

Havlíček nejsou samotnými reprezentanty českých, tak nemohou jimi být jenom Smetana a Dvořák. Národní typ je tím mohutnější, čím je svými individualitami rozmanitější. Tyto individuality pak jeví se právě rozmanitostí i národních umělců. Proto přijde-li umělec jiné individuality (Fibich) než jeho předchůdci, není tím nebo nemusí být méně národní. Soudit národnost umělcovu náleží k nejtěžším problémům národní psychologie a vyžaduje přípravu i schopnosti zcela jiné, než má průměrný hudební kritik, soudící tuto národnost podle tanečního rytmu a lidového zbarvení melodie! Proto posuzujeme hloubku umělce, a ne jeho zevnější „národní“ vinětu!

Přestávám na těchto základních principech kritických, ač spisy Hostinského se přímo hemží plodnými poznámkami o úkolech kritiky. Šlo mi však především o to, abych širokému obecnému vyjasnil a ukázal, jak Hostinského kritika hledí stále k *budoucnosti* a jak proto bojovník za Smetanu může nám být stále i dnes vzorem pravého nejenom vědecky připravovaného, ale též pokrokového a morálního kritika. Propagujeme-li pak umění Smetanovo a ideály jeho umění, je naší povinností starat se též o to, aby i ovzduší, v němž umění Smetanovo vyrůstalo a jehož kritickým představitelem je právě Hostinský, oplodňovalo i rozvoj našeho umění mladšího i nejmladšího.

/1907/

## Leoše Janáčka *Její pastorkyňa*

V pátek 26. května zažili jsme v Národním divadle premiéru, jež se již na zevnějšek v nejednom směru lišila od obvyklých premiér. Především dáváno bylo dílo, jemuž se Národní divadlo skoro po 15 let uzavíralo, až najednou přijalo je na milost a provedlo je, což je u dnešní správy naší opery velmi vzácný případ „lepšího poznání“. Mohli jsme tudíž právem být zvědaví, zdali dílo, jež před patnácti lety se pro Národní divadlo nehodilo, za tu dobu tak uzrálo neb vlastně uleželo, že nyní ukáže se života schopným i důstojným úrovně této scény. Ukázalo se pak, že obě strany, autor i Národní divadlo, dokonale zapomněli na to, co bylo, a ve znamení úspěchu Její pastorkyně slavili dokonalé smíření. Kdo by byl z těch, kteří jsou do věci zasvěceni, byl mohl tušit, že jednou pp. Janáček a Kovařovic vystoupí ruku v ruce před obecnost, že si budou vše ruce tisknout a že budou si navzájem přičítat zásluhu o úspěch večera? Ale to nebyla jediná „politická“ novota večera. Kdo by byl z těch, kteří vědí něco o zápase hudebních stran na Moravě, mohl tušit, že při provedení díla od vůdce konzervativní Moravy bude jako oficiální zástupce Umělecké besedy fungovat oficiální vůdce české hudební moderny, pro něhož s tak upřímným nadšením a nezištností tolik bylo na Moravě bojováno právě proti oné konzervativní straně, jež se tak nepřátelsky stavěla proti pokrokovým snahám českým. To vše mohlo zasvěcence upoutat již

v hledišti samém. Ale i nezasvěcenec mohl poznat, oč o tomto večeru jde. V lóžích i v přízemních a balkónových sedadlech pestřilo se to svéráznými lidovými kroji, v nichž švarné moravské dívky přišly uvítat dílo toho, jemuž vždy rázovitost moravských krajů byla nade všechny zájmy umělecké (čtenář mi laskavě promine, že si tu vypůjčuji sloh odjinud). Skoro se nám zdálo, že se přenášíme do dob nezapomenutelné Národopisné výstavy, pokud působila i na dívčí své návštěvnice, i na dobu národních našich slavností. Rozhodně musil každý poznat, že tu nešlo jen o operu, nýbrž ještě o něco jiného. Nám však půjde nejdříve o operu a teprve potom o to, oč tak mnohým návštěvníkům Její pastorkyně šlo výhradně neb aspoň v první řadě.

Chceme-li rozumět Její pastorkyni, musíme jít v historii české hudby dosti daleko zpět, neboť tam tkví kořeny stylu, jímž je toto dílo vytvořeno. Její autor, *Leoš Janáček*, vystupuje v české hudbě nejdříve na počátku osmdesátých let, a to dvojnásobně: jako nová, svěží síla tehdejšího českého Brna, v němž jeho agilnost i hudbnický temperament dobře se uplatnily a znamenají po předcházejícím klidu krok kupředu, dále však i jako vědomý a houževnatý straník Pivodův, jenž měl touhu, aby jeho hlas slyšán byl v celé české veřejnosti. Za hranicemi Brna tento druhý význam Janáčkův uplatňoval se nejvíce, zvláště když Janáček v letech 1884 až 1888 vydával *Hudební listy*, v nichž nejen popřávil hlasu starším členům strany Pivodovy, ale sám ještě s mladistvější útočností psal proti Smetanovi i jiným moderním směrům hudby. Co do vedl Janáček ještě tehdy psát např. o Smetano-

