

# *Její pastorkyňa:* kniha, opera, film a román ve vztahu k textu dramatu

— Jaroslava Janáčková —

*Její pastorkyňa* měla premiéru v Národním divadle v Praze 9. listopadu 1890, autorce Gabriele Preissové bylo osmadvacet roků a žila tehdy, šťastně vdaná (a tajně zamilovaná), maminka dvou chlapců, na Moravě. Novinka vzbudila pobouření. Spisovatelce se mimo jiné vyčítalo, že námět hry okoukala v rubrice Ze soudní síně v novinách, tam že je takových historií o nechtěném zavražděném dítěti a svobodné matce dost a dost, ale pro jeviště Národního divadla že se podobné krváky nehodí. Vzdělanější kritici glosovali, že podobný konflikt si troufl zpracovat Lev Nikolajevič Tolstoj ve *Vládě tmy* (1886), ale v Rusku (ani v Čechách) se to drama uvádět nesmí. (Inscenovala je tehdy zatím jen pařížská experimentální scéna.) Však také Národní divadlo po obvyklých pěti reprízách odložilo *Její pastorkyňu* nadlouho mimo svůj repertoár.

Vtipnou parodii Karla Šípka na „konflikt zájmů“ mezi uměním a veřejností otiskl hned v lednu 1891 přední humoristický časopis té doby s podtitulem „Naturalistické dráma ve slovanském vyšívání s předehrou v třetím jednání“ a s názvem *Popálená kostelnice*. Parodie předvádí Jenůfku – matku dvou nemanželských zlobivých chlapců, kterou je navzdory tomu ochoten vzít si za ženu muž jménem Laca. Zatímco se o tom jedná, vstupuje na jeviště četník, zakáže další provozování

„kusu“ a všechny účinkující prohlásí za zatčené. Když na obranu své hry vystoupí přítomný autor (ne autorka), četník prohlásí:

Kusy toho žánru se vůbec zakážou; hubuje se na ně v novinách, v lóžích, ve foajéru, všude píšou proti nim staří zasloužilí literáti i estétýgři, ano i tací, kteří jakživi do divadla nechodili a nechodí, ba ani nečtou, o čem píšou.

A proto:

Do lapáku musí, toť věc jistá,  
každý usvědčený realista.

(Šípek 1891: 18)

Mezi kanonická díla české literatury, jak se o nich uvažovalo na minulém kongresu bohemistů, *Její pastorkyňa* (zatím) nevstoupila. Proto jsem pro jistotu předeslala své úvaze informaci o bouřlivém prvotním přijetí jedné hry, kterou si jako východisko svého libreta záhy objevil tvůrce moravské národní opery Leoš Janáček, podvkrát byla zfilmována a dokonce sama Gabriela Preissová se roku 1930 přidala k množícím se intermediálním transformacím „filmovým románem“.

Příběhů toho druhu je v umělecké kultuře 20. století – nejen díky účasti nových médií, filmu, rozhlasu a televizi – bezpočet. Navíc v případě *Její pastorkyně* jde o divadelní hru, jejíž účinky multiplikuji inscenace různých ambicí a komunikačních typů. Ty předpokládám, ale *účinky divadla* a zdivadelnění ponechávám zde stranou pozornosti (nejen na divadle, ale i v rozhlasových a televizních uvedeních).

V tomto krátkém náčrtu mne zajímá, jak s výchozím *dramatickým textem* nakládaly uvedené transformace odlišného typu, které se k němu hlásily jako k vlastnímu východisku. Že jak hudební skladatel, tak i filmaři (a romanciérka) svými prostředky a účinky drama v odlišných typech umělecké komunikace aktualizovali, stačím zde jenom glosovat.

