

Výstavba dialogu a monologu v Janáčkově „Její pastorkyni“

I

V hudební estetice stoupá zájem o metodologickou problematiku analýzy uměleckého díla. Je přirozené, že nedílnou součástí oživení na tomto poli je u nás „otvírání oken“, snaha přehlédnout a zužítkovat postupy a výsledky kybernetiky, jednotlivých sémantických disciplín atd. Takovou tendenci nelze zlehčovat nedůvěrou, vyslovovanou zhusta předem, aniž by se poskytnul potřebný čas k uzrání toho či onoho podnětu. Jiná je otázka, zda neexistují i v naší starší estetické literatuře jisté podněty, které kdysi zůstaly na půdě muzikologie nedotčeny a které lety neztratily nic ze své metodologické aktuálnosti pro dnešek. Platí to značnou mírou o výzkumech a výsledcích českého strukturalismu, týkajících se analýzy znakové povahy uměleckého díla a jeho významové výstavby.¹⁾

Studie, kterou předkládám čtenáři, chce velmi skromně upozornit na dosud málo využitě cesty analytického zkoumání zákonitostí hudebně dramatické řeči v souvislosti se strukturalistickým přístupem k živému jazykovému projevu. Odkazuje k pracím Jana Mukařovského o dialogu a monologu, které autor souborně vydal v *Kapitolách z české poetiky*.²⁾ Tyto studie jsou vysloveně orientovány lingvisticky. Dialog a monolog vystupují tu jako polaritní jevy veškeré jazykové komunikace. Obsahují však přesto akcentovaný estetický zřetel projevující se

¹⁾ Obnovení aktivního, dialekticky kritického vztahu ke strukturalismu po dlouhé etapě nesprávného negativistického odmítnutí v 50. letech přichází naplno teprve v r. 1966, v roce 75. narozenin čelného představitele české strukturalistické školy, Jana Mukařovského. Nicméně připravuje se a zraje již od r. 1956, jako součást širšího úsilí o renesanci estetiky a jejích tradic u nás.

²⁾ *Dialog a monolog* (I. *Vstupní poznámky*, II. *O základních stránkách a typech dialogu*, III. *Otázka psychického subjektu v dialogu a monologu*, IV. *Dialog v monologu a monolog v dialogu*), Listy filologické LXVIII., 1940, O. Hujerovi k šedesátým narozeninám, str. 139–160, knižně v *Kapitolách z české poetiky* 1941, I., str. 145–175; 1948, I., str. 129–153. *O jevištním dialogu*. Program D 37 ze dne 31. III. 1937, str. 232–234, knižně s názvem *K jevištnímu dialogu* v *Kapitolách z české poetiky* 1941, I., str. 176–179; 1948, I., str. 154–156. *O jazyce básnickém* (zejména VI. kap. *Monolog a dialog*, „Skrytý“ význam), Slovo a slovesnost VI., 1940, str. 113–145, knižně v *Kapitolách z české poetiky* 1941, I., str. 79–142; 1948, I., str. 79–128. Kromě těchto základních prací připomínám i pronikavý Mukařovského rozbor dramatického dialogu K. Čapka i rozbor dialogičnosti Čapkovy prózy ve studii *Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog*, původně ve Slovu a slovesnosti V., 1939, str. 1–12, knižně v *Kapitolách z české poetiky* 1941, II., str. 467–486; 1948, II., str. 357–373.

v Mukařovského zájmu o specifickou existenci i funkci dialogu a monologu v poezii a v umělecké próze, nehledě již na podstatné otázky, které přináší dramatické umění (viz funkci a významovou výstavbu jevištního dialogu). Obsahují tudíž řadu podnětů i ke studiu vztahů hudby a řeči v celé šíři, najmě však cestu k analýze vztahů hudby a slova na půdě tak vyhraněné umělecké struktury, jakou je opera. Jako východisko se zdají být krajně plodné jmenovitě při rozboru Janáčkovy hudebně dramatické tvorby. Janáček, jak je obecně uznáváno, ve svých dramatických kompozicích vysunul mimořádně do popředí úzký kontakt hudby a živé hovorové řeči, maximální směřování hudby k jazyku — živé promluvě, jakožto aktuální aplikaci jazykových znaků, do níž se promítá předmětná situace hovoru i jedinečný individuálně psychický a sociální stav vzájemně jednajících lidí. Proto se pokusíme význam Mukařovského metodologické koncepce přednostně ukázat alespoň na jednom skladatelově díle,³⁾ aniž bychom tím dávali najevo, že by metodika, kterou Mukařovský vytváří, byla méně aktuální pro studium ostatních Janáčkových děl nebo pro výzkum hudebně dramatické tvorby jiných tvůrčích zjevů, Janáčkově vzdálených. „Její pastorkyni“ si volíme jako materiál k dokumentaci zejména z toho důvodu, že v tomto díle skladatel poprvé uceleně demonstroval vlastní hudebně dramatický princip, který tvoří základ vývoje celé jeho dramatiky.

Mukařovského pojetí monologu a dialogu se důrazně liší od běžného užívání termínů „monologu“ a „dialogu“, s kterým se napořád setkáváme v divadelní praxi, někdy i v divadelní teorii. Vzhledem k tomu, že v tomto rozlišení spočívá vlastní jádro podnětnosti celé koncepce, se značným dosahem pro jakýkoliv materiál, který je podrobován analýze, obrátíme nejdříve pozornost k vymezení obou klíčových termínů.

1

Jak už bylo řečeno, Mukařovský chápe monolog a dialog lingvisticky. To znamená: zatímco monolog v běžném divadelním úzu je vlastně „dialogem“ s nepřít-

³⁾ Využit výsledků Mukařovského studií při analýze Janáčkovy hudby se před námi pokusili již Ant. Sychra a J. Šmolík. Viz: Ant. Sychra, *K otázce funkce současné opery*, Práce a referáty z hudebně vědeckého semináře filosofické fakulty Masarykovy university v Brně. (Studijní rok 1946—47, řídí univ. doc. dr. Jan Racek, č. 3—4.) Rovnost v Brně 1948, str. 35—82, zejména IV. kap., str. 64—80; *Janáčkův spisovatelský sloh jako klíč k sémantice jeho hudby*, Estetika, roč. I., 1964, č. 1, str. 3—30, č. 2, str. 109—125; Jan Šmolík, *Sbory Leoše Janáčka na texty Petra Bezruče*, Leoš Janáček, sborník statí a studií, Knihnice Hudebních rozhledů, roč. V., sv. 5—6, Praha 1959, str. 73—112. Naše stanovisko k těmto pracím je kladné, ačkoliv autoři problematiku danou naším tématem pouze nadhazují. Studie však poprvé začaly prověřovat plodnost postupu zaměřujícího se po linii Mukařovského na principy Janáčkovy dialogičnosti. V Janáčkově dialogičnosti vidí důležitý klíč k odhalení specifčnosti skladatelova konfliktního hudebního slohu i zvláštností jeho slohu spisovatelského. V autorově tisku k dialogické řeči spatřují osobitý skladatelův přínos k zdivadelnění, „zherečtění“ novodobé opery, ba i přínos k řešení širších vývojových problémů struktury evropského hudebního umění prvé třetiny 20. století.

tomným nebo pomyslným partnerem, jeví se lingvistice jako jazykový projev o jediném aktivním účastníku, bez ohledu na přítomnost nebo nepřítomnost účastníků ostatních, pasívních. (Jako příklad monologu je tudíž uváděno i „vypravování“.) Monolog, ať už se realizuje v nepřítomnosti či za přítomnosti druhého účastníka jazykového projevu — posluchače (nebo dokonce celé jejich řady), charakterizuje se vždy vládou mluvčího jakožto permanentně aktivního subjektu jazykového projevu, zatímco účast druhé strany (stran) ustupuje do pozadí, zůstává trvale pasívní. Z toho i plyne, že monolog nemusí být mluvčím ani nijak zvlášť „adresován“; v monologickém projevu nemusí se nějak výslovně ve výstavbě jevit okolnost, že se mluvčí obrací k případným posluchačům, účastníkům projevu. Dokonce takové „adresování“ monologu (např. pomocí oslovení, osobního zájmena 2. gramatické osoby apod.), dojde-li k němu, zabarvuje Mukařovskému monolog již dialogicky. Stejně však, i přes možnou adresnost, je monolog zásadně projevem, který je svou nepřetržitostí do značné míry osvobozen od zřetele k okamžité reakci posluchače i od těsného sepětí s aktuální situací časovou a prostorovou, v které se účastníci projevu nacházejí. Dialog v Mukařovského koncepci je naproti tomu těsně spjat právě se „zde“ a „teď“ platným pro účastníky hovoru a mluvčí při něm přímo počítá s bezprostřední reakcí posluchačovou. Proto se v dialogu z posluchače obratem ruky stává mluvčí a funkce nositele jazykového projevu doslova přeskakuje od účastníka k účastníku. Subjekty, mezi nimiž jazykový znak prostředkuje (subjekt, od kterého jazykový znak vychází: mluvčí, a subjekt, ke kterému se tento znak obrací: posluchač), se tak charakterizují střídavou vládou v jazykové akci, ustavičnou výměnou rolí. V ideálním případě lze říci, že každý je na půdě dialogu stejně aktivním i pasívním.

2

Monolog a dialog se při takovémto vymezení jeví jako dva specifické útvary řeči, jako dva základní jazykové projevy. Na půdě lingvistiky lze ovšem tyto útvary určit ještě blíže, a to v konfrontaci s teorií funkčních jazyků. Otázka zní, zda je lze chápat jen jako pouhé dva funkční jazykové systémy. Mukařovský na otázku odpovídá celkem negativně. Argumentuje tak, že označení „funkční jazyk“ se týká vztahu mezi cílem vyjádření a jazykovými prostředky k dosažení cíle vhodnými. O volbě jistého souboru prostředků („funkčního jazyka“) k aktuální promluvě pak podle něho rozhoduje v každém daném případě mluvčí. Tomuto vymezení „funkčního jazyka“ však monolog a dialog cele neodpovídají. Jednak: volba mezi monologem a dialogem nezávisí jen na záměru a rozhodnutí mluvčího, nýbrž na vztahu mezi oběma stranami účastnými jazykového projevu. O monologičnosti nebo dialogičnosti jazykového projevu tudíž rozhoduje okolnost, zda projev vychází od jednoho nebo více subjektů, kdežto rozhodování o aplikaci kteréhokoliv z jiných funkčních jazyků je záležitostí subjektu jen jediného. (Např. projev počatý jako monolog se může ve svém průběhu změnit v dialog zásahy dosud „pasívních“ účastníků, a naopak zase dialog může převážením jednoho účastníka nad ostatními přejít v monolog, buď na delší chvíli nebo natrvalo.) A dále: ani o volbě jazykových prostředků při dialogu nerozhoduje jen jediný účastník. Při dialogu mohou účastníci naopak užívat různých funkčních jazyků, jeden např. emocionálního, druhý intelektuálního, nebo jeden spisovného, druhý hovorového, je možný i kontrast funkčních stylů, např. v dialogu dramatickém atd. Výsledkem tudíž je, že dialog a monolog nelze chápat jen jako dvě navzájem protikladné formy jazykové výstavby ve smyslu funkčním. Rozdíl mezi nimi je daleko základnější a hlubší než diferenciaci jazyka ve funkční slohy,⁴⁾ třebaže se monolog a dialog

⁴⁾ Podle Mukařovského se funkční rozlišení jeví vzhledem k rozdílu mezi monologem a dialogem až jako druhotná „nadstavba“.

jeví také jako kanonizované soubory jistých jazykových prostředků. Musí být pojímány jako dva navzájem protikladné elementární postoje, z nichž vždy jedním prochází s osudovou nutností každé uvedení jazyka ve vztah s mimojazykovou skutečností.⁵⁾

3

Monolog a dialog ovšem přitom nelze pojímat jako navzájem cizí a stupňovitě řazené soubory jazykového projevu. Autor naopak dovozuje, že dialogičnost a monologičnost jsou společně přítomny při vzniku každého jazykového projevu, ať jeho zjevná forma je monologická či dialogická. Existují v povědomí mluvčího při každém mluvnickém aktu de facto zároveň, zápasíce ještě v samém průběhu tohoto aktu o nadvládu. Při samém zrodu jazykového projevu se tudíž uplatňuje kolísání mezi zaměřením na „já“ a zaměřením na „ty“, a tedy i kolísání mezi monologem a dialogem. Monolog a dialog se tu v podstatě jeví jako dvě síly, jež vzájemně neustále usilují o převahu. Jsou podle Mukařovského dokonce obsaženy již v samém duševním dění, z kterého jazykový projev vychází: vztah mezi „já“ a „ty“, na kterém je dialog osnován, nepotřebuje totiž nutně ke své aktivaci individuí dvou, nýbrž stačí k ní vnitřní napětí, rozpory a neočekávané zvraty dané dynamikou psychického života každého jedince. Zjevná i potenciální dialogičnost jazykových projevů má tak svůj kořen již ve vlastní skryté „dialogičnosti“ průběhu duševního života. Proto se i ve zjevném dialogu mezi několika účastníky psychické dění obráží bezprostředněji než v monologu.⁶⁾ Z celkového pojetí problematiky tudíž vysvítá jako závěr nanejvýš dynamické prolínání zaměření monologického a dialogického, kdy v projevech zjevně monologických můžeme zjistit přítomnost latentní dialogičnosti a v projevech zjevně dialogických skrytou monologičnost. Mluví se pak o dialogičnosti potenciálně obsažené v monologu a naopak. Monolog ovšem vydává svoji dialogizaci ze sebe, ze své vlastní výstavby, nikoliv jen ze svého tématu. Sbližuje se vnitřně s dialogem jako se zvláštním druhem významové výstavby zaměřeným na maximum významových zvratů tou cestou, že do sebe pojme jisté jazykové prostředky vysloveně dialogického charakteru.⁷⁾

Zde je nutno učinit důležitou poznámku i o dialogu. Dialog, jak se ještě ukáže v dalších výkladech, je jako specifický jazykový útvar charakterizován významovými zvraty jmenovitě na hranicích střídajících se replik. Ovšem tato vlastnost nemusí být nikterak soustředěna jen na rozhraních mezi replikami, může rovnoměrně či nerovnoměrně prosycovat řeč celou. Významové zvraty se tudíž objevují i uvnitř jednotlivých replik a dialog se stává „dialogičtějším“, čím hustěji je oněmi zvraty prostoupen i mimo hranice replik. Rozvržení dialogu v repliky jeví se tudíž jako znak sice pro dialog důležitý (pomáhá určovat sémantický rozdíl mezi monologem a dialogem — potud je to znak pro dialog prvotný), přihlížíme-li však k vlastnímu průběhu dialogu, nutno jej vážit toliko jako znak druhotný. Mukařovský z toho důvodu, kde je toho třeba, přesněji ještě rozlišuje mezi termíny: „dialogická řeč“, „dialog“ a „dialogičnost“. Termínem „dialogická řeč“ míní osobitý druh jazykové (a tím ovšem i významové) výstavby, termínem „dialog“ jistou vnější formu

⁵⁾ V tom spočívá hlavní rozdíl mezi pojetím Mukařovského a funkčním pojetím L. P. Jakubinského (*O dialogičeskoj řeči*, Russkaja reč I., Petrohrad 1923, red. L. V. Ščerba), s kterým Mukařovský polemizuje.

⁶⁾ „Psychická situace mezi účastníky hovoru má stálý vliv na průběh dialogického projevu; mnohdy pak do něho zasahuje do té míry přímo, že některý mluvčí odpovídá ne tak na slova partnera jako spíše na psychické dění, které je doprovází. Stává se dokonce, že psychickou reakci (projevenou bezděčným, nikoli sdělovacím gestem nebo mimikou) pokládá mluvčí za dostatečnou odpověď, na kterou ihned reaguje, nepřipouštěje partnera k slovu.“

jazykového projevu. Konečně termínem „dialogičnost“ označuje samu potenciální tendenci ke střídání dvou nebo i více významových kontextů v jazykovém projevu, přičemž se tato tendence (rodem patřící do „dialogické řeči“) uplatňuje netoliko v dialogu ale i v monologu.

4

Takměř doslovně byl rekapitulován Mukařovského výklad o dialogu a monologu. Nakonec je důležité připomenout, že toto lingvistické vymezení obou pojmů lze plně akceptovat na půdě speciální: v rámci zkoumání operního útvaru, kde se setkáváme s hudebně dramatickou strukturou, v které vchází jazyk do styku s hudbou, spolu s ní současně do styku s rozvinutým dějem, realizujícím se hereckým projevem na operním představení zúčastněných operních herců — tvůrců hudebně dramatických postav. Při akceptování obou pojmů v oblasti umělecké je však třeba přesto postupovat obezřetně. Nejen pro soubor postupů a specifických divadelních možností vyplývajících z rozdílu mezi činohrou a operou, kterým se dostává souhrnného a ne zcela výstižného názvu „operní stylizace“. Dialog a monolog v uměleckém díle dramatickém, ať už činoherním nebo operním, kromě celé řady právě vytčených znaků, mají vlastně ještě jednoho činitele navíc: publikum, obecnost. V divadle tak k přímým účastníkům dialogu (monologu) přistupuje účastník další, mlčenlivý sice, avšak naprosto neopominutelný, neboť vše,

7) I monologická tendence se může v dialogu prosazovat různými způsoby a cestami. Nejviditelnější je přítomnost monologického živlu v dialogu např. tehdy, je-li monolog (tj. řeč pronášená bez zásahů druhého účastníka hovoru, byť přítomného) do dialogu vložen. V takových případech jde však o setkání dvou vyhraněných jazykových forem. Jindy monologická tendence prostupuje dialog bez porušení jeho specifického rázu. Vůbec role mluvčích jsou při rozmluvě zřídka rozděleny stejnoměrně. Častěji mluví jeden z nich více než druhý, projevuje snahu ovládnout hovor. K převaze jednoho mluvčího může dojít z rozmanitých důvodů: pro lepší informovanost, pro vyšší intelektuální úroveň, sociální postavení, věkový rozdíl apod. Někdy jde ovšem o „převahu“, která se těmito faktory nepodpírá. Mladší partner nebo mluvčí méně inteligentní mluví více, partner věkově uzrálejší, moudřejší, méně. Zato tím podnětněji třeba zasahuje do tématu hovoru. Ten však, komu skutečná nebo jen taková zdánlivá převaha připadá, vždy ztělesňuje tendenci k monologizaci dialogu, přičemž ona tendence dochází i výrazu jazykového (ve výstavbě vět, ve volbě slov atd.). Působí rovněž na významovou výstavbu. V promluvách toho, kdo v dialogu převažuje, se začne projevovat sklon k nepřetržité logické souvislosti bez významových zvrátů. Existují ovšem i další, jiné případy monologizace. Např. v klidné besedě dochází k situaci, že jeden mluvčí zapomene na partnera a začne mluvit „pro sebe“, oddáváje se vzpomínání nebo zahloubáváje se do svého nitra. Také větší počet účastníků má téměř nutně za následek monologizaci; zpravidla se v takových případech jeden z účastníků prosadí jako hlavní mluvčí, ostatní se pak stanou téměř pasívními posluchači. Dochází i k tomu, že místo dialogu vzniká řetěz monologů (s mluvčími vystupujícími po řadě se souvislými projevy). Zvláštním druhem monologizace je rovněž případ, kdy mezi rozmlouvajícími zavládne značný konsensus, takže úplně zmizí příslovečná mnohonásobnost kontextu, nutná pro dialog. V takovém případě se z dialogu stává monolog střídavě pronášený. Promluvy jednotlivých osob na sebe ostatně někdy navazují tak blízkými významy, že tvoří vlastně souvislý monologický kontext, rozdělený toliko mezi partnery (např. v intimním hovoru, při kterém jsou osoby do té míry spjaty společným zájmem a citěním, že se mezi nimi krajně oslabuje významové napětí, jež bývá podkladem rozdělení rolí v dialogu). Mukařovský zdůrazňuje, že stupeň i odstín monologičnosti v dialogu, podobně jako dialogičnosti v monologu, mohou být velmi rozmanité. Tudiž teprve rozbor řady konkrétních případů může ukázat důležitost monologičnosti pro dialog a dialogičnosti pro monolog v celé jejich závažnosti i rozloze.

co je v dramatickém dialogu (monologu) řečeno, je zaměřeno i k němu, a především k němu, k účinku na jeho vědomí. Dialog a monolog jsou na tomto poli tudíž daleko složitější povahy než ve sféře mimoumělecké, což se týká celé výstavby dialogické a monologické řeči i jejich vzájemného prolínání. V jevištní řeči (ať už činoherní či operním zpěvu) je svým způsobem mimořádně upřena pozornost najmě k umělecko-významové stránce, srovnáváme-li ji s řečí v běžném životě. Vystupuje v ní do popředí specificky složitá souhra významů odehrávající se v několika horizontech. Mukařovský konec konců připomíná řadu činoherních možností, jak se může realizovat. Např. vyřkne-li dramatis persona A jistou větu, je pro ni význam této věty určen zřetelem k osobě B; není však nikterak jisto, že osoba B bude tento význam chápat, jak by si osoba A přála. Publikum může být přitom vydáno stejné nejistotě jako osoba A; je však také možné, že bylo nějakým hovorem předchozím, o kterém osoba A nemusí mít tušení, poučeno o nastrojení osoby B, takže překvapení osoby A z nenadálé reakce partnerovy nebude již překvapením publika. Může také nastat případ opačný. Osobám na jevišti bude známo něco, o čem dosud neví publikum atd. Významová souvislost, která dodává smyslu prosloveným slovům, může být také publiku společná jen s některými z jednajících osob, toto dorozumění s publikem může střídavě přecházet od osoby k osobě, nebo publikum může konečně rozumět významovému zaměření osob všech, třebaže si tyto osoby navzájem nerozumějí. Kromě toho je vždy v povědomí publika celá předchozí významová souvislost hry, o které nemusejí mít vědomost daleko všechny jednající osoby; mohou také nastat případy, kdy publikum je širě informováno o jevištní situaci než dramatické osoby atd.

Nakonec vše, co je na jevišti řečeno (zpíváno), **naráží** ve vědomí nebo v podvědomí publika na systém hodnot (morálních, estetických atd.) pro publikum platný, na jeho postoj ke skutečnosti. Vnitřní stavba dramatického díla, zahrnujíc v sebe i výstavbu dialogů a monologů jako dvou základních vidů lidských styků a postojů v nich, je tudíž přímo „komponována“ s ohledem na to, aby vyvolala u vnímatelů specifickou odezvu: umělecké dílo (celým smyslem výstavby, nejen tématem) má působit na soubor životních zkušeností obecnstva (estetické a umělecko-estetické v to plně počítaje), buď potvrzovat jejich aktuálnost, buď je negovat, rozmanitě přetvářet či pomáhat utvářet nové. Divadelní projev se tím na rozdíl od běžné dorozumívací řeči jednoznačně orientuje na umělecký účín.⁸⁾

⁸⁾ Zvlášť specifickou problematiku v tomto směru přináší opera, a to po celou svoji historii. V opeře zvlášť na obecnstvo náročně působí složitost a rozpornost jejich norem, nebyvalé napětí mezi historickou zátěží různých navyklých postupů a „zobrazovacích“ metod, kterou si opera jako umělecký útvar nese (a s níž velcí skladatelé od díla k dílu zápasí), a mezi požadavky uměleckého vývoje, nesenými společenskými motivy a estetickými potřebami té které nové doby.

Opera (např. na rozdíl od symfonických útvarů) má podobně jako činohra daleko bezprostřednější styk s obecnstvem, a to pro svoji vizuálně-auditivní názornost. Nad jiné umělecké útvary se tudíž prudce střetává s novými společenskými skutečnostmi a požadavky, s nimiž se pak musí postupně vyrovnávat navozením nového vztahu operní struktury ke skutečnosti. Na druhé straně však vývojově už samou svojí povahou (pro četné konvencionální funkce, které historie postupně v operním útvaru navršila) je to současně útvar, který je značně rezistentní vůči zásahům zvenčí. „Mezi všemi odvětvími divadelnictví vzdoruje opera vpádu nových skutečností obzvlášť úporně . . . Abychom . . . pochopili základní problémy současné opery, musíme uvážit . . . její sociální funkce, s nimiž je opera spjata už od dob svého vzniku . . . Už sama okolnost, že mluvené slovo je v opeře nahrazováno zpěvem, upozorňuje na znakovou povahu divadelního umění; bylo-li jasné, že zpěv není na operním jevišti zpěvem (alespoň ne vždy — Z. S.), nýbrž znakem řeči, pak bylo nasnadě odhalení znakové povahy i u ostatních složek operní struktury. Stylizace jazykové složky ve zpěvu ovšem vedla k tomu, že byly do značné míry stylizovány také složky ostatní, především herectví,

Do tohoto okruhu specifické funkce dramatické řeči nakonec patří i otázka tzv. vázanosti dialogu a monologu. Dialog i monolog jsou vždy podle Mukařovského vpjaty do celku dramatického díla, a to zcela konkrétně a v každém díle jinak, jinými cestami. Nemusí být ovšem „volné“ do té míry, aby mohly rozvinout všechny své proměnlivé možnosti, nýbrž bývají zhusta ve své pohyblivosti omezeny, vázány některou jinou složkou dramatické struktury či celou skupinou složek.⁹⁾

V první kapitole jsme do zhuštěné zkratky soustředili základní teze Mukařovského pojetí dialogu a monologu. Po takové přípravné fázi se chceme již pustit přímo do řešení otázek, které se týkají hudební výstavby dialogu a monologu „Pastorkyně“, včetně problematiky, jak Janáček hudebně realizuje vzájemné jejich prostupování. V první řadě se ovšem stane předmětem našich úvah samotný dialog, a to z hlediska podstatných stránek, které konstituují určitý projev jako projev bytostně dialogický (prozatím bez zřetele k latentní monologické tendenci, která jej provází). Pozornost obrátíme nejmě k vlastní hudebně dramatické struktuře, ke specificky hudebním prostředkům dialogu, nikoliv jen k prostředkům jazykové výstavby dialogu, které se rýsují ve slovním textu opery.¹⁰⁾ Detailněji

kteří si málokde v takové míře jako právě v opeře vytvořilo celý soubor konvencionálních tvárných postupů-clichés, jež pak úporně přetrvávají věky . . . Je tedy od počátku už samou povahou umělecké struktury v opeře způsobeno, že se obklopila krunýřem, který mocně odolává nárazům zvenčí a tudíž i jakýmkoli změnám ve výstavbě struktury samé . . . Navenek se to v dějinách opery jeví v tom, že je každý násilný zásah do jejího vývoje doprovázen rozhořčenými spory . . . Vznikají zpravidla v údobích radikální přestavby společenské struktury, kdy je především divadlo v pohybu a nový poměr ke skutečnosti se řeší novým postojem k problému divadelnosti a především k základnímu nositeli divadelní akce. Opera v takových obdobích obvykle nabývá nových funkcí a hierarchie funkcí se přeskupuje . . .“ (Ant. Sychra, *K otázce funkce současné opery*, str. 35–38.)

⁹⁾ Např. realistické divadlo (v běžném pojetí 19. století) spjalo dialog těsně s půdorysem hry, tj. se vzájemnými vztahy osob jako konstantních „charakterů“. Dialog slouží v něm k tomu, aby během hry vzájemné vztahy osob stále zřetelněji vyhraňoval a aby tak každou osobu stále jasněji definoval pomocí jejího poměru k ostatním. Nepředvídanost významových zvrátů je proto dovolena jen potud, pokud nevádí tomuto hlavnímu účelu, nýbrž naopak mu slouží. Jinou vázanost dialogu a monologu realizuje např. impresionistické divadlo či drama symbolistické, expresionistické apod. Výstavba dialogu a monologu je tu pokaždé podřízena jiným slohovým normám a principům.

¹⁰⁾ Uvědomujeme si ovšem, že text „Pastorkyně“ (libreto) je rovněž do jisté míry výtvorem skladatelovým, že vznikl skladatelovým přepracováním textu hry Gabriely Preissové (*Její pastorkyňa. Drama z venkovského života moravského o 3. jednáních*, viz V. vyd. v Praze 1923). Ze srovnání Janáčkovy úpravy s originálem Preissové by však vyplynulo konstatování, že Janáčkovy zásahy do originálu Preissové nemají povahu běžných úprav činohry v operní libreto, kdy se činohra pro svůj odlišný „čas“ (činoherní) od „času“ operního prošlétá, kdy se provedou divadelně lákavé přesuny dějových „motivů“ apod. Janáčková práce na textu podle Preissové se naopak rovná přísné a odpovědné koncepční práci, ať už se jeví v časovém zkrácení děje, ve vypuštění osob, v dějových přesunech, ve velkých škrtech textu či v drobnějších eliminacích jeho částic, v rozmanitých úpravách větných celků, v slovních přesunech a nesčetných významových posuvech. Nese stopy celkově odlišného a důsledně kontextuálně (od výstupu k výstupu) promyšleného uchopení tématu, realizovaného pak jednoznačně v hudební struktuře díla. Dokumentovat toto specificky janáčkovské pojetí

řečeno, půjde nám o to, pochopit vztahy mezi jazykovou výstavbou dialogu a jejími typickými prostředky na jedné straně a hudební výstavbou a jejími prostředky na straně druhé. Teprve na závěr přistoupíme k problematice monologizace dialogu a dialogizace monologu, jak se jeví v „Pastorkyni“. I zde bude naším úkolem vyšetřit, jakými cestami jsou oba jevy realizovány na poli hudby v úzkém kontaktu s jazykovými rysy textu. Studii, zaměřenou takto pracovní-analyticky, ponecháváme záměrně bez širších závěrů. Domníváme se, že výsledky, ke kterým dospěje, by musely být podrobně ještě konfrontovány s rozбором ostatních Janáčkových hudebně dramatických děl, aby o nich mohlo být s jistotou prohlášeno, že jsou platné nejen pro „Pastorkyni“, nýbrž pro celou skladatelovu tvorbu.¹¹⁾

II

Podstata dialogu se podle Mukařovského nutně jeví ve třech stránkách jazykového projevu. Prvá je dána vztahem mezi účastníky dialogu: polaritou mezi „já“ a „ty“, druhou tvoří vztah mezi účastníky hovoru na straně jedné a reální, předmětnou situací, která účastníky ve chvíli hovoru obklopuje, na straně druhé. Třetí stránku jazykového projevu nazývaného dialogem odhaluje specifický ráz jeho významové výstavby. Projevuje se jako zaměření jazykového projevu na významové zvraty, které vznikají na rozhraní replik jako následek prolínání několikerého kontextu.¹⁾

Pokusíme se každou z těchto stránek postupně rekapitulovat a současně rozvinout v příslušných třech směrech vlastní hudební analýzu.

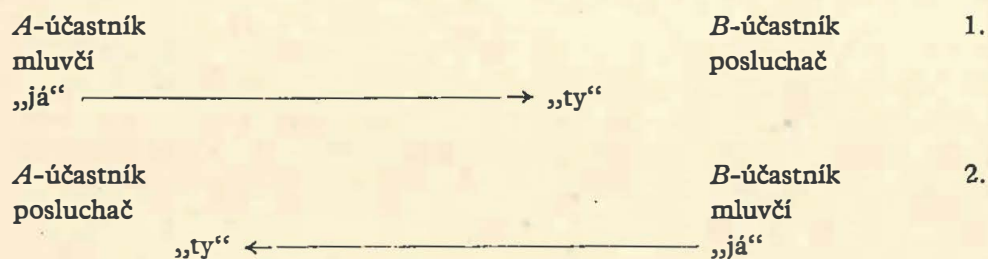
může ovšem jen samostatná monografická studie, natolik se toto téma vymyká svojí rozlehlostí zpracování v rámci našeho pojednání. Z toho důvodu, třebaže by taková komparace vnesla nanejvýš potřebné světlo na Janáčka dramatika i jazyk Preissové, jsme se rozhodli považovat slovní text opery pro analýzu celkem za daný, ponechávaje stranou a mimo rozbor jeho genezi, otázku, co je v něm vlastnictvím Preissové a co činem Janáčkovým, ať už jde o autorovu transpozici originálu se zřetelem ke všem změnám, nebo dokonce o vnesení nových, u Preissové neznámých dějových či jazykových rysů do textu. (Srovnej s tím výsledky analýzy Františka Paly v studii *Jevištní dílo Leoše Janáčka*, Musikologie 3. Sborník pro hudební vědu a kritiku, založil Vladimír Helfert. K stému výročí narození Leoše Janáčka, Praha—Brno 1955, str. 93—100.)

¹¹⁾ Rámec této dílčí analytické studie přesahuje i otázka aplikace Mukařovského metodiky při studiu operních děl jiných autorů, povahou i dobou vzniku „Pastorkyni“ vzdálených. Soudíme, že koncepce dialogu a monologu v té podobě, jak ji autor navrhuje, by mohla sehrát úlohu velmi účinného pomocníka při poznávání nejdůležitějších vývojových proměn opery jako žánru, a to nejen těch změn, kterými prošly dějiny české opery od Smetany do dneška. Ovšem bylo by naprosto nezbytné, promítnout tuto koncepci do široce založené historicko-srovnávací analýzy.

¹⁾ Mukařovský poznamenává: Jestliže dvě prvé stránky dialogu jsou dány vnějšími okolnostmi, jež jazykový projev doprovázejí, tkví tato třetí uvnitř jazykového projevu samého, jsouc záležitostí jeho souvislosti. Tvoří také sémantický rozdíl mezi dialogem a monologem, zatímco stránky předešlé vyplývají z nutných reálních předpokladů hovoru.

Jak naznačuje obecně následující schéma, má relace mezi účastníky jazykového projevu v dialogu právě tu vlastnost, že je teoreticky vzato důsledně polaritní. Jeví se vždy ze stanoviska toho z nich, který právě mluví, jako relace „já“ — „ty“, s ustavičnou vzájemnou výměnou úlohy mluvčího a posluchače. „já“ — *mluvčí* se v určité fázi hovoru proměňuje z hlediska druhého účastníka (dosud posluchače, nyní však mluvčího) v „ty“ — *posluchače* a naopak.

Fáze jaz. projevu

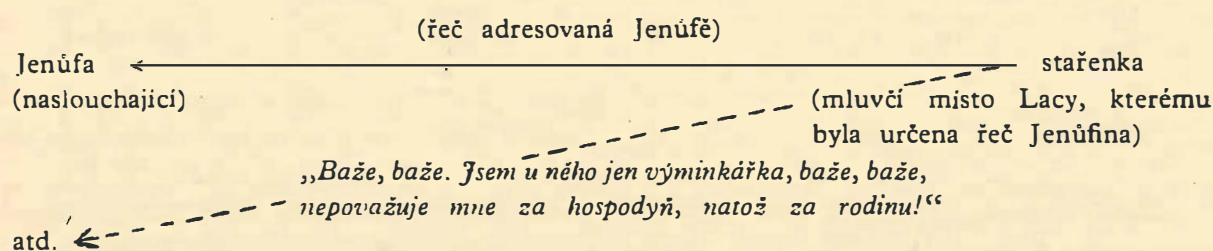
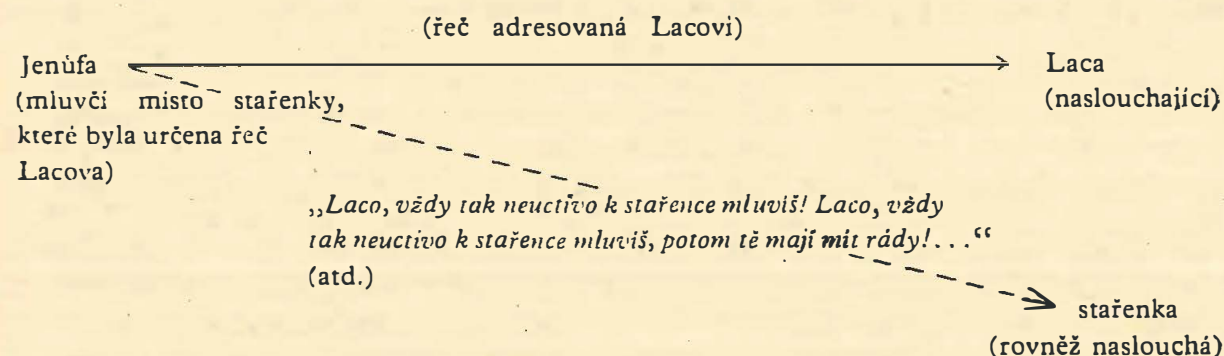
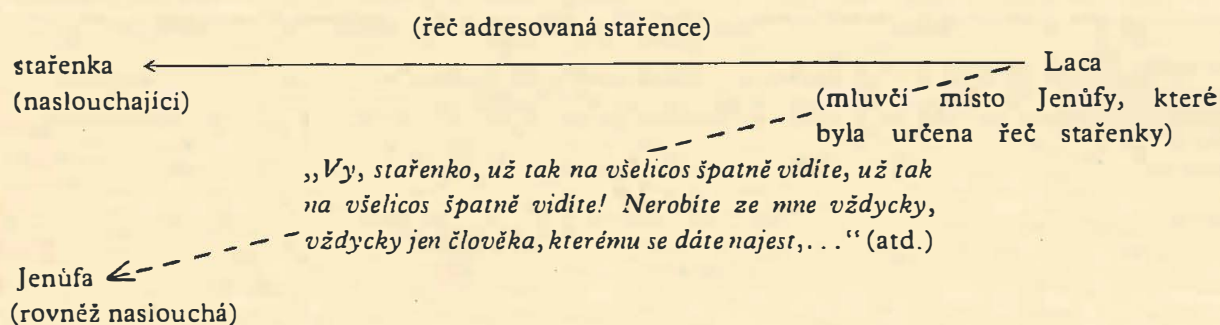
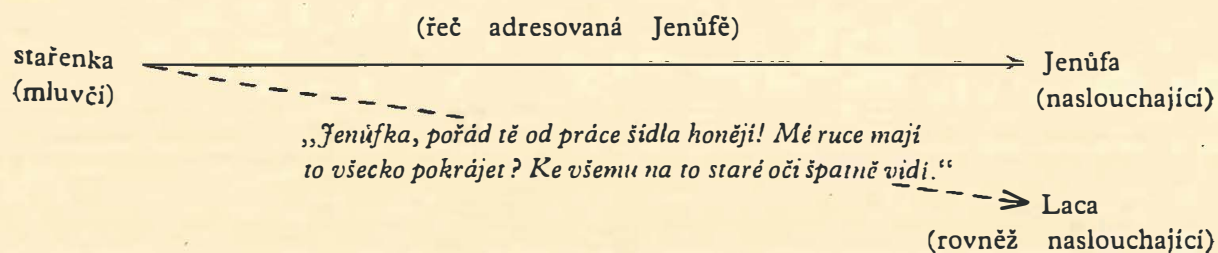


Relace mezi účastníky jazykového projevu má tak podobu klasické zpětné vazby.²⁾ Vzájemná vazba mezi účastníky jazykového projevu (A, B) je pocítována jako napětí neupoutané k žádné ze dvou mluvčích stran; existuje mezi nimi. Objektivizuje se tudíž jako „psychologická situace“ hovoru. Dialog pro toto napětí (plynoucí z neustálé proměny aktivního subjektu jazykového projevu v subjekt pasivní a naopak) je zvláště pohyblivým jevem jazykové komunikace, na rozdíl od určité statickosti monologu, v němž relace „já“ — „ty“ je jednosměrně ustálena: A — účastník je trvale mluvčím, kdežto B — účastník trvale posluchačem. Pro dialog charakteristická polarita mezi „já“ a „ty“ doznává ostatně i příslušnou odpovídající „projekci“ přímo ve výstavbě dialogu, a to v řadě jazykových prostředků, v korelátech, v nichž se zakotvuje. Především může být promítnuta do významového protikladu mezi osobními i přivlastňovacími zájmeny první a druhé gramatické osoby, do protikladu mezi první a druhou osobou slovesnou, může se jevit ve formě imperativní, vokativní, ve volbě vět tázacích apod. Může se konečně zrcadlit i v protikladu mezi kladem a zápořem (*ano* — *ne*), v syntaktických vztazích mezi větami,

²⁾ V „Pastorkyni“ se setkáváme celkem běžně s dialogy o dvou účastnících. Kromě dialogů této skupiny se však v operě naleznou i dialogy o více než dvou účastnících. K této skupině patří např. dialog mezi stařenkou, Lacou a Jenůfou (klavírní výtah, str. 16–23). Je osnován jako zhudebněný hovor o třech účastnících. Je však pozoruhodný tím, že v něm na „řeč“, adresovanou druhé osobě osobou první, odpovídá vždy třetí osoba, které taková „řeč“ nebyla bezprostředně adresována. Vokální promluvy tu postupují úhlopříčně, do kříže, jak dosvědčuje následující schéma. Takový dialog nazýváme pracovně „křížovým“.

