

Spurná, Helena

Janáčkovské reminiscence v opeře Maryša E.F. Buriana

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. H, Řada hudebněvědná.
2007-2008, vol. 56-57, iss. H42-43, pp. [81]-87

ISBN 978-80-210-4863-8

ISSN 1212-0391

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/111893>

Access Date: 16. 02. 2024

Version: 20220831

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

HELENA SPURNÁ

JANÁČKOVSKÉ REMINISCENCE V OPEŘE *MARYŠA* E. F. BURIANA

Maryša, opera o pěti obrazech z roku 1939 podle stejnojmenného dramatu Aloise a Viléma Mrštíkových, představuje nejzdařilejší hudebně divadelní dílo Emila Františka Buriana (1904–1959).¹ Lze ji současně považovat za originální syntézu názorů na otázky, které tohoto skladatele a divadelního režiséra zaměstnávaly takřka po celý život. Těmi otázkami byly zejména vztah hudby a slova a význam folklóru a literární tradice pro moderní divadlo.

Po Janáčkově *Její pastorkyni* a čtvrttónové opeře *Matka* od Aloise Háby bývá Burianova *Maryša* citována jako nejvýznamnější česká opera s tématem moravské vesnice. Na rozdíl od exkluzivní *Matky*, směřující snad až příliš daleko za hranici operního experimentu, se k *Maryše* dramaturgové čas od času vracejí, i když ani tato opera se nestala repertoárovým dílem. Pro jistou část operního publika by přitom mohla být prací vítanou – v české opeře 20. století bychom našli jen málo děl s tak důvěrně známým námětem, vyznačujících se nadto takovou strhující dramatičností a srozumitelností zhudebněného slova jako právě Burianova *Maryša*. Z inscenačního hlediska pak má *Maryša* jednu nespornou přednost – „režiruje“ se sama, neboť Burian ji režijně vypracoval už v hudebním zápisu.

O Burianovi je známo, že jako dramaturg, režisér a hudební skladatel čerpal ze zdrojů lidového umění a stejně tak se obracel k domácí i světové literární klasice. Ke hře *Maryša*, kterou společně s *Našimi furianty* od Ladislava Stroupežnického považoval za „opravdu první drama českého jeviště“,² si vytvořil hlubší vztah během svého režijního působení v Brně na počátku 30. let. Brněnský pobyt prý začínajícímu režisérovi otevřel cestu k dialektu a temperamentu postav hry.³ Bezprostředně před druhou světovou válkou a v období okupace, kdy v divadle D

¹ Autograf partitury (2.–5. obraz) je uložen v Literárním archivu Památníku národního písemnictví v Praze (Kabinet EFB, inv. č. ZH 23, ZH 24, ZH 25), klavírní výtah pořízený Karlem Reinerem vydalo SHV, Praha 1964.

² E. F. Burian, „Cestou k základům českého divadla“, in: týž: *O nové divadlo (1930–1940)*, Praha: Ústav pro učební pomůcky průmyslových a odborných škol, 1946, s. 184.

³ Srv. netitl. rozhovor E. F. Buriana s A. Balatkou, *Telegraf*, Moravská Ostrava (8.10.1939).

strategicky uvádí stěžejní tituly české literatury i jevištní adaptace lidových her a písní, pomýšlí Burian vážně už i na inscenování *Maryši*.⁴ Nakonec však tuto hru proti očekávání na scéně Děčka neuvedl. Proč, toť otázka, o které lze jen spekulovat, a to nejspíše na pozadí dramaturgického programu a inscenační poetiky tohoto režiséra. Tematicky *Maryša* sice dokonale zapadala do repertoáru Děčka v období 1938–1941, ale svým ustrojením se Burianově koncepci jaksi vzpírala. V prvé řadě samozřejmě proto, že jeho divadelní tvorba byla zaměřena proti realisticko-naturalistické estetice, k níž se *Maryša* naopak programově hlásí. V úvahu je třeba vzít také skutečnost, že Burian v této době zjevně inklinoval k programu tzv. nepravidelné dramaturgie, tedy k inscenování prozaických či básnických děl, zkrátka děl divadlu původně neurčených. Ve vrcholné éře divadla D, tj. v letech 1935–1941, pro scénu adaptuje romány jako *Osudy dobrého vojáka Švejka*, *Utrpení mladého Werthera* a *Evžen Oněgin*, povídky či novely *Krysař*, *Věra Lukášová* nebo *Ves Stěpančikovo*, z básnické tvorby pak např. uvádí Máchův *Máj*, komponované pásmo z Villonových balad *Paříž hraje prim* nebo scénickou montáž *Vojna* na podkladě lidové poezie sebrané Erbenem. Tyto texty, do kterých vždy ještě razantně zasahoval a přetvářel je do podoby jakýchsi volných kompozičních útvarů, mu totiž poskytovaly ideální materiál pro naplnění programu syntetického divadla, jímž rozuměl divadlo, v němž dialog a jednání herců představují pouze dílčí složku, zatímco výrazové prostředky jako hudba a zvuk vůbec, světlo či film zřetelně vystupují do popředí. Pokud se už rozhodl uvést drama, pak volil spíše hry, které nenáležely k typu klasického dialogického dramatu a ocitaly se na hranici mezi dramatem a poezií, hry, v nichž zápletka a děj hrají méně důležitou roli (uvádí tak např. Wedekindovo *Procitnutí jara*, Maeterlinckovo tzv. malé drama pro loutky *Alladina a Palomid* nebo Büchnerovu hru *Leonce a Lena*).⁵