## Kniha

Mezi média, jež drama jako první šířila, patří na prvním místě jeho knižní vydání (rukopis, podle kterého se první inscenace divadelní hry v Národním divadle připravovala, se neuchoval). Knížka vyšla vzápětí po premiéře, ještě na sklonku toho roku (s vročením 1891 ji vydal František Šimáček v 24. svazku Repertoáru českých divadel). Toto vydání vítala autorka jako výzvu k veřejnosti a k divadlům. Spoléhala na to, že četba odbourá předsudky vyvolané prvotní divadelní kritikou, které by mohly

bránit inscenacím hry mimo Národní divadlo a mimo Prahu. Obracela se proto na redakce novin a časopisů, aby o vydání *Její pastorkyně* informovaly. Vzápětí uveřejnila v *Literárních listech* drobné textové doplňky s omlouvou, že vypadly omylem při rychlé přípravě tisku (Preissová 1891: 44).

Tím, že se Národní divadlo před hrou po pěti reprízách nadlouho uzavřelo, knižní vydání hry jenom nabývalo na důležitosti. Drama dostávalo šanci působit čtením. Z doložených účinků této četby uvedme:

1. Výtisk hry byl k dispozici stoupenčům ideje „intimního jeviště“. Když o jeho potřebě psal v roce 1892 v *Literárních listech* Arnošt Procházka, jako příklad divadelní hry, která se s existujícím velkým divadlem minula a potřebovala by malé jeviště s vybraným publikem vstřícným k experimentům, uvedl z nedávného českého repertoáru právě a jenom *Její pastorkyňu* (Procházka 1892).

2. Do jednoho z exemplářů dramatu si Leoš Janáček v letech 1894–1895 vpisoval kontury svého libreta a hudební nápady k budoucí opeře. Výtisk s vpisky hudebního skladatele se uchoval, patří k vzácným jednotkám Janáčkovy fondu v Moravském zemském muzeu (podrobný popis Štědroň 1971). Účast Leoše Janáčka v intermedializaci *Její pastorkyně* nepřinesla sice výsledky rychlé, zato nanejvýš průbojně, reprezentativní a dlouhodobě stimulativní.

## Opera

Hudební zpracování slovesného díla patří k nejstarším typům intermediaální návaznosti. V případě Janáčkovy opery to byla návaznost totální (týkala se dramatu jako celku) a deklarovaná – manifestní –, pro autorku „chlubivá“. K informacím na titulním listě libreta a na plakátech k opeře patří odkaz „Opera o třech jednáních podle dramatu Gabriely Preissové“. Tato opera měla navíc ambice umělecky nejprestižnější již v prostředí domácím. Vždyť Janáčkovu zhudebnění dramatu chtělo být národní operou *moravskou*. – Už činoherní premiéra *Její pastorkyně* v roce 1890 štěpila sympatie a antipatie (nejen) divadelní veřejnosti tím, že hra přicházela do Prahy z Moravy, měla v sobě její dech a její barvy. (Autorka tenkrát považovala dokonce za nutné ujistit dopisem Jaroslava Vrchlického, že neaspiruje na jeho místo na českém Parnasu.)<sup>1</sup>

1 „Nevěřím, že byste křídla a srdce Vrchlického snižoval k potírání malých – nevěřte, že by malá Preissová měla účastenství v snižování školy Vrchlického – alespoň tolik porozumění mi věnujte.“ Touto distancí vůči tzv. moravské kritice a jejímu letitému „napominání“ Vrchlického uzavírala Preissová svůj dopis Vrchlickému ze 4. ledna 1891 (Závodský 1962: 154).

Janáčkova opera téhož názvu ne snadnou recepci „moravanství“ v národní české kultuře okoušela dvojnásob.

