

Zapletal, Miloš

## Proměny a konstanty Helfertova psaní o Janáčkově

*Musicologica Brunensia*. 2016, vol. 51, iss. 2, pp. 237-271

ISSN 1212-0391 (print); ISSN 2336-436X (online)

Stable URL (DOI): <https://doi.org/10.5817/MB2016-2-20>

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/136152>

Access Date: 17. 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.

# Proměny a konstanty Helfertova psaní o Janáčkově

## Transformations and Constants of Helfert's Writing on Janáček

Miloš Zapletal / M.Zapletal1987@gmail.com

Ústav hudební vědy FF MU, Brno; Akademie věd ČR, CZ

### Abstract

The study deals with development of Vladimír Helfert's writing about Leoš Janáček from the period 1911–1939 and presents the results of a discourse analysis of Helfert's texts (both musical-critical and historiographical) on Janáček. In his texts, Helfert ignored Janáček until the beginning of the First World War: this was the time of "struggle against Dvořák", in which Helfert stood on Zdeněk Nejedlý's side. Helfert wrote his first text on Janáček in 1915, but it was not until he moved to Brno in the summer of 1919 that he began to regard Janáček favourably. The turnover in his writing on Janáček occurred in 1920, when Helfert transformed some former conceptual negatives into positives. After Janáčekian anniversary festival in 1924, Helfert started to write about Janáček more frequently and systematically, and, around 1925, a coherent critical conception of Janáček started to emerge from his writing. In many aspects, it was similar to Nejedlý's conception of the Great Czech Composer. In the following years, Helfert further developed this conception and gradually recognized Janáček as a classical figure of modern Czech music; this process culminated in the first part of his unfinished monograph on Janáček from 1939. The basic features of his conception are the following: (1) organicity of Janáček's artistic development and inclusion of Janáček into the organicist model of the evolution of modern Czech music; (2) contraposition of Janáček and other great Czech composers, and the view of Janáček as a sheer individuality; (3) recognition of some negatives of Janáček's musical thought as positives in their own rightspecific qualities ("elementariness", non-constructiveness, aphoristic, etc.); (4) Janáček as a completely new, revolutionary type of composer; (5) identity of the character of the composer's personality and the character of his music; (6) Janáček as a primarily vocal and dramatic composer; (7) Janáček as a Beethovenian genius; (8) the myth of eternally young Janáček; (9) Janáček as an essential realist and, therefore, anti-romantic; and (10) emphasising Janáček's Russianisms or Slaviness.

### Key words

Helfert, Janáček, reception of music, discourse analysis, writing (écriture), music criticism, methodology of music history, conceptions of history

Není úplně běžné psát dějiny recepcce jednoho skladatele jedním kritikem.<sup>1</sup> V případě vztahu Helfert–Janáček je však podobně zacílený výklad namísto, a to zejména ze dvou důvodů: zaprvé proto, že postoj k Janáčkově představuje uhelný kámen vývoje Helfertova muzikologického myšlení a psaní,<sup>2</sup> zadruhé pak proto, že Vladimír Helfert byl a dodnes je jedním ze stěžejních janáčkovských kritiků (jak v užším, tak i širším smyslu tohoto slova).

Přestože existuje několik odborných textů zabývajících se vztahem Helfert–Janáček,<sup>3</sup> vývoj a strukturní analýzu Helfertova psaní o Janáčkově – poněkud překvapivě – dosud nikdo nepojednal. V této studii podávám hrubý nástin a přehled Helfertova psaní o Janáčkově. Slovem „psaní“ vyjadřuji jednak skutečnost, že jsem analýze podrobil všechny Helfertovy texty, v nichž se vyjadřuje o Janáčkově, tedy nejen texty kritické v užším slova smyslu (jakkoliv v Helfertově psaní o Janáčkově není hranice mezi „vědou“ a „kritikou“ ostrá),<sup>4</sup> jednak jím odkazují na francouzský termín *écriture*, jak je užíván v poststrukturalistickém myšlení o literatuře.<sup>5</sup>

Hned úvodem je třeba zdůraznit, že se chci vyhnout naivnímu ztotožňování autorových textů a systému jeho psaní s jeho názory. Nesleduji zde tedy vývoj Helfertových názorů na Janáčka (takový podnik není vyloučen, ale vyžadoval by především odlišnou metodu a jiný typ pramenů), nezabývám se zde Helfertovým estetickým systémem,<sup>6</sup> a ani se nesnažím převyprávět uklidňující příběh o tom, kterak se Helfert dosáhnul Kristo-

1 Takto orientované jsou např. následující studie: POSPÍŠIL, Milan. Bedřich Smetana v pojetí Elišky Krásnohorské. *Hudební věda*, 1995, roč. 32, č. 1, s. 42–54. BURNHAM, Scott. Criticism, Faith, and the Ide: A. B. Marx's Early Reception of Beethoven. *19th-Century Music*, 1990, roč. 13, č. 3, s. 183–192. ZAGORSKI, Marcus. Hearing Beethoven, Truth, and “New Music”. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 2013, roč. 44, č. 1, s. 49–56.

2 Kromě Smetany je Janáček nejhojněji zastoupeným skladatelem v helfertovské bibliografii. Viz POLEDŇÁK, Ivan. Soupis prací Vladimíra Helferta. *Musikologie*, 1958, č. 5, s. 253–313.

3 K přehledu Helfertova hudebního kriticismu viz HONS, Miloš. *Boj o českou moderní hudbu (1900–1939)*. Praha: Togga, 2013, s. 41–48. Kromě dále cit. studií zde třeba zmínit zejm.: FUKAČ, Jiří. Helfert analytik. In *Vladimír Helfert v českém a evropském kontextu*. Brno: Svaz českých skladatelů a koncertních umělců, 1987, s. 20–23; PEČMAN, Rudolf. *Vladimír Helfert*. Brno: Nadace Universitas Masarykiana, 2003; VYSLOUŽIL, Jiří. Index – tribuna Helfertových kritických syntéz. *Index*, 1968, roč. 1, č. 7, s. 24–29; č. 8, s. 22–25; VYSLOUŽIL, J. Vladimír Helfert as a Critic of Music. *SPFFBU*, 1969, H4 (roč. 4), č. 18, s. 49–66. K Helfertově recepci Janáčkovy sborové tvorby v ČMH viz HONS, Miloš. Česká sborová tvorba očima Helfertovy České moderní hudby. In *Helfertova Česká moderní hudba*. Praha: HAMU, 1996, s. 57.

4 Podle Hrabala byla Helfertova hudebně kritická práce „součástí a aplikací Helfertovy vědy“. HRABAL, František. Pohled na Vladimíra Helferta. In Vladimír Helfert. *Vybrané studie I. O hudební tvořivosti*. Praha: Editio Supraphon, 1970, s. 9.

5 Tedy jako termín „vyznačující povahu p[saní], ale i mluvené komunikace, která je sama o sobě založená nikoliv referenčně [...], nýbrž strukturně a diferencně (tj. odkazy na rozdíly v rámci struktur) jako soubor vztahů vzájemně propojených a od sebe se lišících znaků a která je inherentně charakterizovaná neustálým posunem na sebe vzájemně odkazujících označujících a odkladem konečného označovaného“. MATONOHA, Jan. Psaní. In *Slovník novější literární teorie: glossář pojmů*. Richard Müller – Pavel Šidák (eds.). Praha: Academia, 2012, s. 414.

6 K tomu viz zejm. POLEDŇÁK, Ivan. K některým otázkám Helfertovy estetiky. *Hudební rozhledy*, 1957, roč. 10, č. 12, s. 500–502 (výťah diplomní práce *K estetickým názorům Vlad. Helferta*, 1956); Studie se soustředí hlavně na Helfertův postoj k výrazové estetice konstatujíc, že u Helferta „otázky estetické jsou řešeny povětšinou jen v aplikované podobě v [...] pracích historických a kritických“. Dále viz PEČMAN, Vladimír Helfert, op. cit., s. 94–97; BURJANEK, Josef. Poznámky k estetice Vladimíra Helferta. *Hudební rozhledy*, 1975, roč. 28, č. 6, s. 270–273.

vých let šťastně odklonil ze zbloudilé nejedlovské cesty, aby zaujal k Janáčkově správný – tedy námi dnes široce sdílený – postoj.<sup>7</sup> Rozhodně pak není mým cílem podat ahistorickou (a takto nutně degradující) „kritiku“ Helfertova muzikologického stylu, jaká se mezi muzikology s oblibou praktikuje v diskusích o Nejedlém. Snažím se pochopit principy Helfertova myšlení a psaní (mezi nimiž je samozřejmě rozdíl), specifický způsob, jímž se dobíral pravdy, abych pochopil, proč dospíval k určitému druhu pro nás dnes mnohdy bizarních výsledků. Pokouším se v posledku popsat a pochopit proměnlivé i poměrně stabilní konceptuální principy, jež umožňovaly Helfertovi specifickým způsobem poznávat Janáčka a jeho hudbu a toto poznání zprostředkovávat.

## 1910–1918: doba „bojů o Dvořáka“ a první světové války

Až do začátku první světové války – tedy v době svého pražského pobytu, kdy působil v nejedlovském časopisu Smetana<sup>8</sup> a agilně se zúčastňoval zuřících „bojů o Dvořáka“ – Helfert ve svých textech Janáčka v podstatě ignoroval: samostatným článkem nereagoval ani na pražskou premiéru *Její pastorkyně* v roce 1916. Toto v podstatě až útočné ignorování – jež však bylo v kontextu pražského hudebního časopisectví předválečných let obecným jevem<sup>9</sup> – dokládají zejména ty Helfertovy texty z dané doby, které souhrnně pojednávaly soudobou českou hudbou. Tak např. v roce 1912 Helfert v článku *Převrácený kalendář?* uvádí Fibicha, Foerster a Ostrčila jako zástupce „moderní české zpěvohry“, ale Janáčka ani nezmiňuje.<sup>10</sup> Podobně o necelý rok později v článku *„Jungböhmisches Musik“* v obsáhlé úvaze nad soudobou českou hudbou sice pojednává některé nepokrokové skladatele (Kovařovice, Suka a Nováka), ale Janáčka opět úplně ignoruje.<sup>11</sup>

První světová válka výrazně pozměnila podobu hudební kultury v českých zemích, diskursy o hudbě nevylučující. Odtazité postoj hudební moderny k uměleckému vlastenčení je najednou zapomenut a opět dochází k akcentaci všemožných národnostních hledisek, obnovuje a utužuje se smetanovský kult, předválečné „boje o Dvořáka“ se prizmatem nových skutečností zdají být již poněkud neaktuální, a snad i malicherné.

Za doklad výše řečeného můžeme považovat i článek *Náš hudební život ve válce*, jež Helfert publikoval v masarykovském časopisu *Naše doba*. Výmluvně jej shrnuje následující věta: „Nuže, náš hudební život vykoná svůj nejvlastnější kulturní úkol v dnešní naší situaci, bude-li co nejdůrazněji udržovat při životě českou moderní hudbu se Smetanou v čele.“<sup>12</sup>

7 Takovýmto ahistorickým až anachronickým přístupem trpí jinak hodnotná studie BÁRTOVÁ, Jindra. Podivnosti kritických soudů v českém hudebním časopisectví na počátku století. *Opus musicum*, 1999, roč. 31, č. 4, s. 9–23.

8 Přesto, jak píše Hrabal, „zcela nesdílel a brzy [v letech 1912–1913] opustil Nejedlého jednostranný postoj k našemu posmetanovskému vývoji“. HRABAL, Pohled na Vladimíra Helferta, op. cit., s. 7.

9 BÁRTOVÁ, Podivnosti kritických soudů..., op. cit., s. 20.

10 HELFERT, V. Převrácený kalendář? *Smetana*, 1911/1912, roč. 2, č. 8/9, s. 132.

11 HELFERT, V. „Jungböhmisches Musik“, *Smetana*, 1912/1913, roč. 3, č. 4/5, s. 48–51.

12 HELFERT, V. Náš hudební život ve válce [...]. *Naše doba*, 1915, roč. 22, č. ?, s. 268–271. Cit. dle Vladimír Helfert. *O Smetanovi: soubor statí a článků*. Praha: Hudební matice, 1950, s. 72.

Speciálně pak Helfert píše o nutnosti provozovat českou operu, zejména díla autorů „národní školy operní“,<sup>13</sup> tedy de facto Smetany a jeho pokračovatelů (Fibicha, Foerster, Ostrčila a Zicha). Dále uvádí jaksi bokem opery Dvořákovy, Weissovy, Kovařovicovy a konečně také Janáčkovy. Z textu implicitně vyplývá, že i díla těchto autorů by bylo záhodno hrát, ovšem až potom, co bude splacen dluh v podobě děl autorů smetanovských.

V roce 1916 se na stránkách časopisu Smetana Helfert zapojuje do polemiky vzbuzené Nejedlého kritikou *Její pastorkyně*, v níž participovali Štěpán (na straně „protismetanovské“ Hudební revue) a J. Jeremiáš (coby zástupce smetanovské strany) a jež prý byla „vydrážděn[a] Štěpánovým srovnáním Pastorkyně se Smetanou, hlavně tvrzením, že Janáček dostal se stejně hluboko ke kořenům citění našeho lidu, jako Smetana“.<sup>14</sup> Nacházíme zde dozvuky vyhocené, exaltované proti Dvořákovcům zacílené rétoriky z doby „bojů o Dvořáka“. Helfert cituje Jeremiáše:

*„...mám obavu, že příští historik při pročitání referátu dr. Štěpána mohl by si učiniti nesprávnou představu o tom, jak lehce jsme přecházeli přes Smetanu k dennímu pořádku [...] porovnání Smetanova národního významu s významem ‚Pastorkyně‘; obhajování pana Janáčka, Smetanova odpůrce, který také pomáhal přilévati hořkosti do Smetanova kalicha utrpení, jest hřích, zrada a svatokrádež umělecká.“*

Helfert s Jeremiášovým ostrým výrokiem souhlasí a dodává:

*„...kdo prožil Smetanu a kdo pochopil jeho nezměrnou velikost [...] nemůže k Janáčkovu dílu se postavit jinak, nežli, mírně řečeno, chladně. Nikoliv snad z důvodu lidského, nýbrž ryze uměleckého. Neboť kdo s naším uměním opravdově žije a komu pokrok a hlavně zdraví našeho moderního umění hudebního je životní otázkou, ten nemůže připustit, aby naše umění dnešní kleslo pod velkou a vysokou metu Smetanou vztýčenou. To bylo by zpronevěření dílu Smetanovu. A není pochyby, že Pastorkyně takový pokles je.“<sup>15</sup>*

Tento článek je prvním textem, v němž Helfert adresně a nesmlouvavě útočí na Janáčka, stavě jej zejména do protivy se Smetanou (implicitně tedy mezi Dvořákovce), podobě jako v té době zhusta činil Nejedlý.

Druhý Helfertův nekompromisní odsudek Janáčka nacházíme o rok později v recenzi koncertu České filharmonie, během něž premiérově zaznělo *Šumařovo dítě*. Nationalistický charakter článku<sup>16</sup> byl patně podmíněn válečnou situací útlaku českého národa a odpovídal charakteru periodika, v němž byl publikován: silně nacionalistického, subverzivního Národa. Podle Helferta je *Šumařovo dítě* „první čistě orchestrální dílo Janáčkovy, jež právě u nás bylo provedeno“; a „takové dílo, kde [...] skladatel není veden textem, a kde musí

13 Ibid., s. 73–74.

14 HELFERT, V. Jaroslav Jeremiáš: Ad vocem Janáčkovy „Pastorkyně“ a – Smetana. *Smetana*, 1916/1917, roč. 7, č. 3, s. 46.

15 Ibid., s. 47.

16 Helfert píše, že se jedná o koncert z cyklu „českých symfonických koncertů, které v letošní sezoně pořádá komitét českých dam“, v němž „provedena budou díla výlučně českých skladatelů a to řízením českých dirigentů“. HELFERT, Vladimír. České symfonické koncerty. *Národ*, 1917, roč. 1, č. 34 (22. 11. 1917), s. 609. Kurzíva M. Z.

uplatnit se pouze jeho hudebnost spojená s básnickou potencí, je nejlepším zkušebním kamenem [...]. A skutečně, tato orchestrální práce Janáčkova je velmi poučná.“ Pokračuje takto:

„Mluví se o Janáčkově primitivismu, v němž spatřuje se hlavní znak svérázu jeho hudby, originalita projevu. „Šumařovo dítě“ však ukazuje, že za t. zv. primitivismem skrývá se zpravidla dvojitý extrém: buď rafinovanost, jaká ve zjemnělé, subtilní podobě určuje linii skladeb Debussyových, anebo – chudoba hudebnosti. A tento poslední moment prohledá skladbami Janáčkovými; aspoň o opaku nedovedla přesvědčit žádná dosavadní práce Janáčkova. Nevěřím, že by plnokrevný hudebník, naplněný bohatým fondem hudebním a lyrickým, byl vůbec s to rojíci se myšlenky hudební potlačovat za předem vytknutým cílem primitivismu. To navzájem se vylučuje.“

Helfert dále ostře kritizuje Janáčkovu pojetí formy, když píše:

„Způsob, jakým Janáček nakládá s thematem, jest velice málo hudební. Je u něho nápadná neschopnost z thematu tvůrčí práci něco vyvodit, novou, rozvíjející se myšlenku, novou oblast básnickou. S oblibou užívá malých, hudebně málo cenných, primitivních motivků, jež s podivnou úporností opakuje tak, že vás jimi přímo hallucinuje. Tím ovšem vznikla sice délka hudebního proudu, ale nikoliv forma, která by byla s tvůrčím rozmyslem budována, a která by někam směřovala. „Šumařovo dítě“ nemá formy ve smyslu splynutí stavby hudební s básnickým obsahem. Hudba jeho teče arci bez přetržení, ale je to pouhé nastavování proudu, kde sice není hudebních censur, ale není také vnitřní nutnosti, proč skladba neskonečí dříve nebo později.“<sup>17</sup>

Zastavme se na chvíli u představy *vnitřní nutnosti*, široce sdílené estetikou a kritikou 19. století a namnoze přetrvávající i ve století následujícím. Tato představa úzce souvisí s konceptem *organického vývoje*: kantovský génius tvoří jako příroda,<sup>18</sup> géniovo dílo se tedy organicky vyvíjí podobně jako živý organismus, a proto *musí být právě takové*, jaké je.<sup>19</sup> Představa logické (a organické) formy neodpovídá pouze romantickému hudebnímu ideálu, ale šířeji ideálu jednoty, jež v 19. století postupoval většinu, zejména německojazyčných diskurzů o hudbě.<sup>20</sup>

17 Ibid., s. 609–610.

18 KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975, s. 125–127 ff.

19 Adler ve své stěžejní práci, kterou Helfert nepochybně dobře znal, píše, že styl jednoho umělce nebo jedné školy či epochy nevytvárá nahodile, ale stojí na zákonitostech vůle, „organického vývoje“ („organischer Entwicklung“). Podobně umělecké dílo je „Organismus“ či „eine Pluralität von Einzelorganismen“. A historický vývoj hudby probíhá podle „vnitřní nutnosti“ („inneren Notwendigkeit“), jíž jsou vnější nahodilosti pouhým efektem. ADLER, Guido. *Der Stil in der Musik. I. Buch: Prinzipien und Arten des Musikalischen Stils*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911, s. 13.