Podobně je tvořen i úryvek dialogu mezi Lacou, Jenůfou a Kostelničkou v VIII. výstupu 2. jednání (klavírní výtah, str. 201 a dal.): „A za mne bys nešla, za mne, Jenůfka?“ Kostelnička tu odpovídá za Jenůfu, ačkoliv Lacův projev je určen přímo Jenůfě, nikoliv Kostelničce: „Půjde za tebe, půjde, Laco, půjde...“

V celé studii se budeme důsledně odvolávat ke klavírnímu výtahu *Její pastorkyně* (Hudební matice Umělecké besedy, IV. vyd. Praha 1942, č. 89). Pro úsporu rozsahu neuvádíme notové příklady v textu, spokojující se toliko se stránkovými odkazy na ta místa opery, o nichž budeme hovořit. Čtenáři však doporučujeme, aby text studie sledoval s klavírním výtahem v ruce. Klademe značný důraz na živou zvukovou představu těch partií, které podrobuje rozboru.



v adversaci (*avšak, ale*), ve vztahu připouštěcím (*přesto, nicméně*). Takové prostředky pomáhají vždy zdůraznit vzájemné ohraničení subjektů dialogu, respektive vyzdvihovat různost jejich mínění, citů i chtění.

Jsou-li dány základní jazykové prostředky první stránky dialogu, vzniká přirozeně otázka, jaký poměr k nim zaujímá Janáčкова hudba. Je k nim lhostejná či nikoliv? Odmyslíme-li si konstantní „ohraničení“ dramatických osob, zaručené v partituře „Pastorkyně“ příslušným hlasovým oborem, předepsaným skladatelem pro jednotlivé představitele osob, musíme jako základní věc konstatovat, že struktura díla prozrazuje značnou autorovu citlivost vůči jazykovým korelá-

tům, do nichž se dialogické napětí „já“ — „ty“ promítá.³⁾ Je tomu tak přímo ve sféře proměnlivých složek a stránek hudebního projevu (v melodice, rytmy, metrice, tonalitě atd.). Až překvapuje, jak je Janáček v této sféře vždy pozorný k sémantickému náboji, kterého jsou tyto jazykové jevy zprostředkovateli. Nejde tu však o pouhou vnější konstrukci kompoziční linie hudby podle jistých izolovaných textových prvků, nýbrž o tvůrčí a svébytné hudební umocnění a významovou aktualizaci celého jejich souhrnu, z hlediska té specifčnosti, která je jedinečně hudbě vlastní. Výsledek je nasnadě: Janáčkovu dílo poskytuje hudebně dramatický projev, v němž dialogická řeč nabývá nanejvýš osobité plastičnosti.

Aktualizace jazykových rysů první stránky dialogické řeči je prováděna hudbou pomocí řady činitelů, v jejichž povaze je, že se v jednom časovém okamžiku

³⁾ Tato skutečnost zásadně souvisí s vlastní povahou tématu „Její pastorkyně“. Je všeobecně známým faktem, že toto drama přináší zcela mimořádně napjaté vícenásobné konfliktní relace mezi osobami, jimiž je dějové pásmo zabydleno. Onu atmosféru podmiňuje již neobvyklé propletení příbuzenských vazeb mezi aktéry hry. Ze dvou synů, již zemřelých, které měla stařenka Buryjovka, si starší syn vzal o patnáct let starší vdovu, mlynářku Klemeňovou se synem Lacou Klemenem. Z tohoto svazku, jak známo, pochází Števa. Mladší syn Buryjovky, vdovec s dcerou Jenůfou, kterou mu dalo první manželství, si zato bere Petronilu Slomkovou, později zvanou Kostelničku. Tak Laca a Števa jsou bratři z různých manželství a ovšem s nerovným sociálním a morálním postavením v rodině. Stařenkou hýčkanému, rozhazovačnému Števovi, stařenčinu pokrevnímu vnukovi, je jako dědictví zapsán celý mlýn, protože mlynářka Klemeňová dala mlýn upsat Buryjovi, svému druhému muži, kdežto odstrkovanému, prudkému Lacovi, stařenčinu nevlastnímu vnukovi, přísluší na mlýně toliko nepatrný podíl. A zároveň jsou to bratřanci pastorkyně Jenůfy, nevlastní dcery Kostelničky. Laca je Jenůfiným nevlastním bratrancem, Števa bratrancem pokrevním. Na neštěstí však oba, přes úzké příbuzenské vztahy k Jenůfě, dívku milují. Osoby hry jsou nadto nadány protikladnými povahami zemitých typů moravského venkova, prudkým činným chtěním a citěním. V ději se tudíž ustavičně dostávají do příkře vyhocených životních střetnutí, situací, z nichž až pudově horečně hledají každá po svém vlastní východisko. Vzpomeň např. na Jenůfin marný, před lidmi utajovaný zápas za milovaného Števu, s nímž má mít ke své hanbě za svobodná děcko, na Kostelniččin upjatý a povýšený postoj ke Števovi, motivovaný osobní averzí k Buryjům, rodině opilců, a posléze na její zoufalé úsilí získat proradníka Števu, když se Jenůfě chlapčok skutečně narodí, úsilí hraničící až s nehlubším pokořením. Nanejvýš příznačný je rovněž Kostelniččin heroický zápas se sebou samotnou, ústící až v hrůzný zločin, aby neutrpěla její pověst před soudem vesnice. Připomenout lze i Lacovo úsilí zmařit vztah Števu a Jenůfinu a získat pro sebe Jenůfu stůj co stůj, i za cenu zohavení Jenůfiny krásy, poranění jejího líce, nebo konečně Jenůfin vztah k narozenému děcku, s její bláhou nadějí ve Števu, který ji dávno už opustil, i nakonec její odevzdaný, trpělivý zápas za životní vyrovnání po boku právě toho Laci, který byl strůjcem její tragédie. Napjaté jsou v dramatu i osobní relace vedlejší, např. mezi Kostelničkou a rychtářkou, Lacou a stárkem, dokonce i mezi stařenkou a Kostelničkou. Vlastní katarze osob (vražděkyně Kostelničky po jejím odhalení, Lacova a Jenůfina, klenoucí se v usmiřujícím konci hry) mohou tak v závěru dramatu dostoupit vrcholné dramatické účinnosti a ojedinělé filosofické hloubky.

Viz rozbory: Bohumír Štědroň, *Janáčkovu Její pastorkyňa*, Praha 1954; Jaroslav Vogel, *Leoš Janáček dramatik*, Praha 1948; Jaroslav Vogel, *Leoš Janáček. Život a dílo*, Praha 1963; František Pala, *Jejištní dílo Leoše Janáčka* (Musikologie 3., Praha — Brno 1955); František Pala, *Postavy a prostředí v Její pastorkyni* (Leoš Janáček, sborník statí a studií, Knižnice Hudebních rozhledů roč. V., sv. 5—6, Praha 1959).

mohou prostupovat a vzájemně podpírat v působnosti. Chceme-li tuto problematiku rozvinout soustavně, bude ovšem třeba se věnovat každému činiteli zvlášť a teprve potom poukázat na jejich vzájemnou součinnost. Ve smyslu určité systematiky lze v první řadě upozornit na dění, které je schopna realizovat melodická složka hudebního projevu, jednak svojí stránkou melodickou, jednak stránkou rytmickou a tempovou. V průběhu melodické linie (stránky melodické) Janáček často záměrně konfrontuje různé druhy melodického pohybu, zejména pohyb stoupající či klesající s pohybem rovným (v opakovaném tónu) tak, že výrazná melodizace „zasáhne“ ten či onen dialogický jazykový prostředek (slovo či složitější jazykový výraz), zatímco ostatní jazykové výrazy zůstávají relativně ve stínu melodické recitanty. Zvýšený stupeň melodické aktivity, zejména v rozvoji melodické linie vzestupným směrem, strhává na sebe pozornost vnímatele a touto cestou vysunuje do popředí i sám jazykový výraz jako dominující prvek výstavby dialogu.

Např. ve zpěvu Kostelníččině „*A tak bychom šli celým životem — celým životem — a ty Jenůfka, a ty Jenůfka mohla bys ty rozhazované peníze sbírat, peníze sbírat! ...*“ (kl. výtah, str. 66—67) se melodizací zpěvní linie vyzdvihne do popředí osobní zájmeno 2. gramatické osoby s jmenným oslovením partnerky, ke které se dramatická osoba obrací („*a ty Jenůfka ...*“), i slovesný tvar 2. gram. osoby („*mohla bys ... sbírat, ... sbírat*“), zatímco výrazy „*A tak bychom šli celým životem ...*“ jsou přednášeny na jednom opakujičím se tónu (*ces*). Podobně dále, ve větě „*Povíš mu, že já nedovolím, abyste se prv sebrali, že já nedovolím ...*“ (str. 67), Janáček rozhýbáním melodické linie vysune do popředí druhý výraz „*že já nedovolím, ...*“ (osobní zájmeno a slovesný tvar 1. gram. osoby, s důrazem na slovesném tvaru „*ne dovolím*“), zatímco počáteční výrazy „*Povíš mu, že já nedovolím*“, zpívané na jednom tónu *es*, jsou aktualizovány toliko rytmicky, a to s důrazem na slovech „*povíš*“, „*já*“. Konfrontace melodických pohybů je patrná i na str. 104—105: „*Ale zadarmo ti tu voničku nedám.*“ „*Laco, uhodím tě!*“ „*Co máš proti mně?*“ „*Ježíš Maria! Tys mi probodl líco!*“ „*Co jsem to urobil! Jenůfka! Co jsem to urobil, Jenůfka! Já ta lubil, já ta lubil odmalička, odmalička lubil...*“ V první větě Lacově se účinně konfrontuje adversace „*ale*“ (na rytmicky zpevněné recitanci) se slovesným tvarem 1. gram. osoby „*nedám*“ (intervalový krok). V druhé větě (Jenůfině) skok oktávy zvýrazňuje vokativní oslovení partnera („*Laco*“), zatímco výhrůžné „*uhodím tě*“ se usadí na tónu těžší výšky, podobně jako výkřik „*Ježíš Maria!*“ Recitanta vládne i ve výkřiku „*Tys mi probodl líco*“ (až na závěrový oktávový skok směrem dolů). Proti tomu věta „*Co máš proti mně?*“ je výrazně vzestupně melodizována, s důrazem na osobním zájmenu „*mně*“, takže se hudebně aktualizuje (intonuje) jako věta tázací a zároveň jako ostrá výhrůžka, v níž se vyhrocuje vztah „*já*“ — „*ty*“ v protiklad. Zásadně vzato, melodizace určitého úseku počínajícího recitantou může být i sestupná. (Str. 48: „*Co ty, Jenůfo, za mamičkou nevejdeš?*“ Jde o aktualizaci věty tázací jako dialogického prostředku a současně o zvýraznění slovesného tvaru a neobvyklého slovosledu.) Může být také vzestupná a pak sestupná (str. 232: „*... já už jsem to všechno zlé v sobě překonal — všechno, že tys se mnou, že tys se mnou!*“). Úsek i předtím melodicky rozhýbaný může být naopak konfrontován s následnou nivelizací melodického pohybu (str. 94: „*Smrt bych si musela urobi!*“ „*O nechte hovorů ...*“). Jindy je recitanta stálým půdorysem úseku; na takovém podkladě pak změny výšky linie zvlášť účinně zasahují jednotlivé koreláty dialogické řeči (str. 34—35: „*Co to robíš, mládku? ...*“ atd.; str. 39—40: „*Ale nač tobě to vykládám ...*“; str. 42—43: „*Však ty, nezapírej ...*“ atd.).

Podobnou úlohu, jakou má konfrontace různých druhů melodického pohybu, plní v daném úseku (např. replikce) „prostorová“ konfrontace intervalů různé šíře, na jedné straně např. půltónů či vel. sekund a terciových kroků, na druhé straně skoků. Taková práce s melodickými intervaly ovšem může být nejrozmantější v kombinacích intervalů (jejich nakupení), může nabýt i rozmanitého smyslu v dané dílčí promluvě.

Z celé řady příkladů lze upozornit na funkci vzestupného oktavového skoku vůči slovům „šla jsem“, „viďte, stařenko“ ve větách: „Vzpomněla jsem si na rozmaryju, že mi usychá; šla jsem ji omočit k vodě. A kdyby mi uschla, viďte, stařenko, říká se, že uschne potom všechno štěstí v světě...“ Melodická linie těchto vět (str. 25—27) se tu realizuje za naprosté převahy intervalových kroků. Tím spíš pak oktavový skok vyzdvihne do popředí slovesný tvar „šla jsem“, rovněž jako do projevu vložené adresné výrazy, jimiž se Jenůfa citově naléhavěji obrací k partnerce dialogu („viďte, stařenko“). Funkce skoků je zde syntakticko-intonační i expresivní. Konfrontace intervalových kroků a skoků je patrná i na str. 101—103: „A on na tobě nevidí nic jiného, a on na tobě nevidí nic jiného...“ (srovnej vždy dvojí znění „on na tobě...“, jednou ve světle tónů $as^2-fes^2-ges^2-g^2$, podruhé $fes^2-ces^2-des^2-ges^2$; dále $as^2-es^2-f^2-g^2$ vůči $f^2-h^1-c^2-g^2$). Intervalová konfrontace postihuje ovšem i slova další „nevidí nic jiného“. Jiný příklad vztahů melodických intervalů, teď opět v obráceném pořadí (skoky—kroky), je znatelný na str. 92: *Ty mi takový nesmíš být, Bože můj, Bože můj...* „Dialogické koreláty „Ty mi“ nesené kvartou se tu dostávají do výrazného vztahu k záporu „nesmíš být“ (sekundy), jímž se Jenůfa rigorózně obrací ke Števu jako k partnerovi dialogu. Těsně předtím (str. 91) je však poměr kroků a kvartového skoku opačný: „Ale včil na ně hledět nemáš...“ Kroky aktualizují adversaci, kvartový skok zápor. Konečně kombinace skoků melodicky vzestupných v konfrontaci s kombinací kroků klesajících je viditelná na str. 75 („Jdi se vyspat, Števuško, jdi! Jseš mladý, kamarádi tě svádí, zapomněl jsi se!“ „Kamarádi tě svádí?“). Skoky při vzestupech vyvolávají apelační intonaci první věty, kroky při poklesech expresivní intonaci chlácholivé domlouvání ve větě druhé. V hlasu rekrutů se aktualizuje inverzními skoky ironie v dialogickém opáčení, které následuje jako posměšná replika po zpěvu stařenině.

Rovněž následné výplně intervalových skoků pozorujeme u Janáčka velmi často. Linie po neobvyklém skoku či skocích se obrací opačným postupem a „vyplňuje“ předcházející skok či skoky intervalovými kroky. Aktualizační úloha skoků vůči jazykovému výrazu je tak zvláště podtržena následným melodickým okolím. Výplně v takovém případě zřetelně vystupují jako prostředek zpětného upozorňování na zesílenou váhu skoku vůči jazykovému výrazu. Ovšem bývají i případy, kdy skok upozorňuje na váhu samotné výplně, expresivně zatěžkané.

Jako ukázkou uvádíme str. 142—143: „... je celý po tobě! Pojď se Števo, přece naň podívat! Na kolenou toho se musím dožadovat.“ — „... neopusti moji pastorkyňu, moji dceru radostnou — ...“ Jde o aktualizaci osobního zájmena 2. gram. osoby „tobě“, zájmena přivlastňovacího „moji“, nebo naopak tvarů nesených výplní „se musím dožadovat“. Stejně na str. 259—260: „Jenůfka, Jenůfka! Vzpamatuj se, vzpamatuj se!...“ „Pust mne, to je Števuška, můj chlapčok, můj, můj!“ Na str. 266 „Ještě jsem tu já! Vy ničeho nevíte!“ se vyzdvihuje osobní zájmeno „já“ sekundovým výkyvem z recitanty (a ostrým akcentem) a proti němu větný obrat „Vy ničeho nevíte!“ se zdůrazněním „ničeho nevíte“, neseným výplní. Jiné příklady ke studiu poskytují tyto partie: str. 18—19 („Však já vím, že nejsem váš, — váš vlastní vnuk...“ „To jste mi pokaždé připamato-

valy...“), str. 20 (*„...když jste mazlívaly Števu na klíně... a hladily jeho vlasy, že žluté jak slunečko!...“*), str. 123–125 (*„A já si na tobě tak zakládala, a já si na tobě tak zakládala! Bože můj! Bože můj!“*; napětí mezi „já“ a „ty“ je tu vyzdvíženo konfrontací kroků, skoku a následné výplně zvláště názorně).

Na intervalový skok a jeho úlohu vůči jazykovému výrazu Janáček upozorňuje i tím, že pro skok melodické linie volí interval slohově méně obvyklý (např. nediatonický), podle zásady, že prvek méně pravděpodobný z hlediska množiny možností, kterou dává intervalový systém daného slohu, má vyšší informační hodnotu, než prvek v slohu pravděpodobnější, početně častěji užívaný. Za příklad toho mohou sloužit dvě vokální promluvy na str. 125–126: *„Matičko, tak je mi mdlo! Mamičko, půjdu si lehnout!“* — *„Ale prve si to všecho vypij, aby se ti v spánku ulehčilo.“* Ve zpěvu Jenůfě pozorujeme převahu běžných sekundových kroků (pouze kvartový interval podtrhuje osob. zájmeno „mi“ a slovesné tvary *„půjdu si lehnout!“*). Zato ostřejší adversace Kostelniččina se nese v ovzduší zvětšených kvart a velké septimy, dále v sledu $d^1 - fis^1 - cis^2 - fis^1$, na pokladě neobvyklejší harmonie. Zajímavý vliv septimy sledujeme i na str. 199: *„Děkuji ti, Laco... co jsi se o mne nasmyšlel po ten čas...“* Septimový skok dolů značně aktualizuje vztah „já“ — „ty“ ve zpěvu Jenůfě: *„Děkuji ti, → Laco... co jsi se o mne...“* Podobně je tomu na str. 203: *„Chceš mne takovou? → „Chci Jenůfka, chci—“*.

Vzestupnou melodizací linie se pochopitelně rovněž vyvolává dojem tendování linie k většímu ambitu, k rostoucímu napětí a nevyváženosti jako indexu neklidu, což dominanci jazykových výrazů, v nichž kotví vztah „já“ — „ty“, podněcuje zvláště zřetelně. Pozoruhodným dokladem toho je např. místo na str. 136–137: *„Já si na to mnohokrát vzpomněl a mrzelo mne to dost. A když jste se na mne tak osápala, a když jste se na mne tak osápala, pronásledovat jste mne chtěla a zrovna se Jenůfě krása pokazila, nemohl, nemohl jsem za to.“* Lze si tu všimnout rostoucího protikladu mezi „já“ a „ty“ ve zpěvu Števo, jestliže jsou úseky jeho promluvy přenášeny transpozicí stále do vyšší polohy: *„A když jste se na mne tak osápala, — a když jste se na mne tak osápala — pronásledovat jste mne chtěla...“* Silný účín vůči jazykovým entitám může být dosažen i melodií záměrně cele nevyváženou, např. prudčeji klesající, jak je tomu na str. 85 u věty zahájené adversativním „ale“: *„Ale jinda, Števuško, nehněvej mamičku; víš, jak jsem bedná, víš, jak jsem bedná!“*

Aktualizaci jako momentu kontextuálního překvapení přichází vůbec vhod jakákoliv citelná nepravidelnost, jakékoliv vybočení z obvyklé normy. Ovšem momenty aktualizace mohou být i předem připravovány, takže jsou vnímatelem více či méně očekávány, např. v důsledném postupu linie k vrcholu (hornímu či spodnímu). Spojení vrcholu linie s tím či oním jazykovým výrazem, na kterém záleží z hlediska realizujícího se dramatického protikladu „já“ — „ty“, tvoří pak průsečík případného větného smyslu promluvy a smyslu sdělujícího se výstavbou linie.

Zajímavá je např. funkce vrcholu v těchto příkladech: *„Mne jste si nevěšimly...“* (str. 21) — *„Pamatuj se, duša moja, pamatuj se duša moja, když nám Pánbůh s tím odvodem včil pomohl...“* (str. 87) — *„...nevím, nevím, nevím, nevím, co bych udělala také já, také já, nevím, co bych udělala také já!“* (str. 89) — *„Števo, to ty máš na svědomí?“* (str. 274). Častěji je ovšem užito vrcholu horního. (*„Tetko, to že by se stalo! ? Vy mne jen zkoušíte!“*; důraz je tu vrcholovým tónem g^2 položen na osobní zájmeno „mne“ proti zájmenu „Vy“.) Zvláště výraznou korespondenci dvou vrcholů, jednoho horního a druhého spodního, nalezneme na tomto místě: *„Och, tetko, těžkost jste mi urobila, jak by mi do*

hlavy kamenem. . . A já že bych si měl sebrat to Štefkovo děcko?“ Na slůvku „*mi*“ dosahuje rozpětí linie nejvyššího tónu (h^2), osobní zájmeno „*já*“ spočine na nejspodnějším tónu (e^1). Příznačná je tu současně konfrontace intervalových kroků a intervalových skoků. Nařikavé „*Och tetko, och tetko*“ je nesenó tercióvými kroky, vyčítavé „*těžkost jste mi urobila*“ nepokojnými intervalovými skoky. Vrchol linie může být také uložen hned na počátku rozvoje linie, na půdě počínající promluvy určité osoby (viz str. 198, vyzdvižení oslovení partnerky dialogu: „*Jenůfka! Potěš tě Pánbůh. . .*“). Co nejzajímavěji si vrcholy korespondují rovněž ve zpěvu Jenůfině a Kostelniččině v závěru opery (str. 278 a 280 — 281): „*Dopřejte jí času k pokání! Aji na ni Spasitel pohlédne!*“ — „*. . . a já z tebe včil беру sílu. . . chci trpět, trpět! Aji na mne Spasitel pohlédne!*“

Pozoruhodná pro aktualizaci jazykových rysů dialogu je u Janáčka volba různých poloh vokálních melodií, případně prudké vystřídání jedné melodické polohy polohou jinou (kontrastující), melodické postupy v inverzi, postupné rozpínání či naopak stlačování intervalů v rámci realizující se linie, různé způsoby komplikace linie vůči linii předtím jednodušší, nebo naopak zřetelná zjednodušení průběhu linie vůči linii předtím komplikované. Konečně skladatel působivě užívá i melismat, jestliže je konfrontuje s běžným sylabickým traktováním slov a složitějších jazykových výrazů.

Střídání dvou výškových poloh melodické linie je např. patrné na str. 17 — 18 v Lacově zpěvu v 1. výstupu opery („*kterému se dáte najest, — kterému se dáte najest za to mládkovství, kterému se dáte najest, — za to mládkovství najest?*“). Modeluje rozvrásněnou intonační linii Lacovy promluvy, linii jevící se v té chvíli jako index citového vzrušení, zlostnosti dramatické osoby. Stejně je tomu na str. 89 ve zpěvu Jenůfině, kde se shledáváme s modelem řeči silně emotivně podbarvené, s intonačními rozryvy, prozrazujícími krizový stav dramatické osoby. Střídání poloh je znatelné i na rozhraní mezi IV. a V. výstupem 1. jednání, str. 57 — 58 (Jenůfa s výčitkou: „*Števo! Števuško, Števo!*“ Pak *dolce*: „*Duša moja, Števo, Števuško!*“ — Konečně opět *vyčítavě*: „*Tys zase už napilý!*“). Zajímavě je konfrontace výškových poloh také užito v replice stařenčině na Kostelčino vystoupení (str. 70 — 72). Od vět „*O dcera moja, dcera moja. Je to přísná ženská, je to přísná ženská!*“, vyzpívaných v poloze $g^2 - a^1$, odlišuje se polohou $es^1 - as^1$ další její věta, zahájená příslovcem nabývajícím odstínu náladového citoslovce: „*Vždyť on ten šohájek není tak zlý!*“ Zato tam, kde replika pokračuje zápornou slučovací spojkou: „*ani ten její nebožtík můj syn nebyl už nejhorší, nebyl už nejhorší!*“, vystoupí zpěv do původní polohy. V replice rychtářčině: „*Páni si dělají všechno po modlách, — ale my tady na dědině, ale my tady na dědině. . .*“ (str. 224 — 225) vystřídání poloh zase neobvykle aktualizuje adversaci „*ale my*“ a současně umožňuje temnější hlasové zabarvení, pojící se s angažujícím se rychtářčíným subjektem. Za oním „*my*“ vystupuje osobně rychtářka jako aktivní, citově zainteresovaná představitelka kolektivního zvykového povědomí. Rovněž velmi působivé je vystřídání poloh na str. 279 — 280 („*Včil už nemůžeš volat: »Mamičko, aj mamičko!«*“) i na str. 286 („*Ty odejdeš do světa za hodnějším životem — a mne nevezmeš s sebou, Jenůfko?*“). Úlohou se ovšem od sebe znatelně liší. V jednom případě se polohově odlišuje v Kostelniččině zpěvu nápodoba Jenůfčina volání, v druhém se jím zvýrazňuje významový obrat od tvrzení k citově naléhavé prosbě („*a mne nevezmeš s sebou. . .*“).

Intervalová inverze nabývá u Janáčka rovněž významné úlohy v hudební výstavbě dialogů. Aktualizuje ostrá opáčení, při nichž se protiklad subjektů zvláště ostře vyhrotil (str. 223 — 224: „*Co si to Jenůfka vzala do hlavy, že jde ku zdavkám jako moudrá vdova*

nastrojena?“ — „Ona, ženůfa?“), zvýrazňuje i zesílená rozvrásnění intonační linie projevu dramatické osoby, která se jeví jako index neobvyklého emocionálního vzrušení a naléhavých apelací (str. 206—207: „...ale jemu té příčině všeho neštěstí kletbuju, kletbuju, aby jeho žena...“; str. 262—264: „Co mu pokoja nedáte? Kdesi ve sněhu a ledu s ním gúlali! Števo, mlynáři, běž za nima honem běž — to je tvoje dítě!“) či jako zpodobení vnitřního rozvažování subjektu (str. 49: „Divná’s, děvčico, divná’s, divná’s jaksi...“).

Pozoruhodné je i časté intervalové rozpínání, pozorujeme-li je jako prostředek zvýraznění dialogických jazykových jevů. I ono má rozmanitou úlohu (viz alespoň str. 48: „Pro Boha, stařenko, neposílejte mne za ní, neposílejte mne za ní!“: str. 59: „To ty mně, ženůfka? To ty mně? To ty mně, ženůfka? To ty mně?“; str. 225: „No, já bych ku oltáři byla nešla bez věnce a pantlí, nešla, nešla...“; str. 155: „A bude přece jeho, a bude přece jeho?“). Jak je vidět z příkladů, pojí se často s opakováním slov v dialogu dominujících, se vzrůstem citového zabarvení projevu; jde tedy o prostředek vztahující se nejčastěji k expresivní intonaci jazykové výpovědi dramatické osoby. V známé replice Števově nabudou např. tímto postupem tázací věty podoby vzrůstající hněvivé výhrůžky (s imperativními rysy), v níž vztah „já“ — „ty“ („ty“ — „mně“) se v rostoucím napětí zostřuje až do zámezí. Na str. 97—98 se rozpínání intervalové jeví zase jako součást transponovaného úseku melodické linie a spolu s transpozicí aktualizuje připouštěcí vztah, se silným citovým zaujetím, které do něho Jenůfa vkládá, když vztekle zdůrazňuje Števu proti Lacovi: „Přesto zůstane on stokrát, stokrát lepší než ty! Přesto zůstane on stokrát lepší než ty!“ Na opakovaném slůvku „ty“ je současně provedeno intervalové stlačení mezi přírazem a dalším tónem.

K funkci melismat rovněž jen několik příkladů. Melismata tu mohou např. přiblížit k sobě dvě slova zhudebněné promluvy a podtrhnout jejich význam v promluvě tím, že modelují citové zabarvení, které do nich osoba „mluvící“ jazykovou intonací zvlášť ukládá (str. 21: „La co, vždy tak neuctivo k stařence mluvíš!“). Melismatem Janáček takto zdůrazňuje i slovo jediné (str. 117—118: „...napadlo mi z tvého naříkání neštěstí...“; str. 155—156: „A mně ji dáte, a mně ji dáte...“; str. 201—202: „A za mne bys nešla, za mne ženůfka, za mne ženůfka?“). Rozhodující pro náš průzkum je zjištění, že v rámci sylabického traktování slov se náhlými melismaty dodává zřetelné emocionální preference zhusta slovům, v kterých se zakotvuje vztah subjektů dialogu. V našich případech jde o vokativní oslovení „Laco“, o slovesný tvar „mluvíš“, o zdůraznění zájmena přivlastňovacího („tvého“), jména partnerky, spolu s aktualizací formy tázací i citového zabarvení, které ona forma přináší (za mne ženůfka?“). Nebo jde o specificky hudební vystižení účinné apelativnosti mluvy Lacovy vůči Kostelníčce („A mně ji dáte, a mně ji dáte...“), s vypíchnutím naléhavého „dáte“, vyžadujícího si okamžitou a jednoznačnou odpověď. Melismatem je však zvlášť názorně osvětlena i adversace, jestliže je osobou jednající silně citově podbarvena (str. 231: „Ale tys mi nakázala, abych se s ním udobřil...“).

Celou řadu vztahů k jazykovým korelátům dialogu nabízí i rytmická stránka Janáčкова hudebního projevu (pochopitelně v souhře se stránkou melodickou). Stačí se zmínit např. o konfrontaci neobvyklých rytmických útvarů s obvyklejšími, o možnosti „vyzdvihnout“ ten či onen jazykový výraz rytmickou diminucí či augmentací, upozornit na jeho zvýšenou významovou úlohu rozmanitě utvářenou rytmickou komplikací či simplifikací. V rámci rytmické stránky eminentní roli mají i hudební pauzy, jejich celkové rozvržení, nakupení mezi jednotlivými slovy a složitějšími výrazy, mezi replikami „já“ — „ty“ atd. Spojují-li se tyto zásahy s tendencemi melodické linie, tj. násobí-li dění v stránce melodické dění

rytmické a naopak, dosahuje skladatel ve vokálním proudu značného stupně „oživení“, potřebného pro vlastní operace s významy slov a větných částí, ba s větami jako dynamickými jazykovými jednotkami (např. větami tázacími, imperativními atp.).

Na str. 90—92, v dialogu mezi Jenůfou a Števou, lze si např. všimnout účinného střídání hodnot čtvrtových a osminových s tím dosahem, že hybnější hodnoty důsledně oživují důležité jazykové koreláty dialogu (zájmeno „*moji*“, výrazy „*byste se dívat*“, „*mohly jste se*“, „*o mne... děvčata stojí*“, „*jen já mám... právo k tobě...*“, zápor „*takový nesmíš být*“). Úsek ukazuje koncepční rozvržení rytmických hodnot na základě celkové motivické shody mezi promluvami obou jednajících osob. Svůj dosah má např. i melodicko-rytmická obměna v prosbě Janově: „*Narysajte mi zase jiný lístok!*“ (str. 28). Na str. 24 při opakování věty „*Stařenko, nehněvejte se, stařenko, nehněvejte se!*“ pozorujeme velmi zajímavou rytmickou diminuci a zároveň simplifikaci vokálního tvaru nesoucího slovo „*Stařenko*“ a zároveň částečnou augmentaci tvaru nesoucího slova „*nehněvejte se!*“ Melodická linie se nemění. Tato rytmická práce má ten důsledek, že ona slova se vzájemně intonačně v prokřížení konfrontují. Podobných rysů je ovšem možno ve výtahu opery vypočítat celou řadu. Namátkou chceme ještě upozornit na fakt zpevnění či zosílení rytmu ostrými šestnáctkami, osminami, tečkovaným útvarem atd., jde-li v promluvách o adversaci, zápor či vztah připouštěcí (např. na str. 145: „*ale vzít si ji nemohu*“; str. 146: „*ale najednou počala se měnit — mně před očima...*“; str. 195: „*...já před něho na kolena padla, ale on to všechno chtěl zaplatit...*“; str. 122: „*Ale bude bečat, bude domrzat...*“; str. 139: „*Ale stokrát bědnější je Jenůfa.*“; str. 190: „*ale ty ještě o tom neštěstí nevíš...*“; str. 220—221: „*...mně není do smáchu. Ale cítím to, hynu, hynu...*“; str. 229: „*ale potom hned jsem ti to odpustil!*“; str. 256—257: „*Ale dcero moje*“; str. 156: „*Och, ne popustím od ní, ne popustím, za nic na světě*“). Janáček řeší délky ve slovech různým způsobem, např. i synkopou (viz str. 60—61: „*že já se volám... že mám...*“); ovšem synkopa může zároveň znamenat i důraz, který klade osoba v daném okamžiku na určité slovo, dialogicky významné („*Proto se na mně děvčata smějí*“ — str. 60; „*Nemám pokoje v hlavě...*“ „*...aj já nemám pokoje!*“ — str. 116).

V janáčkovské výstavbě hudební mluvy nemenší úlohu zastává stránka tempová, dynamická a barevná, uvažujeme-li o vztazích, které hudba realizuje vůči korelátům prvé stránky dialogů. Tempové změny, náhlé a příkré jakož i pozvolné (*acceleranda*, *ritardanda*), mají zvláště silnou moc strhávat na sebe pozornost, a tudíž vykonávají značný vliv na ty jazykové výrazy, s nimiž korelují. V oblasti dynamické stránky lze se zmínit o možnostech pozvolných či náhlých změn dynamické linie (*crescenda*, *decrescenda*, *subita*), o úloze akcentů a sforzat, jako o prostředcích, které z mnoha stran zasahují a konfrontují určitá slova a složitější výrazy jazyka. Podobně se to má i s využitím polohových hlasových rejstříků, tj. odlišných hlasových poloh (hlubokých, středních, vysokých), z nichž pak rezultuje odlišná barva vokálního zvuku, s přechody z jedné polohy do druhé, tam kde je účinná aktualizace korelátů dialogu pomocí rozdílného hlasového zabarvení. Pokud jsou předepsány, či alespoň nepřímo vyplývají z výrazových předpisů v zápisu, přicházejí tu v úvahu i odstínění způsobovaná převahou hlasové nebo hrudní rezonance při vytváření vokálních tónů.

Důležitá jsou střídání temp především pro významovou konfrontaci replik a tudíž i subjektů vedoucích dialog. Např. na str. 75 jsme již dříve poukázali na rekrutské volání „*Kamarádi tě svádí?*“ Probíhá v *Prestu* jako ironické opáčení stařenčiných slov „*žseš mladý, kamarádi tě svádí . . .*“ zpívaných v tempu pomalejším (*Meno mosso*). S rekrutským opáčením se opět konfrontuje stařenčino „*A ty ženůfo, neplač, neplač!*“ (*ritenuto*). Podobný významový zvrat vytvářený tempovou změnou je patrný na str. 92–93 („*Však tě snad nenechám tak!*“). Nastupuje tu *Meno mosso* vůči předcházejícímu *Prestu*. Jiné příklady lze zjistit na str. 156 (Kostelniččino „*Laco, ty máš všechno zvědět*“ v *Larghettu* po partii v *Allegru*, v níž Laca naléhá na Kostelničku), na str. 159 (*Con moto* Kostelniččiny odpovědi), na str. 160 (nástup *L'istessa tempa* na rozhraní otázky a odpovědi) a zejména na str. 191 („*Tož umřel . . .*“). Zajímavé je zasazení dvou taktů *Adagia* do *Presta* (*quasi recit.*) na str. 87. Na téže straně jsou v rozdílném tempu účinně konfrontována opakující se slova „*abychom se mohli sebrat, abychom se mohli sebrat!*“ Jednou jsou zpívána s chvatem v *Prestu*, po druhé v pomalém tempu — *Andante*. Změna tempová se zde pojí s rozpínáním a s částečnou rytmickou simplifikací (viz poslední slovo „*sebrat*“). Na str. 223 změna tempa (vedle jiných činitelů) signalizuje ve zpěvu Kostelniččiny obrat k novému tématu dialogu („*. . . a jak tam? — Dnes je tvá veselka, ženůfko*—“), rovněž jako na str. 226 *Meno mosso* upozorňuje, že se dialog stočí jinam. Tyto tempové výkyvy, s dosahem významových zvratů, mají ovšem důležitost i pro druhou a nanejvýš třetí stránku dialogického projevu; představují v hudební sféře tendenci dialogického projevu po situačních a kontextuálních zvratech. I drobných tempových kolísání je v „*Pastorkyni*“ řada. Podléhají jim důležitá slova promluv, často emocionálně zabarvená postojem té či oné dramatické osoby (str. 95 „*. . . ty jsi ze všech, ze všech nejkrásnější*“ — *ritardando*; str. 140 „*Čím ti bědná duša ublížila, žes ji uvrhnul do tej hanby . . .*“ — *ritardando*; str. 142–144, zejm. *ritardando* opakované otázky „*Ty pláčeš?*“; str. 240 „*Ty bys to dopravila — život bych si musel vzít!*“ — *rallentando*). Nechybí ani případy, kdy zvolnění tempa vystupuje ve funkci určitého zpodobení. (Str. 235: „*. . . jako kdyby se mu nohy k zemi lepily!*“ — *Ritardando* v orchestru, spjaté s melodickým poklesem linie fagotu, vystihuje metaforicky to, co předtím říkají slova zpěvu.) Časté jsou rovněž konfrontace opakujících se slov zrcadlících se ve dvou tempových odstínech. Tempový výkyv signalizuje spolu s jinými prostředky i významový posun, k němuž v daném místě promluvy dochází. Nápadně je to vidět v místě na str. 40: „*Mohl jsi se přesvědčit, kterak ji lúbím, — kterak ji lúbím!*“ *Ritardando* tu působí spolu s rozpínáním a stlačováním intervalovým; je zesilováno v účinu i kontrapozicí dynamickou: *f, sf — pp*. Výsledek sřetězených prostředků je ten, že ve zpěvu Lacově dochází ke zřetelnému postupu od posměšného zacílení projevu k projevu bez ironie, v němž osoba nechtě na sebe prozradí, jaký je její skutečný emocionální vztah k Jenůfě.

Co se týká pozvolných změn dynamické linie (včetně změn detailních, zasahujících jednotlivá slova vokálních promluv), vyskytují se u Janáčka ve značném počtu. Jsou stálým prostředkem skladatelova dramatického slohu. O crescendech lze hovořit zejména tam, kde melodická linie stoupá, o decrescendech zase na místech, kde linie klesá. Melodicému vlnění odpovídá zhusta i příslušné vlnění dynamické. Na význam toho pro koreláty dialogů lze upozornit jen několika příklady. Ve větě „*Neuposlechneš-li, ženůfo, dáš-li jeho slovům přednost před mýma, Bůh tě tvrdě ztrestá!*“ (str. 69), spolu s melodickou linií stoupá dynamická linie např. tak, že podtrhuje dialogicky důležité zájmeno „*mýma*“, jako člen, v němž zvýšenou hlasovou intenzitou osoba zdůrazňuje převahu nad partnerkou. Zároveň je tu znát rostoucí expresi Kostelničky, hrozivý rozkazovací ráz její mluvy. Podobně na str. 119, ve větě „*a jeho hodný otec se amí ve smu o to nestará!*“, se vyhracují dynamicky a melodicky slova „*o to nestará*“. Zvýšením hlasové síly se konfrontují s výrazem „*hodný otec*“, míněným ironicky. Jinde jde o podtržení apelativnosti otázky

(str. 154: „*Vrátila se snad, ženšfa?*“). Nejčastěji však se dynamickou vlnou pomáhá vystihovat jazyková intonace jako příznak probíhající emoce osoby. Tak je tomu na str. 196: „*Ach, Pánbůh mu odpusť, — ach, Pánbůh mu odpusť...*“ atd. Poslední slova mají být vyzpívána s výrazem „pláče“. Je jasné, že se tu dynamické vlnění spojuje s vlněním melodickým, které je pro expresivní intonaci rozhodujícím činitelem (viz melisma na slově „*odpusť*“). V daném případě pozorujeme i proměnu tempa. Zajímavé jsou konečně i náhlé změny dynamiky mezi replikami (např. na str. 58 „*Tys zase už napilý*“ — „*já, já! já, já! já napilý?*...“; na str. 139 „*O, chudátko...*“ — „*Ba, chudátko!*“), nebo v rámci repliky (str. 89, str. 222: „*nechci, nechci... Dlouhý život byl by hrůzou, byl by hrůzou — a jak tam?*“; str. 229 „*Mne jen to ranou udeřilo v tu první chvíli, jak mi to tetička řekly — ale potom hned jsem ti to odpustil!*“). Tu všude ony změny mají značný dosah i pro ostatní dvě stránky dialogického vokálního projevu.