Po prvním uvedení v Brně roku 1904 se dostala na pražskou operní scénu až v roce 1916, a teprve úspěch zde odstartoval zájem světa o toto Janáčkovo dílo. Ještě tehdy napsal Zdeněk Nejedlý, tvrdošíjný obránce smetanovské hudby, že opera odpovídá „starému, pouze etnografickému heslu národní hudby“, že je to „jen překonaný naturalistický experiment“. Ale jeden dobový pramen obdivu, který vyvolala Janáčkova *Její pastorkyňa* na scéně Národního divadla v Praze v pátek 26. května 1916, Nejedlý pojmenoval souhlasně a výstižně: byla to radost z díla plného moravského svérázu, z opery, „jež vystupuje s prestiží národního moravského díla! V době, kdy vítáme vše, co nás spojuje [...] a kdo by dovedl tyto city zatracovati dnes?“ (Nejedlý 1916).

Leoš Janáček patřil v evropském měřítku mezi první hudební skladatele, kteří komponovali zpěvohru na text prozaický. Má se za to, že jeho libreto vzniklo „pouhým“ prokrácením hry (a nejnutnějšími drobnými textovými úpravami na vynechávky navazujícími). Ale tyto skladatelsky retuše učiněné v textu Preissově přece nemohly zůstat bez následků pro významové dění libreta, pro jeho postavy, pro jeho smysl. K tomu jen dvě upozornění:

V textu hry oslovuje Jenůfka milého Števu napomínajíc ho: „Števo, duša moja, tys zase už napilý!“ (Preissová 2005: 80). V Janáčkově libretu se ta jediná věta rozpadla ve dvě kratší, přibylo jediné slovo. Ale mezi oslovením milého a výtkou k němu vznikl zlom akcentující – oproti dramatu – v Jenůfčině povaze hlubokou něhu: „Duša moja, Števo, Števuško! Tys zase už napilý!“ (Janáček 2005: 81).<sup>2</sup> Není mi známo, zda se znalci Janáčkova umění zabývali podobně „drobnohlednými“ libretistovými úpravami jazyka Preissově, k nimž patří ty citované. Platí však pro ně, co o syntaxi ve vztahu k poetičnosti prózy říká Michal Ajvaz: „včetně syntax poukazuje k silám, jež ji ustavují, jako ke svému významu, avšak tato významovost není pouze interní záležitostí signifiantu, není pouhou součástí lešení nesoucího význam. [...] je poukazem k univerzálnímu rytmu utváření. [...] je to oblast rytmů rozvíňování toho, co je zavínuto do potenciality, a zavínování toho, co se rozvíjí“ (Ajvaz 2010: 27).

2 Že celé této pasáži věnoval Janáček od prvních zamyšlení nad ní zvláštní pozornost, prozrazuje volná stránka vlepená za s. 20 do textu dramatu. Na ní tužkou črtané notové záznamy provázejí první vlastní stylizace verbálních promluv. Janůfčino oslovení Števy je tam na rozdíl od znění v dramatu již také dvoudílné, ale před výtku Preissově přidává jen první zvolání: „Števuško můj! Števo, duša moja, tys zase už napilým!“ (Výtisk *Její pastorkyně* s úpravami L. Janáčka, Moravské zemské muzeum, Oddělení dějin hudby, sign. L 6).

Pozměněná větná stavba v libretistově úpravě Jenůfčiny řeči poukazuje k zásadní změně v pojetí této hrdinky u Janáčka. Je plná něhy od počátku, nejen až ve svém mateřství, jak se prezentovala v dramatu. Ostatně zpěvohra podle *Její pastorkyně* má jen v češtině týž název jako drama. Svět ji zná pod titulem *Jenůfa*. Běžně uváděný důvod pro tuto změnu zní: jméno postavy v titulu opery je běžné a *Jenůfa* je jasnější než v nářečí zauzlená „její pastorkyňa“. Ale pozorné čtení Janáčkovy libreta vede na jinou stopu: skladatelovy textové úpravy oslabovaly v libretu oproti původní divadelní hře postavu rozumářsky kategorické Kostelničky, a již tím postavu citově ryzí a spontánní Jenůfky soustavně posilovaly. Když je pak všechno Kostelniččino „rozumné“ a rozumově zdůvodněné jednání postupně usvědčováno a usvědčeno z bláhové krátkozrakosti, dokonce ze zločinu, jen tím vynikne převaha její nevlastní dcery, v otřesech mravně dozrálé Jenůfky. Dokonce i matku po doznání k vraždě jejího dítěte chrání před zlobou davu, aby měla „času k pokání“. Má pro ni také útěchu: „Aji na ni Spasitel pohledne.“ A loučí se s ní opakovaným pozdravem „Pánbůh vás potěš!“ (Janáček 2005: 135). Díky Janáčkovu prokrácení v libretu tyto výroky, obsažené i ve hře Preissové, víc vynikají.