20 Viz zejm. MAUS, Fred Everett. Concepts of Musical Unity. In *Rethinking Music*. Nicholas Cook – Mark Everist (eds.). Oxford: Oxford University Press, 2010, s. 172–192. Tento přístup je však v hudební kritice a analýze mnohem rozšířenější a obecnější; Kerman píše o „*archetypal procedure of musical analysis*“: tento typ analýzy „*takes the masterpiece status of its subject matter as a donnée and then proceeds to lavish its whole attention on the demonstration of its inner coherence*“. KERMAN, Joseph. How We Got into Analysis, and How to Get Out. *Critical Inquiry*, 1980, roč. 7, č. 2, s. 313. Pro šíření představy organického vývoje uměleckého díla byl patrně klíčový moment, kdy E. T. A. Hoffmann začal uplatňovat Goethovu koncepci „Urpflanz“ při výkladu velikosti Beethovenovy páté symfonie. Viz tamtéž, s. 315–316 ff.

V následující větě Helfert v podstatě vysvětluje meritum své tehdejší hudební estetiky, nápadně předjímající strukturalistickou koncepci „sémantického gesta“: „*Tajemství moderní formy hudební spočívá v tom, že dílo má určitý centrální bod ideový, v němž básnická myšlenka nachází svůj smysl, a k němuž směřuje celý hudební proud. Tím forma sebe volněji zachycena je určitým jednotlícím principem básnickým a hudebním.*“ Tomuto Helfertovu ideálu se však Janáčková hudba ani zdaleka nepřibližuje: „*Při naslouchání máte dojem, že obrátíte ilustrovanou knížku, list za listem, s neměnicí se jednotvárností, a skončíte tuto neutěšenou práci kdy je líbo. Hudební chudoba spojená zde s nedostatkem formální nutnosti a hudebně-logického a básnického děje.*“<sup>21</sup>

Shrňme nyní vlastnosti, které v této důležité recenzi Helfert přisuzuje Janáčkově a jeho hudbě. Tou hlavní je *primitivismus* – v něm spočívá Janáčková *inherentní svéráznost a originalita*, jež je naprostá a nekompromisní, projevující se proto vždy a všude. Janáček je skladatel chudé hudebnosti, musí se proto opírat o text. V jeho hudbě se projevuje nedostatečná „*formální nutnost*“, hudební logika a básnická dějovost, jež Janáček nahrazuje příznačnou repetitivností, skládaje svou hudbu z malých motivků a do zprotivení je omílaje.

Ve své zásadní publikaci z přelomového období, epištola *Naše hudba a český stát*, vydané v únoru 1918,<sup>22</sup> Helfert rekapituluje úspěchy a význam české posmetanovské hudby. Zajímavé je, že už v této své koncepci moderní české hudby Helfert harmonizuje protikladné strany Nejedlého koncepce, tedy uznává Dvořáka i jeho žáky řadě je mezi „*bohatou žeň*“ české hudby, ba co víc, pojímá je všechny coby sourostlé z „*požehnaného semene Smetanova*“.<sup>23</sup> A Janáček? Toho v této eseji, dokonce ani v jejím závěru pojednávajícím o situaci v Brně a na Moravě, slovem nezmiňuje: dva roky poté, co skladatel nastoupil svou celosvětově úspěšnou cestu...

Přestože, jak naznačuje Hons,<sup>24</sup> v roce 1917 došlo k zásadní proměně Helfertova muzikologického myšlení, jeho postoj k Janáčkově se zatím patrně nezměnil. Helfert v té době spolu s Nejedlým a dalšími kritiky sdruženými okolo časopisu *Smetana* patřil mezi hlavní Janáčkovy odpůrce, i není tedy divu, že právě tehdy Janáček v jednom ze svých fejetonů napsal – ovšem s ironickou nadsázkou – o svém „*hrozném strachu před nejedlým Helfertem*“.<sup>25</sup>

## 1919–1925: v nové situaci

Konec války a vznik republiky otevírají další etapu Helfertova muzikologického vývoje. Obecně se má za to, že Helfertův příchod do Brna v létě 1919 znamenal počátek zásadní proměny jeho postoje k Janáčkově a Dvořákově, a vůbec přehodnocení celé koncepce moderní české hudby. Podívejme se tedy podrobněji, jak se tato proměna promítla do Helfertových janáčkovských textů.

21 HELFERT, České symfonické koncerty, op. cit., s. 610.

22 VYSLOUŽIL, Jiří. Léta brněnského působení Vladimíra Helferta. *Opus musicum*, 1975, roč. 7, č. 10, s. 293.

23 HELFERT, V. *Naše hudba a český stát*. Praha: B. Kočí, 1918, s. 3.

24 Studie *Motiv Smetanova Vyšehrada* z roku 1917 „*prezentuje Helferta již zcela jinak, jako muzikologa oproštěného od ideologických předpojatostí a zaměřeného na věcnou podstatu tématu*“. HONS, *Boj o českou...*, op. cit., s. 41–42.

25 JANÁČEK, Leoš. Výlety páně Broučkovy. *Lidové noviny*, 1917, roč. 25, č. 351 (23. 12. 1917), s. 1.

V březnu 1920, krátce po svém přesunu do Brna, Helfert referoval o premiéře *Balady blanické*. Stejně jako *Šumařovo dítě*, předchází Janáčkovu skladbu, kterou Helfert recenzoval (1918, viz výše), je i *Balada blanická* symfonickou básní. Tato skutečnost je pro nás důležitá, neboť srovnání dvou Helfertových hodnocení Janáčkových výtvorů v oblasti typicky novoromantického žánru může nad jiné lépe ukázat případnou proměnu Helfertova celkového pojmání Janáčka: proměnu, jež se udála během pouhých dvou let.

V recenzi *Balady blanické*<sup>26</sup> Helfert s náznakem uznání zdůrazňuje Janáčkovu originalitu:

*„Janáček má určitý, ostře vyhraněný typ ve svém hudebním vyjadřování. I když máte k hudbě L. Janáčka jakékoliv subjektivní stanovisko, vždy musíte s respektem uznati důslednost, s jakou jde za svými cíly [sic] a v důsledku toho je pregnantní individualita, jakož i to, že Janáček v každém svém novém díle přinese něco nového, nikoho nemůže nechati lhostejným. Rozhodně patří k těm umělcům, kteří nespokojili se pohodlnou drahou uměleckou, nýbrž kteří razili si své vlastní cesty.“<sup>27</sup>*

Pokračuje důležitým konstatováním: *„Jeho symfonická báseň [...] ukazuje základní rys Janáčkovy umělecké individuality: jeho zvláštní a tak charakteristickou aforističnost. Janáček ve svých literárních projevech vyjadřuje se nejraději krátkými, často úsečnými aforismy. Tento charakter má i jeho hudba.“* Před dvěma roky psal Helfert o *primitivnosti* coby hlavní vlastnosti Janáčkovy hudby (a implicitně též Janáčka samého), a nyní o – *aforističnosti*. Mínil tím vlastně totéž, ale mění se perspektiva: co bylo nahlíženo jako negativní zaostalost, stává se pozitivním rysem. Ponechme stranou, že Helfertův vkus tehdy setrval (použijeme-li jeho oblíbenou metaforu) „v poutech tradice“ romantického hudebního ideálu, založeného na vyklenutých melodických obloucích, komplikované motivicko-tematické a kontrapunktické práci apod.<sup>28</sup> Ať už se jeho vkus později změnil či nikoliv, Helfert bude tento Janáčkův anti-romantismus ve svých textech po roce 1919 čím dál více uznávat jako kvalitu *sui generis*. Helfert ztotožňuje charakter hudby s charakterem jejího tvůrce: ona aforističnost je nejen základním rysem Janáčkovy hudby, ale též bytostným rysem Janáčka samého: *proto* se projevuje i v Janáčkově literární tvorbě.<sup>29</sup> V recenzi *Šumařova dítěte* Helfert Janáčkově ostře vyčítal nedostatek formy, logičnosti, vnitřní nutnosti, atp.; naproti tomu v o dva roky mladší recenzi *Balady blanické* píše:

*„Také na novém díle Janáčkově tento základní rys [aforističnost] zanechal své stopy, hlavně na formální stavbě. Blanické rytíře staví, jako obvykle, z motivů krátkých, úsečných a toutéž úsečností vyznačuje se celková forma nového díla, takže zapomeneme-li na tento individuální znak Janáčkův, jsme překvapeni neočekávaně brzkým závěrem. Jakoby ani v hudbě nebyl přítelem dlouhých řečí.“<sup>30</sup>*

26 Uvedené pod názvem „Blaničtí rytíři“.

27 HELFERT, V. Brněnská konservatoř. *Socialistická budoucnost*, 1920, roč. 18, č. 72 (28. 3. 1920), s. 1. Zvýraznil M. Z.

28 Podle Bártové Helfert *„nejvýše cení [...] vždy ty autory, u nichž může konstatovat lineární myšlení“*. BÁRTOVÁ, Postoje Vladimíra Helferta k českým skladatelům po Bedřichu Smetanovi. *Opus musicum*, 1986, roč. 18, č. 6, s. 165.

29 Tuto tezi pak Helfert rozvádí v samostatné studii *Janáček – čtenář* z roku 1928.

30 HELFERT, Brněnská konservatoř, op. cit., s. 1.



Důraz na „formální nutnost“ a „hudebně-logický a básnický děj“ mizí, a Helfert se v této recenzi zásadně odklání od romantického hudebního ideálu: dokonce ani v případě symfonické básně jej nezajímá hudební traktace děje. Místo toho se soustředí na samotnou radikální novost, originalitu hudebního vyjadřování a v neméně míře na neústupnost, s jakou za nimi Janáček postupuje přinášeje v každém díle něco nového. Tyto vlastnosti se nacházely (třebaže jinak pojmenované) už v předchozí recenzi, zde ovšem povýšily: staly se hlavními kvalitami Janáčkovy tvorby. Pohlédme na další transformace Helfertova psaní. „Čistě hudebně jest příznačný pro novou symfonickou báseň ryze janáčkovský ruch a často dravost hudebního proudu, která působí často dojmem elementární síly.“<sup>31</sup> Tedy: „primitivismus“ se mění v „elementární sílu“, a ta je uznána za základní janáčkovskou kvalitu.

Tuto recenzi považuji z hlediska vývoje Helfertova psaní o Janáčkově za zvláště důležitou zejména ze dvou důvodů. Jednak zde Helfert Janáčka poprvé hodnotí kladně, i když ještě poněkud opatrně, jednak zde nacházíme zárodky některých strukturálních konstant Helfertovy koncepce Janáčka, jež se budou od nynějška dále rozvíjet.

Na pražskou premiéru *Výletů páně Broučkových* v dubnu 1920 a dokonce ani na brněnskou premiéru *Káti Kabanové* v listopadu 1921 Helfert nijak nereagoval, a nereflekoval ani brněnskou premiéru *Zápisníku zmizelého* a *Tarase Bulby* v témže roce. 26. dubna 1922 pak vyšla v Moravských novinách jeho recenze „večera moravských hudebních novinek“, v jehož rámci premiérově zazněla Janáčková houslová sonáta. Nová skladba má podle Helferta

*„všechny znaky Janáčkovy tvorby, které se projevují v Tarras Bulbovi, v Káti a také již v Pastorčyni. Překotná dravost, spojená s náruživou citovostí [...]. V první větě zevní rámec t. zv. sonátové formy jest poněkud tísnivým poutem pro elementární hudební projev, který co chvíli jako v plamen vyšlehne, aby zase – po způsobu ryze janáčkovském – ustoupil trhaným, bleskurychlým pasážím. [...] Tato sonáta patří k těm důlím Janáčkovým, které si vynucují úctu silou své individual. I když s četnými stránkami jejími nedovedete se smířiti.“<sup>32</sup>*

Jak vidíme, Janáček coby autor v Helfertově diskurzu funguje jako jednotící instance, jejíž charakteristiky se projevují ve všech jejích dílech: individualnost, elementárnost, prudká vášnivost, trhavá dravost... Dříve Helfert Janáčkově vyčítal nedostatek formovosti, nyní by se podle něj měl Janáček tradiční formy úplně zříct, neboť jej svazuje.<sup>33</sup>

Potom píše o Janáčkově až na podzim roku 1924 při příležitosti skladatelových jubilejních oslav, v jejichž rámci bylo v Brně prezentováno takřka celé dosavadní Janáčkově dílo. Proberme se tímto důležitým textem postupně, po jednotlivých koncertech.

V recenzi sborového koncertu, konaného 11. října, Helfert píše:

*„Dež vřš a Klekanica ukazují již Janáčkovy rysy. Hlásí se nový typ vokální melodie a připravují se některé deklamační složky potomního slohu Janáčkova [...]. Je ale při tom zajímavé, že oba tyto sbory, jež*

31 Ibid.

32 HELFERT, V. Koncerty. *Moravské noviny*, roč. 43, č. 95 (26. 4. 1922), s. 1.

33 Z recenze mimo jiné vyplývá, že Helfert do roku 1922 *Tarase Bulbu* a *Káti Kabanovou* (jejichž uvedení nerecenzoval) buď slyšel, nebo je přinejmenším znal z partitury.

vznikly až po Pastorkyni, nemají, u porovnání s Pastorkyní, tak ostře vyvinutých rysů individuálních. Janáčkův styl byl dříve vyhraněn v opeře, nežli ve sborech a již z toho důvodu by bylo třeba poznati operní jeho díla před Pastorkyní. Teprve Kantor Halfar [...] ohlašuje již nový styl sborový a Maryčka znamená plně jeho vítězství.“

Sbory *Sedmdesát tisíc* a *Česká legie* Helfert pouze zmiňuje, ale nekomentuje. Novinka, mužský sbor *Potulný šílenec*, podle něj „svým prudkým dramatickým spádem, pevnou linií a sugestivností výrazu patří k nejlepším našim sborovým výtvorům a je svědectvím neúnavné průbojnosti Janáčkovy inspirace“.<sup>34</sup>

Následoval koncert kantátový (19. října), sestávající z *Otčenáše*, *Amara*, *Na Soláni Čarták* a *Věčného evangelia*. Na Helferta zanechal „nejhlubší dojem“ *Amarus*, neboť Vrchlického text „inspiroval Janáčka k tónům plným hlubokého soucitu a tragiky. Bude se vždy řaditi k největším výtvorům Janáčkovým“.<sup>35</sup> Jak ještě uvidíme, pro *Amara* bude mít Helfert slabost i nadále. Ke čtvrté skladbě, *Otčenáši*, se Helfert nijak nevyjádřil.

V recenzi dalšího koncertu (21. října), představujícího Janáčkovu klavírní a komorní hudbu, se Helfert zastavuje pouze u premiérováného dechového sextetu *Mládí*, jenž „oplývá bytostným humorem a jiskrnými hudebními nápady“.<sup>36</sup> Ostatní skladby (oba klavírní cykly, houslovou sonátu, *Pohádku* a *Lidová nokturna*) ignoruje.

V posudku inscenací oper *Příhody lišky Bystroušky*, *Její pastorkyňa* a *Káťa Kabanová* se Helfert soustředil na první z nich, jež zde zazněla premiérově. Napsal:

„Hudebně je nové dílo svědectvím obdivuhodné tvůrčí svěžesti Janáčkovy. Zdramatisování zvířecího světa vyvolalo nové tóny a nové instrumentální vymoženosti, jakých jsme dosud nebyli svědky u Janáčka. Partitura je bohatá jemně a bystře zachycovanými barvami, elementární rytmika doplňuje se zde s melodikou, která jest zde poněkud rozvinutější, nežli jsme zvyklí u Janáčka. Jsou zde delší partie (svítání, milostné scény lišky a lišáka, závěr revírníkův), v nichž hudba se rozezpívá v bohaté květy melodické a ve velkou vřelost. Jsou také místa, kde zachycování těkavých dojmů dává hudbě známou rapsodičnost Janáčkovu. Celek je hudebně spjat v jedno pásmo, jež je stavěno bez rušivých cesur. Bystrouška je po hudební stránce dílo nové a průbojné.“

Obzvlášť zajímavé jsou Helfertovy výtky:

„Dramaticky však trpí látkou. Děj je příliš nejednotný, nezkoncentrovaný. Současné postavení světa lidského a zvířecího na scéně vrhá své stíny nejen na scénický obraz, nýbrž i na celé dílo. Episodičnost lidských figur působí nejednotně a bylo by jen v zájmu díla, kdyby tyto lidské figury byly odstraněny, a kdyby z díla stala se opera pouze ze světa zvířecího. Pak by geniální a svěží hudba přišla lépe k platnosti. Postava revírníková mohla by při tom zůstat, a to v prologu a epilogu. Tím by také se získalo větší koncentrace na postavu Bystroušky. Že by tím největší potíž režijní byla odstraněna, je rovněž jasno.“<sup>37</sup>

34 HELFERT, V. Janáčkovy oslavy v Brně. *Hudební rozhledy*, 1924/1925, roč. 1, č. 3/4, s. 66–67.

35 Ibid., s. 67.

36 Ibid., s. 67–68.

37 Ibid., s. 68. Zvýraznil M. Z.

Janáčkovské jubilejní oslavy v roce 1924 můžeme chápat jako zásadní impuls, neboť právě po nich začal Helfert hojněji a systematictěji psát o Janáčkově a jeho hudbě. Vysvětlení je nasnadě: prostřednictvím slavností se Helfert podrobně seznámil s Janáčkovou tvorbou, což mu umožnilo v ní samotné spatřit onu tak žádoucí vývojovou logiku a zároveň ji vřadit do vývoje moderní české hudby. Zde poprvé explicitně píše o Janáčkově coby *géniovi*, a slovo „individualita“ se odteď bude v Helfertových janáčkovských textech pořád opakovat.