Zvláštní pozornost zasluhují akcenty, ostré důrazy, sforzata apod. Janáček je rozvrhuje vůči dialogicky důležitým výrazům s velkým rozmyslem (např. str. 18: „ *kterému se dáte najest za to mládkovství...*“; str. 31: „*Čítat umím, ej... ženšfa mě naučily!*“). Akcenty zdůrazňují slovní přízvuk jako expresivní moment (str. 61 „*Vy hladoví zajíci!*“). Objevují se často na vrcholovém tónu melodického útvaru (str. 35 „*Nabrus mi ho!*“ — „*Nabrousím.*“; str. 43 „*Hlúpoty! Běž si po svém!*“; str. 66 „*... peníze sbírat...*“). Často se jimi vyzdvihuje zápor (str. 24 „*Ani mu odpovídat nebudu — zlochovi!*“; str. 104 „*Ale zadarmo ti tu voničku nedám!*“; str. 155 „*Ne... ona s ním nehovořila...*“), adversace (str. 125 „*Ale prve si to všechno vypij...*“), pádnost odpovědi (str. 160 „*On to Števa věděl?*“ „*Věděl.*“), důrazné tvrzení (str. 191 „*A ten tvůj chlapčok umřel, umřel, umřel!*“), vemlouvání (str. 201—202 „*Půjde za tebe, půjde, Laco, půjde...*“), ironie (str. 75 „*Kamarádi tě svádí?*“), rozkaz (str. 256 „*Držte mne — braňte mne...*“) atd. Zvlášť pomáhají aktualizovat slova, která jsou jednající osobou naléhavě emocionálně zabarvena (srov. str. 88 „*Nevím, nevím, nevím, nevím...*“; str. 94 „*Smrt bych si musela urobiť...*“; str. 95 „*ty jsi ze všech, ze všech nejkrásnější...*“; str. 100 „*... mohu se pyšnit, mohu, mohu, mohu se pyšnit!*“; str. 118 „*... myslela jsem, že i mě to musí do hrobu sprovodit, do hrobu sprovodit...*“ atd.; str. 148 „*... vy mi připadáte tak divná, strašná, jako nějaká bosorka...*“; str. 160—161, Kostelníčka tlumeně, se stoupající horečnatostí: „*Ted běž, jen běž a dozvěd se tam, kdy chystají svatbu! Já to musím vědět, jen běž!*“; str. 216, Kostelníčka uleknutě: „*Co to šramoce za dveřmi? Kdo to jde?*“; str. 221 „*Och, bývají to muka! Spánek nikdy neulehčí — musím být vzhůru — musím...*“; str. 258 „*Já být nevěstou plakala bych!*“; str. 260 „*Ha, vidíte, jeho poviják, jeho čepčáček!*“). V těch místech je proakcentovaná melodická linie nadměru zaklikacená, intervalově rozvrásněná, jako model jazykové intonace, v níž se rýsují expresivně srázné vlny a ostré vrcholy.

Kromě základních stránek hudebního projevu je třeba se stručně rozhovořit i o vyšších stránkách. I ony totiž přispívají k aktualizaci rozmanitých jazykových prostředků, do nichž se promítá vztah subjektů dialogu. Příznačnou roli tu plní stránka metrická. Jakékoliv porušení pravidelného metrického řádu panujícího v daném hudebním sledu, ať už jde o prodlení hudebního toku na koruně, o vsunutí metricky uvolněného úseku (např. v jiném tempu), o změny taktů či o vztahy taktů psaných a taktů skutečných, nekryjících se s taktovými čarami (str. 28: „*Už znám čítat, už znám čítat, už jsem to potrefil!*“), o využití synkop apod., může vykonat značný vliv na jazykové výrazy dialogu, vysunout je neobvykle do popředí. Na fakt zvláštního metrického uspořádání probíhajícího hudebního projevu přitom často upozorňují různé akcentace, délka tónů i sled harmonií.

Zajímavý v tomto ohledu je např. dosah metrického uspořádání v Štěvově: „*To ty mně, ženůfka? To ty mně?*“ (str. 59). Přihlédneme-li k rytmickému členění a melosu, zjistíme, že na dvou tónech *fes*², nestejně délky, se tu dostávají do sousedství dva koreláty dialogické řeči: osobní zájmeno 2. a 1. gramatické osoby („*ty*“ — „*mně*“). Prvý tón *fes*² nutno hodnotit jako metricky lehký a druhý jako těžký. Váhu druhého tónu podpírá i následující tón *des*², k němuž se melodická linie sesmekává inverzí: *des*²—*fes*², *fes*²—*des*². Zájmeno „*mně*“, opřeno o klesající melodický pohyb *fes*²—*des*², s metrickou váhou na tónu prvním, je tudíž hudebně zdůrazněno, kdežto zájmeno „*ty*“, zpívané jen na jediném tónu, metricky lehkém, zůstává v pozadí. Metrické uspořádání, vyvolané v život rytmickými poměry a melosem (v účinu podepřené i dynamickou linií — srovnej následující opakování větných výrazů), napomáhá tím modelovat vlastní intonačně-významovou hierarchii mezi oběma slovy v zřetelný prospěch zájmena „*mně*“, na něž dramatická osoba klade jazykově-intonační důraz právě ve smyslu převahy, které v dialogu chce dosáhnout nad osobou druhou. Že tu jde o vystižení jazykové intonace ve funkci významové a nejen expresivní, tzn. ve funkci, kdy působí především jako symptom významového členění a odstupňování slovních výrazů, je dokazatelné ze zřetelné významové změny, která nastane při opačném zdůraznění zájmena „*ty*“ na úkor zájmena druhého. Přesto však je ono určité intonačně-významové odstupňování slov úzce spojeno s určitou intonací expresivní, jedna funkce intonace podpírá tu druhou a naopak. Stupňovaný důraz uložený na slůvku „*mně*“ poukazuje ke zlostné výhrůžce, plynoucí z osobní uraženosti dramatické osoby, která slůvka s tímto významovým důrazem užívá, výhrůžky, která vzápětí vyústí ve furiantské vychloubání Štěvova „*já*“ a ve zlostné předhazování nadřazeného postavení, které osoba vůči okolí zaujímá („*Viš, že já se volám Štefan Buryja? Že mám půl-lánový mlýn? . . .*“).

Na tu či onu dominanci jazykových výrazů ve výstavbě dialogů se konečně aktivně orientuje i stránka harmonicko-funkční (působností některých, v daném slohu méně obvyklých funkčních vztahů mezi souzvuky), stránka tonální (působností konkrétně se realizující tóniny či působností dvou nebo více tónin, které se uvádějí ve vzájemný vztah), harmonický „kolorit“ i tóninový „kolorit“. (Jde o typický „barevný“ účín jistých souzvukových druhů nebo o „barvu“ rezultující z volby určité tóniny, např. janáčkovské *as moll.*) K slovu se může dostat konečně i stránka polyfonická, jestliže polyfonické střetnutí hlasů vystřídá průzračnější úseky, traktované homofonně.

Aktivitu stránky harmonicko-funkční lze pozorovat např. v Lacově promluvě v 1. výstupu 1. jednání (str. 17, 19, 21: „*Nerobíte ze mne vždycky, vždycky jen člověka . . .*“, „*To jste mi pokaždé připamatovaly, pokaždé připamatovaly . . .*“, „*Kdybyste mi vyhodily těch dvanáct set mého podílu . . .*“). Neobvyklejší vztah souzvuků tu zvyšuje účín dění ve složce melodické. Násobí prudší, rytmicky i dynamicky zvýrazněnou melodizaci linie (str. 17, č. 5, str. 21, č. 10), která stopuje slova dialogicky preferovaná: „*Nerobíte ze mne*“, „*To jste mi pokaždé připamatovaly*“, „*kdybyste vyhodily . . .*“ Ovšem zacílení souzvukového vybavení se orientuje současně i na podtržení expresivních rozryvů, které prozrazují Lacovo rozčilení, citový postoj člověka uraženého a ponižovaného.

V době vzniku „*Pastorkyně*“ působily jako nekonvenční i souzvukové tonální vztahy patrné na str. 36—37 (střídání *e gis h, es g b des, e gis h, d fis a, e gis h*, přičemž harmonie *e gis h* vystupuje v úloze tóniky, *es ges b des* v úloze harmonie lydické se subdominantní příměsí: *des = cis*, a třetí jako souzvuk molldominantní na sedmém „sníženém“ stupni). Těmito vztahy autor aktualizuje takové jazykové koreláty dialogu, jako právě zájmena

2. gramatické osoby, jimiž se Jenůfa obrací ostře proti Lacovi („*To ty, Laco, tys odjakživa takový divoň . . .*“), i strohé následující otázky a odpovědi („*Kdyby ti to Števa učil, to by nevadilo?*“ — „*On by to tak neučil,*“ — „*Viď, to by nevadilo?*“ — „*. . . on by to tak neučil.*“). Poměru tóniky a lydického i frygického souzvuku, vztahu v té době ještě neotřelého, užívá Janáček i k významovému odstínění různě emocionálně podbarvené reakce Jenůfiny a Lacovy na stárkovu zprávu, že Števu neodvedli (str. 45–46). V replice stárkově (str. 42, č. 27) působí opět stále vztahy mollové tóniky *gis moll* a durové subdominanty i mollové tóniky a souzvuků *e gis his d*, *e gis d* (jde o harmonie mollsubdominantní, jednou s frygickou i lydickou příměsí: *his, d*, podruhé jen s lydickou příměsí: *d*). V tomto sledu souzvuky nemálo násobí účín melodických vzestupů, jimiž se postihují jednotlivé koreláty dialogické řeči („*nezapíraj*“, „*nemáš takového srdce*“, „*A pozdává se mi, že před ženůfou, měníváš barvu*“). Zajímavá je tu i zpodobovací funkce kolísání mezi tóny *dis—d*, *eis—e* v orchestru vůči významu slov „*měníváš barvu*“. Aktivitu harmonické složky lze v struktuře díla pozorovat ostatně na každém kroku. Snad k dokumentaci přispějí i dva poslední příklady. Na str. 66 harmonie *cis e g h* (= *des fes g h*, v úloze souzvuku mollsubdominantního s lydickou příměsí: *g h*) naruší vládu tóniky tóniny *as moll* právě v tom okamžiku, kdy se zpěv Kostelniččin, jak bylo již dříve ukázáno, vrásnivě melodizuje po stálejší recitantě („*. . . a ty ženůfa mohla bys ty rozhazované peníze sbírat, peníze sbírat!*“). Mollová tónika se tu navrácí až při závěrečných slovech: „*Věrná jste si rodina!*“, jimiž Kostelnička korunuje svoji výtku. Zajímavé je konečně i zasazení mollové subdominanty s dominantní příměsí ve zpěvu Kostelničky na str. 220–222: „*Vypravuju dnes ženůfě svatbu s hodným člověkem, mně není do nářku. Ale cítím to, hynu, hynu. Och bývají to muka.*“ Zaznívá v rámci tóniny *As dur* tak, že střídá tóniku i následuje po mimotonální dominantě, počínaje slovy „*svatbu s hodným člověkem . . .*“ Skladatel v této partii pozoruhodně využil dosud v jeho době panující klasicko-romantické „výrazové“ normy, podle níž mollová subdominanta (nebo jiný mollový souzvuk) v jistém dějovém či větném kontextu mohou „znamenat“ emocionální přízvuk smutku, žalu, tísně či jiného druhově podobného vnitřního stavu. Text však, kterému je ona harmonie podřízena, lexikálním významem slov „*mluví*“ právě o opaku: „*mne není do nářku*“. Pak ovšem do této souvislosti vpadne prudká expresivní adversace „*Ale cítím to, hynu, hynu . . .*“ a mollová subdominanta (s příměsí dominantní i molltónickou: *des fes as ces*), dlouze držená v průběhu 14 taktů, se „sjednotí“ jako tradiční expresivní moment s daným významem slov. Stane se vhodným podkladem další rozvrásněné linie Kostelniččiny promluvy. Tradiční znaková funkce harmonie tu tedy zpočátku postihuje vnitřní stav dramatické osoby, zatímco slova osoby se snaží onen stav zakrýt. Posléze však se dostane s dalšími slovy do významového zákrytu.⁴⁾

⁴⁾ Skutečný stav Kostelničky jako dramatické osoby je zde ovšem naznačen i prací s motivem, v „Pastorkyni“ nadmíru důležitým. Tento motiv (symbol) provází místa, která jsou v ději opery obsahově nejdůležitější. Poprvé se objevuje v Jenůfině zpěvu v I. výstupu 1. jednání na str. 15, v okamžiku, kdy zpěv vyústuje v prosbu k Panně Marii (hned po tom, co Jenůfa vysloví ono „*hanba mne dožene k ztracení duše!*“). Jinde doprovází Jenůfinu repliku adresovanou stařence („*Ba, ten můj rozum, stařenko, ba, ten můj rozum už dávno mi tu někde do voděnky spadl . . .*“ atd., str. 33–34). I zde vystupuje jako znak-symbol odkazující k Jenůfině neblahému stavu těhotenství. V 1. jednání se traktuje i v lyrické podobě při prvním Jenůfině oslovení Števy (str. 58). V 2. jednání zaznívá dramaticky oprávněně např. v dialogu mezi Kostelničkou a Števou (Kostelnička: „*Tož jenom vejdi.*“ Števa: „*Já se bojím. Ona tu čeká?*“ Kostelnička: „*ženůfa spí.*“ Števa: „*Dojela už z Vidně?*“ Kostelnička: „*Tu se schovávala. Tam se podívej na svoje dí tě, chlapčok, také Števa, sama jsem ho okřtila.*“ Števa: „*O, chudáčko . . .*“; kl. výtah, str. 138–139). V našem případě („*Ale cítím to, hynu, hynu. Och bývají to muka! Spánek nikdy neulehčí . . .*“) se motivem naznačuje „obsah“ Kostelniččina ne-

Pozoruhodná je Janáčková práce i ve sféře stránky harmonicko-tonální. K její úloze opět jen několik příkladů. Vztahem tónin lze vyjádřit mírnou i prudkou významovou oscilaci, jako např. ve vokální promluvě Jenůfině: „*On vidí člověku až do srdce těma pronásledujícíma očima, až do srdce, až do srdce. Ani mu odpovídat nebudu — zlochovi.*“ V této části promluvy vládne zprvu tónina *as moll*, pak *As dur* a konečně i *Des dur*. Prudký významový obrat „*Ani mu odpovídat nebudu — zlochovi . . .*“ je podepřen zasazením tóniny protikladného tónorodu: *cis moll*. Kontrapozice tónin protichůdného tónorodu: *cis moll* — *Des dur* je užito i v dalším pokračování Jenůfiny promluvy: „*Stařenko, nehněvejte se . . .*“ (*cis moll*, později *A dur* a opět *cis moll*)— „*Vzpomněla jsem si na rozmaryju, že mi usychá;*“ (*Des dur*)— „*Šla jsem ji omočit k vodě . . .*“ (opět *cis moll* atd.). Partii jsme analyzovali již z hlediska výstavby melodické. Můžeme nyní dodat, že kontrapozice tónin pozoruhodně podporuje vazbu melodiky a textu (viz např. „*šla jsem ji omočit k vodě . . .*“: působnost oktávového skoku v linii zpěvu je násobena tóninou mollovou, která střídá tóninu durovou stejnojmennou). Významnou úlohu má souhra tónin *cis* dórské, *E* durové, *gis* mollové, *As* durové, *as* frygicky zabarvené ve zpěvu Jenůfině (str. 88—89), který rovněž již byl předmětem naší úvahy. Takový sled tu pomáhá vrásnit expresivní intonaci Jenůfiny promluvy a do konfrontace v ní uvádět slovní výrazy, na které osoba klade kontrastující emocionální přízvuky („*Nevím, nevím, nevím, nevím*“ — jednou neseno ovzduším *cis moll*, pak ovzduším *gis moll* s melodikou s rozpjatými intervaly; „*. . . také já, také já*“ — ve světle *As* durové a konečně „*nevím co bych udělala také já!*“ ve světle *as* frygické a *E* durové). Za zmínku stojí i další významný případ. Pochmurná předehra k 2. jednání (str. 110—111) je osnována souhrou tóniny *cis* dórské (1.—15. takt), tóniny *cis*, která se nakrátko zjasní durovou dominantou (*as c es = gis his dis*; 16.—21. takt), tóniny *cis* opalizující mollovou tónikou, durovou subdominantou (*fis ais cis*) a souzvukem *h d fis* = frygickým akordem s molldominantní příměsí *h* (22.—27. takt), konečně *cis* frygické (28.—39. takt). Tato souhra tónin (v evropské hudbě obklopující vznik „Pastorkyně“ zcela netradiční) pak pozoruhodně vystihuje i aktuální psychologickou atmosféru dialogu Kostelničky a Jenůfy (str. 113—117). Jednotlivé promluvy osob jsou zde těmito tóninami „sledovány“ tak, že je jim dodáváno rozdílného expresivního zabarvení s dosahem značné významové plastičnosti. Kostelnička: „*Nechám ještě dvěře otevřeny . . .*“ — Temně zbarvená *cis* dórská, posléze se zjasněním na durové dominantě, které „předvídá“ smysl dalších Kostelniččiných slov: „*aby ti vešlo dost tepla.*“ Kostelnička s drsnou výčitkou: „*A co chodíš se k té okeničce modlit jako bludná duše?*“ — Tónina *cis*, v níž se teď „zlověstně“ kmitá mollová tónika, durová subdominanta a frygický souzvuk s molldominantní příměsí: *h d fis*. — Posléze nové „zjasnění“ na durové dominantě (*as c es = gis his dis*), připravující nesmělou Jenůfinou obranu (*dolce*): „*Nemohu za to . . .*“ Jenůfa: „*. . . nemám pokoje v hlavě*“ — Následuje významový obrat k předcházející tónině *cis*, v níž tak důle-

odbytného svědomí obtíženého zločinem na dítěti. Konečně zaznívá naposledy přímo na místě Kostelniččina hrůzného veřejného doznání (str. 272). J. Vogel jej považuje za jediný příznačný motiv, který v „Pastorkyni“ je, a trefně jej nazývá motivem viny — vzhledem k jeho situační i slovní spojitosti a k jeho jakoby v bludném kruhu se pohybujícímu nápěvu (J. Vogel, *Leoš Janáček dramatik*, str. 44; J. Vogel, *Leoš Janáček. Život a dílo*, str. 135). Zato B. Štědroň jej kvalifikuje opatrněji jen jako motiv ústřední; není mu motivem příznačným, nýbrž spíše zajímavým psychologickým pojítkem celé opery. V tom smyslu motiv spojuje s Jenůfinou nešťastnou láskou ke Števovi. Zdá se tedy, že motiv chápe převážně jako znak emoce. (Bohumír Štědroň, *Janáčková její pastorkyně*, str. 32—33.) Z ostatních autorů se o motivu zmiňuje i Fr. Pala v studii *Jevištní dílo Leoše Janáčka*, vydané v *Musikologii* 3 (str. 103) a znovu v práci *Postavy a prostředí v její pastorkyni* (Leoš Janáček. Sborník statí a studií, Knihnice Hudebních rozhledů, roč. V., sv. 5—6, str. 55). Spojuje jej přímo věcně s Jenůfiným mateřstvím.

žitou roli zastává souzvuk v podstatě frygický (*h d fis*). Do „zlověstného“ střídání tohoto souzvuku s mollovou tónikou a durovou subdominantou vpadá povzdech Kostelniččin: „*To ti věřím — to ti věřím*—“ Konečně tónina *cis* „ztragičtí“ jako *cis* frygická: „*. . . aj já nemám pokoje!*“

Vztahy více tónin jsou důležité i pro plastičnost emocionálně podbarvených významových zvrátů v Kostelniččině přemlouvání Števy na str. 142—144: „*. . . je celý po tobě! Pojď se Števo, přece naň podívat! Na kolenou toho se musím dožadovat*“ (*G dur*). „*Števo seber si je oba svatým zákonem*—“ (*As dur*, souhra dominanty a durové subdominanty). „*Neopusti moji pastorkyňu, moji dceru radostnou*—“ (*As dur*, souhra dominanty a rovněž durové subdominanty). „*Ať si již s tebou snáší všechno neštěstí* —“ (*As dur*, náhlá převaha mollové subdominanty). „*Jenom ať v té hanbě nezůstane, ona a moje jméno . . .*“ (překvapivé *as moll*, převaha mollové subdominanty). „*Ty pláčeš? Ty pláčeš?*“ (Překvapivé *As dur* s mollovou subdominantou.) Tonální pohyb může modelovat i velmi význačné expresivní zlomy a obraty (např. na str. 191—194: „*Tož umřel . . .*“). Janáček v takových případech užívá i celotónově utvářených netonálních ploch, působících kolem r. 1900 v operní struktuře velmi netradičně, a konfrontuje je důmyslně s plochami tonálními (srov. str. 200—202, 140—141)⁵.

Ve výstavbě dialogů lze u Janáčka nakonec pozorovat i aktualizaci rysů dialogické řeči ve sféře motivické a tematické práce, ve sféře i těch tvarů, které jsou některými teoretiky kvalifikovány jako autorovy „nápěvky“ nebo „nápěvná“ jádra. Upozorňujeme zvláště na specifickou a nanejvýš osobitou funkci časté proměny motivů ve figury a figur v motivy, nebo na úlohu přenášení „nápěvů“ jednotlivých slov a v dialogu dominujících složitějších jazykových výrazů do orchestru v podobě motivů či figur, které pak zpětně orchestrálním rozvíjením „upozorňují“ na zvýšený dosah těchto výrazů ve významovém proudu dramatického zpěvu. Či naopak lze hovořit i o opačném postupu, kdy určitý jazykový prostředek jako dominující korelát dialogické řeči je ve zpěvní linii té či oné dramatické osoby „vynesen“ do popředí situačním motivem nebo figurou, které jinak tvoří tmel výstavby orchestrálního pásma v rámci celého dramatického výstupu či alespoň některé jeho části. Motiv, dosud pouze orchestrální, se tu náhle zjeví v linii zpěvu určité osoby a připoutá zpěvní linii těsněji k motivickému dění probíhajícímu ve sféře orchestrálního doprovodu. Dochází tím ke konfrontaci, která může mít značný vliv na jazykové výrazy textu.

K přenášení vokálních tvarů do orchestru lze uvést řadu případů, např. ze str. 24 („*Ani mu odpovídat nebudu — zlochovi*“), str. 76 („*A ty Jenůfo, neplač . . .*“), str. 158 („*Tetko, to že by se stalo! ? Vy mne jen zkoušíte!*“). Na str. 157 pozorujeme, že vokální tvar slova „*Jenůfa*“ se stává permanentním doprovodným tvarem v orchestru, zatímco ve vokálním partu se mu blíží toliko vokální tvary slov: „*celý čas, celý čas*“. Motiv doprovází v orchestru promluvu Kostelniččinu i na str. 158 („*Jak Bůh nad námi . . .*“). Tvarosloví vokální linie z motivu těžší tvary komplikovanější a s motivem jen vzdáleně spřízněné (srov. melodicko-rytmický obrys slov: „*Jak Bůh nad námi . . .*“, „*v té těžkosti povídám*“,

⁵) O této problematice jsem pojednal již ve studii *Celotónový charakter hudební řeči v Janáčkově „Lišce Bystroušce“*, *Živá hudba*, sborník prací hudební fakulty Akademie múzických umění 2, 1962, str. 95—163.

„těžkost jste mi urobila, jak by mi do hlavy kamenem“). Na str. 159 orchestr jako ozvěnou opakuje vokální tvar slov „A já bych si měl sebrat“. Tvar nesoucí slova „to Štefkovo děcko?“ se v orchestru proměňuje ve figuru atd. Na str. 66 se naopak tvar vokální („mohla bys ty rozhazované peníze sbírat . . .“) předjímá složitější figurací v orchestru. Zcela zvláštní je případ II. výstupu 1. jednání. Jeho konstruktivním prvkem je orchestrální čtyřosminová figurace (viz str. 34, 1. takt výstupu). Touto figurou jsou „vynášeny“ do popředí některé důležité slovní výrazy dialogu, když se jejich zhudebnění ve vokálním partu připodobní figuře („To ty, Laco, tys odjakživa takový divoň . . .“, „to by nevadilo?“, „On by to tak neučil“, „Co je ti po nás — o sebe se starej!“). Vokální tvary, které jsou z figury „odvozeny“, jsou k ní však uváděny do pozoruhodných vztahů. Např. vokální tvar nesoucí slova „To ty, Laco“ je augmentací figury, tvar nesoucí slova „o sebe se starej!“ její inverzí, figura je tu v podobě vokálního tvaru komplikována vnějším rozšířením, a to jak předpojením („tys odjakživa“), tak připojením nového elementu („to by nevadilo“), předpojením a zároveň i připojením („Vid, to by nevadilo?“), dochází k jejímu přetváření („takový divoň“, „Co je ti po nás“) atd. Zajímavě působí např. i ve vokálním tvaru nesoucím slova „až se z toho hlava mate“ (str. 38—39). Harmonický pohyb současně na tom místě dokonce zpodobuje význam slov „hlava mate“ (viz smysl náhlého podrytí stability tóniky G dur harmonií mollsubdominantní s lydickou a tónickou příměsí: *es g b des + ces*). Pozoruhodný je i případ z I. výstupu 1. jednání opery. Tam z melodické linie stařenčiny promluvy (str. 16: „ . . . pořád tě od práce šidla honějí! Mé ruce mají to všechno pokrátet?“) je odvozena diminucí figurace doprovázející zpěv Lacův (str. 16 a dal., *Allegro*). V Lacově promluvě se s ní však sjednocují až vokální tvary slov „ . . . kterému se dáte najest . . .“. Tak se na půdě motivické kontinuity, avšak současně výrazové proměny, konfrontují vztahy subjektů dialogu zcela specificky: Lacovo „kterému se dáte najest“ jeví se jako vyostřená útočná ozvěna vyčítavé otázky stařenčiny, adresované Jenůfě („Mé ruce mají to všechno pokrátet?“). Laca přímo reaguje na stařenčina slova určená Jenůfě a výčitku určenou Jenůfě splácí zaostřenou výčitkou adresovanou té, která započala dialog.

Ke všem těmto možnostem, které tu byly postupně naznačeny, nutno ovšem důrazně poznamenat, že spolupůsobí vždy v těsné součinnosti, že v struktuře díla vystupují pospolu v sřetězení, vzájemně se prostupují a navzájem násobí v účinu. Vyplynulo to již částečně z dosavadního rozboru, kdy jsme se vraceli k jistým partiím opery vždy z nového úhlu. Vzájemné součinnosti různých prostředků hudebního projevu ovšem neodpírá fakt, že úlohu prvořadého činitele aktualizace jazykových výrazů v těch či oněch případech plní vždy ta či ona složka či stránka hudebního projevu (nebo skupina stránek), zatímco ostatní vykonávají pouze úlohu druhořadou, jsouce ovšem onou preferovanou složkou či stránkou poutány. Rozhodnutí o tom, které skupiny složek či stránek hudebního projevu se uchopí své prvořadé role, vyplývá pak z okolnosti, kterým kvalitám textu je dáno, aby v hudebně dramatickém organismu vystoupily do popředí v souhlase s celkovou obsahovou koncepcí skladatele a jeho dramatizačními záměry.

V první řadě tu nejsou zanedbatelné zvukové vlastnosti slovního textu. Hudební výstavba dialogu (v pásmu vokální linie i v pásmu orchestrálním) může reagovat už na případnou eufonii jazykových výrazů, plynoucí ze záměrného uspořádání hláskového sledu slov. Nemusí to být vždy nevýznamné, neboť

hlásky nebo jejich sled mohou nabízet úlohu zprostředkovatele významových vztahů tím, že uvádějí ve vzájemný významový styk slova zvukově podobná.⁶⁾

V slovním textu „Pastorkyně“, který typem patří vysloveně k dramatické próze, můžeme ovšem hovořit v tomto smyslu pouze o víceméně náhodných eufoniích. Přesto Janáček, jak se zdá, takové případy neponechal cele bez odezvy v hudební struktuře. Důkazy pro to poskytuje řada míst. Např. na str. 37 v opakovaném „o sebe se starej!“, kde se jeví jisté nakupení souhlásky „s“, zvukový účín sykavky zvyšuje zcela záměrně ve sféře intervalové sazby a akcentace. Eufonie dostává tu působnost významovou ve styku s obsahem slov a emocionálním zabarvením, které do nich osoba vkládá z hlediska napětí vůči osobě druhé (jde o ostrou zlobnou odpověď, až odseknutí Jenůfina, na Lacovy útoky). Jiná náhodná eufonie je patrná v úryvku „Vy hladoví zajáci! Vy hladoví zajáci!“ (y, i). „Tu máte! Tu máte! Zahrajte tu Jenůfčinu . . .“ (u, a, e). Zdá se, že Janáček ve vokálním partu proti samohláskám y, i aktualizuje samohlásky a, u oktavovým skokem (str. 61). K prohloubení účínu eufonie přispívá tu ovšem opakování slov. Při opakování eufonický vzorec nepůsobí už jako náhodný. Podobně opakováním slov a intervalovou sazbou se zdá být přetvořena náhodná eufonie v eufonii záměrnou v úryvku: „A já si na tobě tak zakládala . . .“ (a, o, ě), jestliže je stavěn do kontrastu se zvukem slov „Bože můj, Bože můj!“ (o, ů, ž, m). Jiné příklady lze studovat na str. 188: „. . . otevři, otevři dveře —, ruce se mi třesou zimou . . .“, nebo na str. 207: „Běda jemu i mně! Běda jemu i mně!“. V jednom případě tu máme (kromě kontrapozice e, i — ou) nakupeny souhlásky t, d, v, r, ř, s, z, jejichž účín se spojuje s významem slov, rodících se v děsivém stínu právě se odehrávajícího zločinu, v druhém zase nakupení souhlásek b, d, m, n (kromě kontrapozice e, i, — u). Janáček je ovšem citlivý i na vztahy, které mají blízko k veršové asonanci („Však tě snad nenechám tak“; konfrontace slov „snad — tak“ melodickým sestupem a vzestupem). Silný expresivní dosah má aktualizace zvuku slov zejména na str. 209: „Ha, jaký to vítr a mráz! Jako by sem smrt načuhovala!“ Pozoruhodná tu je již rytmizace slov „vítr a mráz“, kterou je zvýrazněna kontrapozice hlásek tr, z — a. V případě slov „Jako by sem smrt načuhovala!“ je zvuková konfrontace hlásek s, m, r, t, č — a, o, u podtržena enormním intervalovým skokem $b^2 - c^1$, který znamená co nejprudší vystřídaní dvou krajních sopránových rejstříků (nejvyššího a nejnižšího) a tudíž i dvou kontrastujících hlasových barev: pronikavě jasné, ostré a temné. Kontrast timbrový je podpořen i akcentací slova „načuhovala“. Akcenty tu postihují jednotlivé slabiky slova, kdežto u výrazu „Jako by sem smrt“ jde o splývavý sled slov až ke slovu „smrt“, na němž se zesilující se hlas na okamžik usadí ostrým „zabodnutím“.

Jak je vidět, v oblasti melodické složky vokálního projevu Janáček nejrůzněji podtrhuje slabičný sklad zpívaných slov a složitějších jazykových výrazů. Užívá k tomu zhusta intervalových skoků a akcentace („. . . vyvádíte, vyvádíte chlapci!“ — str. 108), nebo složitějších melodicko-rytmických operací, za přispění dalších činitelů hudebních stránek (viz rozmanité operace tohoto druhu se slabičným skladem slova „neodvedli“ na str. 44—47, 53, 54 vůči jeho lexikálnímu opaku „odvedli“ — str. 43). Zvýšenou váhu rytmické stránky při „odsekávání“ slov po slabikách zato pozorujeme na str. 122 („Ale bude bečat, bude

⁶⁾ Platnost významová se k eufonii připojuje ovšem dodatečně jako důsledek styku eufonického vzorce hláskového s obsahem slov. Je proto mnohotvárná (onomatopoeia, citová a představová expresivnost) i mnohoznačná. Nelze tvrdit, že by to nebo ono hláskové seskupení, nebo určitá hláska nutně a samy ze sebe vyjadřovaly akustickou skutečnost, optickou nebo jinou představu, popřípadě cit, jejichž napodobením, zobrazením nebo výrazem se v daném případě jeví. (V celém výkladu vztahů hudby a jazyka se opíráme o studii J. Mukařovského, *O jazyce básnickém*, Kapitoly z české poetiky 1948, I., str. 93 a dal.)

domrzat!“). Hudba opery je nakonec na jednom místě citlivá přímo i na shodný počet slabik dvou textových výrazů: „*Mne pro tebe — dopaluje*“. Skladatel tato slova navzájem sbližuje tak, že je nechá vyznívat na shodném melodicko-rytmickém tvaru a vyzdvihuje je melodizací oproti předešlé recitanci. Ozvou se rovněž ve světle nové tóniny (*gis* moll vůči *E* dur). Podobná v účinu je taková práce se slabikami slov, zpívají-li se různá slova na dvojí střídající se tónové výšce, jak to ukazuje str. 135: „*A tys — nedošel se — ani — podívat — ani — pozeptat*“. Konfrontace slov tu dopadá takto: „*A tys ani*“ — „*nedošel se podívat, pozeptat*.“

Všechna taková práce má ovšem nepřímý dosah pro modelování jazykové intonace povahy expresivní. Je důležitá i pro sféru zvýrazněné expirace, jestliže např. jde o případ, kdy intenzita výdechu ve zpěvním projevu dramatické osoby se jeví jako ukazatel prudké emoce osoby (viz trhání zpívaných slov na slabiky s prokládáním slabik pauzami při stavech, kdy osoba je silně vzrušena, kdy se jí ve strachu „krátí dech“: „*vidíte ji Ko-stel-nič-ku!*“ — str. 171). Konečně upozorňuje i na případné seskupení méněslabičných slov, a tím i na příznačnou úsečnost mluvy z takového seskupení rezultující, jestliže se v dialogu dostávají do těsného a stálého sousedství právě zájmena osobní jako kategorie slov jednoslabičných („*To ty mně, ženůška?*“ — str. 59).

Mnohostranně a z hlediska složek a stránek hudebního projevu zcela specificky je ostatně v Janáčkově dramatickém organismu prováděno přímé modelování jazykové intonace dialogického textu, a to právě s ohledem na dominující koreláty dialogu. Změna poměrné výškové úrovně mluvy, z níž vyplývá významový obrat, je vždy u něho vystižena výraznou změnou výšky melodické linie zpěvního hlasu, za podpory ostatních faktorů, jako je užití odlišné hlasové barvy, dynamického odstínění, specifického souzvukového koloritu, tonálního předělu, změny tempa atd. Přirozeně tu dochází k vzájemné součinnosti vokálního a orchestrálního pásma. Rovněž jazyková „melodie“, skladatelem subjektivně „tušená“ a odhadovaná při studiu nápěvků mluvy na pozadí celé řady dobových norem, jednak jazykových, jednak hudebně kompozičních, nalézá výrazného zakotvení v hudební výstavbě jeho dialogů. Úlohu základního modelujícího „systému“ v tom případě pravidelně přebírá melodická zpěvní složka, ovšem za podpory a součinnosti všech ostatních složek a stránek hudebního organismu. Ve sféře této složky, jak bylo vidět v některých příkladech, se skladatel nevyhýbá specifickému modelování jazykové „melodie“ ve funkci činitele syntaktického, kdy intonace pomáhá sjednocovat slova a slovní výrazy ve věty jako celky, kdy napomáhá rozlišovat oznamovací, tázací a zvolací věty či realizovat významové vztahy mezi slovními výrazy (např. mezi „já“ — „ty“, slovesnými tvary 1. a 2. gramatické osoby) i celými větami (klad — zápor, adversace, vztah připouštěcí). Má smysl i pro vystižení intonace ve funkci apelativní. Ovšem co tu převažuje zcela nepochybně, je skladatelovo podtržení jazykové intonace jako nositele emocí osob. Stačí jen např. srovnat intonační rozdíly vyznačené hudbou ve větě tázací, jestliže má např. nést prudký hněv: „*Co máš proti mně?*“, nebo naději: „*Kde je Števuška? Vy jste ho nechaly ve mlýně?*“, jestliže má být vyslovena v ovzduší žárlivosti: „*Kdyby ti to Števa učinil, to by nevadilo?*“, v obavách: „*Já se bojím. Ona tu čeká?*“ v děsu: „*Co to tu venku hučí, nařiká . . .?*“ či zase

za prosebného domlouvání: „*Ty pláčeš? Ty pláčeš?*“ Delší trhanou melodickou linií (propauzovanou), intervalově „vyostřenou“ a tempově i dynamicky rozeklanou, rytmicky komplikovanou, metricky ozvláštněnou, s tonálními přerывy a neobvyklými harmonickými sledy skladatel zhusta vystihuje jazykovou intonační linií přerývanou, se sráznými intonačními vlnami i hustotou intonačních vrcholů, s aktuálním slovosledem mimo ustálenou normu, s možností i zachytit zvýšenou intenzitu výdechů dramatické osoby. Takové vlastnosti má např. Lacův zpěv hned na začátku opery (str. 17—22), mnohokrát námi již zmíněný. Kromě jiného je zvláštní i nepravidelným rozložením nádechů a výdechů, modelováním nepravidelně pulsujícího rytmu dechu jako indexu silného afektního stavu: „*Když jste mazlivaly Štěvu na klíně — když jste mazlávaly Štěvu na klíně a hladily jeho vlasy, že «Žluté jak slunečko!» — «Žluté jak slunečko!» Mne jste si nevšimly a já byl . . .*“ Kupodivu se tu nedostaví pauzy tam, kde bychom je normálně čekali, totiž na místě před spojkami „a“ („a hladily“, „a já byl“), nebo v místě počínající nové věty („*Mne jste si nevšimly . . .*“). Projev osoby má tendenci plynout překotně kupředu.