Jenůfka je mravní vítězkou již v tragédii Preissové. Ale v Janáčkově libretu je její mravní převaha nad lidmi nejbližšími – nakonec i nad „vesnicí“, která se spořádaně sešla ke svatbě a vzápětí se pozměnila v lající dav – zřetelnější. Janáčkova Jenůfka je hrdinkou odevzdání, odpuštění, pokory. (Snad k té proměně akcentů přispěla také okolnost, že se skladatel při dokončování libreta bolestně loučil s jedinou dcerou Olgou. Umělecky podstatná ovšem byla – již u Preissové, u Janáčka snad ještě palčivěji sledovaná – idea „slovanské“ povahy a charakteru díla.)

Janáčkovu libreto k opeře *Její pastorkyňa* / *Jenůfa* je vrcholně inovativní uměleckou transformací dramatu Preissové. Opera nepřestává mířit do sfér umělecky nejprestižnějších, na operní jeviště a k jeho publiku, propojuje domov a svět. (Jenom během Janáčkovy života, tj. do roku 1928, ji uvedlo více než sedmdesát operních scén – Regler-Bellinger 1996.) V těchto nejnáročnějších sférách umělecké komunikace bývá drama české autorky – východisko Janáčkovy libreta – přirovnáváno k tragédiím antickým.

Možná to byla právě tato opera, co nejvydatněji podněcovalo zájem o drama Preissové, když se v meziválečné kultuře vzrůstal český film. Jeho aspirace také přesahovaly prostředí vzniku a původního jazyka. Věhlas opery mohl proniknutí filmu za hranice československého

státu i prakticky usnadňovat. Návaznost filmu na Janáčkovu operu ostatně prozrazovalo herecké obsazení: roli Kostelničky v němém filmu Rudolfa Měšťáka z roku 1929 hraje Gabriela Horvátová, její slavná interpretka od premiéry Janáčkovy opery v Praze 1916. Tak, kvitovali současníci, po sedmadvacetileté činnosti v této roli na operním jevišti „zůstala aspoň na plátně ve své význačné úloze do budoucnosti živa“ (Vašek 1930: 236).<sup>3</sup>

## Film a román

V rozmezí jednoho desetiletí se *Její pastorkyňa* dočkala ještě druhé, již zvukové filmové realizace v režii Miroslava Cikána (1938). Tak započala v multimediálním zájmu o *Její pastorkyňu* nová éra. Zatímco éra ve znamení Janáčkovy opery obohacovala uměleckou komunikaci nejnáročnějšího typu, film i autorčin román se stávaly součástí tzv. „kulturního průmyslu“.<sup>4</sup>

Románové rozvedení *Její pastorkyně* podnikla autorka dramatu vzápětí po jeho prvním filmovém zpracování (1930), ve zjevné soutěži s ním o hromadnou odezvu. A potřebám čtivosti podřídila své jazykové podání: téměř v něm vymýtila nářečí a nejednou volila slova a tvary až knižní. Postavu Kostelničky doplnila o (nelegitimní) šlechtický původ a zvýraznila její pýchu na vlastní rozum a na rozumové jednání vůbec. Na text svého dramatu navazovala v druhé půli románu, přejímala odtud v úpravách celé repliky. V románové parafrázi připsala také epilóg o tom, jak Kostelnička díky Jenůfci a Lacovi dobře přestála dva roky svého vězení a pak u nich v klidu dožila.