vě Daliboru, je přímo úžasné, uvážíme-li, že to je psáno již po smrti Smetanově, tedy po dovršení celého Smetanova životního díla a po jeho znárodnění v celém českém obecnstvu. Ostatně Janáček ještě před několika málo lety dovedl napsat článek o Libuši, jenž prozradil, že se Janáček ani v dalších zase dvaceti letech valně nezměnil. V Janáčkově máme tedy posledního zástupce strany kdysi Pivodovy, přičemž vytýkám spíše jako přednost Janáčkovu, že se tím Janáček také nikdy netajil, takže nehrál tu dvojakou roli, jako jemu podobní hudebníci v Praze, nýbrž bez ostychu se přiznával ke svým názorům, i když se dotýkaly Smetany sebeostřeji. Proto také u něho víme vždy, na čem jsme, a můžeme o něm soudit. Zde ovšem nemáme co činit s Janáčkem jako spisovatelem, nýbrž s Janáčkem skladatelem, a já jistě mám dosti objektivitu, abych i při své lásce k Smetanovi dovedl to rozlišit. Přece však i tak může nám být spisovatel Janáček prospěšný, abychom pochopili skladatele Janáčka, poněvadž Janáček i jako skladatel je pod silným vlivem své teorie a tuto teorii vysvětluje nám jeho činnost literární dostatečně.

Janáček ve svém srdci stále ještě se hlásí a je pevně přesvědčen o názoru, v jehož zájmu již Pivoda zvedl svůj boj proti Smetanovi, že *národnost* umění může mít svůj kořen jen v *těžení z lidového umění*. Je to názor, jenž v době našeho kulturního primitivismu byl u nás takřka úplně rozšířen a jež teprve Smetana vyvrátil, postaviv proti němu svou ideu národní kultury, která musí znamenat syntézu všeho národního života, všech vrstev národních. Boj o Smetanu byl tudíž boj primitivismu s kulturou. V hudbě zdálo se zastáncům primitivismu samozřejmým, že jedině lidová píseň může být

východiskem národního umění, a proto, jak opakuje Pivoda a jiní donekonečna, jen z melodických květů lidových lze „uvítí věnec“, jak zní oblíbený jich termín, národní hudby. Jich tvoření pak opravdu mělo být jen vitím věnců, jen sestavováním a splétáním hotových útvarů písňových. My dnes nazveme si tento názor naturalistickým, poněvadž vychází z předpokladu, že do umění lze vnášet prostě skutečné, přirozené tvary, jak je život podává, a tím že pak i umělecké dílo stává se přirozeným, pravdivým — starý omyl všeho naturalismu, nedoceňující význam aktivního tvoření uměleckého, jež teprve oživuje všechen mrtvý materiál přirozený. Odtud tedy vznikla např. představa národní zpěvohry jakožto souboru skutečných písní, z nichž měla v operu přejít naivita českého prostého člověka. Nemusím zde již vykládat, na jakém omylu je tento názor založen, neboť k tomu poznání došli jsme snad všickni.

Také Janáček při svém čilém temperamentu poznal, že tento princip lidových písní stal se tím nemožnější, čím rychlejší byl technický pokrok moderní hudby. Proto však nestal se mu nemožným starý princip těžení z lidového umění. S lehkostí příznačnou pro zastánce starých směrů stal se sice z nepřítelů Wagnerova stoupencem Straussovým, ale i na tomto poli dovedl si udržet starý princip pivodovský, ovšem v jiném rouše. Co hledal Pivoda v lidových písních, to hledá nyní Janáček v *lidové řeči*, ještě více pak v lidových zvoláních, výkřicích, zkratka zvucích, jež nalézá v lidovém životě.

Poněvadž totiž tzv. moderní hudba užívá velmi mnoho takovýchto interjekcí, často i naturalistického původu (srv. jen četné „výkřiky“ v moderních orchestrálních skladbách), našel tu Ja-

náček most k lidovému životu a tak nový zase pramen národního naturalismu i ve skladbách nejnovější techniky. Tak v novém rouše předstupuje pak před nás znova věc v podstatě ctihodného stáří a nutí nás, abychom se jí znova zabývali, jako by šlo o nový vynález. Zatím však máme tu co činit se zásadami dávno již překonanými, jen přebarvenými na moderně.

Styl Janáčkův musíme tudíž vždy spojovat spíše se starými hesly Pivodovými než s novými snahami české hudby. Proto zvláště si musíme být vědomi toho, že Janáčkův zájem o řeč nemá co činit s tzv. *deklamací*, jež hraje tak velkou úlohu u Smetany a jeho stoupenců. Smetanova deklamace je aktivní výtvar tvůrčího génia, jemuž řeč ve zpěvu mění se v hudbu, přičemž veškerá psychická výplň slov přechází nejen v melodickou linii zpěvu, ale i v jeho harmonické jádro. To je tedy princip právě tvůrčí *idealizace*, již naturální materiál naopak ztrácí všechnu tíhu hmotnou a stává se vzdušným zjevem umělecké fikce. Proti tomuto umění vystupuje Janáček právě velmi ostře. Naturalista Janáček ještě dnes se posmívá Smetanovi, jak složil kvarteto ženčů v Libuši — kdo prý to jakživ slyšel, aby ženci si zpívali v kvartetu, v krásných harmoniích. Janáček neslyší a necítí, jak zde tvůrčí génius povyšuje agrárnícky skutečný kus pole v heroickou krajinu, v níž i ženci jsou povýšeni, i celý vzduch jest nasycen legendární osobností Přemysla Oráče. Janáček by si přál, aby místo toho výskal si tu ženci tak, jak to dělají u nich na dědině, když se blíží poledne a nemohou se dočkat oběda. Toť Janáčková realita, živost, přirozenost. Proto obrací-li se pak on, jenž tak houževnatě bojoval vždy proti hudební deklamací, přece k lidové řeči, jsou jeho intence zcela jiné. Jemu