Složky a stránky hudebního projevu, opět v jiném seskupení, v jiné hierarchii, se konečně podílejí, jak vyplývá z příkladů, na realizaci aktuálního hlasového zabarvení mluvy dramatické osoby. Timbrové odstínění (které v češtině není určité předznamenáno samotnou jazykovou výstavbou) je Janáčkem kromě volby jistých poloh hlasových naznačováno ustáleným předpisem „výrazu“ (např. „*stísněně*“, „*zoufale*“, „*posměšně*“ atd.) a dotvářeno souzvukovým, tonálním i orchestrálně instrumentačním rejstříkem doprovodu. Tak je navozováno vícenásobně v reálném hudebním zvuku, nejen jako činitel okamžitého situačního citového odstínění obsahu slov a složitějších výrazů, ale i jako činitel, který vykonává vliv na smysl textu (viz např. ironické zabarvení zpěvu). Hlasový timbre, hudebně realizovaný, se tu stává faktorem hodnotícího postoje dramatické osoby k osobám jiným (viz např. hlubší smysl Kostelniččina „*temného*“ „*Mívajte se tady dobře!*“, vyjadřujícího v neshodě s lexikálním významem slov pohrdání vůči všem, nebo smysl posměšného, ironického „*já! já!*“ ve zpěvu Lacově i s oním náhlým obratem k vyznění neironickému, toužebně lyrickému, v němž vystupuje skutečný Lacův postoj k Jenůfě). Rovněž vyzdvižením dynamické stránky hudebního projevu (změnami dynamické linie), za účinné podpory ostatních hudebních prostředků, Janáček modeluje intenzitu hlasového projevu dramatické osoby, její střídání, jako činitele členění syntaktického, významového či jako index emocionálního vzrušení, naléhavé výzvy apod. Konečně celkové tempo divadelní řeči je skladatelem v těch či oněch hudebních dialogích zvlášť citlivě realizováno ve sféře tempového průběhu hudebního projevu, včetně všech postřehů detailních tempových výkyvů řeči, vyznačovaných výkyvy tempového proudění hudby. Jak bylo ukázáno, změnou hudebního tempa je aktualizováno členění dialogů na repliky a dílčí promluvy, je jím prováděna specifická hierarchie významové závažnosti replik, větných částí i jednotlivých

slov. Slova a jazykové výrazy, jako dominující koreláty protikladu „já“ — „ty“, jsou často zvýrazňovány zvolněním tempa, nebo naopak na sebe prudce narážejí ve zrychleném sledu *acceleranda*; tempové výkyvy zhusta signalizují i emocionální poryvy, které na ty či ony výrazy osoba ukládá atd. To vše se ovšem děje z vlastního uvážení skladatele, neboť tempo je slovní předlohou a její vlastní výstavbou předurčeno pouze povšechně a více nepřímou (smyslem textu), než přímo (např. volbou slov o určitém počtu slabik, délkou vět, syntaktickým členěním vět na menší úseky apod.). Tempo zpívané promluvy a tempo činoherně mluvené promluvy tudíž nikdy se nekryjí, už pro znakový charakter hudebně dramatického organismu, v němž zpívaná promluva vpravdě jen „znamená“, modeluje promluvu živě mluvenou, a to v oblasti celé operní specifiky a stylizace, ve sféře specifiky operního „ času“, rozdílného od „ času“ činoherního.⁷⁾ Tato výhrada platí nakonec i pro hudební pauzy (i celé jejich skupiny až k „volným“ taktům, v nichž má zpěvní linie „tacet“), uvažujeme-li o nich jako o znacích pro pauzy řeči činoherně hovořené. Týká se to pauz, které jsou v operním zpěvu nezbytným faktorem jeho členění (aby mu vůbec bylo rozumět jako projevu v distanci „jeviště — operní hlediště“, za podmínky ztížené srozumitelnosti slovům, jestliže jsou zpívána a zaznívají přes zvukovou bariéru orchestrálního doprovodu), nebo ať už jde o pauzy, které jsou členy samotného gramatického systému (hudební „vyznačení“ větných čárek, pomlk, teček atd.), prostředkem členění významového či indexem emocionálního vzrušení nebo uklidnění, indexem rozmanitých citových stavů, obsahem různých (pocitu nadřaděnosti, uraženosti, stisněného váhání atd.).

⁷⁾ Zde je třeba hledat odpověď i na námitky, které se někdy vyslovují k Janáčkově občasnému, neúměrně rychlému, až nesrozumitelnému chrlení nakupených slov („*To je její nemoc*“ atd.), působícímu podle J. Vogela tím ježatěji, stojí-li hned vedle nich kratší slabiky nebo méně důležitá slůvka, rytmizovaná neúměrně pomaleji. (Vogel je toho názoru, že toto rytmické zadrhování vzniká mnohdy také tím, že Janáček — a není v tom ani mezi našimi největšími mistry sám — dává sice správně hlavní důraz na předložku, ale zcela zbytečně a na úkor přirozenosti se snaží zachovat první slabice následujícího substantiva aspoň důraz druhotný, takže vznikají rytmy jako „*zá upřímnost*“, „*ná ruce*“, „*dó nářku*“, „*ná desce*“.) Přesto Vogelovi je tento Janáčekův živelný nadbytek rytmického kvasu sympatičtější a životnější, než akademická korektnost pouze skandovaných oper.

Z výtek Vogelových adresovaných „Pastorkyni“ je ostatně zajímavá i výtká domněle nesprávných důrazů, zejména větných, jestliže Janáček akcentuje „*ona může z toho zamdlit*“, „*Myslila jsem, že i mne to musí do hrobu sprovodit*“, „*Co jsem ti byla z očí*“, „*Já se z ní těším*“ apod. Ve smyslu našeho výkladu o dialogické výstavbě je možno na tyto námitky odpovědět faktem, že důrazy větné jsou u Janáčka nikoliv strnulé, schematické, určované toliko holou gramatickou normou bez přihlédnutí k významovému kontextu a jeho proměnám, nýbrž naopak nanejvýš proměnlivé, realizující se právě v protikladu k panující gramatické normě z hlediska kontextuálního vývinu významového vztahu subjektů dialogu („já“ — „ty“) i z hlediska aktuální předmětné situace, které se dialog dotýká. Tak v promluvě stárkově „*ona může z toho zamdlit*“ zdůrazňuje Janáček právem deiktické slůvko „*z toho*“ protože pro všechny osoby v daném kontextu děje se stává aktuálním obrácení jejich pozornosti k tomu, *co se přihodilo* Jenůfě. Nebo ve výrazu „*myslila jsem, že i mne to musí do hrobu sprovodit*“ skladatel podle našeho soudu uváženě významově zdůrazňuje sloveso „*musí*“, jako člen, v němž se

Kromě zvukových vlastností jazykových výrazů (které specificky transformovány stávají se v hudebně dramatickém organismu nositeli významů charakteristických pro sféru operního žánru), hudební projev svými složkami a stránkami může zasahovat případně i morfologickou stránku slov, může aktualizovat určité zvláštnosti dialektové řeči, např. typická slova dialektu („*chlapčisko siré*“, „*Neškleb se!*“, „*bečat, domrzat*“, „*bědná duša*“ atp.), zvláštní přízvuk dialektu (např. ve slově „*pronásledovala*“ na str. 149, nebo v otázce „*Vy to ještě nevíte?*“ na str. 252), lze jím vyzdvihovat a zdůrazňovat určité osobité výrazy, charakteristické pro individuální slovník určité dramatické osoby atd. Lze jím upozorňovat (např. motivicky, symetrickou výstavbou hudebních celků, rozložením jednotlivých hudebních tvarů) na fakt konfrontace jedněch slov s druhými, buď ležícími vedle sebe ve větě (promluvě), či od sebe vzdálenými, kdy dochází k vzájemnému zrcadlení významů, které na sebe narážejí (str. 44, Jenůfa rozradostněna: „*Neodvedli, neodvedli! Bože můj, neodvedli! Stařenko moja!*“ Současně Laca, nanejvýš pobouřeně: „*Neodvedli, neodvedli! To je potom spravedlnost, spravedlnost!*“). Janáček, jak plyne ze všech dosavadních odkazů, si najmě oblibuje zvláštní druh konfrontace, který využívá „opakování“ slov i „opakování“ širších jazykových výrazů (až po větu a skupiny vět). Nás zajímají přednostně ta „opakování“ výrazů, do nichž se promítá vývin vztahu „já“ — „ty“ v dialogu („opakování“ zájmen 1. a 2. gramatické osoby, příslušných slovesných tvarů, „opakování“ jazykových výrazů, která svědčí o postupně se zostrující apelaci, o postupně zdůrazňovaných vokativních osloveních, zostrující se imperativní formě, záporu, adversaci atd.). Jen málokdy totiž jde o takový

zvlášť zakotvuje tragické vědomí Kostelníčky, nanejvýš otrávené Jenůfiným přiznáním („*Už od té chvíle co jsem tě dovedla dom, napadlo mi z tvého naříkání neštěstí. A když jsi se mi potom přiznala se svým poklesem — myslala jsem, že i mne to musí do hrobu sprovodit, — do hrobu sprovodit!*“). Zcela záměrně je tu důraz uložen na ono „*musí*“ a ne na zájmeno „*mne*“, jako na potvrzení toho, jak osudově čin Jenůfin postihnul Kostelníčku, jak ji zasáhl v meritů jejího bytí. (Ostatně Kostelníčka se od té chvíle již sune ke zločinu.) Podobně je tomu i s dalšími větnými výrazy, o nichž Vogel pochybuje. Nelze v nich nebrat v úvahu aktuálnost významovou, proměnlivou u Janáčka takměř od jedné repliky ke druhé.

To jsou ovšem jediné naše výhrady, které je možné proti rozboru Vogelově vyslovit. Jinak badatel přináší celou řadu postřehů, kterými můžeme náš rozbor doplnit a zpodrobnit. Zajímavé je např. i toto Vogelovo zjištění: „V jednom se liší arci »Pastorkyně« ode vši operní tradice úplně. Zatímco »řádný« operní skladatel dbá, aby věty měly co nejvíce mužských koncovek, je pro Janáčka příznačné, že v celé »Pastorkyni« naopak nemá ve zpěvních úlohách snad jediného mužského závěru, a to ani tam, kde by mu to text umožňoval, nýbrž že skoro všechny věty končí na lehkou dobu, ba zarazí se obvykle právě až těsně před nějakou těžkou dobou. Toto vyhýbání se bezpečnému přístavu těžkých dob, a to mnohdy i na začátku frází — jako v Jenůfčině jímavém »*Bez toho bude od mamičky těch výčitek dost*« — je rytmicky vůbec jednou z nejpříznačnějších Janáčkových zvláštností, dodávajíc jeho hudbě ráz ustavičné neuspokojenosti, jakéhosi dychtivého zalykání, a přispívá k jistému úryvkovitému dojmu, který nezvyklého posluchače snadno Janáčkově odcizuje, který je však zároveň z tajů jeho vzrušujícího účinku — jako Janáček vůbec jedny přivádí v nadšení, druhé dráždí k nejprudšímu odporu, žádného však nenechá chladným...“ (Viz J. Vogel, *Leoš Janáček dramatik*, str. 46–47.)

případ, kdy se totéž slovo nebo složitější výraz opakuji v naprosto shodném hudebním znění. (I to ovšem může mít svůj dosah, neboť význam dvakrát opakováný obráží se v sobě samém a mění se tak z pevně ohraničeného významu v neurčitý významový ovzduší. *Mukařovský*.) Zpravidla Janáček opakuje slova a složitější výrazy právě tak, že tyto výrazy „zrcadlí“ v odlišném, buď příbuzném nebo zcela i kontrastujícím hudebním vyznění. Jako primární se tu angažuje opět složka melodická, a to četnými janáčkovskými intervalovými změnami, rytmickými obměnami, rozpínáním či stlačováním intervalů, rytmicko-melodickou komplikací či simplifikací, inverzí, nejrůznějšími transpozicemi, které vytvářejí základní a prvořadé charakteristiky skladatelova osobního slohu, za aktivní asistence ostatních stránek hudby, např. dynamické, tempové (viz častá *acceleranda* nebo zase *ritardanda*), metrické, harmonicko-funkční (zrcadlení téhož slova v pozměněné vokální linii a za nového souzvukového vybavení orchestrálního doprodu), tonálně-funkční (zrcadlení téhož slova či větného výrazu ve světle kontrastujících tónin, např. protikladného tónorodu) atd. Opakovaná slova jsou konfrontována i spájena postupujícím širším motivickým procesem, který probíhá jednak horizontálně v celkové zpěvní linii toho či onoho vokálního partu, a dotkne se svými fázemi i slov opakovaných, jednak vertikálně, mezi zpěvním partem a orchestrálním pásmem. Repetování slov bývá podřízeno i jednotné širší stavebné gradaci čistě hudební (melodické, dynamické, tempové, tonální atd.), či stavebnému postupu opačného účinku. Pochopitelně že plní řadu vlastních funkcí ve významové výstavbě hudebně dramatického dialogu, včetně u Janáčka preferované funkce, vystihovat změny procesuálních psychických stavů, tušených skladatelem jako dramatikem v nitru jednajících dramatických osob.⁸⁾ O každé funkci jako konkrétní, nebo o celé jejich skupině a sřetězení, může však rozhodnout vždy jen detailní analýza toho či onoho místa.

Od problematiky opakování slov a složitějších jazykových výrazů, od proměn jejich vyznění v zpěvním projevu, se arci již dostáváme k otázce významové

⁸⁾ J. Vogel rovněž připomíná jako dominující v „Pastorkyni“ funkci psychologicko-charakterizační. Hlavní osoby žijí pod tíhou trýznivých, neodbytných představ a myšlenek, což se jeví v opakování slov v stále naléhavějším jejich vyznění. Avšak nepovažuje tuto funkci za jedinou. Vedle ní podnětně upozorňuje i na stavebnou funkci opakování slovních výrazů. Janáček zhudebňoval drama Preissové tak jak bylo — v próze a v nářečí (ne ovšem věrném pozn. Z. S.), podobně jako současně napsal Debussy svého *Pelléa a Mélisandu* a o něco později R. Strauss svoji *Salome*. Při tom byli však Strauss i Debussy ve výhodě potud, že měli před sebou spíš básně v próze nežli skutečnou prózu. Zejména drama Wildeovo nahrazuje symetrii veršů co nejúčinněji symetrickým sledem stupňovaných metafor na tentýž pojem. Podobná rétorická přebujelost byla ovšem v prostém venkovském dramatu nemyslitelná. Jelikož hudba ale určitou symetrii jako prostředek rozvinutí a rovnováhy, především ale k docilení zpěvnosti nutně potřebuje, nahrazuje si Janáček doplňující „verš“ právě opakováním textu („*A on na tobě nevidí nic jiného, | a on na tobě nevidí nic jiného, — jen ty tvoje jablůčkové lica, | jen ty tvoje jablůčkové lica.*“ — str. 101—102; podobně „*A já si na tobě tak zakládala . . .*“ — str. 123—125, „*K Pánu bohu dojde, dokud to ničeho neví . . .*“ — str. 169). Ale předpokladem i zde, připomíná Vogel, byla stále ta mocná výrazová náplň příslušných vět a jejich nápevků. (J. Vogel, *Leoš Janáček dramatik*, str. 45—46.)

„dynamiky“ kontextu.⁹⁾ Janáček právě tím, že hudební vyznění slova či složitějšího jazykového výrazu při jeho opakování mění, „dotváří“ či překvapivě „přetváří“, zesiluje „dynamiku“ hudebně dramatického projevu významově v tom směru, že každé slovo či složitější výraz, podřízeny vývinu hudebního proudu a jeho zákonitostem, zůstávají v onom projevu co do významového ohraňování „otevřeny“ až do té chvíle, kdy se projev zřetelně v celkovém členění (z hlediska širších fází) ukončí. Dokud hudebně dramatický dialog plyne, každý slovní výraz té či oné dílčí vokální promluvy (pokud ta či ona promluva trvá) může doznat různých významových posunů, změn emocionálního zabarvení, zhusta i protikladných. To ovšem zplastičuje nemálo samotné *vztahy subjektů dialogu*. U Janáčka je ostatně pozoruhodné, že jednotlivá hudební zpracování i několikrát se opakujících slov a širších výrazů, při aktualizaci neobvyklého slovosledu, často porušujícího ustálenou normu, při aktualizaci nanejvýš rozvrásněné jazykové intonace, „promítající“ se do vrásnění vokálně-instrumentálního proudu, *brzdí a komplikují* větnou významovou výstavbu hudebně dramatické mluvy. Především komplikují tzv. větnou významovou akumulaci, v níž každá v pořadí následující významová jednotka jazyková je ve větě vnímána již na pozadí všech předcházejících, až do okamžiku, kdy je celá věta u konce a kdy je v mysli vnímatelově přítomen současně celý soubor oněch jednotek. Stává se, že okruh zhudebněné věty či širší promluvy (o několika větách) je tak naplněn protichůdnými významy, jejich kontrasty, že je věta či promluva, jako „dynamický“ hudebně dramatický celek, sotva stačí unést.¹⁰⁾ I to se obráží ve vztazích subjektů dialogu. Stávají se přirozeně komplikovanými, rozpory, které se tu zjevují, jednající osoby sotva zvládají. Nechybí ostatně případy, kdy jednotlivá slova, tak či onak uchopovaná hudebně, se hudebním zpracováním natolik „osamostatňují“, že tendují k tomu, realizovat *sama ze sebe* určitý významový kontext dílčí, jako

⁹⁾ O dialektickém vztahu významové statiky a dynamiky jazyka viz J. Mukařovský, *O jazyce básnickém*, Kapitoly z české poetiky 1948, I., str. 113 a dal.

¹⁰⁾ K problému významové akumulace na půdě operního žánru lze připomenout, že se jeví jako proces daleko složitější než v oblasti činoherní. Má i svoji vlastní specifiku. Integrace významů tu probíhá ve více na sebe působících rovinách, a to v rovině jazykových významů zprostředkovaných sjevy (chápaných na pozadí různých norem, např. tradice řeči operních libret, řeči činoherní, básnické, řeči románové prózy, ba i běžné hovorové řeči denního styku atd.) a v rovině za sebou následujících hudebních tvarů vokální linie i orchestrálního pásma, jejichž se zhusta postupným přetvářením původních motivů a motivických jader, v rovině specifického tvarosloví, které je vyspělým vnímatelem „vážné“ hudby chápáno ve vlastních významech (sui generis) na pozadí svébytných norem hudebně-sémantických, zprostředkovaných vnímateli celou hudební tradicí (pokud je jí vnímatel účasten), jejími protikladnými historickými vrstvami, i současným stavem hudebního umění, jehož jistou součástí se stává i právě slyšené dílo (byť by s ním bylo i v tom či onom sémantickém aspektu v rozporu, stavělo se k němu do opozice). I vztahy hudby a slova jsou zakotveny v hudební tradici (vokální, operní, melodramatické atd.) v celé řadě norem; podobně je tomu i se vztahy hudby a hereckého pohybu, hudby a „nepohyblivé“ scény (různá konvencionální hudební „líčení“ krajinné atmosféry v operách atd.). Tak se nám tento proces jeví daleko náročnějším pro vnímatele, než jak je tomu v činoherním dramatickém díle nebo v díle literárním.

relativně samostatný vůči větě či promluvě jako významovému celku (str. 17—18 opakování slov „ *kterému se dáte najest*“, str. 105—106 operace s výrazy „*od malička líbil*“, str. 233 trojí gradované opakování slov „*na naší svatbu*“ atd.).

V těchto problémech se však již plynule dostáváme k otázkám, které je třeba vytyčit z hlediska studia druhé a třetí stránky dialogického projevu.

2

Doposud jsme zkoumali problematiku první stránky dialogické mluvy, okolnosti, za nichž se vztah „já“ — „ty“ v dialogu mnohostranně realizuje v hudebně dramatické struktuře „Pastorkyně“. Nyní přistoupíme podle Mukařovského k aplikaci druhé základní stránky dialogu. Jak bylo již předesláno, Mukařovský ji spatřuje ve vztahu mezi účastníky hovoru na jedné straně a reální, předmětnou situací, která účastníky ve chvíli hovoru obklopuje, na straně druhé. Předmětná situace vniká do hovoru jednak přímo (stane se tématem hovoru), jednak nepřímo (svými proměnami ovlivňuje směr rozmluvy, téma hovoru). Dokonce poukaz k ní (ukazovacími gesty) nahrazuje často jednotlivá slova či věty a celé repliky rozhovoru. Vztah hovořících subjektů k aktuální situaci, za které se hovor děje, ke „*zde*“ a „*ted*“, se rovněž, podobně jako u první stránky, zprostředkovaně projevuje v jazykové „skladbě“ dialogické řeči. Dosahuje výrazu častou deixí prostorovou i časovou, nesenou zájmeny ukazovacími (*tento, onen* atd.), adverbii místními i časovými (*zde, tam, ted, ráno, večer, dnes, zítra*) i slovesnými časy (*presens* proti *preteritu* a *futuru*).

Podíváme-li se blíže na dialogy „Pastorkyně“ z tohoto hlediska, budeme konstatovat, že jsou vždy aktivně „situovány“ předmětně, že se osnují silným vztahem účastníků k situaci, která „nad nimi“ a kolem nich panuje, která je poutá při vzájemném jednání i současně staví proti sobě jako antagonisty. Od situace tohoto druhu, lépe situací (dějových, místa a času, okolností vnějších i vnitřních, které jednak zapříčiňují síť vzájemných vztahů mezi osobami a které jsou i zpětně těmito vztahy ovlivňovány a zhusta zostřovány), nutno ovšem odlišovat tu či onu konkrétní „psychologickou situaci“ dialogu, v níž se už objektivizuje vzájemná vazba mezi účastníky dialogu, vazba, která je pociťována v každém konkrétním dialogu jako jedinečně realizované napětí mezi nimi. Takové napětí bylo předmětem dřívějšího zkoumání. Pouze je třeba dodat, že je zhusta ovlivňováno předmětnou situací, jestliže její vliv na dialog je zvláště akutní. Nasnadě je i zpětná vazba: silné psychologické napětí mezi účastníky dialogu vrhá zvláště ostré světlo na okolnosti, za nichž se dialog odehrává, k nimž se vztahuje, nebo jimiž byl v postupu děje vyvolán. (Děj ovšem není něčím vnějším vůči osobám, zvláště v „Pastorkyni“ ne, je jimi jako reálný „vytvářen“. Osoby tudíž zasahují i do okolností, snaží se je měnit — např. Kostelnička v průběhu 2. jednání.) Tyto vztahy budeme nyní zkoumat v jejich specifickém projevu v hudební struktuře díla.

Nejdříve ještě poznámku k „psychologické situaci“, k napětí mezi subjekty dialogu. Je fakt, že jeho „radiační“ pole zasahuje především takové jazykové koreláty, jako osobní a přivlastňovací zájmena 1. a 2. gramatické osoby, slovesné tvary, imperativní a vokativní formy řeči, věty tázací, jazykové výrazy kladu a záporu, adversace, vztahu připouštěcího apod. Ovšem schematismem by bylo si

myslet (jak by to mohlo vyplynout z dosavadního nakupení příkladů), že ono pole se těmito entitami vyčerpává, že se omezuje pouze na ně. Tak tomu není. Jeho působnost je u Janáčka naopak daleko širší. Často zasahuje i druhově *jiné* výrazy jazyka, zejména jednotlivá slova či jejich skupiny, na něž se může v průběhu dialogu napětí mezi „já“ — „ty“ momentálně *přesunout*, aby se případně na nich zakotvilo trvaleji, nebo aby se zase přesunulo zpět na ty koreláty, v nichž se polarita „já“ — „ty“ zrcadlí nejobvykleji. To, co nazýváme „psychologickou situací“ dialogu, ono napětí mezi „já“ — „ty“, jeví se tak jako nanejvýš dynamický proces, nejen s vlnami vzestupu, kdy se ono napětí zostrňuje („já“ stojí ostře proti „ty“ a naopak), či s vlnami sestupu, kdy se uvolňuje, nýbrž i se sémantickou proměnlivostí, zračící se v tom, jaké výrazy jazykové vstupují konkrétně do centra jeho realizace, jakých nabývají i aktuálních psychologicko-situačních významových odstínů, jsouce zachvacovány aktivitou rozmanitých hudebních prostředků.

Např. v dialogu mezi stařenkou a Jenůfou (str. 48—49), v průběhu Jenůfiny odpovědi stařence, lze pozorovat zřetelný přesun melodické aktivity ze slovních výrazů „*ne posílejte mne za ní*“ na ta slova vokální promluvy, která v ní stála původně v pozadí: *Pro Boha, stařenko*“. Ke konci promluvy však se váha onoho „*ne posílejte mne za ní*“ opět obnoví (str. 49, 2. a 3. osnova). Přesun má tu najmě ten dosah, že prosebně naléhavé zabarvení, které Jenůfa jako osoba zpočátku vkládá do slov „*ne posílejte mne za ní*“, se ve svém růstu a prohlubování pomocí intervalového rozpínání v melodické linii zavrcholí právě na zvolání „*pro Boha*“, jako na vhodném, pro expresivní vrchol zvláště nosném sémantickém prvku promluvy. Promluva tím nabude i specifického významového odstínu přesahujícího vnějšně konverzační smysl stařenčiny otázky, vyslovené v letmém dějovém sledu bez hlubšího zpytavého zaměření.

Do sféry napětí „já“ — „ty“ se konečně dostávají i jazykové koreláty *druhé* stránky dialogické řeči. Jsou do ní vtahovány a na její půdě hudebně kontextuálně zdůrazňovány aktivitou řady hudebních prostředků. Jsou rovněž této sféře připisovány „výrazovou“ funkční hudebních prostředků. To ukazuje jednak na vklínění předmětné situace do dialogů, jednak ale i na fakt, že ona přítomnost situace, jako aktuální, není zdaleka cizorodým elementem dialogů. V „Pastorkyni“ je navíc pozoruhodné, že ono „zde“ a „ted“ dochází hudebního vyjádření zejména aktualizací *deixe časové*, nesené časovými adverbii a zvýrazněným přítomným časem sloves, zatímco *deixe prostorová* nehraje v dialozích nikterak prvořadou úlohu a není ani zvláště hudební strukturou díla preferována.¹¹⁾ Pro aktua-

¹¹⁾ Ne tak jednoznačně je tomu ve sféře orchestrálních úvodů k jednotlivým jednáním. I zde však jde daleko spíše o vyvolání potřebné náladové atmosféry, související s danou časovou etapou děje, s osudovým zadrhnutím lidských vztahů právě v dané chvíli, nastiňující perspektivně i neobyčejnou životní naléhavost dalších chvil života osob, kdy se budou muset rozhodnout pro tu či onu alternativu jednání — než o preferované líčení prostředí (zešeřelé jizby, již dominuje obraz bohorodičky v 2. jednání, svatebně vyzdobené jizby v 3. jednání). Osoby Janáčkova hudebního dramatu jsou pod stálým tlakem osudového času, který na ně naléhá jako vyšší neúprosná moc. Stísněnost atmosféry zprostředkovaná hudbou v úvodu k 2. jednání, její „horečnatý“ tep, jsou toho přesvědčivě svědkem.

lizaci časových adverbii pak platí, že jsou často preferována ta, která mají možnost v dějovém kontextu svým významem poukazovat k rozdílu proti dřívějšímu stavu děje, dávat najevo, že v dialogu panuje určité „ted“ s takovými strohými podmínkami a neodbytnými požadavky, že se jeví jako zcela neodkladné oproti minulé. Skladatel zvýrazňuje taková adverbia v hudební výstavbě dialogu právě způsobem, aby bylo znát, jak do nich dramatické osoby vkládají veškeré emoční zaujetí, vlastní emoční angažovanost. Má tu ovšem pochopení nejen pro stavy žalu, smutku, tísnivých obav, nýbrž i pro radost, ostatně v opeře řídkou.

Tak pochopíme např. Janáčkem vyzdvižené příslovce „už“ i ve zpěvu malého Jano (*Už znám čítat, už znám čítat, už jsem to potrefil!*“, str. 28) jako výtrysk nezkalené radosti chlapcovy nad tím, že se mu právě v onom okamžiku, pro něho významném, podařilo rozluštit slůvka na lístku, třeba po četných pokusech a snažení; nebo zase Števovo „Potom jsem už zrovna zaslíben... už je všemu, všemu konec“ jako slova, v nichž skladatel cestou zvýraznění expresivní intonace mluvy osoby podtrhuje jednoznačně striktní vládu oné nové skutečnosti, okolnosti, která Števovi ve chvíli horoucného Kostelniččina přemlouvání již za žádnou cenu nedovoluje se k Jenůfě vrátit (str. 149–150). Podobně je tomu v replice na str. 202: „Ona včil už ztracený rozum našla, a musí být ještě šťastná“, kde Kostelnička rozčileně klade důraz na současný Jenůfin stav proti dřívějšímu jejímu poblouznění do Števy. Zajímavé je tu textové nakupení dvou časových příslovců „včil“, „už“ a jejich využití Janáčkem v intervalice melodické linie. Tento význam poukazu k rozdílu časových stavů má např. i rychtářovo přání „Ať už nenaříkáte...“ (str. 220), Lacovo „Ó, dětino, už mi o tom nemluv! Mne jen to ranou udeřilo, v tu první chvíli, jak mi to tetička řekly, ale potom hned jsem ti to odpustil!“ (str. 229), nebo Jenůfino „už to chápu, už to chápu, není proklínání hodna...“ (str. 278). Nakupení příslovců, poukazující k rozdílu dané chvíle proti dřívějšku, stává se i účinným momentem Kostelniččiny katarze, jestliže je vyzdviženo v melodické linii jejího zpěvu: „... včil už vidím, že jsem sebe milovala víc než tebe... Včil už nemůžeš volat »Mamičko ---«; já z tebe včil беру sílu...“ (str. 279 až 280). Rozlučovací význam časového příslovce, spojeného se slůvkem „však“, na jehož základě se hudebně zdůrazňuje naléhavé „ted“ proti tomu, co předcházelo, lze konečně stopovat i v posledním výstupu opery, v Jenůfině „Však včil vidíš, že s mým bědným životem svůj spojit nemůžeš!“ Expresivní naléhavost příslovce je tu aktualizována zvláště zřetelně melismatem přesouvajícím se i na adjektivum „bědným“. Jiná adverbia naopak vyzdvihují v dialozích stálost určitého stavu, jistých okolností. I u nich je Janáčkem preferováno citové zabarvení, které do nich osoby vkládají. („Nerobíte ze mne vždycky, vždycky jen člověka...“ str. 17, s významem „v každém čase“, „za všech okolností“; „To jste mi pokaždé připamatovaly...“, str. 19; „Laco, vždy tak neuctivo k stařence mluvíš“, str. 21; „Protože vždy se mu hodně postavíš na blízko...“, str. 37; „jak jste mne vždycky, vždycky těšily...“, str. 156.) Zcela jedinečně je aktualizováno časové příslovce i v Lacově replice „Ale, stárku — on ji ještě nemá, on ji ještě nemá...“ Působí tu rozpínání intervalů a postupné dynamické zostřování intervalového skoku, nesoucího adverbium, akcentem a pak sforzatem, takže je zřejmé rostoucí výbušné, hněvivé zacílení Lacova zpěvu (str. 43). Emocionální aspekt zvláště vyniká i v hudbě na str. 141, kde slova „a včil ji nechceš pomoci?“ se náhle zrcadlí ve světle celotónového charakteru hudby, zatímco těsně předtím a potom vládnou v Kostelniččině zpěvu tóniny H dur a G dur. Konečně v Kostelniččiných slovech „Števa je tu! Došel zas urobiť nějaké neštěstí!“, v prudkém vyrazení slůvka „zas“ (Janáček tu užije stoupající zmenšené kvinty $cis^2 - g^2$ a pak neobvykle velkého zpětného skoku $g^2 - e^1$) jakoby se zase zkoncentroval děs těch chvil, které Štefa Kostelničce svojí přítomností připomněl (str. 241).

U Janáčka tedy dialogy stále v detailech prozrazují žhavý vztah účastníků jednání k dějově akutní časové situaci. Takové aktuální „ted“ se ovšem v dialogích zrcadlí nejen ve vyzdvihování těch či oněch jazykových prvků, nýbrž v celé stavebné hudební koncepci dialogických ploch, v rozvržení celkových sil melodických, harmonických, tonálních, ve fázích kolísajícího tempa, v dynamických vlnách atd. Slévá se tudíž velmi úzce s napětím mezi subjekty dialogu. Je třeba rovněž dodat, že se také jeví jako nanejvýš komplikované, že zasahuje do celkového proudu hudebního dialogu a jeho fází různými odstupňovanými vrstvami. V těchto vrstvách se pak i specificky významově odstupňovávají jednotlivé slovní výrazy, nejen časová adverbia ale i slovesné tvary presentní apod.

Tak např. na průběh napětí mezi účastníky dialogu v VI. výstupu 1. jednání působí jako základní, okolnost Jenůfina těhotenství, totiž nanejvýš časově naléhavá otázka, co bude s Jenůfou, jak se k ní Števa zachová (zda si ji opravdu *včas* vezme, aby nepropadla hanbě před Kostelničkou a celou vesnicí). Tato časově kritická osobní situace Jenůfina dodává expresivní naléhavosti slovesným tvarům v presentu i dalším výrazům, se slovesy spojeným: „...*víš jak jsem bédná...*“, *Srdce mi úzkostú v těle se třese...*“, „*Bojím se, že na mne padne kdysi trest; celé noci nespím...*“ (str. 85 a dal.) Ale zároveň ono základní „ted“ dialogu má i další dějově bližší vrstvu: jednak okolnost, že Štefu neodvedli, což je pro Jenůfu výhodné, zároveň však i skutečnost, že Števa přišel od odvodu v opilém stavu. To vyvolává Kostelniččin přísný zásah, že si bude moci Jenůfu vzít až po zkoušce jednoho roku. Odtud zase ona naléhavost vět se zdůrazněným kontrapozičním vztahem „*dnes*“ — „*jinda*“: „...*já vím, žeš to urobil z té radosti dnes. Ale jinda, Števuško, nehněvej mamičku...*“ Odtud i dvojí obsahově odlišný dosah časového příslovce „*včil*“ („*když nám Pán Bůh s tím odvodem včil pomohl*“ — „*včil, včils ju měl slyšet, včils měl slyšet!*“). Konečně je tu i další vrstva onoho situačního „ted“: opožděná reakce samotného Števy na Kostelniččino vystoupení. Števa v přítomnosti Kostelničky mlčí, nyní však, když zůstal s Jenůfou sám, na Jenůfu útočí („*Vždyt vidíš...*“ — str. 90) a předhazuje jí, jaký mají o něho zájem jiná děvčata. Jenůfa — nanejvýš podrážděna — opět z nového úhlu zdůrazňuje naléhavost chvíle, za níž se dialog uskutečňuje, vyhroceným „*včil*“ spjatým s adversací a zápořem: „*Ale včil na ně hledět nemáš, včil na ně hledět nemáš!*“ Podobně vrstevnatě zasahuje časová situace do dialogů mezi Kostelničkou a Števou a Kostelničkou a Lacou v 2. jednání (III. a IV. výstup). Števa dobře ví, proč ho Kostelnička pozvala k sobě; ví, co na něm bude žádat (i když se staví tak, že netuší, o co půjde). Ví také, že musí odmítnout, protože se už zaslíbil rychtářově dcerce. Odtud jeho stísněnost, bojácná váhavost, zrcadlí se v „*nejisté*“, „*tápavé*“ dikci jeho zpěvu (str. 133—134, 138, 145, 146); odtud i jeho záludná útočnost, rovněž se promítající do vokální mluvy (str. 136 a dal., 148). Kostelnička pod tíhou vzniklé situace, do které se dostala s Jenůfou, ví zase, že musí Števu přemluvit, a to za každou cenu, stůj co stůj. Rozeklané „ted“, ve kterém jsou tak nesmiřitelně proti sobě postavena tato dvě životní stanoviska, napíná vztah subjektů až nelítostně. Chvíle nesoucí si takový rozpor je Janáčkem vyznačena v silné expresivní zacílenosti slovesných tvarů („*Mně je tak úzko...*“, „*já se bojím...*“, „*Proto, že se ji bojím, že se ji bojím...*“, „*Vždyt přece vidíš, že chlapčok žije*“, „*Na kolenou toho se musím dožadovat*“), v působnosti zmíněného již adverbia „*včil*“ („*a včil ji nechceš pomoci*“) i adverbii „*už*“, „*zrovna*“ („...*jsem už zrovna zaslíben...* *Už je všemu, všemu konec!*“). V dialogu Kostelničky s Lacou je tak ono „ted“ vklíněno do hudební dikce promluv rovněž v několika rovinách, podobně jako u všech dalších čelných dialogů opery. Jsou i, jak jsme poznamenali dříve, případy, kdy se v dialogu zračí hudebně zvýrazněný obrat tématu dialogu, aby byla pozornost od aktuální situace odvedena, aby taková situace,

jako nepříjemná určité osobě, byla zamluvena (str. 222—223, rovněž na str. 226). Co nejmarkantnější vyznačení zlomu tématu dialogu sledujeme na str. 250—251. Takový zlom ovšem je důsledkem náhle se zvrhnuvší dosavadní situace, kdy do aktu žehnání novomanželům vpadne hlasitě: „*Nějaká bestyja umčila dítě!*“ Dosavadní poklidné dějové usmíření zvrhá se tu jakoby zásahem neúprosného osudu v naprostý opak (sleduj jen Janáčkem vyznačený význam adverbia „*tam*“ v Kostelniččině hrůzné otázce: „*Co dítě? Co s dítětem tam křičejí?*“).

Zkrátka, u Janáčka není snad okamžiku, kdy by na sebe hudební dialogická mluva alespoň latentně neprozrazovala, jak je poutána situační naléhavostí, jak je nesena tíhou okolností a neúprosností časového běhu životních osudů osob.

3

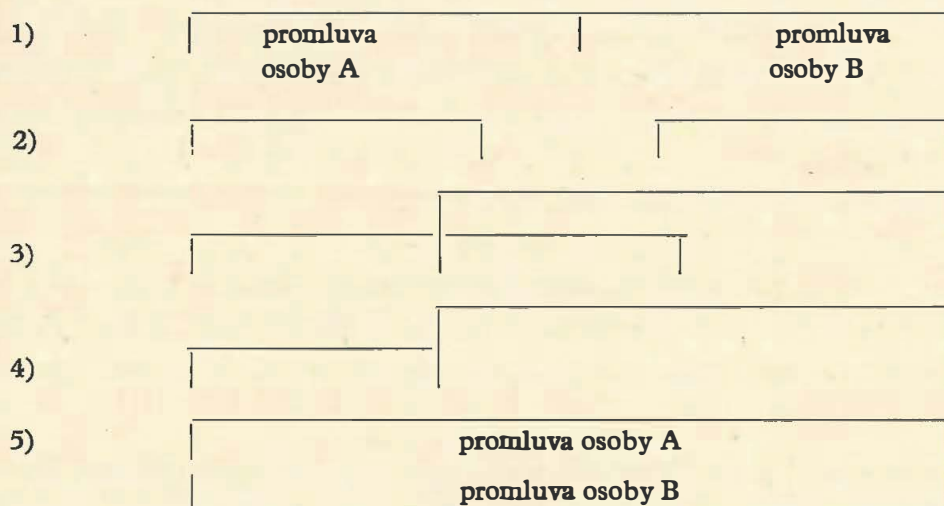
A nyní k třetí stránce dialogu, k zaměření dialogu na významové zvraty na rozhraní replik i uvnitř replik. Podle Mukařovského je dialogický projev na rozdíl od monologu charakterizován prolínáním a střídáním několikerého kontextu (přinejmenším dvojího). Jde o rozdílné kontexty dané smyslem, jež osoby, střídavě v dialogu aktivní, svými promluvami vkládají do tématu dialogu, o kontexty určené stanoviskem, které k tématu zaujímají i způsobem, jakým téma hodnotí. Kontexty takto nesené osobami zúčastněnými na dialogu mohou být při odlišnosti odstupňovány značně složitě, často dokonce tak, že vystupují jako navzájem protikladné. Zřejmým toho důsledkem jsou ostré významové zvraty na rozhraní dílčích promluv, kde na sebe ony kontexty vzájemně narážejí. Dokonce, čím živější bývá hovor, čím kratší jednotlivé repliky, tím se i narážení kontextů na sebe jeví ostřejším. Významovými obraty a zvraty lze ovšem kromě toho nasytit i vlastní průběh té či oné dílčí promluvy, neboť zvraty zdaleka nemusí zasahovat toliko rozhraní daných promluv. Při takové rozdílnosti „osobních“ kontextů v dialogu však jako aktuální vyvstává otázka jednoty smyslu promluv nesených každou osobou zvlášť. Je na bledni, že taková jednota nemusí se nikterak jevit jako prostá, napohled neproblematická. Naopak, může být komplikována rozpory a protiklady, jestliže se jimi vyznačuje samo hodnotící stanovisko, které osoba zaujímá k dění, jehož se dialog dotýká.

Konečně, analogicky s předešlými stránkami dialogické řeči, se i třetí stránka dialogické mluvy promítá do četných jazykových prostředků zakotvených v jazykové skladbě toho či onoho dialogu. Možno tu upozornit zejména na častý projev významových zvratů v lexikálních protikladech rázu hodnotícího (např. *dobrý* — *špatný*, *krásný* — *ošklivý* atd.), v protikladech kvalitativních, ve hře s významy slov a vět, ve využití dvojmyslu, paradoxu apod. Svůj výraz mohou významové zvraty nalézt i ve fonologické stránce jazyka, ať už vezmeme v úvahu různosti intonační linie (užití výškového protikladu mezi sousedními replikami), různosti expirace, aktuálního zabarvení hlasu (viz ironická opáčení), nebo různosti tempa mluvy, rozmanité rozložení pauz mezi promluvami atd. Zmíněné fonologické jevy, je-li dokumentovatelné jejich záměrné použití pro cíle významové, mohou v dramatu splnit úlohu nositele zcela specifické informace, kterou by těžko bylo schopno zprostředkovat slovo významy pouze lexikálními.