Ke cti druhého filmu, Cikánova, budiž řečeno, že autorčiny románové transformace nedbal a podržel se původního dramatu, škrтал v něm

3 Na témže místě autor také zaznamenal, že účast Horvátové ve filmu pochválil tehdejší český i německý tisk.

4 Tento pojem mínil Adorno a Horkheimer v roce 1944 pejorativně, rozuměli jím „celek průmyslově utvářených a distribuovaných kulturních statků, jakož s tím související způsoby recepce“. Tomu se předhazovalo, že zbožní ráz ničí ducha, že „nahrazuje kritické vědomí přizpůsobivostí“. O dvacet let později vzal kulturní průmysl v ochranu Umberto Eco. Způsob výroby ani šíření podle něho nevypovídají o hodnotách, které se tak zprostředkovávají. „Masová kultura přinejmenším umožňuje, aby na kultuře participovaly skupiny, které byly dosud z jakékoli účasti na kultuře vyloučeny“ (Liessmann 2006: 428). S tím ráda souhlasím, jen s politováním dodávám, že „způsoby výroby a šíření“ limitují technickou reprodukovatelnost filmových děl. Vidět dnes *Její pastorkyňu* jako němý film lze jen ve speciálním ochranném režimu. (Za poskytnutou možnost film zhlédnout děkuji Ivanu Klimešovi a Jiřímu Horníčkoví.)

a doplňoval po svém. (Například akcentoval dialekt v míře, která vysoce překračovala skromné nářeční zabarvení v dramatu.) Při vši rozdílnosti odlišující druhý film od prvního a oba od autorčiny románové parafráze spojuje uvedené výtvary inovativní evokace *prostoru*.<sup>5</sup>

Všechno předchozí umělecké představování tzv. vnějšího světa, všechno rozpětí ikoničnosti a symboličnosti v něm překonal mírou dynamické evokace film. Řeč filmového obrazu v němé *Její pastorkyni* dosáhla až jistě monumentality, zvláště od chvíle, kdy se Kostelníčka trápí nad Jenůfou, odhodlává se zbavit ji nežádoucího dítěte, prošlapuje vysoký sních směrem k vodě – a pak se souží a chřadne ještě za příprav svatby, i když ta se děje podle jejího úradku.

*Její pastorkyňa* v němém filmu ještě v kinech kolovala, když se na vlně zájmu o kvalitní zfilmování populárních děl národního písemnictví v druhé půli třicátých let zrodil film bližší dramatu Preissové: postavy ve filmu Miroslava Cikána z roku 1938 současně vidíme a slyšíme. Slyšíme také, co jsme ani v divadelní hře, ani v opeře neslyšeli – jiné písně, novou hudbu, zvuky hodin, svist větru, štěkot psů – a zvuky fujary. Tento hudební nástroj pastýřů se v Cikánově *Její pastorkyni* přenese z pastvišť i do zimní krajiny: po způsobu dávných bájí najde Laca s pomocí hry na fujaru milovanou Jenůfku skrytou v chalupě své pěstounky a na vlastní oči sezná, že je matkou. Takto prostor plný zvuků doplňuje motivaci jednajících postav. – Jejich řeč je tentokrát vydatněji zbarvena nářečím než v dramatu Preissové. A „moravskou vesnicí“ zpočátku až glorifikuje krojovaná pouť s procesím, natočená v okolí Uherského Hradiště. Dobová reklama na připravovaný film ohlašovala, že „několikastovkový komparz bude představován lidmi původních tváří, pohybů a krojů...“ (Tisková korespondence 1936: 1). – Tím krutější jsou později muka Kostelníčky vyděšené vlastním zločinem: její strach vyzrazují koláže ze svatých obrázků rozvěšených po její jizbě a zobrazených v groteskním zakřivení a směsici. A tím očistněji působí velkorysé Jenůfčiny výroky na její obranu, demonstrující hlubokou křesťanskou víru v odpuštění hříšníkovi schopnému pokání, a také Jenůfčino přitakání Lacovi – té pravé lásce, od krvavé žárlivosti očištěné pokorou.