Zanedlouho po janáčkovském festivalu Helfert publikoval v prvním ročníku jím založeného časopisu *Hudební rozhledy* na pokračování svou vůbec první janáčkovskou studii – *Janáčkovy neznámé opery*. Zde již klade Janáčka do vývojové souvislosti české hudby, po bok Smetany, Dvořáka a Fibicha. *Šárku* považuje za přelomové dílo v dějinách české hudby a v poměrně rozsáhlé analýze o ní píše jako o logickém pokračování tragické linie české operní tvorby.<sup>38</sup> Za nejvýznačnější vlastnosti Janáčkovy umělecké osobnosti pokládá „sklon k realismu a bezprostřednosti vnitřního života“, opakovaně zdůrazňuje, že Janáček je „nový typ skladatelský“. Logiku Janáčkovy uměleckého vývoje si utvrzuje seznámením se s operami *Počátek románu* a *Osud*, přičemž druhou z nich hodnotí podobně vysoce jako *Šárku*.

Helfertův zvýšený pozitivní zájem o Janáčka dokumentuje skutečnost, že v listopadu 1924 inicioval vydání janáčkovského dvojčísla *Hudebních rozhledů* k mistrovi životnímu jubileu.<sup>39</sup>

V téže době, v letech 1924–1925, se na stránkách *Hudebních rozhledů* Helfert kriticky vymezil vůči první janáčkovské monografii, jejímž autorem byl, jak známo, Max Brod.<sup>40</sup> Také polemizoval s K. B. Jirákem háje specifickou kvalitu moravské hudby (v čele s Janáčkem) a odmítaje Jirákovu tvrzení o existenci moravského separatismu v hudbě<sup>41</sup> a brojil proti neadekvátní, výrazově-estetické kritice Janáčkovy klavírní sonáty.<sup>42</sup> Ve zmíněném článku o moravské, potažmo brněnské „svojskosti“ zcela tainovsky tvrdí, že brněnské, od pražského výrazně odlišné kulturní klima „organicky a důsledně roste z povahové odchylky zdejšího obyvatelstva i z historických předpokladů“.

Od roku 1925 Helfert hojně psal o Janáčkově na stránkách nově vzniknuvšího socialistického deníku *Ruch*. Kladně se zde vyjadřuje o *Lašských tancích*,<sup>43</sup> nadšeně referuje o premiérovém provedení *Šárky*.<sup>44</sup> V eseji *O Zdenka Fibicha* opět klade Janáčka (konkrétně jeho opery *Šárka* a *Její pastorkyňa*) po bok nejvýznamnějších zjevů české posmetanovské hudby – Foerster, Zicha, Fibicha a Ostrčila, tedy již v podstatě mezi klasiky.<sup>45</sup> Fibicha srovnává

38 Využité pak v torzu janáčkovské monografie z roku 1939.

39 Podle Majera v roce 1924, tedy v době, kdy začínaly vycházet *Hudební rozhledy*, Helfert zásadně přehodnotil svůj hudební kriticismus ve smyslu „odklonu od romantického názoru na hudbu“. MAJER, J. Vklad hudebnímu časopisectví. *Opus musicum*, 1975, roč. 7, č. 10, s. 299.

40 HELFERT, V. Max Brod: Leoš Janáček, život a dílo. *Hudební rozhledy*, 1924/1925, roč. 1, č. 3/4, s. 71–72.

41 HELFERT, V. Moravská a pražská „svojskost“. *Hudební rozhledy*, 1924/1925, roč. 1, č. 5, s. 90.

42 [HELFERT, V.]. Kriteria. *Hudební rozhledy*, 1924/1925, roč. 1, č. 5, s. 90.

43 HELFERT, V. Opera v Brně. *Ruch*, 1925, roč. 1, č. 42 (21. 2. 1925), s. 2.

44 HELFERT, V. Opera Národního divadla. *Ruch*, 1925, roč. 1, č. 258 (13. 11. 1925), s. 1–2.

45 HELFERT, V. O Zdenka Fibicha. *Hudební rozhledy*, 1925/1926, roč. 2, č. 3–4, s. 37–40. Cit. dle Vladimír

s generačně spřízněným Janáčkem a klade je jako dva protipóly: „snivý romantik“ versus „prudký, vybojný realista“. <sup>46</sup> Tím spíše nás ale zarazí, že Janáčka vůbec nezmiňuje v přehledovém článku souhrnně pojednávajícím teoretické bádání na poli lidové hudby. <sup>47</sup>

## Helfertova koncepce Janáčka

Stěžejním Helfertovým textem z tohoto zlomového období let 1924–1925 je, kromě zmíněných *Janáčkových neznámých oper*, studie *Umělecká osobnost Leoše Janáčka*, v níž se poprvé pokusil o celistvé uchopení fenoménu Janáček. V těchto dvou textech krystalizuje Helfertova koncepce Janáčka. <sup>48</sup> Od té doby až do své smrti ji bude výrazně rozvíjet a upřesňovat, a tento proces vyvrcholí v *České moderní hudbě*. Její základní struktura – a to je třeba zdůraznit – se však stabilizovala nejpozději v roce 1925. Uvedu zde nyní heslovitě její základní rysy.

(1) **Organicismus.** Helfert vřazuje Janáčka do *organického* vývoje moderní české hudby a zároveň pojímá samotný Janáčkův umělecký vývoj jakožto vývoj *organický*. Organičnost a logika vývoje celkové Janáčkovy tvorby Helfertovi nahrazuje vnitřní konstruktivnost, koherenci a logiku většiny Janáčkových děl. Zároveň se Janáčková tvorba už prostřednictvím první opery, *Šárky*, stává stadiem organického vývoje celé moderní české hudby, již však Helfert v polovině dvacátých let chápe už podstatně širěji než Nejedlý: moravského mistra klade zcela samozřejmě po bok klasiků české moderní hudby, Smetany, Dvořáka a Fibicha. *Šárku* považuje za přelomové dílo v dějinách české hudby a píše o ní (jako už dříve) coby o logickém pokračování tragické linie české operní tvorby; na ni pak organicky navazuje *Její pastorkyně*, „*dílo nově pojatého a nově řešeného tragismu*“. Zvláště nápadná a pozoruhodná je Helfertova tendence naroubovat Janáčka na Smetanu: přesvědčit čtenáře, že Janáček je silnou větví stromu kořenícího ve Smetanovi. Podmínkou takového nahlížení Janáčkovy tvorby se pro Helferta stává právě poznání skladatelových operních děl před *Pastorkyní*, zejména *Šárky*. <sup>49</sup>

Helfert. *O české hudbě*. Praha: SNKLHU, 1957, s. 100.

46 Ibid., s. 102.

47 Helfert zde naopak opakovaně zmiňuje Hostinského, ale také Zicha a dokonce A. Hábu. HELFERT, V. K otázce našeho hudebního folkloru. *Morava*, 1925, roč. 1, č. 8, s. 230–236. Podobně zarazující je fakt, že není Janáček ani slovem zmíněn v této o rok mladší studii (mimořádně z téhož časopisu): HELFERT, V. P. Křížkovský a B. Smetana. *Morava*, 1926, roč. 2, č. 6, s. 161–174.

48 Není snad náhodou, že právě v té době Helfert publikoval výzvu k obratu v muzikologickém a hudebně-kritickém myšlení a přehodnocení dogmatického pohledu na moderní českou hudbu. Viz HELFERT, V. Čeho je potřeba. *Hudební rozhledy*, 1924–1925, roč. 1, č. 1–2, s. 1–4.

49 „Uvědomíme-li si, že Janáček ve svém zpěvoherním slohu vyšel z díla tak zákonitě a logicky budovaného, kde vnitřní architektura jde ruku v ruce s dramatickým životem, pak nutně budeme na další vývoj Janáčkův pohlížeti jinak, než se dosud namnoze dalo, nemálo i vinou toho, že z děl před *Pastorkyní* nebylo nic známo. Pak stylové novoty v *Pastorkyni* nebudou moci býti považovány za schválnosti, experimenty, nebo dokonce neschopnost vytvořiti pásmo na základě pevně motivické práce. Ke stylu *Pastorkyně* dospěl Janáček cestou dalšího vývoje.“ HELFERT, V. Janáčkovy neznámé opery. *Hudební rozhledy*, 1924–1925, roč. 1, č. 3–4, s. 48–55. Cit. dle Vladimír Helfert. *O Janáčkově. Soubor statí a článků*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1949, s. 37.

(2) Helfert staví do **kontrapozice** Janáčka a jiné velikány moderní české hudby a zobrazuje Janáčka jako naprostou **individualitu**: zdůrazňuje jedinečnost jeho osobnosti, jeho hudby i jeho osudu. Helfert často ukazuje Janáčkovy specifika na základě kladení jej do protivy se Smetanou, Fibichem, Novákem, a vůbec všemi stylově „staršími“ generacemi českých skladatelů.<sup>50</sup> Tato kontrapozice probíhá i později hlavně ve smyslu Janáček vs. klasicismus (Smetana), potažmo romantismus (Fibich), či Janáček vs. intelektualismus a konstruktivismus (Novák, Petřelka aj.). Ze „starších“ skladatelů Janáček vyrůstá, na druhou stranu ale, coby *jedinečný charakter*, nemá v české hudbě předchůdce. Zároveň však – a zde je Helfert dialektikem (srov. bod č. 1) – pojímá sumu zmíněných osobností moderní české hudby jako geneticky provázanou *unitas multiplex*.

(3) **Uznání** některých **negativ** Janáčkovy hudebního myšlení jako **specifických kvalit**. Těmito novými kvalitami jsou zejména ne-konstruktivnost, aforističnost, rapsodičnost, tékavost, elementárnost, rytmická uvolněnost. Helfert si všímá též typického jevu, který Janáček praktikuje a současně teoretizuje („časování“ či „časovky“), když píše o „*vplétání drobných, srázných figurek rytmických do jinak klidného pásma hudebního, čímž proniká sem stále zneklidnění*“.<sup>51</sup> Nuže, Janáčkovy hudební řeč je podle Helferta asi taková:

*„...krátké motivky, z nichž daleko největší část je rytmicky i metricky úsečná, bystrá, srázná. Jen ten dynamism spojuje tyto hudební aforismy v jeden prudký tok. Proto tvorba Janáčková nemá konstruktivní monumentalitu ve smyslu monumentality klasicismu. Konstrukce organismu je mu protismyslná, neboť se nesrovnává s jeho absolutním požadavkem exprese. Těto typicky expresionistické povaze umělecké jest příznačná zkratka uměleckého výrazu. Zkratka a stručnost stávají se charakteristickými znaky jeho díla. Je v tom opět něco, co ve své době bylo velmi nečasové a co nyní se pocituje jako něco, co vyhovuje potřebám dneška.“<sup>52</sup>*

Helfert zobrazuje Janáčka jako génia, jako divoký živel, jehož tvorba přímo vytryskává z inspirace bez racionálního korektivu. Přesto však nikdy neopomene naznačit, že Janáčkův odklon od konstruktivní hudební práce je snad až přehnaný: důležité však je, že Helfert tento extrémní přístup *respektuje* coby přístup originální. Originalitu hudebního myšlení a jeho vývojovou logiku (viz bod č. 1) formuloval Helfert ve svých univerzitních přednáškách explicitně jako „*zavazující fakta [...] hodnoty*“ skladatelského „*zjevu*“.<sup>53</sup>

(4) Janáček jako zcela **nový, revoluční typ skladatele**, plně odpovídající nové době a přinášející ve svých dílech vždy něco nového: bytostný experimentátor: „*...po celou dobu své tvorby, až do dneška, má nesmířitelný a často nespravedlivý odpor proti tradici. Nenávidí,*

50 „*Fibich, typický a čistokrevný romantik, zdá se dnes patřiti k době, která své poslání již splnila. Naproti tomu umění Janáčkovy cítíme stále jako cosi živého, jež přináší nové problémy. [...] A přece byl Fibich pouze o 4 leta starší! Tedy chronologicky patří Janáček – dnes se to zdá až neuvěřitelné – do stejné generace s Fibichem! A přece jako by mezi nimi byla doba celé generace!*“ Ibid., s. 39.

51 Ibid., s. 36.

52 HELFERT, V. Umělecké osobnost Leoše Janáčka. *Národní a Stavovské divadlo*, 1925, roč. 2, č. 36 (9. 5. 1925). Cit. dle Helfert, *O Janáčkově*, op. cit., s. 57.

53 Rkp. Helfertových přednášek „Základy hudební kritiky“, jež držel ve škol. r. 1924/25 a 1929/30. Cit. dle BLAHYNKA, Miloslav. Pojetí teorie kritiky u Vladimíra Helferta. In *Vladimír Helfert v českém...*, op. cit., s. 90.

zajisté právem, vše konvenční. Ale stejně odmítá vývojovou kontinuitu. Je prudký revoluční rys v této povaze a to především dodává jeho zjevu tak mladistvého rázu.“<sup>54</sup> Helfert zdůrazňuje především novost „hudebně-dramatického myšlení“,<sup>55</sup> což zase odpovídá jeho chápání Janáčka coby skladatele primárně hudebně-dramatického a vokálního (viz bod č. 6).

(5) **Identita charakteru Janáčkovy osobnosti a charakteru Janáčkovy hudby.** Helfert tuto představu lapidárně vyjádřil slovy: „...protože Janáček je typ jedinečně silného, průbojného, neklidného a vybušného temperamentu [...], je tím současně dán základní charakter jeho umělecké osobnosti.“<sup>56</sup> Dále tento koncept rozvádí např. v následujícím citátu:

*„Je mnoho rapsodického a aforistického v jeho umělecké povaze. Všechny jeho dosavadní projevy ukazují, že tento rys patří k základním znakům celé jeho individuality. Jeho četné literární projevy i jeho přednášky a způsob řeči projevují též základní charakter: nikdy nerozvine své myšlenky soustavně. Vždy ji jen aforisticky hodí na papír, naznačí a vysloví v nejzkrácenější formě, co nejzhuštěněji. Jeho fejetony i studie jsou vždy řadou těchto bystrých, úsečných gloss.“<sup>57</sup>*

Pohledme pro srovnání a coby důkaz neustále přítomného vlivu duchovědného myšlení, co napsal Dilthey o Goethovi:

*„Seine Stimmungen schaffen alles Wirkliche um, seine Leidenschaften steigern Bedeutung und Gestalt von Situationen und Dingen ins Ungemeine, und sein rastloser Gestaltungsdrang wandelt alles um sich in Form und Gebilde. Sein Leben und seine Dichtung sind hierin nicht unterschieden, seine Briefe zeigen diese Eigenschaften gerade so wie seine Gedichte.“<sup>58</sup>*

Helfert buduje svůj výklad vycházející z představy **podmíněnosti** Janáčkovy **charakteru**, a tím i charakteru jeho hudby, **rasou a prostředím**. Tato představa, evidentně ovlivněná tainovskou materialisticky-pozitivistickou koncepcí, se výrazně projevila též v Helfertově smetanovské monografii z roku 1924<sup>59</sup> a v textech Zdeňka Nejedlého.<sup>60</sup> Helfert líčí

54 „Nenávidí tradičních forem. Inspirace, jakožto okamžitý výraz nitra určuje si svou formu a jest sama pravou formou. Proto hudební myšlenka, motiv, jest mu něco ojedinelého, typického, pro určitou chvíli, určitou scénu a nelze s ním pracovat ve smyslu motivistické práce klasicismu, neboť tím se porušuje zákon výraznosti. Tak věří Janáček! Ve své tvorbě odkláněl se stále více od t. zv. tematické práce. Hybnou silou jeho děl stává se živelný dynamism a nikoliv motivická souvislost. V této věci Janáčkovy tvůrčí metoda byla něčím zcela novým v době, která byla zvyklá na wagnerovský princip příznačných motivů. Proto opera ‚Pastorkyňa‘ nemohla najíti hned porozumění. Jeho exponování myšlenky je zcela individuální; nebojí se – žádá-li toho situace – opakovati motiv za cenu nebezpečí, že tím unaví.“ HELFERT, Umělecké osobnost..., op. cit., s. 56.

55 HELFERT, Janáčkovy neznámé opery, op. cit., s. 28.

56 Ibid.

57 Ibid., s. 57.

58 DILTHEY, Wilhelm. *Das Erlebnis und die Dichtung: Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*. Vyd. 8. Leipzig und Berlin: Verlag B. G. Teubner, 1922, s. 179.

59 HELFERT, V. *Tvůrčí rozvoj Bedřicha Smetany. I. Preludium k životnímu dílu*. Praha: Jos. R. Vilímek, 1924, zejm. s. 12–15.

60 Srov. ZAPLETAL, Miloš. From Tragedy to Romance, from Positivism to Myth: Nejedlý's Conception of the History of Modern Czech Music. In: *Nationality vs. Universality: Musical Historiographies in Central and Eastern Europe*. Sławomira Żerańska-Kominek (ed.) Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2016, s. 99–124.

faktory podmiňující charakter autorovy tvorby přísně deterministicky v podobě kauzálního řetězce (nebo pyramidy): prostředí – povaha lidu – povaha umělce – povaha jeho díla.

