

Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

Katedra české literatury



**LIBRETO VERSUS DIVADELNÍ HRA
S VYUŽITÍM TEXTU KARLA ČAPKA VĚC MAKROPULOS**

**LIBRETTO VERSUS DRAMA
BASED ON THE ČAPEK'S MAKROPULOS AFFAIR**

Vedoucí diplomové práce:	Prof. PhDr. Dagmar Mocná, CSc.
Autorka DP:	Jitka Mudrová Eliášova 29, 160 00 Praha 6 Čj - Hv prezenční studium
Rok dokončení DP:	2011

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně s použitím uvedené literatury a že přiložená elektronická verze je totožná s verzí tištěnou.

V Praze 7. dubna 2011

.....
podpis

Poděkování

Děkuji prof. PhDr. Dagmar Mecné, CSc. za cenné rady a připomínky při vedení diplomové práce.

Obsah

OBSAH.....	4
ÚVOD	5
KAPITOLA 1	7
TEORETICKÉ VYMEZENÍ DRAMATU.....	7
1.1. <i>Struktura dramatu</i>	7
1.2. <i>Vztah textu a inscenace</i>	11
1.3. <i>Dramatické postavy a jejich vyjádření</i>	13
KAPITOLA 2	16
APLIKACE TEORETICKÝCH VÝCHODISEK NA TEXT ČAPKOVA.....	16
DRAMATU VĚC MAKROPULOS	16
2.1. <i>Struktura dramatu</i>	16
2.2. <i>Dramatické postavy a jejich vyjádření</i>	18
2.3. <i>Detailní rozbor charakterů postav</i>	21
KAPITOLA 3	33
TEORETICKÉ VYMEZENÍ LIBRETA.....	33
3.1. <i>Vymezení libreta z jeho dramatické stránky</i>	33
3.2. <i>Specifické rysy libreta</i>	33
3.3. <i>Dramatické postavy a jejich vyjádření</i>	35
3.4. <i>Forma libreta</i>	36
3.5. <i>Vztah textu a hudby</i>	37
3.6. <i>Způsob upravování předlohy v libreto</i>	38
KAPITOLA 4	41
APLIKACE TEORETICKÝCH VÝCHODISEK NA TEXT JANÁČKOVA	41
LIBRETA VĚC MAKROPULOS.....	41
4.1. <i>Struktura libreta (dramatické vymezení)</i>	41
4.2. <i>Specifické rysy libreta</i>	43
4.3. <i>Dramatické postavy a jejich vyjádření</i>	45
4.4. <i>Detailní rozbor charakterů postav</i>	48
KAPITOLA 5	54
POROVNÁNÍ DRAMATU A LIBRETA VĚC MAKROPULOS	54
5.1. <i>Struktura</i>	54
5.2. <i>Dramatické postavy a jejich vyjádření</i>	56
5.3. <i>Jednotlivé postavy v dramatu a libretu</i>	58
5.4. <i>Odlišnosti Čapkova dramatu a Janáčkova libreta</i>	66
ZÁVĚR	75
RESUMÉ.....	79
SUMMARY	81
KLÍČOVÁ SLOVA.....	83
LITERATURA	84
PŘÍLOHY	CHYBA! ZÁLOŽKA NENÍ DEFINOVÁNA.

Úvod

Libreto je specifický žánr, o jehož samostatném postavení v rámci literatury se často pochybuje. O jeho podobnosti s dramatem ovšem není sporu. Zapřičiňuje to nejen velmi podobná vnější forma, ale také určité shodné zákonitosti vnitřní. A právě podobnost a rozdíly libreta a dramatu jako formy jsme vybrali za téma této diplomové práce.

Výchozím textem nám bude Čapkovo drama *Věc Makropulos* a Janáčkovo libreto z něho vycházející. Shodný námět jsme zvolili, protože se domníváme, že umožňuje lépe a názorněji vystihnout rozdíly i shody obou forem. Samozřejmě nemůžeme opomenout různou libretistickou praxi v jednotlivých stoletích nebo odlišný způsob práce libretistů či skladatelů. V našem případě budeme ověřovat hypotézy na textech z 20. století, kdy se objevují první tendence k neveršovaným libretům a k využívání činoherních předloh. Také Janáčкова volba tématu k zhudebnění odráží moderní hudební myšlení.

Věc Makropulos představuje pro libreto do té doby velmi neobvyklý námět – detektivní příběh s poměrně složitým právnickým základem, kde Čapek zdůraznil jeho konverzační charakter. Janáček ale nedbal zdánlivých překážek pro zhudebnění a předlohu upravil tak, aby se stala vhodným libretem pro operu. Jako sekundární výstup z naší práce by tak měl vzniknout také doklad Janáčкова způsobu práce s textem, úprav předlohy.

Předmětem zkoumání jsou oba texty *Věci Makropulos*, na jejichž základě chceme ověřovat stanovené hypotézy a z jejichž podoby budeme usuzovat na zákonitosti obecnějšího charakteru. Pozornost bude zaměřena na strukturu, srozumitelnost, postup děje a charakter postav. Naším cílem je 1) ověřit hypotézu, že libreto má shodné rysy s dramatem a názorně dokázat, které to jsou, 2) ověřit a doložit existenci specifických rysů libreta (a) děj je zjednodušený, (b) dramatické postavy jsou spíše typizované, nekomplikované, (c) děj je výpravový a názorný, (d) upřednostňovány jsou základní vztahy, vyvolávány základní emoce.

Metody, které použijeme, budou především metody srovnávací. Srovnávat budeme texty ve vymezených rovinách (vnější a vnitřní členění, dramatické postavy a dějové posuny), povšimneme si rozdílů v hlavním i vedlejším textu. V první kapitole vymežíme drama z hlediska struktury, formy, a provedení. Všimneme si struktury vnější i vnitřní, vztahu textu a inscenace a vyjádření dramatických postav. Následovat bude aplikace teoretických východisek na text Čapkova dramatu *Věc Makropulos*. Zjistíme, do jaké míry se obecné rysy potvrzují v tomto typu textu. U postav rozpracujeme přehledné položky, které nám umožní následné zřetelné srovnání s libretem. V oblasti vyjádření charakterů postav nám poslouží tabulka. Stejným

způsobem budeme postupovat u libreta – vymezíme jeho obecné rysy se zaměřením na jeho specifika a následně aplikujeme na Janáčkovu libreto. V páté kapitole dojde ke srovnání obou aplikovaných kapitol.

V závěru budou představeny nejvýraznější rozdíly, které se projevily při srovnání textů, budou ověřeny stanovené hypotézy a některé z nich zobecněny. Jsme si přitom vědomi toho, že vzhledem k tomu, že analýza probíhá pouze na jednom vybraném typu libreta a dramatu, má obecné vyvozování jen omezenou výpovědní hodnotu.

Kapitola 1

Teoretické vymezení dramatu

Drama patří z hlediska novodobého druhového rozdělení (próza – poezie – drama) mezi texty předurčené k inscenaci. Tyto texty jsou nejčastěji v prozaické formě, řidčeji pak ve formě básnické. Předurčení k inscenaci neznámá, že by text nebyl plnohodnotným dílem sám o sobě, ovšem svou formou naznačuje divadelní možnosti ztvárnění, takže představuje do určité míry program pro inscenaci.¹

1.1. Struktura dramatu

Text dramatu má svá specifika. Jedním z nich je vizuální stránka, která rozlišuje text na hlavní a vedlejší. Text hlavní představují promluvy, které jsou realizovány postavami dramatu. Grafickými a polygrafickými prostředky (fontem písma, sazbou, závorkováním aj.) je odlišen text vedlejší. Není určen k přednesu, ale je velmi důležitý pro upřesnění textu, svým způsobem nahrazuje některé prozaické prostředky, jako je popis či charakteristika postav. Na jeho základě může čtenář lépe porozumět dramatu a inscenátor (režisér) ho využívá či vypouští dle svých záměrů. Mezi vedlejší text řadíme (podle L. Jungmannové): seznam a profil postav, určení místa a času děje, prefixy promluv neboli jména mluvčích.²

Profil postav nebývá v moderním dramatu příliš obsáhlý. Většinou se omezuje na sociální status postavy a příbuzenský vztah k ostatním postavám. Určení místa a času děje se uvádí buď celkově hned v úvodu nebo také průběžně v rámci jednotlivých dějství, scén. Tento typ vedlejšího textu bývá někdy autorem opomíjen (informace nejsou celistvé, dostatečně konkrétní) a při inscenacích může být proměňován či vypuštěn. Jozef Mistrík uvádí ještě přesnější dělení vedlejšího textu (v jeho terminologii tzv. poznámky). Scénické poznámky se vztahují k dekoraci, rekvizitám, světelným a zvukovým efektům. Charakterové poznámky dokreslují postavu z hlediska jejího jednání i pocitů. Tyto poznámky Mistrík dělí dále na obsahové a formální. Obsahové vyjadřují pocity, stavy a přístupy postav k jednotlivým situacím, formální pak vnější popis postav a jejich reakce v průběhu děje z hlediska intonace, mimiky, gesta, pohybu atp.³ Mistrík přitom nevyklučuje možnost existence obou typů najednou.

Poznámka dává podle Milana Lukeše dramatikovi jednu z mála možností, jak dát najevo svůj postoj k dějům a situacím, které sám vytvořil. Toto umožňuje především poznámka subjektivní, tedy ta, která

¹ Srov. [15], heslo Drama.

² Tamtéž.

³ Srov. [14], str. 77.

se stylisticky více blíží textu hlavnímu. Poznámka tradiční je pak spíše podobná „oku kamery“, které se snaží objektivně přiblížit recipientovi okolnosti děje.⁴

Chceme-li hovořit o dramatické formě jako celku, pak ji definujeme jako formu dialogickou (ve smyslu střídání promluv mezi postavami), příp. monologickou (ovšem ve smyslu promluvy postavy ve vztahu k publiku). Děj dramatu je uskutečňován postavami a jejich akcemi. To je pro drama typickým znakem. Jak interpretuje Milan Lukeš Aristotelův výklad dramatu, již samotný etymologický původ slova „drama“ (= napodobování osob jednajících) vedlo k činnosti, a to nikoliv k činnosti směřující ke konkrétnímu cíli, ale k činnosti jako volbě jednání s veškerou odpovědností za ni vzatou.⁵

„Ideálně typické drama (označované jako drama aristotelské nebo též nověji podle P. Szondiho drama absolutní) se zaměřuje na maximálně podstatný a vypjatý děj, postavený na dramatickém konfliktu, tj. ostrém a řešitelném střetu dvou protikladných, přesto však vnitřně stejně oprávněných hodnotových principů.“⁶ Takto vnímané drama vyžaduje jednotu děje, času a prostoru. Mělo by mít minimum odboček, čas by se měl co nejvíce blížit reálnému času představení, scéna by se měla co nejméně prostorově proměňovat. Recipienti by měli díky stupňovanému ději dojít k zušlechťující katarzi. Uvedená trojí jednoty vycházela samozřejmě také z praktických podmínek následného provedení dramatu. Do určité míry tak stavbu dramatu ovlivňovala možnost střídání scén, zobrazovat různý čas či prostor nebo také neobvyklost přestávek.⁷

Toto ideální drama je již v dnešní době poněkud modifikováno. Oproti několikadenním představením⁸ (za účelem splnění časové reálnosti) za doby renesanční se délka představení zkrátila na dvě až tři hodiny, přičemž časové skoky v ději mohou být i několik let. Počet dějových linií a odboček se mění v závislosti na typu dramatu (absurdní drama, tragédie, komedie, groteska aj.), není ovšem nutně minimalizován. Scéna se proměňuje libovolně podle záměru autora, potažmo režiséra.

Stupňovaný děj byl v ideálním dramatu rozčleněn podle vývoje děje do pěti částí. Velmi konkrétně se jimi zabývá G. Freytag ve své studii *Technika dramatu*. Jedná se o tyto stupně: expozice, kolize, krize, peripetie a katastrofa⁹ (nebo také úvod, stoupání, vrchol, obrat,

⁴ Srov. [11], str. 44.

⁵ Tamtéž str. 94.

⁶ [15], heslo Drama

⁷ Srov. [11], str. 122.

⁸ Tamtéž, str. 128.

⁹ [15], heslo Drama

katastrofa¹⁰). Úvod neboli expozice slouží k uvedení postav. Musí být působivý a události v něm obsažené nesmí být vzhledem k dalšímu nutnému stupňování příliš silné. Poměrně brzy je vhodné přejít k prvnímu mezistupni – *momentu prvního napětí*. Je to jen určitý motiv, který „rozehrává“ děj a zájem recipienta. Stoupání děje neboli kolize souvisí s dalšími postavami a uvedením soupeřů, díky nimž se děj komplikuje a zaplétá. Vrchol neboli krize obsahuje *rozhodující událost stoupajícího boje*¹¹. Tato scéna má být široce a brilantně rozvedena. Pokud má následovat *tragický moment* (další mezistupeň), je potřeba vsadit do tohoto stupně ještě jednoznačné postavení obou kontrastujících míst proti sobě. Pak může přijít samotný mezistupeň tragický moment, po jehož krátkém vystižení přichází obrat neboli peripetie. Podle Freytaga nastává v tomto stupni nejtěžší úkol pro dramatika, protože po vrcholu nesmí děj ani zájem recipienta opadnout. Musí být opět oživeno napětí, děj a zájem nesmí být rozptýlen. Proto zde platí zásadní pravidlo používat pouze základní rysy a silné efekty, ubrat scén a zpřehlednit děj. Nejlépe doporučuje Freytag umístit před katastrofu scénu, kde hrdina bojuje s protivníky a překážkami nebo probíhá vnitřní boj hrdiny. Posledním mezistupněm před závěrem dramatu je *moment posledního napětí*. Freytag připomíná, že katastrofa dramatu nesmí recipienta překvapit. V této fázi děje již adresát tuší, jak děj dopadne, očekává nevyhnutelný konec. Moment posledního napětí vnáší do děje určitou malou naději, že se ještě vše obrátí a změní. Tato naděje ovšem nesmí být příliš výrazná, natož pak skutečně měnit postavení stran. „Přes tento záhyb musí divák vždy bezpečně pociťovati tísnivou nutnost toho, co předcházelo.“¹² Poslední fází děje je katastrofa neboli konec děje. Podle Freytaga „úkolem posledních slov dramatu je vzpomenouti, že nebylo předvedeno nic náhodného, co se snad jednou stalo, ale že je to poetické, všeplatné a obecně srozumitelné.“¹³ V katastrofě dochází k nutnému důsledku dosavadního vývoje děje. Závěr by neměl být zbytečně široce rozvedený, ale musí být přesný a nezatajit nic, co je pro pochopení smyslu důležité. Dramatikův nelehký úkol vystavět dobré drama vystihuje Freytag těmito slovy: „Nalézti dobrý úvod a půvabný moment prvního napětí, který uvádí nitro hrdinovo do varu – to je věc důvtipu a zkušenosti. Mocné vyhnání vrcholu je především věcí básnické síly. Dobrou katastrofu udělá mužné srdce a mocný cit. Ale nejtěžší je působivý obrat. Tu nezajistí úspěch ani zkušenost, ani poetické bohatství, ani čistý jas básníkova ducha. To zmůže jen spojení všech těchto vlastností – a mimo to ovšem vhodná látka,

¹⁰ [4], str. 51

¹¹ Tamtéž str. 58.

¹² Tamtéž str. 61.

¹³ Tamtéž str. 62.

dobré nápady – zkrátka štěstí.“¹⁴

Jak již bylo řečeno, tento tradiční pětistupňový model je již překonán. Už v době, kdy ho Freytag vytvořil (1863) nevycházel z objektivních rozborů (drama antické, shakespearovské a německé klasické) – podle Lukeše tato díla viděl autor zkresleně, již podle svých představ vývoje a stupňování děje (údajně vycházel Freytag z dělení podle Aristotela, ovšem Lukeš s takovým názorem polemizuje)¹⁵. V době, kdy Freytag vydal svou knihu, začínala se paradoxně struktura dramatu výrazně proměňovat a vzájemně odlišovat. Tak vznikla Ibsenova dramata nebo Freytagově struktuře se vymykající díla Bertolda Brechta aj. Moderní drama tak nastolilo nový otevřenější směr v dramatické formě, podpořilo mísení žánrů¹⁶, hlubší propojení dramatu a inscenace již v záměru autora, dalo větší prostor řeči nad jednáním¹⁷, přetvořilo konflikt (banalizuje, vynechává, skrývá, neřeší atp.).

Drama kromě členění podle vývoje děje můžeme členit ještě na určité vnější jednotky. Terminologie v tomto případě není úplně sjednocena. Mluvíme o výstupech, obrazech, scénách či aktech. Dělení textu na akty může být moderním autorem vnímáno jako *fáze rozvoje děje i myšlenky*.¹⁸ Akt, scéna, obraz či dějství představují vyšší dělení (ohraničení větších celků). Podle Mistríka je toto dělení formálně znázorněno *oponou, potenciální přestávkou nebo potenciální změnou scény*.¹⁹ Drobnější dělení je pak označováno jako výstupy. Podle Lukeše se výstup liší od vyššího dělení tím, že „ho neodhraničuje časoprostorová změna, ale změna v rovině dramatických postav.“²⁰ Výstup se tedy mění zároveň s odchodem či příchodem dramatické postavy na scéně.

Mistrík uvádí přesnější dělení složek dramatického textu: paralingvistické prostředky, extralingvistické prostředky, lingvistické a mimolingvistické.²¹ Mezi paralingvistické prostředky řadí artikulaci, melodii, důraz, tempo, rytmus, kinetiku a další. Extralingvistické prostředky jsou pak takové prostředky, které stojí mimo samotný text, ale nějakým nepřímým způsobem text ovlivnily (prostředí, kultura uživatele jazyka atp.), při inscenaci jsou to zase takové prostředky, které z vnějšku zasahují do recipientova vnímání textu (dekorace, rekvizity, světlo a zvuk). Lingvistické prvky jsou všechny, které jsou

¹⁴ [4], str. 62-63

¹⁵ Srov. [11], str. 120.

¹⁶ Srov. tamtéž str. 122.

¹⁷ [15], heslo Drama

¹⁸ [11], str. 128

¹⁹ Srov. [14], str. 131.

²⁰ Tamtéž str. 128.

²¹ Srov. [14], str. 48.

přesně jazykově formulované a od autorova sepsání neměnné, mimolingvistické jsou poznámky (neboli vedlejší text) v dramatickém textu.²²

1.2. Vztah textu a inscenace

Jak již bylo řečeno v úvodu kapitoly, drama patří mezi texty předurčené k inscenaci. O tom, v jaké pozici stojí samotný text oproti inscenaci, se ovšem dlouho vedly spory. Gustav Freytag v úvodu své knihy *Technika dramatu* říká: „Drama je samostatným literárním dílem, pokud je odloučeno od synthesy divadelní; ve styku s ní se stává libretem, na němž režisér, herec, výtvarník a hudební skladatel staví své umění, tak jako zdi domu se vytyčí nad jeho půdorysem.“²³ Ale právě literárnost dramatu bez jeho uvedení v divadelní podobě byla nejčastěji zpochybňována. Pavel Janoušek ve své knize *Studie dramatu* představuje dvě zdánlivě kontrastní koncepce - teatrologickou a literární. Teatrologická koncepce klade důraz na inscenaci, provedení tetu jako neodmyslitelnou součást dramatu. Čistě literární koncepce považuje inscenaci pouze za reprodukci textu na jevišti, tudíž pro samotný text irelevantní záležitost. Janoušek vysvětluje jejich opodstatnění ve vztahu k historickému vývoji divadla i dramatu pro divadlo psaného. Připomíná, že role režiséra, který pouze nepřevádí autorův text co nejvěrohodněji do jevištní podoby pomocí kostýmů a výpravné scény, ale naopak který hledá v dramatickém textu nové významy, hlubší smysl a nové možnosti vyjádření, vzniká až v 19. století. Teprve od té doby je na inscenaci pohlíženo jako na režisérovu schopnost nového pohledu na drama.

Již samotná forma dramatu (tedy především její poznámková součást) směřuje k inscenaci a předpokládá ji. Autor, který drama píše, musí s touto skutečností počítat. Stejně tak ale musí psát svůj text srozumitelný a interpretovatelný pouze pro čtenáře. Text by měl být celistvý, bez zásadních významových mezer, které by si čtenář nemohl na základě dosud z textu známého doplnit.²⁴ Vedlejší text (poznámky) umožňuje jak čtenáři, tak režisérovi lépe pochopit a přesněji interpretovat autorův záměr. Přesto může často docházet k dezinterpretaci nebo reinterpretaci autorova díla. Dezinterpretace úmyslně či neúmyslně potlačuje autorem zamýšlené významy, reinterpretace nachází významy nové, autorem nezamýšlené. Autor s ohledem k předpokládanému zinscenování vkládá do vedlejšího textu relevantní poznámky, na jejichž základě očekává hodnověrnější zpracování blízké jeho záměru. Množství poznámek a jejich charakter

²² Srov. [14], str. 72.

²³ [4], str. 5

²⁴ Srov. [8], str. 15.

ovšem často souvisí s dobovou divadelní praxí. Autor tak často vypisuje pouze to, co se nějakým způsobem od této praxe odlišuje. Jak uvádí Janoušek, může se tak stát, že je čtenář okouzlen metaforami, aniž by si uvědomoval, že jejich použití bylo nevyhnutelné, protože nahrazovalo vizuální vjem (například divadlo nemělo možnost pracovat s proměnami osvětlení, takže potřebovalo-li noční scénu, muselo ji, aby se tato stala scénickou realitou, vyjádřit jinak).²⁵ Bez dostatečných teatrologických a literárních znalostí je potom obtížné věrně a přesně reprodukovat autorův záměr. Ovšem ani poté není přesnost zaručena, protože zde vyvstává hledisko časové a kulturní vzdálenosti od vzniku díla. Lépe řečeno čím je dílo starší, tím spíše se chápe v současném způsobu uvažování v závislosti na proměně světa, kultury i divadelní praxe. Lze tedy říci, že není možné přenést drama z literární podoby přímo na jeviště, aniž by tím nedocházelo k různým interpretacím. V tom spočívá role režiséra, který reinterpretuje či dezinterpretuje, experimentuje s textem a jeho významy, scénou a smyslem díla. Slovy P. Janouška: „Inscenace je pak vůči tomuto nikdy nedovršenému smyslu dramatu konkretizací nepřímou, prostředkovanou nově vstupujícím subjektem; konkretizací, která je ale již jeho výraznou interpretací, výkladem nikdy nedovršeného smyslu ve směru možností, dovedností, záměrů a cílů inscenátora-interpreta.“²⁶

Úloha režiséra je tedy již od 19. století, jak bylo řečeno, velmi významná a pro inscenaci zásadní. Také režisér podléhá určitým trendům zpracování a vykládání textů, velmi často se snaží diváka překvapit novým výkladem, scénou či provokací. Režisér může s textem nakládat velmi volně. Vynechává či doplňuje postavy, mění titul hry, vynechává některé textové pasáže apod.²⁷ To vše ale drama svou formou a určením dovoluje, autor s tím do jisté míry dopředu počítá. Jak ovšem uvádí Lukeš, postavy dramatu tvoří také celek (dramatický personál), který sice může být různě seškrtán či přeorganizován, ale je tím zasahováno do struktury a významových rovin díla. Takové změny se projevují v omezení dramatického světa a jeho charakteru a také často v zastoupení společenského spektra.²⁸

Vrátíme-li se k úvodní otázce, zda je drama literárním dílem i bez svého divadelního provedení, odpovídáme jednoznačně kladně. Drama je schopné zaujmout čtenáře i skrze text, nabízí mu dostatek možností, jak textu lépe porozumět a zasadit ho do konkrétního prostředí a evokované představy, především za pomoci vedlejšího textu. Řetězec autor – text – čtenář není v dramatu nijak narušen,

²⁵ Srov. [8], str. 20

²⁶ Tamtéž str. 17.

²⁷ Srov. [11], str. 33.

²⁸ Srov. tamtéž str. 175.

pouze forma je oproti próze či poezii jiná, ovšem neméně srozumitelná. Inscenace pak figuruje v řetězci autor – text – inscenace – divák, a je vlastně už konkrétním výkladem režiséra (podobně jako třeba zfilmování prozaické předlohy).²⁹ Z hlediska čtenářovy volnosti fantazie a vlastních výkladů je literární drama svobodnější než inscenace. Obě formy jsou ovšem možné.

1.3. Dramatické postavy a jejich vyjádření

Dramatické postavy mají mnoho společného s literárními postavami, proto si nejprve budeme všimnout právě obecného vymezení. „Literární postava (někdy též osoba) je každá bytost, která účinkuje v rámci příběhu, zpravidla je určena svým jménem a představuje téma člověka (třeba i nepřímo, v nelidských formách).“³⁰ Jméno může být autorem vybíráno záměrně a příznačně – o postavě může již dopředu něco vypovídat (původ postavy, historické období, povaha atp.). Peterka uvádí rozdělení jmen na obyčejná, historická, zvukově expresivní, mluvící čili symbolická, přezdívková, redukováná, aluzivní a systémová.³¹

Postavy slouží autorovi jako prostředníci k vyjádření vlastního pohledu na svět, jako prostředky zkoumání světa z různých úhlů pohledu, jako způsob utváření vlastního názoru.

Peterka dále uvádí typologii postav podle důležitosti v příběhu, etické funkce, stylizace vztahu k realitě, poměru k ději, konstelace (interakce) a reprezentativnosti (symbolického významu).³²

Podle důležitosti postavy v příběhu dělíme postavy na hlavní a vedlejší. V dramatu na tomto základě rozlišujeme hlavní a vedlejší role. Nejčastěji je toto dělení určeno rozsahem textu postavy, přítomností na scéně a samozřejmě důležitostí a závažností pro celkovou dějovou linii. Hlavní a vedlejší postavy jsou určovány nejen „ideovou vahou“³³, ale především svým dramatickým významem, dramatickou zaměstnaností. Tak postavy hlavní mají největší podíl na jednotě děje a jsou jeho nositelem, postavy vedlejší a epizodní mají jako základní funkci informovat a vysvětlovat jednání postav hlavních. Na rozdíl od nich ale nemají hlavní podíl na rozvíjení dramatické zápletky, často se vyskytují v místech méně pro rozvoj děje důležitých (v případě epizodních postav je jejich význam ve vztahu k rozvoji dramatického děje spíše podřadný).³⁴

²⁹ Srov. [8]

³⁰ [22], str. 156

³¹ Tamtéž str. 162.