Oč méně se snad *Maryša* Burianovi zdála vhodná pro inscenační ztvárnění v jeho divadle, o to silněji jej lákala jako skladatele k opernímu zhudebnění: „Je málo věcí v české dramatické literatuře, které by tak volaly po skladbě, jako tato hra. [...] Rytmičnost temperamentů starého Lízala, Vávry nebo Strouhalky, situace, do kterých se během hry víc a více dostává Maryša, to všechno již za činoherních provedení, které jsem kdy viděl, na mne působilo hudebně.“⁶

Jako autor libreta přistupoval k textu pietně, nebyl by to ale Burian, kdyby několik výraznějších úprav přece jen neučinil. Vedl jej k tomu záměr ještě více zesílit dramatickosti hry. „Drama – především drama je Maryša, a pak to ostatní“⁷ a operní posluchač musí podle něj toto drama intenzívně pocítit. Škrtil tedy hlavně poukazy na z hlediska zápletky nepodstatné skutečnosti – žánrové výjevy poplatné konvencím naturalistického vesnického dramatu, rozhovory a výstupy

4 Tamtéž.

5 K Burianovu dramaturgickému programu a jeho inscenační poetice v Děčku ve druhé polovině 30. let viz zj. B. Srba, *Poetické divadlo E. F. Buriana*, Praha 1971.

6 F. Neužil, „Maryša operou E. F. Buriana“, rozhovor in *České slovo*, 5.3.1939.

7 Burianův výrok před brněnskou premiérou *Maryši* (1940), cit. in úvodní stať B. Karáska k publ. klavírnímu výtahu díla (viz pozn. 1), s. 5.

v realistickém stylu potkávání „mimojdoucího nepotřebného, z hlediska fabule zbytečného“, jak tuto konvenci výstižně nazval Roman Jakobson.⁸ Když pomí-
neme nápadné zhuštění textu v samém závěru, v libretu např. nenajdeme senti-
mentální výstup loučení Horačky s Franckem z 1. dějství. Rozsáhlé škrty provedl
Burian zejména v partu Strouhalky a Lízalky. Z libreta mizí i řada epizodických
rolí, jejichž repliky Burian většinou také seškrтал, nebo – v nejnútnejším případě
– vložil do úst jiným postavám. Aby vyzdvihl téma Maryšina tragického zápasu
o právo na lásku a svobodný život, musel oslabit určité motivy, jimiž autoři důmys-
lně dokreslovali rozporuplnost některých postav, především dvou hlavních Ma-
ryšinych protivníků – Lízala a Vávry. Ve 2. dějství škrta tedy Lízalův chlácholivý
rozhovor s Maryšou i jeho rozmluvu s Lízalkou, kterou se Lízal snaží přesvědčit,
aby ustoupila od vdavků Maryši s Vávrou. Podobně naloží Burian v témže aktu
s Vávrovými smířlivými replikami vůči Maryše. Zcela autonomně pak skladatel
zachází s folklórními písněmi, které bratři Mrštíkové zapsali do textu v podobě,
v jaké se zpívaly v kloboucké oblasti (podrobněji viz níže). Burian tedy *Maryšu*
zestručňoval a zhušťoval, podobně jako Janáček text Gabriely Preissové. Připo-
meňme, že Janáček např. hned v 1. jednání vynechal veškeré výstupy Rychtáře
a Rychtářky a z 2. jednání vypustil poměrně dlouhý rozhovor Kostelničky se
selkou Kolušinou. Tato postava se u Janáčka neobjeví ani ve 3. dějství, kde pár
jejích replik přebírá Pastuchyňa, postava Janáčkem nově vytvořená.