5 Prostorem tu nerozumím jen vnější svět obklopující postavy (cosi na způsob rychle proměnného jeviště), svět představovaný ve filmu vizuálními obrazy, v románu popisem ve vyprávění. S Michalem Ajvazem chápu prostor (nejen v prozaickém díle, ale i ve filmu) ne jako „pouhé nakupení věcí“, ale jako „neustálý přechod do děje, je přípravou na děj, anebo spíš utkvělým počátkem dějů; a je také uhasínáním dějů, které zůstávají a jsou podržovány v jakémsi zavinutém stavu...“ (Ajvaz 2010: 18).

Cikánův film všestranně posílil lidopisný svéráz *Její pastorkyně*. Uplatnilo se v něm – jinak než v Janáčkově opěře – hodně lidových písní a tanců, krojů a nářečí. Tvůrci filmu spoléhali na kvalitu elektroakustické transformace, která všemu svérázu zaručí maximální zřetelnost a trvanlivost. Navazovali v tom na moderní literaturu, která rušila nejrůznější jazyková tabu, naopak z nich profitovala. Za sílící konkurence hovorové a obecné češtiny otevřené slovům cizího původu postupovali tvůrci filmu jako vědomí strážci nářečně rozrůzněného národního jazyka.

Tenkrát totiž i film na motivy klasického dramatu sledoval národně reprezentativní (a obranné) tendence. Mířil také již k filmovému diváctvu vytříbenějšího vkusu a kompetencí. Důrazem na lidopisný svéráz a na psychologickou kresbu se věleňoval do obecněji uplatňovaných návratů celé umělecké kultury té doby k vlastním kořenům a duchovním hodnotám, k složitosti lidské subjektivity a existence. V tomto prohloubení mohl jen aktualizovat hodnoty původního dramatu.

Svůj pohled na vybrané multimediální transformace *Její pastorkyně* jsem limitovala zřetelem k tomu, jak jejich tvůrci nakládají s textem dramatu. Zjistila jsem, že s výjimkou autorky, která ho románově doplnila a zploštila, s textem dramatu nejen hudební skladatel, ale i filmaři zacházeli citlivě, jeho nosnou osu respektovali a jeho účinky umělecky aktualizovali. Takto dodávali druhému dramatu Preissově, za prvního uvedení prudce zpochybňovanému, vždy nové přitažlivosti a komunikačních možností. Pro spisovatelku to bylo zadostiučinění královské, pro vydavatele pobídka k reedicím dramatu (do roku 1957 evidují bibliografové celkem jedenáct vydání, z toho jen dvě po smrti Preissově v roce 1946).

Literárněhistorické studium ohlasu literárního díla, jedno ze stěžejních témat literární historie a literární vědy (díky Felixu Vodičkovi má své domovské právo u nás), patří po metodologické i heuristické stránce k tématům nejobtížnějším. Zatím se u nás i ve světě ubíralo jinými cestami. Když do své látky zahrne intermedieální návaznosti a transformace (to by při dramatu mělo být samozřejmostí už jen vzhledem k divadelnímu inscenování), pak by šlo o interdisciplinární úlohy pro celé pracovní týmy, i tak řešitelné jen ve vybraných výsecích.

Ale jak jinak poznávat energetickou potencialitu slovesného díla, jak zvažovat jeho „význam“ než také zohledněním zájmu jiných umění o jeho text, o vždy nové hledání jeho možného a „teď“ platného smyslu v nových typech umělecké komunikace?