Kvality tří stránek dialogické řeči se ovšem v konkrétních dialozích projevují vždy jako nanejvýš *spojité*. Vzájemně se prostupují a podporují. Z toho důvodu jsme nemohli v dosavadních příkladech ponechat stranou fakt, nakolik Janáčкова hudební realizace protikladů subjektů dialogů do sebe zahrnuje i významové zvraty jevící se v sledu promluv. Přirozeně nechyběly příklady i vyhrocených zvratů uvnitř promluv. Vlastní protiklad „já“ — „ty“, nanejvýš charakteristický

pro dialogickou řeč, je po jedné stránce právě jejich nejmocnějším *impulsem*, podobně jako z druhé strany se v hudební struktuře významovými zvraty projevují i změny situační. Bylo tudíž nezbytné věnovat v dosavadní analýze řadu poznámek a odkazů tomu, jak hudební prostředky (melodiky, rytmičky, metriky, tempa, dynamiky, harmonie atd.) aktivně vystihují různosti jazykové intonace, expirace, hlasové barvy, tempa mluvy, třebaže tyto různosti na rozhraní i uvnitř promluv současně zrcadlí symptomatické narážení „osobních“ kontextů na sebe. V následujícím rozboru se proto chceme zaměřit spíše na problematiku výstavby promluv jako celků, s tím zřetelem, aby do popředí vystoupilo konkrétní ohledání specificky operních typů sledu promluv v průběhu dialogů. Tím zahájíme výklad. Analýzu zaměříme současně tak, aby si systematictější než dosud povšimla vlastní hudebně obsahového řešení rozhraní promluv, s přihlédnutím k možnostem, které poskytují ty či ony typy navázání jedné dílčí promluvy na druhou. Střídání dvojího či vícenásobného obsahově diferencovaného kontextu, zrcadlícího se v jazykovém skladu dialogu na rozhraní promluv, Janáček totiž ve sféře toho či onoho typu návaznosti promluv realizuje v rozvité škále odstínů. Kromě mírného střídání kontextů obsahově si blízkých, shledáme se v „Pastorkyni“ s případy podstatně odlišných či významově protichůdných kontextů, nesených osobami vystupujícími v jednání ostře proti sobě. Konečně hodláme upozornit i na častou existenci významových posunů uvnitř promluv, zejména v takových případech, jestliže jejich dosah se bude dotýkat povahy významové jednoty, kterou v průběhu dialogu reprezentuje řada dílčích promluv každé z osob. Tím nepochybně nahlédneme do výstavby dialogů z hlediska tektoniky celých promluv i jejich vzájemné návaznosti, tudíž i z hlediska toho či onoho dialogu jako strukturního celku, zatímco jsme doposud většinou přihlíželi jen k stavebným prvkům dialogické hudební mluvy (viz příklady pod 1).

Typů navázání dílčích promluv (někdy i jen vět, či jejich částí) je ovšem celá řada. Nám postačí pouze přehled těch nejzákladnějších. Přinášíme jej v následujících schématech.



Prvý typ můžeme kvalifikovat jako *těsnou* následnost dílčích promluv. Typ zahrnuje ty případy, kdy promluva druhé osoby následuje po ukončené promluvě osoby první, a to bezprostředně, bez jakékoliv časové přestávky. Druhý typ zahrnuje takové případy, v nichž se mezi promluvami osob realizují přestávky, a to nejrozumnější časové délky, od zcela kratičkových až po časově rozměrnější. Takové časové úseky bývají ovšem vyplněny pokračující nebo „vpadaající“ hrou orchestru (který se za předcházejícího zpěvu osoby mohl odmlčet), mohou to být však i úseky „výmluvného“ ticha, při němž může být herci realizována jistá pohybová akce rozmanitého druhu a významu (i příchod další osoby na scénu atd.). Je přirozené, že časové přestávky mezi replikami (delší i zcela krátké) se mohou stát nositeli různého dramatického účinku. Třetí typ by mohl být označen jako *přepojení* promluv (zaklesnutí promluv do sebe). Pro typ je příznačné, jak to ostatně vyplývá ze schématu, že po jistý časový úsek v něm obě promluvy zaznívají současně. Následující promluva se počíná již v průběhu promluvy předcházející, avšak první se za znění druhé ukončuje. Takové přepojení promluv může být poměrně *mělké*, jestliže promluva druhé osoby zasahuje do promluvy první osoby až těsně před ukončením první promluvy. Nebo bývá poměrně *hluboké*, jestliže promluva druhé osoby zasáhne do promluvy první osoby daleko dříve a pak s onou promluvou trvale postupuje, dokončujíc se až po jejím ukončení. Další, čtvrtý typ je formálně blízký případu hlubokého přepojení promluv, jen s tím rozdílem, že promluva druhé osoby zasáhne do rozvíjející se promluvy první osoby vpadnutím, které způsobí *přerušeni* promluvy první osoby: dosud rozvíjející se promluva zůstane již evidentně nedokončena. Pátý typ lze označit jako současně znějící promluvy. Lze tu hovořit o jejich *simultánnosti*. Simultánnost promluv může být ovšem *úplná* nebo jen *částečná*. Částečnou se jeví tehdy, kdy jedna promluva se ukončuje dříve než souběžná druhá. Nastává případně i tehdy, kdy do delší souvislé promluvy jedné osoby se interpolují dílčí promluvy druhé osoby. Konečně v dialogu delším, rozvinutém do větší dramatické plochy, lze sledovat složitější *řetězce* dílčích promluv osob, na dialogu zúčastněných. Takové řetězce mohou důsledně dodržovat jeden typ navázání promluv na sebe. Při použití typu 2) lze v řetězci toliko s prospěchem měnit rozměr přestávek mezi replikami, při použití typu 3) zase konfrontovat druhy mělkého a hlubokého přepojení atd. Řetězce dílčích promluv mohou však být vytvářeny i složitěji kombinací všech jmenovaných typů, buď při vzájemné rovnováze užitých typů, nebo s využitím převahy toho či onoho typu na úkor ostatních.

Je možné si jistě představit realizaci sledu promluv podle těchto typů v činoherním dialogu (v dialogu mluveném, nikoliv zpívaném). Ovšem je zajímavé, že základními, „bezpříznakovými“¹²⁾ se v této oblasti zdají být typy 2), 1), kdežto typ 3) bývá v činohře poměrně vzácným (zvl. hluboké přepojení) a jeví se jako „nedo-

¹²⁾ Termínu „bezpříznakový“ užíváme ve významu, který mu dala strukturalistická estetika podle N. S. Trubetzkého. (Viz J. Mukařovský, *Kapitoly z české poetiky* 1948, I., str. 129–130.)

čkané“ vpadnutí repliky do promluvy (tedy jako typ 4). Také typ 5) je v činoherním textu či v činoherní praxi značně řídký, je ho užíváno nejspíše v ojedinělých okamžicích vrcholného střetnutí osob, za nejprudší hádky mezi nimi apod. (s rizikem značného snížení stupně srozumitelnosti mluvy obou osob). S větším prospěchem je proto v takových situacích užíváno typu 4). V opeře, jako ve specifickém dramatickém útvaru, který těží vydatně ze souzpěvu, nehledě již na řadu dalších stylistických norem, které jsou souzpěvu i zpěvu nadřazeny vždy v daném stavu vývoje celé operní struktury, je zato hierarchizace v užití typů následnosti promluv naprosto *jiná*. Např. simultánnost promluv je v celých dějinách opery příznačná pro situace vyznání lásky — viz milostná dueta, a je tu chápána jako zcela přirozená; zhusta i jako znak symbolizující spojení osob, emocionální konsensus, kdežto v činohře by simultánnost byla pojmána naopak jako vrcholně nepřirozená, se vzájemným rušivým účinkem jedné řeči vůči druhé. Takových hlubokých rozdílů mezi činohrou a operou je, jak známo, celá řada, nehledě už na zcela jinou povahu „času“ operního a činoherního, které jsou vklíněny do oné dvojí různé hierarchie typů promluv zcela aktivně. Konečně i rozhoduje, do jaké míry se operní zpěv blíží řeči mluvené, do jaké míry je jejím relativně věrným, vždy však specificky zpěvním modelováním na půdě vokální hudby (*recitativní* typ operní dikce), či do jaké míry se zase sbližuje s hudbou instrumentální, s jejími případnými dobovými zdroji, a to v těsné souhře s orchestrem, v různých odstínech stylu „dlouhodechého“ *bel canta* na půdě arióz a dokonce árií. Nutno počítat s tím, že zpěv v celém dosavadním operním vývoji stále osciluje mezi preferovanou funkcí být specifickým *znakem* řeči mluvené a mezi úlohou rozeznívat se do šíře a celistvosti frází tak, že je spíše hudbou realizující se lidským orgánem jako instrumentem, který náleží do dobového instrumentáře. Ani v takovém případě ovšem funkce operního zpěvu jako specifického znaku řeči mluvené v opeře nemizí, ovšem značně ustupuje před zmíněnou tendencí do pozadí, prozrazující svoji existenci pouze latentně. Je nasnadě tedy otázka, pokud a jak si právě z této hierarchizace, možné toliko v opeře, Janáček vytváří vlastní systém realizace dramatických záměrů.

Problém návaznosti dílčích promluv v hudebně dramatickém dialogu je tím v obecné podobě podle našeho mínění dostatečně osvětlen. Pouze však na jednotlivých příkladech může být dokumentován konkrétní a tudíž neopakovatelný dosah volby toho či onoho typu sledu promluv i dosah té či oné kombinace celého řetězce promluv, ať už onen řetězec představuje důsledné užití jednoho a téhož typu navázání promluv, nebo svéráznou kombinaci typů. Jde tu právě o dosah vůči těm významovým odstínům či významovým zvratům, které se jeví na rozhraní promluv jako důsledek existence a působnosti vícenásobného „osobního“ kontextu hudebně dramatického dialogu; o to, jak jsou takové odstíny i zvraty tím či oním typem či řetězcem typů osobitě nuancovány.

Nejdříve několik příkladů těsné následnosti promluv (typu 1). Tento typ má značný vliv na prohloubení případného zvratu odehrávajícího se na rozhraní promluv. Navozuje

dojem naprosté pohotovosti partnera, který ani na okamžik neváhá s ostrou odpovědí. Dokonce jakoby se již nemohl dočkat až promluva první osoby skončí, odpovědí, zřejmě již vnitřně formulovanou, v hněvu „vybuchne“ na partnera. Tak je tomu např. s ostrou promluvou Lacy na str. 43: „*Hlúpoty! Běž si po svém!*“, jež těsně následuje po stárkově: „. . . *A pozdává se mi, že před Jenůfou měníváš barvu.*“ Významový zvrat je tu na rozhraní hudebně zprostředkován konfrontací hlasových poloh (střední polohy barytonu — vysoké polohy tenoru), dynamikou (*sf* při zpěvu slova „*Hlúpoty*“) a zejména konfrontací melodické linie se vzestupy (promluva stárkova) a tvarů se sestupnými intervaly (invektiva Lacova). Je podpořen i návratem té figurace v orchestru, která jednotí celý II. výstup. Podobný účín pohotové repliky, vyzpívané v citovém podráždění, s důrazem, který nesnese sebemenšího časového odkladu, sledujeme v Jenůfině „*Ale včil na ně hledět nemáš . . .*“, které následuje těsně po Števově „. . . *mohly jste se dívat, jak o mne všechna děvčata stojí!*“ V jazykové skladbě Jenůfina textu se významový zvrat na rozhraní demonstruje, jak bylo již řečeno, adversací, uvedením časového adverbia „*včil*“ a záporu „*nemáš*“ (v těchto prostředcích se zakotvuje vztah Jenůfina „já“ vůči Števovi i momentální naléhavost Jenůfiny repliky). Hudebně je však zprostředkován nejen aktualizací výše uvedených dialogických prostředků, nýbrž i vztahem tóniny *cis moll* k předcházejícím tóninám *as moll* a *As dur*, s dosahem pro motivickou výstavbu promluv. Vlivem tonálním tu dochází k překvapivé konfrontaci obou promluv, byť u nich lze pozorovat shodné melodicko-rytmické (motivické) uspořádání (3 čtvrté hodnoty, 2 osminové, 4 čtvrté; srovnej čtyři takty č. 63 se čtyřmi takty č. 64). Promluvy, chápeme-li smysl motivické jednoty i tonálního předělu na rozhraní, mají tu k sobě vztah podle dialogického principu až lidového: „jak ty ke mně — tak já k tobě“. Zajímavý je např. účín těsnosti promluv na str. 119 („. . . *a jeho hodný otec se ani ve snu o to nestará!*“ „*Tuším, že sebou Števuška zahýbl!*“). Těsné navázání v tom případě podporuje náhlý obrat situační. Obrat je tu zdůrazněn i výraznou konfrontací dvou melodických linií. Linie Kostelniččiny vokální promluvy (v pořadí první) je prudce stoupavá, následující Jenůfina mírně klesavá. Je tu i vztah dvou linií dynamických (*cresc. ff* — *mf, dim.*), dvou orchestrálních sazeb atd. Pohotovost odpovědi je navozena těsností promluv i na str. 224: „*Zrovna tak jednoducho chodívají ku oltáři největší páni. Co by jen na obyčejno nastrojena nemohla jít Jenůfa?*“ „*Páni si dělají všechno po modlách . . .*“ Těsnost sledu promluv ovšem může mít nejruznější psychologický smysl. Tak např. na str. 203—204 Lacova okamžitá odpověď „*Chci, Jenůfka, chci . . .*“ na otázku Jenůfinu „. . . *Chceš mne takovou?*“ navozuje milostnou nedočkavost Lacovu (Laca vzápětí Jenůfu schvátí do náručí). Na str. 228 zase vidíme konsensus mezi osobami („*Děkuji ti Laco*“), podobně jako na str. 277 („*Och! Ne, ne! Já nesmím! Oni by tebe soudili, Jenůfo!*“ „*A ta moje pěstounka — už to chápu, už to chápu není proklínání hodna . . .*“). Z posledních příkladů je vidět, jak by bylo chybné se domnívat, že typ 1) je účinný jen tam, kde existuje významový zvrat na rozhraní promluv. V příkladech ovšem je vždy zvýrazněno napětí mezi „já“ — „ty“.

Podobně se to má i s využitím druhého typu navazování promluv na sebe. Pauzy mezi promluvami osob mají rozmanitý dramatický význam a při obsahové individuálnosti i různý psychologický účín. Tak kratičká pouza na str. 58 mezi promluvami „. . . *Tys zase už napilý!*“ — „*Já, já! . . . napilý?*“ je výslovně druhu charakterizačního. Pomáhá realizovat „synkopičnost“ Števova zlostného opáčení a tím modelovat „vrávoravou“ řeč opilého, v níž osobní zájmeno „já“, na němž Števa tápavě nabírá dechu, se „potácí“ mimo rigorózní doby taktů. Jinak tu navázání promluv je bezprostřední, tudíž vlastně typu 1). Těsnosti navázání promluv je blízký i případ na str. 122: „*Co je těch osm dní na světě, nikdy, nikdy nezaplakal!*“ — „*Ale bude bečat . . .*“ Krátký přerýv na rozhraní promluv umožňuje nasazení důrazné, v strohých intervalech odsekávané, zlosti zabarvené promluvy Kostelniččiny, v níž Kostelnička příkrým zvratem odporuje lyrické promluvě

Jenůfině (charakterizující se příznačně dynamickým stupněm *p*, vládným melodickým obrysem, zasazením subdominantní harmonie na vrcholcích klenutí linie, jak je to obvyklé v pastorelách, v doprovodu pak sledované vysextovanou melodií). Onen přeryv umožňuje patřičný Kostelniččin nádech k ostré adversaci, nádech, jemuž odpovídá následující vyčítavá „litanie“ pohybující se neúprosně motoricky kupředu. Jinak ovšem sled promluv se blíží v účinku typu 1): nabýváme zde dojmu těsnosti, bezprostředního „vskočení“ mluvy Kostelniččiny do ukončeného zpěvu Jenůfina. Podobně vyhlíží i příklad ze str. 40: „... však tys jejích očí také zkusil!“ — „Já! Já! Mohl jsi se přesvědčit...“ I tam, ve čtvrtové pauze na třetí době taktu, jde o patrný nádech Lacy k onomu ironickému, potměšilému opáčení slov stárkových. Nádech je tu hereckým *znakem* — indexem Lacova rozčilení, ukazatelem, jaká bude následovat expresivně výbušná, v určitém timbru zakotvená intonace mluvy. Ale je tu i předcházející pauza půlová, dovolující v hereckém projevu vyznačit okamžik letmého překvapení této osoby z troufalé přímosti slov stárkových. Možný rozdílný smysl obou pauz je do jisté míry předznamenán členěním tvarů v orchestrálním průvodu. K faktické těsnosti promluv tu tedy sice nedochází, přece však máme dojem bezprostředního přimknutí se Lacovy repliky ke konci promluvy stárkovy. Zajímavý případ rozhraní (mezi promluvou Jenůfinou a Šteвовou) poskytuje str. 89. Dochází zde k jednomu z nejprudších významových zvrátů opery (Šteвоvo prudké „*Neškleb se!*“ adresované Jenůfě). Mezi promluvou Jenůfinou a Šteвовou leží dva takty vyplněné pouze hrou orchestru, v nichž se vyvolává dojem, že promluva Jenůfina není ještě ukončena, že bude dále pokračovat (tak jak je tomu po 5. a 11. taktu č. 61 na str. 88). Nestane se tak. Pokračování násilně přeruší Šteвова replika. Případ tedy účinem patří k typu 4), jenže Šteвоvo „*Neškleb se!*...“ přerušuje kontext orchestru, nikoliv kontext vlastního Jenůfina zpěvu. Tam, v linii zpěvu („... *nevím, co bych udělala také já!*“), je už Jenůfina promluva evidentně ukončena (viz gramaticky zakončenou větnou stavbu). Jak rozmanitý je význam pauz na rozhraní promluv, je pěkně vidět na str. 223. Máme tu jednak volný takt mezi koncem vokální promluvy Kostelniččiny („*Dnes je tvá veselka, Jenůfko, já se z ní těším.*“) a otázkou rychtářčinou („*Co si to jen Jenůfa vzala do hlavy...?*“). Konečně tu máme pauzy mezi koncem této otázky a ostrým opáčením Kostelniččiným („*Ona, Jenůfa...?*“). První přeryv nespíš signalizuje rychtářčin obrat v dialogu k novému tématu (o podobný obrat se snaží i Kostelnička těsně předtím: „... *a jak tam?*“). Druhý přeryv však dovoluje vpadnout náhle orchestru a předejmut Kostelniččino ostré opáčení. Důležitou úlohu má orchestr i na rozhraní promluv na str. 100—101 (*Allegro*, č. 80). Lacovo „*Budeš se jí pyšnit!*“ („řečené“ jen pro sebe) je tu jako opáčení slov Jenůfiných připraveno celou orchestrální partií o sedmi taktech (její náplň tvoří tvary, které jsou diminucí orchestrálního tvaru posledního taktu Jenůfiny promluvy). Zcela zvláštní je případ časové přestávky mezi promluvou stařenčinou a Lacovou na str. 16—17. Rozhodující roli zde opět plní orchestr. Hoboj a fagot zde nejdříve v nedoslovném znění jako ozvěnou opakují melodii posledních slov stařenčiny promluvy („*staré oči špatně vidí*“). Pak nastupuje utvrzené pravidelné tempo (*Allegro*) s vyostřenou figurací, jak jsme již dříve ukázali, diminucí odvozenou z melodické linie slov stařenčiných („*pořád tě od práce šídla honějí! Mé ruce mají to všecko pokrátet?*“). V této protikladné figuraci, odvozené z klidných slov stařenčiných, jakoby byl dán signál, že bude následovat promluva, která bude převracet či obracet význam stařenčiny promluvy v opak. To se také vzápětí děje. Proti slovům stařenčiným „*ke všemu na to staré oči špatně vidí*“ stojí tu Lacova slova „*už tak na všelicos špatně vidíte*“, v nichž se právě melodicky, rytmicky i sforzatem aktualizuje slovo „*všelicos*“. Vynikne tak kontrapozice lexikální: „*na to*“ — „*na všelicos*“. V konfrontaci promluv se pokračuje ještě při Lacových slovech „*kterému se dáte najest...*“ Jak se tu využívá motivické kontinuity a zároveň výrazových hudebních obměn, o tom bylo již hovořeno. Zajímavé je i rozhraní mezi Lacovou promluvou a promluvou stárkovou na

str. 38 („*To bude pěkná švagrina, všeho mi dobrého nachystá!*“ — „*Což, což, což pěkná je, až se z toho hlava mate...*“). Významový zvrat je tu promítnut do „hry“ s významy slova „*pěkná*“. Laca tu užije slova, které svým přímým významem vyjadřuje klad. Avšak zároveň, v příslušném kontextu jeho promluvy, ono slovo v té chvíli ve skutečnosti vyjadřuje pravý opak (stejně je tomu s výrazem „*všeho dobrého*“). Laca tím Jenůfu nanejvýš ironizuje. Avšak stárek naopak slova „*pěkná*“ užívá v onom přímém kladném významu bez dvojsmyslu a rozvíjí na jeho základě svůj obdivný pohled na Jenůfu, čímž zpětně zase nemálo ironizuje postoj Lacův. Tomuto vtipnému významovému obratu znamenitě vyhovují pauzy na rozhraní promluv i pauzy mezi stárkovými slůvky „*Což, což*“. Jakoby v nich stárek v duchu rozmýšlel onen ironizující „tón“ Lacův, než připadne na trefnou odpověď, která ostatně Lacu postihne právě na nejcitlivějším místě (i Lacovi se Jenůfa líbí). U Janáčka konečně nechybí ani takové rozhraní promluv, kde přestávky mezi promluvami jsou nasyceny výrazným fyzickým jednáním osob. Tak to vidíme např. na str. 93 (Jenůfa *lomcuje* Števou), nebo na str. 159 (Kostelníčka po Lacově otázce, zda by si měl sebrat to Štefkovo děcko, *vzrušeně přejde* jizbu a *chopí zoufale* hlavu do rukou; teprve pak lživě Lacovi odpoví, že chlapčok už nežije).

Mnoho zajímavých postřehů by bylo možno uvést o typu 3), který jsme označili jako přepojování promluv. Zdá se, že právě tento typ sledu promluv je pro Janáčka neobyčejně charakteristický, neboť jeho původ lze spatřovat právě ve sféře toliko operní dramatiky. Janáček jej však užívá ještě daleko častěji, než je tomu u jeho předchůdců. Vzhledem k tomu, že v „*Pastorkyni*“ svůj pravý smysl dostává najmě v kombinaci s ostatními typy, omezíme se jen na několik příkladů.

Mělké přepojení promluv je např. patrné na str. 70 (mezi promluvou Kostelníččinou a stařencinou). Přepojení se uskutečňuje vždy na tónu stejné výšky (g^2 , $dis^2 = es^2$), takže vazba zpěvu osob je plynulá. Mělké přepojení spatřujeme i na str. 154 („*Vrátila se snad Jenůfa?*“ „*Vrátila.*“), na str. 200 („*Však zase okřeješ?*“). Je charakteristické i pro sbor děvčat ve 3. jednání (str. 242 a dal.). Vyvolává zde ostatně zajímavý efekt „nesouladu“ zpěvu altů a sopránů i zpěvu Barenina, nesouladného „vskakování“ hlasu do hlasu, které je pozoruhodným psychologicko-charakterizačním pendantem k významu slov „*Nepozvali jste nás, my vás dlouho zabavovat nebudem...*“ Hlubší přepojení promluv je pak patrné na str. 228:

{ Laca:	„ <i>Tu bys nevzala, tu bys nevza-la, — Je-nůf-ka?</i> “
{ Jenůfa:	„ <i>Och, Laco, ta-ko-vé nevěsty</i>
Jenůfa:	<i>tys si nezasloužil! ...</i> “

Zajímavé ovšem je, že Jenůfině oslovení Lacy odpovídá pomlka v promluvě Lacově. Teprve pak Laca oslovuje partnerku. Tak se zajímavě do konfrontace dostávají vzájemná oslovení osob dialogu. Kombinované přepojení, hluboké a zároveň dílčí mělké, shledáváme v tomto případě (str. 28—29):

Jano:	„... <i>Už znám čítat, už znám čítat, už jsem to potrefil!</i> “
{ Jano:	<i>Narysajte mi zase ji - ný li - stok!</i>
{ Jenůfa:	„ <i>Do - čekaj, do - čekaj Jano!</i> “
{ Jano:	<i>jiný li - stok!</i> “
{ Jenůfa:	<i>Do - čekaj, až půjdu do města, přinesu ti čítanku, ...</i> “

Pro Janáčka je charakteristické zejména takové přepojení promluv, kdy první promluva se po začátku promluvy druhé za jejího znění ukončuje s významem vyznívání v pozadí. Obvykle tu vyznívají opakující se slova, ovšem s důležitými změnami hudebních tvarů,

jimiž jsou nesena. Takové případy v „Pastorkyni“ zřejmě nahrazují nedostatek typů 4). Janáček v jiných případech rovněž zesiluje ostré narážení dvojího významově protikladného kontextu, neseného osobami, tímže zaklesává jednotlivé části a slova dvou promluv do sebe (str. 193—194):

Jenůfa:	„... ale já jsem tak si - rá	bez něho,	tak je mi
Kostelnička:	„Poděkuj Pá - nu bohu!		
Jenůfa:	těž - ko,	k plá - či,	
Kostelnička:	Poděkuj Pá - nu bohu!	jsi za - se svobodná,	
Jenůfa:	k plá - či...“		
Kostelnička:	jsi za - se svobodná!“		

Tento případ se však už stýká s typem 5); může být dokonce považován za případ současně plynoucích promluv, ovšem řazení slov a jejich skupin je tu takové, že se zaklešávají do sebe podle principu přepojení. Podobně je tomu na str. 278 nebo na str. 121:

Jenůfa:	„... A ne..., spí tiše...“	On je tak
Kostelnička:	„Místo abys Pána	bo - ha pro - si - la,
Jenůfa:	milý,	on je tak milý,
Kostelnička:	místo abys Pána	bo - ha pro - si - la,
Jenůfa:	mi - lý	a tichůčký;...“
Kostelnička:	by ti u - lehčil od ně - ho,	by ti ulehčil od něho!“

Příznačné je tu rovněž ostré narážení významově protichůdných kontextů promluv na sebe („On je tak milý, tichůčký“ — „by ti ulehčil od něho“). Protichůdnost kontextů jeví se i v dvojí protikladné výstavbě melodické, jednak promluvy Jenůfiny, jednak Kostelniččiny. Vlášný, pastorálně lyrický typ melodické výstavby promluvy Jenůfiny, s melismatickými vlnovkami, oživenými zdobně rytmičnými hodnotami, stojí tu proti sylabické vokální promluvě Kostelniččiny. Ta se naopak usazuje v jedné výškové hladině a pak v ustáleném, ztrnulém intervalovém pohybu. Takový pohyb, při „odsekávání“ v pravidelných šestnáctinách, vyzdvihuje především slabičný sklad slov („by ti u-leh-čil od ně-ho“), modelujíc tím ostrou artikulaci jako index zlobně vyčítavého postoje Kostelniččina (srov. i se str. 120). Také celková výšková úroveň Kostelniččiny promluvy, s využitím spodního, temného sopránového rejstříku, kontrastuje s jasněji zabarveným rejstříkem výše položeného Jenůfina zpěvu (jde o kontrast dvou sopránových rejstříků vyvolávající konfrontaci dvou rejstříkových timbů, s dosahem významové kontrapozice). V obou promluvách sledujeme i hudební modelování dvojí rozdílné tendence dechu; v Jenůfině zpěvu pozorujeme snahu členit dechový proud na úseky, kdežto ve zpěvu Kostelničky spíše tendenci po nepřetržitosti dechového proudu. Nakonec i v dynamické linii obou zpěvních partů se rýsuje jistá kontrapozice. Jenůfin zpěv zdůrazňuje malými dynamickými výkyvy lyrické vlnovky pastorální melodiky, zatímco promluva Kostelničky se udržuje v stejné hlasové intenzitě, což může být znakem přísnosti „pohledu“, neústupnosti a vytrvalosti vyčítání. Vztah kontextů promluv a jejich narážení na sebe se tedy zakotvují nejen lexikálně, ale v celé hudební výstavbě místa. Stejně tak je tomu v příkladě předešlém (str. 193—194). V textu promluv si lze povšimnout významové kontrapozice v této podobě: „ale já jsem tak si rá bez něho, tak je mi těžko, k pláči...“ — „Poděkuj Pánu bohu! Jsi zase svobodná...“ Dostávají se tu do vztahu vzdálené, ba protichůdné významové okruhy: opuštěnost, tíseň, žal — svoboda, volnost. V hudební výstavbě se však realizuje protiklad promluv zejména fonologicky, ovšem s vlastním specifickým významovým

dosahem. Jeví se jednak ve sféře dvojího různého, až protikladného intervalového pohybu. Pro melodickou linii promluvy Jenůfny skladatel volí důsledně klesající intervaly, jako znak duševní resignace v mluvčí osoby. Pro linii promluvy Kostelniččiny zase vzestupy intervalových skoků (sext, kvinty), jako hudební vystižení řeči protektorsky nabádavé, povýšeně energické. Jsou tu však i rozdíly v dynamickém odstínění obou promluv. V Kostelniččině promluvě je zesílení hlasu v úrovni *mf* předepsáno na slovech „*Poděkuj Pánu bohu!*“, což se vzestupnou sextou zvýrazňuje imperativní odstín v Kostelniččině postoji, kdežto zpěv Jenůfin je nesen v trvalé úrovni *p* bez jakýchkoliv výkyvů hlasové intenzity. Pozoruhodné je rovněž rytmické utváření promluvy této osoby. K vystižení mluvy za situace vnitřní resignace je např. vhodně užito při intervalových poklesech synkopy („*jsem tak si-rá*“) nebo delších (půlových) hodnot („*tak je mi těž-ko*“). I v tomto celém místě je tedy narážení kontextů na sebe zabezpečeno řadou hudebních prostředků, vyplývá z jejich vzájemné souhry.

K těmto příkladům lze již přiřadit simultánnost promluv na str. 158—159. Nejdříve tu dochází k přepojení promluv (Kostelnička, Laca), pak již k současnému jejich vyznívání. Nanejvýš logické z hlediska operní dramatiky je užití současného znění promluv na str. 204, v situaci, kdy dochází k milostnému vyznání mezi Lacou a Jenůfou. Koreláty „já“ — „ty“ tu jsou sjednoceny na půdě vládného kolébavého lyrického dvojhlasu, vlnícího se za nemalé podpory harmonií durové tóniny (stálé střídání subdominanty a dominanty *Ges dur*). Vlnění Jenůfny linie, postupující po osminách, má vůči linii Lacova zpěvu, postupující čtvrtkovými hodnotami a osminami na vrcholech, tep citově poněkud vzrušenější. Do souznění promluv se ovšem ztelně rušivě mísí promluva Kostelničky („*že jsem to přece dobře učinila, dobře . . .*“). Příklad je důkazem relativně významově sjednocených kontextů promluv, jak je tomu u operních duet milostných. Přitom tu ovšem nelze hovořit o formě árie. Po něčem takovém tu není ani potuchy. Ostatně čistě janáčkovské je zde ono zasazení promluvy Kostelniččiny. Způsob sjednocení promluv podle principu simultánnosti nalézáme i na str. 230—231. I zde leccos připomene typ milostného dueta. Ovšem spatřujeme tu už mírné narážení kontextů nesených promluvami osob. V promluvách se rýsuje dvojitý rozdílný stanovisko osob k dřívějším událostem, jedno Lacovo a druhé Jenůfino, což je zakotveno i v rozdílném hudebním uchopení promluv. Lacovo („*. . . celý život tobě to musím vynahrazovat, celý svůj život . . .*“) je nesen jako vzníceně lítostivě vrásnitou expresivní melodickou linií, exponující se s důslednou převahou intervalových skoků, kdežto Jenůfino usmiřující, odpouštějící („*Tak mi je líto tebe, tak mi je líto tebe! Tys při mně stál v neštěstí, ty, místo Števa . . .*“), naopak linií ve vlnění umírněnější, rozvíjející se za značné převahy intervalových kroků. Jenůfina promluva tím ustupuje do jistého pozadí a do významového popředí dovoluje vystoupit expresivněji exponované promluvě Lacově. Zvláštním případem v „Pastorkyni“ ovšem jsou *parallelismy* promluv, které sem nakonec přiřadujeme. Zajímavé jsou např. v ensemblovém zpěvu v 1. jednání (str. 45 a dal.). Na str. 198 sledujeme specifický případ paralelismu (ostatně zhusta užívaný v opeře i před Janáčkem), kdy Kostelnička „hovoří“ k Jenůfě (s chvatem), zatímco již je současně „oslovována“ přicházejícím Lacou. Dokonce její promluva k Jenůfě přesáhne časově Lacovo oslovení. Na str. 226 sledujeme obrácený postup. Kostelnička obrací „hovor“ k jinému tématu („*Pojďte se podívat na její výbavku!*“), ponechávající už bez odpovědi promluvu rychtářky, že by k svatbě jako Jenůfa nešla bez věnce a pantlí, zatímco pastuchyňa ještě rychtářce odpoví („*Proto ona přec zůstane spořádaná a šikovná ženská!*“). I zde tato promluva časově přesáhne Kostelniččinu promluvu. Na str. 274 a dal. konečně sledujeme, jak do dialogu rychtářky a Karolky zaznívá promluva Lacova (v podobě katarze). Jedná se tu rovněž o princip specificky operního, stylizovaného paralelismu promluv, nyní ovšem mezi dialogem a Lacovou promluvou, která postupuje ve své vlastní rovině, na dialogu osob nezávislé. Ostatně v ensembulu 1. jednání

(str. 45) sledujeme, jak prvky dialogu se s paralelismem promluv prostupují. Jenůfa se dialogicky obrací k stařence a stařenka k Jenůfě, kdežto Lacův hlas tu zní v samostatné rovině. Jeho dialogický vztah k stárkově promluvě, která do ensemblu rovněž zasahuje, je daleko uvolněnější.

Osvětlením jednotlivých míst „Pastorkyně“ jsme upozornili na významovou problematiku pěti základních typů sledu promluv v dramatickém dialogu operním. Neméně pozoruhodné je v „Pastorkyni“ i jejich využití v různých kombinacích. Takovou kombinací souhru typů sledu dílčích promluv osob (i typů sledu částic těchto promluv) např. sledujeme na str. 36–37.

{ Jenůfa:	„To ty, Laco, tys odjakživa takový divoň...“	„Kdyby ti to Števa
{ Laca:		
{ Jenůfa:	On by to tak neučil,	On by
{ Laca:	učil, to by nevadi-lo?	Vid, to by nevadi - lo?
{ Jenůfa:	to tak neučil.	
{ Laca:	Protože vždy se mu hodně postavíš na blízko.“	Go
Jenůfa:	je ti po nás—...“	

Jde o situaci prudké hádky mezi osobami. Vzrůst ostrosti hádky, a tudíž i narůstání protikladu mezi kontexty, které osoby promluvami nesou, je tu modelováno ve *středu* dialogu natěsnáním a přepojováním dílčích promluv i jejich částic. Podobně na str. 70–72 hraje velkou roli taková kombinace typů, v níž převládá jednak typ přepojování promluv, jednak typ simultánnosti promluv. Zajímavé je *postupné uvolňování* natěsnanosti dílčích promluv a jejich částic, jak to vidíme na str. 123 a dal.

Kostelnička: | „A já si na tobě tak zakládala, — a já si na tobě tak zakládala!“

{ Kostelnička:	Bože můj! — Bože můj!	A já si na to - bě tak
{ Jenůfa:	„Tak je mi až mdlo, mamičko!“	

{ Kostelnička:	zakládala!	A já si na to - bě tak zakládala!“
{ Jenůfa:	Tak je mi až mdlo, mamičko.“	

{ Kostelnička:	—
{ Jenůfa:	„Mamičko, — tak je mi mdlo! — Mamičko, — půjdu si lehnout!“

{ Kostelnička:	„Ale prve si to všechno vypij, — aby se ti v spánku ulehčilo.“
{ Jenůfa:	—

{ Kostelnička:	„Ustláno již máš, — kahánek jsem ti také rozžala!“
{ Jenůfa:	—

Jenůfa: | „Dobrou noc, mamičko; dobrou noc, mamičko!“

Pochopitelně že v souhře s tímto postupem jsou stále zřetelnější a delší odmlky, které se realizují i uvnitř promluv osob (o tom ještě později). V opeře se konečně setkáváme i s opačným postupem, s *postupným zhušťováním* sledu promluv, s jejich stále užším natěsnáváním, až vyznívají simultánně. Je tomu tak na str. 133–139. Dílčí promluvy Števy a Kostelničky tu nejdříve následují podle druhého typu, tj. s časovými přestávkami, od str. 138 se pauzy mezi nimi zkracují, až promluvy prakticky následují za sebou v těsném sledu. Na str. 139 sledujeme již přepojení promluv a pak dokonce jejich simultánnost („*Jen nerozhlašujte to, že je to moje!*“ a současně „*Ale stokrát bědnější je Jenůfa.*“). Takový celkový

sled promluv zrcadlí vlastní významový vývoj dialogu: pokračující diferenciaci dvou kontextů nesených promluvami Lacovými a Kostelniččinými, až k jejich protikladnosti. Zrcadlí i psychologický vývoj dialogu. Osoby si vůči sobě zpočátku počínají velmi nastraženě, navzájem se „zkoumají“ a vyčkávají, jak se situace mezi nimi vyvine, teprve později vstupují do těsnějšího kontaktu. Můžeme tudíž hovořit o proměnlivém tepu nebo spádu dialogu. Na rozhraní dílčích promluv se pak v onom dialogu objevují významové protiklady kontextů dialogu co nejzřetelněji i v hudební výstavbě dialogické mluvy. Např. na str. 135, kde pozorujeme tento sled: Kostelnička — „*Ona už okřála a dítě je zdrávo.*“ Števa — „*Už je na světě?*“ Kostelnička — „*A tys nedošel se ani podívat . . .*“, působí pozoruhodné intervalové vztahy melodických linií partů obou osob. Števova bázlivě zabarvená otázka „*Už je na světě?*“, nesená klesající zmenšenou kvintou (as^2-d^2), koresponduje zde protikladně s promluvou Kostelničky („*Ona už okřála . . .*“), stabilizující se na intervalu čisté kvarty (cis^2-gis^1). Další dílčí Kostelniččina promluva („*A tys nedošel se ani podívat . . .*“) pak přejímá onu klesající zmenšenou kvintu z melodické linie zpěvu Števova, avšak v hladině o oktávu nižší. Konečně na tónech $as^1 d^1$, jak bylo dříve uvedeno, se zajímavě aktualizují jednotlivá slova této promluvy z hlediska jejich slabičného skladu (viz i Janáčkův pokyn: „*s hlubokou výčitkou*“). Celkové rozvržení melodické výstavby promluv má nemalý dosah pro modelování dvojí různé jazykové intonace a dvojího aktuálního hlasového zabarvení. Shledáváme se tu znovu se skutečností, že významové zvraty na rozhraní promluv, předznamenány tak či onak textem, jsou specificky realizovány přímo hudebními prostředky, a to s určitou záměrností a důsledností, dokazatelnou rozbořem.