V jednom z rozhovorů před premiérou *Maryši* v brněnském Zemském divadle
v dubnu roku 1940 (dirigent: Antonín Balatka, režie: Miloš Wasserbauer, výtvar-
ník: Zdeněk Rossmann) Burian otevřeně přiznává, že na jeho rozhodnutí kom-
ponovat tuto operu mělo významný vliv zhlédnutí jedné z tehdejších inscenací
Janáčkovy *Pastorkyně*.⁹ a připouští možnost, že bude považován za Janáčkova
epigona. „Jen to ‚maměnko‘ ustavičně slyšíte ve známé intonaci. Bojuj proti
tomu, jak bojuj, nakonec podléháš a píšeš, jak slyšíš, vždyť je to drama o lidech
a ne kritická analýza.“¹⁰ Srovnávání se tedy nemohl vyhnout a procházíme-li do-
bové kritické ohlasy na *Maryšu*, narazíme na hledání paralel a odlišností mezi
operou Burianovou a operou Leoše Janáčka. Některá hodnocení vyznívají vůči
Burianovi dosti příkře. V jedné recenzi se např. konstatuje, že Burian se *Maryšou*
zcela rozchází nejen s Janáčkem, ale i s tradicí české národní opery. Jestliže Janá-
ček „všemi prostředky své vokální a orchestrální invence připravuje konečný stav
usmíření nepřátelských sil“, Burian je „dramatik bez katharse“. „Soucitné hlasy
za scénou (chorus mysticus) nepotlačují tuto tragickou disonanci. Jsou technic-
kým, nikoli dramatickým vrcholem závěru.“¹¹ Ve svém disonantním stanovis-
ku k *Maryše* si recenzent zřejmě ani nepovšiml, jaký text zhudebňoval Burian

⁸ R. Jakobson, „O realismu v umění“, in: M. Červenka (ed.), *Poetická funkce*, Jinočany, 1995, s. 143.

⁹ Zdroj cit. in pozn. 3.

¹⁰ Burianův výrok před brněnskou premiérou *Maryši* (1940), cit. in úvodní stať B. Karáska k publ. klavírnímu výtahu díla (viz pozn. 1), s. 5.

¹¹ Alt. Šifra, „E. F. Burian a *Maryša*“, *Vyšehrad-Praha*, č. 30–31 (1946).

a jaký Janáček, jaké je vyústění dramatického konfliktu v obou hrách. Janáček mohl v *Její pastorkyni* Gabriely Preissové ještě vytušit naději, že drtivé hierarchii rodinných vztahů a sumě morálních zásad, které nemilosrdně spoutávají život jedince, se lze vzepřít skutečným, čistým citem. Maryše k tomu ale už není dána žádná příležitost. Nakonec i ona přijímá morálku, která jí byla vnucena – stává se silou, jež ji dříve ničila.... O Burianově hudbě se pak v článku dále píše, že zní příliš tvrdě a bezútěšně: „Je to hudba bez lyrických center: nevzplane ani v osudových chvílích jako česká hudba klasických předchůdců“.¹² Pravdou zůstává, že Burian se jako citlivý dramatik nijak nepokoušel povznášet syrovou realitu dramatu do vyšší, stylizované roviny, jako se o to před ním snažil např. Foerster v *Evě*; tuto syrovost svou hudbou naopak ještě umocnil. Dosahuje toho pro něj příznačnými prostředky: uplatněním modalit a bitonalit. Tvrdě a tesklivě zaznívají v opeře i lidové písně. Burianova práce s folklórním materiálem vůbec patří k nejzajímavějším momentům opery. Burian sice přejímá takřka všechny předepsané písně, ale do opery je začleňuje jinak. Někdy má jeho přístup podobu až jakéhosi zcizovacího efektu, když nechá píseň zazpívat v situaci, která kontrastuje s jejím postavením v předloze. Mění ale i hudební stránku písní, i když vztah k autentickému materiálu nikdy nepopírá (obdobně pracuje s folklórními písněmi např. ve *Vojně*, lidové hře se zpěvy a tanci na text lidové poezie sebrané K. J. Erbenem). Tak kupř. píseň *Můj starý tatíčku*, u Mrštíků zapsaná v C dur, transponuje Burian do e moll (1. obraz). Jinde ponechává nápěv zcela beze změn, ale nově, za pomoci ostinat a krátkých „přerývek“ jej vyharmonizuje, a to takovým způsobem, aby vyniklo bitonální napětí mezi melodií a doprovodem (viz v 1. obrazu píseň *Dycky sem si myslel, že ze mě nebude voják*). Mění také tempo a výraz písně – to platí kupř. o písni rekrutského loučení *S pánem Bohem z téhož obrazu*, kterou nenechá zpívat „ohnivě, prudce a rychle“, nýbrž v „Poco più con moto“ (a k tomu ještě v jiné situaci). Srovnáme-li jeho přístup k lidové hudbě s Janáčkem, je rozdíl markantní: ač i Janáček měl v *Její pastorkyni* příležitost k rozsáhlému využití folklórních písní, nikdy autentický lidový nápěv necituje. Citacemi folklórních nápěvů však Burianova práce s lidovou hudbou v opeře zdaleka nekončí, neboť – a v tom se s Janáčkem naopak setkává – s ní pracuje i na úrovni řekněme „podhoubí“. („Bude-li posluchači mé práce nápadné, že zpěváci v Maryši zpívají opravdu v národním tónu a že orchestr často má jen a jen rytmus lidového rázu, pak ať si je vědom, že jsem to vše nepsal jen pro povrchní svérázný výraz, nýbrž, že jsem hudebně vytvářel asi totéž, co autoři textu hry; typické prostředí slovácké vesnice a typický život jejího lidu.“¹³) Inspirace lidovou melodikou a rytmikou je nepřehlédnutelným rysem Burianova hudebního stylu. a jistě bychom našli i konkrétní paralely s Janáčkem, např. využití zmiňovaných „přerývek“ a ostinat na pozadí určité melodie.