(6) Janáček jako primárně **vokální a dramatický** skladatel. Helfert dokazuje Janáčkovu velikost a vývojovou logiku nejprve na příkladu jeho prvních dvou oper, *Šárky* a *Osudu*, a též v dalších textech jej traktuje v tomto smyslu. Ve studii *Umělecká osobnost Leoše Janáčka* už pojednává všechny Janáčkovy opery do *Lišky Bystroušky* (včetně). Co se týče Janáčkovy vokální hudby, píše:

*„Vedle uvedených znaků jeho osobnosti je hlavním zdrojem jeho díla mluvená řeč, její skutečné a latentní intervaly a její přirozená rytmika[.] Janáček oddal se s láskou studiu řeči po této melodické a rytmické stránce a vyvádil odtud nové a netušené obohacení svého hudebního výrazu. Proto také vokální melodie jeho děl má zcela nový, individuální charakter. Janáček v mluvené řeči zachycuje drobné, stručné a srážné motivky a na nich dochází k vytříbení své metody výrazové zkratky. Proto také jeho vokální melodie se pohybují ve hbitém, prudkém rytmu a v nezvyklých intervalech.“*

K dramatismu pak píše:

*„Janáčekův výrazový princip tvůrčí, útočnost jeho inspirace, dravý dynamism jeho hudby ženou jeho tvůrčí vyboje k dramatickému vyostřování. Ostré dramatické hroty jsou v organické a nutné souvislosti s celou jeho osobností. I do drobných vět klavírních proniká tento zneklidňující element, jenž co chvíli zčeří zdánlivě klidnou hladinu nečekaným vírem. Neúčinněji ale zasáhl tento element do děl vokálních. [...] Zde možnost okamžitého výrazu, spojeného s novou vokální melodií, dávaly přirozeně nejlepší podmínky. A tak Janáček se stává mistrem sborové tvorby; vedle Smetany, J. B. Foerster a Vít. Nováka vytváří nový typ sborové skladby, kde prudké zdramatisování formy sborové jej přivedlo k novým formovým útvaram, k nebývalému uvolnění a zindividualisování jednotlivých hlasů a k novým melodickým a tedy i výrazovým možnostem tohoto útvaru, jenž jest tak typický pro moderní českou hudbu [...]. Že Janáček ze zmíněných dispozic byl celou svou povahou vehnán do operní tvorby a že v důsledku celé své osobnosti zde musel vytvořit individuální typ, stalo se nutným důsledkem vývojovým a psychologickým. Těžiště uměleckého významu Janáčkova jest v jeho dílech dramatických.“<sup>61</sup>*

I zde vidíme, jak se jednotlivé části Helfertovy koncepce vzájemně provazují a podmiňují.

(7) Janáček jako **trpící**, s osudem a světem **bojující**, ano **beethovenovský génius**. Helfert čím dál více buduje svůj výklad Janáčkova života (podmiňující jeho dílo) na líčení křivd, které musel snášet, a tragičnosti jeho života uměleckého i osobního, plného bolesti a zneuznání – velmi podobně Helfert (a také Zdeněk Nejedlý) líčí skladatele ze svého pohledu absolutního: Smetanu. Svůj výklad však nepojímá jako tragédii, nýbrž jako romanci: Janáček zvítězil, překonal všechny překážky.<sup>62</sup>

(8) Helfert rozvíjí **mýtus věčně mladého Janáčka**, vyskytující se hojně v diskurzích o Janáčkově, tím hojněji, čím se Janáček stával po roce 1918 uznávanějším (až kultovním

61 HELFERT, *Umělecké osobnost...*, op. cit., s. 57–58.

62 Srov. ZAPLETAL, *From Tragedy to Romance*, op. cit., s. 114–121.

či oficiálním) umělcem. Píše o jeho vitalitě a „*naturálním temperamentu*“, projevujících se samozřejmě též v jeho hudbě: „*Mladý stařec, stále nespokojený, stále hledající, stále vybušný ve svých inspiracích, neúnavně vpřed jdoucí – nikoliv, vpřed se ženoucí.*“<sup>63</sup>

(9) Janáček jako bytostný **realista**, tudíž **anti-romantik**. Za nejvýznačnější vlastnosti Janáčkovy umělecké osobnosti pokládá „*sklon k realismu a bezprostřednosti vnitřního života*“.<sup>64</sup> Tento sklon prý lze nápadně vidět už v *Šárce*, realisticky pojaté opeře zpracovávající navýsost romantickou látku.<sup>65</sup>

„*Celý potomní názor Janáčkův na uměleckou tvorbu, jeho zbystrěný zájem o skutečnou přítomnost, ať se jeví v jeho teorii náhřevné, nebo v jeho pozorování přírody, jeho prudký, až k nespravedlivosti stupňovaný a vyostřený odpor proti tradicionalismu a historismu, jsou rysy výlučně realistické, které ukazují v Janáčkově zcela odchylný typ skladatelský proti generaci Smetanově, Dvořákově, Fibichově a Foersterově.*“<sup>66</sup>

Helfert nyní ještě potlačuje folkloristické aspekty Janáčkovy tvorby,<sup>67</sup> později bude dočňovat vliv Janáčkovy studia lidové hudby na jeho specifický styl, ale i v tomto přístupu k folklóru bude pak zdůrazňovat jeho zásadní novou kvalitu: realističnost. Helfert obecně klade Janáčka jakožto bytostného realistu hlavně do protivy s romantismem, zejm. wagnerovským. Janáčkův realismus však zároveň pojímá jako domyšlení, ano dovršení romantismu:

„*Janáček s jedinečnou důsledností a přímočarostí domyslel a uskutečnil romantický požadavek, že hudba má být výrazem okamžitého stavu skladatelova. Všichni romantičtí mistři věřili v tuto pravdu; ale žádný z nich ji nedovedl provést do všech důsledků, neboť tradice klasicismu byla příliš silná. Klasicistický kult formy byl jimi usmířován s požadavkem výraznosti. Janáček ale jde v této věci vlastní cestou. Jemu požadavek výrazu, vyvěřelého z rozpáleného nitra tvůrčího, požadavek prudké a okamžité inspirace stává se prvním a posledním zákonem tvůrčím.*“<sup>68</sup>

Zatímco Helfert koncipuje Janáčkův romantismus jako realistický, Helfertovo koncipování Janáčkovy realismu je v zásadě romantické (podobně jako bylo romantické široce

63 Ibid., s. 56.

64 HELFERT, *Janáčkovy neznámé opery*, op. cit., s. 28.

65 Ibid., s. 38.

66 Ibid., s. 39.

67 U Nováka je v té samé době naopak vyzvedává. Viz BÁRTOVÁ, *Postoje Vladimíra Helferta...*, op. cit., s. 165. Zmíněné potlačování folklorismu nápadně dokládá následující citát: „*K nejvladnějším, individuálnímu stylu sborovému dospěl Janáček nikoliv na textech lidových ani v žádném kontaktu s lidovou písní, nýbrž na umělých textech, především Bezručových, které zhudebnil svou dramatisující metodou, jež s lidovou písní nemá nic společného. Podobně i v opeře. Po Pastorkyni obrací se Janáček k látkám nelidovým (t. j. nikoliv ze života lidového) a dosud na této linii setrval. Jeho zájem folkloristický omezil se jen na činnost sběratelskou po případě upravovatelskou, ale do vlastní jeho tvorby nezasáhl. A tento obrat od epizody [sic!] lidového realismu znamená [...] Osud.*“ HELFERT, *Janáčkovy neznámé opery*, op. cit., s. 43.

68 HELFERT, *Umělecké osobnost...*, op. cit., s. 56.



rozšířené pojetí realismu Balzakova): konstruuje obraz Janáčkovy realismu coby umělecké tvorby podmíněné autentickým zřením skutečnosti. Tak např. o *Osudu* Helfert píše:

*„Jeho hudební zachycení lázeňského ruchu i života v hudební škole je velmi živé a opravdové a je zřejmě čerpáno z vlastních zážitků skladatelových. Zde právě našel Janáček látku, v níž realistická tendence jeho osobnosti mohla se opřít o skutečně životní zkušenosti aspoň pokud se týče onoho vnějšího rámce vlastního děje. Je známo, čím pro Janáčka vždy byly Luhačovice a hudební škola. V Luhačovících také Janáček zvěděl vypravování o skutečném příběhu, jež pak v *Osudu* zhudebnil.“<sup>69</sup>*

Vidíme zde opět patrný vliv duchovnědy, jmenovitě Diltheyovy koncepce „Erlebniss“.<sup>70</sup> Dilthey píše o Goethovi coby prvním romantikovi, že základní a nejdůležitější vlastností jeho poesie je, že „aus einer außerordentlichen Energie des Erlebens erwächst“.<sup>71</sup> Takové je i Helfertovo chápání Janáčkovy realismu: nikoliv jako popisného naturalismu, ale jako realismu prožitkového: výrazu subjektivizované objektivitě.

(10) Zdůrazňování Janáčkových hudebních **rusismů**, potažmo obecné **slovanskosti**. Janáček je podle Helferta „zcela individuální typ v české hudbě, jenž nemá předchůdce. Vývojové kořeny jeho umění sahají spíše na východ, do kulturního prostředí ruského. Zvláště *Musorgský* silně působil na Janáčka; setkaly se zde dvě povahy značně sobě blízké.“<sup>72</sup> Co se obecné slovanskosti týče, jedná se najmě o Janáčkův typický slovanský soucit: „...hudba Janáčкова rozezpívá se v největší vřelost a nejsilnější tóny tam, kde vyjadřuje soucit s trpící lidskou duší. Tento soucit stává se pak základní hybnou silou v dalších tragických operách Janáčkových a vyplňuje do velké míry smysl Janáčkovy tragismu. Možná v tom spatřovat rasový rys slovanský, který v literatuře nejmocněji se projevil u *Dostojevského*, v hudbě u *Smetany*.“<sup>73</sup>

Můžeme tuto podkapitulu uzavřít konstatováním, že podobně jako v Nejedlého koncepci Velkého české skladatele<sup>74</sup> jsou jednotlivé charakteristiky a aspekty Helfertovy koncepce Janáčka vzájemně provázené a že jedna často „vysvětluje“ či podmiňuje druhou.

## 1926–1928: od zformování janáčkovské koncepce do Janáčkovy smrti

Další náš výklad bude o něco stručnější; zmíníme všechny texty, kterými Helfert komentoval Janáčka, a zastavíme se u některých jejich novostech.

69 HELFERT, *Janáčkovy neznámé opery*, op. cit., s. 44.

70 „Poesie [a umění obecně] ist Darstellung und Ausdruck des Lebens. Sie drückt das Erlebnis aus, und sie stellt die äußere Wirklichkeit des Lebens dar.“ Neboli: „Im Leben sind die Kräfte enthalten, welche nun in der Phantasie wirken.“ DILTHEY, op. cit., s. 177–179.

71 Ibid., s. 179.

72 HELFERT, *Umělecké osobnost...*, op. cit. s. 57.

73 Ibid., s. 58.

74 ZAPLETAL, Miloš. Mezi géníem a světcem: Dekonstrukce Nejedlého koncepce velkého českého skladatele. *Musicologica Brunensia*, 2015, roč. 50, č. 2, s. 69–89.

Všechna nová Janáčková díla po roce 1925, jejichž premiéru reflektoval, hodnotil Helfert s drobnými výhradami veskrze kladně, jako díla nová a geniální. V roce 1926 informoval Helfert na stránkách Hudebních rozhledů, že vychází Janáčková raná *Suita pro smyčcový orchestr*. I v tomto díle mládí už jsou podle něj rozpoznatelné charakteristické črty Janáčkovy slohu.<sup>75</sup> V roce 1926 Helfert referoval o premiéře *Věci Makropulos*. Novou operu nepřijal zcela bez výhrad, neboť „*převaha hudebního dynamismu ochudila dílo čistě hudebně*“. Všechny předchozí Janáčkovy opery totiž byly v zásadě lyrické, nikoliv dramatické:

„*Utrpení lidské duše a její konečné očistění a povznesení – to dávalo dílům Janáčkovým onoho typicky janáčkovského charakteru, tím také zanechávaly vždy tak hluboký dojem. A dodejme hned: tím také byly tak hudebně bohaté, neboť právě pro tyto stránky dovedl nalézt Janáček vždy tóny plné výrazové síly, něhy i náruživosti, vždy strhující na své prosté, ale účinné výraznosti. Tyto tóny tvořily dosud ‚primum movens‘ jeho oper. Vedle těchto tónů našel si Janáček pro scény prostého vnějšího děje své krátké, srázné a bleskotající motivky, které znamenaly hudební vyjádření toho, čemu se říká v běžném slova smyslu ‚dramatické‘ tedy pro vlastní děj.*“

I přesto je však podle Helferta nové dílo strhující, „*hlavně proto, že je novým svědectvím dnes už věru těžko pochopitelné mladistvé tvůrčí vášnivosti a prudké dravosti. Myšlenka stihá myšlenku, neúnavný proud řítí se nezadržitelně kupředu, není zde delší stagnace. A tak podal mistr touto Věci Makropulos nový doklad – nestárnoucí své tvůrčí síly.*“<sup>76</sup> V druhé recenzi téže opery Helfert vyzdvihoval Janáčkův zcela nový a extrémní deklamační princip. Bez zajímavosti jistě není, že zde Janáčka poprvé tituloval slovem „mistr“.<sup>77</sup>

O rok později Helfert krátce recenzoval *Říkadla*. Považoval je za „*hudební žert, břitký vtíp, vyhrocený často s neočekávanou účinností*“, obsahující však rovněž „*tóny měkkého a teplého lyrismu čistě janáčkovského*“.<sup>78</sup> V tomtéž referátu zmínil *Zápisník zmizelého*, patrně jej tedy v té době už prakticky znal.

Helfert, jenž jinak do oblasti hudební analýzy v užším slova smyslu příliš nezasáhl, napsal v roce 1927 první rozbor *Sinfonietty*. Konstatoval v něm, že zatímco až doposud byl Janáček ve své orchestrální tvorbě závislý na literárním programu, „*znamená symfonietta nový zjev v orchestrální tvorbě Janáčkově: odklon od romantické programnosti a příklon k ‚absolutní‘ hudebnosti, kterou žádá moderní hudba*“. Podobně jako Max Brod vidí Helfert jakousi vývojovou linii v Janáčkově tvorbě směřující k *Sinfoniettě* přes dřívější komorní skladby. Celkově se podle něj jedná spíše o *suitu*: Janáček není ze své podstaty symfonik. Popis vzniku skladby se nápadně podobá ostatním dobovým kritikám: „*...mistr původně chtěl napsati fanfáry pro dechovou hudbu, ale pod rukou se mu záměr změnil ve suitu*“. Helfert hodnotí novou skladbu velmi vysoce: „*Po výrazové stránce jsou zde všechny příznačné rysy Janáčkovy hudby – ona typická jiskřivost, vášnivý temperament, ménlivost a těkavost rytmická*

75 HELFERT, V. L. Janáček: *Suita pro smyčcový orchestr. Hudební rozhledy*, 1925/1926, roč. 2, č. 8, s. 131.

76 HELFERT, V. Janáčková nová opera. *Ruch*, 1926, roč. 2, č. 291 (21. 12. 1926), s. 1–2.

77 HELFERT, V. Národní divadlo v Brně. *Hudební rozhledy*, 1926/1927, roč. 3, č. 4/5, s. 79–80.

78 HELFERT, V. Brněnské koncerty. *Hudební rozhledy*, 1926/1927, roč. 3, č. 9/10, s. 152.

a metrická. Ale všechny tyto rysy vystupují v tomto díle v nebyvale vyrovnaném znění. Jde zde prudký temperament, ale nikoliv výbušnost. Kdyby to neznělo tak protikladně, řekl bych, že Janáček zde se blíží k jakémusi klasickému období své tvorby.<sup>79</sup> V téže době Helfert také referoval o brněnské premiéře *Sinfonietty*. Napsal, že nové dílo je z Janáčkových orchestrálních skladeb „nejlepší, zvukově nejšťastnější a stovebně nejpevněji řešeno“, také je „dokladem podivuhodné inspirační svěžesti mistrový“. Pokračuje ve chvále *Sinfonietty*, zdůrazňuje její rusismy a považuje ji za jeden „z nejpozoruhodnějších orchestrálních výtvorů našich z poslední doby“.<sup>80</sup>

V samém závěru roku 1927 napsal Helfert nadšenou recenzi premiéry *Glagolské mše*. Zde třeba ocitovat delší pasáž:

„Janáček dokázal znova obdivuhodnou mladistvou průbojnost tvůrčí, když tuto mši si vytvořil zcela po svém, po janáčkovsku. Nevázal se zde na žádnou tradici mešní formy, naopak, dílo činí dojem, jakoby postupoval vědomě proti tradici. Není zde obvyklých forem, jež se zpravidla vyskytují ve mších. Není zde ani obvyklého asketismu, který je vlastní hudebnímu projevu v mešních komposicích. [...] V hudbě této mše vše raší ustavičným nepokojem, bleskotající motivky mihají se vedle čistě janáčkovských vln lyrického zvoroucnění, do toho zaznějí sugestivní a srázné fráze vysokého tenoru nebo soprano, vše je naplněno syrovým, prudkým životem a vše hnáno vpřed nikoliv snad předem promyšlenou formou, nýbrž nezadržitelným dynamismem urputné tvůrčí energie. Je to Janáčková mše, jeho Sláva, jeho Věřím. Těto mše nelze měřiti tradičními požadavky, jež se kladou na mešní komposice. Je to vlastní kantáta na mešní text hlaholský. Tak ji Janáček také pojal, ačkoliv v úvodní a závěrečné intrádě měl asi na mysli liturgickou příležitost (příchod a odchod kněží). Jako takové je to z nejsilnějších děl Janáčkových posledních let a připomeneme-li k tomu onu netradičnost díla, onu originalitu celkového řešení, máme zde nový doklad podivuhodných tvůrčích sil mistrových. Hudebně dílo mnoho se kloní k Pastorkyni a k Věci Makropulos.“<sup>81</sup>

Nadšená recenze *Glagolské mše* byla posledním textem, kterým Helfert reagoval na Janáčka během mistrova života. Zajímavé je, že kriticky nereflektoval premiéru ani jednoho ze smyčcových kvartetů, *Concertina* ani *Capriccia*; tato skutečnost souzní s tím, že Janáčka považoval především za skladatele operní, potažmo šířeji vokální hudby. Ještě krátce před Janáčkovým úmrtím vyšel v jubilejním sborníku *Zemské hlavní město Brno*, realizovaném k výročí deseti let samostatného Československa, Helfertův přehledový synteticko-kritický text *Deset let hudby v Brně*. Zde vyzdvihuje zásadní důležitost Janáčka pro rozkvět brněnské hudební kultury po roce 1918, Janáček je podle něj „vůdcem mladých, ba i nejmladších“.<sup>82</sup>

79 HELFERT, V. *Symfonietta*. *Hudební rozhledy* 1926/27, roč. 3, č. 7, s. 111–112.

80 HELFERT, V. *Koncerty v Brně*. *Ruch*, 1927, roč. 3, č. ? (5. 4. 1927), s. ?. Uloženo v JA MZM, Janáčkovy výtřížky, inv. č. 1205/41.