Zároveň z příkladů vysvítá, že *významové vztahy* různých kontextů dialogu se u Janáčka jeví netoliko na rozhraní promluv, nýbrž současně i v *celkovém průběhu* promluv. Umožňuje se tak zvláště výrazná a plastická konfrontace promluv, kdy celkový průběh jedné dílčí promluvy a účín její hudební výstavby se staví proti účínu další dílčí promluvy, její celkové výstavby. Při tom se zdá být nanejvýš pro autora charakteristické, že *vztahy* kontextů, často *protikladné*, zasahují *protikladností* vnitřky promluv. Děje se tak častými *významovými zvraty* postihujícími vlastní detailní průběh té či oné promluvy. Takové zvraty uvnitř promluv skladatel vyvolává řadou typických hudebních prostředků, a to v okamžiku, kdy zvrát koresponduje s určitým impulsem textovým, nebo i za situace, kdy k němu v textu zřetelný podnět *chybí*. Zvraty jsou pak vnášeny do průběhu promluv *bez zřetele* k jazykovým tendencím, které se v textu jeví.¹³⁾ Tou cestou Janáček dialogickou mluvu své opery zvláště „dynamizuje“. Impulsivita jeho osobité hudební invence si na takových místech text plně podřizuje a doslova ho „přepodstatňuje“ tím, že do něho vnáší specificky hudebním vrásněním významy, slovnímu vyjádření nedostupné. Takové prosycení promluv vnitřními hudebními zvraty připomínáme z probraných již příkladů na str. 24 („*Ani mu odpovídat nebudu — zlochovi.*“), 29 („*A včil si jdi po práci . . .*“), 40 („*kteřak ji líbím . . .*“), 101—103 („*A on na tobě nevidí nic jiného . . . — jen ty tvoje jablůčkové líca.*“). V 2. jednání je vnitřními zvraty prostoupen zpěv Kostelniččin (str. 117—119, 140—144), Števív (str. 137: „*a zrovna se ženůfě krása pokazila, — nemohl, ne-*

¹³⁾ Na tento pozoruhodný skladatelův postoj k textům, nejen operním, ale i sborovým, upozornil už Ant. Sychra (viz *K otázce funkce současné opery*, str. 72 a dal.).

mohl jsem za to.“) i Lacův. Zvláště markantní a silně emocionálně podbarvené jsou prudké zvraty v zpěvu Jenůfy („*Tož umřel . . .*“ — str. 191 a dal.). Janáček tu všude ony zvraty realizuje na osnově opakujících se slov či částí vět, s vědomím, že na půdě týchž slov či větných částic takové čistě hudebně vyjádřené významové posuny vyniknou tím zřetelněji a dramaticky naléhavěji. Pro dotvrzení toho snad postačí tento příklad: „*. . . ale on to všechno chtěl zaplatit — všechno chtěl zaplatit, všechno chtěl zaplatit!*“ (str. 195).

Opakující se slova „*všchno chtěl zaplatit*“ se zde zrcadlí jednou v linii nasycené sestupnými intervalovými kroky, a to jako závěrová po spojce „*ale*“, podruhé a potřetí však naopak v linii, pro niž jsou charakteristické intervalové postupy s dominující zvětšenou kvartou vzestupnou. Pro vytvářený významový zvrat je tu rozhodující také výškový protiklad mezi dvěma sopránovými rejstříky, kromě náhlé a hluboké třítaktové přerývky sledu Kostelniččina zpěvu. Příklad je právě toho druhu, kdy významový zvrat nevyplynul z textu, ale z vlastní Janáčkovy dramatické představivosti. Skladatel samostatně v Kostelniččině promluvě modeluje náhlý výbuch zlostnosti této osoby, a to tak, že tok jejího zpěvu je ve vyšší hladině prudce rozrýván. Kromě případů tohoto založení, jsou ovšem v „*Pastorkyni*“ i četné případy, kdy zvraty uvnitř promluv jsou tak či onak předznamenány textovými podněty. O takových rozryvech bylo již častěji hovořeno dříve (str. 201: „*ale včil už jak bych stála u konce!*“; 206: „*ale jemu té příčině všeho neštěstí kletbuju . . .*“; 220—221: „*ale cítím to, hynu, hynu . . .*“ atd.). O tom, jakými složkami a stránkami hudebního projevu jsou vytvářeny, podali jsme již dostatečnou zprávu. Je třeba jen potvrdit, že častá existence zvratů a významových obrátů uvnitř dílčích promluv každé z osob má pozoruhodný vliv na celkový smysl, který nese řada promluv osoby, zúčastněné v dialogu. Jednota smyslu těchto promluv je za těchto okolností často obtěžkána významovými protiklady, takže dokud není dialog u konce (v průběhu děje opery alespoň relativně), není nikdy plně jistoty, jaké konečné stanovisko ta která osoba zaujme k dění, jehož je účastna, či přímo k partnerovi, s kterým vstupuje ve styk. Janáček významově zaklikacným průběhem dílčích promluv ustavičně dává najevo, že ono stanovisko může být v každém příštím okamžiku změněno zcela neočekávaně. Dialog „*Pastorkyně*“, jako osobitý skladatelův výtvar, je tak prosycen stálou impulsivitou života, zcela ve shodě s povahou osob, kterými je dějiště opery zabydleno.¹⁴⁾

III

V dosavadním rozboru „*Pastorkyně*“ jsme se věnovali dialogickým rysům hudebně dramatické mluvy z hlediska tří stránek, v nichž se mohou

¹⁴⁾ Můžeme tudíž hovořit přímo o evidentní „*vázanosti*“, spjatosti janáčkovského dialogu s nezkrtnou impulsivitou a vitalitou osob. Nepředvídanost významových zvratů na rozhraní i uvnitř promluv dialogu má za takové vazby, protože „*charaktery*“ osob jsou nanejvýš „*dynamické*“, obdařené životními rozpory a tragickými zlomy, co nejširší pole působnosti.

konstituovat. Ukázalo se při tom, že dialogičnost, ať už se jeví v „dynamickém“ vztahu „já“ — „ty“, ve vztahu osob k situaci, ve významových zvratech na rozhraní či uvnitř replik, je ve sféře hudebního vyjádření mnohostranně zakotvována celým systémem hudebních prostředků, které má skladatel po ruce, jejich sřetením a prostupováním v živém hudebně dramatickém organismu. Rozborem se ukázaly pozoruhodné vazby dramatického textu a hudby. Jednak jazykových korelátů dialogické řeči a hudby, v tom směru, že ony koreláty jsou souhrou hudebních prostředků plasticky vyzdvihovány do popředí a rozmanitě významově aktualizovány z hlediska vyjadřovacích schopností, které má pouze hudba a nikoliv řeč mluvená, jednak v tom směru, že hudba specifickostí svého rozvoje zasahuje do textu přímo a podstatně i bez ohledu na ty či ony tendence, které v něm vládnu, s cílem vyvolat hudebně významové zvraty a obraty, jimiž se text dodatečně nasytí a rovněž významově přepodstatní. V obou případech tudíž se v hudebně dramatickém organismu prosazuje tvůrčí záměr skladatele, pobízený vlastní specifickou operní „dramaturgií“, která se dovede vtělit do samostatné konkrétní hudební invence. Dialog „Pastorkyně“ odtud vyrůstá nejinak než jako svébytný hudebně dramatický projev, nikoliv jen jako odvozenina dialogu činoherního.

Z toho, co ovšem vyplynulo o vlastní povaze janáčkovské dramatiky, bytostně zaměřené na dialogické vrásnění, dalo by se vysuzovat, že janáčkovské pojetí dialogu musí být naprosto vzdáleno jakékoliv případné monologické tendenci, tak či onak se prosazující v dialogickém projevu. Není tomu tak. Úkolem další analýzy bude ukázat, že Janáčkův dialog se oné tendenci nevyhýbá, naopak, že ji do sebe pojímá jako životný element své plastičnosti. Příznačný je však původ, stupeň a významový odstín monologického momentu v jeho dialozích. Značným dílem specificky vyplývá rovněž z napětí mezi osobami dramatu, jako druhotný důsledek ostrých konfliktních střetnutí, do kterých ony osoby v ději vstupují. V oblasti operní mluvy se stává jmenovitě výrazem jejich impulsivní snahy o osobní převahu nad osobami ostatními, výrazem jejich úsilí o nadvládu, v které chtějí opanovat tu či onu konfliktní situaci ve jménu svého postoje, svého přesvědčení i emocionálního založení. To vše dosvědčuje, že v „Pastorkyni“ máme co dělat s monologickým momentem zcela uvnitř rozpoutaného dialogického živlu, s momentem, který je jeho nedílnou strukturní součástí, byť se vnitřně projevuje jako jeho antinomický protipól. Jestliže tak či onak v určitých dialozích latentně dialogický živel prostupuje, je jím vždy pevně ovládán a poután jako živlem suverénně vládoucím. Dialogická, ne monologická mluva tvoří tudíž v „Pastorkyni“ pravou základnu Janáčкова uchopení sujetu. Nicméně bez onoho latentně působícího monologického momentu by řada janáčkovských dialogů ztratila hodně ze své „dynamičnosti“, neboť dialogický živel by tu pozbyl svého přirozeného strukturního „protihráče“, proti kterému je nucen se jako vládoucí stále prosazovat.

Působení monologického momentu, spjatého s úsilím té či oné osoby o osobní převahu, a tudíž i o převahu vlastní „řeči“, jeví se v „Pastorkyni“ především v roz-

měrnější délce některých dialogických promluv, ostatně proti délce textové předlohy ještě rostoucích janáčkovským opakováním slov, slovních skupin i celých vět. Osoba, která o jistou převahu nad ostatními v proudu dialogu usiluje, tenduje k tomu, převést onu dialogickou promluvu v „řeč“ *jedinou*, převládající, stále pokračující na úkor případných replik. Na takovém projevu kromě vyhraněného sklonu k nepřetržitosti jeho trvání, kromě tendence postupovat kupředu, aniž by bylo dopřáno replikám, aby jej vystřídaly, nemusí však být jinak nic zjevně monologického. Naopak, projev se jeví z hlediska stránek, typických pro dialog, jako projev vysloveně dialogický, v častém ba neustálém vrásnění významovými a emocionálními zvraty, za plné adresnosti k osobě či osobám, ke kterým se jinak naléhavě obrací.

Takový případ pozorujeme v dialogu mezi stařenkou, Lacou a Jenůfou (str. 16—23) v promluvě Lacově, o které jsme již tolikrát hovořili. Právě ona se hudebně strukturně rozvine v rozměrnější projev (str. 17—22). Laça, všemi odstrkovaný a neustále pokořovaný, zdvihne v něm náhle stavidla dosud trpěného příkoří a zadržovaného hněvu a unesen zlostí v něm na chvíli ztratí míru pro „čas“ a „prostor“. Zasypává stařenku překotně výčitkami, které, jedna na druhou se přímo gradačně vrství. Takový typus se vyznačuje právě v hudební tektonice zakotveným sklonem stále pokračovat vrásnivě kupředu, aniž se ostatním osobám dopřává místa pro repliku. Jenůfina promluva, ostře odporující Lacovi, musí do takového zpěvu, rozpínajícího se expresivním opakováním slov a větných částí, oddalováním kadencí, zasáhnout až násilně (viz značně hluboké přepojení na str. 21—22). Ovšem silný dialogický živel v onom projevu při tom všem vládne naprosto suverénně.

Další výmluvný příklad monologického momentu, jevícího se latentně v živelném dialogickém místě, sledujeme na str. 58—62, v onom pověstném a rovněž často připomínaném Števově, „*To ty mně, Jenůfka . . . ?*“. Rozšiřuje se rovněž do šířky opakováním a gradováním větných členů. Z dějové souvislosti vyplývá, že skutečnou morální převahu Jenůfinu, projevující se v láskyplném Jenůfině domlouvání Števovi, chce Števa v opilství přebít invektivními výhrůžkami, nadutým vychloubáním a furiantským urážením Jenůfy. V proudu jeho projevu sotva nalezneme místa pro Jenůfinu repliku, která by oně Števově křečovitě snaze o převahu hlasu a „prázdné“ mluvy, s takovou vehemencí budované, učinila přítrž. Tam, kde by ona replika mohla zasáhnout, se Števa jako dramatická osoba bezprostředně obrací hned k muzikantům, k nové straně, aby gesto hněvu a ponižování přenesl i na ostatní kolem. Na projevu však, mimo onoho sklonu k nepřetržitosti trvání, oně snahy zakřiknout Jenůfu, nepustit ji v přívalu slov k námitce, sebemenšímu odporu, není rovněž nic monologického. Dialogický živel vládne tu rovněž nepochybně, jako v projevu Lacově v I. výstupu 1. jednání.

Skutečnou odpověď na tento projev je tak až Kostelniččino náhlé vystoupení (str. 66 až 73). I ono obsahuje jistý latentní monologický moment, ovšem poněkud jiného odstínu. Jak jsme již ukázali dříve, je vysloveně dialogicky adresné (vůči Jenůfě a celé rodině Buryjů), obsahuje výrazné expresivní vlny, spjaté s onou adresností (srov. „*. . . Poviš mu, že já nedovolím, abyste se prv sebrali, že já nedovolím . . .*“, „*Neuposlechněš-li, Jenůfo, dáš-li jeho slovům přednost před mým a, Bůh tě tvrdě ztrestá!* . . .“). Avšak ve svém sklonu k nepřetržitosti trvání, v neuchylujícím se zaměření na určitý moralistní ráz, v němž od slova ke slovu vzrůstá „váha“ osoby, je to projev, poněkud se z dosavadního půdorysu dialogického vysunující do roviny jakési svérázné veřejné „samomluvy“ (silně expresivně vrásněné adresným nátlakem na okolí). Na rozdíl od běžné dialogické promluvy ignoruje i postupné nesmělé repliky všech osob kolem („*Ale je to přísna ženská!*“ rekrutů, „*O dcera*

moja, dcera moja . . . „Vždyť on ten šohájek není tak zlý . . .“ z úst stařenčiných i pochlebovačné Lacovo „. . . já bych Vám také, také ruku políbil.“); charakterizuje se povýšeností k účastníkům, nikterak cele pasívním, přehlížením jejich dialogických reakcí, jakoby ani nebyly vyslovovány, pomíjením i situace, která ostatní aktéry poutá. Kostelnička bez ohledu na všechny přítomné, bez zřetele k jejich reakci v dané situaci, neobávajíc se ani zveřejnění věci rodinně intimních před fórem celé vesnice, vysloví své. Teprve pak je tu místo pro ono dialogicky lakonické „Mívajte se tady dobře!“

Pozoruhodným dramatickým protějškem takového neobvyklého vystoupení osoby je ensemble a sbor „Každý párek si musí svoje trápení přestát . . .“ (str. 76—84). I zde lze uvažovat o monologické tendenci, teď už ovšem zjevné. Slova stařenčina, jimiž tato osoba končí dialogickou promluvu, střídavě adresovanou Števovi a Jenůfě (str. 75—76), se tu stanou *znakem* společné vnitřní reflexe řady subjektů (stařenky, stárka, Lacy, Jenůfy, sboru, aniž by se ovšem dotkla Števy), a tak je s nimi také strukturálně hudebně nakládáno. Promluvy osob i sboru, jako vnitřně myšlené, avšak v typicky operním „zveřejnění“ vyzpívané nahlas, jsou tu sjednoceny na jedné převažující bázi (s expresivnějším zvýrazněním jen hlasu Lacova a Jenůfina, jichž se slova zvlášť dotýkají). Mezi subjekty zavládne jistý psychologický konsensus, jisté významové srozumění, takže je oslabena vícenásobnost kontextu, typická pro dialog. Partie tvoří naopak monologický kontext, rozdělený pouze paralelně mezi zpívající, z nichž každý pro sebe vnitřně reflektuje smysl stařenčiných slov.

Hovoříme-li o monologickém momentu jako výrazu úsilí osob po vlastní převaze v jednání vůči jiným, nelze v prvním dějství pominout vystupňovaný zápas o převahu mezi osobami dvojic: Jenůfa—Števa, Jenůfa—Laca. Skrytou tendenci k monologizaci uvnitř vyslovených a jasných dialogů tu ztělesňuje střídavě ta či ona osoba svými promluvami, jak usiluje o okamžitý vrch v impulsivním jednání nad osobou druhou, jak usiluje o to, stát se pánem emocionální situace, rozhodujícím činitelem v řešení zauzlujících se vztahů, do kterých se tyto osoby postupně stále hlouběji zaplétají. Zajímavý je po té stránce už VI. výstup jednání, s řadou širších, ucelených Jenůfiných projevů, adresovaných stále mlčícímu Števovi. Sklon k nepřetržitosti trvání projevů, a dokonce v tomto případě až k jisté jejich ucelenosti po způsobu *árióvém*, je zde podmíněn z jedné strany trvajícím úsilím Jenůfy, Števu přesvědčit a obměkčit prosbami (aby se napravil, nepopouzel Kostelničku atd.), a z druhé strany zase zdánlivou netečností a pasivitou Števy, který takový rozvoj projevů dovoluje. Do popředí tu proto vystupuje v širší charakteristice Jenůfin psychický stav, ovšem jako plný obav, úzkosti a vnitřních výčitek svědomí, vyslovených teď nahlas, jakoby v souvislé zpovědi, neustále apelující na Števu a dožadující se odpovědi. Avšak v dramaticky příhodném okamžiku, kdy už tohoto souvislého vrstvení projevů (jinak dialogicky nasycených silnými emocionálními zvraty) je až až, rázem se nejprudším dramatickým zlomem naplno zmocní vlády dialogický živel (v onom Števově „*Neškleb se! . . .*“), v celém předešlém dění mlčením Števoým toliko upozaděný. A od té chvíle opět Števa zápasí o vrch v dané situaci útočnými předhůzkami, vyhoceně oscilujícími mezi zdůrazňovaným „já“ — „ty“: „. . . Kostelnička mne pro tebe dopaluje . . .“, . . . a *to za moji lásku k tobě . . .*“, „*Mohly byste se dívat, mohly jste se dívat, jak o mne všechna děvčata stojí!*“ V allegrovém tempu je dán značný impuls k nepřetržitosti tohoto projevu. Števa však zřejmě cele nedokončí proud výčitek. Nanejvýš podrážděná Jenůfa zavčas „vystihne“ jistou relativní kadenčnost Števovy mluvy a utne její proud těsně připojenou, ráznou adversací: „*Ale včil na ně hledět nemáš . . .*“ A pro změnu zas ona bojuje o vrch v dialogu, s expresivně neseným úsilím, mistrovsky Janáčkem vyznačeným v stupňovitě gradované, souvisle stoupající linii jejího zpěvu. I tady ovšem je protiklad „já“ — „ty“ velmi vystupňován („*Ty mi takový nesmíš být . . .*“). Původem monologická je tu snaha její projev sklenout do jednoho oblouku, dát mu jednolitý průběh až k vrcholu,

což vidíme i u dřívějších případů zpěvu Lacova, Jenůfina („*Bez toho bude od mamičky těch výčitek dost, dost!*“). A naopak výrazně dialogická je tu tendence jej vrásnit, zaklikacovat, podobně jako je tomu i u těchto zpěvů. Obě tendence jsou tu zaklesnuty do sebe, jedna druhou poutajíc. Vcelku řečeno, nikde snad v „Pastorkyni“ není lépe vidět „dynamické“ *prostupování* monologické tendence dialogem (který bezpochyby tvoří základní osnovu střetnutí osob námi sledovaných), ono napínání a klenutí replik touto tendencí do šířky a ucelenějších oblouků kompozičních, takže se ony repliky za podpory monologické tendence snaží odštěpit a osamostatnit z dialogických pout, stát se z hlediska té či oné osoby promluvou jedinou, převládající, a hlavně projevem definitivním, „posledním slovem“ hádky, zatímco neúprosný zásah druhé osoby ruší váhu právě „vysloveného“ a nutí prvou osobu k nové, ještě ostřejší replice. Dialog je tu, pravda, poután monologem, ale z druhé strany sám pevně a neúprosně ovládá monologickou tendenci, takže oba jevy „zápasí“ v celkové výstavbě hudebně dramatického proudu nerozhodně o vítězství. Až teprve v závěru výstupu (str. 93–96), kde se shledáváme s nejpřekvapivějším dějovým obratem, zvratem hádky mezi Števou a Jenůfou v milostné vyznání Števy, dojde tento „zápas“ relativního ukončení. Števa snad ví, kde je milující Jenůfa ve vzdoru zranitelná. Proto si on a ne ona odnáší poslední slovo, vrch, v oné adoraci dívčinyh jablůčkových lící, zatímco hrot dřívějších Jenůfíných dialogických replik se utlumuje v rezignovaném „*Smrt bych si musela urobiť . . .*“ Ve Šteově vyznání je patrné jisté zklidnění dialogické sráznosti i přes vyslovenou adresnost zpěvu („*Už pro tvoje jablůčkovy líce, Jenůfo — ty jsi věru ze všech nejpěknější . . .*“). Je patrné i v tom, jak Števův zpěv kupodivu nikterak ne-reflektuje na Jenůfinu vážnou myšlenku o sebevraždě, ani na hlas stařenky, který se sem vmísil. Jakoby zahleděn do sebe, odchází Števa plný pýchy a jistý si svým vítězstvím. Zato Laca obrací v následujícím VII. výstupu ono vyznání Števovo v nejsilnější výčitku a problematizuje před Jenůfou jeho platnost „*. . . a on na tobě nevidí nic jiného, jen ty tvoje jablůčkové líce . . .*“ Teď zase on šířeji rozklenutým zpěvem (str. 101–103), přes silné dialogické rysy periodicky se vrstvicím, představuje jisté zklidnění dialogického živlu. Ovšem vzápětí dojde již k neblahému činu. Mezi ním a Jenůfou znovu propuká hádka, tentokrát o hubičku, a Laca, v střetnutí ostřejším než byla všechna předešlá, ublíží Jenůfě, probodne jí naschvál tvář. Předcházející ucelenější, periodicky stavěná dialogická promluva Lacova, má tu tedy v rámci širší dialogické osnovy funkci zvlášť tragického uzlu, po němž už bezprostředně následuje vlastní strohé vyvrcholení prvního dějství, jeho spádové finále.

V prvním dějství dramatu tedy zaujímá významné místo latentní či zjevnější moment monologický uvnitř dialogů, jako nositel a výraz snahy o dosažení osobní převahy v oba-polném jednání osob. Jde tu ovšem o výraz vždy náležitě co do síly a významového odstínu odstupňovaný, individualizovaný v hudební struktuře. To platí i o případech, které nalezneme v 2. dějství, o místech posvěcených Kostelniččiným nejtragičtějším zápasem za Jenůfu a děcko, zápasem, který tato osoba posléze prohrává, vrhající se do náruče zločinu.

Jistý účín skryté monologické tendence pozorujeme tu např. již v I. výstupu, v onom pohnutém dialogu Kostelničky s Jenůfou (str. 117, 123). Jejím nositelem je logicky Kostelnička, osoba, které je v tomto dějství usouzena rozhodující úloha ve sprádaní osudů osob ostatních. Prvou osobou, která právě onu zvýšenou váhu Kostelničky pocítí, je Jenůfa. Kostelniččiny výčitky, jako útočný postoj, jako „litanie“, nemající obrazně řečeno konců, zde v hudebně strukturálním impulsu svého utváření stále usilují zaujmout širší prostor, šířit se mimo hranice úzkých dialogických replik, reklamujíce si pro sebe stupňovanou vemlouvavost. Mají se nejínak než vrýt v Jenůfino vědomí a zvrátit Jenůfin láskyplný vztah k děcku. Ovšem jsou z druhé strany, jak to ani nemůže jinak být, zvládány dialogickým proudem, realizujícím se v adresnosti vůči Jenůfě, v apelativnosti, stále provoku-

jící Jenůfiny odevzdaně rezignované či obranné odpovědi. Jsou i protkány emocionální zvrásněností, prozrazující jak Kostelnička tuší přítomnost bezvýchodné situace, do které se Jenůfa dostala. Ono krizové „teď“, s otázkou, co bude následovat, poznamenává tyto partie, jak jsme dříve ukázali, neklidným tepem. Pozorujeme zde tedy opět vzájemnou existenci obou tendencí, monologické a dialogické ve vzájemném sřetení, kdy tendence monologická se projevuje jako tendence po ucelení Kostelniččiných promluv v jeden širší souvislý projev, kdežto druhá, dialogická, v rozvrásňování onoho projevu na dílčí promluvy, prokládané promluvami Jenůfinými, neméně dílčími a s promluvami Kostelniččinými výrazně kontrastujícími.

V III. výstupu dějství má pak Kostelniččinu váhu pocítit v pořadí druhá osoba — Števa. Výstup je doslova kabinetní ukázkou, jak Janáček dovedl „dynamický“ protiklad monologu a dialogu ovládat jako nástroj dušezpytné analýzy, rodem až expresionistické. Po krátkých letmých promluvách, prozrazujících obapolnou nejistotu subjektů v jednání vůči sobě navzájem (str. 133—135), se váha překvapivě přesune nejdříve na Števu, který tuší chystaný emocionální nátlak ze strany Kostelničky a proto předejde Kostelničku touž zbraní („*A když jste se na mne tak osápla . . .*“ — str. 136—138). Latentní monologický moment uvnitř ostře zacíleného dialogu tu prozrazuje náhle zbytnělý rozměr jeho dialogické repliky. Pak ovšem se iniciativy ujme již Kostelnička, promluvou rostoucí do šíře a ucelenosti až áriové. Nedonutí ale Števu teď ani k jedinému slovu (str. 140—144). Motivem jednání je tu její zoufalé sebeponížení. K převaze „mluvčího“ dochází tak za okolností nejneobvyklejších. Vůči necitelnému Števovi, kruté realitě jeho povrchního života, vůči nepřízni situace, je Kostelnička jako osoba zcela bezbranná, bez jakékoliv reálné šance. Tím horečněji však zdůrazňuje morální imperativ („*Vždyť přece vidíš, že chlapčok žije . . . seber si oba svatým zákonem . . .*“), stavějíc tak proti situační převaze Števově svoji převahu — mravní. Monologická tendence má tu původ v živelné dialektice nejhlubší beznaděje a nejvyšší naděje, v morálním zápase za vítězství vpravdě lidského v člověku. A odtud i ono její propletení s dialogičností, jevící se v celé řadě hudebně stavebných rysů Kostelniččina projevu. Např. výstavba vět je tu dialogicky podřízena vyslovené formě tázací, či alespoň prosebně vybízecí, apelativní, formě v stoupavosti melodických linií rodné dialogu; ovšem na druhé straně ony dialogické věty Kostelniččiny zůstávají bez žádoucí odezvy u partnera, jemuž jsou určeny, doprovází je jen „výmluvné“ pomlky (viz pauzy v 4.—7. taktu č. 31 str. 141, v 10. taktu č. 32 str. 142, v 5. a 6. taktu, dále v 9.—13. a 16.—17. taktu č. 35). Živel dialogický se zde tudíž do jisté míry tlumí, kladením vět, aniž by na ně bylo odpověděno, byť i pro onu formu vět, jejich apelativní význam a pro jejich stoupající expresivní naléhavost, cele z dohledu nemizí. Konečně: je pochopitelné, že mluva Kostelniččina je silně adresně zabarvená, jak je naléhavě obrácena ke Števovi, a to celou řadou větných členů. Avšak mlčení Števovo mění jejich dosah. Kromě impulsů váznoucímu dialogu skýtají i naléhavé průzory do Kostelniččina vlastního osamocení nitra; od mlčenlivého partnera se „odrážejí“ zpět ke Kostelničce, stávajíce se spíše vnitřními *protipóly* jejího zdůrazňujícího se zoufalého „já“, které kromě pláče, nenachází u Števy ohlasu. I v této rovině je vidět vzájemné antinomické spojení obou postojů (monologického a dialogického), prostoupení jednoho druhým. To vše nemůže být nezachyceno v pulsaci hudební struktury. Z jedné strany se v ní zračí odstředivá tendence k dialogicky prudkým rozryvům, tonálnímu neklidu, z druhé strany tendence dostředivá, onen neklid sklenout v jednotnou, áriově ucelenou, expresivně zklidnělou lyrickou linii pod vládou nepochybné durové tonality. Stupeň a významový odstín monologické tendence pronikající do dialogu, její smíšení s živlem dialogickým, napětí mezi oběma formami projevu, projevují se tu zvlášť v pronikavém účinu. Konečně ve srázném dramatickém vyvrcholení se jako poslední ujímá iniciativy Števa svým „*Tetuško, kameň by sa ustrnul . . .*“ (str. 145). I tato promluva, právě jako dějově výstup vyvrcholu-

jící, demonstrující Števovo poslední „slovo“ v jeho vztahu k Jenůfě a Kostelničce, je sklenuta do rozměrnějšího projevu („ona bývala taková milá . . .“ — str. 146—150); ovšem v silně vyhocené adresnosti, v expresivních zvratech odkazujících ke krizové situaci, prozrazuje, že se tu pevně ujal vlády živel dialogický. Projev je nesen snahou nepříjemné setkání co nejsrázněji ukončit, utéci před tíhou odpovědnosti, aniž by Števa byl nucen se jakkoliv zavázat, a tudíž se charakterizuje chvatnou, rozčilenou dikcí, překotností (vystiženou nahuštěním krátkých rytmických hodnot v taktech i zase pauzami, přerývajícimi plynulost linie zpěvu). Tendence monologická tedy již zde ustupuje cele do pozadí, ač předtím silně poznamenala projev Kostelniččin.

Všechny dosavadní příklady byly vybrány jako důkaz, že monologická tendence, jako nositel a výraz úsilí té či oné osoby o převahu a osobní nadvládu nad osobami druhými, se v dialozích „Pastorkyně“ prosazuje tak či onak (v různém stupni a významovém odstínu) vždy v *nejzávažnějších* fázích vzájemného jednání osob. Z příkladů i vysvitnulo, jak je zakotvována v *hudební struktuře*. Především se projevuje v této rovině rozměrnější délkou promluvy, délkou, která se ve srovnání s textovou předlohou zpravidla enormně rozšiřuje četným opakováním slov a vět, rozmanitě hudebně traktovaných. Prosazuje se sklonem promluvy k nepřetržitému trvání, pokračování, logickému rozvíjení bez větších významových zvrátů a přestávek. Takový sklon má koreláty ve snaze po stavebném (melodickém, rytmickém, motivickém, harmonicko-tonálním) *sklenutí* vokální linie i orchestrálního pásma v *jeden širší rozvítější proud*, plynoucí jistým oslabením kadenčnosti kupředu, ve snaze „*zezpěvnit*“ tok linie plynulým traktováním jeho fází po vzoru rozvoje hudby v *operní árii* (s využitím jistých momentů reprízních, periodického členění, aniž však je přijímán vlastní zastaralý formální půdorys árie) atd. Ony rysy ovšem, protože se prosazují na půdě dialogu, jsou poutány a oslabovány dialogickou tendencí, zakotvující se v jevech strukturních předcházejícím jevům *protichůdných*, např. v melodicko-rytmickém rozvrásňování linie vokálního i orchestrálního pásma, v rozvrásňování harmonicko-tonálním, v protikladech motivických obměn, ve významových či emocionálních zvratech modelovaných souhrou řady prostředků, ve snaze rozrušit celistvost promluvy a rozložit ji na částice, úryvky, od sebe oddělené pauzami, ve snaze plynulý tok dynamicky, tempově provrásnit atd. Síly *dostředivé* a síly v hudebně dramatické struktuře *odstředivé* jsou tu „zaklesnuty“ do sebe, navzájem se poutajíce, zápasíce o převládnutí svého působení.

Jestliže jsme nyní dostatečně zdůraznili existenci monologického momentu jako nositele úsilí osob o převahu v jednání nad partnery, musíme upozornit, že to nikterak neznamená, že by v „Pastorkyni“ monologická tendence musela mít vždy původ právě jen a *jedině* v oné snaze. Naopak, setkáváme se s jejím působením i na takových místech, kde je výrazem i *jiných* dějových momentů, kde její původ nutno spatřovat v jiných stránkách vztahů mezi osobami. Uvedme alespoň několik takových míst na ukázkou.

Zajímavý původem je monologický moment např. v Jenůfině zmínce o rozmaryně a v její replice „*Ba, ba, můj rozum, milá stařenko, už dávno mi tu někde do voděnky spadl . . .*“

(str. 25—27, str. 32—34). Obě promluvy se pozoruhodně rozrostou do širší a nabudou podoby ucelených zpěvů rázu až áriového. Jenůfa se v nich sice zjevně dialogicky obrací k druhé osobě — stařence (v kontextu jsou to nepochybně dialogické promluvy), ovšem přitom jakoby v druhé rovině dala v nich „promluvit“ i skrytému hlasu utajovaného svědomí, hlasu, který „slyší“ jen v hloubi svého nitra: „*mluví*“ v té chvíli jakoby jen pro sebe samu. Na obou projevech je v opakování slov, v přesunech hudebně významových akcentů z jedné větných členů na druhé dobře vyznačeno vnitřní rozvažování subjektu, který se v proudu uklidněného dialogu na okamžik zahloubal do sebe:

„... že uschne potom všechno štěstí v světě, — že uschne potom všechno štěstí v světě, — všechno — štěstí — v světě!“ Významná tu je zejména úloha „vyděleného“ postupu tónů *des*¹—*es*¹ posléze se i augmentujícího, takže poslední slovo Jenůfiny promluvy budí dojem, jakoby vnitřně rozjímající Jenůfa na něm v myšlenkách utkvěla: „*v svě-tě!*“ Subjektivní reflexi v druhé promluvě naznačují pohyblivé větné důrazy, oscilující mezi různými větnými členy: „*Ba, ba, — můj rozum, milá stařenko, — už-dávno mi tu někde do voděnky spadl. — Ba ten můj rozum, stařenko, ba, ten můj rozum už dávno mi tu někde do voděnky spadl, — tu někde do voděnky spadl, — dávno do voděnky spadl.*“ Sklon k souvislému plynutí je tu všude nesen (i přes jisté dialogicky významné intervalové vrásnění: „*šla jsem ji...*“, „*vidte, stařenko...*“) jednodušším sklenutím melodickým i ustálenou fakturou orchestrálního průvodu. Zkrátka, obě promluvy jsou zcela uzpůsobeny tak, aby se mohly jevit na půdě dialogu jako nositelé subjektivní reflexe osoby.¹⁾ Časový spád dialogického sledu se tu značně zpomalí.

Nebo v živelném dialogu s Janem (str. 27—31) Jenůfě připadá přirozená převaha už z hlediska věkového rozdílu a jmenovitě pro vyšší intelektuální úroveň: Jenůfa učí chlapce číst, být vzdělanějším, lepším člověkem. Nemusí o ni zápasit, jako tomu bylo v případech analyzovaných v první skupině. I zde je původ monologické tendence tedy poněkud jiný, jestliže její projev už spatřujeme v růstu Jenůfiny promluvy do podoby širěji založeného zpěvu, motivicky ujednoceného. A konečně do třetice. V dialogu mezi Lacou a stárkem v II. výstupu 1. jednání se jistý monologický moment na chvíli probudí v stárkově zpěvu opět z jiného důvodu. V onom zpěvu, motivicky rovněž nemálo ujednoceném, provázeném i ustálenou fakturou doprovodnou, je teď letmým výrazem stárkova obdivu k Jenůfině kráse („*Což, což, což pěkná je...*“ — str. 38—39). Onen zpěv se rozroste z dialogické odpovědi, ostatně jak jsme ukázali velmi trefně reagující na Lacův ironický postoj k Jenůfě; ovšem postupně začne „znamenat“ něco jiného, přesáhne ji v jejím významu. Stárek si samostatně začne pohrávat s představou „*což pěkná je*“, úsměvně ji *lyrizovat*, takže jak se zdá na chvíli na partnera pozapomene. Ovšem pak, jakoby se probral z lyrického zahledění, obrátí se k Lacovi s prudkou dvojitou adversací: „*Ale nač tobě to vykládám — však tys jejích očí také zkusil!*“ Jistá monologická tendence prosazující se dosud jeho zpěvem rázem se tak zruší a živelný dialog zajistí si tím okamžitě nadvládu. Nicméně ona tendence, jako protipól dialogu, dialogický živel nutí v tom místě k zostřenému „zásahu“: jistou plynulost zpěvu stárkova (dokonce s hudebně-reprízními rysy), určité „uvolnění“ od jednoznačné situace hovoru, vystřídají prudké významové zvraty celého dalšího sledu dialogu (viz str. 40—43).

Z příkladů, které jsme jako druhou skupinu připojili, tedy vyplývá, že monologická tendence v Janáčkových dialozích se původem (nehledě již na rozmanitý stupeň a významové odstíny) *různí*, že je jí dán širší okruh působnosti, než jak by

¹⁾ Během druhé promluvy („*Ba, ba, můj rozum, milá stařenko...*“) se v orchestrálním pásmu zjevuje i motiv-symbol pro „Pastorkyni“ ústřední (srov. s pozn. 4 v II. kap.). Vystupuje zde jako znak dávající najevo, kolem které myšlenky Jenůfina mysl vlastně krouží.

se snad dalo soudit jen podle případů skupiny první.²⁾ Nicméně jako výrazu snahy osob o převahu při vzájemném jednání je jí uděleno v „Pastorkyni“ místo velmi podstatné, nanejvýš preferované.

Přistupujeme nyní k závěrečné problematice, k otázkám takového projevu „dynamického“ vztahu mezi dialogem a monologem, kdy naopak ve srovnání s předcházejícími případy lze hovořit o dialogizaci monologických projevů. V rozboru půjde vesměs o případy, kdy dialogická tendence bude zasahovat do toho či onoho monologického projevu zevnitř, jsouc více či méně pevně zakotvována v jeho výstavbě. Z antinomičnosti dialogu a monologu pak vyplyne, že v rámci toho či onoho monologického projevu se bude prosazovat právě těmi hudebně dramatickými prostředky, které na půdě hudebně dramatických dialogů poutaly a omezovaly tendenci monologickou, a že bude svazována zase těmi prostředky, jimiž se tato tendence v dialozích aktivně prosazovala. Jestliže tedy, teoreticky vzato, se monologický projev charakterizuje vládou mluvčího, jakožto permanentně aktivního subjektu, sklonem k nepřetržité souvislosti, k plynutí bez podstatnějších významových zvrátů, jestliže je jako projev nesen nepřítomností zřetele k reakci případného posluchače i značným „uvolněním“ od aktuální prostorové a časové situace, pak i dialogická tendence, jím prostupující, bude jako živá protistabilizační síla zasahovat právě tyto konstitucionální monologické jevy v jejich hudebních korelátech jistými hudebně strukturními protějšky. Bude však současně základními monologickými rysy nemálo poutána, takže monologický projev takto „zdynamičtělý“ se dialogizací nezruší cele ve své podstatě, podobně jako v janáčkovských dialozích monologizace nebyla s to proměnit dialogy v monology.

Otázka ovšem je, co lze v „Pastorkyni“ zařadit do kategorie monologu. Jestliže stále vycházíme z lingvistického výměru monologického projevu, pak bude jasné, že sem budeme klást netoliko takové dramatické celky, které běžná divadelní praxe zahrnuje pod termín „monologu“ — např. II. výstup 2. jednání (str. 128—132), V. a VI. výstup téhož jednání (str. 162—172, 173—186), nýbrž i další místa, např. závěr II. výstupu 2. jednání („*Obudila se ? . . .*“ atd., str. 151 až 153), úvodní projev Jenůfin („*Už se večer chýlí . . .*“ atd., str. 13—16) i Kostelniččinu výpověď o zločinu v závěru opery (str. 267—274). Monologický projev je v „Pastorkyni“ vůbec šířeji rozložen, než jak se obvykle má za to. Oslabená pozornost k němu je však na mnoha místech způsobována právě zřetelnou a intenzivní dialogizací, která takový projev zasahuje, takže se natolik s dialogickou mluvou sbližuje, že je zhusta *pocítován* přímo jako dialogický. Je tomu tak zejména v drobných místech I. jednání, v nichž určitá osoba v proudu reálného dialogu, který vede s osobou druhou, má podle autorovy scénické poznámky „hovořit“

²⁾ Toho důkazem jsou i další místa, např. Kostelniččino vyprávění o Jenůfě, bědné děvčici (str. 156—158), Jenůfin žalozpěv „*Tož umřel . . . můj chlapčok radostný*“ (str. 191—194), Kostelniččino žehnání (str. 205—206), její kletby adresované Števu (str. 206—207) atd.

náhle pouze „*pro sebe*“, a to třeba jen v rozsahu několika letmých slov. Kdyby se takové projevy rozrostly časově a na půdě hudebně dramatické struktury dosáhly adekvátního hudebního vyjádření, sled dialogu by nemálo porušily. Došlo by až k zpřetrhání dialogické osnovy promluv. Takové projevy by pak na úkor dialogu nepochybně ovládly pole jako projevy monologické. Trvalejší zaměření hudebně dramatické promluvy osoby na vlastní subjekt (viz pokyn: „*pro sebe*“), nemohlo by mít ani jiné důsledky. U míst „Pastorkyně“, která máme na mysli, se však děje zcela něco jiného. Jednak u nich pozorujeme, že se délkou trvání nevymykají rozměru okolních dialogických replik. Naopak, ve srovnání s nimi jsou i kratší, lakoničtější. A za druhé, jsou do proudu postupujícího dialogu důsledně vpjata výraznými dialogickými rysy, s tím významovým dosahem, že se jejich intenzivní dialogizace porozuhodně „odráží“ od vlastní herecké realizace, kterou požaduje dramatikův scénický pokyn. Dostávají tudíž charakter specificky janáčkovských „vnitřních“ dialogických replik, které jako pouze „myšlené“ jsou typicky divadelním „zveřejněním“ objektivovány slyšitelným hlasem herce, s určením, že ona objektivace vnitřně myšleného má být slyšitelná nikoliv pro přítomného partnera dané osoby, nýbrž jen a jen pro obecenstvo.³⁾ Z toho důvodu, že šlo právě o *dialogické repliky*, projevy vpjaté do dialogického sledu, byť se jevily jen jako „vnitřní“, jsme jim věnovali pozornost v rámci rozboru dialogů.