³² Tamtéž str. 157.

³³ Termín O. Zicha v Estetice dramatického umění (1931).

³⁴ Srov. [9], str. 228-229.

Etická funkce postavy rozlišuje postavy kladné a záporné (případně neutrální) na základě převažujících vlastností postav (u kladných převažují vlastnosti považované společností za správné, dobré a oceněnihodné, u záporných pak špatné, zlé a trestuhodné). Adresát je většinou ve shodě s autorovým hodnocením postav, ovšem své sympatie přiděluje na základě vlastních zkušeností a citění, takže může někdy hodnotit kladnou postavu záporně a naopak. Přesto vlivem společenských konvencí a způsobu autorova vyjádření etické funkce postavy rozpoznává autorovo hodnocení a záměr. V umělecké literatuře se vyskytují často také postavy *rozporné*, které nejsou jednoznačně kladné či záporné, ale postupně se utvářejí na základě vnitřních rozporů a vnějších okolností.

Z hlediska vztahu postavy k reálnému světu vyčleňujeme postavy fiktivní a reálné (resp. historické). Reálné postavy se vztahují „jednoznačným způsobem k osudu čtenářům známých jedinců, kteří žijí nebo jejichž život je věrohodně doložen.“³⁵ Forma fikce určuje přirozené postavy (existující v rámci fyzikálních zákonitostí), nadpřirozené postavy (překračující tyto zákonitosti a spojované s magií a zázraky), fantastické (originální, vymykající se řádu našeho světa) a antropomorfizované (přebírající lidské vlastnosti – týká se nejčastěji zvířat).

Podle poměru postav k ději rozeznáváme postavy plošné (podřízené ději) a plastické neboli psychologické (ději nadřazené s komplikovanější psychologií a vývojem charakteru v průběhu děje). S tím souvisí také postavy definiční (jednoznačné, plně určené a vysvětlitelné) a hypotetizované (nedourčené, nejednoznačné – tedy tajemné).³⁶

Konstelace postav může být ustálená. Typické jsou kontrastní dvojice muž – žena, pán – sluha, zlo – dobro apod. Trojúhelníkovou sestavu představuje například milostný, rodinný nebo sourozenecký trojúhelník.

Reprezentativnost postav je dána rozsahem jejich kulturního vlivu, typologií a významem pro společnost. Čím více je postava reprezentativní, tím více je výrazná a v nějaké vlastnosti vyhraněná. Často se pak takové postavy stávají synonymem pro onu vlastnost.

Veškeré výše uvedené dělení se do jisté míry týká i dramatických postav. Dramatické postavy otevírají ještě další dimenzi ztvárnění, totiž herecké provedení postavy – jak svou roli pojme, prožije a určí samotný herec (samozřejmě do jisté míry v závislosti na záměru režiséra).

Postavy jsou v dramatickém textu prvotně charakterizovány v úvodním výčtu postav. Zde se nejčastěji dozvídáme pouze jejich

³⁵ [9], str. 158

³⁶ Srov. [22], str. 159.

příbuzenské vztahy a společenské postavení. I to je ovšem důležitá informace, která je pro tuto formu typická.

Počet postav, stejně jako v literárním díle, není zásadně omezen. Ovšem oproti literárnímu dílu musí dramatické dílo počítat s inscenací a tedy s možnostmi existence určitého počtu postav zároveň na jevišti. Autor dramatického textu musí omezovat davové scény, promyslet celkový počet postav i vzhledem k omezenému rozsahu díla (divadelní hry průměrně nepřesahují ve svém provedení tři hodiny) a srozumitelnosti pro diváka. Zajímavé je také tvrzení J. Mistríka, že „počet osob na scéně často souvisí s dramatickou gradací dějství nebo celé hry: čím se více děj přibližuje k vrcholu, tím je počet postav na scéně větší.“³⁷

Charakter postav je pak určován především jejich jednáním, postojem k událostem, tvoří se tedy až v průběhu děje. Lukeš uvádí, že v dramatu existují i postavy, které nemají charakter, nýbrž pouze funkci (drobné pomocné postavy – sluhové, poslové atp.).³⁸ Takové funkční postavy pomáhají průběhu děje nebo profilaci jiných dramatických postav. Dále rozlišuje mezi dramatickou postavou a dramatickým charakterem. Dramatická postava je tvořena autorem a je zakotvena v textu. Dramatický charakter je výsledkem adresátova vnímání postavy.³⁹ Dramatická postava v takovém pojetí nepředstavuje pouze mluvenou roli, ale všechny vystupující postavy, ať je to dav nebo němá postava, loutka apod. Naopak dramatickou postavou není ta, o které se pouze mluví, jakkoli plasticky může působit⁴⁰.

Při analýze dramatického personálu si všímáme kontrastnosti postav (zastoupení pohlaví, věk, sociální postavení). Při analýze jednotlivých postav si všímáme jejich jednání, řeči (případně způsobu uvažování – pokud to typ dramatického textu umožňuje), vnějšího vzhledu (i ten má totiž vliv na adresátovo vnímání charakteru postavy, vypovídá například o jeho společenském zařazení; bývá v textu vyjádřen nejčastěji vedlejším textem a to ještě nepřímo, u inscenací bývá jedním z variabilních prvků), hodnocení jinými postavami a prostředím (to opět spíše nalezneme ve formě poznámek).⁴¹

³⁷ [14], str. 129: „Počet osôb na scéne často súvisí s dramatickou gradáciou dejstva alebo celej hry: čím sa viacej dej približuje k vrcholu, tým je počet postáv na scéne väčší.“

³⁸ Srov. [11], str. 162.

³⁹ Srov. tamtéž str. 170.

⁴⁰ Srov. tamtéž str. 176.

⁴¹ Srov. [22], str. 161.

Kapitola 2

Aplikace teoretických východisek na text Čapkova dramatu Věc Makropulos

V této kapitole se pokusíme vyhledat výše uvedené prvky typické pro drama. Jako textová předloha nám poslouží Čapkova Věc Makropulos.⁴²

2.1. Struktura dramatu

Věc Makropulos řadíme mezi tzv. problémová dramata. Ve středu zájmu nestojí konflikt, který je třeba vyřešit, ale problém, o kterém je vhodné diskutovat. „Problém nesměruje k vytvoření závěrečného klidu a smíru, ale naopak k vyvolání divákovy myšlenkové aktivity.“⁴³ Ústředním bodem je ve Věci Makropulos problém lidské dlouhověkosti. Vše, co se do té doby odehrává (do doby, než je problém nastolen), je pouze příprava prostředí, představení postav a rozvedení okolností, do nichž bude problém zasazen a řešen. Přesto se můžeme pokusit rozčlenit děj do klasických stupňů vymezených Freytagem.

Expozice slouží k uvedení postav. V úvodu prvního dějství jsou představeni Vítek, Gregor, Kolenatý a Kristina. Divák se seznamuje s kauzou Gregor – Prus a moment prvního napětí přináší Emilia Marty s novým, údajně zásadním důkazem. To odpovídá požadavku přiměřeně výrazné události, obsažené v expozici.

Druhý stupeň, stoupání (kolize), souvisí s dalšími postavami, s uvedením soupeřů a komplikováním děje. Stoupání děje je spjato s ověřováním Emiliiny indicie (nalezení Prusova testamentu), představením Prusa (soupeř Gregora, majitel obálky s Věcí Makropulos) a komplikováním děje citovými vztahy mužů k Emilii. Tyto vztahy, které dávají více nahlédnout do povahy Emilie i ostatních postav a vyostřují její potřebu získat zapečetěnou obálku, jsou tématem celého druhého dějství. Až v dějství třetím získává Emilia Věc Makropulos, přichází ostatní postavy, aby ji obvinili ze lži a podvodu, a tím ji nakonec donutí promluvit o Věci Makropulos.

Tedy až v poslední části dramatu, po proměně scény, přichází vrchol dramatu - totiž představení problému. Teprve nyní se divák dozvídá, co je to Věc Makropulos, jak vznikla a co přinesla Emilii. Čtvrtý Freytagův stupeň – obrat – bychom mohli v přeneseném významu nalézt ve chvíli, kdy všechny postavy na základě Emiliiny

⁴² [2]

⁴³ [8], str. 56

zповědi uvěří jejímu životnímu osudu. Nastává tak svým způsobem obrat v jejich dosavadním uvažování – kauza přestává být centrem jejich pozornosti. Nezajímají je důkazy ani výsledek procesu, do středu zájmu se dostává samotná Věc Makropulos.

Místo momentu posledního napětí se v dramatu otevírá prostor pro předvedení názorů, jak s Věcí Makropulos naložit. Jak by bylo možné ji využít, co si počít s receptem na dlouhověkost.

Freytag uvádí, že katastrofa (poslední článek jeho dělení) nesmí recipienta překvapit. Adresát tuší, jak děj dopadne. V případě problémového dramatu ovšem nelze o nějakém jednoznačném závěru hovořit. Adresát naopak nemusí do poslední chvíle vědět ani předvídat, jak se děj zakončí. V našem případě se nabízí rozhodně víc možností – Emilia si může Věc Makropulos ponechat (a například odjet). Ona ji ovšem v závěru nabízí ostatním, překonává svůj strach ze smrti a chce Věc Makropulos přenechat komukoliv z přítomných, kdo o ni projeví zájem. Nyní se otevírá možnost, aby ji někdo z postav přijal a použil dle svého, v předchozí diskuzi vyjádřeného, názoru. Jenže tím by se drama neuzavřelo, muselo by (stejně jako Shawovo dílo *Zpět k Metuzalémovi*) pokračovat v dalších dílech, kde by byly představeny důsledky skutečné aplikace Věci Makropulos. Ukazuje se tedy, že spálení Věci Makropulos (tedy skutečný Čapkův závěr), bylo jedinou možnou cestou, jak drama uzavřít, aniž by se tím uzavřela možnost divákova následného samostatného uvažování.

S výstavbou děje ve vztahu k tradičnímu dramatu ještě souvisí tzv. trojí jednota (jednota děje, času a místa), na jejíž uplatnění ve Věci Makropulos krátce zaměříme naši pozornost.

Jednota děje (minimum odboček, zaměření na hlavní děj) není důsledně dodržena – považujeme-li za hlavní děj cestu k objasnění Věci Makropulos, pak je děj zpomalován a rozměňován mnoha dialogy. Je to ovšem přirozené vzhledem k typu dramatu. Jednota času (měl by se co nejvíce blížit reálnému času) není hrubě porušena, resp. děj se odehrává během tří dnů (začíná dopoledne v kanceláři, večer vystupuje Emilia v divadle, druhý den ji navštíví v divadle a noc stráví s Prusem ve svém hotelovém pokoji, kde ji ráno zastihnou ostatní postavy). Dílčí časové údaje vyčteme z hlavního textu (první dějství: „Starý je od rána u soudu.“, druhé dějství: „Za včerejší večer.“ a „Dnes v noci.“) nebo z textu vedlejšího (třetí dějství: Slabý ranní úsvit.) Jednota místa (co nejméně prostorových proměn) není dodržena, ovšem proměny jsou pouze dvě (z pokoje kanceláře se děj přesouvá do divadla a poté do hotelového pokoje, kde je děj zakončen).

Drama je členěno do tří dějství s proměnou. V prvním dějství se dozvídáme nejvíce o kauze Gregor – Prus, v druhém dějství se akcentuje Emiliin osobní život a vztahy, ve třetím dějství před

proměnou se situace po všech stránkách vyhrocuje, po proměně potom vysvětluje a zakončuje.

Vedlejší text zahrnuje seznam a částečně profil postav (pouze u některých postav je uvedeno celé jméno, sociální status nebo příbuzenský vztah). Určení místa děje je uvedeno na začátku každého dějství (či proměny). V průběhu děje není zásadně komentováno (většinou se poznámka týká pouze pohybu v rámci daného prostředí). Čas děje není explicitně vyjádřen, ovšem především z hlavního textu ho lze vyčíst (z věku Emilie můžeme vypočítat, že děj se odehrává v roce 1922, tedy v roce, kdy Čapek skutečně drama píše). V prvním a druhém dějství se ve vedlejším textu nachází i scénické poznámky (dekorace, rekvizity), u proměny také charakterové poznámky (obsahové i formální). V průběhu děje se uvádějí spíše charakterové poznámky formální (týkající se pohybu a gest), až v posledním dějství včetně proměny se více objevují i obsahové (týkající se pocitů a přístupů). Poznámky týkající se zvuků najdeme ojediněle (zvonění).

Poznámka je spíše tradiční (nevyjadřuje se k ději, je objektivní, přibližuje vnímateli okolnosti a podrobnosti děje).

Forma hlavního textu je jak dialogická, tak i monologická (např. Vítкова citace Dantonovy promluvy).

2.2. Dramatické postavy a jejich vyjádření

Dramatické postavy ve Věci Makropulos nemůžeme tak snadno rozdělit jako v tradičním dramatu. Dělení kladné/záporné v problémovém dramatu sotva uplatníme. Nejde o konflikt postav, ale o konflikt názorů, resp. představení názorů. Toto dělení tedy nebudeme v našem rozboru používat.

O něco složitější je to v určení postav podle významu - tedy rozlišení hlavních a vedlejších postav. V následující podrobné analýze nacházíme určitou odpověď - pokud považujeme za hlavní postavu takovou, která má největší rozsah textu (promluv) a na děj působí zásadně, pak jako hlavní postavu určíme Emilii Marty (Elinu Makropulos atp.). Emilia Marty promlouvá 479krát a představuje Věc Makropulos - téma hodné diskuze. V závěru ji navíc nabízí ostatním. Dalšími důležitými postavami z tohoto hlediska jsou Kolenatý, Gregor a Prus, jejichž počet promluv se pohybuje kolem 200, jsou přítomni všem důležitým momentům a mají na nich účast. Zajímavé je, že Kristina (66 promluv), která nakonec hraje „hlavní roli“ v závěru dramatu, se nijak výrazně v průběhu děje neprojevuje, a řadíme ji tak mezi role vedlejší. Ještě menší význam má Janek (ten vystupuje pouze ve druhém dějství), a mezi vedlejší postavy zařadíme také Kristininu otce Vítka (106 promluv) vzhledem k jeho nepodstatnému vlivu na děj. Také Hauk-Šendorf nemá jiný než doplňovací význam. Postavy lékaře, komorné, strojníka a poklízečky můžeme považovat

za epizodní (komorná a lékař mají především funkci, strojník a poklízečka pouze uvádějí diváka do děje).

Všechny postavy jsou z hlediska vztahu k reálnému světu fiktivní, ovšem přirozené (existují v rámci fyzikálních zákonitostí). Podle poměru postav k ději rozeznáváme postavy plošné (v našem případě Vítek, Kristina, Janek a Hauk-Šendorf) a plastické (Emilia, Gregor, Kolenatý, Prus). Jedinou hypotetizovanou postavou (tedy tajemnou, nedourčenou) je zde Emilia Marty. O té bychom do jisté míry mohli i tvrdit, že patří mezi reprezentativní postavu (symbol dlouhověkosti, nesmrtelnosti).

Budeme-li si všímat hlavních a vedlejších postav (tedy nikoliv epizodních) a jejich konstelací, pak můžeme říci, že převažují muži (6:2) a zastoupeny jsou různé věkové kategorie (nejmladší nejspíš Janek s Kristinou, nejstarší Emilia Marty a z běžného hlediska Hauk-Šendorf). Sociální postavení často neznáme, nemůžeme tedy vyvozovat žádné závěry. Všimněme si nyní vybraných párů postav a jejich vztahu – do jaké míry jsou či nejsou kontrastní.

Emilia a Gregor – postavy do určité míry kontrastní, on vzrušivý – ona chladná, on zamilovaný – ona netečná, on zdvořilý – ona nezdvorná. Gregor se pak ovšem do určité míry přizpůsobuje její povaze.

Emilia a Prus – postavy zdánlivě velmi podobné, on neústupný – ona také, on chladný – ona také, ovšem ve chvíli, kdy po ní zatouží, je mu její chladnost nevhod, natož pak po sebevraždě Janka. Kontrastu je zde využito spíše ve vztahu k Prusovi – sám nyní vidí, jak chladnost působí na druhé, jaké ponížení a bolest jim působí.

Emilia a Kristina – postavy kontrastní, Kristina jako prototyp mládí (krásná, plná očekávání, citlivá, odvážná) – Emilia je životem znuděná, unavená, prázdná a zbabělá (bojí se smrti).

Určitou funkci kontrastu má i postava komorné, především v druhém dějství, kde je vyděšena Prusovým sluhou a obává se zlých zpráv (na rozdíl od Emilie), a také v závěru, kde oproti všem „rozumným“ návrhům na využití Věci Makropulos staví svou prostou myšlenku: Co bych s tím dělala?

Z pohledu obecných informací o postavách musíme konstatovat, že Karel Čapek mnoho v úvodním výčtu postav nevyjádřil. Celkový počet postav je 12. Přičemž přesně polovinu z nich známe celým jménem, epizodní postavy jsou vyjádřeny pouze funkcí (lékař, komorná) – přestože se u některých z nich dozvíme v průběhu děje jméno (komorná Lojzicka, strojník Kudrna). Status pak známe pouze u dvou postav (resp. šesti, zahrneme-li do tohoto výčtu i postavy epizodní).

Aplikujeme-li na Věc Makropulos Mistríkovo tvrzení, že nejvíce osob na scéně je při vrcholu děje, pak zjišťujeme, že nejvíce osob

společně na scéně je v závěru dramatu (3. dějství, 7 postav), kdy začíná prohledávání Emiliiných věcí a „soud“. Tyto postavy pak ve stejném složení přihlížejí v úplném závěru dramatu ke zničení Věci Makropulos. Vrcholu děje by to tedy odpovídalo. V dramatu se objevuje ještě jedno místo, kde je 7 postav na scéně zároveň, ale jde spíše o pasivní přítomnost, dialogy přicházejí postupně.

Zajímavé je pozorovat, jak se velice často charakter postavy projevuje ve své „zhuštěné“ podobě v ústředním názoru, který postava vyjadřuje v závěru dramatu (kdy zvažuje využití Věci Makropulos pro lidstvo).

Například u Vítka jsou v jeho názoru obsaženy všechny dosud vyjádřené rysy osobnosti – vyjadřuje lítost nad dosavadním krátkým životem, během kterého nemůžeme nic stihnout (lítostivost), vyjadřuje svou socialistickou touhu dát Věc Makropulos k užívání celému lidstvu, všem bez výjimky (z pozice podřízeného, rys důslednosti), touží po hlubším poznání a plnosti života (citlivý).

Naopak u Gregora je akcentována pouze jeho povýšenost (hrdost), která se zde pojí s majetnickým přístupem, a ráznost, když chce zabránit Kristině ve spálení Věci Makropulos.

Do určité míry má stejný názor také Prus - když nechce dát Věc Makropulos do rukou každému, ale pouze vyvoleným (silným, nejschopnějším, výkonným mužům), akcentuje tak opět hrdost, ráznost a přísnost, dokazuje také svou sebekritičnost a rezignaci, když se sám vyčleňuje z těchto vyvolených. V úplném závěru se opět projevuje jeho rozhodnost, když zadrží ostatní a nechá Kristinu jednat. Přichází také s novou myšlenkou – věčný život netkví v jedinci a prodloužení jeho života, ale v mateřství – prodloužení života skrze své děti a jejich přínos světu. (Tato myšlenka ovšem není akcentována, neznamena vyřešení nastoleného problému, ani není nikým komentována a rozvedena dále.)

Kristina zůstává citlivá a čestná. Neptá se po praktickém využití Věci Makropulos, ale po štěstí – „Byli by šťastnější, kdyby tak dlouho žili?“ (s. 46). Na rozdíl od ostatních nemá jasnou představu, co by s receptem na věčný život udělala, ovšem jako jediná v úplném závěru přijme Věc Makropulos z rukou Emilie a beze slova ji spálí. Dokazuje tak svou odvahu a rozhodnost nejvíce ze všech postav.

Hauk-Šendorf se vyjadřuje k Věci Makropulos ze svého stařeckého pohledu – rád by ještě prožil pár let rozkoše, ale už by nechtěl příliš mnoho let navíc (ze všech postav kromě Emilie je také na světě nejdéle). Prostá komorná zase neví, co by s tak dlouhým životem dělala.

Různost názorů ukazuje, jací lidé o tak zásadní věci rozhodují. Ukazuje nejednoznačnost pohledu na věc, jedinečnost každého uvažování a vzájemnou neslučitelnost tohoto myšlení. Každý považuje

svůj názor za jediný pravý a spravedlivý. Jediný Kolenatý, který si už od začátku Emiliina vstupu do děje zachovává do určité míry odstup od celé záležitosti (nejspíš je příliš iracionální, potvrzuje své praktické rysy), nepředstavuje svůj názor. Stojí zde spíše jako moderátor diskuze.

Z jeho reakcí můžeme vyzorovat, že nesouhlasí ani s jedním názorem (resp. je zpochybňuje), v závěru snad vyjadřuje určité opovržení celou událostí („A my jsme mohli žít věčně. Pěkně děkuju.“ – s. 49) a souhlas s Kristininým činem. Vše je doprovázeno ironickými vstupy, až do poslední chvíle.

Emilia Marty představuje svým názorem do určité míry odpověď na úvahy ostatních. Dokazuje, že život se dlouhověkostí stává prázdným, všechno přestává mít smysl, člověk se nevypracuje v lepšího, ale naopak rezignuje na vše, v co dříve věřil. Co se ale týče její povahy, můžeme si dobře všimnout, že pravděpodobně jediné, co postupně s lety přibývalo (a co tedy dlouhověkost způsobila) byl cynismus a rezignace. Ostatní vlastnosti jako povýšenost, bezcitnost či rozmařilost jí byly vlastní už od počátku. Je tedy na místě ocitovat úvahu Jaroslava Vogela, že „problém snad tedy netkví v délce života, jako spíše v jeho stylu.“⁴⁴Toto ovšem již přesahuje obsah a účel této práce, nebudeme zde tedy hodnotit, do jaké míry je Čapkova teze propracovaná, ale zajímá nás ještě celkové vyznění dramatu.

Drama končí vyřešením problému, co s Věcí Makropulos, nicméně otevírá prostor pro jakékoliv další uvažování, co by se s receptem na dlouhověkost mohlo udělat, co by to přineslo lidstvu, zda se ztotožnit s názorem jedné či druhé postavy. Všechny postavy se v dramatu nakonec smíří s rozhodnutím Kristiny, nikdo jí nezabrání ve spálení pergamenu. Emilia se pravděpodobně ve svém výkřiku „Hahaha, konec nesmrtelnosti!“ vysmívá celému svému nasazení pro získání receptu, stejně tak úvahám ostatních o jeho využití a vyjadřuje do určité míry i radost z překonání vlastního strachu ze smrti. Vyznění je tedy pozitivní.

2.3. Detailní rozbor charakterů postav

V této části představujeme detailní rozbor charakteru jednotlivých postav, ve kterém si všímáme hlouběji vývoje postavy, přínosu pro děj, vlastností (nejvíce vyjádřených hlavním textem), vztahů k druhým postavám a zásadního postoje a názoru, který v dramatu prezentují.

⁴⁴ [25], str. 88

Emilia Marty

1) Jméno: Elina Makropulos (Řekyně z Kréty), (J)ekatěrina Myškina (ruské jméno), Elsa Müller (německé jméno), Ellian MacGregor (skotské jméno), Eugenie Montez (španělské jméno)

Typ jména: Vždy poukazuje jasně na zemi, ve které se E. M. nacházela a podle níž si měnila jména.

2) Věk: 337 let (narozena roku 1585)

Status: operní pěvkyně

Příbuzenské vztahy k postavám: prababička Gregora

3) Rozsah textu (počet promluv): 479 promluv

Vývoj postavy: Chladná a necitlivá postava, která nakonec přiznává svůj strach a překonává ho odvážným činem.

Dějový přínos (zlomy): Přináší nové důkazy do kauzy – představuje Věc Makropulos, čímž otevírá prostor pro diskusi ostatních na téma dlouhověkosti – sama přichází pak se svým názorem a zkušeností. Vzdává se Věci Makropulos.

4) Vztahy:

E + Gregor: Zpočátku ho ignoruje, velmi brzy ovšem využívá pro své účely. Manipuluje jím a pohrává si s jeho city (provokuje ho), jeho lásku nepřijímá.

E + Kolenatý: Jedná s ním na klientské úrovni (přináší důkazy pro kauzu), považuje ho za hloupého, když jí nevěří.

E + Janek: Není pro ni důležitý, využívá ho pro své účely. Jeho sebevraždou se necítí nijak vinna, ani se jí příliš nedotkne.

E + Prus: Využije jeho náklonnosti a získá od něj obálku s Věcí Makropulos výměnou za společně strávenou noc. Dál už ji Prus nezajímá.

E + Kristina: Zná ji od vidění z divadla. Všimne si jí v souvislosti s Jankem, vnímá její citlivost, ale jinak k ní žádný vztah nevyjadřuje.

E + Hauk: Zná ho ze svého španělského „života“, má pro něj jistou slabost (věnuje mu čas, je k němu shovívavá), připomíná jí nejspíš bezstarostnější období.

E + Vítek: Pouze formální vztah, nepodstatný.