81 HELFERT, V. *Hudba v Brně*. *Ruch*, 1927, roč. 3, č. 280 (8. 12. 1927), s. 1–2.

82 HELFERT, V. *Deset let hudby v Brně*. In *Zemské hlavní město Brno*. Alois V. Kožíšek (ed.). Praha: E. Šolc, 1928. Helfertův text (beze změn) i celá publikace vyšly paralelně v německém překladu: HELFERT, V. *Zehn Jahre Musik in Brünn*. In *Die Landeshauptstadt Brünn*. Alois V. Kožíšek (ed.). Přeložil F. Schleger. Prag-Karlín: E. Šolc, 1928, s. 67–72.

## 1928–1939: od Janáčkovy smrti do janáčkovské monografie

Janáčkův odchod v létě 1928 podnítl eskalaci jeho kultu, jenž nyní zasáhl celou republiku. V množství nekrologů a dalších článků pojednávajících Janáčkův umělecký odkaz i zabývajících se jeho osobností se Helfertův nekrolog v ledasčem vyjímá, v mnoha ohledech je však textem typickým, například v utvrzování mýtu „zázračného mladého starce“. Helfert v tomto článku rekapituloval Janáčkův odkaz a významu, do jisté míry snad i proměny svého vztahu k Janáčkově a jeho hudbě. V zásadě ovšem – a to je pro účely této studie podstatné – nevybočuje z rámce své janáčkovské koncepce, kterou jsme popsali výše. Nyní však ještě více zdůrazňuje hrdinský patos mistrova života, a v této tendenci bude pokračovat i nadále:

*„Probil se milovně a s obdivuhodnou houževnatostí, která připomíná tuhou nepoddajnost lidovou, k svému vlastnímu výrazu a své vlastní tvůrčí metodě. Jeho umělecká povaha byla v jádře strohá, prudká, živelně strhující, vzdorná. Nezískávala teplou laskavost. Bylo nutno na ni zvykati, snažiti se jí porozuměti. Ale jakmile jste pochopili toto tvůrčí nitro, naplněné stálým neklidem, vzpourou, štvané tvůrčí vášní, která se vybíjela ve vystřelujících inspiracích, pak jste museli mít úctu k této umělecké osobnosti i tehdy, když vaší povaze nebyla nejbližší. [...] Janáček stál pevně na své poznané pravdě, nepolevil a osvědčil duševní heroism, že od svého způsobu hudebního projevu nepopustil ani tehdy, když jím ještě nemohl dosáhnouti porozumění nebo popularity.“<sup>83</sup>*

Helfert též utvrzuje výše zmíněnou organičnost Janáčkovy vývoje i jeho pozice ve vývoji české moderní hudby a historickou *nutnost* jeho nástupu coby nástupu hudebního realismu.<sup>84</sup>

Na janáčkovský nekrolog Helfert záhy navázal studií *Janáček – čtenář*. Zjistit, co Janáček četl, bylo pro Helferta důležité, neboť už dříve zdůrazňoval, že v Janáčkově „*byl vždycky dvojitý člověk: tvůrce a theoretik. Málokdy se oba doplňovali; většinou jeden nevěděl o druhém a co říkal jeden, to druhý popíral.*“<sup>85</sup> Pro nás je zvlášť zajímavé, že zde Helfert rozvíjí svou představu identity charakteru tvůrce a jeho díla, samozřejmě ve výše naznačeném chápání tohoto janáčkovského charakteru; tedy: jaký Janáček byl, takovou psal hudbu i literaturu, a tak také – četl. Helfert zde zdůrazňuje – jako by chtěl zásadně protestovat proti často zmiňovanému Janáčkovu primitivismu – jeho mimořádnou vzdělanost, zejm. v oblasti estetiky. Staví jej do kontrapozice se systematickem a formalistou Riemannem, podobně jako jej jinde s oblibou staví do kontrapozice s ostatními českými skladateli. I navzdory zmíněné vzdělanosti je mu však Janáček stále především „*naturnálním temperamentem*“. Článek končí patetickým provoláním: „*Nezapřel se ani v tom: vždy a ve všem a za každou cenu svůj! A vždy v hrdé víře v sebe!*“<sup>86</sup>

83 HELFERT, V. Leoš Janáček. *Ruch*, 1928, roč. 4, č. 189 (19. 8. 1928), s. 2.

84 Respektive „*realismu lidově zbarveného*“. *Ibid.*, s. 3.

85 HELFERT, V. Janáček – čtenář. *Hudební rozhledy*, 1928, roč. 4, leták č. 4–8 (24. 11. 1928). Cit. dle Helfert, *O Janáčkově...*, op. cit., s. 69.

86 *Ibid.* s. 75.

V roce 1929 řadí Helfert Janáčka po bok Beethovena, Smetany a Musorgského, když píše o „*démonismu*“, který tyto skladatele „*posedl*“.<sup>87</sup> Tato démoničnost se bude v jeho janáčkovských textech vyskytovat i nadále: Helfert bude opakovaně psát o Janáčkově povahové *jedinečnosti* coby *démoničnosti*. Tak i Dilthey psal, že velcí básníci se od obyčejných lidí výrazně liší, jsouce „*dämonische Naturen*“, a proto je třeba je chápat na základě této jejich specifické duševní organizace, a nikoliv podle měřítek normálního člověka.<sup>88</sup>

Třicátá léta pro Helferta znamenají dobu soustavnějšího, vědecktějšího promýšlení Janáčkova, v té době již uzavřeného, uměleckého odkazu. V dubnu 1930 obsáhle referoval o posmrtné premiéře Janáčkovy poslední opery, *Z Mrtvého domu*. Sám se tomu podivuje, ale nemůže než hodnotit toto dílo jako jeden z vrcholů mistrovny tvorby. Ve všech předchozích operách, s výjimkou „*klasické*“ *Její pastorkyně*, byl Janáček svazován cizím textem; nová opera, vytvořená na Janáčkův vlastní text však mu umožnila vytvořit operní dílo zcela nového charakteru, operu v pravdě janáčkovskou, naplno vyjadřující to nejdůležitější: „*typicky slovanský soucit s trpícím člověkem, ten soucit, jehož nejdokonalejším mluvčím se stal Dostojevskij a jenž u Janáčka dovede vždy rozezvučet nejkrásnější a nejvroucnější místa.*“ Janáček tu konečně mohl vytvořit operu vyrůstající

*„...z hudby, z hudební individualnosti Janáčkovy, v níž vždy se kmitá věčný neklid, vystřídaný jen chvilkovým lyrickým povzdechem, Janáček potřeboval pro tuto svou hudební povahu obdobného námětu, který by hověl té jeho geniální, věčně rozčilené nesoustavnosti. To pak znamenalo: text, který by pevně, logicky rozvíjel dějové pásmo, pro tento případ nepotřeboval. Text v tomto díle má zcela jinou úlohu, nežli bývá obvykle. Není zde dějovou oporou, nýbrž pouze dějovým náznakem. Ta aforistická náznakovost textu je tak nadmíru typická pro toto dílo Janáčkovo a stává se srozumitelnou jedině v souvislosti s celým dílem, v souvislosti s hudbou a ovšem i jevištní akcí. Tak znamená tato poslední opera Janáčkova nový typ nejen v řadě jeho oper, nýbrž i v celé dnešní operní situaci, typ individuálně pojatý, snad nenapodobitelný, ale tím významnější.“*

Závěrem obsáhlého referátu Helfert vyzdvihuje velikost poslední opery v kontextu Janáčkovy tvorby:

*„Kdo s obavami pozoroval, že v Janáčkově tvorbě asi tak od Věci Makropulos se uplatňuje stále více vnějšíkový výrazový naturalismus, který sice vedl často k novým, velmi vtipným a geniálním nápadům, ale působil jakýsi suchý, příliš racionalisticky vyvozený hudební výraz, ten byl překvapen hudebním bohatstvím poslední opery. V té věci toto dílo stojí na podobné základně jako druhý kvartet a vrací se k hudebním hloubkám Pastorkyně. [...] Janáček ukazuje se zde v novém vypjetí svých tvůrčích sil – něco, co při věku, v němž dílo psal [...], je již samo sebou podivuhodné. Po stránce hudební bych toto dílo řadil k nejlepším dílům Janáčkovým, k Pastorkyni, Káti Kahenové a Zápísníku zmizelého.“<sup>89</sup>*

87 HELFERT, V. Nečasový mistr. *Divadelní list Národního divadla v Brně*, 1929, roč. 5, č. 9, s. 97–98. Cit. dle Helfert, *O české hudbě*, op. cit., s. 112.

88 DILTHEY, op. cit., s. 188.

89 HELFERT, V. Janáčkův Mrtvý dům. *Ruch*, 1930, roč. 6, č. 98 (15. 4. 1930), s. 2.

V témže roce 1930 Helfert publikoval článek k jubileu Vítězslava Nováka. Zde opět kladl Janáčka do protikladu k dvěma z největších žijících českých skladatelů, Foersterovi a Novákovi (nutno dodat, že toto srovnání vyznělo ve prospěch jubilanta).<sup>90</sup> O rok později souhrnně recenzoval čtyři janáčkovské monografie; každé přiznal určitou váhu, ale žádnou z nich nepovažoval za dostatečně vědeckou. Také zde předeslal: „*Umělecký zjev Leoše Janáčka a jeho osobnost budou patřit vždy k nejobtížnějším problémům hudební historiografie, která se bude zabývat novější českou hudbou. Obtížnost ta je dána jednak osobností Janáčkovou, jednak povahou jeho umění.*“<sup>91</sup> V roce 1931 v popularizačním článku o soudobé brněnské hudbě nazývá Janáčka „*východiskem, z něhož většina brněnských skladatelů vyrostla*“;<sup>92</sup> pojímá jej tedy podobně jako v článku *Deset let hudby v Brně* z roku 1928. V roce 1932 Helfert v článku *Slovanská katharse* tvrdil, že existuje obecný základní rys „*slovanských oper*“, jež spojuje jejich tragické hrdiny. Tento jejich specificky slovanský charakter spočívá v tom, že jsou „*lyričtější a tedy měkčí*“, a především: „*Jsou naplněni soucitem s člověkem, ať i s nepřitelem.*“ V tomto ohledu uvádí Janáčka jako typického představitele slovanské operní tvorby: „*Vzpomeňte, jakými tóny provází Janáček Kostelníčku, když jde vraždit nemluvně! Tento hrozný zločin je zde obestřen tóny soucitu s rozvrácenou lidskou duší. Tak dovede tvořit pouze slovanský umělec!*“<sup>93</sup>

V roce 1933 vyšla v nové avantgardní hudební revui *Klíč* další Helfertova velká studie celistvě pojednávající Janáčkův tvůrčí zjev. Zde se poprvé objevila metafora „*pout tradice*“, jež později dala název první části nedokončené janáčkovské monografie. Co je však důležitější, pro Helferta je tento slovní obrat metaforou konceptuální, z níž se odvíjí celé jeho chápání Janáčka: je tím hlavním, co Janáčka odlišuje od Smetany, jež naopak na tradici stavěl a tradici rozvíjel. Tak i v této studii Helfert buduje výklad na líčení, jak Janáček poznával tradici, učil se u Dvořáka a Křížkovského, ale neustále byl svým „*revolučním*“ géniem puzen k vášnivosti a bouření se proti tradici. Přetrvávající vliv mentality 19. století – tainismu, a pozitivismu vůbec, i fascinace psychologií, fysiognomií a frenologií<sup>94</sup> – nacházíme v obšírném líčení Janáčkovy fysiognomie a jeho rodových a půdních kořenů: na vylíčení Janáčkovy bouřlivé, vzrušené hudební mluvy Helfert přímo navazuje slovy:

90 Janáček je mu typem „*strohého realisty*“; klade jej konfrontačně vedle „*jemného snílka*“ Foerstera a Nováka, jež je „*typem moderního člověka, rodícího se 20. století, t. j. doby, kdy zrak umělců se odvrací od romantických ideálů k subjektivním touhám a smutkům a k přírodě*“. HELFERT, V. Vítězslav Novák. *Národní politika*, 1930, roč. 48, č. 334 (5. 12. 1930). Cit. dle Helfert, *O české hudbě*, op. cit., s. 116. Podle Bártové si Helfert kromě Smetany cenil ze všech českých skladatelů nejvíce právě Nováka. BÁRTOVÁ, Postoje..., op. cit., s. 165.

91 HELFERT, V. Brod Max, Leoš Janáček, Život a dílo. Veselý Adolf, Leoš Janáček, Pohled do života i díla. Vašek Adolf E., Po stopách dra Leoše Janáčka. Kapitoly a dokumenty k jeho životu a dílu. Muller Daniel, Leoš Janáček. *Časopis Matice moravské*, 1931, roč. 55, s. 538. Samostatně pak ještě na stránkách Indexu referoval o Vaškově a Mullerově knize: HELFERT, V. Nové knihy. *Index*, 1931, roč. 3, č. 1, s. 12; č. 2, s. 24. V druhé části recenze pojednává též o *Moravských písních milostných*.

92 HELFERT, V. Brněnští hudební skladatelé. *Vzdělání a štěstí*, 1931, roč. 2, č. 2, s. 5–8. Cit. dle Helfert, *O české hudbě*, op. cit., s. 132.

93 HELFERT, V. *Slovanská katharse*. *Divadelní list Zemského divadla v Brně*, 1932–1933, roč. 8, č. 9 (7. 12. 1932), s. 231. Srov. ZVARA, Vladimír. Leoš Janáček and the „Slavic catharsis“. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 2012, roč. 43, č. 1, s. 23–34.

94 Jež ovšem pronikla i do diskurzu duchovědného, tak např. Dilthey napsal: „*...unsere[r] physiologischen Beingtheit auch in den höchsten Offenbarungen des Gemütslebens durchdrungen sind*“. DILTHEY, op. cit., s. 191.

„Takový byl i ve svém celém zjevu. Jeho krásná hlava ověncovaná bílou hřívou – to nebyla klasická krása někoho, kdo svým dlouhým životem si vykoupí vyrovnaný klid stáří.“<sup>95</sup> O krásných hlavách bude Helfert psát i v dalších svých povahozpytných textech (o Zdence Janáčkové, Smetanovi ad.), zde však pokračuje takto:

„V jeho tváři, v očích, v každé žilce kolem očí a kolem úst při hovoru cosi stále neklidně hrálo a tvrdé rysy energické brady s ohněm očí dosvědčovaly, jaký nezdolný vzdor drásá stále nitro tohoto nestárnoucího starce. A jeho mluva, ona příznačná úsečná mluva lašská, již zůstal věren po celý svůj život, jeho prudké slovní výpady, kdykoliv narazil na nepochopení nebo dokonce na odpor [...] – to vše bylo věrným předobrazem jeho hudební fysiognomie. Janáček byl svým především jako člověk, byl ojedinělým zjevem v přírodopise našich hudebních tvůrců – jeho hudební mluva byla důsledkem tohoto svérázného typu.“<sup>96</sup>

Janáčková tvrdá, mužná povaha se slučovala s jeho lyrismem: lyrismem člověka prudce (ale zdravě, nikoliv dekadentně!) erotického a plného soucitu s trpícími, člověka bytostně slovanského. Janáček byl nezdolně vitálním. Celý jeho život byl heroickým zápasem za jeho, zcela novou pravdu. Helfert v tomto textu už neupozaďuje Janáčkův folklorismus, naopak uvádí lidovou hudbu jako jeden z hlavních vzorů mistrova svérázného stylu: „Janáček nenaslouchal lidové hudbě jako externí zájemce nebo pozorovatel; hudbu tu do kořene prožíval a v ní zároveň veškerý lidový život, citě se sám jednotkou toho lidu.“<sup>97</sup> Kromě jiných obšírných líčení, kterými se zde nebudeme zabývat, neboť převážně odpovídají výše načrtnuté Helfertově koncepci, pojednáme ty momenty, kdy Helfert opět buduje obraz Janáčkovy jedinečnosti na základě srovnávání se Smetanou. Smetana je mu „architektonikem“, tvůrcem klasicoromantické syntézy. A Janáček?

„Janáčkově nejde o architekturu, nemá smyslu pro tento výkvět lidské kultury a lidské civilizace. Miluje prostou přírodu, nahý život. Byl dítětem valašských lesů a hor a jím též zůstal. Nebyl romantickým snílkem, jenž by v zářeží lesa anebo i salonu roztouženě dumal o krásách přírody. Byl mužem skutečného života, nezastřeného, nestylizovaného, miloval život takový, jaký je, se vši krásou, ale i se vši hrůzou a krutostí. A takovou také miloval přírodu. Janáček byl mužem pravdivé reality. A tedy přeneseno na jeho styl: hudební myšlenka mu nebyla materiálem, z něhož by měl teprve vytvářet stavbu; byla mu již hotovou hudební realitou, skutečností, která mu znamenala již kus díla. Nevyvozoval z ní hudební organism, nýbrž vyvozoval tento organism jí. To jej vedlo k opakování motivů, k oně technice, kdy určitý motiv byl mluvčím určité situace a zazníval, často opakovaně beze změny tak dlouho, dokud trvala situace. [...] Janáček tak předstává u nás skladatelský typ realistický. Je prvním a dosud v té důslednosti jediným, jemuž možno dát tento název.“<sup>98</sup>

95 HELFERT, V. Janáčkův tvůrčí typ. *Klíč*, 1932–1933, roč. 3, 17–18, s. 244–249. Cit. dle Helfert, *O Janáčkově*, op. cit., s. 64.

96 Ibid., s. 64–65.

97 Ibid., s. 67.

98 Ibid., s. 66.

Závěrem však Helfert konstatuje, že „genialita inspirace je jen částí vrcholné geniality. K té je třeba ještě geniality tvůrčí práce, která z geniální myšlenky vytvoří geniální celek. Těto druhé geniality Janáček nedorostl. Jeho dynamicky formotvorný princip nestačil, aby nahradil ty tradiční strukturální principy, proti nimž se postavil.“<sup>99</sup> Tento nedostatek lze prý nejlépe pozorovat v Janáčkových skladbách instrumentálních.