jde o tzv. *nápěvky*, totiž o melodické motivky nasbírané v řeči lidu, jež si přesně stanoví a skládá je pak v umělecké dílo. Před premiérou Její pastorkyně ukázal v Hudební revui, jak své nápěvky slívá: jde v Brně po svahu Špilberku, kdež uslyší, jak žena volá na slepice: pi pi pi... — ejhle kus lidové melodie, přirozený výsek ze života, nápěvek. Ale lidé vyjadřují melodicky všecko, a tak možno zachytit nápěvek lásky, touhy, hněvu, zášti a všeho jiného. Naturalista Janáček pak hledí, aby tyto nápěvky ničím nepokazil. Proto je nepřítelem polyfonie, totiž všeho, co by přílišnou kulturou setřelo naturalní vůni s těchto květů lidové řeči. Jeho orchestr nechce v podstatě nic více, než zvukově podložit nápěvek zpěvu, proto přejímá sice nápěvky též, ale nezpracovává je, nýbrž prostě opakuje jako ozvěna toho, co vyjadřuje zpívající člověk svým nápěvkem. Tak zůstává naturalistický materiál nedotčen vši idealizací, jež by jen zeslabovala jeho přirozenou nezkaženost, kořenitou vůni rodné jeho hroudy.

Touto záměnou nápěvků za lidové písně dovedl Janáček starou teorii Pivodovu obdivuhodně přizpůsobit módnímu hudebnímu naturalismu z konce let devadesátých, aniž by se byl musil zřítí čehokoliv z podstaty těchto mizerů staré školy. Janáček však dovedl přitom dokonce udržet i názory, jimiž tato strana kdysi proti Smetanovi nejvíce operovala: že totiž tato kompoziční metoda (čerpání z lidu) je také dokonale *národní*, a to „slovansky“ národní, jak se kdysi udávalo proti „neslovanskému“ prý Smetanovi. Aby pak tento dualismus mohl udržet, aniž by musil popřít národní význam Smetanův, specializoval si svou teorii jen na *moravskou* hudbu, čerpaje materiál svých nápěvků výlučně z řeči a projevů mo-

ravského lidu. Z toho pak vzniklo mínění, na Moravě dosti rozšířené a starší hudební stranou přímo rozšiřované, že v Čechách ovšem taková slovansky národní hudba není již možná, poněvadž tu není již dostatek lidového svérázu, zato na Moravě tento svéráz ještě žije, zvláště v lidových krojích, a proto lze zde ještě čerpat z neznečištěného pramene lidového umění. Tím také se zdálo, že určen je poměr Moravy ke Smetanovi: Morava ctí ve Smetanovi velkého skladatele, ale moravská opera musí vypadat zcela jinak, ta musí mít znaky moravského svérázu, musí vytrysknout přímo z lidu atd., jak již podobné fráze znějí, čili — jak bychom krátce dodali — musí být vytvořena receptem kdysi odpůrců Smetanových.

V dobu, kdy tyto názory stávaly se na Moravě takřka všeobecnými, objevila se však *Foerstrova Eva*, dílo, jež v tak mnohém směru zasáhlo hluboko do našeho hudebního života. U moravských hudebníků vzbudila Eva velkou pozornost již tím, že zachycovala život moravského lidu, ale také velký odpor tím, že tak činila stejně idealisticky, jako Smetana zachycoval ve svých dílech život českého lidu. Tento Foerstrův čin byl u jedné části moravských hudebníků pokládán takřka za svatokrádež, že „nemoravský“ skladatel odvážil se vytvořit operu ze života moravského, aniž by byl užil vnějších ozdůbek a malůvek, v nichž spatřován svéráz moravského lidu. Že Foerster vystihl tu jako nikdo předtím ani potom zvláštní měkkost moravského člověka, že našel tón, jímž duše i srdce tohoto člověka odlišil od všeobecného českého typu Smetanova, to vycítil na Moravě málokdo, nejméně naturalista Janáček, jemuž Eva svou idealizací byla právě protilehlým dílem k tomu, jaké jemu tanulo na mysli. Proto

také Evou byl přímo vyburcován, aby vytvořil svůj protiobraz k Evě, a tím je právě *Její pastorkyňa*, dílo na Evě svou negací značně závislé, zároveň pak programatické dílo toho moravského směru, jenž klade na lidový svéráz největší váhu. Nikde jinde Janáček ani jiný skladatel neprovedl tuto teorii tak důsledně jako právě v tomto díle, proto nikde nemůžeme poznat a ocenit smysl i význam tohoto směru tak jasně jako v tomto Janáčkově díle.