5) Ústřední názor: „Všecko je tak pitomé, prázdné, zbytečné. ... Všecko omrzí. ... Jen to je, co má nějakou cenu.“ (s. 88) V závěru může zvolání „Hahaha, konec nesmrtelnosti!“ (s. 91) vyjadřovat její výsměch celé té složité kauze, která kvůli tomu vznikla, aby teď byla možnost žít 300 let zničena, také výsměch svému strachu a úlevu.

6) Charakter postavy na základě hlavního textu:

Rázná („Vy teprv ne.“ – s. 16, „To je lež!“ – s. 19), nezdvořilá (G: „Nemůžete?“, E: „Nechci.“ – s. 24, „Hej vy!“ – s. 38), povýšená (ponižuje ostatní: „ten maličký“, tykání – s. 24, „hlupáku“ – s. 26, „A co ty tu chceš?“ – s. 45), rezignovaná („Hlouposti. Nic to není.“ – s. 24), hysterická, náladová („Ale já chci, abyste mne soudili!“ – s.68), rozmařilá („Dej sem!“ – s. 38), vyzývavá („Jinam ne?“ – s. 41), cílevědomá („Chtěl byste pro mne něco udělat?“ - s. 53), rozhodná („Dejte mi tu obálku.“ – s. 55), praktik („Chcete snídat?“ – s. 56), bezcitná, chladná („Proto si nenechám trhat vlasy.“ – s. 57; reakce na smrt Janka: dělá si manikúru – s. 58), cynická („Bah, tolik se jich zabíjí.“ – s. 59, „Mám snad kvůli tomu běhat rozcuchaná?“ – s. 59).

7) Hodnocení sama sebe:

„Nejsem vdána.“ (s. 15), „Bah, mám sama dost.“ (o penězích, s. 25), G: „Byla-li krásná?“, E: „Byla.“ (s. 26), „Krásná? Oh, neříkej to! Hled!“ (s. 27), „Kdybys věděl, jak jsem unavena. ... jak je mi všechno jedno!“ (s. 52), „Nešťastná Elina!“ (s. 52).

8) Hodnocení ostatními:

Kristina: „Ta Marty je ohromná.“ (s. 12), „největší zpěvačka na světě“ (s. 12), „Bože ta je krásná!“ (s. 12), „Každý je po ní blázen!“ (s. 13), „Každý se za Marty blázní. Pro ni to nemá žádnou cenu.“ (s. 35), „Já ti mám takový strach před ní.“ (s. 35), „Je mi vás hrozně líto.“ (s. 89)

Gregor: „slavná, úžasná, plná tajemství“ (s. 24), „Říká se vám božská Marty.“ (s. 25), „Neponižujte mne!“ (s. 26), „strašlivě extravagantní“ (s. 26), „úžasně rozčilující“ (s. 27), „Ve vás je něco hrozně divého.“ (s. 27), „Vy vzbouzíte já nevím co strašného.“ (s.27), „Vy se přitom nudíte. Je to nadlidské, co dovedete, je to omračující, ale – vám je strašně nudno. Jako by vás záblo.“ (s. 38), „Jste ke mně sprostá. ... Vy jste zlá, nízká a strašná. Bezcitné zvíře.“ (s. 51), „Studená jako nůž. Jako byste z hrobu vstala.“ (s. 51), „Já vím, ve vás je něco zoufalého a strašného.“ (s. 52), „Ta se má příliš ráda.“ (s. 70)

Hauk: „Byla tak krásná!“ (s. 41), „Nic než oheň.“ (s. 43)

Prus: „Je vám něco známo o té běhně?“ (s. 46), „úžasně vášnivý typ“ (s. 47)

Kolenatý: „Vy jste cizinka, že?“ (s. 15), „Je to hysterka.“ (s. 69)

9) Charakter ve vztahu k závěru:

V závěrečném proslovu se odráží Emiliina osobnost. Lze vytušit, že některé především rezignovanost až cynismus získala příliš dlouhým životem, ostatní vlastnosti ovšem měla jistě i dříve.

Vítek

1) Jméno: Vítek

Typ jména: Běžné jméno, ničím neobvyklé (neznáme ani jeho křestní jméno, není to potřeba, místo toho známe status).

2) Věk: neupřesněn

Status: sollicitátor (úředník pomáhající advokátovi)

Příbuzenské vztahy k postavám: otec Kristiny

3) Rozsah textu (počet promluv): 106 promluv

Vývoj postavy: Bez vývoje.

Dějový přínos (zlomy): Nepřináší zlomové informace. Na jeho názor k využití Věci Makropulos se ale Kolenatý ptá.

4) Vztahy:

V + Emilia: Nejprve formální vztah, obdivuje její umělecké kvality, v závěru je vůči ní důvěřivý (zaujala ho z historického hlediska - „A co císař?“ – s. 75) a starostlivý.

V + Kolenatý: Plní svou roli podřízeného, větší vztah měl ale k jeho otci („nebožtík doktor Kolenatý, otec tohohle, to byla velká generace“ – s. 11). Nikdy neodporuje, i když má jiný názor.

V + Kristina: Má svou dceru velmi rád, podporuje ji ve zpěvu, pečlivě vychovává.

V + Gregor: Spíše formální podřízený vztah, byť vzhledem k po generace trvající kauze si k němu může dovolit i určité osobní vyjádření (výčitky kvůli ukončení procesu).

V + Janek: Nikdy si ho nevšiml, neví, že s ním jeho dcera již rok chodí a oficiálně (explicitně řečeno) mu to ani není řečeno.

V + Prus: Formální vztah (v jednání s Prusem), jinak jím Vítek spíše pohrdá vzhledem k jeho šlechtickému statutu.

V + Hauk: Bez vyjádřeného vztahu.

5) Ústřední názor: „Dáme ji všem! Dáme ji lidstvu! Všichni, všichni mají stejný nárok na život!“ (s. 80) "Člověk je něco víc než želva nebo havran; člověk potřebuje víc času, aby žil. ... Dejme všem tři sta let života! ... Nebylo by strachu a sobectví. (s. 81)

6) Charakter postavy na základě hlavního textu:

Lítostivý ("Škoda tak krásného procesu!" – s. 9, „Takhle zabít stoletou causu!" – s. 11), důsledný (Uklízí akta do registratury. - s. 9), zdvořilý (klaně se – s. 15, „Prosím za odpuštění." – s.19), citlivý („Proboha, snad nevypila ... nějaký jed?" – s.37), rázný („Kdopak zas - Řeknu, že tu nejste." ... „Vyhodit! Vyhodit!" - s.14).

7) Hodnocení sama sebe: Nehodnotí.

8) Hodnocení ostatními:

Emilia: „Ty věříš v samé hlouposti, Vítku.“ – s.47, „Vy jste takový směšný, Vítku.“ (s.48)

Gregor

1) Jméno: Albert Gregor

Typ jména: Není příznakově české, jméno Albert odkazuje na vyšší společenské kruhy.

2) Věk: 34 let

Status: Neupřesněn.

Příbuzenské vztahy k postavám: pravnuke Emilie

3) Rozsah textu (počet promluv): 217 promluv

Vývoj postavy: Téměř rezignovaný ve věci kauzy (chystá se zastřelit) – naději nachází u Eliny – zamiluje se a kauza pro něj přestane mít význam – urazí se odmítnutím a postaví se proti Emilii – majetnický pocit ve vztahu k Věci Makropulos překonává a spolu s ostatními přihlíží jejímu zničení.

Dějový přínos (zlomy): Dává pokyn k prohledání věcí Emilie, tedy k odhalení celého tajemství.

4) Vztahy:

G + Emilia: Od prvního pohledu ho přitahuje, navíc mu dává naději na vyřešení kauzy v jeho prospěch. Tento aspekt je ale brzy přehlušen vášnivým citem, který není opětován. Gregor je uražen a podněcuje nečestné postupy vůči Emilii (prohledávání jejích osobních věcí) – nevěří jí. V „soudu“ se ovšem skoro neangažuje (pouze doplňovací otázky) - považuje to za „komedii“ (s. 68).

G + Kolenatý: Formální vztah (klient – advokát), důvěřuje mu.

G + Kristina: Zpočátku se mu zalíbí, ale poté ho uchvátí Emilia a víc si Kristiny nevšímá.

G + Vítek: Formální vztah.

G + Janek: Nevyjádřený vztah (Jankovu smrt pouze využije k obvinění Emilie).

G + Prus: Vztah formálně nepřátelský (vzhledem ke kauze), později podezřívavý vzhledem k vytušení intimního vztahu mezi Prusem a Emilií.

G + Hauk: Nevyjádřený vztah.

5) Ústřední názor: „Tajemství dlouhověkosti je majetek rodiny Makropulos.“ (s. 84)

6) Charakter postavy na základě hlavního textu:

Netrpělivý („Rychle, člověče!“ – s. 10, „Proboha, řekněte mi vše!“ – s. 24), zdvořilý („Prosím za odpuštění, slečno.“ – s. 14), rozhodný („Nepřijdete-li za hodinu...“ – s. 23, „Budeme tak smělí a prohlédneme si sami její zásuvky a zavazadla.“ – s. 64), povýšený („To bych si vyprosil!“ – s. 38), rozvášněný („Jsem posedlý. Miluju vás.“ – s. 50), rázný („Musím s vámi mluvit.“ – s. 45, „Vyřídíme si to sami.“ – s. 65).

7) Hodnocení sama sebe:

„Já jsem vždycky čekal na zázrak, a přišla jste vy.“ (s. 24), „Žil jsem jako blázen.“ (rozmařilý, s. 24), „jsem mlád a silný“ (s. 52).

8) Hodnocení ostatními:

Emilia: „Dluhy?“ (s. 24), „ty osle“ (s. 38)

Kolenatý

1) Jméno: Kolenatý

Typ jména: Neznáme jeho křestní jméno, což zdůrazňuje důležitost především jeho statutu. Jméno Kolenatý evokuje „lysou hlavu“ (lidově řečeno koleno) - může tak svým způsobem upozorňovat na jeho racionální, rozumový a praktický přístup (upozornění na hlavu - způsob myšlení).

2) Věk: Neupřesněn.

Status: advokát

Příbuzenské vztahy k postavám: žádné

3) Rozsah textu (počet promluv): 243 promluv

Vývoj postavy: S vidinou nových důkazů ztrácí místy kontrolu nad svým nevzrušivým přístupem, nakonec ovšem vítězí jeho ironická a trochu skeptická stránka, navíc posílená možností posuzovat a soudit druhé (Emilii).

Dějový přínos (zlomy): Je přítomen všem dějovým zlomům – nové důkazy pro kauzu (přináší mu Emilia), odhalení Věci Makropulos (Emilii donutil k prozrazení), diskuze o využití Věci Makropulos (rozpoutává ji bez ohledu na vlastnictví Emilie), přítomnost při spálení Věci Makropulos.

4) Vztahy:

K + Kristina: Zná ji dlouho, chová k ní určitou náklonnost („Ale to mám radost, že ji zas jednou vidím!" – s. 13, různá oslovení: Tinkotinko, Kristipisti).

K + Emilia: Zaujme ho z hlediska významu pro kauzu, nikoliv jako osoba (narozdíl od Gregora a Prusa není citově angažován). V průběhu děje se jeho vztah k Emilii mění podle hodnověrnosti jejích důkazů. Nakonec je vykonavatelem „výslechu" a přistupuje k Emilii nejméně citlivě. (První zásah do Emiliina soukromí dělá Gregor (Kolenatý ho zastavuje), potom zase Kolenatý vyslyší Emilii a žene to ad absurdum (Gregor nesouhlasí: „Komedie." - s. 68)).

K + Gregor: Formální vztah (na advokáta je poměrně familiérní a v kauzu vnímá spíše jako „dědictví" po otci).

K + Vítek: Formální vztah (Kolenatý je plně nadřízený).

K + Janek: Nevyjádřený vztah.

K + Prus: Vztah formálně nepřátelský (vzhledem ke kauze).

K + Hauk: Nevyjádřený vztah.

5) Ústřední názor: Praktik (na socialistický nápad Vítkův reaguje: „Právnicky a hospodářsky je to absurdní." – s. 81), plní funkci spíše moderátora názorů než vlastníka názoru.

6) Charakter postavy na základě hlavního textu:

Alibista („Poslyšte, přítelíčku, dělal jsem vám někdy nějaké naděje?" – s. 13, „Myju si ruce." – s. 65, „Taky to říkám. Je to sprosté, co děláme." – s. 65), citově spíše neangažovaný, praktik („Proč vám ten proces vedu? Inu protože jsem vás zdědil, kamaráde." – s. 13, „Nu uvidíme. A dál?" – s. 21), ironik („A to se tuze těším." – s. 14, „Ano, o půlnoci s provazovým žebříkem, paklíči a tak dále." – s. 21), zdvořilý k potenciálním klientům (s ohromnou poklonou, „Račte prosím!" – s. 15), užívá si roli vykonavatele spravedlnosti s ironií sobě vlastní, důsledný („Patrně slečna sbírá jen ty iniciály. Speciální záliba, že? Hopla, „dein Pepi". – s. 67, „Přiveďte obžalovanou." – s. 70), rázný („Přikročíme k výslechu." – s. 71; výslechové metody („Nezapírejte! My víme všechno." – s. 76)), rozhodný („Ne, musíte být votantem." - s.70).

7) Hodnocení sebe sama:

„Jsem staré hloupé zvíře." (s. 29), „Já jsem taškář a světový lupič." (ironie, s.65)

8) Hodnocení ostatními:

Emilia: „Je opravdu tak hloupý?" (s. 23), „ten tvůj osel advokát" (s. 29), „Tak už jsem poslala tvému hloupému advokátovi ten dokument." (s. 38), „Doktore, vy jste čestný muž." (s. 65), „Doktore, vy

jste chytrý muž." (s. 89)

Gregor: „Je jenom praktik. Neumí počítat se zázraky." (s. 23), „Doktore, nechtěl byste být aspoň teď trochu vážný?" (s.69)

Kristina

1) Jméno: Kristina Vítková

Typ jména: obyčejné

2) Věk: méně než 30 let

Status: zpěvačka

Příbuzenské vztahy k postavám: dcera solicitátora Vítky

3) Rozsah textu (počet promluv): 66 promluv

Vývoj postavy: Bez vývoje (citlivá a "dětsky" odvážná).

Dějový přínos (zlomy): První přináší zprávu o Emilii, jako jediná převezme Věc Makropulos a zničí ji.

4) Vztahy:

K + Kolenatý: Nevyjádřený vztah.

K + Emilia: Obdivuje její hlas a krásu, lituje ji.

K + Gregor: Nijak zvlášť si ho nevšímá, nebere jeho lichotky vážně.

K + Vítek: Poslušná dcera, má k otci blízko, ale určitě má před ním i respekt (svěřuje se mu se svým trápením ve zpěvu, ale neřekne mu o svém vztahu s Jankem).

K + Janek: Nesmírně ho miluje, ve vztahu dominantnější.

K + Prus: Má vůči němu respekt, ale nesouhlasí s jeho přísností.

K + Hauk: Nevyjádřen.

5) Ústřední názor: „Byli by šťastnější, kdyby tak dlouho žili?" – s. 85

6) Charakter postavy na základě hlavního textu:

Skromná (otevře potichu dveře – s. 12), citlivá („Já půjdu od divadla!" – vzlyká – s. 12, „Ten pán ... jak hrozně zbledl!" – s. 14), sebekritická („Kdybys ji slyšel...Já už nikdy nechci zpívat!" – s. 12, „Já jsem nešťastná!" – s. 33, „Kdybych aspoň něco maličko dovedla!" – s. 33), upřímná, hubatá („To byste musel být osel, kdybyste se nedíval na Marty. A k tomu slepý." – s. 13), přirozeně ctižádostivá („Když to chci k něčemu přivést." – s.33), čestná (Nechte ji! – s. 63, To je ohavné, co s ní děláte! Nechte ji! – s. 65), rozhodná (Ona se nebojí? – s. 90)

7) Hodnocení sama sebe: Nehodnotí se.

8) Hodnocení ostatními:

Gregor: „Vaše mládí.“ (s. 12)

Vítek: „Ahi, ta je hubatá.“ (s. 13)

Emilia: „Ty, Kristinko, věříš v lásku a věrnost.“ – s. 87, „Jsi krásná.“ (s. 89)

Kolenatý: „Ona se nebojí?“ (s. 90)

Prus

1) Jméno: Jaroslav Prus

Typ jména: Příjmení Prus konotuje Prusko - opět tedy příslušnost k nějakému vyššímu společenskému kruhu (z hlavního textu se navíc dozvídáme o šlechtickém původu - „baron Prus“).

2) Věk: Neznáme.

Status: Neznáme.

Příbuzenské vztahy k postavám: otec Janka

3) Rozsah textu (počet promluv): 195 promluv

Vývoj postavy: Z tvrdého a neústupného muže se vlivem okolností stává sebekritický a smířlivý člověk.

Dějový přínos (zlomy): Předává Emilii obálku s Věcí Makropulos.

4) Vztahy:

P + Kolenatý: Formální vztah. Až „soud“ s Marty považuje za frašku a neschvaluje Kolenatého metody („To vím. Proto jste ji nemusel opít.“ – s. 78).

P + Emilia: Usiluje o ni podobně jako Gregor, tím více, čím hlouběji proniká do tajemství její osobnosti (když objeví intimní dopisy, spojí si je s Emilií). Jako jedinému se mu podaří strávit s Emilií noc výměnou za zapečetěnou obálku. Po jejím chladném přístupu svého činu lituje a po oznámení Jankovy sebevraždy je zdrcen a usvědčen ze svého sobectví a tvrdosti, k Emilii se pak už chová chladně a formálně. Až v závěru vyjádří soucit s jejím osudem a odsouzeníhodnost jejich počinání.

P + Gregor: Dřív to byl nejspíš jenom soupeř v kauze, kromě setkání u soudu a přes advokáty se zřejmě neznali. Nyní se stali soupeři o přízeň Emilie, oba žárliví. Spolu ovšem téměř nekomunikují.

P + Vítek: Formální vztah. Prus ho ovšem příležitostně zesměšňuje pro jeho zájem o historii.

P + Janek: Má ho rád, ale své city či laskavost zakrývá tvrdostí a přísností. Chce z něho vychovat silného neohroženého muže. Často ho ponižuje a svým jednáním ho přivede k sebevraždě.

P + Kristina: Nejprve ji téměř nebere na vědomí, po sebevraždě syna

jí vyjádří vděčnost za její upřímnou lásku k Jankovi a podpoří její rozhodnutí zničit Věc Makropulos.

P + Hauk: Znájí se, dobré vztahy, necítí v něm soupeře.

5) Ústřední názor: „Jenom život silných. Život nejschopnějších.“ ... „Můžeme založit aristokracii dlouhověkosti.“ ... „Jen vůdčí, plemenní, výkonní muži. Nemluvím vůbec o ženách.“ – s. 83

6) Charakter postavy na základě hlavního textu:

Zdvořilý („Gratuluju k skvělému testamentu.“ – s. 29), rozvážný, nedůvěřivý („Budete-li dědit, zajisté.“ – s. 30, „Jen nic nebrat předem!“ – s. 30), ironik („Člověk konečně ví, co má v domě.“ – s. 30), bezcitný („Výborně, Janku! Jen se nedat!“ – s. 36), přísný („Muž nemá být nikdy v rozpacích.“ – s. 35), cílevědomý („Můžete mi říct, co je v té obálce?“ – s. 46), vyzývavý („Jaká jste v lásce.“ – s. 47), rázný („Abych s ním vyrazil dveře!“ – s. 50), rezignovaný („Dělejte s tou ženou, co chcete.“ – s. 65; „Nemám už dědice.“ – s. 78), sebekritický (na otázku, zda sám patří mezi vyvolené: „Dnes už ne.“ – s. 84), smířlivý (ke Kristě: „Děkuju za Janka.“ – s. 86; k Emilii: „Slečno Makropulos, byli jsme k vám krutí.“ – s. 88).

7) Hodnocení sama sebe:

„Býval jsem ... příliš tvrdý k němu! Nikdy jsem ho nepohladil, nikdy nepolaskal, nikdy nepochválil...“ (s. 58), „tvrdý jako já“ (s. 58)

8) Hodnocení ostatními:

Emilia: „Vy přece jste džentlmen!“ (s. 65), „Ty věříš v sílu.“ (s. 87), „Vy jste tak silný člověk.“ (s. 89)

Vítek: „Stará šlechta. Jak by ne, baron Prus. A soudí se to sto let, špinavci!“ (s. 9)

Janek

1) Jméno: Janek Prus

Typ jména: Zdrobnělina naznačuje nezralost a dětskost. Navíc evokuje spojení jako „jankovitá kobyla“, „splašený janek“. Spojení nezralosti a „splašenosti“ zdůrazňuje časté osobnostní rozpory mladistvých.

2) Věk: 18 let

Status: Neznáme.

Příbuzenské vztahy k postavám: syn Jaroslava Pruse

3) Rozsah textu (počet promluv): 42 promluv

Vývoj postavy: bez vývoje (prostý, citlivý až přecitlivělý)

Dějový přínos (zlomy): Nepřináší ani nepodporuje zlomové informace.

4) Vztahy:

J + Kolenatý: Nevyjádřený vztah.

J + Emilia: Získá si ho, je pro ni ochoten mnohé obětovat. Nakonec kvůli ní a svému otci spáchá sebevraždu.

J + Gregor: Nevyjádřený vztah.

J + Vítek: Setkají se pouze jednou (v divadle) náhodou a k žádnému důležitému rozhovoru mezi nimi nedojde.

J + Kristina: Miluje ji, stačí mu s ní být. Jsou spolu již rok.

J + Prus: Bojí se ho, snaží se být odvážný a postavit se jeho ponižování, nakonec je ale jeho tvrdostí znovu zlomen.

J + Hauk: Nevyjádřený vztah.

5) Ústřední názor: Bez názoru.

6) Charakter postavy na základě hlavního textu:

Bojácný („Nevyhodí mě nikdo?“ – s. 33), umíněný („Tak já budu mluvit sám!“ – s. 34), prostý („Ne, prosím. Jenom Janek.“ – s. 53), snaha o odvalu („Táto, jestli si myslíš, že mne uvedeš do rozpaků, tak se mýlíš.“ – s. 35), ochotný (zahleděný do Emilie: „Prosím já přinesu.“ – s. 41).

7) Hodnocení sama sebe: Nehodnotí.

8) Hodnocení ostatními:

Prus: „ničema“ (s. 35), „mládě“ (s. 35), „Stydím se za to.“ (resp. za něj) – s. 37, „Jak mne ten chlapec zbožňoval!“ (s. 58)

Emilia: „Váš syn je hloupý.“ (s. 37)

Hauk-Šendorf

1) Jméno: Maxmilián Hauk-Šendorf

Typ jména: Pseudohistorické (připomíná rakousko-uherský šlechtický rod).

2) Věk: vysoký

Status: Neznáme.

Příbuzenské vztahy k postavám: bez příbuzenských vztahů

3) Rozsah textu (počet promluv): 87 promluv

Vývoj postavy: Bez vývoje.

Dějový přínos (zlomy): Není nositelem dějových zlomů.

4) Vztahy:

H + Emilia: Připomíná mu Eugenie z jeho španělského pobytu, rád společně s ní vzpomíná, naplánuje dokonce společný útěk, zastává se jí před „soudem“, vztah k ní se v průběhu děje nemění.

Ostatní vztahy jsou buď nevyjádřeny nebo čistě formální, přátelské (zdvořilostní).

5) Ústřední názor: „Jedna dávka – deset let života. Tři sta let, to je trochu mnoho, to by někdo ... snad ani nechtěl. Ale deset let by si koupil každý člověk, ne? ... Deset let rozkoše.“ (s. 82)

6) Charakter postavy na základě hlavního textu:

Uctivý („Směl bych vám říkat Eugenia?“ – s. 41), prototyp starého člověka (zadržává, opakuje slova, trochu senilní (kytička) a bláznivý (chce s ní utéct).

7) Hodnocení sama sebe:

„Jsem starý blázen.“ (s. 42), „Jsem totiž idiot.“ (s. 43)

8) Hodnocení ostatními:

Gregor: „Slabomyslný.“ (s. 43)

Emilia: „Ty věříš v rozkoš, Maxi.“ (s. 87), „Ty tak rád žiješ.“ (s. 89), „Kdo je ten dědeček?“ (s. 41)

Kapitola 3

Teoretické vymezení libreta

Libreto představuje specifický druh dramatického textu. Svou formou je blízké činohernímu dramatu, avšak na rozdíl od něho není svébytným uměleckým dílem, neboť je určeno zcela bezvýhradně ke zhudebnění a následnému scénickému provedení. (Jak je uvedeno ve Slovníku české hudební kultury, „výslednou uměleckou informaci podává teprve inscenovaný hudebně divadelní projev, jehož hodnota je ryze literárními ambicemi libreta spoluurčována jen do jisté míry.“⁴⁵) Libreto je útvar, který vzniká jako vodítko pro skladatele a následně může sloužit divákovi jako pomůcka pro lepší porozumění textu a obsahu.

„Libretto“ byl původně italský výraz pro malou knížku, která obsahovala text vokálních děl většího rozsahu. Tyto knížečky sešitového formátu měly vysokou prodejnost (což bylo zvláště výhodné pro operní básníky) a byly ve své době (17. a 18. století) velmi oblíbené. Prodávaly se většinou před představením spolu se svíčkami k četbě.⁴⁶ Z malé knížečky se později význam přenesl na samotný text slovesné předlohy hudebně divadelních děl a v tomto významu přetrvává dodnes (myšleno v hudebním kontextu⁴⁷). V této práci se zaměříme na libreto operních děl.

3.1. Vymezení libreta z jeho dramatické stránky

Pro tvorbu libreta platí v zásadě podobná pravidla jako pro tvorbu dramatu (ovšemže závislá na období, divadelní praxi a u libreta také ve spojení se specifickými rysy tohoto útvaru, viz dále).