## **Prameny**

CIKÁN, Miroslav (režie)

1938 *Její pastorkyňa* (film)

JANÁČEK, Leoš

2005 „Její pastorkyňa (Jenůfa)“, in Pavel Petránek: *Leoš Janáček (1854–1928), Její pastorkyňa. Opera o třech jednáních 1894–1903* (Praha: Národní divadlo), s. 65–137 [přetištěno podle partitury brněnské verze 1908]

MĚŠTÁK, Rudolf (režie)

1929 *Její pastorkyňa* (film)

PREISSOVÁ, Gabriela

1930 *Její pastorkyňa*. Venkovský román (Praha: Vladimír Orel)

2005 „Její pastorkyňa. Drama z venkovského života moravského o 3 jednáních“, in Pavel Petránek: *Leoš Janáček (1854–1928), Její pastorkyňa. Opera o třech jednáních 1894–1903* (Praha: Národní divadlo), s. 64–136 [přetištěno podle prvního vydání v 1891]

## **Literatura**

AJVAZ, Michal

2010 „Co je poetičnost?“, *Svět literatury* 20, č. 41, s. 7–29

LISSMANN, Konrad Paul

2006 „Kulturní průmysl“, in Ansgar Nünning (ed.), Jiří Trávnický, Jiří Holý (eds. českého vydání): *Lexikon teorie literatury a kultury* (Brno: Host), s. 428–429 [2001]

NEJEDLÝ, Zdeněk

1916 *Leoše Janáčka Její pastorkyňa*. Hudební knihovna časopisu Smetana 22 (Praha: Časopis Smetana), s. 23–24 (separát)

PREISSOVÁ, Gabriela

1891 „Zasláno“, *Literární listy* 12, č. 2, s. 44

PROCHÁZKA, Arnošt

1892 „Volné jeviště“, *Literární listy* 13, č. 8, s. 137–138

REGLER-BELLINGER, Brigitte – SCHENCK, Wolfgang – WINKING, Hans  
1996 „Opera“, in: *Opera. Velká encyklopedie* (Praha: Mladá fronta), s. 183–185 [1983]

ŠÍPEK, Karel

1891 „Popálená kostelnice“, *Švanda dudák* 10, č. 1, s. 4–18

ŠTĚDRONĚ, Bohumír

1971 *Zur Genesis von Leoš Janáčeks Oper Jenůfa* (Brno: Univerzita J. E. Purkyně) [1968]

TISKOVÁ KORESPONDENCE

1936 *Filmová tisková korespondence* 3, č. 183, s. 1

VAŠEK, Adolf Emil

1930 *Po stopách dra Leoše Janáčka. Kapitoly a dokumenty k jeho životu a dílu* (Brno: Brněnské knižní nakladatelství)

ZÁVODSKÝ, Artur

1962 *Gabriela Preissová* (Praha: SPN)

### **Gabriela Preissová's *Her Stepdaughter* between drama, opera, film and novel**

*Její pastorkyňa* (Her Stepdaughter, 1890) by Gabriela Preissová shares the fate of only a few works of literature, which were presented during the 20<sup>th</sup> century both by the old arts (theatre and opera) and the new (film). The numerous artistic transformations of this drama are remarkable for the wide range between works of the highest ambition and world renown (Janáček's opera *Jenůfa*, 1904) and the adaptations for mass consumption (by the author of *Její pastorkyňa. Venkovský román – Her Stepdaughter. A Village Novel*, 1930). Although *Venkovský román* based on *Její pastorkyňa* and both films of the same name (silent in 1930 and with sound in 1938) rather simplified the original story, our interpretation sees them in the light of Umberto Eco's proposition that mass culture enables groups that were previously excluded from any participation in culture to take some part in it now.

### **Keywords**

Czech 19<sup>th</sup> century drama, Czech opera, Czech film adaptation, Gabriela Preissová, Leoš Janáček