Hlavním argumentem pro uvažování o vlivu Janáčka na Buriana je ovšem obdobný přístup k zhudebňování slova, pro nějž mnozí kritikové nazývali Buriana

¹² Tamtéž.

¹³ Zdroj cit. in pozn. 6.

největším epigonem Janáčkovým. Podle Jaroslava Volka, v Burianově návaznosti na Janáčkovu nápěvkovou metodu a v jejím dalším rozvíjení naopak spočívá největší plus *Maryši*. Burianova inspirace Janáčkovými nápěvkou prý dokazuje, že Janáček, „tento osamělý zjev české hudby, nebyl jen nějakým geniálním excentrikem, k němuž se tvůrčí práci nemůže jiný normální a ‚vychovaný‘ skladatel přiblížit a přiřadit.“¹⁴

Sledujeme-li vokální složku Burianovy opery, máme nezřídka dojem, jako by Burian „přesně“ sledoval řeč postav, její výrazný intonačně rytmický spád, který jeho hudba pouze zesiluje a dotváří. Opera uchvacuje mírou, s níž řečové gesto zapadá do vokální linky. a naopak: čteme-li hru *Maryša*, v replikách slyšíme hlasové vedení, intonaci, výkřiky postav Burianovy opery, což jen dokazuje známou skutečnost, že text je již v písemné podobě herecky akcentován, předurčen k určitému čtení a provedení.

Už Šalda zdůrazňoval, že stěžejním formotvorným prvkem *Maryši* je živelné orální gesto umocněné nářečím, které si dramatickou kompozici podrobuje natolik, že ji je možné označit za „řetězec seřazených výbuchů“.¹⁵ Strukturalisté razí pro tento jev pojem timbre, hlasové zbarvení, a právě na *Maryši* Mukařovský či Veltruský s oblibou ukazovali, k jak rychlým změnám hlasového zbarvení v dialogu, ale i uvnitř jednotlivých replik hry dochází.¹⁶ Vzorovým příkladem jsou promluvy Lízala, ze kterých vybírám tuto jednu z 1. dějství:

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

Charakteristický je velký výskyt autorských poznámek, neboť proměny timbru nemohou být zcela určeny výstavbou řeči. Pro charakteristiku Lízalovy mluvy není bez důležitosti tato poznámka: „v rozčilení trhá oběma lokty najednou nazad, zvláště chce-li některým slovům důrazu dodatí“.