Ostatně jedna, jako ostré opáčení Lacovo vztahující se k slovům Jenůfíny („*Budeš se jí pyšnit!*“ — str. 101), se natolik přímou adresností a hudebním vyjádřením jeví jako pravá replika dialogická, že nebýt tu scénického předpisu („*Laca k sobě*“), nikdo by z jejího znění nevytušil, že má představovat pouze specificky divadelní „zveřejnění“ Lacovy vnitřní myšlenky. Toliko partie hry orchestru, která této replice předchází (č. 80, *Allegro*), nepřímou upozorňuje na onu rovinu „zveřejnění“, připravuje ji po stránce hudebně výra-

³⁾ Divák si v takovém případě má ve zcela zvláštní divadelní rovině, nepřístupné ostatním dramatickým osobám, hlouběji ozřejmit vnitřní život dané osoby, její skryté myšlenky, vnitřní pohyby atd.

O principu „zveřejnění“ viz u Otakara Zicha v *Estetice dramatického umění* (Výhledy, knihy zkušeností a úvah, pořádají Vilém Mathesius a J. B. Kozák, dvojsvazek 11 a 12, v Praze 1931), str. 197 až 204. „Zveřejnění jeví se... jako *obrazový postulát*, usměrněný povahou veškerého materiálu, jehož drama používá a zavazující proto nejprve autora díla, ale pak i herce, resp. též jejich vůdce, režiséra. Nikoliv jen to, co dramatická osoba tají, ale i to, co by samo sebou zůstalo skryto, musí být zveřejněno, jakmile toho žádá pochopení děje, tedy ze *surchovanosti principu dramatickosti*; ovšem též naopak, není-li to tak žádáno, nejen nemusí ale ani nemá být zveřejňováno, jakožto zbytečné. Odtud plyne pro dramatika plné právo, aby užil monologu tam, kde jisté duševní stavy dramatické osoby musí býti z dramatických důvodů (ale jen z těch!) zveřejněny, a nemohou být jinak, např. v rozmluvě osoby se svým spojencem. Odtud plyne i právo tzv. *»mluvení stranou«*, jímž zveřejňuje nějaká osoba svůj poměr k jiné již v její přítomnosti, nemůže-li dramatik pro pevný sled scén přeložit to až na dobu, kdy bude sama nebo se svými známými. Je pravda, že se tu právě ukládá obecnstvu, aby si myslilo, že to, co samo slyší, neslyšela druhá osoba na scéně. Ale tomu jistě stačí, diferencuje-li herec svou mluvu a upraví-li režisér vhodné scénické vztahy osob; divadelně zaměřenému obecnstvu musí postačiti tyto náznaky.“ (Tamtéž, str. 199; srov. i str. 106—111, dále str. 337 a dal.)

zové, nehledě již na technickou funkci tohoto úseku (umožňuje, aby herec mohl realizovat tu mimiku, která danému „zveřejnění“ odpovídá). Ovšem vzato zcela nestranně, taková hudba orchestrální, jakou zde vytvořil Janáček, je myslitelná zcela dobře i mezi dvěma dialogickými replikami reálnými. Podobně jako pravá replika, a nikoliv jako „zveřejnění“ vnitřní myšlenky, se jeví i Lacova slova „*Pohláďte šohájka, pohláďte!*“ (str. 71). Scénický pokyn zde výslovně žádá, aby replika byla interpretována jako „zveřejnění“ Lacova vnitřního ironického postoje, týkajícího se stařenky. Ovšem přímou dialogickou adresností, zakotvenou v gramatické formě textu, celým hudebním zpracováním, podtrhujícím výbušnou expresivitu Lacovu (viz postupně stále naléhavější opakování slov za transpozice melodické linie a intervalového rozpínání), by mohla být bez onoho předpisu zcela dobře vnímána i jako reálné ironické opáčení, tj. jako promluva skutečně v ději Lacou vyslovená. Přímou několik variant chápání a výkladu umožňuje místo na str. 70–71. Jde o stařenčina slova „*O dcera moja, dcera moja. Je to přísná ženská, je to přísná ženská! Vždyť on ten šohájek není tak zlý! Vždyť on ten šohájek není tak zlý, ani ten její nebožtík můj syn nebyl už nejhorší . . .*“ Scénický předpis praví, že stařenka má při těch slovech Kostelničku sledovat zpovzdálí. Takový předpis ovšem dovoluje ona slova pojímat jako „zveřejnění“ toho, co si stařenka jako osoba o Kostelničce pouze myslí. Dovoluje však i odlišný a z hlediska celkového kontextu pravdě bližší výklad, že totiž stařenka z odstupu skutečně komentuje Kostelniččin zásah, tedy reálnou mluvou, aniž by ale její slova měla Kostelnička slyšet. Konečně celá partie, jak jsme již dříve ukázali, je natolik hudebním vrásněním dialogizována, že vyvolává i další, a to nejpravděpodobnější možnost výkladu, že to není ani jen komentující promluva z odstupu, nýbrž projev určený plně Kostelniččině sluchu, třebas se realizující zpovzdálí. Jeví se jako dialogická replika přímo zaměřená na Kostelničku a snažící se před ní omluvit rodinu Buryjů, které patřila Kostelniččina dřívější kritická slova. Tuto možnost jsme také jako nejpravděpodobnější zdůraznili v rozboru místa. Stejně významově polyvalentní se zdá být i Jenůfina „*On vidí člověku až do srdce téma pronásledujícímá očima, až do srdce, až do srdce. — Ani mu odpovídat nebudu — zlochovi.*“ (str. 23–24). Předpis sice praví, že tu má jít v celé oné partii o „zveřejnění“ Jenůfinych vnitřních myšlenek, avšak jistý významový předěl, vyvolaný, jak jsme již dříve ukázali, tonálními vztahy (*Des—cis*), navozuje i možnost, slova „*Ani mu odpovídat nebudu — zlochovi . . .*“ chápat už v rovině reálné Jenůfiny mluvy, tj. v rovině skutečného dialogu. Mohou být pojímána jako veřejná Jenůfina odpověď, vyrovnávající se přede všemi s oním Lacovým „*A Jenůfu dnes voláte k práci, když čeká Štefka od assenty?*“⁴⁾

U všech těchto případů, byť cele vyhlížejí jako dialogické, je monologický prvek latentně zakotven v samotné *funkci* zpěvu, být prostředkem „zveřejnění“ vnitřních stavů a skrytých myšlenek té či oné osoby. V opeře jako specifickém dramatickém útvaru plní zpěv rozmanité znakové funkce. Především vystupuje jako znak řeči v ději reálně mluvené i jako znak ostatních hlasových projevů

⁴⁾ Zato na str. 103 („*Tenhle křivák by ti je mohl pokazit*“) lexikální i kontextuální význam slov činí rovinu „zveřejnění“ nepochybnou. Slova tu nutno chápat pouze jako Lacou myšlená a operně objektivovaná pro lepší informovanost diváka, aby se snáz orientoval v tom, co bezprostředně bude následovat: poranění Jenůfiny tváře právě Lacovým křivákem. Ovšem i tady jde o místo, které by si bylo možno zcela dobře představit v reálném dialogu. Je to de facto skrytá výhrůžka, hudebními rysy se blížící obsahově analogickým výhrůžkám reálným. Ve srovnání s tím je ovšem zcela jinak orientován ensemble a sbor „*Každý párek si musí svoje trápení přestát . . .*“ Viz o tom již dříve.

osoby (smích, povzdech atd.)⁵⁾; může být i znakem případného zpěvu osoby (v případech, kdy osoba v ději nemluví, ale skutečně si má prozpěvovat, respektive přímo zpívat, např. píseň atd.). Realizuje se však právě i jako přímý nositel onoho „zveřejnění“ skrytých myšlenek osob pro obecnost (s vyloučením působnosti na ostatní dramatické osoby na scéně přítomné)⁶⁾. Celou řadu rozmanitých znakových funkcí plní v opeře rovněž orchestr, buď ve styku se zpěvem, nebo jako samostatný sémantický činitel. Pro studium dialogizace monologů v „Pastorkyni“ zdá se být právě výchozím studium oscilace mezi funkcí zpěvu být »znakem řeči reálné«, tj. skutečně promlouvané, a tou funkcí, kdy zpěv je prostředkem „zveřejnění“ rozmanitých entit pouze vnitřního života osoby.

Už při analýze monologizace dialogů bylo patrné, že osoba — *mluvčí* často v dané vokální promluvě preferovala právě svůj vnitřní stav (viz Lacovu repliku v I. výstupu opery, Jenůfny nářky před mlčícím Števou apod.), že právě na

⁵⁾ „Jako nám herecká postava *představuje* dramatickou osobu, tak nám i případný její *zpěv představuje* určitého druhu hlasový projev dramatické osoby. Dramatická osoba v opeře tedy vlastně *nezpívá* (zpívá herec), nýbrž také »mluví« (chceme-li »vyjadřuje se«), ale zvláštním, odlišným způsobem proti »mluvě« dramatické osoby v činohře. Toto rozlišení není malicherné, nýbrž týká se *podstaty* věci. Mísení technické »postavy« s obrazovou »osobou« vede právě při zpěvohře k zcela nesprávným názorům, jako např. o »nepřirozenosti« zpěvu v opeře, poněvadž v životě (jenž však též je v divadle jen »představován«) se přece *nezpívá* (aspoň ne vždy — Z. S.), o »nepravdivosti« zpěvohry a jediné důsledné nápravě tím, že se stane melodramatem atd.“ (Ot. Zich, *Estetika dramatického umění*, str. 307.)

Tohoto rozlišení jsme si byli vědomi od samého počátku studie, jak to naznačuje i terminologie námi užívaná (např. *mluva* Lacova, *Kostelniččina*, *promluva* Jenůfina, *stárkův projev* atd.). Pouze tam, kde hrozilo nebezpečí sémantické nejasnosti z postavení dvou rozdílných *řečí* těsně vedle sebe ve výkladovém textu, tj. řeči mluvené, která je v opeře předmětem modelování, a „řeči“ hudebně specificky modelující onu řeč mluvenou, jsme volili taková označení jako *vokální mluva*, „řeč“ v uvozovkách, *zhudebněný* hovor, *zhudebněný* rozhovor, *hudebně dramatický* projev, či přímo označení *zpěv Lacův*, *zpěv Kostelniččin* atd., vždy ovšem s vědomím, že dramatické osoby (Laca, Kostelnička atd.) na oněch místech v ději *nezpívají*, nýbrž *mluví* (že tu zpívá herec, který ony osoby představuje). Zkrácenému a jinak v běžné operní praxi často užívanému slovnímu výrazu *zpěv Lacův*, *Kostelniččin* atd. nutno tedy rozumět tak, že tu jde o zpěv vztahující se k osobě Lacově, Kostelniččině, tj. že jde o zpěv zpravidla „zastupující“ mluvenou řeč těchto dramatických osob: Lacy, Kostelničky atd. Ostatně v ději „Pastorkyně“ je jen několik míst, kdy osoby v životních situacích zpívají a kdy Janáčková hudba zpěv modeluje (viz píseň rekrutů „*Všecí sa ženija...*“ — str. 49–56, „*Daleko široko...*“ — str. 62–64, „*Ej mamko, mamko...*“ — str. 246–247, sporné Števovo a sborové „*A já tím vojákem musím být, a konec milování...*“ — str. 51 a dal.). Jiné jsou ovšem případy, kdy zpěv vystupuje jako nositel vnitřních myšlenek té či oné osoby, myšlenek zveřejněných pro potřeby diváka.

⁶⁾ V zpěvu operním, jako znaku řeči jevištně mluvené (která je opět, jak připomíná Ot. Zich, stylizovaným uměleckým zpodoběním řeči mluvené v skutečných situacích života), se ovšem rovněž rozmanitě „objektivuje“ vnitřní stav osob, jak jsme to na mnoha místech rozboru ukázali. Avšak rozdíl tkví právě v tom, že tuto „objektivaci“ *sdílejí* i dramatické osoby ostatní, které v ději v tom okamžiku přicházejí s danou osobou ve styk. „Zveřejnění“, o kterém je řeč, je zato určeno výhradně pro hlediště, nikoliv pro scénu.

základě takového zdůraznění vlastního subjektu vršila vokální promluvu v rozměrnější a ucelenější projev, se sklonem k nepřetržitosti jeho plynutí, k „ovládnutí“ emocionálních rozryvů, s tendencí po určitém uvolnění vazby promluvy vůči prostorové a časové situaci, přítomnému partnerovi atd. Aktivita mluvčího přirozeně vzrůstala, ale mohla být a byla náhle zrušena zásahem repliky přítomného partnera, který oné promluvě naslouchal a který před náporom mluvčího jen zdánlivě ustoupil stranou. Na rozdíl od případů „zveřejnění“ šlo tu tedy u osoby, která monologickou tendenci ztělesňovala, o mluvu reálnou, skutečně promlouvanou, partnerem slyšenou, s možností ji tak či onak chápat, a tudíž, kdykoliv se naskytne k tomu příležitost, na ni odpovědět. Zpěv tu zřejmě vystupuje jako znak řeči mluvené — dialogické, pouze více či méně podstatně se monologizující. Monolog, kdy vládá mluvčího by se stala naprosto trvalou, je zřejmě jejím hraničním a pro poměry divadla teoretickým případem. (Kdyby šlo o případ faktický, došlo by k nepřípustnému zastavení vývinu děje.) Na druhé straně lze shrnout i případy letmého „zveřejnění“ vnitřního stavu dané osoby, jejich myšlenek, pohnutek atd. za situace, kdy je ona osoba aktivně zapojena do dialogu s osobou či osobami jinými. Zde zpěv, jak bylo konstatováno, vystupoval v odlišné znakové funkci, rodné monologu, takže lze v takových případech hovořit o tom, že do dialogického sledu byl *vložen* letmý krátký monolog (aniž by dialogický sled pro útržkovitost monologu byl podstatně narušen). To ovšem, jak vysvitlo z rozboru, nikterak nevyklučovalo vlastní intenzivní dialogizaci takového letmého monologického úseku, jestliže „zveřejnění“ tu na sebe vzalo podobu vnitřní adresné repliky, hudebně traktované dokonce tak, že by mohla plnit i úlohu repliky reálné, nebýt tu scénického pokynu, že osoba mluví jen „pro sebe“, s vyloučením dosahu jejich slov pro ostatní přítomné osoby, a že tudíž cosi sděluje jen obecenstvu. Konečně ještě pozoruhodněji se oscilace jmenovaných dvou znakových funkcí operního zpěvu rýsuje v takových případech, kdy osoba zůstává na scéně *osamocena*. Teoreticky i prakticky zde existují následující varianty jejího počínání. Buď dobu osamocení vyplní nějakou výraznější, víceméně souvislou a do děje významově zapojenou fyzickou akcí (pro obecenstvo ji herec znázorňuje viditelnou mimikou), aniž by při tom reálně promlouvala. Buď skutečně hovoří, jsouc sama (např. v silném duševním rozrušení, ve zlosti atd., tedy zpravidla v prudkém afektu, kdy i jedinci v životě si často ulevují nahlas); nebo si v takové životní situaci osamění může případně i bezstarostně prozpěvovat atd. (Zejména v romantické opeře skladatelé vyhledávali v dějích situace, v nichž osoby lidového původu prozpěvovaly své písně, jak to odpovídalo životu lidu.) Naposled přichází v úvahu jen jediná varianta, že jejími slovy, zveřejněnými hlasitým projevem, se sděluje těm, co přihlížejí v parteru, o *čem* a *jak* v té chvíli uvažuje, přemýšlí, pochybuje, čeho se obává atd., protože přihlížející chtějí být i naslouchajícími. Osoba se však, jak jsme již mnohokrát zdůraznili, v takovém případě reálně nevyjadřuje, slyšitelná slova značí tu jen to, co tkví v jejím vědomí. Obvyklý je ovšem doprovod hovoru (skutečného i zveřejňujícího stavu pouze

vědomí osoby) viditelnou akcí či naopak.⁷⁾ Nás musí přirozeně zajímat v takovém neobvyklém postavení osoby právě onen dvojí hlasitý projev z hlediska jeho *různých* sémantických rovin, neboť vzato případ od případu, v něm tkví klíč k řešení položené problematiky.⁸⁾ Promítá se právě do něho u Janáčka dialogická tendence, a jestliže ano, tedy jakým způsobem?

Nejlépe bude odpovědět na tuto otázku rozbořem příkladů. V prvním výstupu opery jsou Jenůfina slova „*Už se večer chýlí a Števa se nevrací . . .*“ (str. 13–16) nesporně míněna pouze jako „zveřejnění“ jejího vnitřního stavu, obtěžkaného obavami, co se s ní stane, dojde-li ke Števoč odvodu (viz scénický předpis mluvy „*k sobě*“, dále umístění osoby na scéně opodál stařenky a Lacy). Jde zde tedy v pořadí, námi naznačeném, o poslední variantu. Pohled do Jenůfina nitra, fakt že je zmítáno úzkostí a obavami o Števu, protože Jenůfa je v jiném stavu, do něhož ji Števa přivedl, to vše tvoří v opeře důležitý expoziční prvek budoucího rozvoje děje. Je tudíž dramatikem výhradně určen pro hlediště, nikoliv pro osoby přítomné na scéně. Před nimi tyto okolnosti Jenůfa co nejdéle tají. Zdroj dialogické tendence pronikající takovým „zveřejněním“ nutno při tom spatřovat v obsahu duševního dění osoby, tj. ve vnitřním napětí a rozporech podmíněných životní situací osoby. V průběhu modelování onoho slovního „zveřejnění“ zpěvem se nemohou neprojevit např. v expresivní melodizaci zpěvní linie, počínající vždy na recitantě a pak se stále prudčeji vrásní („*Už se večer chýlí – a Števa se nevrací, a Števa se nevrací! – Hruza se na mne věšala po celou noc – a co jsem se rána dočkala, znova! . . .*“). Dialogický moment tu konečně dochází výrazu i adresností, vnitřním obrácením se osoby k Panně Marii, ochránkyni nešťastných rodiček, jednak v onom „*O Panno Maria jestlis mne oslyšela . . . hanba mne dožene k zatrazení duše . . .*“, kde se melodická linie zpěvu nadobýcej zvrásňuje prudkým sestupným spádem, jednak v onom prosebném „*. . . buď mi milostivá! O Panno Maria!*“, při němž se proud zpěvu ustálí v náhlém *Adagiu* na hladině zklidnělé tóniny (*As dur*). Projev započatý jako monologický tudíž do sebe pojímá latentní vztah „já“ – „ty“ alespoň v podobě vnitřního postoje osoby k bytosti nadpřirozené, což se nemohlo neprojevit už v gramatické stavbě „zveřejnění“, v užití jazykových korelátů řeči dialogické, na poli hudby konečně jejich zdůrazněním ve sféře

⁷⁾ „Pokud se »samohry« týče, nebylo proti ní nikdy teoretických námitek; naproti tomu »samomluva« byla naturalistickou teorií zavržena jako nepřirozená a nepravdivá, poněvadž se v životě nevyskytuje. Tento důvod je zcela naivní; . . . Pokud jde . . . o vnitřní tj. psychologickou pravdivost, již jediné dlužno bez výhrady respektovati v umění, je faktum, že takovéto samomluvy, ovšem většinou jen v »duchu« konané, vyskytují se u nás všech velmi hojně a to právě za okolností, jež jsou v těsné spojitosti s jednáním, buď jako příprava k němu: rozhodování, nebo jako jeho vyznění: pochyby, lítost apod. Je tedy monolog psychologicky zcela oprávněný a netřeba ani ukazovat na to, že v leckterých případech (např. při afektech) dochází i v životě ke skutečné hlasité samomluvě. Je-li monolog dramatické osoby v *příčinné souvislosti s jednáním buď následujícím nebo předchozím*, vyhovuje principu dramatickosti a je tedy úplně oprávněn, jak v činohře, tak v opeře. . . Ba i monolog, podávající pouhý výraz citů, tzv. lyrický, je přípustný, je-li takto *dramaticky vázán* a není-li ovšem příliš dlouhý, aby nezpůsobil stagnaci dějovou. . .“ (Ot. Zich, *Estetika dramatického umění*, str. 189–190).

⁸⁾ Případy, kdy osoba osamocena na scéně si reálně prozpěvuje, v „Pastorkyni“ nepřicházejí v potaz, mohou být tudíž z úvah vypuštěny. Podobně je tomu i s případy, kdy osoba, na scéně samotná, pouze realizuje fysickou akci bez hovoru toho či onoho druhu. Zbývají tudíž jen dvě varianty, na které je nutné se soustředit, ovšem s tím, že tu osoby v obou realizují také jisté mimické akce (viz i úlohu rozvíjejícího se orchestrálního pásma, s tím spojenou).

nepokojné melodiky („*jestlis mne oslyšela*“ — „*jestli mi frajera*“). Charakteristická pro celé vyznění projevu je i vrásnitá tonální výstavba.

Podobnou adresností vniká dialogická tendence i do části Jenůfina výstupu v 2. jednání (Výstup VI., str. 183). Na tom místě jde již o ucelenou modlitbu osoby k Marii, pravděpodobně reálně vyslovovanou nahlas či alespoň polohlasem, jak se dá vysoudit z kontextu. Je zřejmé, že vášnivým obrácením se Jenůfy k této bytosti, permanentním expresivně naléhavým oslovováním této bytosti („*matko milosrdenství, žvůte sladkosti, — tys naděje naše...*“, „*my k tobě vzdycháme lkající a plačící...*“), se útvár jako monologický silně zdialogizuje, nehledě již na vlastní závěr výstupu, kde Jenůfa od proseb promítaných do ustáleného tradičního modlitebního textu (viz i ustálené, zklidnělé melodické vlnovky „*my k tobě voláme*“, „*obrat k nám své milosrdné oči*“ atd.) náhle přeskóčí k prosbě obsahově nanejvýš aktuální, k té, v níž se bezprostředně zračí veškerá naléhavost její osobní situace (zimničnou řečí: „*A Števuška mi ochraňuj, — a Števuška, — a Števuška mi ochraňuj a neopúšťaj mi ho, neopúšťaj mi ho, matko milosrdenství!*“). Takový přeskok tvoří tu hluboký významový zvrat. Je vytvořen modelováním naprosto odlišně emocionálně zabarvené intonace řeči v složce melodické i za podpory orchestrálního pásma (str. 186). Příznačná je tu např. naléhavá nepřetržitost úpěnlivé prosby, naznačená melodií zpěvu, deroucí se stoupavě k závěrečnému melodickému vrcholu bez ohledu na syntaktické členění větné (pomíjení interpunkce: „...*a Števuška mi ochraňuj a neopúšťaj mi ho, neopúšťaj...*“ atd.).

Adresnost je i na jiných místech monologických projevů v „Pastorkyni“ prvořadým nositelem jejich dialogičnosti. Zajímavým způsobem se na ní právě osnují plynulé přechody z předcházejícího reálného dialogu k monologickému projevu osoby již v ději osamoceně, jakož i přechody uvnitř monologu od principu „zveřejnění“ vnitřního života takové osoby k „samomluvě“, která je již reálným faktem jejího počínání ve chvílích samoty (kdy jí ten či onen aktuální psychický stav pohne k hlasitému vyjadřování). Podívejme se nejdříve na počátky monologických projevů, berouce zřetel k *vazbě* s dialogy, jež jim předcházejí. Monology v „Pastorkyni“ zhusta začínají tak, že se vlastně jeví jako pokračování právě ukončeného dialogu. Osoba, která zůstává na scéně samotná, se tu adresně „obrací“ k osobě, s kterou před tím vedla hovor, jakoby ji častovala další reálnou replikou za její přítomnosti. Buď tu máme případ repliky jen vnitřní, myšlené, objektivované podle principu „zveřejnění“, buď případ repliky reálně vyslovované osamocenou osobou. Často však jsou možné obě varianty, pojmáno z hlediska psychologického, a pak je obtížnější se rozhodnout, které dát jako pravděpodobnější přednost. Ovšem z obsahu textu takových replik je zřejmé, že by sotva mohly být vysloveny před partnerem na scéně přítomným.

Tak je tomu na začátku II. výstupu 2. jednání u Kostelničky: „*Ba ta tvoje okemíčka už přes dvacet neděl zabeďněna...*“ (str. 128—129). Jde tu vysloveně o dialogickou repliku, Janáčkem zhudebněnou dokonce podle všech jeho zvyklostí významově zdůrazňovat koreláty dialogické řeči („*jen dočkej, nevíš, že jsem ho dnes pozvala...*“). Ač je možné chápat ji jako reálně vyslovovanou, jako jakési pokračování hovoru už zakončeného, příznivější je v tom případě její výklad toliko jako repliky vnitřní, pouze v duchu míněné.⁹⁾

⁹⁾ Vůči publiku je nositelem informace důležité pro pochopení dalšího děje. Vnímá se tu takto jediné sděluje, že Kostelnička pozvala Števu k sobě k tajnému jednání, které se má odbyť pouze mezi ní a Števou.

Ovšem zajímavý je její expresivní růst jevící se ve zhudebnění onoho ironického „... a ten tvůj hodný frajer nenašel k ní cesty“, nebo onoho výbušnějšího: „... rozhodne se to, rozhodne“. Lze mít za to, že skladatel touto cestou modeluje vlastně ten proces, kdy osoba popouzena vlastní vnitřní myšlenkou posléze vybuchne hlasitou afektní řečí, v které již uleví svému citu nepokrytě. To je pravděpodobně případ těsně následujícího *Moderata*: „A to děcko, to děcko, celý bledech Števa...“ (str. 129—130), nasyceného ve zpěvní linii vrásnivými melodickými sestupy modelujícími zoufalé hořekování („Co jsem se namodlila, namodlila, co jsem se napostila, napostila, aby to světa nespatrišlo...“), rozrytého emocionálními zlomy („ale všechno... marno...“) atd.

Podobné poměry vůči předcházejícímu dialogu panují i na počátku V. výstupu 2. jednání (str. 162—163). Tam rovněž Kostelniččino „Co chvíla... co chvíla... a já si mám zatím přejít celou věčnost, celé spasení?!“ vyhlíží jako rigorózní dialogická replika bezprostředně reagující na Lacovo „Co chvíla budu tady, co chvíla, co chvíla budu tady, co chvíla!“ (str. 161). Svazuje Kostelniččin výstup co nejtěsněji s výstupem předešlým, budíc dojem, že dialog mezi Lacou a Kostelničkou plynule pokračuje. Ovšem Laca již odběhl, spěchá vyzvědět, kdy u rychtářů chystají svatbu. Větu tudíž lze chápat buď jako reálné vyslovený povzdech osoby, probuzený Lacovými slovy, nebo toliko jako vnitřní „hlas“ Kostelniččina svědomí. Věta však zároveň není jen takovouto reakcí na minulé. Směřuje i k budoucímu. Je to současně i otázka, která vyvolává v život otázku další: „Což, kdybych raděj dítě někam zavezla? ...“ A vzápětí se tu dočkáme i stroze zamítavé odpovědi: „Ne... ne...“ atd. Zveřejňující se Kostelniččino vědomí se tak před vnímatelem začíná doslova rozštěpovat ve dva subjekty, které se sice „realizují“ jedním hlasem individua, avšak střídají se a obracejí k sobě jako jakési vnitřní „já“ — „ty“. Ponechává se přitom zpočátku značná volnost pozorovateli, zda bude ono střídání chápat pouze v rovině „zveřejnění“, jako specifickou objektivizaci vnitřního napětí a vnitřních zvratů daných dynamikou Kostelniččina psychického stavu té dějové chvíle, kdy individuum, s vědomím tak obtěžkaným rozpory, jen v duchu horečně přemítá o alternativách budoucího jednání, či zda tu jde o ten případ, kdy ony rozpory se prodraly již napovrch a zrcadlí se v chování individua, promítajíce se do reálné, byť bezděčné horečnaté samomluvy štěpící se jakoby ve dvě diskutující strany: „já“ — „druhé já“ („ty“). Teprve v dalším pokračování takto silně dialogizovaného monologického výjevu, v jeho gradačním vyhocení (viz str. 169—172), nemůže být už pochyb, že tu jde o skutečnou reálnou mluvu nanejvýš rozrušené Kostelničky, o mluvu realizující se v nejvyšším rozčilení, kdy se osoba až pomíjí na smyslech.

Velmi zajímavý je i začátek VI. výstupu 2. jednání (str. 173—174). Jenůfa procitajíc z omámení, přichází do světnice z komůrky, kde je uvězněna a zaměřuje svoji řeč přímo rozeně ke Kostelničce, v domněnku, že tato osoba je v místnosti přítomna („Mamičko, mám těžkou hlavu, mám, mám jako samý kámen: pomozte!“). Její monologický výstup se tudíž zahajuje přímo skutečnou dialogickou větou, apelací, výzvou ku pomoci. Je to také věta, v tom jak je modelována zpěvem, zřetelně se osnující na dialogickém napětí mezi „já“ — „ty“, v onom Jenůfině zdůraznění subjektivního pocitu tíhy a duševní skleslosti (viz „potácivou“ výstavbu melodie zpěvu, „opírající“ se nejistě o opakující se slůvko „mám“), a na druhé straně v onom zdůraznění úzkostného „pomozte!“ Podobně vyznívá i další volání: „Kde jste, mamičko? Kde jste, mamičko?“ Přechod z dialogických vět k vlastnímu monologickému kontextu je tu pak co nejplynulejší, právě vlivem toho, že onen kontext se trvale dialogizuje. Např. rozrušená Jenůfa se rozhlíží kolem, jakoby nepoznávala, kde se nalézá, a sama sobě si odpovídá kontrapozicí „ona“ — „já“: „To je její jizba... Já zůstávám v komoře, musím se tam stále skrývat...“ Janáček v melodické stavbě zpěvu na tom místě posiluje nemálo jazykové výrazy, které jsou jinak příznačné pro projev dialogický. Pozoruhodná je z hlediska dialogizace i další partie: „Mamička mi pořád vyčí-

tají, trním to bodá do duše, trním to bodá do duše!“ Skladatel počáteční slova věty zhudebňuje tak, že je patrné, jak Jenůfa v reálné samomluvě bezděčně „přejímá“ při vzpomínce na Kostelničku vyčítavou intonaci její mluvy („*Mamička mi pořád vyčítají . . .*“), intonaci té osoby, která opanovala natolik její vědomí, že se stala neodbytným partnerem její mysli; zbývající slova věty pak pojímá zase tak, že je znát, jak Jenůfa emocionálně intenzivně prožívá Kostelniččino naléhání při oné vzpomínce („*. . . trním to bodá do duše, trním to bodá do duše!*“). Výstižně je tu užito typických skladatelových prostředků: transpozice linie, intervalového rozpínání, rytmižace a akcentace. Ve vzájemném sřetení je těmito prostředky umožněno vyjádřit růst bolesti a trýzně osoby.

Skutečná vláda monologu se tak ve výstupu prosadí až v onom *Larghettu* a *Moderatu* na str. 175—177. Zde je nasnadě i nenáhlý přechod z reálné samomluvy k poloze vnitřní reflexe osoby, kdy vše, co je tu vyzpíváno, tvoří specificky operní vyjádření toho, co je Jenůfou, zahleděnou do hvězd čistého nebe, toliko vnitřně prožíváno („*Už je večer, smím odbednit okeničky. Všude tma, všude tma, jenom měsíček bledým lidem svítí — a plničko, plničko hvězd . . .*“). Ovšem máme tu i zpětný plynulý přechod k poloze reálné samomluvy v onom stále expresivnějším: „*. . . a Števa ještě nejde, a Števa ještě nejde, — a zase nedojde, a zase nedojde!*“ Na tomto expresivnějším vyjádření se znovu podílí transpozice a intervalové rozpínání, sledujeme-li zpěvní linii. Je až kupodivu, jak tyto prosté prostředky Janáčkova slohu mají velký rozsah použití. Zde se váží příznačně právě k adverbii. Na adverbii osoba jakoby zvlášť naléhavě utkvívá v beznadějném čekání na Števu. Konečně reálná samomluva je v projevu nepochybná v onom prudkém významovém zvratu: „*A kde je můj Števuška? Kam jste mi ho dali?*“, kdy Jenůfa konečně upozoruje, že chlapec z kolébky zmizel, kdy ho marně hledá. Avšak v tom místě se ona samomluva orientuje opět zřetelně jako adresná, osnuje se znovu na silném napětí mezi „já“ — „vy“: „*Neubližujte mu dobří lidé, já to všechno zavinila, já a Števa. Kam jste mi ho položili . . . Neopustějte ho — neopustějte ho! Dočkejte! Já ho přijdu bránit —*“ Rozvíjí se vrásnivými otázkami a naléhavými apelacemi, příznačnými nikoliv pro monologický projev, nýbrž pro projev dialogický. Gradovaná emocionálnost takové promluvy vyúsťuje až dokonce v nejzoufalejší Jenůfin výkřik, pro nějž už Janáček záměrně adekvátní hudební tvar nehledal; nechává jej vyznít z úst představitelky Jenůfy naturálně, bez zpěvní stylizace. Typické na celém monologickém výjevu, takto postupně dialogizovaném, jsou právě ony přechody z roviny skutečného hovoru dialogicky komponovaného do roviny reálné samomluvy a odtud k poloze vnitřní reflexe a zpět zase k reálné řeči. Operní žánr možnostmi rozvoje hudebního proudu, tonálním pohybem, „zklidňující“ se, nebo se zase zhutňující orchestrální fakturou, může takové přechody vyřešit daleko plastičtěji a zřetelněji než činohra, která má pro takové případy k dispozici pouze hlas a mimiku herce.¹⁰⁾

Studujeme-li začátky monologických projevů s jejich návazností na předešlý dialogický sled, můžeme jako příklad nakonec uvést i monologicky se orientující zpověď Kostelničky o vraždě dítěte v závěru opery. Jde tu ovšem o projev poněkud jiné povahy v tom smyslu, že osoba jako mluvčí vystupuje za přítomnosti osob ostatních, ba celé veřejnosti. K monologu jej však počítáme z hlediska širšího výměru monologického projevu, který, jak bylo řečeno, se neomezuje toliko na projevy osob na scéně osamocených. Co z tohoto projevu

¹⁰⁾ Srovnej v tomto výstupu s textem např. průběh tonální, výstavbu motivickou (význam motivického tvaru přejatého ze zpěvní linie slov „*těžkou hlavu*“, „*samý kámen*“, prostupujícího pak v orchestrálním průvodu celý projev, dále význam nepokojné figurace odvozené z hudby úvodu k 2. jednání) atd. Nebo všimni si i zklidnělé faktury *Larghetta* a *Moderata* (s lyrickým houslovým sólem, str. 175) ve srovnání s hutnějším orchestrálním zvukem realizujícím se od místa „*A kde je můj Števuška . . .*“ (str. 178).

Kostelničky dělá právě monolog, je nepřetržitost její zpovědi, okolnost, že ani sebemenší reakcí nereflexuje na zděšené výkřiky kolem naslouchajících („*Kostelnička! . . . Ježíši Kriste! . . . Ježíši Kriste — to že Kostelnička!*“). Kostelnička jako dramatická osoba dokonce pomíjí i Jenůfno srdceryvné „*Ej, mamíčko pod led . . .*“ Je to výpověď otřesně otevřená, nic nezamlčující, se zřetelem i na hrůzné podrobnosti provedeného činu, jejichž zveřejněním jakoby osoba chtěla ulevit tíze svědomí. Tímto zaměřením nabývá právě jednoduše výpovědi typu monologického. Zároveň však i tento útvar, tendující k monologické ucelenosti a jednoduše průběhu, se plynule zdvihá z reálné dialogické věty: „*Ještě jsem tu já! Vy ničeho nevíte!*“ a sotva v celém sledu utlumuje napětí mezi „já“ — „ty“ („ona“): „*To můj skutek — můj trest boží! Já jsem dítě Jenůfčino uničila, — já samotná. — Její život, její štěstí chtěla jsem zachránit . . .*“ Zřejmě dialogizován je pak i v onom ospravedlňujícím se obrácení k bohu („*Tys Bože, to věděl, že to nebylo k sнесení . . .*“) i v onom Kostelniččině morálním apelu k veřejnosti („*Ona je nevinná . . . Mne suďte — mne kamenujte bídou.*“).

Dosud se rozbor zaměřoval převážně na adresaci v počátcích monologů. Jak však bylo právě vidět z Kostelniččiny zpovědi a ostatních projevů, adresnost řeči vystupuje silně do popředí i v *dalším* rozvoji monologů „Pastorkyně“. Tak je tomu např. i v krátkém monologickém místě, kterým se končí III. výstup 2. jednání („*Na, ty to máš, ty to máš na svědomí!*“ — str. 151 — 153). Tam Kostelniččina reálná samomluva, ve chvíli kdy osoba prožívá nejsilnější rozčilení, jednou větou dokonce přeskočí k aktuální dialogické formě vyjádření, zakotvené netoliko v příslušné gramatické formě (tzv. „přímá“ řeč vložená do projevu), nýbrž zachycené i ve výstavbě melodické linie modelující vrásnitou intonaci jazykovou jako index zlostného afektu (viz vzestup zpěvu po tónech fes^2 , as^2 , b^2 na slůvku „ty“) a aktualizující nemálo také expiraci (strohé pauzy za větnými členy, vždy na těžké době taktů). Věta, takto hudebně pojatá, nabývá významu, jakoby byla vmetena v tvář osobě fyzicky přímo na scéně přítomné, ač Števa již předtím zbaběle prchnul. Je dokonce vrcholovým bodem hudebně tektonické stavby celého monologického místa.

- 1) Kostelnička: „*Obudila se?*“
- 2) „*To se jen ze spaní nazvedla a Števa to viděl . . .*“
„*Už znovu spí.*“
- 3) Sípavým
hlasem: „*Utekl! duša bídá! (jen v part.) Utekl, duša bídá!*“
„*A k dítěti se nepřiblížil — a vlastní to jeho krev!*“
- 4) V nejvyšším
rozčilení: „*Och, byla bych s to toho červíčka zničit a hodit mu ho k nohám:*“
„*Na, ty to máš, ty to máš, ty to máš na svědomí!*“
- 5) Klidněji
rozvažuje: „*Ale co včil? Kdo ji zachráni?*“

Snad i tento příklad podpoří důkaz, jak silné dialogické rysy do monologického projevu dovedl Janáček vnášet důsledným zřetelem k jeho adresnosti. Lze poznamenat, že se takovou adresností v monologu vždy zvyšuje citlivost projevu k situaci, že je to cesta přímo aktualizující ono „teď“ příznačné pro dialogický projev.

V případech, které se nám naskytly k rozboru, jsme se ovšem setkali ještě s dalším významným rysem dialogizace. Jeho základem je okolnost, na kterou ostatně upozorňuje Mukařovský, že pojem „subjekt“ jazykového projevu nemusí vždy být synonymem konkrétního psychofysického individua, že jediné individuum (na divadle dramatická osoba, představovaná hercem) může být nositelem

dvou subjektů nutných k jazykovému projevu. Tak se jedno individuální vědomí osoby rozděluje ve dva subjekty jazykového projevu, z nichž jeden (jako „já“) se aktivně obrací k druhému, pasívnímu (jako k vnitřnímu naslouchajícímu „já“, respektive „ty“). Jev skrytý, tj. pouze vnitřní, či i nahlas realizované samomluvy vlastně vždy potenciálně představuje takovéto rozdvojení osobnosti, jestliže se osoba „autoadresně“ obrací k sobě samotné a nikoliv k osobě druhé (např. se důvěrně oslovuje, domlouvá sama sobě, přesvědčuje se atd., ovšem vždy v jazykové formě 2. gramatické osoby). Takové rozdvojení často dochází až rázu vysloveně dialogického, jestliže oba subjekty, vystupující hlasem jediné osoby, se vůči sobě stanou navzájem *aktivními*, jestliže se obracejí k sobě vzájemně, analogicky jako „já“ — „ty“ v normálním dialogu. Vztah „já“ — „ty“ je tu však daleko pohyblivější než v dialogu.