Struktura libreta jako textu je stejně jako struktura dramatu členěna na text hlavní a vedlejší, přičemž v seznamu postav je navíc uvedeno hlasové zařazení. Pokud je použita monologická forma hlavního textu, pak bývá vyjádřena áriemi (převážně lyrického charakteru). Všechny ostatní zásady dramatu jsou v libretu dodržovány (výstavba děje, členění děje na vnější jednotky atd.)

3.2. Specifické rysy libreta

Kromě dramatické výstavby se ovšem libreto vyznačuje a vyčleňuje svými specifickými rysy. Libretistika totiž jako „specializovaný obor slovesné tvorby, zaměřený na produkci libret,⁴⁸“ dokazuje, že tvorba libret má svá pravidla, kterým je potřeba věnovat pozornost. Libretisté

⁴⁵ [12], heslo Libreto

⁴⁶ Srov. [13], kapitola Benátská operní škola.

⁴⁷ Jiné významy přiřazované tomuto výrazu, ale nepodstatné pro tuto práci, zde neuvádíme.

⁴⁸ [12], heslo Libreto

musí text upravovat pro hudební deklamaci, ve vztahu k typu divadla a kompoziční praxi, s ohledem na prostor, čas atp. Přes různost libretistické praxe v jejích jednotlivých obdobích můžeme vysledovat určité shodné rysy, které jsou pro libreto typické a které zaručovaly (nebo alespoň zdánlivě umožňovaly) jeho životaschopnost.

Obecně lze říci, že hlavním a také prvním úkolem libretisty je zvolit správné a vhodné téma či námět. Úspěšný německý libretista Albert Lortzing (1801-1851) údajně vyjádřil názor, že pro zopernění je nejvhodnější „zapomenutý průměr“.⁴⁹ Nehledal vysoce hodnocená umělecká díla jako předlohu, ale průměrné látky, které ovšem obsahovaly vhodné dramatické situace a inspirativní prvky. Dlouhou dobu byly upřednostňovány náměty z mytologie (podporovaly tak dobovou divadelní velkolepost, pompéznost, ale i vyšší styl opery), dále z historie, z náboženské tematiky, a pak podle druhu opery (buffa či seria) jsou středem pozornosti intriky, milostné vztahy, tragický osud hrdiny, nepřízeň osudu atp. Náměty se různě přepracovávaly, upravovaly a znovu používaly. Kromě uvedených námětů se také využívala již vytvořená literární díla – divadelní hry, poetická dramata aj., která libretisté přepracovali (nejčastěji zveršovali, později pouze různě krátili).

Z potřebných vlastností libreta jmenujme stručnost, jednoznačnost a zjednodušenost děje. Jsou upřednostňovány základní vztahy mezi protagonisty, postavy jsou typově výrazné, vyvolávány a prožívány jsou především základní emoce jako strach, radost, bolest ap. Podle těchto kritérií byly tedy náměty vybírány a přepracovávány. Děj navíc musel být pro diváka poutavý, názorný, srozumitelný a logický. V tomto směru byly vedeny mnohé boje (Gluckova operní reforma byla postavena na návratu logických a odůvodněných jednání v opeře, vyzdvihoval nutnost pravdivosti jednání postav, a tím i smysluplnosti celého příběhu).

Edgar Istel ve svém díle *Das Libretto* formuluje čtyři „konstruktivní zákony“⁵⁰, vztahující se k tvorbě libreta. (1) Názornost – text má jít ruku v ruce s akcí, vnějším projevem, předvedením, (2) stručnost – text nesmí být příliš dlouhý, libretista musí počítat ještě s hudebním prodloužením fráze od skladatele, (3) režisérský pohled – vztahuje se především na skladatele, potřeba vnímat text divadelním pohledem, (4) střídmost – doslova omezení jen na to nejnutnější, vztahuje se jak na počet osob tak na počet aktů a proměn.⁵¹

Je samozřejmé, že tyto „zákony“ jsou do určité míry překonány, svým způsobem ovšem skutečně představují shrnutí typických rysů

⁴⁹ Srov. [5], str. 54.

⁵⁰ Formulováno Jiránkem v jeho článku K problému operního libreta [9] na základě jeho překladu publikace *Das Libretto*.

⁵¹ [9], str. 224

libretistické praxe. Názornost souvisí se zjednodušením děje – příliš složitý děj, který nemůže být také vizuálně znázorněn, nemusí být divákem pochopen (jeho pozornost je totiž roztržena mezi text a hudbu, nehledě na často hůře srozumitelnou pěveckou interpretaci). Děj musí být výpravný, obohacený rekvizitami a vizuálními doplňky, které pomůžou divákovi v orientaci. Toto pravidlo platí do určité míry dosud. Ještě v souvislosti se Smetanovými operami se hovořilo o tom, že „zpívané slovo nemíří nad pojmenování viditelného“ neboli „srozumitelnost je vázána na zjevnost scénické akce.“⁵² Názornost byla poněkud potlačena počátkem 20. století s příchodem nových „rozvolněných“ hudebních směrů, které bořily tradiční stavbu fráze a zhudebňovaly cokoli bez ohledu na dosavadní zvyklosti (typickým příkladem byla hudba Pařížské šestky, jejíž představitelé například zhudebnili katalog květin⁵³).

Stručnost textu opět souvisí se zjednodušením, ve shodě s pravidlem jednoty děje je vhodné omezit epizodní a podružné scény, které děj rozmělní a zkomplikují. Režisérský pohled aplikuje dramatické prvky, určuje dramatickou výstavbu. Střídmost zahrnuje předchozí zákony.

V současné době nelze mluvit o jedné konkrétní libretistické škole, přístupy se různí, libretisté využívají širokou škálu všech možností, jak text zpracovat a na základě jakých pravidel. Jak uvádí Trojan: „Ustálené schéma pro tvorbu libret v současné době neexistuje.“⁵⁴ Próza je dnes již běžně zhudebňována, náměty se kromě tradičních (jako jsou literární předlohy, lidová hudba, historické postavy a další) často vztahují k aktuálním skutečnostem (sport⁵⁵, filmy⁵⁶, nedávná historie národa⁵⁷).

3.3. Dramatické postavy a jejich vyjádření

Jak jsme již uvedli v předchozím oddílu, postavy v operních libretech bývají často typizované, charakterově výrazné. Až do 20. století u nich neprobíhá zvláštní psychologický vývoj v průběhu děje vzhledem k omezeným textovým možnostem a charakteru operní praxe. Postavy v barokní opeře byly od sebe často k nerozeznání⁵⁸, neapolská opera zase přestávala (pro své technické a povrchní zaměření na způsob provedení) klást důraz na smysluplné jednání postav (což výrazněji

⁵² [20], str. 37

⁵³ Takový písňový cyklus vytvořil Darius Milhaud (1892-1974).

⁵⁴ [23], s. 5

⁵⁵ opera Nagano (M. Smolka)

⁵⁶ opera Silnice (V. Kašík)

⁵⁷ opera Zítřka se bude ... (o procesu Milady Horákové) autorů J. Nekvasila a A. Březiny

⁵⁸ Srov. [5], kapitola Zdání skutečnosti.

mění Gluckova reforma v 2. polovině 18. století). Převratný je v tomto směru také Mozartův singspiel (árie a ansámby jsou prostřídány mluveným slovem, to celé v národním jazyce), který otevírá lepší šance pro diváka porozumět textu a skladateli nabízí možnost tvořit časové i místní narážky, a děj tak aktualizovat.⁵⁹

Některé typy opery předurčovaly, jaké postavy se v nich budou vyskytovat. Opera buffa (která se zrodila v Neapoli pod vlivem komedie dell'arte a žertovných intermezz v 18. století) využívala typizované postavy mladé dívky, skrblivého staříka a zamilovaného mladíka v charakteristických situacích. Z komedie dell'arte převzala postavy sluhů (harlekýn a kolombína), pantalona (obchodník, vysazený na peníze, v české opeře například prezentován postavou Kecala), starého kapitána, chůvy či advokáta. Opera seria naopak dávala prostor neohroženým vojevůdcům, vládychtivým soupeřům, hrdinům a vladařům, kteří spíše představovali obecné názory, než vlastní přístup.⁶⁰

Dramatické postavy jsou blíže určovány jménem, jazykem (opera buffa používala běžný jazyk lidových vrstev, dialekty, sociolekty), kostýmem či počtem výstupů (a především počtem árií, které pro svou technickou obtížnost patří mezi důležité ukazatele významu role). Nesmíme také opomenout vliv, který je často ve své roli dramaturgického činitele podceňovaný, a tím je témbra hlasu⁶¹. Témbra hlasu samozřejmě skladatel určit do důsledku nemůže, ale s témbrem do jisté míry souvisí výškový rozsah hlasového rejstříku (tzv. rejstříkování)⁶², což už skladatel v obsazení uvádí a rozhoduje. Tomu, jak může určení rejstříku ovlivnit divákovu vnímání postavy a jak mohou hudební prostředky dokreslit postavu, se věnuje ve svých publikacích Jaroslav Jiránek.⁶³ Pro náš záměr srovnání dramatického a libretistického textu však zůstává tento aspekt na okraji zájmu, vzhledem k tomu, že se jedná spíše o převedení libreta v hudbu.

3.4. Forma libreta

Operní libreta byla už od počátku v jazyce vázaném. Florentská camerata⁶⁴ (od které datujeme počátek opery jako hudební formy) nacházela inspiraci v antickém řeckém dramatu, jehož dramatická deklamace vycházela z poezie. Navíc v něm hrála velkou roli hudba,

⁵⁹ Srov. [19].

⁶⁰ Srov. [23], kapitola Opera buffa.

⁶¹ Tj. základní hlasová barva promlouvajícího ([10], s.89).

⁶² Tj. obvyklá hlasová výška a hlasový rozsah ([10]).

⁶³ Jako například [10], [9].

⁶⁴ Florentská camerata byl spolek umělců a učenců ve Florencii kolem roku 1600, kteří na základě svých debat o aktuálních uměleckých problémech vytvořili novou hudební formu – doprovázenou monodií a operu.

kteřá poezii jedině podporovala na základě blízkosti metricko-rytmických zákonitostí.⁶⁵ Pokud byla někde využita próza, pak především ve formách vycházejících z lidové zpěvohry (singspiel v Německu, ballad opera v Anglii či opéra comique ve Francii)⁶⁶ nebo v recitativech (plnicích funkci dějového posunu). Jinak se ale případně prozaické předlohy převáděly do vázaného jazyka, vytvářely se lyrické pasáže určené pro árie atp.

Když byla v roce 1902 uvedena opera *Pelleas a Melisanda* Clauda Debussyho (1862-1918), který použil jako libreto téměř neupravovaný (pouze zkrácený) činoherní text Maurice Maeterlincka, přineslo to zásadní změnu do libretistiky. Kromě využití prozaického jazyka se snížily nároky na přepracování textu a role libretisty pomalu ztrácela na významu (resp. libretistou se tak stejně dobře mohl stát sám skladatel nebo dramatik atp.). Próza v opeře umožnila navíc postihnout složitější myšlenky. Svou formou se přiblížila přirozenému, běžnému vyjadřování (byť uměleckému), umožnila využití dalších žánrů a literárních zdrojů, otevřela řadu možností zhudebnit i literární prameny jako je korespondence, deníky, katalogy atp. V souvislosti s tím se často mluví o přechodu od „libretové“ opery k opeře literární. Současně s Debussym vznikaly další z prvních oper v próze od Richarda Strausse nebo Leoše Janáčka. V současné době je využíváno obou forem podle záměru skladatele.

3.5. Vztah textu a hudby

Jak jsme již nastínili v úvodu, libreto předpokládá zhudebnění, je pro něj uzpůsobené a bez něj může působit často nedokonale. Hudba dotváří charakter postav, umocňuje dějové prvky, vyjadřuje náladu, zaměřuje pozornost, doplňuje hlavní i vedlejší text.

Často v dějinách opery hrála hudba významnější roli než text (text byl nesrozumitelný nebo nelogický, v hudbě se upřednostňovala virtuosita – to bylo typické především pro neapolskou operní školu v 18. století). Nutnou propojenost hudby a textu dokázal v 19. století Richard Wagner (1813-1883) ve svých operách na pozadí principu tzv. Gesamtkunstwerku (propojené složky umění).

Význam textu byl podporován také možností skladatelů tvořit vlastní libreto. Literární koncept díky tomu mohl v mysli skladatele vznikat zároveň s konceptem hudebním. Skladatel již nebyl odkázán na libretistovu představu, kterou by musel složitě koordinovat a usměrňovat, ale mohl si vybrat a upravit text zcela podle svých aktuálních představ.

Úloha skladatelů při zhudebnění libreta vlastního i cizího spočívá v hudebním podtržení určitých textových pasáží, skladatel

⁶⁵ Srov. [26].

⁶⁶ Srov. [23], úvodní stať.

hudebními prostředky určuje dramatickou výstavbu, která se nemusí přesně krýt s výstavbou v libretu. Tak může vytvořit gradaci v místě, kde není explicitně textově vyjádřena, naopak ji může zpomalit mezihrami či opakováním textu, zdůraznit některé výpovědi postav a mnoho dalších vlivů, kterými rozhoduje o konečném vyznění opery, jakkoliv jinak to mohlo být libretistou zamýšleno.

3.6. Způsob upravování předlohy v libreto

Když upravoval Richard Strauss text Wildeova díla *Salome*, rozhodně to nebyly žádné drobné úpravy - zkrátil text téměř na polovinu, vyškrtl mnohé vedlejší postavy i některé dialogy (které charakterizovaly např. Heroda a Herodiadu), vynechal teologické disputace.⁶⁷ Když upravoval Leoš Janáček dramatický text Gabriely Preissové *Její pastorkyňa*, počínal si podobně. Vyškrtl pasáže zabývající se minulostí jednajících postav (vzpomínky na dětství, manželství atp.), škrtil někdy celé scény, vypouštěl slovesa, pokud text dával smysl, vynechával oslovení. Naopak některé vybrané výrazy mnohokrát opakoval a zdůrazňoval oproti předloze.⁶⁸ V obou případech se skladatelé – libretisté snažili o zhuštěnost děje, o zestručnění předlohy. Rozdíl oproti dosavadnímu způsobu úprav spočíval v tom, že textovou stránku předlohy převzali v původním tvaru, k němuž buď doplnili vlastní invenci nebo obsah pozměnili pouze pomocí krácení a opakování.

Do té doby (tedy do počátku 20. století) byla libretistická praxe jiná. Libretista předlohu využíval často pouze jako dějovou „kosturu“, jako inspiraci. Například na libretu *Figarova svatba* od libretisty Lorenza da Ponte (1749-1838) můžeme vysledovat tradiční způsob libretistické práce běžný až do 20. století. Lorenzo da Ponte, autor úspěšného libreta *Don Giovanni* (zhudebněno Mozartem roku 1787), vybral na základě Mozartova doporučení jako svou předlohu Beaumarchaisovu hru „*La folle journée ou le mariage de Figaro*“. Aby bylo libreto (potažmo opera) více nadčasové, korektní a nepobuřující, vypustil politické narážky a pasáže, text zveršoval a vytvořil lyrické i povahokresebné árie a dueta. Značný úspěch samozřejmě podpořila hudba W. A. Mozarta.

O transformaci prozaické předlohy v libreto hovoří také Mocná a Šustíková v článku o Smetanově *Hubičce*.⁶⁹ Uvádějí čtyři významové a stylistické posuny, které převedení způsobilo. Jsou to lyrizace, idealizace, abstrakce a normativita. Ukazuje se tak zřetelněji, jaké postupy musí libretista zvolit, aby byl výsledný text vhodný ke

⁶⁷ Srov. [5], kapitola Osvědčené vzory.

⁶⁸ Srov. [17], str. 106.

⁶⁹ Srov. [16].

zhudebnění.

Pro naši práci je ovšem přínosnější nyní sledovat způsob úpravy předloh především u Leoše Janáčka – libretisty. V posledním desetiletí svého života složil Janáček čtyři významné opery, jejichž libreta sám vytvořil podle slavných dramatických či literárních předloh.

Téměř v sedmdesáti letech upravil (resp. pouze zkrátil) drama Alexandra N. Ostrovského Bouře a zhudebnil ho v operu Káťa Kabanová (1919-1921, provedena 1921). Zkrácení bylo velmi zásadní – z původních pěti dějství zůstalo při třech. Zasáhl také do místa děje (sloučil například tři výstupy v totožné místo oproti předloze), některé monology upravil v dialogy, některé role úplně škrtl nebo jejich promluvy přenechal jiným postavám. Jak uvádí konkrétněji Jaroslav Vogel v monografii o Janáčkově, někdy takovými škrty a změnami došlo k dějovým nesrovnalostem. („Ač dal Kátě – narozdíl od Ostrovského – přímo po vyznání viny prchnout z rodinného kruhu – ponechává ji v dalším, co nejtěsněji navazujícím a zřejmě téhož večera se odehrávajícím obraze vyprávět o tom, jak ji doma – kde tedy vůbec už nebyla – po onom vyznání týrali!“⁷⁰)

Opera Příhody lišky Bystroušky (1921-1923, provedeno 1924) vznikla na základě humoristické povídky Rudolfa Těsnohlídka Liška Bystrouška (1921), která vycházela na pokračování v Lidových novinách. Janáček z této předlohy vytvořil operní libreto s filozofickým podtextem, které zaujalo diváky svou propojeností přírody s lidským světem. Z předlohy vybral nejpodstatnější a nejvýraznější části, ovšem závěr vytvořil zcela nově – narozdíl od Těsnohlídkova pozitivního neuzavřeného konce („konec historie mu nebylo možno zjistit“) nechává lišku Bystroušku zahynout. Navíc nezůstává pouze u personifikace světa zvířat, ale dochází přímo k analogii s lidským světem (farář-jezevec atp.).

Karel Čapek inspiroval Janáčka svým dramatem Věc Makropulos (1922), ve kterém se zabýval smyslem dlouhověkosti, nesmrtelnosti na pozadí téměř detektivního příběhu. Janáček dílo upravil (proškrtnal a na některých místech zdůraznil jiné aspekty než Čapek) a svou hudební řečí dosáhl výrazného uměleckého až expresionistického dojmu. Konkrétnímu rozboru jeho úprav se věnujeme v páté kapitole. Operu tvořil v letech 1923-1925, provedena pak byla v roce 1926.

Poslední opera Z mrtvého domu (1927-1928, provedena 1930) podle románu F. M. Dostojevského Zápisky z mrtvého domu zůstala nedokončena. Děj se odehrává v carské věznici na Sibiři, kde si vězni vyprávějí své tragické životní osudy. Janáčkově zpracování je plné soucitu a emocí. Janáček opět text krátí, omezuje počet postav nebo je slučuje, stejně tak pracuje s dějem (vytváří dějové zkratky nebo slučuje motivy). K provedení roku 1930 ho dokončili Janáčkově žáci

⁷⁰ [24], str. 252

Osvald Chlubna a Břetislav Bakala. Další revizi partitury a přepracování závěru podnikl dirigent a dramaturg Václav Nosek a v této úpravě provedl roku 1947.

Kapitola 4

Aplikace teoretických východisek na text Janáčkova

libreta Věc Makropulos

V této kapitole se pokusíme vysledovat výše uvedené typické rysy pro libreto. Jako zdroj použijeme libreto Leoše Janáčka Věc Makropulos.⁷¹

4.1. Struktura libreta (dramatické vymezení)

Děj Věci Makropulos je Janáčkem rozčleněn do tří jednání. V prvním jednání je představena Emilia Marty ve spojení s kauzou Gregor – Prus, do které přináší nový důkaz. V druhém jednání nahlížíme do Emiliina osobního a uměleckého života – setkává se zde se všemi muži, kteří jsou její osobností uchváćeni, a také s Kristinou a Vítkem (potažmo poklízečkou a strojníkem), kteří především obdivují její umělecké kvality. Zde se také objevují již výraznější odkazy na Emiliinu minulost (Hauk, Prusovy nesrovnalosti). Třetí dějství je vyvrcholením gradovaného odhalování Emiliiny minulosti – vyhrocuje se zde její bezcitnost a chladnost (reakce na Jankovu sebevraždu), nehodnověrnost důkazů (alizarinový inkoust), a směřuje tak k vysvětlení všech nejasností – Emilia prozrazuje svou minulost, objasňuje význam Věci Makropulos a po překonání strachu z vlastní smrti nabízí tuto Věc ostatním, konkrétně se obrací na Kristinu. Ta listinu mlčky spálí a ukončí tak tajemný příběh nesmrtelné umělkyně jednou provždy.

Dalo by se říci, že Freytagovy stupně jsou zde dodrženy vcelku přesně. Jistě je to dáno i tím, že Janáček vypustil disputaci o nesmrtelnosti a orientoval pozornost na osud postav místo soustředěnosti na problematiku dlouhověkosti (tento rozdíl samozřejmě vyplývá i z charakteru problémového dramatu, který Janáček nahradil tradičnějším postupem). V expozici jsou uvedeny postavy Vítka, Gregora, Kolenatého, Kristiny a samozřejmě Emilie Marty, která přináší nový důkaz do kauzy Gregor – Prus, a tím i moment prvního napětí. Kolize nastává s příchodem Prusa (soupeř Gregora v kauze i v náklonnosti k Emilii), děj je komplikován citovou angažovaností většiny mužských postav a osvětlováním Emiliina pravého důvodu účasti v kauze. Vrchol dramatu přichází ve třetím jednání, kdy Emilia získává Věc Makropulos od Prusa. Vzápětí nastává tragický moment, kdy se Prus dozvídá o smrti svého syna, a velmi brzy nato v rámci peripetie přichází všechny zbývající postavy, aby Emilii usvědčily ze lži a podvrhu. Emilia vypráví svůj životní příběh

⁷¹ [7], [6]

a vysvětluje podstatu Věci Makropulos. Moment posledního napětí podtrhuje pravdivost Emiliiných slov („Nelže!“) a především přináší změnu jejího názoru na smrt, a tím i nutnosti vlastnit Věc Makropulos. Zatímco dosud se zdálo, že Emilia konečně dosáhla cíle – kýženého receptu – a nevzdá se ho, nyní vyzdvihuje jeho nevýhody a štěstí „obyčejného“ smrtelníka. Na pár vteřin (během jediné promluvy Emilie) se postavám naskytne možnost Věc Makropulos získat pro sebe sama, naděje na předání nesmrtelnosti je však záhy zmařena Kristininým činem, který představuje ve Freytagově členění katastrofu.

Aplikujeme-li na Věc Makropulos Mistríkovo tvrzení, že nejvíce osob na scéně je při vrcholu děje, pak zjišťujeme, že nejvíce osob společně na scéně je ve třetím dějství, když přichází obvinít Emilii ze lži a podvodu (8 postav, přičemž není jasné, zda zde ještě nesetrvává i komorná - o jejím odchodu ze scény není nikde zmínka). Považujeme-li za vrchol dramatu získání Věci Makropulos od Prusa, pak musíme konstatovat, že Mistríkovo tvrzení neplatí, protože v té chvíli je Emilia s Prusem sama. V úvahu bychom ovšem mohli vzít variantu, že vrcholem děje je obvinění Emilie. Obratem by pak bylo prohledávání jejích věcí a Emiliina zpověď, momentem posledního napětí její prozření a odmítnutí strachu ze smrti, katastrofou předání Věci Makropulos Kristině a její zničení.

Ve středu zájmu stojí Emilia a její příběh. Není to úplně obvyklý případ v libretistické praxi, alespoň do 20. století, kdy se výrazně rozšiřuje námětová paleta. Do té doby je spíše obvyklé zaměření na vztahy postav, často na základě milostného trojúhelníku. Kauza Gregor – Prus není vlastně důležitá, je to jenom prostředek, díky kterému může Emilia postupně představovat svou osobnost. Její životní příběh vyústí v osobní zpověď, odhalení tajemství, zároveň také v překonání strachu ze smrti a v touhu zbavit se prokletí dlouhověkosti. Věc Makropulos je zničena a Emilia Marty tomu odevzdaně přihlíží. Závěrečné Pater hemon vyjadřuje její odevzdanost a definitivnost Kristinina činu – Emilia ví, že brzy zemře. Tím končí celý děj, Emiliin příběh.

Celé drama v Janáčkově pojetí bychom mohli označit jako tragédii (oproti méně jednoznačnému žánrovému ladění u Čapka, kde můžeme nalézt rozměr tragikomedie či grotesky). Tragika Emiliina prázdného nešťastného života, který nemá konce a který může ukončit jen její vlastní odvaha rozhodnout se pro smrt. Od začátku směřuje Emilia absolutně cílevědomě k získání Věci Makropulos. Nakonec se jí vzdává a za sebou zanechává poblouzněné muže, mrtvého Janka, nešťastnou Kristinu. Přesto v kontextu všech těchto neštěstí vyznívá jako největší neštěstí její nenaplněný život bez smyslu.

Jednota času dodržena není, děj se ovšem odehrává během dvou dnů (první dějství: „Starý je od rána u soudu.“, druhé dějství: „Za

dnešní večer." a „Dnes v noci.", třetí dějství: Slabý ranní úsvit.)

Vedlejší text zahrnuje seznam postav (u některých je uvedeno celé jméno (Emilia Marty), u některých známe pouze příjmení (solicitátor Vítek), křestní jméno (Janek) či sociální status (strojník), dále je u každé postavy určen hlasový rejstřík. Janáček u některých postav rozhoduje velmi konkrétně o hlasovém rejstříku (nikoliv v základním dělení, ale v přesnějším – Emilia Marty jako dramatický soprán, Hauk-Šendorf jako operetní tenor) – vyjadřuje tak svou představu o charakteru postavy (Hauk-Šendorf například není „vážnou" postavou, proto ani jeho hlas nemá znít vážně, klasicky).