Je zřejmé, že výstavba dialogu na timbru zesiluje dramatický spád hry, zároveň se ale text rozdrobuje do nesoudržných útržků. Při kompozici opery musí vzít skladatel tento fakt v úvahu a chce-li zhudebnit text v jeho komplexnosti, promítnout jej do celkové dramaturgické výstavby díla. Tím, že Burian takto ke hře bratrů Mrštíkových přistupoval, uchoval jí v maximálně možné míře její autentické rysy, současně ale zproblematizoval operní útvar. V celé opeře převládá vzrušený recitativ, který jen místy přechází do melodičtějších až písňových úseků

¹⁴ J. Volek, „Na okraj Burianovy *Maryše*“, *Rytmus* 10, č. 8, s. 14.

¹⁵ F. X. Šalda, „Vilém Mrštík“, in: Ludvík Svoboda (ed.), *F. X. Šalda: Boje o zítřek. Duše a dílo* (část *Duše a dílo*), Praha: Melantrich, 1973, s. 331.

¹⁶ Srv. Jan Mukařovský, „Próza K. Čapka jako lyrická melodie a dialog“, in: týž: *Kapitoly z české poetiky*, 2, Praha: Svoboda, 1948, s. 357–373, zvl. s. 370; Jiří Veltruský, „Dramatický text jako součást divadla“, in: týž: *Příspěvky k teorii divadla*, Praha: Divadelní ústav/Divadelní fakulta AMU, 1994, s. 77–94, zvl. s. 85. Týž: „Drama jako básnické dílo“, in: Bohuslav Havránek a Jan Mukařovský (ed.), *Čtení o jazyce a poesii*, Praha: Družstevní práce, 1942, s. 403–502, zvl. s. 421–422.

o rozloze několika taktů, o duetech a ansámblech ve smyslu číslové opery vůbec nelze hovořit, sborové výstupy se vyskytují jen v podobě vřazených folklórních písní a jejich funkce je zpravidla podkresová (sbor je nejčastěji umístěn za scénou). Orchester má přísně doprovodnou funkci – předehra, dohra i mezihry jsou kratičké, prakticky žádné. Tyto charakteristiky zákonitě musely uvést mnohé kritiky do rozpaků a proto nepřekvapuje, že v recenzích na Burianovu *Maryšu* se objevuje často pejorativně míněné označení „zčinoherněná opera“. Jaroslav Volek ale opět vystupuje na Burianovu obranu, když uvádí: „Lidé, kteří jsou zvyklí viděti hlavní znak opery v tom, že to není činohra, se ovšem vysloví, že Maryša není dost operní. Neboť – a to je možná poprvé ve světě vůbec – Maryša bratří Mrštíků zůstává i po Burianově zhudebnění činohrou. [...] Uvědomíte-li si [...], že se vám z dramatu bratří Mrštíků téměř nic neztratí, a že k této solidní a bezpečně základně přistoupí [...] neobyčejně bohatá a opravdu inspirovaná nadstavba hudební, musíte uznat, že jde přinejmenším o velmi zdařilou a nekompromisní syntésu dvou estetických principů: hudebního a dramatického. Ano, hudba zde ‚pouze‘ umocňuje a nikoliv přetvořuje.“¹⁷ In margine: Víme, že v roce 1908 pomýšlel na zhudebnění *Maryši* i Janáček, nakonec však z plánů sešlo, neboť – jak uvádí Vogel – autoři nedali svolení.¹⁸ Jak by se asi Janáček s tímto textem vyrovnal? Pro svou nápěvkovou metodu by jistě těžko hledal příhodnější předlohu (a možná, že vedle námětu sehrál tento moment při výběru nejdůležitější roli). Ale je otázka, jestli by mu úzkostlivě vypracovaná „autorská režie“ hry nebyla spíše na překážku. *Její pastorkyňa* Gabriely Preissové představuje pro skladatele z hlediska výstavby mnohem menší omezení a umožňuje dokonce uplatnění konstitutivních rysů opery, jako jsou árie, dueta, ansámby a sbory, čehož Janáček také patřičně využil.

V závěru ještě pár poznámek k *Maryše* ve světle Burianovy operní tvorby a jeho přístupu k opernímu komponování.