V právě pojednané studii *Janáčkův tvůrčí typ* se Helfert těsně přiblížil nejedlovské koncepci Velkého českého skladatele. Jednak tím, že základním východiskem pro pochopení díla a jeho charakteru se mu stává povaha autora (a ta je zase odvozena od autorova rodu a původu), jednak líčením skladatele coby jakéhosi novodobého světce, ideálního člověka a mravního vzoru.<sup>100</sup> Obecně můžeme konstatovat, že s přibývajícimi roky Helfert Janáčka víc a více docenoval v neprospěch jeho generačních soupeřů: „Kde pak zůstal Fibich a jeho generace?“ táže se řečnický. „Ti všichni utkvěli v romantismu, z něho se nedostali a v něm namnoze i utonuli. Vedle nich jde si úporně tento vzdorný šohaj svou cestou, za vlastním výrazem a vlastním stylem.“<sup>101</sup>

Zmíněný obraz Janáčka Helfert v témže roce rozvíjel a konkretizoval ve studii o vzniku *Její pastorkyně*. Ta je podle něj operou ve své době zcela novou, dílem heroického zápasu, a především „dílem bolesti“. Patos utrpení a zápasu se stává v líčení vzniku *Pastorkyně* klíčovou instancí: jak kvalitativně, tak kvantitativně. *Její pastorkyně* je Janáčkovým dílem největším, protože vykoupeným největším utrpením: umíráním a smrtí dítěte. Zřetelně se zde ozývá beethovenovský mýtus: velké dílo je vykoupeno utrpením, a tuto daň platí skladatel svému úhlavnímu protivníkovi, jímž je personifikovaný Osud. Zde mohla svou sehrát roli Rollandova kniha *La vie de Beethoven* (1903), jež vyšla v českém překladu poprvé v roce 1919 a byla u nás (už i dříve) poměrně hojně čtena.<sup>102</sup> Tímto Helfertovým výkladem získává *Pastorkyně* svou auratickou sílu a pravdivost: „Chápete nyní, že tóny Jenůfina děsivého strachu o život vlastního děčka a jejího žalu nad jeho smrtí vyvěřely z mučivých úzkostí Janáčkovy duše? Že to jsou stránky psané krví jeho srdce?“<sup>103</sup> Podle o rok mladší verze studie bylo Janáčkově utrpení přímo zdrojem této opery.<sup>104</sup> Tuto představu autentičnosti (coby před-prožitosti) umělcových postav nacházíme opět u Diltheye,<sup>105</sup> ale také u F. X. Šaldy, jenž požadoval, aby umění vycházelo ze životního prožitku a tím získávalo svou vnitřní pravdivost; Šalda též klade umělcův charakter jako základní faktor určující charakter (i formu!) jeho díla,

99 Ibid., s. 67.

100 ZAPLETAL, *Mezi géníem a světcem*, op. cit., s. 69–89; ke zmíněnému determinismu viz ZAPLETAL, *From Tragedy to Romance*, op. cit., s. 99–124.

101 HELFERT, *Janáčkův tvůrčí typ*, op. cit., s. 65.

102 ROLLAND, Romain. *Život Beethovenův*. Praha: B. Kočí, 1919. Srov. HRABAL, op. cit., s. 15.

103 HELFERT, V. Něco o vzniku „Její pastorkyně“. *Divadelní list Zemského divadla v Brně*, 1933, roč. 9, č. ? (29. 9. 1933), s. 65–72. Cit. dle Helfert, *O Janáčkově*, op. cit., s. 49.

104 HELFERT, V. Bolestný zdroj Janáčkovy *Pastorkyně*. *Magazín Družstevní práce*, 1934/1935, roč. 2, č. 5, s. 146–149.

105 Dilthey píše: „Das Verhältnis der Phantasie zu ihren Gestalten gleicht innerhalb gewisser Grenzen dem zu wirklichen Menschen. So lebte Dickens mit seinen Gestalten als mit seinesgleichen, litt mit ihnen, wenn sie der Katastrophe sich näherten, fürchtete sich vor dem Augenblick ihres Untergangs. Balzac sprach von den Personen seiner comédie humaine als ob sie lebten“. DILTHEY, op. cit., s. 187.



a ve velmi podobném duchu líčí Nerudu: jako zneuznaného génia, jenž přetavuje autentický prožitek svého utrpení do své tvorby, která tak získává svou vnitřní pravdivost.<sup>106</sup>

*Její pastorkyní* se v té době Helfert zabýval všemožně: odborně, editorsky. V předmluvě k edici klavírního výtahu opery v roce 1934 napsal: „Dnes ovšem víme, že tehdy nezvyklé drsnosti Janáčkovy orchestru patřily ke zvláštnostem jeho stylu a dnes, poučení rozvojem moderní hudby, nepohlížíme na ně jako na nedostatek, nýbrž jako na znak individualnosti mistrovny.“<sup>107</sup>

V téže době Helfert vybízel k soustředění památek po Janáčkově, přičemž zdůrazňoval jeho zásadní roli v kulturní renesanci Brna, jakož i jeho vlastenecké snahy (dokládá je klavírní sonátou).<sup>108</sup>

Již několikrát jsme zmínili, že Helfert s oblibou a rétoricky účinně buduje svůj výklad na kontraposicích Janáčka a jiných významných českých skladatelů, nejednou k takovému srovnávání využívá dokonce skladatele ze svého pohledu největšího, absolutního – Smetanu. Koncepce Smetana vs. Janáček našla své konkrétní vyjádření v článku nazvaném příznačně *Zwei Gegenpole der Tschechischen Musik*, jenž vyšel v roce 1934 v časopisu *Anbruch*. Přestože Dykast tvrdí, že proměna Helfertova muzikologického myšlení po přesunu do Brna znamenala zejména „odpor k psychologismu“,<sup>109</sup> Helfertův výklad v mnoha janáčkovských textech, tento nevyjímaje, je budován psychologičtě: Smetana a Janáček jsou pro Helferta především „dva psychicky protichůdně organizované zjevy“;<sup>110</sup> a od této distinkce se odvíjejí všechny ostatní (přičemž je opět kladen velký důraz na fyziognomii a vliv prostředí). Smetana je především klasikem: „Již jeho zjev prozrazuje okamžitě protiromantického umělce. Máme před sebou hlavu, která dovede jasným pohledem ovládnout tvůrčí inspiraci.“ To Janáček je po všech stránkách zjevem zcela protichůdným: „Proti architektovi Smetanovi vystupuje zde samorostlý přírodní zjev, bez porozumění pro klasickou krásu.“ Co však oba skladatele zásadně spojuje? „[Janáček] zůstane provždy příkladem věčně mladého umělce. Neboť ukázal, jako u nás kromě Smetany sotva někdo druhý, že cesta Tvůrcova je nepřetržitá snaha vpřed, neustálé dobývání.“ Zajímavá a nová (nebo alespoň poprvé takto formulovaná) je též myšlenka, že Janáčkův úspěch po roce 1918 souvisel s nástupem vkusu „nové věčnosti“, coby konečnou porážkou „romantismu“.<sup>111</sup>

V knížce *Pohled na Bedřicha Smetanu* řadí Helfert Janáčka spolu se Smetanou mezi představitele „slovanské“ opery – zcela v duchu o něco staršího článku o „slovanské katharsi“.<sup>112</sup>

106 ŠALDA, František Xaver. Neruda poněkud nekonvenční. In F. X. Šalda. *Duše a dílo: podobizny a medailony*. Praha: Melantrich, 1937, s. 106 nn. Šaldův zásadní kritický spis *Duše a dílo* vyšel prvně roku 1913.

107 HELFERT, V. Předmluva ke třetímu vydání. In Leoš Janáček. *Její pastorkyňa. Klavírní výtah se zpěvy*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1934, s. 7–8. Předmluva vyšla též samostatně jako: HELFERT, V. Z předmluvy ke třetímu vydání *Její Pastorkyně*. *Tempo*, 1934/1935, roč. 14, č. 4, obálka (její 4. str.).

108 HELFERT, V. Soustředění památek po Leoši Janáčkově. *Tempo*, 1933–1934, roč. 13, s. 105–108. Cit. dle Helfert, *O Janáčkově*, op. cit., s. 88.

109 DYKAST, Roman. Metodologická východiska Helfertovy koncepce ve srovnání s jinými dobovými estetickými koncepty. In *Helfertova Česká moderní hudba*, op. cit., s. 15–20. Srov. POLEDŇÁK, Ivan. K některým otázkám, op. cit., s. 502.

110 HELFERT, V. *Zwei Gegenpole der Tschechischen Musik: Smetana und Janáček*. *Anbruch*, 1934, roč. 16, s. 63–65. Překlad cit. dle Helfert, *O Janáčkově*, op. cit., s. 60.

111 *Ibid.*, s. 63.

112 HELFERT, V. *Pohled na Bedřicha Smetanu*. Brno: Index, 1934, s. 9.

Dostáváme se do poloviny třicátých let. V té době Helfert „*víceméně zanechává své pravidelné kritické činnosti*“,<sup>113</sup> a též ve svém psaní o Janáčkově se od nynějška soustředí spíše na úžejí muzikologické promyšlení jednotlivých janáčkovských problematik.

V roce 1936 Helfert dovršil zařazení Janáčka mezi klasiky české hudby v článku pro britský časopis *The Slavonic Review*. Zde překvapivě vřadil Janáčka do „*generace, která položila základy české hudební tradice*“, tedy po bok Smetany, Dvořáka a Fibicha, zatímco Suka, Nováka a Ostrčila pojal jako průkopníky „*českého modernismu v hudbě*“.<sup>114</sup> Tímto netušeným historicko-koncepčním postupem se dostáváme k Helfertovu vrcholnému syntetickému dílu, *České moderní hudbě*,<sup>115</sup> v němž podal svou *filosofii dějin* moderní české hudby.<sup>116</sup> Obdobně předchozímu textu i zde je Janáček vřazen do kapitoly pojednávající „*první generační vrstvu*“ a „*zakladatele*“ české moderní hudby (Smetana, Dvořák, Fibich). Pohledme nyní na celou janáčkovskou část *České moderní hudby* z hlediska argumentačního schématu. To odpovídá v zásadě dřívější, výše popsané Helfertově koncepci: moravské prostředí Janáčкова původu určilo jeho specificky moravskou povahu, vyznačující se sklonem k realismu.<sup>117</sup> Tento obecný sklon k realismu se v umělci projevil tíhnutím k uměleckému realismu, a tudíž odporem k uměleckému romantismu.<sup>118</sup> Právě moravský původ, podmiňující specificky moravskou psychiku („*psychologickou organisaci*“), je tím zásadní aspektem určujícím *novost* Leoše Janáčka v dějinách moderní české hudby:

*„Jsa nadán prudkým, často drsným a urputně útočným temperamentem, je hnán kupředu věčným nepokojem, stálou horkou touhou jít dál a dál bez oddechu, bez spočinutí, všem navzdory. Jsou to rysy, jež si přinesl na svět s rodnou krví i po svém lašském původu. Z toho pak vyrostla jeho kompoziční metoda.“*<sup>119</sup>

Novost této metody spočívá především v absolutním odklonu od Smetanova a Dvořáka „*architektonického*“ klasicismu i od Fibichova romantismu: tedy v absolutním realismu. S Janáčkovým *bytošným* realismem souvisí též jeho zcela nový poměr k lidové

113 MAJER, Jiří. Vladimír Helfert jako kritik brněnské opery. In *Vladimír Helfert v českém a evropském kontextu*, op. cit., s. 93.

114 HELFERT, V. Dvě ztráty české hudby: Josef Suk, Otakar Ostrčil. *The Slavonic Review*, 1936, sv. 14, č. 42, s. 639–646. Cit. dle Helfert, *O české hudbě*, op. cit., s. 124.

115 O Helfertově ČMH pojednávají stati ve sborníku *Helfertova Česká moderní hudba*, op. cit.

116 Srov. SYCHRA, Antonín. *Vladimír Helfert a smysl české hudby*. Hudební rozhledy, 1961, roč. 14, č. 5, s. 184–187.

117 „*Zdá se, že půda Moravy nebyla příznivá tomu, aby z ní vzklíčilo semeno romantismu. Povaha Moravanů, zvláště ve střední a východní části, se vyznačuje zvláštním smyslem pro konkrétní realnost. Vládne tam zcela jiná povaha nežli v Čechách, zvláště ve střední a východní části Čech, kde se setkávám e s daleko větší náklonností k romantickému vzplanutí a k romantickým emocím nežli u Moravanů. Proto jistě není náhodou, že právě z moravské půdy vyšli význační představitelé literárního a politického realismu v čele s T. G. Masarykem.*“ HELFERT, V. *Česká moderní hudba*. Studie o české hudební tvořivosti. In *Helfert, Vybrané studie*, op. cit., s. 210.

118 „*Něco podobného bylo i v hudbě. V době, kdy v Čechách romantismus stále vyvolává nové podněty, v době, kdy tam rozvíjí své síly typický romantik Fibich, roste na Moravě tvůrce, který jde zcela jinou cestou nežli romantickou, který si osvojil zcela jinou tvůrčí metodu a představuje osobnost ve všem odchylnou od dosavadních postav, jež dosud kolem nás prošly. Ale právě touto ostře vyhraněnou individuálností rozšiřuje podstatně obzory české hudby. Je to Leoš Janáček.*“ Ibid.

119 Ibid.

hudbě.<sup>120</sup> Autentické poznání a prožití vokální lidové hudby a mluvené řeči zapříčinilo, že se Janáček stal „*tvůrcem zcela nového vokálního stylu českého: jeho vokální melodické fráze a deklamační linie mají zcela novou, pronikavou a úsečnou výraznost. Proto také Janáček je skladatelem především vokálním.*“ Revoluční zavrnutí operní tradice (zejména wagnerovské) a přimknutí se ke vzorům ruským vedlo k vytvoření „*nového typu operního: realistické české opery*“.<sup>121</sup> Zajímavá je v této souvislosti rovněž marginální poznámka, že *Výlety páně Broučkovy* prý se nesetkaly „*s takovým uměleckým zdarem, jako ostatní jeho opery*“.<sup>122</sup>

I přes opakovaně zdůrazňovanou Janáčkovu novost a výlučnost jej Helfert v *České moderní hudbě*, jako už ve své koncepci z roku 1925, vřazuje do organického, teleologicky chápaného vývoje moderní české hudby:

*„Časová posloupnost této generace ukazuje podivuhodnou vývojovou logiku. Nejprve přišel Smetana se svým budovatelstvím, se svým principem pevného řádu a se svou synthesou tvůrčí extase a tvůrčím řádem. Teprve na tomto základě se objevuje geniálně rozsochatý zjev Dvořákův, jenž se staví vedle Smetany. Oba tvůrčové přinášejí do české hudby dva principy vzájemně se doplňující. A totéž platí o Janáčkově, jenž otvírá české hudební tvořivosti obzory novým směrem.“*<sup>123</sup>

Závěrem k *České moderní hudbě* dodejme, že zde Helfert vůbec nezmiňuje dvě z nejavantgardnějších Janáčkových děl, *Concertino* (prem. 16. 2. 1926 v Brně) a *Capriccio* (prem. 2. 3. 1928 v Praze).

V roce 1937 vyšlo v *Pazdírkově hudebním slovníku* Helfertovo obsáhlé heslo o Janáčkově, psané v duchu výše popsané koncepce a jejího stavu z poloviny třicátých let a utvrzující logiku Janáčkově uměleckého vývoje.<sup>124</sup> Celkový výklad je na slovníkové heslo neobvykle vášnivý, patetický a osobně angažovaný, má vlastně charakter hudebně-kritického textu: romance géniova vítězství.<sup>125</sup> Helfert zde hutně shrnuje Janáčkův význam v dějinách

120 Ibid., s. 211.

121 Ibid., s. 212.

122 Ibid., s. 213.

123 Ibid., s. 215.

124 Tak v *Sárce* „*uplatňuje se již čistě J-ův výraz, jenž vychází nejvíce z Dvořáka, a připravuje se jeho nový dram. sloh, jenž se odklání od stylu Wagnerova*“. *Její pastorkyně* je už „*mistrovské dílo, v němž dosáhl J. svého vlastního dram. slohu, nezávislého na romantické metodě Wagnerově a rozvinul individuální výraznost vokální melodie, jež vychází ze studia mluveného spádu lidové řeči [...]. Hluboké tragika a vroucí citovost pramení z bolesti nad smrtelnou nemocí dcery Olgy*“. Helfert též zdůrazňuje Janáčkově „*uvědomělé rusofilství*“. HELFERT, V. Janáček, Leoš. In *Pazdírkův hudební slovník naučný. II. Část osobní. Svazek první, A–K*. Gracian Černušák – Vladimír Helfert (eds.). Brno: Ol. Pazdírek, 1937, s. 472–473.

125 Do roku 1916 byl „*J-ův osud neobvykle tvrdý, pro svůj odlišný sloh byl chápán jenom několika přáteli, soustavná odmítání v Praze cítil jako krutou potupu [...], skladatelské dílo bylo téměř neznámo. Veliké duševní síly bylo třeba, aby neklesl a udržel svou linii*“. *Poslední Janáčkovy skladby dokazují „tvůrčí průbojnost a neochabující sílu výrazu mistra více než 70letého*“. „*Není snad příkladu, aby se sklad. po tak tvrdém životě dopracoval ve vysokém věku takového vítězství jako J.*“ *Tarase Bulbu* pokládá Helfert za Janáčkově „*největší symf. báseň*“ a za „*výraz slovanského uvědomění*“. *Zápisník zmizelého* je pak „*geniální cyklus*“ a *Potulný šílenec* je „*geniální sbor*“. Helfert zde již pojednává *Concertino* a první smyč. kvartet mezi díly „*nového komorního stylu*“. *Listy důvěrné* jsou „*svědectvím melodické vroucnosti a citové intenzity 74letého mistra*“. Ibid., s. 474.