Scénické poznámky se týkají dekorace (ta je především uváděna v úvodních popisech každého jednání – vysoká registratura, na stěnách tarify, praktikáby atp.), rekvizit (bud' uvedeny v úvodním popisu – žebříček, divadelní trůn, nebo častěji v průběhu děje - telefon, hřeben, kytice atp.), dále zde Janáček uvádí také světelné efekty, a to jak v úvodech, tak v průběhu. Je to jeden z dalších vyjadřovacích prostředků autora. V prvním dějství „divné světlo zazáří", když poprvé vstupuje Emilia Marty na scénu (samozřejmě interpretace termínu „divné světlo" je v rukou režiséra), a dále "zahoří světlem", když chce Emilia Gregorovi naznačit, že není tak krásná, jak si myslí, že něco není v pořádku (údaj je opět značně neurčitý). V druhém dějství je hned na počátku uvedeno „temně červenavé osvětlení" – Janáček si liboval v červené barvě, přikládal jí symbolický význam (často ve významu vášnivosti⁷² – v tomto případě bychom jí ho možná mohli připsat, protože druhé dějství se týká Emiliiny bývalé vášnivosti i očekávané současné.) Ve třetím dějství poznámka „Bledě zelenavé světlo zaplaví jeviště i hlediště" souvisí s Emiliiným příchodem na scénu po její osobní zповědi. Do tohoto osvětlení zaznívají její významná slova o životním pocitu nesmrtelných. Světlo se změní v červené („zaplaví jeviště") ve chvíli, kdy Kristina spálí listinu (zde by se nabízela interpretace červené jako výraz životní energie, která tímto pro Emilii končí).

Poznámky týkající se zvuku nejsou kromě klepání uvedeny. Charakterové poznámky jsou v převážné většině formální (týkají se pohybu a gest postav), místy ovšem také obsahové (především u Emilie Marty).

4.2. Specifické rysy libreta

Námět, který si Janáček pro svou operu vybral, nebyl takovým překvapením jako předloha, ze které čerpal. Téma nesmrtelnosti do určité míry navazovalo na téma předchozí opery Příhody lišky Bystroušky, kde se jedná o koloběh lidského života. Lidská

⁷² Srov. [21], str. 262.

nesmrtelnost představuje porušení takového koloběhu a jeho možné důsledky. Je jisté, že Janáčka inspirovala a nadchla v roce 1922 právě uváděná hra Karla Čapka Věc Makropulos. Poté, co hru několikrát zhlédl, požádal Karla Čapka prostřednictvím jeho sestry Heleny o svolení k využití hry pro svou další operu. Také Karel Čapek byl jeho výběrem překvapen⁷³. Ze vzpomínek Heleny Čapkové víme, že Janáčkovu návrhu příliš nepřál (nejprve reagoval slovy: „Ten starý podivín! Za chvíli zkomponuje i nějakou lokálku z novin. Dobře, že nežádá, abych mu s tím pomohl; nechtělo by se mi soukat z toho libreto, nesvedl bych to asi, nemám čas a ani by se mi do toho nechtělo, i kdybych ho měl dost.“)⁷⁴ V dopisu skladateli navrhuje, aby si vybral lepší předlohu s podobným tématem nebo aby věc zcela sám zpracoval. Janáček byl ovšem přes všechno Čapkovo odrazování a právní složitosti, které jeho dílo provázely, neodbytný a během jednoho roku se mu podařilo získat jak práva, tak svolení autora hry.

Sám byl tématem i zpracováním nadšen. Ve středu jeho zájmu stojí Emilia Marty, jejíž životní nešťastný úděl prožívá skladatel spolu s ní. Z jeho dopisů Kamile Stösslové můžeme vyzorovat, které vlastnosti a rysy ho na Emilii nejvíce zaujaly a co zamýšlel akcentovat. Z počátku viděl kontrast její krásy a bývalé vášnivosti se současným nezájmem o muže a lásku. Její citová vyhořelost ho fascinovala, rozhodl se jí ale vykreslit poněkud vřeleji, aby „lidé s ní měli soucit“.⁷⁵ Jeho vztah k hlavní postavě i rysy, které akcentuje, vyjadřuje ve dvou dopisech. „Mají ji za lhářku, podvodnici, hysterickou ženu – a ona je nakonec tak nešťastná! Chtěl bych, aby ji pak měli všichni rádi.“⁷⁶ a o několik měsíců později píše: „S Věcí Makropulos jsem hotov. Ubohá třistaletá krasavice! Lidé ji měli za zlodějku, lhářku, za necitné zvíře. Bestií, kanálií ji nadávali, škrtili ji chtěli – a její vina? Že dlouho musela žít. Lítost jsem měl s ní.“⁷⁷

Hledisko stručnosti, jednoznačnosti a zjednodušenosti děje bylo víceméně dodrženo, samozřejmě s ohledem na charakter předlohy (Janáček se nemohl zcela vyhnout právníckým záležitostem, ale ty nestojí v centru zájmu a dění – divák nemá pochopit (ani v případě Čapkovy hry ani v případě opery) souvislosti kauzy Gregor – Prus, ale u Janáčka je kladen ještě větší důraz na vztahy mezi jednotlivými osobami a na vykreslení postavy Emilie, což je dostatečně jednoznačné.

⁷³ Helena Čapková ve svých vzpomínkách uvádí: „Karel sám nemá příliš rád ten rébus života, alchymistickým trikem prodlužovaného tak nadbytečně až k touze po smrti jako vysvobození ze stavu, kdy už je možno jím jen cynicky pohrdat.“, [3], str. 324.

⁷⁴ Tamtéž.

⁷⁵ [27], dopis L. Janáčka Kamile Stösslové, 4. prosince 1923

⁷⁶ Tamtéž, dopis 3. března 1925.

⁷⁷ Tamtéž, dopis 5. prosince 1925.

Text se přidržuje libretistické tradice tím, že se zaměřuje na základní vztahy – jedná se především o vyjadřování citů (nejčastěji vůči Emilii), nalezneme zde i projevy dalších základních emocí jako je například strach (strach Emilie ze smrti, strach komorné ze zprávy o Jankovi).

Postavy nejsou všechny typově výrazné – svými povahami a jednáním spíše přibližují povahu Emilie.

Poutavost děje spočívá především ve sledování osudu Emilie, v postupném takřka detektivním odhalování její minulosti, na jejímž základě je zjištěna pravda o Věci Makropulos. Logika děje a jednání je podpořena právními termíny a celou kauzou Gregor – Prus.

Z konstruktivních zákonů Edgara Istela zde zmíníme názornost, která prostupuje celé libreto - Vítek i Kolenatý listují v archivu, mluví do telefonu, Gregor přináší květiny, Krista s Vítkem fotografii k podepsání, Prus předává Emilii zapečetěnou obálku, v kufru Emilie jsou nalezeny doličné předměty, v závěru Kristina pálí nad svíčkou listinu s Věcí Makropulos. Názornost je tedy pečlivě dodržována, možná tím spíše, že je právní děj někdy, slovy Karla Čapka, nepoetický a konverzační. Co se týče pravidla stručnosti, určitě můžeme již nyní konstatovat, že Janáček původní předlohu významně zkrátil, aby text mohl o to více prodloužit hudebně. Divadelnost pohledu byla částečně zajištěna už volbou dramatické předlohy. Střídmost týkající se počtu osob a aktů nebylo nutné příliš upravovat – už Čapkova hra není v tomto směru přemrštěná.

4.3. Dramatické postavy a jejich vyjádření

Dramatických postav je celkově dvanáct. (Mužský sbor neřadíme do dramatických postav, protože není na scéně a jeho význam je pouze umocňující – opakuje Emiliina slova; postava lékaře je velmi sporná – v ději nemá žádnou promluvu, není uvedena ani v seznamu postav, na scéně se ale objevuje dvakrát – když odvádí Hauka ve třetím dějství a když přichází ošetřit Emilii do ložnice. Vycházíme tedy z Lukešova pojetí dramatické postavy⁷⁸, podle níž postava lékaře patří do pomocného personálu a je součástí dramatických postav). Mužský sbor má svou úlohu pravděpodobně především hudební – pomáhá umocnit význam Emiliiných vět, akcentuje ty nejvýznamnější. Z Emiliiny výpovědi na základě opakování jsou zdůrazněny tyto aspekty: „Jsme věci a stíny. Umřít nebo odejít – vše jedno, vše stejné. Hlupci, my jsme tak šťastni. Chtít víc nemůžeme!“ Dalo by se říci, že právě toto představuje ústřední názor Emilie.

Hlavní postavou je jednoznačně Emilia Marty – má nejvíce

⁷⁸ Podle Lukeše ([11], str. 176) do dramatického personálu zahrnujeme „všechny vystupující dramatické postavy, ať živě nebo technicky zprostředkované (...), ať už disponují „vlastním“ textem (replikami) nebo ne, tedy včetně davu či pomocného personálu, pokud vystupuje (byť v elementární) dramatické funkci.“

promluv, na scéně je téměř neustále, pro děj je zásadní a nepostradatelná, celý příběh je postaven právě na jejím osudu. Díky ní je představena kauza Gregor – Prus, přináší do ní nové důkazy, získává Věc Makropulos, objasňuje nakonec její význam a dopad, zříká se jí a nechá ji zničit. Všechny ostatní postavy jí v tom různým způsobem napomáhají.

Podle počtu promluv by mezi prvními vedlejšími postavami byl Albert Gregor. Hraje totiž významnou roli v celé kauze, Emilia je jeho příbuznou, přichází s důkazy, které mohou zachránit právě jeho. V ději zdůrazňuje Emiliinu chladnost a provokativnost především v lásce (její nezdvořilé povýšené jednání).

Hned další významnou vedlejší rolí je dr. Kolenatý, který vysvětluje celou kauzu, představuje nedůvěru vůči Emilii, podezřelost jejích důkazů, v závěru je pak hlavním aktérem dotazování se Emilie na její identitu, minulost. Jeho role je stejně jako jeho povaha velmi praktická - posouvá děj kupředu, vnáší do něj logické a racionální prvky, třídí informace. Zajímavé je, že se vůbec neobjevuje v celém druhém dějství – to je totiž výhradně věnováno vykreslení osobnosti Emilie na základě její vlastní fabule, v něm je prostor pro všechny citové vztahy k Emilii (a jediný Kolenatý nebyl zjevně na jejím představení, nechová k ní žádný citový vztah ani obdiv). Zmíněná citová neangažovanost Kolenatého k hlavní postavě je poměrně neobvyklá vzhledem k tradici libreta, která předpokládá u významných postav právě vyjádření osobního vztahu či emocí.

Další vedlejší postavou významnou pro děj je Jaroslav Prus. Postava váženého muže, který drží svůj život pevně ve svých rukou do té doby, než potká Emilii – zpronevěří kvůli ní zapečetěnou obálku, která nebyla ani jeho, a jeho syn se kvůli nenaplněné lásce k Emilii a věčnému ponižování od otce zabije. Jeho postava je významná pro znázornění Emiliina vlivu, ukazuje z jiného pohledu její chladnost a cynismus. Přestože je v lásce provokativní, skutečnost je taková, že zůstává chladná, není v ní život, vášeň, touha. Ani smrt Janka ji nedojímá, přežila již tolik generací, že pro ni smrt není překvapením.

Postava solicítora Vítka je spíše epizodní, přestože ze všech takových postav má nejvíc promluv, jeho význam pro děj je podružný. Vystupuje jako podřízený Kolenatého – pomáhá mu, získá podpis E. M., na jehož základě ji posléze obviní z falšování a rozvíří tak zájem o Emiliinu pravou identitu.

Kristinka představuje určitý protipól Emilie – dětsky prostá, citlivá, rázná a odvážná (nebo také lehkomyšlná). Lásku staví nad kariéru (rozhovor s Jankem vidíme spíše laškování než vážný úmysl), soucit nad nenávist (lituje Emiliin osud navzdory tomu, že měla nepřímý vliv na Jankovu sebevraždu). Svým závěrečným činem – spálením Věci Makropulos – rozhodne o osudu Emilie (v menší míře je

zde znatelný aspekt zničení receptu na dlouhověkost, který by mohl být teoreticky využit například samotnou Kristinou). Zda je to čin odvážný nebo lehkovážný (v úvahu by mohla také připadat pomsta), nelze objektivně určit.

Janek dokresluje charakter Prusa (tvrdost) a Emilie (manipulování), svou smrtí opět dokazuje Emiliinu chladnost, bezcitnost a cynismus.

Hauk-Šendorf představuje Emilii v poněkud jiném světle – ještě jako vášnivou a provokativní. Dokazuje, že Emilia nebyla vždy chladná a rezignovaná. Potvrzuje tak Emiliino vyznání, že v ní umřela duše – vše pro ni přestalo postupně mít smysl. Zmizela láska, vášeň i radost.

Postavy komorné, strojníka a poklízečky považujeme za epizodní (komorná plní především svou funkci, strojník a poklízečka uvádějí druhé dějství, vysvětlují tak, co se odehrálo, a ze své prosté pozice komentují Emiliinu osobnost).

Zda jsou postavy kladné či záporné nelze v tomto případě určit - postavy to svým jednáním jednoznačně nevyjadřují, v centru pozornosti není problematika dobra a zla, nýbrž sledování životního osudu Emilie a vzhled do možného prožívání tolik zkušeného a tak dlouho žijícího člověka. Do určité míry bychom v tomto smyslu mohli jediné sledovat protiklad postavy Emilie a Kristiny. Emilia by v takovém porovnání představovala vlastnosti spíše negativní (cynismus, povýšenost, bezcitnost, odměřenost), Kristina pozitivní (upřímnost, citlivost, čistota). Na druhou stranu takové srovnání není úplně objektivní, protože o Emilii toho víme mnohonásobně více než o Kristině. Ostatní postavy nejsou jednostranně profilované, většinou se v nich mísí dobré i špatné povahové rysy, často jich neznáme dostatek k relevantnímu posouzení.

Zajímavé je, nakolik lze vyčíst o povaze a charakteru postavy z vedlejšího textu. U většiny postav je tato možnost využívána minimálně. Pouze u Emilie Marty se obsahová poznámka vyskytuje hojněji. Kdyby si měl čtenář (divák) udělat představu o charakteru Emilie (ale i o ději) pouze na základě vedlejšího textu, našel by tyto poznámky: *tajemně, s žíravým chvatem; úzkostlivě; překypí; s únavou; zahoří světlem; prudce vstane; prudce; příkře; vypukne v smích (v dramatu zívá!); chladně; unaveně; vzrušeně vstane; vyskočí; bolestně; vztekle; žalostně; lomí rukama; zívá; udiveně.* Z takových poznámek můžeme vytušit, že Emilia skrývá nějaké tajemství, na něčem jí velmi záleží, z něčeho má strach, je velmi náladová, příkrá, chladná (bezcitná) a nešťastná. Což jsou vlastně shrnuté rysy i celý Emiliin příběh až k jeho vrcholu. Vedlejší text obecně pomáhá dokreslovat a doplňovat text hlavní – je tedy evidentní, že zájem na správném vyznění příběhu i osobnosti Emilie byl od Janáčka vysoký, a potvrzuje to zaměření příběhu na životní

osud Emilie Marty.

4.4. Detailní rozbor charakterů postav

V následující části představíme detailní rozbor charakteru jednotlivých postav, zaměříme se ovšem pouze na body, které se nějakým způsobem odlišují od vyjádření v dramatu.

Emilia Marty

1) Rozsah textu (počet promluv): 256 promluv

2) Charakter postavy na základě hlavního textu:

Odměřená, příkrá („Tenhle? Ať si třeba zůstane.“ – s. 7, „Pro tebe nejsem Emilie.“ – s. 13), rázná („Vy teprv ne!“ – s. 8, „Ten ničema nabízí peníze!“ – s. 13), povýšená („ten maličký“, tykání, „A co ty tu chceš?“ – s. 21), rezignovaná („Nestojí za řeč.“ – s. 12, „Nic. Hlouposti.“ – s. 12), rozmařilá („Dej sem!“ – s. 19), cílevědomá („Já je musím mít. Najdi je!“ – s. 15, „Chtěl bys mi něco udělat?“ – s. 25), rozhodná („Dejte mi tu obálku!“ – s. 27), bezcitná (reakce na smrt Janka: češe se – s. 28), cynická („Bah, tolik se jich zabíjí!“ – s. 29, „Mám snad běhat rozcuchaná?“ – s. 29), nezdrovilá („Hej! Pro něj!“ – s. 19), náladová („Tedy zab se!“ – s. 25, „Chudáček Gregor!“ – s. 23), ironická („Ha, ha, ha! To je párek, tito dva!“ – s. 20), praktik („Dáš mi pak udělat vajíčka.“ – s. 28).

3) Hodnocení sama sebe:

„Nejsem vdána.“ (s. 7), G: „Byla-li krásná?“, E: „Ano.“ (s. 13), G: „Bezcitné zvíře.“, E: „Nejsem, Bertíku.“ (s. 24), „Nešťastná Elina!“ (s. 25), „Holenku, já už dávno nejsem, dávno žádná dáma.“ (s. 33)

4) Hodnocení ostatními:

Kristina: „Ta Marty je ohromná!“ (s. 6), „největší zpěvačka na světě“ (s. 6), „Bože, ta je krásná!“ (s. 6), „Každý se za Marty blázní.“ (s. 18), „Já mám takový strach před ní.“ (s. 18), „Je mi vás hrozně líto.“ (s. 35)

Gregor: „tak nesmírně krásná“ - s. 12, „slavná, úžasná, plná tajemství“ (s. 12), „Neponižujte mne!“ (s. 14), „rozčilující“ (s. 14), „Ve vás je něco hrozného.“ (s. 14), „Vzbuzujete něco strašného.“ (s. 14), „Jste ke mně sprostá.“ (s. 24), „Ve vás je něco odporného. Jste zlá, nízká, strašná. Bezcitné zvíře.“ (s. 24), „Studená jako nůž.“ (s. 24)

Prus: „běhna“ (s. 22), „úžasně vášnivý typ“ (s. 22)

Kolenatý: „Hysterka!“ (s. 31)

Vítek

1) Rozsah textu (počet promluv): 32 promluv

Dějový přínos (zlomy): Nepřináší zlomové informace.

2) Vztahy:

V + Emilia: Obdivuje ji (E: „Líbila jsem se vám?“ V: „Můj bože, a jak!“ - s. 19).

V + Kristina: Nijak blíže určený vztah.

V + Janek: Nevyjádřený vztah.

V + Prus: Nevyjádřený vztah. Vítek ale pohrdá Prusem v celé kauze. („Soudí se to sto let, špinavec!“ – s. 5).

3) Charakter postavy na základě hlavního textu:

Lítostivý („Ach jo! Ach bože!“ – s. 5; „Takhle zabít stoletou památku.“ – s. 6), ironický („To se ví. Stará šlechta. Jak by né! ... Soudí se to sto let, špinavec!“ – s. 5), zdvořilý („Prosím tisíckrát za odpuštění.“ – s. 5), důsledný (Uklízí akta do registratury. – s. 5).

4) Hodnocení ostatními:

Nehodnocen.

Gregor

1) Rozsah textu (počet promluv): 101 promluv

Vývoj postavy: Z počátečního zájmu o kauzu přenáší částečně zájem na Emilii, jejíž lásku chce získat.

Dějový přínos (zlomy): Nepřináší zlomové informace.

2) Vztahy:

G + Emilia: Věří v zázračnost jejího příchodu, a tím ve vyřešení kauzy v jeho prospěch. Navíc ho Emilia přitahuje. Vášnivě se do ní zamiluje, jeho cit ale není opětován.

G + Kolenatý: Formální vztah (klient – advokát).

G + Kristina: Zdvořilostní vztah.

G + Prus: Kromě formálního vztahu kvůli kauze se neznají, Gregor k němu ani potom nechová vřelý vztah (Chladná poklona k Prusovi. – s. 22).

3) Charakter postavy na základě hlavního textu:

Netrpělivý („Nežvaňte, Vítku. Já to chci konečně vyhrát.“ – s. 6),

zdvořilý („Dnes večer přijdu do divadla. Ne na Marty, ale na vás." – s. 6), rozhodný („Zatelefonujte tam." – s. 5, „Proto půjdete do Prusova domu." – s. 11) rozvášněný („Miluji vás jako ztracený člověk, Emilie." – s. 24), rázný („Musím s vámi mluvit." – s. 22), důvěřivý („Abyste věděl doktore, já věřím, co řekla slečna." – s. 11).

4) Hodnocení sama sebe:

„Já vždycky čekal na zázrak, a přišla jste vy." (s. 11) „Žil jsem jako blázen." (rozmařilý, s. 12)

5) Hodnocení ostatními:

Emilia: „Dluhy?" (s. 12), „ten ničema" (s. 13), „Hlupáku!" (s. 15)

Kolenatý

1) Rozsah textu (počet promluv): 94 promluv

Vývoj postavy: S vidinou nových důkazů ztrácí místy kontrolu nad svým nevzrušivým přístupem, nakonec ovšem vítězí jeho odměřenost, nedůvěřivost a důslednost.

Dějový přínos (zlomy): Emilia mu sděluje nový důkaz pro kauzu, dotazováním se získá informace o Emiliině životě, a tak nepřímou zaviní příčinu k odhalení Věci Makropulos.

2) Vztahy:

K + Kristina: Familiérní přístup („Neplakala, Tinkotinko." – s. 31).

K + Emilia: Zaujme ho z hlediska významu pro kauzu, nikoliv jako osoba (narozdíl od Gregora a Prusa není citově angažován). V průběhu děje se jeho vztah k Emilii mění podle hodnověrnosti jejích důkazů. Nakonec je vykonavatelem „výslechu", který prokazuje pravdivost Emiliiných slov.

K + Gregor: Více osobní, přátelský vztah než formální. („Vždyť jsme přátelé." – s. 11, „Zavolejte si třeba dvacet sedm." – s. 16)

3) Charakter postavy na základě hlavního textu:

Zdvořilý („Ó prosím. Račte, račte!" – s. 7), důsledný (při rekapitulaci kauzy), praktik („Máte toho doklady?" – s. 9), odměřený, příkrý („Ještě nějaký dotaz?" – s. 10, „Třeba k čertu." – s. 11), nedůvěřivý („Jak to víte?" – s. 10), rozhodný („Vítku, skočte pro taláry." – s. 31).

4) Hodnocení sebe sama:

„Jsem staré hloupé zvíře." (s. 15)

5) Hodnocení ostatními:

Emilia: „Je opravdu tak hloupý?“ (s. 11)

Gregor: „Praktik. Neumí počítat se zázraky!“ (s. 11)

Kristina

1) **Věk:** neupřesněn

2) **Rozsah textu (počet promluv):** 24 promluv

3) **Vztahy:**

K + Vítek: Má k otci blízko, svěruje se mu se svým trápením.

K + Prus: Nevyjádřený vztah.

4) **Charakter postavy na základě hlavního textu:**

Sebekritická („Já půjdu od divadla ... protože nic neumím!“ – s. 6), rázná, upřímná („To byste musel být osel. A k tomu slepý.“ – s. 6, „Ne, nelíbat.“ – s. 18), citlivá („Je mi vás hrozně líto!“ – s. 35).

5) **Hodnocení ostatními:**

Vítek: „Ahi, ta je hubatá.“ (s. 6)

Emilia: „Jsi krásná.“ (s. 36)

Prus

1) **Rozsah textu (počet promluv):** 75 promluv

Vývoj postavy: Setkání se s chladností a bezcitností ho činí sebekritickým.

2) **Vztahy:**

P + Kolenatý: Formální vztah.

P + Emilia: Zaujme ho poté, co si přečte intimní dopisy E. M., vytuší určitou souvislost. Neusiluje o ní tak otevřeně jako Gregor, ale díky Věci Makropulos, kterou vlastní, může s Emilií strávit noc výměnou za tuto obálku. Posléze svého činu lituje a po oznámení Jankovy sebevraždy je zdrcen a otřesen Emiliinou bezcitností. Do prohledávání Emiliiných věcí se ale nezapojuje, pokládá pouze několik otázek v závěru. Nakonec spolu s ostatními vyjádří soucit s jejím osudem a nepřiměřenost jejich počínání.

P + Gregor: Dřív to byl nejspíš jenom soupeř v kauze, kromě setkání u soudu a přes advokáty se zřejmě neznali. Nyní se stali tichými soupeři o přízeň Emilie. Spolu ovšem nekomunikují.

P + Vítek: Nevyjádřený vztah.

P + Janek: Je vůči němu spíše tvrdý, ponižuje ho.

P + Kristina: Vztah nevyjádřen.

P + Hauk: Nejspíš se znají (upřesňuje Emilii, že Hauk je slabomyslný).

3) Charakter postavy na základě hlavního textu:

Zdvořilý („Gratuluji k skvělému testamentu.“ – s. 15, „Dovolte mi dříve otázku.“ – s. 22), rozvážný, klidný („Dosud u mne, ale pan Gregor se nemusí bát.“ – s. 15, „Ale drahá slečno, co je vám?“ – s. 22), sebekritický (E: „Chcete mi naplivat do tváře?“, P: „Ne, ale sobě.“ – s. 27).

4) Hodnocení sama sebe:

Nehodnotí.

5) Hodnocení ostatními:

Vítek: „Stará šlechta. Jak by né! Baron Prus! Soudí se to sto let, špinavec!“ (s. 5)

Janek

1) Věk: neznáme

2) Rozsah textu (počet promluv): 23 promluv

3) Vztahy:

J + Kolenatý: Nevyjádřený vztah.

J + Emilia: Zamiluje se do ní, je lehce zmanipulovatelný.

J + Vítek: Nevyjádřený vztah.

J + Kristina: Miluje ji.

J + Prus: Bojí se ho.

4) Charakter postavy na základě hlavního textu:

Bojácny („Nevyhodí mne tu nikdo?“ – s. 17), prostý („Ne, prosím. Jenom Janek.“ – s. 25)

5) hodnocení ostatními:

Prus: „Stydím se za něho.“ (s. 19)

Emilia: „Váš syn je hloupý.“ (s. 19)

Hauk-Šendorf

1) Rozsah textu (počet promluv): 16 promluv

Dějový přínos (zlomy): Není nositelem dějových zlomů, pouze má upozornit na Emiliinu identitu a zavdat další příčinu k zkoumání její osobnosti.