Tolik z historie *Její pastorkyně*. Poznáváme z ní dosti mnoho, co nám může pomoci při výkladu díla samého. Poznáváme, že Janáček ve svých názorech od doby, kdy je přijal po Pivodovi, valně se nezměnil, leč že je zmodernizoval tak, aby mohly obstát vedle tzv. moderní hudby. Dosahuje smělosti a melodické volnosti této hudby tím, že se opírá ne již o lidové písně, nýbrž o naturalistické nápěvky, takže jeho opera potom *vypadá* jako moderní opera deklamační, a dále tento svůj hudební materiál činí zajímavějším moravským zabarvením, čímž jeho hudba vypadá zase originálněji než jiných stoupců tohoto směru. Historie *Její pastorkyně* učí nás však i něčemu jinému: opatrností v kritickém úsudku, abychom se totiž nedali mást tím, čím dílo zdá se být, nýbrž abychom hleděli k tomu, čím opravdu je.

*Její pastorkyňa* je známé drama *Gabriely Preissové*, jež Janáček věrně, takřka doslova zhudebnil. Již to nás může překvapovat. Dramata Preissové můžeme si cenit jak chceme, jistě jim však nemůžeme přičíst ty kořenné vůně moravské půdy, o něž tolik jde Janáčkově. Jak je možno, že Janáček, aby vytvořil dílo ryze moravské, vybral si k tomu za podklad dílo pražské spisovatelky,

jež kdysi, v době literárního naturalismu, hledala ve slovenském ovzduší jen záminku k silným, krutým historům, aniž by sama byla z něho vytěžila něco samostatného. Byli bychom čekali, že Janáček napíše svou hudbu k dramatu opravdu moravskému, a nikoli k dramatu tak všeobecnému, jen na moravsko přebarvenému. Neboť co je v Preissové *Pastorkyni* moravského? Mimo kroje a trochu špatného dialektu vlastně nic. Zato je to krvavá historie hodně nevybíravá, hloub nepropracovaná, jež na nás chce působit svou brutalitou, aniž by jí odůvodňovala hlubšími kvalitami uměleckými.

Tak je tomu pak i u Janáčka: jeho opera je dílo čirého *verismu* let devadesátých, se vši nechutností tehdejších krvavých oper a beze vši hlubší propracovanosti. Celé první jednání je jen vnější líčení, kde se musíme spokojit barvami kroužů, abychom se něčím zabavili. Až ve druhém aktu, kdy jde o život dítěte, počíná drama a tím „napětí“, jež do třetího aktu zasahuje jen ve scénách *Kostelníčky*, chystající se vyznat pravdu. Tedy historie *vražednice* beze vši milosti. Opakují: co je na tom moravského? *Kostelníčka* vraždí z vypočítavosti jako tisíce vrahů, známých z internacionální rubriky ze soudní síně, a její historii bychom mohli také navléci stejně do šatů kteréhokoliv jiného národa a nic by se na *duši* těchto lidí nemusilo měnit. Tak málo jsou to české, moravské duše.

Janáček dal se tu k Preissové zajisté svěst příkladem Foerstrovým, neboť Eva psána je také na drama Preissové, *Gazdinu* robu. Ale — dělalí-li dva totéž, není to totéž. Především Foerster byl první a vybral si z obou dramát to nejlepší, ale i kdyby toho nebylo, cíl Foerstrův byl jiný, a proto také se svou látkou dovedl něco jiného udělat. Foerster vybral si z Preis-

sové drama, v něž mohl sám potom vložit svou představu *lásky*, ne jakékoliv, ale ryze české, moravské neb vlastně slovanské lásky. Ten zvláště vroucí cit, vřelý až k vášnivosti a prudký až k nepředloženosti, jímž plane Eva, je v podání Foerstrově hluboce slovanský rys, jenž se v měkkém, ale ve své vášni snadno od extrému k extrému kolísajícím moravském člověku jeví zvláště silně a typicky. Jak Eva pak miluje své dítě, toť láska ryze české matičky v moravském ovzduší. To jsou právě ty *morální hodnoty*, jež Evu stejně jako lidové opery Smetanovy činí tak národními, poněvadž my v nich nalézáme duši i srdce našeho citu. Proto nás tato díla tak hluboce dojmají, což je zásluhou nikoli textu, nýbrž hudby obou mistrů, kteří dovedou uplatnit i na chatrnějším podkladě slovním svá vlastní, hudebně cítěná i tvořená dramata. Po tom všem není však u Janáčka ani zdání. Její pastor-kyňa probíhá před námi jen jako krvavá historie a nic více, a to jen potud, pokud to dovoluje libreto, neboť Janáček jako pravý naturalista nejde ke kořenu duše, nýbrž jen naturalistickými svými prostředky ozdobuje. Ve chvílích vzrušení pak přiosťruje, co podává libreto, nikde však je nepřehodnocuje. Ano tam, kde drama samo přestává být veristickým a chce na nás působit svou moralitou, je Janáčková hudba slabší než drama samo, jak zajisté pozná každý na konci díla. Tam gradace stoupá až ve chvíli, kdy Kostelničku odvádějí do žaláře, poněvadž tam krvavá historie končí. Závěrečná scéna mezi Lacou a Jenůfkou, jež má dát dramatu vyznět hlubším tónem morálním, je u Janáčka slabý, takřka chladný přívěsek, jenž nedává dílu ko- runu, nýbrž naopak zeslabuje účinek scény předcházející.