české moderní hudby, klada jej mezi její tři největší zjevy (triumvirát Smetana – Dvořák – Janáček).<sup>126</sup>

V knize *Die Musik in der Tschechoslovakischen Republik* dokončená na podzim 1937 Helfert řadí Janáčka do kapitoly „Die Begründer der Tschechischen Musik“. Převypravuje zde – v kontextu „vývoje československé [sic] hudby“ – zhuštěně vše, co v té době psal o Janáčkově, a uzavírá celou kapitolu konstatováním, že „die ersten Meister der tschechischen Musik“ jsou: Smetana, Dvořák, Fibich a Janáček.<sup>127</sup>

Kromě toho, že v roce 1937 brojil proti Talichovým úpravám *Lišky Bystroušky*,<sup>128</sup> vrátil se Helfert samostatnou studií k jednomu ze svých nejoblíbenějších Janáčkových děl, ke kantátě *Amarus*.<sup>129</sup> Podobně jako ve studii o *Její pastorkyni* z roku 1933 i zde Helfert líčí vrcholné umělecké dílo jako vytrysklé ze samotného života umělce: *Amarus* je rovněž „dílem bolesti“. Helfert popisuje Janáčkův od dětství tvrdý a málo radostný život, dospívaje k zjištění, že „v Janáčkově bylo kus osudu *Amara*“. Proto ve „slovech Vrchlického našel [...] kus svého osudu. A také v té horečné touze *Amarově* po štěstí. V té touze, která právě tehdy jítřila nitro mistrovo, kdy churavěla jeho radost a pýchy, dcera Olga, a kdy ho drásaly jeho démonické síly. *Amarus* je dílo Janáčkovy bolestné touhy po štěstí a životním jasu.“<sup>130</sup> Zás a znovu, v každém dalším textu Helfert utvrzuje auratický status *Její pastorkyně* a *Amara*, nepřestává zdůrazňovat jejich opravdovost a prožitost i to, že byla vykoupena největší daní, jsouce takto z jeho děl nejlepšími. Přestože nejpozději od roku 1924 Helfert proklamoval nutnost objektivního a k samotné hudební logice zacíleného studia „hudebního myšlení“ či „hudební tvořivosti“, jeho psaní o Janáčkově zůstávalo i nadále v základu romantické či duchovně: *étos* autentického géniova prožitku znamenal pro Helferta implicitně základní *podmínku a příčinu velikosti a patosu* Janáčkových děl.<sup>131</sup> Tak tomu

126 „V české hudbě je J. zcela novým zjevem po Smetanovi a Dvořákově. Klasický a romantický způsob skladebný, jenž dává důraz na vytříbenou stylisaci, nahrazuje realistickou výrazností motivů, která vyvírá z prudce vznětlivé a hluboce citové osobnosti. Proto mají jeho skladby, zvl. instrumentální, často rapsodický ráz. [...] Při svém prudkém, nezkrtném temperamentu, který ho neopustil ani ve stáří, byl duch hluboce zvidavý [...]. Jeho neromantický, realistický hud. sloh, byl po převratu přijímán jako jeden z nejpokrokovějších projevů moderní hudby a J. se tehdy postavil v čelo české hud. tvorby.“ Ibid.

127 HELFERT, V. Die Entwicklungslinie der tschechoslovakischen Musik: Eine informative Studie. In V. Helfert – Erich Steinhard. *Die Musik in der Tschechoslovakischen Republik*. Prag: Orbis, 1938, s. 54–61. Jedná se o upravenou verzi knihy HELFERT, V. – STEINHARD, Erich. *Geschichte der Musik in der Tschechoslovakischen Republik*. Prag: Orbis, 1936. Vyšla též francouzsky.

128 HELFERT, V. Závaznost dokumentu. *Index*, 1937, roč. 9, č. 6, s. 65–66.

129 Tak jako v případě *Pastorkyně*, i svou studii o *Amarovi* Helfert záhy přetavil v předmluvu k edici tohoto díla; viz HELFERT, V. Janáčková legenda „Amarus“. In Leoš Janáček. *Amarus*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1938.

130 HELFERT, V. Janáčkův „Amarus“. *Hudební noviny*, 1937/1938, roč. 5, č. 5, s. 20–21. Cit. dle Helfert, *O Janáčkově*, op. cit., s. 52.

131 Zpočátku definoval „hudební myšlení“ ryze formalisticky (HELFERT, Čeho je potřeba, op. cit., s. 1.), později kladl velký důraz též na studium inspiračních faktorů, ovšem kritérium „čistě hudební“ pro něj bylo klíčové. V této pozdější podobě nebyla tedy jeho koncepce hudebního myšlení v tak příkrém rozporu s jeho namnoze duchovněnou praxí. K vnitřnímu sváru Helfertova estetického objektivismu a intuitivismu srov. BURJANEK, *Poznámky...*, op. cit.

bylo i v textu, jímž pojednal *Elegii*, druhou skladbu, kterou Janáček věnoval památce své nebohé dcery.<sup>132</sup>

V samostatné studii o Janáčkově manželce Zdence z roku 1938 tuto ženu traktoval jako jakýsi Janáčkův protipól, dávající vysvitnout jeho specifičnosti:

*„...tato jemná a ušlechtilá bytost byla osudem připoutána ke geniovì, v němž stále háraly temné síly tvůrčího daimonia. Na jedné straně bytost, která vyrostla v pečlivě izolaci na půdě úzkostlivě udržované patricijské tradice – na druhé straně elementární zjev umělce, jenž všemi svými rodovými kořeny tkvěl v syrové půdě moravského venkova, muž rostoucí z lidových tradice, které nikdy nepřišly v delší styk s městskou kulturou, umělce, jenž si po předcích přinesl strhující prudkost a náruživou životní energii, takovou nezadržitelnou živelnou vitalitu, která tvořila podstatnou základnu jeho tvůrčí osobnosti. Povyšte si pak tyto rodové rysy do sféry tvůrčí živelnosti a pochopíte, že tento rostoucí genius byl po celý život strhován vášnivými životními víry, do nichž se dovedl střemhlav vrhat, bez rozmyslu, puzen jen svou nezkrtnou vůlí, nalézat stále nové a nové tvůrčí podněty. Tento umělec, takto cele a nekompromisně se nořící do životní výhně, tento podivuhodně komplikovaný duch, který dovedl být krutě vášnivý, ale hned nato se rozeplál horoucí láskou k člověku a soucitem s trpícím člověkem, tento zjev, který měl tak neskonale blízko k oněm ruským postavám Dostojevského, které toutéž rukou dovedou pokořovat a ničit a hned na to horoucně objímat a modlit se, tento živelný zjev umělecký byl postaven osudem k oné jemné bytosti, o níž plným právem lze říci, že to byla anima candida.“*<sup>133</sup>

Vidíme zde tedy opět výklad založený na rodové a půdní determinovanosti, a též dále se v onom textu zdůrazňuje trpitelský patos Janáčkovy život a díla. Ona démonická komplikovanost a podivná dvojakost Janáčkovy ducha může mít předobraz u Šaldy.<sup>134</sup>

Téhož roku Helfert ve studii o Janáčkově kritické tvorbě pokračoval v rozvíjení své koncepce: opět vysvětloval logiku a organičnost Janáčkovy vývoje, dokazoval, že velký duch se svérázně projeví v každé oblasti života a tvorby (jež de facto jedno jsou), znovu porovnával Janáčka se Smetanou coby dva protipóly – kladené však dialekticky v rámci Helfertovy koncepce dějin moderní české hudby. Helfert zde opět používá metaforu „*pout tradice*“ a Janáčkovu od počátku přítomnou vnitřní divokost a komplikovanost<sup>135</sup> vyjadřuje oxymóronem „*přesvědčený a ohnivý vyznavač pokojného tradicionalismu*“.<sup>136</sup> V líčení

132 HELFERT, V. Janáčková elegie nad zrádou dcery Olgy. *Hudební noviny*, 1937/1938, roč. 5, s. 18. Jedná se o přetisk úvodu ke klav. výtahu *Elegie*.

133 HELFERT, V. Paní Zdeňka Janáčková. *Tempo*, 1937–1938, roč. 17, s. 114–116. Cit. dle Helfert, *O Janáčkově*, op. cit., s. 85.

134 Šalda svůj výklad géníů (Mácha, Flaubert aj.) opakovaně buduje na základě takového dualistické, faustovské koncepce. Viz např. ŠALDA, František Xaver. Mladý Flaubert: Epilog romantismu. In Šalda, *Duše a dílo*, op. cit., s. 317. Jako „démonické“ živly, „*zjevny úžasné složité, přemetné a horké, plně skrytých možností zmaru a roztržité, povahy bolestné a bolavé, šílené, pracně krocené impulsivnosti*“ líčí Šalda moderní génie též ve svém programovém textu z roku 1905, viz ŠALDA, František Xaver. Nová krása: její geneze a charakter. In F. X. Šalda. *Boje o zítřek. Duše a dílo*. Praha: Melantrich, 1973, s. 101.

135 Pro Šaldu je – v návaznosti na V. Huga – „moderní genius“ především komplikovaným duchem. ŠALDA, František Xaver. Karel Hynek Mácha a jeho dědictví. In Šalda, *Duše a dílo*, op. cit., s. 54.

136 HELFERT, V. Kořeny Janáčkovy kritického stylu. In *Janáčkovy feuilletony z Lidových novin*. Jan Racek – Leoš Firkušný (eds.). Brno: Dobročinný komitét, 1938, s. 22–28. Cit. dle Helfert, *O Janáčkově*, op. cit., s. 77.

Janáčkova uměleckého přerodu je zase přítomný onen naturalistický determinismus: „... přece jen v hlubinách jeho nitra doutnala jiskra, která se záhy rozhořela v požár, jenž propálil a probořil tu zdánlivě pevnou budovu klasicismu a formalismu“. Ten se kombinuje s dozvuky ryze romantické vize démonického génia: „Ten tuhý klasicismus a formalismus, jímž prošel, znamenal pro Janáčka krunýř, který si dobrovolně oblékl, aby ztuhlil a zocelil svou duši, v níž vždy bouřily temné démonické síly. Janáček se spoutával často s nadlidským úsilím a s heroickým odhodláním, aby se nezmocnily jeho nitra a nestrhly na sráze, v nichž by se již nedovedl ovládat.“ Zásadním momentem Janáčkova přerodu bylo podle Helferta setkání s autentickou a realisticky nahlíženou lidovou hudbou; ovšem i tento moment byl podmíněn (!) Janáčkovým rodovým a půdním zakotvením.<sup>137</sup>

Helfertova pouť za Janáčkem vyvrcholila torzem velkolepě pojaté monografie, jejíž první díl vyšel k desetiletému výročí mistrova úmrtí v roce 1939. Koncepti svého výkladu Janáčkova života a díla Helfert nastínil ve všech svých předchozích janáčkovských textech napsaných po roce 1924; příznačně ji vyjadřuje také Helfertův rozvrh janáčkovské biografie: 1) „V poutech tradice“, 2) „Vzpoura“, 3) „Boj“, 4) „Vítězství“. V závěru předmluvy k prvnímu dílu monografie se Helfert vyznal ze svého komplikovaného vztahu k Janáčkově i upřímné snahy najít k němu cestu. Dnes se tato pasáž jeví tím dojemnější, že byla skutečně posledním větším janáčkovským textem, který Helfert publikoval:

*„Jeho umělecká cesta k tvůrčímu realismu byla postavena na zcela jiných základech a šla jiným směrem, nežli jakým se vyvíjela česká hudba. [...] Je proto přirozené, že tam, kde kritický poměr k české hudbě se opíral o vývojové předpoklady klasicko-romantické, dlouho se nemohlo porozumět Janáčkově a namnoze se mu dosud nerozumí. Patřil jsem k těm, kteří, vyrostše z naznačených předpokladů, mívali odmítavé stanovisko k Janáčkově. Když jsem však poznal od svého příchodu do Brna v r. 1919, která hudba na Moravě vyrostla na jiných základech nežli v Čechách [...], když jsem měl nadto možnost poznat vývojovou linii Janáčkovu před Pastorčiny, ukazující organickou logičnost jeho vývoje k vlastnímu stylu [...], tehdy to vše mne přivedlo důsledně k novému kritickému poměru k Janáčkově. Poznám jsem v něm zjev sui generis, který měl své vlastní vývojové předpoklady a svůj vlastní tvůrčí růst a který svou vývojovou a stylovou svéprávností obohatil tvůrčí oblasti české po B. Smetanovi.“<sup>138</sup>*

Opravdu patetický historický rozměr potom získává závěrečné provolání, psané šest dnů po Mnichovu:

*„Janáček, tento muž z lidu, tento tvůrce, zakořeněný hluboce svým rodem a celou svou bytostí v lidové půdě, budiž jedním z příkladů i povzbuzení, jaké nezdolné tvůrčí síly a jaká nezlomná vůle k samostatnému a svobodnému tvůrčímu životu jsou skryty v našem lidu. A budiž ukazatelem, která cesta utrpení*

137 „Tento lidový život probudil v Janáčkově nitru opět dřímající síly, které mu tam vložili jeho otcové. Byly to lidové kořeny jeho rodu. Neboť málokterý z našich skladatelů vyrostl z tak přímých lidových kořenů jako Leoš Janáček. Proto byl jeho zájem o lidový život, o řeč a píseň lidu tak živelný a tak hluboce pronikající k podstatě věci, jakmile byl probuzen [...]. Z těchto základů roste pak Janáčkův realismus.“ Ibid., s. 79–80.

138 HELFERT, V. *Leoš Janáček. Obraz životního a uměleckého boje I. V poutech tradice*. Brno: Ol. Pazdírek, 1939, s. 5–6.

*a ponížení vede ke konečnému vítězství tehdy, kráčeji-li po ní lidé pevní a stateční, kteří se nedají ani v nejtragičtější hodině zvíklati ve své víře ve svobodný tvůrčí život a v lepší zítřek.*<sup>139</sup>

Helfertovo přijetí Janáčka se v roce 1939 – snad i pod tíhou historické situace – dovršilo v knize *Co daly naše země Evropě a lidstvu*: zařazením Janáčka mezi pět nejvýznamnějších zjevů moderní české hudby: po bok Smetany, Dvořáka, Suka a Nováka.<sup>140</sup>

## Závěry a diskuse

Objasnění podobností a souvislostí Helfertovy koncepce Janáčka s jinými koncepcemi a diskurzů budiž úkolem dalšího bádání. Již zde však můžeme konstatovat, že Helfertova koncepce i s ní spojená rétorika zanechaly výrazné stopy zejména na psaní jeho žáka Jana Racka, jak dokumentuje kromě menších recenzí a novinových článků např. Rackova studie *Janáček – dramatik* z roku 1933.<sup>141</sup>

Navzdory proklamovanému metodologickému důrazu na objektivní, eidocentrické studium dějin „hudebního myšlení“ a „hudební tvořivosti“<sup>142</sup> a odporu vůči výrazové estetice, psychologismu a hermeneutice<sup>143</sup> podržuje Helfertova koncepce Janáčka z let 1925–1939 v zásadě duchovědný přístup, kombinovaný s tainovským pozitivistickým (či naturalistickým) materialismem.<sup>144</sup> Zatímco ve svých studiích o hudebním baroku, v *České moderní hudbě* i jinde Helfert do značné míry opouští duchovědná a romantická východiska, směřuje k strukturálně „fenomenologickému“, případně sociologizujícímu výkladu, ve svých janáčkovských textech (těžko říct, zda „v hlubinách“, či „na povrchu“) zůstal romantikem až do konce života: osobnost autora-génia pro něj znamenala – přinejmenším implicitně – klíčovou instanci, jež dává dílu věrohodnost a svým způsobem je posvěcuje.<sup>145</sup> V tom se Helfertova koncepce Janáčka zásadně podobá Nejedlého koncepci Velkého českého skladatele.<sup>146</sup>

139 Ibid., s. 7.

140 HELFERT, V. Moderní česká hudba na světovém fóru. In *Co daly naše země Evropě a lidstvu*. Praha: Sfinx, 1939, s. 190–192. Cit. dle Helfert, *O české hudbě*, op. cit., s. 105.

141 RACEK, Jan. Janáček – dramatik. *Divadelní list Národního divadla v Brně*, 1932–33, roč. 8, č. 14 (15. 2. 1933), s. 366–370.

142 K Helfertově metodologii srov. též POLEDŇÁK, Ivan. K metodologické problematice díla Vladimíra Helferta. *Opus musicum*, 1975, roč. 7, č. 10, s. 290–292. Poledňák konstatuje Helfertovo překonání „historiografického pozitivismu“ a „ideografismu“ v tom smyslu, že „Helfert ‚koncipoval‘ svá fakta tak, aby byla v určité míře i obecným a abstraktním poznatkem“.

143 POLEDŇÁK, K některým otázkám, op. cit., s. 500.

144 Pečman píše v souvislosti s filosoficko-estetickými východisky Helfertova učitele Hostinského: „V druhé polovině 19. století působí na rozvoj estetického myšlení v Evropě hlavně Taimův pozitivismus a německá idealistická filozofie“. PEČMAN, Rudolf. *Útok na Antonína Dvořáka*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 1992, s. 17.

145 Srov. HRABAL, op. cit., s. 15. K této obecné funkci instituce autora srov. zejm. FOUCAULT, Michel. Řád diskurzu. In Michel Foucault. *Diskurz, autor, genealogie: 3 studie*. Praha: Svoboda, 1994, s. 16.

146 Srov. ZAPLETAL, Mezi géniem a světcem, op. cit., s. 69–89.

Na různých místech této studie jsme v konkrétních situacích připomínali podobnost Helfertových výroků o Janáčkově s výroky Diltheyovými. Aniž bychom zde chtěli provádět analýzu filosofických a jiných zdrojů Helfertovy koncepce, zastavme se alespoň v několika bodech u zjevného konceptuálního vlivu diltheyovské duchovědy,<sup>147</sup> jež jsme konstatovali též v případě Nejedlého. Zejména se zaměříme na Diltheyovu knihu *Das Erlebnis und die Dichtung*, po roce 1906 hojně čtenou v českých intelektuálních kruzích.<sup>148</sup> Podle Diltheye se má hermeneutické bádání v první řadě soustředit na umělcův prožitek (*Erlebnis*), a ten reobjektivizovat znovuprožitím (*Nacherleben*). Patos, s jakým Helfert pojednává Janáčkovu utrpení a prožitkové kořeny jeho tvorby, prozrazují Helfertovu snahu o autentické pochopení Janáčkovy díla skrze takovéto znovuprožití. Helfertův psychologizující výklad má blízko k diltheyovskému přístupu založenému na vcítování a vmýšlení se do jedinečné subjektivity umělce a snaze porozumět (*Verstehen*), jak se tyto subjektivní podmínky objektivizovaly v umělcově díle. V případě Helfertova psaní o Janáčkově (a to nejen v textech újeji hudebně-kritických, ale obecně, tedy i v hudebně-historických pracích) tento subjektivistní, duchovědný typ studia „hudebního myšlení“ převažuje nad typem formalistně orientovaným, snažícím se o objektivně prokazatelné vysvětlení (*Erklärung*) vývojových proměn hudebních struktur.