2) Vztahy:

H + Emilia: Připomíná mu Eugonii z jeho španělského pobytu, naplánuje dokonce společný útěk, ze scény ho poté odvádí lékař.

Ostatní vztahy jsou buď nevyjádřeny nebo čistě formální, přátelské (zdvořilostní).

3) Hodnocení sama sebe:

„Já jsem totiž idiot.“ (s. 20)

4) Hodnocení ostatními:

Prus: „Slabomyslný.“ (s. 20)

Emilia: „Kdo je ten stařeček?“ (s. 20)

Kapitola 5

Porovnání dramatu a libreta Věc Makropulos

Již v kapitole pojednávající o libretu jsme si všimli, že libreto má některé rysy shodné s dramatem (např. strukturu), k nimž se jako nadstavba přidávají specifické libretistické postupy (např. zjednodušování děje). V této kapitole budeme podrobněji zkoumat právě shodné a rozdílné prvky obou forem na základě předchozích analýz textu Věci Makropulos.

5.1. Struktura

Jedním z prvních aspektů, na které soustředíme naši pozornost, je žánr (či forma) textu. V případě Čapkovy hry se jedná o tzv. problémové drama, ve kterém ve středu zájmu stojí problém dlouhověkosti – k tomuto problému se pak ostatní vyjadřují. Všechno ostatní pouze napomáhá představit Věc Makropulos (včetně postavy Emilie Marty nebo kauzy Gregor – Prus). V případě libreta se jedná spíše o tragédii. V centru zájmu stojí nešťastný osud Emilie Marty. Všechno ostatní pouze její neštěstí akcentuje a dokládá. Problém dlouhověkosti zde není vyjádřen jako téma vhodné k diskusi (Janáček také veškeré disputace na toto téma vypustil), ale jako příčina Emiliiny prázdnoty. Naproti mnohosti pohledů je akcentován pohled jediný – pohled nesmrtelné Emilie, která svým svědectvím dokládá dopad dlouhověkosti na lidský život, na lidskou osobnost.

Děj dramatu je rozčleněn do tří jednání s proměnou. Děj libreta pak pouze do samotných tří jednání. První dějství je v obou případech obsahově shodné – představena je kauza Gregor – Prus a Emilia Marty, která vnáší do kauzy nový důkaz. Také druhé dějství není zásadně odlišné – nahlížíme v něm do osobního života Emilie. Ve třetím dějství (v dramatu před proměnou) ovšem nacházíme rozdíly poměrně značné, vycházející z povahy žánru. V dramatu se situace velmi vyostřuje – Gregor je zoufalý z neopětované lásky Emilie a po dalším odmítnutí se proti ní staví velmi tvrdě. Kolenatý se vžívá do role soudce a vyšetřovatele, žene situaci ad absurdum (což vyvrcholí v simulaci soudního procesu po proměně). Společné pro obě jednání zůstává předání obálky s Věcí Makropulos Emilii a zpráva o smrti Janka (ovšem v Čapkově dramatu je Prus mnohem více zdrcen). V dramatu po proměně nastává poměrně dlouhá diskuze o možnostech využití receptu na dlouhověkost, po níž přichází Emilia s rozhodnutím vzdát se Věci Makropulos. Zde se již obě zpracování opět shodují. Tedy alespoň v dějovém obrysu nabídky Věci Makropulos (v libretu vyjádřené pouze jednou promluvou, v dramatu více rozvedeno směrem ke každé postavě), předání Věci Makropulos Kristině, která ji spálí. Zatímco v dramatu je ještě tento akt

komentován jednotlivými postavami, v libretu listina shoří bez promluv ostatních (pouze za zvuků hudby, ale i tato část je velmi krátká – pouhé čtyři takty a ještě ve velmi rychlém tempu (presto)).

Zajímavé je srovnání odlišného závěru. V dramatu Emilia uzavírá jednání slovy: „Hahaha, konec nesmrtelnosti!“, což můžeme interpretovat jako výsměch celé absurdní situaci, všemu snažení a pátrání po receptu, stejně jako diskuzím o jeho využití, které se nyní staly bezpředmětnými. V libretu je závěr vyjádřen výkřikem Emilie: „Pater hemon!“⁷⁹ s poznámkou „zhrouť se“. Vyznění je velmi odlišné od Čapkova vcelku pozitivního závěru, kde je znát Emiliina úleva. Zde je spíše dokonáno dosavadní utrpení Emilie, je znatelné, že rozhodnutí se pro smrt (tedy odevzdání receptu a přihlížení jeho zničení) byl pro ni těžký krok, který ji velmi vyčerpal (zhrouť se). Již ke konci „výslechu“ ve třetím dějství, kde Emilia obhájí pravdivost tvrzení o své osobě, vyčerpaná umělkyně odpovídá neodbytnému Kolenatému právě slovy modlitby Pater hemon. Je to jistě i výraz určité rezignace, odevzdanosti, možná i dovolávání se vyšší autority. Stejná slova pak použije v závěru, můžeme se tedy domnívat, že jsou výrazem podobných pocitů a emocí. Že tedy vyjadřují odevzdanost, rezignovanost a nevratnost rozhodnutí vzdát se života. Z tohoto postu nemůžeme souhlasit s Burjankovou interpretací Emiliina zhroucení jako okamžité smrti.⁸⁰ V textu Čapkovy hry nacházíme slova modlitby také, ovšem v jiném kontextu. Tam je pronáší Emilia v podnapilém stavu směrem ke Kolenatému, který jí tvrdí, že je kněz, aby mu řekla pravdu. Vzhledem k tomu, že tuto pasáž Janáček zcela vypustil (Kolenatý nic takového nepředstavuje), můžeme se tedy spíše přiklonit k hypotéze, že Janáček se pouze inspiroval slovy modlitby a přenesl je do nového kontextu.

Z hlediska Freytagových stupňů dějového vývoje můžeme konstatovat, že expozice a kolize jsou u dramatu a libreta shodné. Rozdíl pak přichází v dalších stupních. V dramatu je vrcholem představení problému. V libretu získání Věci Makropulos od Prusa nebo obvinění Emilie ze lži. Vysvětlení Věci Makropulos (a tedy představení „problému“) přichází až v rámci peripetie, zatímco v dramatu jako peripetii můžeme označit obrat v uvažování postav, které nyní Emilii uvěří. Momentem posledního napětí v dramatu je představení názorů, v libretu pak změna Emiliina názoru na smrt. Vrchol je shodný v obou případech – předání receptu Kristině a jeho zničení.

Jednota děje je opět závislá na typu žánru. V dramatu je jednota

⁷⁹ Tzn. Otče náš.

⁸⁰ Jak uvádí Burjanek ([1], s.19): „Janáčková Marty po tak důsledném odmítnutí nelidské nesmrtelnosti se zhrouť a zemře v tom okamžiku, kdy Kristinka spálí osudný recept. Čapkovo drama končí kupodivu bezradněji, jeho Marty zůstává naživu. ... Možná je Janáčkův konec romantičtější, ale morálně je výš.“

děje rozměňována mnoha dialogy (jedná se více o konverzační drama, dialogy zde mají své místo), zatímco v libretu se většina dialogů týká hlavní postavy Emilie Marty, jejíž osud je ve středu zájmu, tudíž jsou dialogy k věci a jednotu nenarušují. Jednota času a místa zcela shodně dodržena není, rozdíl nalezneme v časovém rozvrhu libreta, které se odehrává ve dvou dnech narozdíl od dramatu, kde je děj rozvržen do tří dnů.

Vedlejší text zahrnuje shodně seznam a profil postav (u libreta je navíc uveden hlasový rejstřík). Čas není explicitně vyjádřen, většinou ho vyrozumíme z hlavního textu, místy z poznámek. Určení místa je většinou zaznamenáno na začátku každého dějství (v dramatu samozřejmě navíc po proměně). Obecně můžeme v tomto kontextu říct, že drama je více výpravné (po proměně je pokoj upraven v soudní síň – černé sukno, krucifix, svíce, lebka). S tím souvisí scénické poznámky, které určují dekoraci a rekvizity (u dramatu vzhledem k proměně je jich uvedeno více), u Janáčkova libreta pak přibývají světelné efekty. Poznámky týkající se zvuku jsou uvedeny ojedinele (v dramatu např. zazvonění, v libretu zaklepání). Charakterové poznámky jsou zastoupeny jak obsahové, tak formální, v libretu ovšem nacházíme více obsahových, a to především ve vztahu k Emilii Marty.

Typ poznámky je v obou případech tradiční (tedy objektivní), forma hlavního textu jak dialogická, tak monologická.

5.2. Dramatické postavy a jejich vyjádření

Celkový počet postav v libretu i v dramatu je dvanáct (pokud tedy na základě Lukešova vymezení řadíme postavu lékaře v libretu k dramatické postavě). V libretu navíc má svou specifickou úlohu také mužský sbor (ten je uveden v seznamu postav, přestože ho mezi postavy vzhledem k nepřítomnosti na scéně a charakteru promluvy neřadíme).

Hlavní postavou je jednoznačně Emilia Marty. Vyplývá to jak z počtu promluv, tak z vlivu na děj. Jediný rozdíl mezi dramatem a libretem je v tom, že v dramatu Emilia postupně přenáší pozornost ze svého životního příběhu na tajemství Věci Makropulos (ve středu zájmu stojí recept a jeho dopad, což dokládá následná diskuze) a v libretu zůstává pozornost na osudu Emilie – samotnému receptu a jeho dopadu je věnován menší prostor, který z větší části stejně vyplňuje promluva Emilie (akcentovaná sborem).

Postavy Kolenatého, Gregora a Prusa řadíme shodně vzhledem k počtu promluv a vlivu na děj k výraznějším vedlejším postavám. Zvláštní místo mezi vedlejšími postavami zaujímá Kristina. V dramatu se projevuje v průběhu děje různým způsobem – nejprve přináší zprávy o skvělé zpěvačce Emilii Marty a zároveň představuje některé

své vlastnosti, posléze se setkává se svým milým v divadle, poznává Jankova otce, přihlíží Jankovu omámení Emilií, přichází s otcem pro podpis, lituje Emilii i po smrti Janka, vyjadřuje se k použití Věci Makropulos a nakonec o ní také rozhodne. Dějem tedy prochází, postupně se profiluje a v závěru již o ní máme jasnější představu, včetně odůvodnění jejího odvážného činu (ve svém názoru vyjádřila pochyby o účinku štěstí díky Věci Makropulos). Zařadíme ji jednoznačně mezi vedlejší postavy (její podíl na ději rozhodně není epizodní). V libretu je to již o něco komplikovanější. Počet Kristininých promluv rapidně klesl (oproti dramatu o třetinu), a tím také klesla možnost vykreslit její povahu, vyjádřit její přístup a názor. V libretu nám přináší pouze informaci o Emilii jako skvělé zpěvačce, představuje svou trochu dětskou vzpurnost, dále pak lásku k Jankovi (vztah k Prusovi nevyjadřuje), přichází s otcem pro podpis (čímž spíše plní úlohu průběžné přítomnosti na scéně), lituje Emilii a pak přebírá Věc Makropulos, kterou mlčky spálí. Motivace jejího činu je mnohem méně zřetelná než v dramatu. Zatímco v dramatu chápeme, že listinu pálí, protože usoudila, že Věc Makropulos neučiní lidstvo šťastnějším (pravděpodobně ji v tomto rozhodnutí utvrdila závěrečná výpověď Emilie o svém prázdném „mrtvém“ životě bez duše), v libretu to chápeme poněkud zautomatizovaně jako očekávané vyvrcholení dosavadní tragédie, aniž by byla Kristinina motivace hlouběji pochopitelná. Důvodů, proč Kristina uskuteční svůj čin, může být mnoho. Jedním z nich je, že se tak rozhodne na základě výpovědi Emilie o vlastním strašném utrpení a osudu dlouhověké a nechce dopadnout stejně. Každopádně zde chybí přesah odkazu Věci Makropulos pro lidstvo. Emilia nabízí recept Kristince k použití a ta ho odmítá. Odmítá ho ale sama za sebe, na rozdíl od dramatu, kde ho odmítá za celé lidstvo. V libretu se tak potvrzuje soustředěnost dějové linie na životní příběh Emilie. Tragédie je dokonána zničením receptu, který by mohl dát Emilii ještě další roky života. Postavu Kristiny i přes její slabší povahovou vykreslenost zařadíme mezi postavy vedlejší (nikoliv epizodní), protože její vliv na děj je významný.

Postava Hauka-Šendorfa a solicítatora Vítka je opět poněkud složitější svým zařazením a to poměrně shodně v dramatu i v libretu. Oba totiž nemají na děj žádný významnější vliv (Vítek je především vykonavatelem rozkazů nadřízeného Kolenatého a Hauk senilní stařeček, který odhaluje Emiliinu minulost a ukazuje její proměnu). V dramatu jsou ale oba přítomni diskuzi o využití zázračného receptu a vyjadřují svůj osobní názor. Pro tento přínos je zařadíme mezi postavy vedlejší, nikoliv epizodní. Jinak tomu bude ovšem v libretu, kde zmíněná diskuze vůbec není. Role Hauka se stává vlivem na děj podřadná, u Vítka je to ještě zřetelnější (s Emilií přichází do bližšího kontaktu pouze s přáním podpisu fotografie). Tím postavy spadají do

postav epizodních.

Postava Janka je svým přínosem pro děj v obou případech epizodní – objevuje se pouze v druhém dějství a většinou spíše dává příležitost svou povahovou nevýrazností vyniknout druhým (Kristině, otci i Emilii). Podobně postava komorné, která umocňuje svým zájmem o události kolem Janka a Prusa kontrast zájmu (cizí osoba ve vztahu k Prusovým) a bezcitnosti (osoba, která oba zná, s jedním strávila dokonce noc).

Zcela epizodní jsou postavy strojníka a poklízečky, které uvádějí diváka do souvislostí a otevírají novou scénu (další dějství). Lékař plní především svou funkci (pečuje o Emilii), v libretu přichází jednou pro Hauka a jednou je zavolán Kolenatým, aby se postaral o vyčerpanou Emilii.

Hledisko vycházející z kladných a záporných vlastností – tedy dělení na kladné a záporné postavy – nemůžeme objektivně uplatnit ani v dramatu ani v libretu. V dramatu se mnohem méně jedná o vlastnosti postav (ve středu zájmu je Věc Makropulos), v libretu zase o postavách víme méně, nebo se nejedná o vyhraněné typy.

Hledisko vztahu postav k reálnému světu (fiktivní přirozené) a poměr postav k ději (plošné, plastické a hypotetizované postavy) je v obou případech shodné.

Všímáme-li si zastoupení mužů a žen, převažují v dramatu i libretu muži (8:4). Generační rozvrstvení je široké, opět shodně v obou typech textu.

5.3. Jednotlivé postavy v dramatu a libretu

V této podkapitole budeme srovnávat jednotlivé postavy na základě jejich podrobných analýz v předchozích kapitolách. Využijeme také srovnání tabulky charakterů vypracované na základě hlavního textu (tabulky jsou uvedeny v příloze).

Emilia Marty

Počet promluv se v libretu u hlavní postavy snížil bezmála o polovinu (z původních 479 promluv na 256 promluv). Jinak se Emilia Marty v pojetí libreta liší až v oblasti charakteru. Co se týče dějového přínosu a vývoje postavy, stejně jako vztahů s ostatními postavami, je možné je ve výsledku označit jako shodné. Prvních rozdílů si všímáme až u osobního hodnocení Emilie. V dramatu a libretu sama uvádí, že není vdaná, považuje se za krásnou a nešťastnou. V dramatu navíc z jejích promluv poznáváme, že má dostatek peněz, je unavená a rezignovaná a přiznává si, že již není krásná. Toto přiznání se do určité míry objevuje i v libretu. Ovšem zde není jednoznačně vyjádřené. Zatímco v dramatu vypadá dialog takto: Gregor: „Emilie, vy přece víte, jak jste krásná!“ Emilia (unaveně): „Krásná? Oh, neříkej to! Hled!“ Gregor:

„Proboha, co to děláte? Co to děláte s obličejem? (couvá) Emilie, nedělejte to! Ted' ... ted' vypadáte staře! To je hrozné!“, v libretu pouze Emilia unaveně odpovídá: „Hleď! Krásná!“ (Zahoří světlem.) Gregor: „Toť úžasné! Jste tak krásná!“ V dramatu tedy vytušíme, že se něco stalo, jako by prosvítalo její skutečné stáří. V libretu není jasné, co se míní poznámkou „zahoří světlem“. Vzhledem k tomu, že to říká Emilia unaveně, jako reakci na Gregorovy neustálé poklony, dalo by se očekávat, že ukáže shodně s dramatem svou „pravou“ tvář. Místo toho reaguje Gregor ve stejném stylu jako dosud – poklonou, z čehož lze usuzovat, že se buď nic zásadního nezměnilo, nebo je Gregor natolik zaslepen láskou, že nic nevnímá (čemuž by odpovídalo, že svůj výraz obdivu zopakuje poté ještě jednou). V libretu zase oproti dramatu nesouhlasí Emilia s Gregorovým označením „bezcitné zvíře“, nepovažuje se za bezcitnou. Zato přiznává, že již dávno není žádná dáma.

Pohled ostatních na Emilii je v libretu i v dramatu podobný, v dramatu i vzhledem k větší četnosti promluv obecně je hodnocení bohatší (Gregor přidává: „Říká se vám božská Marty“), někdy přesnější (například Gregor upozorňuje na zrudnutí a zoufalství Emilie), po mnoha odmítnutích Gregora se projevuje jeho uraženost, když se o Emilii vyjádří pohrdavě („Ta se má příliš ráda.“). Za srovnání stojí promluva ze stejného místa v libretu i dramatu. V libretu Gregor uvádí: „Ve vás je něco hrozného“, v dramatu na stejném místě: „Ve vás je něco hrozně divého“. Význam je tedy poněkud posunutý. V prvním případě je akcentována hrozivost Emiliina jednání a myšlení, v druhém případě pak spíše vášnivost a možná i bezcitnost. Dále Kolenatý v dramatu poznává na Emilii, že je cizinka (oproti libretu, kde to uvedeno není). Navíc se o Emilii vyjadřuje také Hauk-Šendorf, který charakterizuje Emilii „dřívější“ – akcentuje její krásu a vášnivost.

Porovnáme-li charakter Emilie v libretu a v dramatu na základě hlavního textu (za pomoci tabulky v příloze), vidíme, že rozdíl se projevuje ve dvou vlastnostech – vyzývá je Emilia pouze v dramatu, ironická pak pouze v libretu. U ironických sklonů se krátce zastavme. Tuto vlastnost vyvozujeme z promluvy v druhém jednání: „Ha, ha, ha! To je párek, tito dva!“, kde je doplněna poznámkou *Zadívá se na mazlíčího se Janka s Kristou, vypukne v smích*. Téměř shodnou promluvu nalezneme i v dramatu, kde je ovšem ve formě dotazu: „To je párek, ti dva?“ a ve vedlejším textu je uvedeno *zívá*. Charakter je tedy zcela odlišný. Zatímco v prvním případě se jim vysmívá a ponižuje je, v druhém případě je spíše unavena a Janka s Kristou si všimne mimoděk.

Albert Gregor

Počet promluv u této postavy se v libretu snížil opět o polovinu

(z původních 217 promluv na 101 promluv). Rozdíl nacházíme již ve vývoji postavy. Ten můžeme lépe sledovat v dramatu, kde je více vyhrocena uraženost Gregora a také znatelnější majetnický vztah k Věci Makropulos. (Tento vztah není v libretu vyjádřen vůbec, přestože by to bylo možné očekávat vzhledem k příbuzenskému vztahu Gregora a Emilie). V dramatu také mnohem výrazněji Gregor zasahuje do děje, když dává příkaz k prohledání osobních věcí Emilie a k odhalení jejího tajemství. V libretu je tato pasáž sice také vyjádřena, ale mnohem mírněji v celkovém kontextu. Nejenom vztah Gregora a Emilie je v dramatu vyostřenější (či konkrétnější), ale také vztah k Prusovi je mnohem více rivalský (vzhledem ke shodnému objektu zájmu). Vztah ke Kristině vyznívá v libretu více jako projev zdořilosti, zatímco v dramatu jako náznak zájmu o samotnou dívku. Sám sebe hodnotí Gregor v dramatu více pozitivně („Jsem mlád a silný.“) – především aby zaujal Emilii. Z ostatních postav Gregora hodnotí pouze Emilia, a to pohrdlivě.

Charakter postavy na základě hlavního textu se v libretu zásadně nezměnil. Pouze není vyjádřena povýšenost Gregora, naopak v libretu je akcentována jeho důvěřivost. Zatímco v dramatu působí přirozeně vzhledem k původní bezvýchodnosti Gregorovy situace, v libretu máme dojem určité samoučelnosti a dětinské umíněnosti. (V dramatu tvrdí: „Ale já jí věřím! v Ale – Přesto – Já věřím a dost! – A abyste věděl, doktore, já doslova věřím všemu, co nám slečna řekla.“, v libretu pak: „Já věřím! – Já věřím. – Já věřím! – Já věřím. Abyste věděl doktore, já věřím, co řekla slečna.“, což působí poněkud jednotvárně (vzhledem k absenci obměn).

V dramatu je zřetelnější Gregorův přesun zájmu z kauzy (původně se pro ni chtěl zastřelit) na Emilii („Nechal bych si život stát, kdybych vás dostal.“). Až do poslední chvíle si myslí, že Emilia přišla, aby ho zachránila, že jí jde o něj samotného (tento jeho pohled je v dramatu srozumitelnější).

Kolenatý

U postavy advokáta Kolenatého je výraznější rozdíl v počtu promluv. Zatímco v dramatu promlouvá 243krát, v libretu pouze 94krát. V dramatu je totiž mnohem více aktivní při výslechu Emilie, navíc iniciuje a uvádí následnou diskuzi, která v libretu chybí. Vývoj postavy by bylo možné shrnout jako souboj důvěry a nedůvěry (racionální uvažování versus vidina nových zásadních důkazů), v jehož závěru vítězí Kolenatého typické vlastnosti (ty jsou odlišné pro drama a pro libreto).

V oblasti vyjádření vztahů k ostatním postavám vidíme určitý významový posun ve vztahu ke Kristině. Zatímco v dramatu z hlavního textu poznáváme, že Kolenatý se s Kristinou zná již déle a několikrát

vyjadřuje svým postojem či oslovením bližší vztah (náklonnost), v libretu je vztah téměř nevyjádřen, resp. z jediné promluvy („Neplakala, Tinkotinko.“) můžeme usuzovat na osobnější vztah ke Kristině vzhledem k oslovení. Další rozdíl nacházíme ve vztahu ke Gregoru. Například v prvním dějství, kdy nedůvěřivý Kolenatý odmítá hledat listinu u Prusa a Gregor mu vyhrožuje, že zavolá jinému advokátovi, následuje pasáž, která ozřejmuje rozdíl ve vztahu Gregora a Kolenatého. V dramatu reaguje Kolenatý slovy: „Poslyšte, Gregore, nechte těch hloupostí. Vždyť jsme přátelé, ne? Myslím dokonce, že jsem býval vaším poručníkem.“, což vyznívá opět v ironickém a humorném smyslu. Záhy se ukazuje, jak záleží Kolenatému na samotné kauze (byla by to pro něj velká ostuda i ztráta prestiže, kdyby ji Gregor předal jinému advokátovi). Zajímá ho tedy kauza, nikoliv Gregor. V libretu ovšem objevíme trochu jiný odstín promluvy. Kolenatý na stejnou situaci reaguje slovy: „Počkejte, vždyť jsme přátelé. Pojedu!“. Upřednostňuje tedy dobrý vztah s Gregorem před svým osobním nedůvěřivým přístupem.

V hodnocení sebe sama v dramatu projevuje Kolenatý svůj typický alibismus a ironii (tyto rysy v libretu nejsou). Při hodnocení od ostatních je mnohem bohatší Emiliino hledisko – zpočátku shodně s libretem označuje Kolenatého za hloupého (především proto, že jí nevěří), v závěru dramatu mu ale lichotí (čestný muž, chytrý muž) – což může být také projev určité manipulace z její strany. Každopádně v libretu toto již vyjádřeno není. Gregor v dramatu poukazuje opět na ironické projevy advokáta.

Jak jsme se již zmínili, typické vlastnosti Kolenatého jsou různé pro drama a libreto. Velmi názorně to dokazuje opět srovnání tabulek charakterů. Vidíme, že v dramatu se dostává do popředí ironie a alibismus (nejen na základě hlavního textu, ale tvrdí to o sobě i sám Kolenatý i ostatní postavy), v libretu je spíše zdůrazněno jeho racionální uvažování. V libretu působí více jako prototyp advokáta, v dramatu je jeho postava spíše nesympatická (pro jeho alibistické jednání) a charakterově propracovanější. Opět můžeme porovnat různé vyznění dvou promluv v dramatu a v libretu. Přestože se v libretu promluva, kdy Kolenatý reaguje na Emiliinu výzvu k bezpodmínečnému získání dopisů v Prusově domě („Ano, o půlnoci s provazovým žebříkem, pakličí a tak dále. Slečno, slečno, vy máte názory o nás advokátech!“) objevuje v podobném znění také, vzhledem k absenci dalších podobných ironizujících poznámek působí spíše odměřeně.

Postavu Kolenatého bychom mohli do určité míry povahově srovnávat s Emilií. Vzrušivost Gregora je mu cizí, citlivost Kristiny nesdílí, dívá se na vše s nadhledem (v dramatu navíc ironickým). Jak ale říká v závěrečné promluvě Emilia: „Vy znáte víc než my, vy hlupáci! Nekonečně víc! Lásku, velikost, účel, všecko možné. Vy máte všecko!“

... Vy aspoň žijete..." Jistě by do tohoto výčtu spadal i Kolenatý, pro kterého (jako pro praktika) účel stojí nade vším. V tom tkví tedy zásadní rozdíl od rezignované Emilie. Kolenatého ironický život evidentně baví (v libretu je mnohem méně zábavný, ale jeho advokátský profil zůstává zřetelný).