Janáček je tedy ne pánem, ale sluhou dramatu

Preissově a jde za ním do všech podrobností, tedy především i v dikci. Janáček komponoval na rozdíl od Foerstra drama beze všech i formálních změn (mimo několik zkracujících škrťů), komponoval tedy na *prózu*, v níž je psáno drama. Tehdy, před dvaceti lety, spatřována v tom velká smělost a novota, jež operu přiblížila k dramatu, a Janáček jako naturalista chopil se toho opravdu z prvních, aby setřel z opery i po té stránce všechnu stylizaci a postavil v ní „nahou pravdu života“. Tím ovšem liší se zase od těch, kdož komponovali na prózu proto, poněvadž dnešní hudební prostředky jsou již tak mocné, že lze jimi zmocit i prózu, ovšem aniž by tím stal se potom vokální part méně zpěvem než při kompozici veršů. O toto přehodnocení prózy však Janáčkově nešlo, nýbrž naopak jeho próza chce působit a také často působí jako holá próza. Vystluhuje-li zpěvák svědomitě každé slovo, jak činí např. pan Schütz, [36] máme dojem dokonalé prózy, ač spíše ve smyslu špatném, totiž prózy beze všeho vzletu, než ve smyslu dobrém, že by totiž činila tato próza na nás životnější dojem. Zde právě musily podstoupit zkoušku způsobilosti Janáčkovy nápěvky, ale zde také ukázalo se nesporně, že se neosvědčují.

Ovšem není tím vždy vinen jen princip nápěvků, nýbrž často i Janáček sám, jenž nezachází se svými nápěvky dobře, poněvadž je neběře dosti doopravdy. Zde zase překvapuje, jak snadno Janáček, teoreticky až zaujatý horlитель pro moravský svéráz, činí kompromis s živly zcela nemoravskými, a tím porušuje i etnografickou čistotu svého díla. Především již tím, že komponuje na *dialekt*, jak si jej pro své dílo vytvořila Preissová. Ale to je dialekt zcela absurdní, při němž každému pravému znalci a příteli

moravských dialektů bolí uši. Je to smíšenina pražské češtiny s moravským slovníkem bez ladu a skladu, tedy řeč nemožná, neživá, nikde neexistující a žádnou logikou řeči neodůvodněná. Jak něco takového může komponovat Janáček? U něho přece má tato otázka velký význam, neboť béře-li své nápěvky z řeči lidu, záleží velice na tom, aby to byla řeč čistá, živá, lidová, tedy při svéráznosti moravských dialektů i dialekticky ryzí. Janáček však i v tak důležité otázce svérázu smíří se s touto nesvéráznou míchanicí a komponuje na ní moravskou operu. Jaké potom mohou být nápěvky odtud vzaté? Buď *nepravdivé*, jež jsou vytvořeny jen skladatelem z nesprávné dikce předlohy, nebo *apriorní*, totiž těžené odjinud skutečně z lidu, ale sem potom naroubované jako na cizí peň. V obou případech však znějí stejně *nepřirozeně*, neboť tak nemluví lid nikdy a nikde. Uvádím jen pro příklad závěry frází, zdobené kudrlinkami, jež mají vyjadřovat lásku (zvláště ve Števově volání „Jenůfka“) — takhle falešně nevyjadřuje se žádný přímý lidový člověk, nanejvýše pokrytecký pobožnůstkář, nikoli však hoch vroucně milující. Zde vidíme, jak falešný dialekt svádí skladatele i k falešným nápěvkům, při nichž je sám v zajetí svých představ hudebních, ne však vždy nejlepších. Přenese-li pak sem nápěvek jinde slyšený, není nepřirozenost řeči menší, neboť každé individuum vyjadřuje se v každé zase situaci jinak a nelze tudíž „nápěvek lásky“ užít zde proto, že jinde někde se ozval. Právě lidová řeč nesmí ustrnout v jakékoli tvary, nemá-li se stát přímo nelidovou. To však platí i o Janáčkových nápěvcích, které tu snadno činí řeč velmi nepřirozenou a nelidovou. Na tuto okolnost nutno při kritice díla položit váhu tím větší, čím více klade na ní důraz sám

autor. Je nutno upřímně říci, že nám jeho dílo nedostačuje nejen umělecky, ale ani *etnograficky*. Když etnografie, tedy etnografie, ale pak to musí být etnografie opravdová, jak my jí dnes rozumíme. Naše vědecká výchova naučila nás přece již tak jemnému chápání etnografického svérázu, že nic nás neuráží tolik jako etnografie jen od oka, jako lidový tón jen tak napolo. Právě proto také máme raději umělecké dílo bez etnografických ozdob, poněvadž nás etnograficky aspoň neuráží. Jen etnografický diletantismus spokojuje se, ano těší se každým lidovým slovem, každou výšivkou, nechť jest navěšena na cokoliv. Moderní etnografie ctí i v lidovém člověku jeho *života* a nevidí v něm pouhou snášku etnografických rekvizit. Proto také představujeme-li si my moravský lidový život, představujeme si jej jemněji, organičtěji, opravdověji než starší etnografická škola, k níž náleží i Janáček. Proto také již z etnografického stanoviska nesneseme dobře uměle konstruovanou melodickou dikci, jakou si ze špatného dialektu vytvořil Janáček.