Kromě Diltheye jsme opakovaně konstatovali zřetelný vliv tainovského materialistického pozitivismu.<sup>149</sup> Hippolyte Taine, literární historik a filosof, jehož vliv byl po roce 1865 mimořádně silný nejen ve Francii, formuloval svou metodologii literárně-historického výzkumu v Úvodu k *Dějínám anglické literatury* (1864), jejichž první díl u nás vyšel v českém překladu už v roce 1902 a jejichž recepce byla v intelektuálních kruzích cílá, o čemž svědčí mnohé dobové dokumenty.<sup>150</sup> Taine je psychologista a materialistický determinista: tvrdí, že „vnější“ člověk je cele toliko projevem člověka „vnitřního“; všechny „vnějškovosti“, jež tedy může historik literatury zkoumat, „jsou jen přístupové cesty, jež se sbíhají v jistém středu, a vy se po nich vydáváte jen, abyste se do toho středu dostal; tam spočívá pravý člověk, chci říci skupina schopností a citů, jež způsobují vše ostatní“; pravých historikovým objektem je tedy tento „podzemní svět“, historikovým úkolem je rozebírat „psychologii“. Správné zkoumání se však nemá zastavovat u „fakt“, ale má hledat jejich „příčiny“, jež vždy existují a vždy jsou poznatelné. Zkoumání těchto příčin vede k odhalení přísně deterministického řetězce

147 Vliv duchovědy (nejen Diltheye, ale též Maxe Dvořáka a F. X. Šaldy) na Helferta a ostatní Helfertova filozofická východiska poměrně podrobně diskutuje Hrabal, viz HRABAL, op. cit., s. 13–15 ff.

148 Vliv diltheyovské duchovědy na Helfertovo muzikologické myšlení naznačil Pečman. PEČMAN, *Útok na Antonína Dvořáka*, op. cit., s. 115.

149 Pečman konstatoval silný vliv tainovského „telurického“ pozitivismu na Nejedlého, zejména na jeho velkou smetanovskou monografii. Ibid., s. 48–49.

150 Srov. např. lidovýchný přehled FIŠER, J. J. *Stručné dějiny světové literatury*. Nusle: F. Svoboda, 1925, s. 177. O Tainovi hojně psal F. X. Šalda. Samostatně jej pojedl roku 1902 Tille, viz TILLE, Václav. *Filosofie literatury u Taina a předchůdců*. Praha: Jan Laichter, 1902. Arne Novák napsal: „...biologická nauka Darwinova [...] stala se obecným majetkem vzdělanců i polovzdělanců, až nabyla pochybné podoby laického náboženství, zvláště když důmyslnými a upřílišněnými výklady Tainovými o plemeni a prostředí byla nesená i do filosofie dějin [...]. Chvílemi se zmocňovala ducha až optimistická víra, že vědecké poznání pronikne všemi záhadami světa mechanického i myšlenkového, a z toho temenil naukový osobivý titanismus.“ NOVÁK, Arne – NOVÁK, Jan V. *Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až po naše dny*. Olomouc: R. Promberger, 1936, s. 641–642. Zvýraznil M.Z. Taina kritizoval nejpозději v roce 1901 též Masaryk, viz MASARYK, Tomáš Garrigue. *Ideály humanitní*. Praha: Melantrich, 1968, s. 49–50.



faktorů. Sledující tento řetěz až k jeho počátku dospějeme nutně k „povaze“ a „duchovní skladbě“ „rasy“, jež jsou zase formovány prostředím a podnebím svého původu: tak např. protestantské umění je podmíněno protestantismem obecně, jenž je zase podmíněn charakterem Severanů, a tento je v posledku určen severským podnebím. Velmi podobný řetězec determinant jsme konstatovali výše v Helfertově koncepci Janáčka. Kromě „rasy“ a „prostředí“ je podle Taine třetím hlavním faktorem „dějinná chvíle“.<sup>151</sup> Tato optimální dějinná chvíle podle Helferta nastala pro Janáčka po roce 1918: tehdy jeho hudba najednou plně odpovídala „nové době“, a proto se teprve tehdy mohl dočkat úspěchu.

Můžeme tuto studii uzavřít konstatováním zjištění, že vše, co Helfert napsal o Janáčkově po roce 1924, už rozvíjelo *hotovou koncepci* Janáčka, jejíž základní rysy jsme zmínili výše, a že tato koncepce v sobě spájela metodologicky inovativní důraz na strukturální, „fenomenologickou“ analýzu hudebního objektu a dějiny „hudebního myšlení“ na jedné straně s romantickým, duchovnějším a pozitivisticko-materialistickým základem na straně druhé.

Úplným závěrem chceme polemizovat s jedním tvrzením Jindřišky Bártové. Bártová píše o Helfertovi v době jeho pražského pobytu: „...snažil se následovat jeho [Nejedlého] příkladu vytvářením ideových konstrukcí podobně krkolomných, jako byly konstrukce Nejedlého [...]. Je pozoruhodné a příznačné, že veškeré Helfertovy konstrukce a výpady po jeho odchodu do Brna ustávají“.<sup>152</sup> Jedním z výsledků této studie budiž právě zjištění, že Helfert se po přechodu do Brna „konstrukcí“ nijak nezřekl (ať už by to bývalo bylo možné, či ne), pouze své dřívější konceptuální konstrukty částečně transformoval a částečně nahradil jinými. A patos, s nímž před rokem 1919 bojoval proti Janáčkově, se přetavil v neméně silný patos, s nímž od poloviny dvacátých let čím dál více brojil za pravdu nově poznanou: tedy za Janáčka.

151 TAINÉ, Hippolyte. Úvod. In Hippolyte Taine. *Studie o dějinách a umění*. Praha: Odeon, 1978, s. 91–96. K podobné formulaci téhož srov. TAINÉ, Hippolyte. *Filosofie umění*. Praha: Josef Pelcl, 1913, s. 57 ff. Velmi podobně však uvažuje též ADLER, viz ADLER, *Der Stil in der Musik*, op. cit., s. 13.

152 BÁRTOVÁ, Podivnosti kritických soudů, op. cit., zejm. s. 22.

## Bibliography

### Sources

- ADLER, Guido. *Der Stil in der Musik. I. Buch: Prinzipien und Arten des Musikalischen Stils*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1911.
- ČERNUŠÁK, Gracian – HELFERT, Vladimír Helfert (eds.). *Pazdříkův hudební slovník naučný. II., Část osobní. Svazek první, A–K*. Brno: Ol. Pazdírek, 1937.
- DILTHEY, Wilhelm. *Das Erlebnis und die Dichtung: Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin*. Vyd. 8. Leipzig und Berlin: Verlag B. G. Teubner, 1922.
- FIŠER, J. J. *Stručné dějiny světové literatury*. Nusle: F. Svoboda, 1925.
- HELFERT, V. Převrácený kalendář? *Smetana*, 1911/1912, roč. 2, č. 8/9, s. 132.
- HELFERT, V. „Jungböhmisches Musik“, *Smetana*, 1912/1913, roč. 3, č. 4/5, s. 48–51.
- HELFERT, V. Jaroslav Jeremiáš: Ad vocem Janáčkovy „Pastorkyňa“ a – Smetana. *Smetana*, 1916/1917, roč. 7, č. 3, s. 46–47.
- HELFERT, V. České symfonické koncerty. *Národ*, 1917, roč. 1, č. 34 (22. 11. 1917), s. 609–610.
- HELFERT, V. *Naše hudba a český stát*. Praha: B. Kočí, 1918.
- HELFERT, V. Brněnská konservatoř. *Socialistická budoucnost*, 1920, roč. 18, č. 72 (28. 3. 1920), s. 1.
- HELFERT, V. *Koncerty. Moravské noviny*, roč. 43, č. 95 (26. 4. 1922), s. 1.
- HELFERT, V. *Tvůrčí rozvoj Bedřicha Smetany. I. Preludium k životnímu dílu*. Praha: Jos. R. Vilímek, 1924.
- HELFERT, V. Janáčkovy oslavy v Brně. *Hudební rozhledy*, 1924/1925, roč. 1, č. 3/4, s. 66–68.
- HELFERT, V. Max Brod: Leoš Janáček, život a dílo. *Hudební rozhledy*, 1924/1925, roč. 1, č. 3/4, s. 71–72.
- HELFERT, V. Moravská a pražská „svojskost“. *Hudební rozhledy*, 1924/1925, roč. 1, č. 5, s. 90.
- [HELFERT, V.]. Kriteria. *Hudební rozhledy*, 1924/1925, roč. 1, č. 5, s. 90.
- HELFERT, V. Čeho je potřeba. *Hudební rozhledy*, 1924–1925, roč. 1, č. 1/2, s. 1–4.
- HELFERT, V. Opera v Brně. *Ruch*, 1925, roč. 1, č. 42 (21. 2. 1925), s. 2.
- HELFERT, V. Opera Národního divadla. *Ruch*, 1925, roč. 1, č. 258 (13. 11. 1925), s. 1–2.
- HELFERT, V. K otázce našeho hudebního folkloru. *Morava*, 1925, roč. 1, č. 8, s. 230–236.
- HELFERT, V. L. Janáček: Suita pro smyčcový orchestr. *Hudební rozhledy*, 1925/1926, roč. 2, č. 8, s. 131.
- HELFERT, V. P. Křížkovský a B. Smetana. *Morava*, 1926, roč. 2, č. 6, s. 161–174.
- HELFERT, V. Janáčková nová opera. *Ruch*, 1926, roč. 2, č. 291 (21. 12. 1926), s. 1–2.
- HELFERT, V. Národní divadlo v Brně. *Hudební rozhledy*, 1926/1927, roč. 3, č. 4/5, s. 79–80.
- HELFERT, V. Brněnské koncerty. *Hudební rozhledy*, 1926/1927, roč. 3, č. 9/10, s. 152.
- HELFERT, V. Symfonieta. *Hudební rozhledy*, 1926/27, roč. 3, č. 7, s. 111–112.
- HELFERT, V. *Koncerty v Brně. Ruch*, 1927, roč. 3, č. 80 (5. 4. 1927), s. 3.
- HELFERT, V. *Hudba v Brně. Ruch*, 1927, roč. 3, č. 280 (8. 12. 1927), s. 1–2.
- HELFERT, V. Leoš Janáček. *Ruch*, 1928, roč. 4, č. 189 (19. 8. 1928), s. 2–3.
- HELFERT, V. Janáčkův Mrtvý dům. *Ruch*, 1930, roč. 6, č. 98 (15. 4. 1930), s. 1–2.
- HELFERT, V. Brod Max, Leoš Janáček, Život a dílo. Veselý Adolf, Leoš Janáček, Pohled do života i díla. Vašek Adolf E., Po stopách dra Leoše Janáčka. Kapitoly a dokumenty k jeho životu a dílu. Muller Daniel, Leoš Janáček. *Časopis Matice moravské*, 1931, roč. 55, s. 538–548.
- HELFERT, V. *Nové knihy. Index*, 1931, roč. 3, č. 1, s. 12; č. 2, s. 24.
- HELFERT, V. *Slovanská katharse. Divadelní list Zemského divadla v Brně*, 1932–1933, roč. 8, č. 9 (7. 12. 1932), s. 231–232.

- HELFERT, V. *Pohled na Bedřicha Smetanu*. Brno: Index, 1934.
- HELFERT, V. Bolestný zdroj Janáčkovy Pastorkyně. *Magazin Družstevní práce*, 1934/1935, roč. 2, č. 5, s. 146–149.
- HELFERT, V. Z předmluvy ke třetímu vydání Její Pastorkyně. *Tempo*, 1934/1935, roč. 14, č. 4, obálka (její 4. str.).
- HELFERT, Vladimír – STEINHARD, Erich. *Geschichte der Musik in der Tschechoslovakischen Republik*. Prag: Orbis, 1936.
- HELFERT, V. Závaznost dokumentu. *Index*, 1937, roč. 9, č. 6, s. 65–66.
- HELFERT, V. Janáčková elegie nad ztrátou dcery Olgy. *Hudební noviny*, 1937/1938, roč. 5, s. 18.
- HELFERT, Vladimír – STEINHARD, Erich. *Die Musik in der Tschechoslovakischen Republik*. Prag: Orbis, 1938.
- HELFERT, V. *Leoš Janáček. Obraz životního a uměleckého boje I. V poutech tradice*. Brno: Ol. Pazdřírek, 1939.
- HELFERT, Vladimír. *O Janáčkově. Soubor statí a článků*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1949.
- HELFERT, V. *O Smetanovi: soubor statí a článků*. Praha: Hudební matice, 1950.
- HELFERT, Vladimír. *O české hudbě*. Praha: SNKLHU, 1957.
- HELFERT, Vladimír. *Vybrané studie I. O hudební tvořivosti*. Praha: Editio Supraphon, 1970.
- MASARYK, Tomáš Garrigue. *Ideály humanitní*. Praha: Melantrich, 1968.
- NOVÁK, Arne – NOVÁK, Jan V. *Přehledné dějiny literatury české od nejstarších dob až po naše dny*. Olomouc: R. Promberger, 1936.
- JANÁČEK, Leoš. Výlety páně Broučkovy. *Lidové noviny*, 1917, roč. 25, č. 351 (23. 12. 1917), s. 1.
- JANÁČEK, Leoš. *Její pastorkyňa. Klavírní výtah se zpěvy*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1934.
- JANÁČEK, Leoš. *Amarus*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1938.
- KOŽÍŠEK, Alois V. (ed.). *Zemské hlavní město Brno*. Praha: E. Šolc, 1928.
- KOŽÍŠEK, Alois V. (ed.). *Die Landeshauptstadt Brünn*. Prag-Karlín: E. Šolc, 1928.
- RACEK, Jan. Janáček – dramatik. *Divadelní list Národního divadla v Brně*, 1932–33, roč. 8, č. 14 (15. 2. 1933), s. 366–370.
- ROLLAND, Romain. *Život Beethovenův*. Praha: B. Kočí, 1919.
- ŠALDA, František Xaver. *Duše a dílo: podobizny a medailony*. Praha: Melantrich, 1937.
- ŠALDA, František Xaver. *Boje o zítřek. Duše a dílo*. Praha: Melantrich, 1973.
- TAINÉ, Hippolyte. *Filosofie umění*. Praha: Josef Pelcl, 1913.
- TAINÉ, Hippolyte. *Studie o dějinách a umění*. Praha: Odeon, 1978.
- TILLE, Václav. *Filosofie literatury u Taina a předchůdců*. Praha: Jan Laichter, 1902.

## Literature

- BÁRTOVÁ, Jindra. Postoje Vladimíra Helferta k českým skladatelům po Bedřichu Smetanovi. *Opus musicum*, 1986, roč. 18, č. 6, s. 163–165.
- BÁRTOVÁ, Jindra. Podivnosti kritických soudů v českém hudebním časopisectví na počátku století. *Opus musicum*, 1999, roč. 31, č. 4, s. 9–23.
- BURJANEK, Josef. Poznámky k estetice Vladimíra Helferta. *Hudební rozhledy*, 1975, roč. 28, č. 6, s. 270–273.

- BURNHAM, Scott. Criticism, Faith, and the Idee: A. B. Marx's Early Reception of Beethoven. *19th-Century Music*, 1990, roč. 13, č. 3, s. 183–192.
- COOK, Nicholas – EVERIST, Mark (eds.). *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 2010.
- FOUCAULT, Michel. *Diskurs, autor, genealogie: 3 studie*. Praha: Svoboda, 1994.
- Helfertova Česká moderní hudba*. Praha: HAMU, 1996.
- HONS, Miloš. *Boj o českou moderní hudbu (1900–1939)*. Praha: Togga, 2013.
- KANT, Immanuel. *Kritika soudnosti*. Praha: Odeon, 1975.
- KERMAN, Joseph. How We Got into Analysis, and How to Get Out. *Critical Inquiry*, 1980, roč. 7, č. 2, s. 311–331.
- MAJER, Jirí. Vklad hudebnímu časopisectví. *Opus musicum*, 1975, roč. 7, č. 10, s. 299–301.
- MÜLLER, Richard – ŠIDÁK, Pavel (eds.). *Slovník novější literární teorie: glosář pojmů*. Praha: Academia, 2012.
- PEČMAN, Rudolf. *Útok na Antonína Dvořáka*. Brno: Filozofická fakulta Masarykovy univerzity, 1992.
- PEČMAN, Rudolf. *Vladimír Helfert*. Brno: Nadace Universitas Masarykiana, 2003.
- POLEDNÁK, Ivan. K některým otázkám Helfertovy estetiky. *Hudební rozhledy*, 1957, roč. 10, č. 12, s. 500–502.
- POLEDNÁK, Ivan. Soupis prací Vladimíra Helferta. *Musikologie*, 1958, č. 5, s. 253–313.
- POLEDNÁK, Ivan. K metodologické problematice díla Vladimíra Helferta. *Opus musicum*, 1975, roč. 7, č. 10, s. 290–292.
- POSPÍŠIL, Milan. Bedřich Smetana v pojetí Elišky Krásnohorské. *Hudební věda*, 1995, roč. 32, č. 1, s. 42–54.
- SYCHRA, Antonín. Vladimír Helfert a smysl české hudby. *Hudební rozhledy*, 1961, roč. 14, č. 5, s. 184–187.
- Vladimír Helfert v českém a evropském kontextu*. Brno: Svaz českých skladatelů a koncertních umělců, 1987.
- VYSLOUŽIL, Jiří. Index – tribuna Helfertových kritických syntéz. *Index*, 1968, roč. 1, č. 7, s. 24–29; č. 8, s. 22–25.
- VYSLOUŽIL, Jiří. Vladimír Helfert as a Critic of Music. *SPFFBU*, 1969, H4 (roč. 4), č. 18, s. 49–66.
- VYSLOUŽIL, Jiří. Léta brněnského působení Vladimíra Helferta. *Opus musicum*, 1975, roč. 7, č. 10, s. 293–298.
- ZAGORSKI, Marcus. Hearing Beethoven, Truth, and “New Music”. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 2013, roč. 44, č. 1, s. 49–56.
- ZAPLETAL, Miloš. Mezi géníem a světcem: Dekonstrukce Nejedlého koncepce velkého českého skladatele. *Musicologica Brunensia*, 2015, roč. 50, č. 2, s. 69–89.
- ZVARA, Vladimír. Leoš Janáček and the „Slavic catharsis“. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 2012, roč. 43, č. 1, s. 23–34.
- ŽERAŇSKA-KOMINEK, Sławomira (ed.). *Nationality vs. Universality: Musical Historiographies in Central and Eastern Europe*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2016.