Ačkoli Burian během života zkoušel únosnost různých typů opery, nejbliže měl k opeře recitativní, což bylo dáno jeho názorem na vztah hudba-slovo. Recitativ podle něj zvyšuje účinnost dramatického textu, který prý skladatel musí zhudebnit tak, aby neztratil na srozumitelnosti. („Lidé chtějí v opeře slyšet, o čem se mluví!“, uvádí na vrub své *Maryši* v rozhovoru s dirigentem Balatkou.¹⁹) Dramatická próza je podle Buriana komponovatelnější než uzavřený verš, opeře dodává „dynamičtější a lineárnější ráz“.²⁰ *Maryša* ukazuje, že nejvíce mu vyhovoval text, v němž slovo má už zjevně „hudební“ kvality, které pak mohl skutečnou hudbou pouze dotvořit a umocnit. Jinak řečeno: text, vyznačující se silnou expresivitou a intonačně rytmickým spádem řeči (dialekt tyto kvality významně zesiluje, proto Burian v *Maryši* některá slova ještě přepisoval do nářečí). Zcela radikální podoby recitativní opery dosáhl Burian v tříaktové opeře *Dítě*, kterou komponoval a nedokončil v posledním roce svého života. (Poznámka na okraj: i o tuto předlohu,

¹⁷ Zdroj cit. in pozn. 14.

¹⁸ J. Vogel, *Leoš Janáček*, Praha: Academia, 1997, s. 185.

¹⁹ Zdroj cit. in pozn. 3.

²⁰ Zdroj cit. in pozn. 6.

jejímž autorem byl F. X. Šalda, se Janáček zajímal, ale nakonec hru odložil – a vcelku oprávněně – s těmito slovy: „To není živelné: je to strojené“.²¹⁾ Z dochovaného torza opery je zřejmé, že Burian psal nic víc, než jakousi „zpěvavě přednášenou činohru“. Pouze se tu stereotypně recitativně deklamuje, není tu ani stopy po nějakém strukturování operního zpěvu.²²

Od Burianova přístupu k otázce zhudebňování slova se odvíjela též snaha upozadnit doprovodnou hudební složku. Hudba orchestru podle něj prý nikdy nesmí být pojata „solisticky“; orchestr spíše udržuje kontinuitu scény, dotváří situaci, „zmnožuje dramatický děj“.²³ Jako příklad Burianova důsledného uskutečnění tohoto názoru bychom opět mohli uvést operu *Dítě*, v níž je orchestrální složka soustředěna do dlouhých akordických prodlev.

Celkově můžeme konstatovat, že v Burianovi-operním skladateli převládá cítení režiséra, který hudbu využívá jako nástroj k zesílení kvalit, ukrytých již v samotném zhudebňovaném textu. Jeho hudební prostředky jsou maximálně účinné, prosté, leč i málo operní. Jako operní skladatel Burian ochotně ustupuje do pozadí a čelné místo přenechává dramatikovi. Mohli bychom snad i říci, že Burianův přístup k opeře je zjevně činoherní.

JANÁČKIAN RETURNS IN EMIL FRANTIŠEK BURIAN'S OPERA *MARYŠA*

Emil František Burian's opera *Maryša* is his most accomplished musical-theatrical work. Burian is known to have drawn, as a dramaturge, director and composer, from folklore and Czech and world classics. He considered Alois and Vilém Mrštík's play *Maryša* the „genuinely first drama of the Czech stage“. With a view to Burian's dramaturgical programme, it is quite comprehensible that he preferred an operatic composition to producing *Maryša* as a play. His decision to compose this opera was influenced immensely by Janáček's *Jenůfa*. Burian himself was aware that he would be viewed as Janáček's epigone. Janáček's influence on Burian's compositional style in this opera was truly manifold. It is most perceptible in the way the word is set to music. Burian takes over the speech melody technique, and develops it further. His *Maryša* fascinates by the smoothness with which the verbal gesture fits the vocal line. Burian retained the authentic features of the play; at the same time, he problematized the operatic form (there are no arias, duets and ensembles; choruses are made of original folk tunes). There is no wonder that the opera was dubbed as „stageplay-ified“. Given the fact that even Janáček himself thought of composing an opera on *Maryša* (and never realized his plans), it is interesting to speculate how he would have treated the play. It is an ideal text for the speech melody technique. It is questionable if it would not have dictated too much the „authorial direction“ of the drama. I believe that Gabriela Preissová's *Její pastorkyňa* (*Jenůfa*) brings fewer restrictions to the operatic composer. In the first place, this play offers the structural opportunities for an opera, such as arias, duets, ensembles or choruses. And Janáček made sufficient use of that.

21 Zdroj cit. in pozn. 18, s. 277.

22 Dílo ve formě autorovy skici a klavírního výtahu 1. dějství spolu s načrtnutými party postav Františky a Aleše (rukopis rovněž autor) je uloženo v soukromém archivu Jana Buriana v Praze.

23 Zdroj cit. in pozn. 6.