Tím větší jsou však naše námitky ze stanoviska *uměleckého*. Zde prokázala se ovšem znova stará pravda, že život se nedá skládat, ten že se musí jen tvořit. Janáček však nasbírání si sice dosti materiálu, ale nedovede z něho nic udělat. Jsou-li nepřirozené jeho fráze samy o sobě, je tím nepřirozenější deklamace celých period, jež musí být vytvořena jako celek. Nehledě k nemožnému opakování slov, jež vnáší v některá místa až bezděčnou komiku, vidíme nejlépe na umělejších útvarech, kam Janáčkův primitivismus vede. Janáček pokouší se i o *dueta*, ovšem nikoli polyfonická, nýbrž jen nápěvková, jako když lidé v životě skáčou jeden druhému do řeči. I ansámby o větším počtu hlasů tu najde-

me, kdy hlasy buď po sobě opakují, co řekl druhý, nebo střetnou se najednou, ale beze vši životní pravdivosti, protože bez umělecké pravdy. Nemožnost a neživotnost Janáčkovy stylu vidíme však nejlépe na *sborech* a lidových scénách. Zde bychom přece čekali nejplnější život, aspoň ve smyslu etnografickém, ale zde právě nás skladatel nechává nejchladnějšími. Hoši přicházejí od odvodu a zpívají si — kdo má tu dojem lidového veselí, aspoň takového, jako máme z analogické scény Kovařovicovy, o Smetanových scénách zase ani nemluvě? Nebo rychtář s rodinou přijde na svatbu — jak hudba nemůže se tu hnout z místa, ač scéna má být komická! Vzpomeňme jen naproti tomu, jak vypadají lidové scény u Smetany, *bez těchto* etnografických rekvizit, ale zato plně ryze lidového života! Nejvíce mi tu připadala na mysl Hubička: jaký tam je život, když např. Tomeš pronáší svou gratulaci bez nápěvku, ale zato z plného srdce. Hubička má však pro Pastorkyni i jiný, přímý význam, neboť v ní nalezneme znamenité využití určitých, ze skutečnosti vzatých, ale tvůrčím procesem povýšených detailů, jež bylo by možno srovnat s Janáčkovými nápěvky. Jak skvostný je např. motivek Martinčina stařeckého kroku! Ale toto srovnání by nám tím více odhalilo, kam vede umělecká tvořivost ve smyslu Smetanově a kam naturalistická metoda Janáčkovy. Došli bychom k výsledku, že její pastorkyňa zdála by se nám přímo karikaturou Hubičky. Nedovede-li Janáček svým slohem docílit životnosti, pravdivosti, přirozenosti díky a lidových právě scén, bylo by zbytečno šířit se dále o nedostatech díla po stránce kompoziční, zvláště o nedostatech ryze hudebních. Nám šlo tu především o to, zdali zmodernizovanými ná-

zory Pivodovými lze či nelze vytvořit *národní* operu, čili zdali Smetanův princip národní kultury je jen jediný princip, či zda vedle něho může platit i princip národopisného etnografismu. Její pastorkyňa je nám důkazem, že Smetana se nemýlil, když *všechny* tyto snahy prohlásil za nemožné a neplodné, nechť již takové dílo je skládáno z lidových písní a má vzezření staré písňové a áriové opery, nebo nechť je skládáno z melodických frází lidových a má vzezření moderní prokomponované opery. I Pastorkyňa je starý singspiel(37) v novém rouše a nese také v sobě všechny choroby tohoto typu, proti němuž postavil Smetana svůj typ *kulturního umění*.

Její pastorkyňa je však i něco jiného než národopisná opera. Je to také *lidová opera* (nebo vlastně lidový divadelní kus s hudbou), jež je lidová tím, že vychází na celé čáře vstříc lidovému vkusu, a tím dociluje u něho i úspěchu. Ovšem i tento úspěch je pak primitivní, elementární, nikoli umělecký ve vyšším smyslu, neboť získán je zcela pudovými zálibami obecnstva. Obecnstvo, nemající uměleckých aspirací, vždy totiž podléhá dojmu nezpracované, jen hrubé *látky* tak, že pro ni nedostává se k jiným kvalitám uměleckého díla. Poněvadž pak v člověku skryto je vždy více méně krvelačné zvíře, líbí se mu takto pudově *krvavé historie*, jež ho naplní takovým očekáváním senzací, že nedbá ničeho jiného. Také Její pastorkyňa dodělala se u nás takového lidového úspěchu. Obecnstvo, zaujato krvavou historií dramatu, je rozechvěno a tím i příjemně drážděno, nechť již sleduje scény, kdy Kostelnička se odhodlá dítě zavraždit, nebo scény, v nichž vina Kostelniččina musí se



prozradit. Tyto scény působí na obecnstvo nejsilněji. Kdo jim podlehne, nepřizná se ovšem k tomu, nýbrž odůvodňuje si svůj dojem ex post i scénami etnografické kvality, ač ve skutečnosti tyto scény nechávají obecnstvo chladnými. V té věci blíží se Její pastorkyňa nejvíce Psohlavcům, u nichž také senzační dojem ze závěru díla mísí se zase s představami historickými a zaručují tak dílu úspěch, ač nutno uznat, že historické a vlastenecké momenty jsou v Psohlavcích umělečtěji a s větší tvořivou schopností provedeny než vlastní lidové scény v Její pastorkyni. V podstatě však jsou to analogická díla, pokud jde o jich lidový úspěch pro senzační jich látku. Připojíme-li k nim ještě Weissova Polského žida, {38} dostali bychom trojici těchto lidových našich oper.