Jaroslav Prus

Podobně jako u Kolenatého i zde je text postavy výrazněji zkrácen (ze 195 promluv na 75 promluv). Vývoj postavy je obdobný v dramatu i libretu, i když výsledný Prusův přístup je v dramatu nejen sebekritický, ale také smířlivý (což v libretu není nijak akcentováno kromě společné omluvy v závěru).

Z hlediska vztahu k ostatním postavám nacházíme drobný rozdíl v chování k Emilii po smrti Janka. V dramatu je Prusovo chování mnohem výrazněji chladné a formální, v libretu se Prus spíše odmlčí a vztah již víceméně nevyjadřuje. Z libreta dále nepoznáme, v jakém vztahu je Prus k Vítkovi, v dramatu si všimneme určitého nadřazeného jednání (zesměšňuje ho před Emilií). Vztah Prusa ke svému synu Jankovi je opět šířeji popsán v dramatu. Po jeho sebevraždě se při čtení dopisu na rozloučenou vyjadřuje Prus o svých citech k Jankovi, o svém výchovném záměru, a vysvětluje tak své mnohdy tvrdé a přísné jednání. Z libreta o jejich vztahu víme o mnoho méně – jeho tvrdost vyvozujeme z promluvy „Stydím se za něho“, přihlížíme také Jankovu ponižování. Po jeho smrti je zdrcen, ale o svých citech k němu nemluví (nepočítáme-li „Ubohý Janek! Můj jediný syn.“), akcentuje tak více Emiliinu vinu. Vztah Prusa a Kristiny je v dramatu zprvu nepřilíš osobní, později vděčný. V libretu není jejich vzájemný vztah v hlavním textu nijak vyjádřen. V dramatu se Prus s Haukem evidentně zná (vystupují jako „staří známí“), zatímco v libretu Prus pouze upřesňuje Emilii, že Hauk je slabomyslný (z čehož můžeme a nemusíme vyvozovat, že Hauka alespoň povrchně zná).

Hodnotí-li Prus sám sebe, činí tak pouze v dramatu, a to během svého vyznání vztahu k synovi. V dramatu je hodnocen navíc Emilií jako džentlmen a silný člověk. V libretu naopak je hodnocen Vítkem poměrně hanlivě (což spíš může souviset s osobním vztahem Vítka ke kauze a šlechtě).

V tabulce charakterů si můžeme všimnout, že postava Prusa je v libretu mnohem méně detailně vykreslena než v dramatu. Dalo by se říci, že je charakterově zploštěna. Bezcitnost Prusa je vyjádřena v dramatu v druhém jednání při ponižujícím setkání s Jankem (v libretu jeho bezcitnost nic nedokládá). Ironický přístup je obsažen nejen v promluvě z prvního jednání („Člověk konečně ví, co má v domě.“), ale také v druhém jednání opět v rozhovoru s Emilií („Hm, kdo to je? Kde ho máte? V kufru?“). Tuto promluvu nalezneme i v libretu, ovšem

působí spíš nedůvěřivě a pohrdavě („Kde ho máte? Snad v kufru? Škoda jen, že to není pravda.“). Ráznost, vyzývavost a přísnost (navíc vyjádřena samotným Prusem) v libretu chybí. V dramatu je mnohem zřetelnější, že Prus stojí o Emilii, že o ni usiluje (souvisí to do určité míry s jeho vyzývavostí), takže potom Emiliin návrh předat si obálku večer (v noci) je divákem očekávatelný a srozumitelný. Poté, co se Prus dozví o smrti svého syna, v dramatu rezignuje na všechny hodnoty jím vysoko ceněné, na svůj vztah k Emilii i na celou kauzu. V libretu je patrné jeho rozhořčení z Emiliiny bezcitnosti a nepochopení, po rezignaci však ani památky. Jistě je to i proto, že charaktery všech vedlejších a epizodních postav během třetího jednání už neprochází vývojem (pozornost je soustředěna pouze na proměnu Emilie). Smířlivost je v libretu vyjádřena pouze společnou omluvou: „Byli jsme k vám krutí.“, ve vztahu ke Kristě není zahrnuta vůbec, protože i tento vztah byl v libretu zjednodušen a vyjádřen pouze okrajově. Zatímco v dramatu vzniká určitá charakterová blízkost Prusa a Emilie (alespoň zpočátku), v libretu je taková možnost srovnání vyloučena.

Vítek

Postava Vítky se primárně odlišuje již svým zařazením – v dramatu je díky projevu v závěrečné diskuzi zařazena do postav vedlejších, v libretu už mezi postavy epizodní. Počet promluv v libretu je zhruba třikrát menší (32 promluv oproti 106 promluvám v dramatu). Také ve vztazích se projevují rozdíly. V dramatu sledujeme nejprve určitou formálnost vztahu Vítky k Emilii (spolu s obdivem), v závěru pak důvěřivost a starostlivost. V libretu je vyjádřen pouze Vítkův obdiv k uměleckým kvalitám Emilie. Podobně jako u Prusa a Janky, tak i zde je vztah otce a dítěte (Vítka a Kristiny) vyjádřen v dramatu detailněji. V dramatu z textu poznáváme, že Vítek má svou dceru velmi rád, podporuje ji ve zpěvu a je vůči ní pozorný. V libretu je vztah vyjádřen velmi zběžně (spíš zůstává u informace otec – dcera). Vůči Jankovi zaujímá odměřený postoj (chrání svou dceru), v libretu není jejich vztah vůbec upřesněn. Formální vztah (byť lehce opovržlivý) je také mezi Vítkem a Prusem.

Na rozdíl od libreta je Vítek v dramatu hodnocen Emilií. V jejích očích je Vítek pošetilý (věřící „v samé hlouposti“) a směšný. Zde můžeme spatřovat vyjádření určitého kontrastu – Vítek věří přesně v to, co Emilia považuje za hloupé a směšné, ale co zároveň ve své závěrečné řeči označuje za typicky lidské a za zdroj štěstí pro člověka.

Při porovnání tabulek vyjádření charakteru v hlavním textu si všimneme několika posunů ve Vítkově povaze. V libretu se projevuje jeho ironický sklon (je pravděpodobné, že Janáček u Vítky vyjadřuje alespoň částečně ironii, která chybí Kolenatému), ovšem ráznost ani

citlivost (resp. starostlivost o osud Emilie) není v projevu zastoupena. Dalo by se říci, že ironie vytváří z této postavy méně podřízenou a poslušnou než v dramatu (nesmíme ovšem zapomínat, že v libretu nehraje důležitou roli a hledat hlubší charakterové vykreslení v epizodní postavě jistě není na místě).

Kristina Vítková

Jak je již uvedeno výše, postava Kristiny je různě vykreslena v každém z textů. Z dramatu si o ní uděláme jasnější představu (což je jistě dáno i zkrácením textu v libretu téměř o třetinu). Také je spíše možné srovnání povah Emilie a Kristiny (vezmeme-li samozřejmě v úvahu skutečnost, že Kristina má oproti Emilii asi sedmkrát méně promluv), zatímco v libretu je již tato možnost irelevantní (Kristina má zhruba desetkrát méně promluv).

U kategorie věku Kristiny neznáme přesný údaj ani v jednom případě, ale z textu v dramatu můžeme usoudit, že Kristina není starší třiceti let (ze způsobu jejího vyjadřování to samozřejmě předpokládáme v obou případech, ale pouze v dramatu je to odvoditelné z promluv druhých). V dramatu je také o něco přesněji vyjádřen vztah Kristiny k otci (ukazuje se například, že její otec neví o jejím již rok trvajícím vztahu s Jankem). Vůči Prusovi má respekt, ale nesouhlasí s jeho přísným a ponižujícím jednáním s Jankem. V libretu je jejich vztah nevyjádřen (zmíněné jednání Prusa se také neprojevuje v takové intenzitě a tak zřetelně, aby bylo potřeba se vůči němu vymezovat).

V hodnocení ostatními je v dramatu zdůrazněn její mladý věk, odvaha a citlivost. Hodnocena je čtyřmi postavami, v libretu pouze dvěma.

Porovnáme-li tabulky charakterů na základě hlavního textu dramatu a libreta, potvrdí se nám skutečnost, že postava Kristiny je lépe profilovaná v dramatu než v libretu. V libretu působí poněkud typizovaně dětsky (tzn. upřímná, sebekritická, citlivá, popř. rozhodná). V dramatu se k tomu připojuje ještě skromnost, ctižádostivost (cílevědomost), čestnost a odůvodněná odvaha či rozhodnost. Přestože v libretu je také původcem odvážného činu (spálení listiny), v dramatu působí mnohem odvážněji v porovnání s odmítnutím od ostatních (všichni ostatní, kterým listinu Emilia jmenovitě nabízí, se strachem odmítají).

Za zmínku ještě stojí pasáž třetího dějství (shodná pro libreto i drama), ve které se postavy dohadují o věku Emilie. Kristina odhaduje přes čtyřicet let, přestože v prvním dějství (když je ještě omámená její krásou a uměním) uvádí odhadem kolem třiceti let. Zda je to výraz „pomsty“ nebo vnější proměny Emilie se můžeme pouze dohadovat.

Janek Prus

Epizodní postava Janka má opět oproti dramatu poloviční prostor k vyjádření (42 promluv v dramatu, 23 promluv v libretu). Zajímavé ovšem je, že v libretu se tak dostává bezmála na rovinu s počtem promluv Kristiny – rozdíl v důležitosti postav je jistě dán (a v tomto případě především) vlivem na děj a ostatní postavy.

V dramatu se prostřednictvím Jankova otce ve třetím dějství dozvídáme, že Jankovi bylo osmnáct let. Tuto informaci v libretu nenalzáme. Stejně tak je pouze v dramatu řečeno, jak dlouho spolu již Janek s Kristinou chodí.

Zvláštní pozornost si zaslouží vyjádření vztahu Janka a jeho otce. V obou případech je zřetelné, že Janek má ze svého otce strach. V libretu ovšem pouze tušíme, že Prus bude otec přísný a tvrdý, zatímco v dramatu to poznáváme již při setkání v divadle. V libretu je setkání zkráceno útekem Janka s Kristou před otcem (reakce Prusa: „Nemusíš utíkat“ by mohla být vlastně i smířlivá). Ve stejné pasáži v dramatu Janek zůstává (snaží se vzepřít otcově autoritě), aby vzápětí opět podlehl jeho příkrostiti (bolestivě mu stiskne ruku, ponižuje ho před Kristou i dalšími). Jejich vztah je propracovanější od počátku až do konce (Prusova bezcitnost je srovnatelná s bezcitností Emilie, jeho prozření po smrti syna je o to hlubší, jeho sebekritičnost a smířlivost o to opravdovější a vysvětlitelnější). V dramatu se Prus o Jankovi vyjadřuje častěji.

Srovnáme-li charakter postavy na základě hlavního textu v dramatu a libretu, všimneme si, že v dramatu se Janek víc vymezuje vůči otci a učí se větší rozhodnosti. Jinak zůstává přednostně vyjádřen jeho primární strach z otce a prostota.

Maxmilián Hauk-Šendorf

Postavu senilního stařečka považujeme v dramatu díky vyjádření názoru při diskuzi a přítomnosti na scéně průběžně od druhého dějství až do konce za postavu vedlejší, zatímco v libretu pouze za epizodní (Hauk je odveden lékařem na začátku třetího dějství). Vzhledem k většímu počtu promluv v dramatu (87 promluv) má také možnost lépe přiblížit Emiliinu dřívější osobnost (ze španělského pobytu), je čas společně vzpomínat, může se Emilie zastat při závěrečném „výslechu“. Jeho hlavní úloha spočívá ovšem v obou případech v zdůraznění Emiliiny povahy dříve a dnes.

Sám sebe Hauk hodnotí zcela reálně (uvědomuje si své stáří i rozmary). V dramatu Gregor vysvětluje Emilii, že Hauk je slabomyslný, v libretu stejnou úlohu přebírá Prus (tato výměna vznikla zjevně proškrtáním scény). Slovy Emilie je ještě zdůrazněno Haukovo postavení v dramatu – věří v rozkoš, v plně prožívaný život.

Obecně můžeme konstatovat, že zatímco v dramatu jsou charaktery postav většinou „dotaženy“ do konce (upřesněny především názorem v diskuzi a uzavřeny vyjádřením k dohořívající listině), v libretu se vykreslování postav zastaví ve chvíli, kdy Emilia představuje Věc Makropulos. Nic nerozptyluje diváckou pozornost, která se plně soustředí na hlavní postavu až do konce.

V libretu jsou zásadně potlačeny projevy ironie, což může být způsobeno tím, že hlavním rysem ironie je typická intonace, kterou lze hudebně těžko zprostředkovat. Proto přidal Janáček například k Emiliině promluvě „To je párek, tito dva!“ ještě citoslovce smíchu, aby upozornil na zesměšnění situace.

5.4. Odlišnosti Čapkovy dramatu a Janáčkovy libreta

1. dějství

A) tendence ke změně charakteru postav či jejich zjednodušení

Jednou z prvních postav, která se objevuje na scéně, je sollicitátor Vítek. Jak jsme již uvedli výše, jeho postava působí mnohem více ironicky než u Čapka. Je to dáno drobnými úpravami a škrty z Janáčkovy strany. Například často vyškrtl úslužné Vítkovo „pane“ (což umocňovalo Vítkovu podřízenost), větší část lítostivé promluvy Vítkova o historičnosti kauzy (díky zkrácení působí postava odměřeněji). Rozdíl se projevuje také v záměnách slov (v dramatu: „Pak se zastřelíte, pane.“, v libretu: „Pak – se zastřelte.“) – opět mnohem příkřejší a přímější vyznění.

V textu také můžeme vysledovat různé náznaky Emiliina nadhledu, kterými vyjadřuje, že její vnímání světa je odlišné od běžného. První náznak se objevuje pouze v dramatu a týká se peněz. (Emilia: „A stojí ten Loukov za tolik tahaček?“, Gregor: „To si myslím.“, Kolenatý: „Víte, v šedesátých letech byl na loukovské půdě otevřen uhelný důl. Cena se nedá ani přibližně odhadnout. Řekněme sto padesát miliónů.“, Emilia: „Nic víc?“) Další náznak spatřujeme v rozhovoru s Gregorem. V dramatu se zdá, že se vysmívá Gregorově vztahu ke kauze – chtěl by se býval kvůli dluhům zastřelit – zdá se jí to tak pošetilé a zbytečné. (Gregor: „...Najednou přijdete vy, přijdete bůhví odkud, slavná, úžasná, plná tajemství, abyste mne zachránila! Proč se smějete? Proč se mi smějete?“, Emilia: „Hlouposti. Nic to není.“), v libretu je to méně srozumitelné, zdá se, že se spíše vysmívá Gregorově tvrzení, že je slavná a úžasná (Gregor: „A najednou jste přišla vy, bůhví odkud, slavná, úžasná, plná tajemství. Proč se smějete?“, Emilia: „Nic. Hlouposti.“).

B) tendence k opakování slov a vět

V textu působí opakování velmi uměle, ale v hudbě slouží spolu s hudebními prostředky k výraznějšímu vyjádření gradace. (Kristina: „Ta Marty je ohromná.“, Gregor: „Kdo, kdo?“, Vítek: „Kdo, kdo?“). Pokud nahlédneme do partitury, zjistíme, že někdy se opakovaná slova překrývají, a nejspíš i proto je možné je opakovat víckrát, aniž by to působilo rušivě. (Tak je tomu například v pasáži, kde Emilia zvolá: „Vy mně nevěříte?“ a Kolenatý reaguje: „Ani slova!“ zároveň s Gregorovým: „Já věřím!“, melodická sekvence se opakuje ve vyšší poloze (gradace) se stejnou reakcí mužů, a poté pokračuje již Kolenatý sám: „Ani slova!, do čehož vstupuje Gregor: „Jak se můžete opovážit.“ a Kolenatý zároveň s ním ještě naposledy zopakuje: „Ani slova!“ Tím se opět potvrzuje, jak moc je libreto vázané na zhudebnění a jak se s ním doplňuje.)

C) tendence k omezení humoru

Čapek do svého dramatu někdy zařadil také vtipné pasáže (jistě i proto, aby dostal žánru komedie (zvláště konverzační) a děj trochu odlehčil. Nejčastěji k tomu využil ironické postavy Kolenatého (Kolenatý: „Nejvyšší soud se právě odebral –“, Gregor: „– k poradě?“, Kolenatý: „Ne, k obědu.“).

D) tendence ke slovním a významovým proměnám

Janáček často měnil slovosled (zvláště jím je, že ho do jisté míry spíše archaizoval – namísto „Ale každý zázrak se musí vysvětlit.“ uvádí „Ale každý zázrak musí se vysvětlit.“ nebo jinde „Pročpak děláte z nás blázny?“) Kromě slovosledu někdy nahrazoval také slova – v některých případech to působí téměř zbytečně a jistě to souvisí s hudební představou autora (*Táti* místo *Tati*, *dáti* místo *dát*), jinde se význam přesouvá (drama: „Vy máte zvláštní, zvláštní schopnost povídat pohádky.“, libreto: „Vy máte zvláštní způsob vykládat pohádky.“ – zvláštní způsob by se spíše mělo pojit s podstatným jménem – „zvláštní způsob vykládání či výkladu pohádek“). Téměř nevysvětlitelná se může zdát záměna slov Gregorovy promluvy: „Kde zemřela?“ (v dramatu) a „Kdy zemřela?“ (v libretu). Odpověď zůstává od Emilie shodná („Nevím.“)

E) tendence k omezování kontextů replik

V libretu nalezneme pasáže, které svým zkrácením ztratily trochu logiku (což se ostatně Janáčkově stávalo i v jiných libretistických úpravách). Tak například když poprvé přichází Marty na scénu, v dramatu ji Kristina okamžitě poznává, zůstává ještě chvíli na scéně a potom na výzvu svého otce odchází pryč – Emilia si jí v tu chvíli všimne a okomentuje slovy: „To děvče jsem někde viděla.“ V libretu odchází Kristina hned, jak spatří Emilii vcházet (sama vybízí otce

k odchodu), mezitím promlouvá Kolenatý („Čím mohu sloužit?“), na což mu Emilia odpovídá: „Doktor Kolenatý? To děvče jsem někde viděla.“ Je zřejmé, že druhá věta má být spíš jakousi zamyšlenou úvahou, ale v této souvislosti to působí, jako by to byl hlavní důvod, proč přichází za advokátem.

Dále v prvním jednání Emilia vysvětluje zájem o kauzu. V dramatu si Kolenatý všimne, že Emilia je cizinka (dává pak větší smysl, že chce vědět, co to je za proces, o kterém se všude píše) a Emilia popisuje, jak ráno otevřela noviny, aby zjistila, co o ní píšou, a našla článek o kauze. V libretu si Emilia sedne, otevře časopis a řekne: „Čtu: „Poslední den procesu Gregor contra Prus.“ Náhoda, co?“ (oproti „Hledám, co tam píšou o mně, a najednou čtu: „Poslední den procesu Gregor contra Prus.“ Náhoda, co?“). Působí to, jako by si Emilia o kauze četla až v kanceláři Kolenatého. Také když Emilia vyjádří pohrdání Gregorovým prožíváním kauzy (viz dále náznaky Emiliina nadhledu) slovy: „Hlouposti. Nic to není.“ (v libretu „Nic. Hlouposti.“), v dramatu následuje Gregorův myšlenkový přechod: „Budiž, nebudu mluvit o sobě. Drahá slečno, jsme sami. Zapřísahám vás, mluvte!“, ale v libretu přímo: „Zapřísahám vás, ó mluvte!“, což působí, jako by reagoval na její promluvu o hloupostech. Zmatek nastává v libretu též ve chvíli, kdy na scénu vstupuje Kolenatý s Prusem. Prus požádá Kolenatého, aby ho představil Emilii, k čemuž ale dojde až o několik promluv dále. (Bezprostředně na vyzvání reaguje Kolenatý slovy: „Teď provedem restituci causa Gregor.“ a Prusa představuje až, když Prus sám promluví k Emilii ohledně dopisů.) Zcela nesrozumitelně zakončuje Kolenatý první dějství rozpačitým „Protože, že – že...“. Rozčlenění slova „protože“ působí spíš senilně, než aby naznačovalo nedůvěru advokáta. (V dramatu totiž celá promluva vypadá takto: „Protože se mi, holenku, zdá, že – že – No uvidíme.“)

Když líčí Kolenatý složitou kauzu, vynechává opět některé podrobnosti (drama: „...vládl na baronském panství Prusů, totiž na dvorech Semonice, Loukov, Nová Ves, Königsdorf a tak dále slabomyslný baron...“, libreto: „... vládl na panství Prusů slabomyslný baron...“). Na druhou stranu Janáček ponechává z komplikované historie procesu informaci o Szepházovi, který v procesu sehrál zcela nevýznamnou roli a nikde se už dál neobjevuje. Janáček vynechával často některé (pro něj) nepotřebné pasáže, které nebyly pro jeho pojetí děje významné. Tak například čtenář libreta neví, že Gregor proces prohrál, zatímco Kolenatý hledá listiny u Pruse. Vědět to ale ani nepotřebuje, protože celá kauza by se pravými dokumenty stejně znovu dostala do jednání.

F) tendence ke zkracování replik

Jinde Janáček proškrtává text tak, aby věta nebyla přerušována promluvami ostatních (v dramatu: Emilia: „Tedy vy jste ten advokát –“, Kolenatý: „K službám.“, Emilia: „Co zastupuje toho Gregora –“, Gregor: „Totiž mne.“, Emilia: „– v procesu o dědictví Pepi Prusa?“, v libretu: Emilia: „Tedy vy jste ten advokát, co zastupuje toho Gregora v procesu o dědictví Pepi Prusa?“) a nerozptyluje tak pozornost diváka. Zkracuje také pasáž, kde se v dramatu poměrně dlouho otálí s vyprávěním o kauze, použitím výzvy: „Vypravujte.“ (namísto deseti promluv o tom, proč vypravovat).

Některé škrty způsobují nejednoznačnost tvrzení (drama: „Nějakému panu Machovi, slečno. Nějakém Gregoru Machovi, čili po česku Řehoři Machovi, osobě tehdy nepovědomé a neznámé.“, libreto: „Herrn Mach Gregor zukommen soll... Po česku Řehoři Machovi.“)

Pokud Janáček vynechává slova, pak jsou to často slovesa (pokud bez nich text dává smysl), částice, příslovce, oslovení. Naopak přidává někdy teatrální (a dobře zhudebnitelné) projevy (např. „Ó mluvte!“).

2. dějství

A) tendence ke změně charakteru postav či jejich zjednodušení

Zajímavé z hlediska Emiliina charakteru a také vzhledem k jejímu primárnímu zájmu na Věci Makropulos se může jevit Emiliino stranění Gregorovi, („Chudáček Gregor! Teď (Tedy) Loukov zůstane vám, že?“), což bychom mohli vysvětlit jejich příbuzenským vztahem (je jí bližší než Prus).

Gregor v průběhu dramatu dokazuje svůj zájem o Emilii na úkor zájmu o kauzu. To se projeví také ve chvíli, když mu Emilia radí, aby vrátil dokument, který mu dala jako důkaz. V dramatu reaguje Gregor: „Je falešný, co?“, čímž naznačuje, že stejně Emilii příliš nevěřil, ale nevdává mu to. V libretu se ovšem spíše diví, že by nebyl pravý („Je falešný?“).

V dramatu se Emilia vysmívá Gregorově lásce a vyjadřuje opět svůj názor, svůj nadhled (nebo spíše odstup od obyčejných smrtelníků) – „To je krámů s tou vaší láskou! Oh kdybys věděl ... kdybys věděl, jak jste směšni, vy lidé! Kdybys věděl, jak jsem unavena!“, společné pro libreto a drama je až její výpověď: „Jak je mi všechno jedno!“

B) tendence k opakování slov a vět

Jako způsob zdůrazňování využívá Janáček opakování nejen slov, ale celých vět (poklízečka ke strojníkovi o Marty: „Víš, pro tebe to není. Víš, pro tebe to není.“).

C) tendence k omezení humoru

Poměrně hojněji než v prvním dějství se zde projevuje Čapkův smysl pro humor v podobě drobných vtipů a ironických poznámek, které ovšem Janáček vypouští. Tak například poklízečka popisuje svůj velký zážitek z Emiliina zpěvu slovy: „Poslouchám a najednou, co mně to teče po tváři; a já brečím.“ nebo Kristina sděluje Jankovi, že už se nemohou vídat, protože ona musí pracovat na svém pěveckém hlasu („Budeme se vidět jenom jednou denně.“). V tomto případě Janáček větu zachoval, vynechal však některá slova, čímž významový paradox zmírnil a vtip už nemá svou váhu či nemusí být jako vtip pochopen („Budeme se jenom jednou vidět.“). Dále je to zesměšňování Vítka a jeho zájmu o historii (pasáž o pěvkyních je zčásti také v libretu, v dramatu navíc o velkých osobnostech Francouzské revoluce).

Čapek využívá tentokrát především postavy Pruse k odlehčení („Hleďme, už zase on?“, „Zajisté, tím se všechno náramně prostě vysvětluje.“) – Janáček opět vynechává.

D) tendence ke slovním a významovým proměnám

Tyto tendence jsou zastoupeny obdobně jako v předchozím dějství.

E) tendence k omezování kontextů replik

Janáček vynechal pasáž o jménu Makropulos, čímž ovšem mírně znejasnil souvislosti – není například jasné, proč Emilia posílá všechny pryč a nechá v místnosti pouze Prusa se slovy: „Konečně!“ (v dramatu víme, že se chtěla dozvědět podrobnosti o tom, co Prus ví o Makropulos) a Prus na to reaguje: „Dovolte mi dříve otázku.“ (můžeme se ptát „dříve než co?“). Stejně tak je v dramatu lépe vyjádřen Prusův zájem o Emilii („Jaká jste v lásce.“), s čímž se potom doplňuje Emiliin návrh na noční setkání.

