. Je možné ovšem chápat tento čin jako úsilí po celkové srozumitelnosti, jako snahu přiblížit dílo co nejvíce současnému posluchači, který beztoho již nerozeznává a „neslyší“ to, co dobře cítil ještě Těsnohlídek a co vcelku ani sám Janáček důsledně nerespektoval.

Z á v ě r e m

Tyto drobné poznámky na okraj inscenací Janáčkovy opery Příhody lišky Bystroušky chtějí toliko upozornit na některé základní rysy dosavadního interpretačního úsilí. Protože jsem od poloviny třicátých let většinu inscenací zhlédl (Brno, Praha, Ostrava, Berlín aj.) a seznámil se i s rozhlasovými nahrávkami a nikoli vždycky přesnými zápisy na gramofonových deskách (kde např. Jílkova nahrávka dosud chybí), vyjadřuji svůj názor na celkový proces, jímž se Janáčková Liška právem dostala do ohniska zájmu. Snažil jsem se prokázat, že zvláště poslední dvě brněnské inscenace mají v tomto procesu rozhodující význam.