Vytvořit takovou lidovou operu předpokládá však zvláštní *schopnost*, již také Janáčkovi nikdo zajisté nemůže upřít. Je to schopnost dát *proniknout látce* tak, aby mohla na obecnstvo bezprostředně působit, což ovšem není tak zcela snadné. Je k tomu potřebí jistého divadelního temperamentu, jenž umělecky není sice příliš vybíravý, ale zato svůj cíl musí mít dobře před očima. Zejména musí umět v patřičnou chvíli odložit všechno stranou a dát vyniknout jen *dynamice* scény, neboť tím účinek scény elementárně se zesiluje, aniž by tím obsah scény byl dotčen. Ovšem není to kompozice dramatická v pravém slova smyslu, neboť ta i v hudbě vystaví celou scénu, takže možno ji hudebně analyzovat a tak umělecky posuzovat. Když např. blíží se v Daliboru král Vladislav, je zajisté gradace scény provedena opravdu v hudbě, a proto skladatel má v moci i rytmus, i tempo této gradace. To však dovede jen mistr z boží milosti. Skladatel lidového kusu pomůže si ji-

nak: ve chvíli dramatického napětí ustoupí se svým motivickým materiálem stranou a užívá jen motorického účinku hudby, aby posluchače podráždil, asi tak, jako když v činohře k mluvenému slovu na konci aktu zazní hudba, třebaš jen dlouze držené tóny houslí. Nejneklamnějším prostředkem k *stupňování* napětí však je *tremolo* smyčcových nástrojů, jichž vibrace rozechvívá naše nervy, takže opravdu se také chvějeme očekáváním, co se stane. Zesílí-li se pak podloženým pizzacatem basů, jichž staccato ještě popichuje naše nervy, je účinek tohoto jednoduchého prostředku neklamný, nezazní-li do toho žádná skutečná hudba, jež by mohla se situací vpadnout v kolizi. Toho prostředku užívá Kovařovic, když v žalátní scéně Psohlavců napětí obecnstva dostupuje vrcholu, tohoto prostředku užívá velmi vydatně i Janáček.

To jsou také chvílky, kdy Janáček zapomíná na svou teorii a dá se vést jedině svým temperamentem. Jsou to místa ve druhém, méně již ve třetím aktu, v nichž veristický živel dramatu úplně převládne. Hudebně jsou to místa ovšem velmi chudá: nahoře tremolo smyčců, pod tím nápevek, jenž tu zastává službu rytmické jednotky, toť pravidelný hudební materiál těchto míst. Poněvadž však Janáček je nadto i zásadním odpůrcem bohatší hudby polyfonické, tvoří tato místa z chudého toho materiálu bez skrupule, a proto tím bezohledněji. Svým temperamentem dovede jim pak opravdu dát *vzestup*, ovšem jen dynamický, takže ten, kdo neprohlédne k jádru, může mít dokonce za to, že jde tu o hudbu silně dramatickou. Že tomu tak není, ukáží hned další scény, jež nejsou tak veristické, aby jim stačilo jen toto dynamické zesílení, nýbrž jež žádají vnitřní hudební propracování. Jsou to místa *mravní* hodnoty, místa mravní

očisty, na něž tento dynamický jen princip vzestupu nestačí — zde také umění Janáčkovo selhává, poněvadž na tyto hlubší úkoly dramatické nestačí.

Nejsem nepřitelem lidových kusů tohoto druhu, jež silným útokem na nervy posluchačstva dosahují úspěchu, ale přesto je mi tato stránka Janáčkova díla sympatičtější než národopisné jeho partie. Je v ní aspoň kus života, třebaš ne vpravdě uměleckého. Z těchto míst také je patrné, že by byl Janáček lépe pochodil, kdyby místo všech teorií byl tvořil lidové kusy. Reformátorem Janáček není a nebude, ale mohl být aspoň populárním skladatelem silných kusů, na něž byli by chodili všickni, kdož v divadle potřebují taktó silné senzace. Ovšem jak dlouho by ta Janáček vystačil se svým tremolem a spodním pizzicatem, je jiná otázka. Národní divadlo slibuje již další jeho dílo — Výlet pana Broučka na měsíc. Jak skladateli se bude dařit v tomto díle, možno na poznání její pastorkyně usuzovat skoro již s bezpečností, neboť co je založeno na teorii, podléhá logice této teorie — a ta je v Janáčkově díle až příliš průzračná.

Úspěch Její pastorkyně ukázal však také, že pro dílo znamená *řádné provedení* díla. Národní divadlo totiž vypravilo dílo nejen scénicky barvitě, ale i hudebně tak pěkně, že jsme již dávno takové provedení v Národním divadle neslyšeli. Kovařovic, jenž operu dirigoval, vypracoval ji způsobem, jenž nám živě připomněl blaho doby jeho krásných nastudování českých oper. Vše se tu v pravém slova smyslu lesklo, i orchestr, ač je u Janáčka po všech stránkách nadmíru primitivní. Jaký div, že i to působilo na obecnostvo, jež na taková před-

stavení není dnes zvyklo, přímo podmanivě. Jak ošumělá jsou naproti tomu některá díla Smetanova, o Fibichovi ani nemluvě! Historik našeho divadla dojde tu sice jednou k divnému rezultátu, až srovná, jak se v Národním divadle ve svém jubilejním měsíci dával Smetana a jak se dával jeho odpůrce Janáček, ale přesto nelze nevzdat Národnímu divadlu uznání, že alespoň jednomu českému skladateli dostalo se tu po delší již době provedení opravdu prvotřídního.