V „Pastorkyni“ se shledáváme s mistrovskými příklady obojího druhu. Nejdříve k takovému rozdvojení vědomí osoby ve dva subjekty, při němž jeden vystupuje jako aktivní a druhý jako pasívní: Např. otázky dříve uvedeného monologického místa „*Ale včil? Kdo ji zachrání?*“ mohou být vyloženy tak, že je klade přímo ono aktivní Kostelničino „já“, zatímco její „*druhé já*“, naslouchající, by případně mohlo i odpovědět. Místo této odpovědi se však náhle před osamocenou Kostelničkou zjeví Laca (přichází v tom okamžiku reálně na scénu) a svým „*To jsem já, tetko...*“ jakoby jí v ústřety sám přinášel řešení, o kterém Kostelnička přemítá. Jeho příchod není v té chvíli jenom nahodilým příchodem na scénu, dostává až symbolický význam. „*Značí*“, chápáno v rovině specifiky divadelní dramatiky, směr rozvoje dalšího dramatického děje, jediné možnou alternativu, jakou cestou bude postupovat. Zajímavý je další případ, už obsahující adresaci, závěr V. výstupu 2. jednání (str. 169): „*To by se na mne, na Jenůfu, sesypali! To by se na mne, na Jenůfu, sesypali! Vidíte ji — vidíte ji — vidíte ji — Ko-stel-nič-ku!*“ Z Kostelniččiných slov je jasně patrné rozdvojení vědomí osoby na dva subjekty, na jeden aktivní, Kostelničce dokonce cizí a nepřátelský moralistní „hlas“, který posměšně „ukazuje“ na ni samu, a na onen druhý, který toho nese tíhu. Kostelnička (v nejvyšším rozčilení pomíjejíc se smysly) „vžije“ se do onoho jí cizího subjektu natolik, že se jakoby fysicky převtělí do jiné osoby, přeosobní se, a ukazuje mimo sebe i prstem, jako by ona sama byla onou pronásledující osobou ukazující na vinici Kostelničku. Míří ovšem rukou do hrůzného prázdna. Ale zároveň zůstává sama sebou, krčí se, jakoby již nesla tíhu chvíle budoucího odhalení a veřejného posměchu.¹¹⁾ Rozdvojení osobnosti se tedy má v tom okamžiku projevit i v jejím viditelném chování. Je však nanejdůležitěji výstižně Janáčkem modelováno především hudebně, v oné postupné melodické gradaci slov „*vidíte ji*“ až k nejvyšší zpěvní poloze *ces*³, odkud linie zpěvu, trhavě prokládaná pauzami, malými sekundami klesá k tónu *as*². Konečně rozštěpení vědomí Kostelničky na dva vzájemně aktivní subjekty jazykového projevu sledujeme v celém výstupu před tímto místem. Možný výklad textu by mohla přiblížit následující interpretace.

„*Já*“: „*Což kdybych raděj dítě někam zavezla?...*“

V sledu monologu této myšlenky však odporuje vnitřní „protihlas“ — jakési

„*druhé já*“: „*Ne... ne... ono je na překážku, a hanbou pro celý život!...*“

„*Druhé já*“ Kostelniččino zřejmě převáží nad prvním „hlasem“ uvažujícím ještě o záchraně děcka a Kostelnička „přistoupí“ na jeho stranu. Ve zločinu teď vidí vykoupení Jenůfina života:

„*Já bych tím ji život vykoupila...*“

¹¹⁾ Viz hereckou poznámku v zápisu: „*Krčí se ukazuje pronásledovaná prstem.*“

Onen druhý vnitřní „hlas“ hned přispěchá zaštitit tuto myšlenku vědoucností boží:

„... a Pánbůh on to nejlépe ví, jak to všechno stojí, a Pánbůh on to nejlépe ví, jak to všechno stojí, jak to všechno stojí.“

Kostelnička opět „přistoupí“ na stranu onoho „protihlasu“, který jako by jí našeptával, že smrt děcka je nutná, a omlouval zločin bohem:

„Já Pánubohu chlapce zanesu...“

Bude to kratší a lehčí!

Do jara než ledy odejdou, památky nebude.“

„Protihlas“ jakoby ji utvrzoval:

„K Pánu bohu dojde, dokud to ničeho neví,—“

A nyní, na vrcholu tohoto hrůzného „stoupání“ k zločinu, k němuž se Kostelnička odhodlává po stupních vnitřních tezí a protitezí, které klade rozporuplná dynamika jejího psychického života, teprve zazní ono „*To by se na mne, na Jenůfu, sesypali...!... Vidíte ji... Ko-stel-nič-ku!*“, jako poslední utvrzení, že jiné cesty než zločinné pro tuto osobu již není.

Zajímavé je, že v celém tomto monologickém projevu, touto cestou dialogizovaném, jsou oba vnitřní subjekty jazykového projevu, byť se realizují jediným hlasem individua, v hudební sféře vyjádření co nejplastičtěji odlišeny rozdílnými polohami zpěvní linie, rozdílným zpěvním rejstříkem a tudíž i barvou (rejstříkovým koloritem), motivicky (respektive tematicky), hudebně intonačně rozdílnou melodickou a rytmickou výstavbou, částečně rozdílnou dynamickou linií, konečně i rozdílnými fakturami orchestrálního doprovodu, volbou rozdílných nástrojových skupin, tonálním průběhem atd. Dialogizace monologu je tu zakotvena plně ve všech rozhodujících složkách a stránkách hudební struktury onoho výjevu, takže hudebně dramatický projev vydává dialogizaci nejen z výstavby textové, nýbrž hlavně z výstavby hudební. Tendence textového podkladu však k takové čistě hudebně významové diferenciaci poskytují zřetelný impuls řadou prvků. Jejich váhu ostatně pozorujeme i ve II. výstupu 2. jednání (str. 131), kde např. adversativní „*ale*“ skladatele podněcuje k realizaci důležitého hudebního zvratu v celém projevu.

Kostelnička:

„A to děcko, to děcko, celý bledech Števa, zrovna se mi tak protiví...“

Co jsem se namodlila, ... co jsem se napostila, ... aby to světa nepoznalo,

ale všechno, ale všechno, všechno marno, všechno marno! (ff — rall.)

Dýchá to už týden — a k smrti se to nepodobá...“ atd. (a tempo)

Poslední příklad jisté, byť i umírněné dialogizace monologického projevu lze uvést z VI. výstupu, str. 181. Jenůfa si tu klade otázky a sama si na ně odpovídá, takže lze opět v gramatické výstavbě řeči vytušit dva navzájem se budící aktivní subjekty.

„já“, (klidně):

„Kde to jsem?“

„druhé já“

„To je mamínčina jizba — dveře zamknuty, dveře zamknuty.“

„já“ (potěšeně):

„Že ho šly mamička ukázat do mlýna!“

„druhé já“

(roztouženě):

„Aha, aha do mlýna Števova synka, Števova synka!“

„já“ (starostlivě):

„Ale modlit se musím za něho — tu u mariánského obrázku.

Zdravas královno, — matko milosrdenství...“ atd.

Vnitřní hlasy: „já“ — „druhé já“ („ty“), jsou tu jako nanejvýš pohyblivé sjednocovány jedním motivickým procesem hudebním, za polarity toliko tónin protichůdného tónorodu (*des moll*, *Des dur*, *des moll*, posléze obrat k *H dur*). Jejich odlišení se tudíž zrcadlí spíš

v textovém podkladu. Hudební strukturou jsou naopak v individualizaci mírněny, takže skladatel hudebním pojetím do značné míry podporuje sklon k nepřetržitosti projevu a tlumí jeho potenciální významové posuny. Je to výstižný příklad, dosvědčující, jakým způsobem Janáček dovede zvyšovat monologický ráz projevu, posilovat jeho váhu proti dialogické tendenci prosazující se textem.

V širším rozsahu jsme se zvláště zabývali dvojicí jevů — monologizací dialogů a dialogizací monologů, v nichž se zrcadlilo „dynamické“ prostupování monologu dialogem a naopak. Z hlediska závěrů lze nyní konstatovat, že v nich musíme spatřovat dva specifické způsoby objektivizace konfliktních vztahů mezi osobami Janáčkovy dramatu, ostrých střetnutí, do kterých postupně v ději vstupují. Jestliže se monologická tendence v dialozích „Pastorkyně“ projevovala hlavně jako prostředek prosazující se nadvlády jedné osoby nad druhou, jejího úsilí o osobní převahu v té či oné krizové situaci vzájemného jednání osob, tak dialogická tendence, prosazující se v projevech monologických, se pozorovateli rovněž jeví jako jistý ukazatel napětí mezi osobami; ovšem teď ve sféře rozporů a zvrátů projevujících se v *samotném zápasu osoby se sebou*, kdy ta či ona osoba musí takové rozpory (jako důsledek vzájemných konfliktů s osobami ostatními) řešit *sama v sobě a pro sebe*, a to jednoznačně, byť se tragika jejího životního osudu zostrbovala až k neúnosnosti (viz výstupy osamocené zoufalé Kostelničky, Jenůfy v 2. jednání). Tím nemá být řečeno, že by dramatika „Pastorkyně“ podceňovala dialog se vzájemně vyrovnanou vládou osob v jazykové akci, s ustavičnou výměnou jejich rolí, kdy jedna osoba vystupuje jako aktivní mluvčí a druhá, naslouchající, jí v případné roli mluvčího co do váhy a rozměru repliky nezůstane nic dlužna. Naopak, *živelný dialog* s rychle se střídajícími a obsahově protikladnými replikami, obapolně v síle teze a antiteze vyváženými, takže v akci a protiaksi dramatické napětí a konfliktnost mezi osobami nepolevují ani na chvíli, tvoří přímo *východí* typus dramatiky díla.¹²⁾

¹²⁾ Onen typus se zrcadlí v situacích dočasné zápasivé rovnováhy jedinců, v místech ovšem různé významové platnosti. Stačí, připomeneme-li např. ony ostré hádky mezi Jenůfou a Lacou v 1. jednání (str. 36 a dal., 17 a dal., 103–109), vzájemnou nastraženost stárka a Laci v jejich střetnutí v témže jednání (str. 34 a dal., 39 a dal.), z druhého jednání pak onu prvou fázi III. výstupu (Kostelnička — Števa, str. 133–135, 138–139), jednotlivé fáze IV. výstupu (Kostelnička — Laca, str. 154–156, 158–161), nebo úvodní a závěrečné části VII. výstupu (str. 187–191, 194–197). Zápasivost replik, živé jejich kladení a střetání, pochopitelně vrcholí ve 3. jednání ve výstupu VII., VIII., IX. a X. (str. 251–266), kde drama dostupuje dějově i stavebně „katastrofy“ (ponecháme-li již stranou jednotlivá místa a fáze výstupů I., II., IV., V.). Kromě těchto situací, dialog, se vzájemně se vyrovnávajícími a naopak zklidněnými replikami, tvoří překvapivě i základnu dramatické katarze osob, povolna se v ději připravující již VIII. výstupem 2. jednání (str. 198–205), v 3. jednání pak výstupem III. (str. 227–234), kde jako aktéři vystupují Jenůfa a Laca, neštěstím už zocelení a usmíření. Prosazuje se v této funkci částečně ovšem i ve výstupu IX., kde dojde smíru Kostelnička, avšak hlavně ve výstupu XII., v posledním úseku dramatu. Vyrovnanost dialogu, co do obsahové váhy a časové délky replik, musíme tu však ve všech těchto případech chápat jen velmi podmíněčně, pouze jako jeden z „dynamických“ stavů Janáčkovy operní dikce, který je schopen kdykoliv plynule přejít v stavy jiné, v ony rozmanitě obsahově nuancované polohy dialogu monologizovaného či dialogizovaného monologu. Konečně je zřejmé, že se zračí i jako stav, do něhož tyto polohy zpětně vyúsťují.

Na závěr kapitoly neváháme znovu zdůraznit okolnost, že ať už jsme studovali Janáčkův dialog (případně s monologickou tendencí, která se v něm prosazovala), či monolog (tak či onak se zase dialogizující), vždy před námi vystupovaly jako jevy *umělecké*, zacílené na přítomného diváka jako vnímatele uměleckého díla, tj. konkrétně zaměřené působit na jeho vědomí, na systém morálních, estetických aj. hodnot, pro vnímatelské publikum platný. Nutno upozornit, že vztah Janáčkovy operní řeči k vnímatelům sotva lze vyčerpat pouze tak či onak se uskutečňujícím principem „zveřejnění“. Je obsahově i funkčně širším a stálým vztahem všeho, co patří do uměleckého dramatického díla, k divákovi jako k *společenskému* subjektu, nikoliv jen jako k divákovi — pasívnímu „spoluhráči“ jeviště. Vyžaduje od něho neobvyklou myšlenkovou aktivitu, přímou *sociální* angažovanost, ustavičně jsouc navozován nejen „legendou“ děje, nýbrž *všemi složkami a stránkami hudebně dramatické struktury*. V této sféře, jak se ukázalo, jsou i dialog a monolog daleko složitějšími útvary než analogické jevy mimoumělecké. Vyznačují se mnohvrstevnatou souhrou významů, s využitím všech specifických možností jejich oscilace a co nejpřekvapivějších posunů.¹³⁾

¹³⁾ Jako doklady těchto jejich vlastností nechť znovu poslouží klíčová místa opery, byť se jimi už rozbor zabýval z tolika různých hledisek. Vezměme si jen, s jakými složitými významovými nároky vůči vnímateli skladatel vkládá do děje ono pověstné Kostelničino vystoupení v V. výstupu 1. jednání: „... *Poviš mu, že já nedovolím, abyste se prv sebrali, ... až po zkoušce jednoho roku, když se Števo neopije!*...“ Jeho jedna významová vrstva spočívá v okolnosti, že je pro dvě osoby, Števu a Jenůfu, daleko osudovější, než může Kostelnička vůbec tušit. Kostelniččin rozsudek, podobající se vůči těmto osobám nelítostnému ortelu, však naopak protichůdně nese naději Lacovi (Laca, *vděčně: „Kostelničko, upadl Vám šátek — a já bych Vám také, také ruku políbil.“*). Nese ovšem do třetice i jiný význam pro stařenku, která ve vystoupení Kostelničky „tuší“ osten kriticky namířený proti celé rodině Buryjů (*„O dcera moja, dcera moja — Je to přísná ženská! Vždyť on ten šohájek není tak zlý“*, míní Števu — *„ani ten její nebožtík můj syn nebyl už nejhorší!“* — má na mysli svého mladšího syna T. Buryju, rozmaňlce, později muže Kostelničky.) Stařenčinu mírnící reakci však nenávistně vnitřně komentuje Laca: *„Pohláďte šohájka, pohláďte!“* Konečně jinak se vystoupení Kostelničino jeví rozjařeným rekrutům v onom furiantsky výsměšném i podivujícím se: *„Ale je to přísná ženská!“* Publikum, přítomno předcházejícímu ději, musí být nejinak než aktivně myšlenkově účastno všech těchto kontrastních významů Kostelniččiny akce, jejich souhry, a jedině na jejich osnově může porozumět i Janáčkovým diferenciacím, jimiž je ona oscilace významová vyjádřena ve sféře hudební struktury. Teprve pak v očích publika dostoupí funkce tohoto místa úrovně náročné dramatické *kolize*. Pozoruhodné je místo ze IV. výstupu 2. jednání. Vzrušený dialog mezi Kostelničkou a Lacou tam dospěje ke kritickému uzlu, který tvoří Lacova vyhrocená otázka, zda by si tedy měl sebrat to Štefkovo děcko! Divák prožívá stejnou dávku nejistoty jako Laca, co Kostelnička odpoví. Její zoufalá lež z nouze, že chlapec zemřel (tak je snad jí samotnou míněn smysl její odpovědi, vůči naléhajícímu Lacovi sotva rozvážené) však doslova s největším ohromením uhodí publikum jako osudová předzvěst Kostelniččina budoucího zločinu. Hlediště totiž si s veškerou morální vahou uvědomuje, že děcko ještě — *žije*. Zde má Kostelniččina věta hned trojí platnost významovou: pro Kostelničku je zoufalým pokusem (sotva v osobní tísní domyšleným do všech důsledků, ke kterým vede), jak udržet Lacu v zájmu o Jenůfu, pro Lacu naopak řešením, byť tragickým, které mu napomáhá sblížit se — po tom všem, co se mezi ním a Jenůfou přihodilo — s Jenůfou. Pro diváka však je hrůznou *nápovědí* budoucího Kostelniččina činu, který potom skutečně následuje s nevyhnutelnou logikou. Drama tak pracuje doslova s *protichůdnými* významovými rovinami, s jejich příkrým stře-

IV

Postupně byly probrány principy, podle nichž se utváří dialog a monolog Janáčkovy „Pastorkyně“. Je tudíž na místě v zhuštěné formě formulovat nezbytné závěry. Vzhledem k okolnosti, že předmětem zájmu bylo toliko jedno dramatické dílo skladatele a nikoliv jeho tvorba v celém rozsahu, naskýtá se možnost uzavřít studii závěry spíše orientačními, tj. metodologické povahy, než konečnými výsledky, které by byly platné pro celý Janáčkův hudebně dramatický sloh. Z díla jen jediného, byť tvoří v skladatelově tvorbě nesporné východisko jeho pozdější dramatiky, sotva lze načerpat podobnou charakteristiku, obsahující souhrn všech rysů tvůrce dramatika. Nicméně právě na tomto díle bylo možno si ověřit přednosti zvoleného analytického postupu ve srovnání s běžnými operními rozborů, dosud užívanými i v případě Janáčkovy hudby.

táním. Něco podobného sledujeme na mnoha místech opery, např. v VI. výstupu 2. jednání, kde máme před sebou značně dialogizovaný Jenůfův monolog. Výstup Jenůfův (str. 173 a dal.) nese určitý smysl z hlediska životní situace, v které se Jenůfa nachází, avšak zároveň přináší i další význam z hlediska toho, co ví publikum z předcházejícího děje: co se totiž v těch okamžicích pravděpodobně odehrává mimo scénu. (Kostelníčka horečně běží s děckem k zamrzlé řece a zabíjí je.) Jenůfina slova: „*A kde je můj Števuška? Kam jste mi ho dali? Pláče a nařiká, já ho přece slyším. — Neublížíte mu dobří lidé, ... Kam jste mi ho položili, spadne tam, ach, spadne. Zima mu bude, zima ukrutná! Neopouštějte ho — neopouštějte! Dočkajte! Já ho přijdu bránit* —“ nemohou za této okolnosti vyzníti jen jako výraz náhlého propuknutí depresivního stavu duševně a fyzicky utýrané Jenůfy, nýbrž nabývají v druhém, expresionisticky laděném „plánu“ symbolického významu hrůzného Jenůfina *vidění* zločinu, který se právě dokonává. Obrat k naději (Jenůfa, *potěšeně*: „... že ho šly mamička ukázat do mlýna!“ Roztoužený: „*Aha, aha do mlýna Števova synka!*“) i její následující modlitba (*zimničnou řečí*: „... *A Števuška mi ochraňuj a neopouštěj mi ho, matko milosrdenství!*“) dostupují nakonec vrcholu nejtragičtějšího zrcadlení. Obsah, který do nich Jenůfa jako dramatická osoba vkládá, prudce se v mysli publika střetá s neúprosnou realitou děje, o němž publikum ví, že se odehrává mimo scénu, takže akce nabude smyslu symbolisticky protichůdného: Jenůfina slova naděje musí se tu jevit jako nanejvýš beznadějná a její úpěnlivá prosba za život děcka jako už „epilog“ nad jeho smrtí. Podobný poznatek o častém zakotvení dialogické i monologické řeči „Pastorkyně“ ve významových protikladech dokumentují i jiná místa, např. ta, kde se „probouzí“ zlé svědomí Kostelníčky. Tak protichůdný význam dostávají její slova: „*Vidíte, že jsem to přece dobře učinila, dobře — učinila, dobře!*“ (str. 204—205). Jiný nabývají pro Jenůfu a Lacu, jiný mají pro Kostelníčku, jak o tom svědčí vzápětí následující: „... *Běda jemu (Števovi) i mně! ... Co to venku hučí, nařiká? Držte mne! Stůjte při mně! Laco, zůstaň! Zavřte okno! Ha, jaký to vítr a mráz! Jako by sem smrt načuhovala!*“ (str. 207—209).

Zůstáváme jen u těchto několika příkladů, jako opravdu názorných. K nim pouze na okraj: hovoří se běžně o realističnosti dramatu Preissové i díla Janáčкова. Z dokladů bylo však vidět, že se tento „realismus“ nereprezentuje nějak zploštěle, schematicky (řeči nesoucí nějaké „přízemní“ významy: „*děje*“ se jen to, co se na jevišti „*doslova*“ mluví). Dílu naopak není cizí zvýrazněná sémantická polyvalentnost dramatické řeči poukazující v nejednom směru k divadlu symbolistickému či do budoucna až k divadlu expresionistickému. S tímto faktem, který se ovšem sotva obráží v dosavadních jevištních realizacích, jsme se již ale setkali v předešlých analýzách, např. v onom Kostelníččině monologu ve 2. jednání, vrcholícím oním „*vidíte ji Ko-stel-nič-ku!*“ Blízkost tohoto místa divadlu expresionistickému je tu naprosto očividná.

Mukařovského metodika studia dialogu a monologu obsahuje, jak bylo vidět, důležitá hlediska studia sémantických zákonitostí hudebně dramatické mluvy pro toho, kdo se pokusí o aplikaci oněch aspektů na oblast operního žánru. V Janáčkově případě umožňuje zvláště celistvě pochopit skladatelovu tendenci po sblížení hudby s řečí mluvenou, úsilí, v němž je obecně spatřován vlastní Janáčkův přínos k řešení vývojových otázek, před kterými stanul tento žánr v novější době. Máme na mysli vývojovou vlnu po zherečtění, zdivadelnění opery, která se v této oblasti zdvihla jako mnoha články zprostředkovaný důsledek mocných přesunů ve společenské struktuře přelomu k 20. století.

Autorův přínos byl odedávna interpretován pomocí skladatelovy nápěvkové teorie i praxe („metody“). Často neprávem ovšem zúženě, jako by se Janáček v životě a tudíž i v operní tvorbě zajímal toliko o expresi slova či slov jako autonomních, na sobě nezávislých zvukových jednotek.¹⁾ Je nasnadě, že tím přichází zkrátka celá šíře skladatelových umělecko-sémantických zájmů o lidskou řeč, které se ostatně o málo let později v ještě výraznější podobě staly příznačnými nejen pro situaci hudby, nýbrž i básnictví, prózy a činoherního dramatu.²⁾

¹⁾ Že se takto nedá Janáčкова cesta pojímat, dokládají přesvědčivě i vlastní autorovy výroky. Srovnej i příspěvky o Janáčkových nápěvcích pronesené na Mezinárodním hudebně vědeckém kongresu v Brně 1958 a uveřejněné v publ. *Leoš Janáček a soudobá hudba*, Knihnice Hudebních rozhledů, Praha 1963: Milena Černohorská, *Význam nápěvků pro Janáčkovu operní tvorbu*, str. 77; Osvald Chlubna, *Janáčkovy názory na operu a jeho úsilí o nový operní sloh*, str. 140; Vladimír Lébl, *Diskusní příspěvek k referátům o Janáčkově nápěvkové technice*, str. 202; Markl Jaroslav, *Janáčкова nápěvková teorie a český písňový typ instrumentální*, str. 217; Walter Serauky, *Předchůdci Janáčkových „nápěvků“ v evropských hudebních dějinách a hudební estetice*, str. 271; Leo Spies, *Janáčкова nápěvková teorie — nástroj studia přírody — nikoliv kompoziční metoda*, str. 286; Ant. Sychra, *Vztah hudby a slova jako jeden z nejzávažnějších problémů Janáčкова slohu*, str. 298.

²⁾ Janáčkův zvýšený zájem o prostou hovorovou lidovou řeč, se vším, co se za ní drsného, životně rozporného skrývá, se uvádí právem v souvislost s Janáčkovým vztahem k evropskému hnutí kritického realismu (hlásí se k němu i Preissová odvahou, vnést na jeviště téma Kostelníčky — vražedkyně). Ovšem nutno si uvědomit, že toto hnutí, s jeho úsilím o nebojácné pojmenování všeho, co si tehdejší společnost nepřipouštěla, co jako bolavé vředy na svém těle zastírala, bylo historicky spolu s protichůdným symbolismem předešlo k expresionismu, surrealismu, futurismu, s jejich revoltou proti slovu. Srovnej s tím i rozbor Ernsta Fischera, poukazující na vznícenou citlivost těchto směrů avantgardy vůči slovu společensky zneužitému, zprofanovanému lži, pokrytectvím buržoasního světa. „Umělci, kteří se pokoušeli zachytit skutečnost měšťáckého světa v její mnohotvárnosti, zjišťovali, že se tento svět zahaluje a ztrácí ve stínu věcí a klamném zdání. Básníci a spisovatelé stále zřetelněji pociťovali rozpor mezi tím, co se tváří jako skutečné a oním narůstáním věcí, zastíhujícím člověka. Průrva, která se objevila mezi bytím a zdáním, mezi skutečností a konvencí, frází, lež a pokrytectvím, to všechno je charakteristické pro úpadek, pro dekadenci. . . Hodnoty tu dosud jsou jako výraz určitých cílů a požadavků, ale už se v ně nevěří; slovo je nevystřídaná stráž, za níž nebyl vybudován chrám svobody, nýbrž věznice nebo obchodní dům. Slova neztratila ani jedinou hlásku, ztratila pouze obsah, změnil se jejich smysl. Čin popírá slovo. Jazyk minulosti dělá zed šejdířům přítomnosti. A tento rozpor . . . se stal před první světovou válkou nesnesitelným. . .“ (Ernst Fischer, *Dekadence?* Z rukopisu připravované studie *Umění a koexistence* otiskly Literární noviny, 1964).

Mukařovského metodika ovšem rovněž vede k zhodnocení faktu, jaké důrazné místo u Janáčka má vystižení expresivních momentů mluvy; avšak nedovoluje se na ně omezit. Orientuje analýzu k studiu Janáčkovy poměru ke všem podstatným sémantickým rovinám řeči, plně při tom zdůrazňujíc moderní jazykovědné hledisko dialektické souhry významů na půdě kontextuální dynamičnosti řeči, nasycující se mnohohrstevnatým a neustále se v intenzitě proměňujícím napětím panujícím mezi konkrétně komunikujícími společenskými subjekty, adresností, zřetelem k časové a prostorové situaci, a tudíž i významovými posuny a zvraty, které odtud do řeči plynou. Současně při takové analýze ukládá důsledně si všimat Janáčkovy neobvyklé citlivosti pro dialektické vztahy mezi dvěma póly řeči: dialogičností a monologičností, požadujíc, aby bylo přihlédnuto ke konkrétnímu prostupování obou sil živým projevem, dodávajících teprve řeči vlastní významové plastičnosti.³⁾

Rozhodně přitom z estetických pozic upozorňuje na znakovou povahu uměleckého díla, vyzvedajíc specifické požadavky výstavby veškeré řeči dramatické (čínoherní i operní), na rozdíl od řeči denního života celou strukturou se orientující na diváka jako na aktivního vnímatele uměleckého díla, na jeho vědomí, a tudíž i stále vyvolávající konfrontaci s celým systémem hodnot, který je pro vnímatelské publikum platný.

2

Z těchto důvodů nutně Mukařovského metodika předpokládá, že Janáčkův poměr k řeči mluvené bude chápán nikoliv jako klopotné a pasivní, od slova ke slovu bez plánu postupující odvozování útržků hudby z dílčích zvukových vlastností osamocených jazykových výrazů textu, nýbrž jako specifický vztah dvou svébytných struktur, zprostředkovaný z jedné strany kontextuálně spjatými jazykovými entitami vyspělé, sémanticky mnohotvárné dramatické mluvy, a z druhé strany uchopovaný organickým sřetězením všech rozhodujících složek a stránek hudebního projevu⁴⁾ — s využitím veškerých možností

³⁾ Je ostatně zajímavé, že už inspirační podnět lidový, který byl Janáčkoví podle jeho vlastních slov vodítkem k úvodu *Její pastorkyně* (viz orchestrální *Úvod* k *Její pastorkyni* s titulem *Žárlivost*), obsahuje silný dialogický moment. Jde o moravskou lidovou baladu — *rozhovor* mezi umírajícím zbojníkem a jeho frajerenkou (Leoš Janáček, *Úvod k Její pastorkyni*, Dalibor 1906, roč. XXIX., č. 6, dále Leoš Firkušný, *Odkaz Leoše Janáčka české opeře*, Brno 1939, Bohumír Štědroň, *Lidové kořeny Její pastorkyně*, Leoš Janáček a soudobá hudba, Praha 1963 atd.).

⁴⁾ Máme na mysli složku melodickou, kinetickou a harmonickou se stránkami: melodickou, rytmickou, tempovou, dynamickou, nástrojově či hlasově barevnou, metrickou, latentně-harmonickou, harmonicko-funkční, harmonicko-tonální, s koloritem tóninovým a souzvukovým, stránkou polyfonickou, dále motivickou a tematickou práci, nástrojovou respektive orchestrální fakturu, postupy odlišující různé funkční typy hudby (např. expoziční, evoluční atd.). Viz Karel Janeček, *Hudební formy*, Praha 1955, str. 9 a dal.

jejich tektonického rozvoje a osobité janáčkovské skladebné individualizace na úrovni posledního vývojového stadia hudby, kterému je tvůrce ve své době přítomen. Takový vztah nemůže být pochopen jinak než jako znakový, na půdě opery novátorsky aktualizující či přeskupující četné znakové funkce zpěvu a orchestru vůči řeči mluvené. Objevuje se jako vztah uskutečňující se nikoliv mimo specifčnost operního žánru, nýbrž jako vztah počítající v pozadí s existencí četných stylistických norem ve vývoji opery platných, s cílem nemilosrdně prověřit jejich nosnost ve jménu daného sujetu tak, že jedny jsou odmítány, jiné však jako účinné adaptovány a z pozic tehdy moderního hudebního výraziva plně na sujetu rozvíjeny.⁵⁾ Jde tudíž o vysoce stylizovanou zpěvoherní mluvu, příznačnou pro dosaženou vývojovou fázi opery, a nikoliv o popření znakového charakteru operního umění, ve smyslu prostého převedení činoherní dikce do tónů bez jakéhokoliv ohledu na specifický operní „čas“ a „prostor“.⁶⁾

3

Z tohoto hlediska se překvapivě jeví nakonec i celé Janáčkově řešení architektoniky formy v „Pastorkyni“. Je známo, že skladatel v díle zavrhnul to řešení, které v starší opeře spočívá na sledu uzavřených zpěvních čísel (sólových árií, duet, tercet, ensemblů) prokládaných recitativy. Zavrhnul v „Pastorkyni“ i výstavbu po vzoru novoromantického směru, který do průběhu díla vnáší ucelenou symfonizaci dramatických aktů, opíraje se při tom o zásady symfonické či programně-symfonické tematické a motivické práce (viz užití techniky tzv.

⁵⁾ Lze vzpomenout např. častého hlubokého přepojení dílčích promluv v „Pastorkyni“, nebo umělého stylizovaného souznění promluv. Janáček dokonce, jak vyplývá z rozboru, na každém kroku užívá opakování slov, složitějších výrazů, ba i celých vět, a to v protikladu k novoromantickému směru v opeře, tehdy vládnoucímu, i na rozdíl od Debussyho (*Pelléas a Mélisanda*). Nepochybně se tu opřel o stylistickou formu zdánlivě už překonanou, ovšem zbavil ji jejího bezduchého užití, s kterým se petrifikovala v staré opeře na místech, kde skladatelům nestačila slova libreta pro výplň předem již koncipovaných uzavřených čísel hudby (árií), takže se utíkali k slovním repetitívám bez jakéhokoliv dramatického odůvodnění. Ukoval z ní naopak prostředek jedinečné nové charakteristiky, psychologicky odpovídající povaze sujetu. Zhodnotit toto Janáčkově stylistické úsilí dělalo kupodivu potíže i kritikům, kteří jinak „Pastorkyni“ vytýkali právě nedostatek stylizace (srov. Zdeněk Nejedlý o „Pastorkyni“ v čas. Smetana 1916, roč. VI., č. 9–10).

⁶⁾ Že v případě Janáčkově (a jeho nápěvků) jde vždy o vysoký stupeň *abstrakce* a hudební *typizace* (o tvorbu — obraz) a nikoliv o „napodobování“ mluvy na úrovni plochého naturalismu, vyplývá i z četných janáčkovských prací Ant. Sychry, např. *K otázce funkce současné opery*, str. 70–72, *Hudba a slovo z experimentálního hlediska*, str. 78 a předtím (vydáno v Praze 1962 spolu s K. Sedláčkem), *Vztah hudby a slova jako jeden z nejzákladnějších problémů Janáčkovy slohu*, str. 298–309, zejm. str. 303 (L. Janáček a soudobá hudba, Praha 1963), *Janáčkův spisovatelský sloh jako klíč k sémantice jeho hudby* (Estetika I., 1964, č. 1–2) atd. Na problematiku umělecké typizace a jejího řádu v skladatelových dramatických dílech se konečně orientoval i Léblův *Diskusní příspěvek k referátům o Janáčkově nápevkové technice* (viz L. J. a soudobá hudba, str. 202).

príznačných motivů)⁷⁾. Nikterak to ovšem neznamenal, že by s tím současně ve svém díle odmítnul i základní formotvornou ideu opery, myšlenku kontrastu recitativnosti a zpěvnosti, která jednak v staré opeře tkvěla v neustálé konfrontaci parlando — recitativu a árií (s možnostmi stupnice odstínů od recitativo secco přes recitativo accompagnato až k ariózu a bel cantu árií), v hudebním dramatu novoromantickém pak v oné symfonické nosnosti vůdčího orchestrálního proudu, do jehož jednoduše vyklenuté gradační plochy byla vtahována i zpěvní linie přes svoji vyhrocenou deklamačnost. Jak jsme viděli, uskutečňuje ji však zcela po svém na půdě vlastní hudební výstavby dialogů a monologů, v jejich vzájemném prostupování. V průběhu krátkých dialogických replik, utvářejících se na půdorysu výstupů, má z tohoto hlediska nemalou váhu osobitá janáčkovská melodi-zace, zdvihaající se z recitativu tam, kde skladatel významově v textu zplastičuje slovní výrazy nebo celé jazykové formy v intencích proměnlivého kontextuálního napětí mezi partnery dialogu, pro podtržení aktuálnosti situace nebo pro vyzna-čení hlubokých emocionálních zvrátů vnášených osobami do promluvy. Melo-dický náboj, plný utajované výrazové výbušnosti, tak prosycuje dialogickou mluvu v celém jejím průběhu, vždy připraven se přelít její osnovou v rozezpívané ariózo. Je ale mistrně poután strohým časovým sledem dialogu, představujíc tak pouze náznak vnitřního psychického dynamismu osob, spoutaného kypění života. Rozmanitě odstupňovaný rozvoj ucelenějších zpěvných partií, blízkých už vyslo-veně typu áriového, je konečně patrný tam, kde se v dialogu otevřeně prosadí monologická tendence, či naopak zase tam, kde se v monologickém projevu tlumí tendence dialogická. Melodičnost odtud zhusta v obou případech proniká do orchestrálního pásma díla. Janáčkův příklon k řeči mluvené tedy neznamenal zrušení, likvidaci zpěvnosti vokálního projevu, odmítnutí principu, na němž stojí a s nímž padá veškeré specifikum opery jako žánru. Naopak, jde mu o jeho plné uchování, ovšem v zcela nové, nekonvenční osobité podobě, otvírající cestu novodobé opeře.⁸⁾

⁷⁾ Důvody, povýtce dramaturgické, které ho k tomu vedly, vysvítají i z jeho školních přednášek (viz *Z přednášek Leoše Janáčka o časování a skladbě*. Stenograficky zachycené živé slovo Janáčkovy s jeho terminologií při jeho přednáškách. Zapsal a zpracoval Mirko Hanák. Leoš Janáček, sborník statí a studií, Knihnice Hudebních rozhledů, roč. V., 5–6, Praha 1959, str. 137–174; Osvald Chlubna, *Janáčkovy názory na operu a jeho úsilí o nový operní sloh*, L. J. a soudobá hudba, str. 140 až 147).

⁸⁾ Toho si byl jako jeden z prvních pozoruhodně vědom Max Brod: „... Každý vypočlechně zajisté z této opery dlouhé, bujné melodie, vyrostší volně z motivů mluvy přímo na »číslo«, árie. Ne, nikoli pouhé nápěvky mluvy, nikoli drobečky melodií — zde burácí stálý, plný proud hudební. Slyšíme jenom předebru ke druhému a třetímu jednání, zcela uzavřenou. »Bezradné přecházení dvou žen« a »smutné svatební veselí« nazval bych tyto dvě malé symfonické věty. Jaká to výrazná a při tom absolutní hudba! A — ač to zní dnes podivně — právě pro tuto absolutní hudbu miluji »Její pastorkyni«. Jenůfina árie, kterou začíná hra, silná »vstupní píseň« Lácova se svým prazvláštním přízvukem na třetí a šesté šestině, veliký ensemble »Každý párek si musí svoje trápení přestát«, jenž je stavbou příbuzný slavnému sextetu z »Prodané nevěsty«, malá sladká kavatina Jenůfina »Beztoho

Skladatelova „Její pastorkyňa“ se tudíž celým tímto přístupem k melodičnosti díkce jeví být dílem kupodivu hluboce vklíněným do celé vývojové linie dosavadní operní tradice.

(Psáno v lednu 1967)

bude od mamičky těch výčitek dost« a k ní se přimykající duetto Števy a Jenůfy, jež opět svým zrychleným 2/4 taktem připoníná duetto Jeníka a Mařenky, krásné orchestrální intermezzo v druhém jednání (Dobrou noc matičko), se srdcem zachvívající prosba kostelníčka ke Števovi, snad bezpříkladný to nápad melodický, Jenůfina modlitba Zdrávas královno, její pohřební nářek pro dítě — všechny tyto melodie v krátkém finale, sbory, tance, davové scény, nekonečné oblouky melodií z poslední scény, rád bych to vše a ještě jiné věci slyšel da capo (bez ohledu na dramatickou illusi). Právě když o partiích této opery užíváme vybledlých výrazů, jako je »kavatina«, »vstupní píseň«, »intermezzo«, vidíme dobrou tradici, takřka italskou, uprostřed ohromující novoty. — Tak ze zdánlivého zmatku nápěvku mluvy vystupují bez ustání sladké, zpěvné kantilény tohoto mistrovského díla, a ucho nemá jich nikdy dosti. . . »Její pastorkyňa« jest od staré opery »čísle« vzdálena daleko méně než od moderní machy, jež se utápí v recitativu. Zdá se mi, že právě v tom je zásluha Janáčkova, že dává zaznívat i áriím, daleko se vlním, tam, kde jiní mají jen melodické fragmenty, a že tam, kde nás jiní nudí recitativy, započne Janáčkova hudba jeho melodickými fragmenty, ale ihned se rozezpívá tak, jak mu Bůh vložil zpěv do srdce. Do srdce, nikoliv do registrujícího rozumu. . .“ (Max Brod, *Leoš Janáček. Život a dílo*. Přeložil Dr. Alfred Fuchs, Praha 1924, str. 35—36). Na Mezinárodním janáčkovském kongresu v Brně (1958) pak zcela ve shodě s tím vyzněly i příspěvky našich pedagogů operního zpěvu (viz Jelena Holečková-Dolanská, *K pěveckým problémům Janáčkových oper*, str. 124—126; Věra Střelcová, *Několik poznámek k pěvecké interpretaci Janáčkovy dramatického slohu*, str. 294—296; Bohumil Soběský, *Několik poznámek k referátům o pěveckých problémech Janáčkových oper*, str. 279. Viz v publ. Leoš Janáček a soudobá hudba).