Co takové provedení znamená pro úspěch díla, ukázalo se při její pastorkyni dostatečně. Nevěřím, že by naše obecnostvo nedovedlo poznat, jaké jsou umělecké hodnoty tohoto díla, ale dalo se rádo vést divadlem, jež dílo provádělo s velkou oddaností. Ukázalo se pak, že kde je dobrá vůle, tam vítězí i nad nedostatky v reprodukci. Ze sólistů vynikla vlastně jen pí *Horvátová* (39) v úloze Kostelničky, v níž podala výkon tak znamenitý, že již dávno jsme nic takového na Národním divadle neviděli. To byla figura jako z křemene, sice také veristicky pojatá, ale ve shodě s dílem a s výsledkem povýšeným nade vši chválu. Jinak však nemůžeme říci, že ostatní úlohy v opeře byly by, absolutně vzato, provedeny způsobem vynikajícím. Vzpomeneme-li jenůfky sl. Ungrové, (40) dobré dívky, ale celkem tak bezbarvé, jak je v díle samém (jak nemožné jsou obraty této ženy od prvního aktu k druhému a potom i ve druhém aktu!), zbývají nám slovenští chlapi Laca a Števa (p. Schütz a p. Lebeda). (41) Nechci vytýkat nic žádnému z nich, ale ideálu slovenských šohajů neodpovídal z nich jistě žádný. A přece žádný necítil ani tyto, ani jiné nedostatky, poněvadž se úplně ztrácely v celkové kvalitě provedení jistě vynikajícího. Zde jsme zase jednou poznali, že u divadla nezáleží tolik na tom,

má-li dosti vhodných sil pro obsazení všech partí, nýbrž na tom, má-li dosti oddanosti provést dílo tak, jak nejlépe umí.

Národní divadlo však exponovalo Její pastorkyni v *době*, nad níž příznivější nebylo možno vyvolit. Tím nechci říci, že udělalo dobře, že dávalo Pastorkyni teprve letos, a nikoli již před patnácti lety, kdy dílo vzniklo. Naopak umělecky bývalo by bylo lépe, kdyby Pastorkyňa jako ukázka českého naturalismu byla se objevila v době, kdy naturalismus byl ve svém rozkvětu, kdežto dnes objevuje se jako dílo umělecky již opožděné. Ale jsou tu jiné momenty, zvláště nálada doby, jež vyšly tomuto dílu vstříc. Jak dnes nemá nás potěšit pohled na pestrý obraz lidových krojů moravských, plný svěžích našich lidových barev! Jak dnes nemáme uvítat na naší přední scéně dílo, jež vystupuje s prestiží národního moravského díla! V době, kdy vítáme vše, co nás spojuje, vítáme i Její pastorkyni u nás. To jsou city, jež naplňují obecnostvo Národního divadla, a kdo by dovedl tyto city zatracovat dnes? Přesto však nesmíme zapomínat, že to jsou city, jež v nás vznikají jen výjimečností doby a jež musí jednou zase ustoupit jediné vážné zodpovědnosti umělecké. Proto i když jsme sebevíce shovívaví ke všem podobným zjevům, jako je *hnutí svérázu* dnes, kdy cítíme za tímto hnutím hlubší zájmy národní — a úspěch Její pastorkyně náleží docela k úspěchům „svérázu“ — nesmíme přece jít tak daleko, abychom vydali všanc drahocenný majetek naší *vyšší kultury*, k níž jsme dospěli prací svých velkých předků. To platí i o naší hudbě. Bylo by *smutným* výsledkem dnešních těžkých dob, kdyby pod jich tíhou ohroženo bylo dědictví díla Smetanova, kdybychom v náladě pohnuté doby zašli tak daleko, že bychom

zapomněli na podstatu díla Smetanova. Dnešní krize a její nálady pominou, ale kulturní dědictví Smetanovo nepomine. Toto dědictví proto musíme chránit proti všemu, co je ohrožuje, tudíž i proti starému, pouze etnografickému heslu národní hudby, vtělenému v Její pastorkyni. Jinak bychom jen dokazovali, jak *málo hluboko proniknutí jsme kulturou Smetanovou*, když při prvním náladovém nárazu dáme se v ní zvrátit k pravému jejímu opaku. A ten, kdo by v Její pastorkyni spatřoval snad něco více než jen překonaný naturalistický experiment, dokazoval by opravdu, že mu dílo Smetanovo ve své kulturní hodnotě je docela tajemstvím. Proto neostýchám se ani v této době, kdy chápu všechny ty mimoumělecké city, jež se pojí k úspěchu Její pastorkyně, říci svůj střízlivý úsudek o tomto díle.

Jásáme-li dnes při *Prodané nevěstě* a *Hubičce*, jsme-li do duše pohnuti při *Libuši*, nesmíme zapomínat, že tato díla jsou nám dnes i vždy více než jen pouhé opery, že jsou nám štítem v boji o lepší budoucnost, že jsou nám hvězdou, jež nás vede do zaslíbené země svrchované, svépřávné národní *kultury*. Proto však také musíme chránit nedotknutelnost toho odkazu proti každému, kdo jej ohrožuje.