K určitému významovému posunu dochází v promluvě Prusa: „Škoda jen, že to není pravda.“ – v dramatu tak reaguje na Emiliino vysvětlení příbuzenských vztahů, v libretu na Emiliino tvrzení, že zná nějakého pana Makropulos. Když pak Prus odchází, Emilia se ptá, za co by jí prodal zapečetěnou obálku. V dramatu reaguje Prus velmi rázně a její finanční nabídku tvrdě odmítá, v libretu vyjádří svůj nesouhlas („Jak prosím?“) a nečekaje odpověď odchází.

V závěru druhého jednání Prus zastihne Janka u Emilie a posílá ho pryč. (Vzhledem k tomu, že Janek není v libretu příliš charakterizován, je zde jeho pocit upřesněn poznámkou *zahanben odchází*, aby bylo jasné, že ho otec svou přítomností zdrtil a ponížil.) Méně srozumitelně působí Prusova poznámka „Myslel jsem, že brousí kolem divadla, a zatím – “ (oproti dramatu: „Myslel jsem, že brousí kolem divadla kvůli své Kristince, a zatím – “), protože kolem divadla

přeci brousit mohl, aniž by bylo Prusovo "a zatím" na místě.

F) tendence ke zkracování replik

Janáček vynechal rozhovor Janka s Prusem, takže divák nemá o jejich vztahu jasnější představu (vzhledem k tomu, že tento vztah zredukoval celkově, není to ani potřeba). Stejně tak je tomu se setkáním Vítka s Jankem. V dramatu si Emilia všimne Jankova nadměrného zájmu o její osobu ve chvíli, kdy se sám nabízí přinést židli („Hej vy, proč jste se pohádali?“), v libretu tato situace nastává později, až když Emilia podepisuje fotografii Vítkovi (zástupně Kristině) a Janek nereaguje na Kristininu výzvy k odchodu („Janku, pojd!“ – Emilia: „A co se tam hádají?“). Význam ale zůstává v zásadě shodný – Janek je Emilií okouzlen, což v libretu ještě více vyzní, když vzápětí odchází Vítka s Kristinou, ale Janek zůstává na scéně. Díky následujícím Janáčkovým škrtkům rozhovoru Prusa s Emilií na Janka brzy upozorní sama Emilia („A co se ten Janek tak omámil“), čímž jeho stav ještě zdůrazní (v dramatu je naopak toto místo poněkud rozmělněno vsunutým rozhovorem o jménu Makropulos).

3. dějství (včetně proměny v dramatu)

A) tendence ke změně charakteru postav či jejich zjednodušení

Bezcitnost Emilie je v tomto dějství doložena častěji než v libretu („Proto si nenechám trhat vlasy.“, „Někdo vedle bydlí. Prý mu zemřel syn či co.“).

V dramatu se ale také potvrzuje předpoklad, že Emilia nebyla vždy bezcitná a cynická. („Ó bože, já byla jako vy! Já byla děvče, já byla dáma, já byla šťastná, já – já byla člověk!“)

B) tendence k opakování slov a vět

Opět v některých místech opakováním slov a vět dosahuje Janáček většího zdůraznění významu, ale také mu to umožňuje rozvinout motiv na širší hudební ploše („Já ho měla ráda. Jeho jsem měla ráda.“, „Haha! Já kašlu na to, že jsi můj!“).

C) tendence k omezení humoru

I v dramatické chvíli, kdy je Prus zdrcen zprávou o smrti svého syna, vkládá Čapek vtip („Mám si snad trhat vlasy? Dost mně jich vytrhá komorná.“), který Janáček zredukuje pouze na „Mám si snad trhat vlasy?“, což zůstává spíše v uraženém tónu než v odlehčeném (popř. ironickém).

D) tendence ke slovním a významovým proměnám

Některé změny tvarů slov opět působí poněkud samoučelně (při česání vlasů od komorné Emilia místo „taháš“ říká „trháš“, v dramatu:

„Chcete mně naplivat do tváře?“ a v libretu: „Chcete mi naplivat do tváře?“).

E) tendence k omezování kontextů replik

Trochu nejednoznačná situace se objevuje ve chvíli, kdy se ozývá zaklepání. V dramatu přijímá Emilia Hauka prostřednictvím komorné a Prusa posílá do vedlejší místnosti – Prus reaguje francouzskou nadávkou „Canaille!“. Tento hanlivý výraz má několik významů, z nichž lze ovšem každý na tomto místě odůvodnit (canaille jako velmi hrubá nadávka ženám by zlořečila Emilii za její bezcitné a ponižující jednání, ve významu „mizera“ by Prus zlořečil přicházejícímu Haukovi, ve významu „holota, lůza, chátra“ by se přeneseně osopil na oba). V libretu je situace trochu jiná. Poté, co se ozve zaklepání, Prus sám odchází ze scény a použije onu nadávku (v poznámce je uvedeno, že odchází a srazí se ve dveřích s přicházejícím Haukem). Zde můžeme předpokládat, že se vztahuje jediné k Emilii.

Poměrně nepodstatný rozdíl nalezneme v situaci, kdy komorná ohlašuje příchod dalších postav. V dramatu se to týká pouze Gregora (spolu s ním pak vejdou další tři postavy), v libretu více osob („Prosím, slečno, moc panstva.“), přičemž přichází na scénu šest postav včetně Gregora (oproti dramatu přichází navíc Prus – v dramatu je nejprve ve vedlejší místnosti – a lékař, který odvádí Hauka).

Pasáž, ve které je Emilia obviněna ze lži, je značně zkrácena. Hauk je hned odveden ze scény (v dramatu setrvává až do konce), Gregor už nevyjadřuje své city k Emilii (v dramatu by byl ochoten s ní ještě uprchnout), situace není tak nelidsky vyostřená (v dramatu se pouští do probírání jejích osobních věcí, přičemž každý z nich se alibisticky zříká zodpovědnosti). V libretu Emilii krátce obviní z padělání listiny, z podílu na smrti Janka, chtějí si prohlédnout její věci, a už je Emilia ochotná všechno vypovědět a vysvětlit. V dramatu ji také osočí z padělání listiny i z Jankovy smrti, ale její věci si přímo před ní prohlížejí, čímž ji nakonec donutí promluvit („Nečtěte. Povím všecko sama. Všecko, nač se budete ptát.“). Janáček prohlížení osobních věcí Emilie přesunul až do výstupu po Emilině odchodu („Jen co se ustrojím, jen co se najím.“), a neslouží tak jako prostředek vydírání, ale spíše jako doplnění informací pro diváky i samotné postavy.

Zajímavé je, že zatímco v dramatu vyžaduje Emilia „soudní proces“ (výraz určité teatrálnosti a hysterie, také nadsázky), v libretu takový požadavek nemá a soudní charakter zajišťuje Kolenatý z vlastní iniciativy obléknutím taláru (naopak talár zase chybí v dramatu). Stejně tak samotný soud s Emilií probíhá v dramatu přísně podle pravidel, velmi formálně (alespoň se o to Kolenatý snaží), v libretu se sice Kolenatý dotazuje, ale nepoužívá k tomu právnickou

terminologii. Kolenatý je také v dramatu mnohem více tvrdý a necitlivý (Emilii téměř otráví alkoholem).

V libretu se všichni hned po Emiliině návratu z ložnice omlouvají („Slečno Martyová, byli jsme k vám krutí.“), v dramatu se omlouvá za všechny pouze Prus („Slečno Makropulos, byli jsme k vám krutí.“), a to až když Emilia dovypráví svůj životní příběh o utrpení, tedy až když vidí, že není jen bezcitná a chladná, ale že má strach ze smrti a přiznává ho.

Trochu nesmyslně se v libretu ptá Gregor, Kolenatý, Vítek a Prus, proč Emilia přišla pro Věc Makropulos (poté, co jim vypráví, co Věc Makropulos způsobuje, že prodlužuje život apod.). Emilia jim ale neodpovídá na otázku, nýbrž slovy: „Tady je to psáno. Egó Hierónymos Makropúlos, iatros kaisaros Rodolfú...“ a následně nabízí recept ostatním. V dramatu každé přítomné postavě zvlášť s důrazem na představy a názory té které osoby (nabízí jim naplnění jejich snů díky Věci Makropulos), všichni shodně odmítají. V libretu recept nabízí všem najednou, zvlášť se obrací jen na Kristinu. Ta už nemá žádnou další promluvu, zatímco v dramatu poděkuje a vyjadřuje rozpaky, co si s tím dál počít. Ostatní ji odrazují společným „Neber!“ (v dramatu opět rozděleno mezi jednotlivé postavy), čímž je vyjádřen souhrnně strach z důsledků. A zatímco v libretu listina shoří a Emilia se zhroutí (což odpovídá tragickému rázu celého příběhu), v dramatu to ještě postavy komentují, uvažují o možnostech, které právě ztratili, ale nakonec se s tím smíří a Emilia se vysmívá nesmrtelnosti (což odpovídá žánru komedie).

F) tendence ke zkracování replik

Po společně strávené noci s Emilií se cítí Prus v dramatu ponížen a zklamán (proti libretu je to navíc vystiženo: „Ukažte se, ať vidím!“ – jinými slovy, ať si lépe uvědomí, za co dal obálku neznámého obsahu a hodnoty). V libretu zachovává Janáček promluvu (také dostatečně výmluvnou), že by chtěl naplivat do tváře především sobě.

Vhodného zkrácení děje dosáhl Janáček vypuštěním scény otevírání dopisu (Prus ho přináší už otevřený a přečtený, nastává tedy přímo pasáž zoufalého výlevu a obviňování Emilie z Jankovy smrti).

Celá diskuze o využití Věci Makropulos je v libretu vynechána. Janáček ji nejspíš nepovažoval za vhodnou ke zhudebnění (děj se zde zřetelně zastavuje a pro libreto je určitě příhodnější zhudebnit příběh o osobě než o receptu).

G) tendence k rozšiřování replik

Do promluvy komorné přidal Janáček vlastní text („Já myslela, že omdlí. A takové, takové slzy v očích.“), což se může jevit trochu jako nadbytečné vzhledem k tomu, že neobsahuje nové informace

(divákovi k očekávání špatné zprávy bohatě stačí náznaky typu „Něco se muselo stát.“ nebo „Kdybyste viděla, slečno, jak se ten sluha třás...“).

V závěru, kdy se Emilia vrací z ložnice, přidává Janáček opět vlastní text („Cítila jsem, že smrt na mne sahala. Nebylo to tak hrozné.“). Tento text je poměrně zásadní, protože vysvětluje, proč se nakonec Emilia vzdá Věci Makropulos. V dramatu je její rozhodnutí méně odůvodněné, můžeme se spíše domnívat, že se tak rozhoduje postupně, když o Věci Makropulos a jejích důsledcích vypráví (uvědomuje si, že už takový život nechce žít).

Závěr

Námět. V libretu se ukazuje jako důležité zaměření pozornosti na osudy postav a jejich životní příběh. Zatímco v činohře je možný konverzační charakter, v libretu bylo nutné posílit dějovou linku příběhu. Ve Věci Makropulos si můžeme všimnout, že přestože námět je shodný (problém dlouhověkosti), v libretu je prezentován postavou Emilie Marty, jejíž životní osud je tématem víc než samotný recept na dlouhověkost a jeho využití.

Struktura. Vnější členění. Vnější členění libreta tenduje k úspornému počtu dějství oproti dramatu. Text je rozdělen na hlavní a vedlejší, přičemž forma uspořádání je v libretu i v dramatu shodná. Vedlejší text v libretu navíc obsahuje informaci o hlasovém rejstříku postavy. Z hlediska typu poznámek jsme vysledovali ve Věci Makropulos výraznější zastoupení poznámek obsahových, které pečlivěji popisují především psychické stavy a přístup Emilie Marty. Je pravděpodobné, že Janáček poznámky následně lépe inspirovaly v charakteru hudby, proto jich užíval více než Čapek. (Vycházíme z předpokladu, že libreto je primárně určeno skladateli a až sekundárně divákovi, navíc ve spojení s hudebním prožitkem.)

Struktura. Vnitřní členění. Z hlediska výstavby děje jsou samozřejmě akcentovány jiné části v závislosti na zaměření (tragédie musí mít pozměněnou výstavbu oproti problémovému dramatu), Freytagovy stupně ale můžeme do určité míry naplnit v obou typech. Rozhodně je zachována gradace a závěrečná katastrofa. Pravidlo trojí jednoty není ani v jednom případě plně dodrženo, ale můžeme říci, že není ani hrubě porušeno (proměn prostředí je pouze tolik, kolik je dějství, děj se odehrává ve dvou či třech dnech – rozhodně se nejedná o odstup v řádu let, děj není rozmělněn epizodními vstupy na úkor srozumitelnosti).

Dramatické postavy. Počet postav je totožný, rozdíly nastávají ve vyjádření jejich charakteru a někdy i ve významu role. **Emilia Marty** (hlavní postava) je Janáčkem upravena a do určité míry idealizována. Janáček zeslabil její projevy bezcitnosti, částečně i rezignace, eliminoval pasáže, které dokládaly její opovržení láskou či penězi. Také vyzývavost, která hraničila s hrubostí, je vynechána. Mnohem více se ale naproti tomu Emilia situacím a postavám vysmívá, nejspíš jako částečná náhrada za bezcitnost (tento rys se tak vyskytuje ve slabší či přeměněné formě). Ostatně Janáček sám ve své korespondenci potvrzuje naši domněnku, že divák měl s Emilií soucítit, nikoliv ji odsoudit.⁸¹Tuto tendenci dokládá také přidaná replika Emilie o setkání se smrtí („Cítila jsem, že smrt na mne sahala. Nebylo to tak

⁸¹ Jak je již citováno ve IV. kapitole v části o specifických rysech libreta.

hrozná."), která vzbuzuje soucit nejen u postav na scéně, ale také u diváka. Charakter **Alberta Gregora** je Janáčkem poměrně výrazně zredukován, resp. zploštěn. Zatímco v dramatu se postava vyvíjí a mění vztah k Emilii, v libretu je mnohem méně výrazná a celkově mírnější v jednání. Uraženost i následná příkrost je oslabena, povýšenost vynechána a vztah k majetku a penězům, který byl v dramatu natolik výrazný, že kontrastoval s náhlým Gregorovým přesunem zájmu na Emilii, v libretu ztrácí na intenzitě. Jistě je to dáno i tím, že se majetnické sklony Gregora projevovaly v několika narážkách v průběhu dramatu, stejně jako posléze nezáměr o kauzu, v rámci opery by ale nebyl tento motiv pro diváka dostatečně postřehnutelný (a natolik ho zase Janáček zdůrazňovat nechtěl). Vysvětlení, proč Janáček nezachoval Gregorovu uraženost a příkrost, bychom mohli hledat v Janáčkově celkové tendenci hrubosti vůči Emilii zjemňovat. Tato tendence jistě vycházela opět z Janáčkovy vlastního soucitu s nešťastným osudem Emilie. **Kolenatý** v Janáčkově pojetí představuje prototyp advokáta, včetně racionálního uvažování. Svými otázkami a vstupy pomáhá osvětlovat příčiny jednání a souvislosti. Ironická povaha (která v dramatu dominuje) je víceméně potlačena (předpokládáme, že to má souvislost s hudební řečí, ve které je ironii těžké vyjádřit). Také ve vztazích k druhým není Kolenatý v libretu vyhraněn, rozhodně nepůsobí nesympaticky jako v dramatu. Vztah ke Kristině, který byl v dramatu evidentně osobní (přestože Kolenatý stejně nedbal Kristininých protestů proti jejich počínání), není v libretu více přiblížen. Vztah ke Gregorovi je více přátelský než posměšný, stejně tak k Emilii se nechová tolik hrubě a jízlivě. Kolenatý má tedy výraznější význam ve vztahu ke kauze a rozvíjení děje než v rozvíjení vztahů s ostatními. Postava **Jaroslava Prusa** je Janáčkem opět výrazněji zploštěna. Zatímco v dramatu by se skoro dalo mluvit o vedlejší dějové linii (osud Prusa je poměrně pestrý – od zatoužení po Emilii přes samostatné pátrání po původu Emiliiných důkazů a Emilie samotné, sledování syna, přes společnou noc s Emilií, ztrátu syna a určitý vnitřní vývoj k závěrečnému smíření a prohlédnutí), v libretu jsou všechny tyto epizody uvedeny zkratkovitě nebo vypuštěny. Janáček neměl evidentně zájem na zdůraznění této postavy – vztahy jsou vyjádřeny velmi povrchně (na základní rovině) a pouze ty nejnnutnější k porozumění kontextu (takže vztah k Jankovi a Emilii). Z vlastností chybí ráznost, vyzývavost a přísnost. Vzhledem k tomu, že jeho životní osud nijak detailně nesledujeme, nedochází v závěru k žádnému konkrétnímu smíření (v dramatu se Prus omlouvá Kristině a Emilii – u Emilie je jeho osobní omluva odůvodněna pochopením podobně trpícího, porozuměním strachu ze smrti). Postava Prusa patří jednoznačně k těm, jejichž význam Janáček vyhodnotil jako postradatelný a díky škrtnům velké části jeho pasáží mohl text předlohy

celkově zredukovat. Podobně je tomu u postavy **Vítka**, jehož promluva je zkrácena zhruba o třetinu. V libretu má podřadnější, epizodní roli. Vztahy k ostatním jsou opět pouze hrubě naznačeny. Oproti dramatu mu chybí ráznost a starostlivost (není vyjádřeno). Předpokládáme, že jeho postavu Janáček využil nejen jako součást pomocného personálu, ale také jako částečnou kompenzaci absence ironie v Kolenatého promluvách (Vítek zde vystupuje oproti dramatu více ironicky a posměšně). Do kategorie zjednodušených postav z důvodů zkracování můžeme zařadit také **Kristinu Vítkovou**. Janáček neměl potřebu ji výrazněji profilovat, stačilo mu zachovat její citlivost, upřímnost a dětský výraz. Pro určitý lyrický ráz (pro operu potřebný) nevyškrtl například scénu, ve které probíhá rozhovor Kristiny s Jankem. Postava **Janka** zůstává na epizodní úrovni, její slabší povahová vykreslenost nepůsobí nijak zásadně na děj a jeho chápání. Totéž můžeme říci u postavy **Hauka-Šendorfa**.

Odůvodnění tendencí. V libretu jsme při srovnání s dramatem vysledovali sedm tendencí. Tendenci ke změně charakteru postav či jejich zjednodušení můžeme odůvodnit potřebou text předlohy zkrátit (není možné každé postavě nechat tolik prostoru k profilaci), postavy více typizovat (nejsou tedy tak komplikované – například postava Kolenatého) nebo dát vyniknout postavě jediné (v našem případě Emilii Marty). Tendence k opakování slov a vět je dána charakterem hudební řeči, která tíhne k opakování motivů, slouží ke gradaci či zdůraznění. Tendenci k omezení humoru jsme již vysvětlovali především v oblasti ironie, která je v Čapkově hře nejčastěji zastoupena. V ostatních případech předpokládáme, že na rozdíl od Čapka, který sám své drama označil za komedii, Janáček inklinoval k tragické lince, kterou nechtěl humorem narušit či zpochybnit. Tendenci ke slovním a významovým proměnám můžeme vysvětlit Janáčkovým osobním vkusem (sám byl literárně činný, měl tedy svou představu o stavbě věty i tvarech slov), v některých případech pak zvukovou stránkou slova („taháš“ má jiný charakter než „trháš“). Tendence k omezování kontextů replik vyplývá z tendence ke zkracování replik. Některé pasáže ztrácejí na smysluplnosti (divákovi jsou zatajeny některé skutečnosti, na jejichž základě by mohl replikám porozumět), což přičítáme spíše Janáčkově nepozornosti, jiné repliky dostávají svým přemístěním nový význam. Tendence ke zkracování replik vyplývá z požadavku stručnosti (jeden z konstruktivních zákonů). Tendence k rozšiřování replik se výrazněji uplatňuje ve třetím dějství, Janáček svým způsobem shrnuje, doplňuje a novým způsobem vyjadřuje to, co je jinak řečeno na širší ploše v dramatu.

Závěrem se vracíme k úvodem položené hypotéze, že libreto má shodné rysy s dramatem. Zde jsme na konkrétním příkladu doložili, že

shoda nastává v rovině struktury obou forem a v rovině typologie postav (v dramatu i v libretu uplatníme typologii podle důležitosti v příběhu atp., viz typologii postav v I. kapitole).

Rozdíly vznikají v důsledku specifických rysů libreta. Při porovnání textů se potvrdil rys zjednodušenosti děje (zaměření na osud hlavní postavy – situace, ve kterých nevystupuje, jsou víceméně eliminovány). Potvrdil se předpoklad typizovaných dramatických postav (advokát, stařeček, citlivá mladá dívka aj.) a upřednostnění základních vztahů (otec – syn, otec – dcera, partneři, nadřízený – podřízený) a základních emocí (láska, smutek, strach, lítost). Děj je výpravný a názorný, ovšem pouze v rámci možností tématu (přes všechny Janáčkovy libretistické úpravy převládá konverzační charakter, který názornost nepodporuje). Názornost je v našem případě zhruba stejná jako v dramatu.

Na základě podrobné analýzy a komparace textů můžeme tvrdit, že libreto a drama patří do příbuzných forem vzhledem k výrazně shodným rysům. Libreto se vyznačuje specifickými zákonitostmi, které libretista využívá, aby byl jeho text příhodný pro zhudebnění a přitažlivý pro diváka. Sledujeme-li pouze jeho textovou stránku (bez hudební a scénické roviny), mohou některé pasáže působit uměle či nelogicky. Tyto rozpory jsou ovšem často vyrovnány hudebním zpracováním a celkovým skladatelovým záměrem.

Resumé

V naší práci jsme se zabývali srovnáváním rysů dramatu a libreta na základě textu Věc Makropulos Karla Čapka (drama) a Leoše Janáčka (libreto).

V první kapitole jsme vymezili drama z teoretického hlediska. Hluběji jsme se věnovali struktuře dramatu (výstavba děje, trojí jednota, vnější členění, hlavní a vedlejší text a jeho náležitosti) a připomněli si současný trend v dramatické formě, který podporuje mísení žánrů, propojení dramatu a inscenace již v záměru autora či přetvoření (banalizování, absence) konfliktu. V podkapitole Vztah textu a inscenace jsme se dotkli také diskutované otázky literárnosti dramatu bez jeho uvedení v divadelní podobě, přičemž jsme se opírali především o názory P. Janouška a spolu s ním literárnost samotného dramatu připustili. V rámci první kapitoly jsme také nastínili typologii dramatických postav, včetně jejich konstelací.

Druhá kapitola zkoumá Čapkovo drama Věc Makropulos z hledisek vymezených v první kapitole. Přestože se jedná o problémové drama, ukazuje se jako možné vysledovat do určité míry také Freytagovy stupně vývoje děje. Pozornost jsme soustředili na roviny, ve kterých jsme očekávali buď výraznou shodu, nebo zásadní rozdíl vzhledem k libretu. Kromě výstavby děje jsme sledovali typ poznámek, vnější členění textu a šířeji jsme se věnovali dramatickým postavám především z hlediska jejich role, charakterové vykreslenosti, názoru, který reprezentují, a vztahů, které vyjadřují. Samostatnou podkapitolu tvoří detailní rozbor jednotlivých postav na základě hlavního textu.

Třetí kapitola vymezuje libreto vzhledem k jeho dramatickým rysům, k nimž dále uvádí rysy specifické pro libretistickou praxi jako je názornost, zjednodušenost děje, stručnost, jednoznačnost či upřednostňování základních vztahů a emocí. Není ovšem opomenuta skutečnost, že ustálená pravidla pro tvorbu libret v současné době neexistují. Samostatná podkapitola je věnována dramatickým postavám v libretistice. Připomíná charakteristické typizované postavy, nejvíce pak vycházející z komedie dell'arte (opera buffa) či postavy typické pro operu seria. Postavy jsou charakterově výrazné bez složitějšího psychologického vývoje, který by mohl komplikovat jejich pochopení od diváka. Tato skutečnost jistě vychází i ze zkušenosti operní praxe, kde je srozumitelnost zpívaného textu nižší než u textu mluveného, takže není vhodné charakter postavy v průběhu děje měnit či nejasně vyjádřit již v počátku, aby nebyl divák zmaten. Další podkapitola Forma libreta akcentuje především vstup prózy do libretistiky, podkapitola Vztah textu a hudby představuje proměny významu textové složky opery v průběhu staletí až po současnost. Samostatná podkapitola je také věnována způsobu upravování

předlohy v libreto, a to především v Janáčkově tvorbě.

Ve čtvrté kapitole si počínáme obdobně jako v případě dramatu - aplikujeme teoretická východiska na text Janáčkova libreta Věc Makropulos.

Pátá kapitola představuje samotné srovnání druhé a čtvrté kapitoly - dramatu a libreta Věc Makropulos, nejprve v rovinách, které byly výše zkoumány (struktura, dramatické postavy a jejich konstelace a role, jednotlivé dramatické postavy), a poté i na základě vysledovaných tendencí v jednotlivých dějstvích.

V naší diplomové práci jsme dokázali na konkrétním textu, že libreto má shodné rysy s dramatem. Navíc je pro něj typické zjednodušení děje, zaměření na příběh a osud hlavní postavy, upřednostňovány jsou základní vztahy postav, postavy jsou méně komplikované a nedbá se příliš o jejich vývoj (v případě Janáčkova libreta se postavy přestanou profilovat počínaje třetím dějstvím). Kromě těchto primárních výsledků jsme také doložili Janáčkův způsob úpravy předlohy v libreto, včetně několika logických nesrovnalostí.

Summary

We compare the features of drama and libretto, based on the text *The Makropulos Affair* by Karel Čapek (drama) and Leoš Janáček (libretto).

Chapter 1 defines drama from the theoretical perspective. The structure of drama is further developed (building of the plot, the three unities, the external structure, main plot and subplot and its features) and we followed the contemporary trend in dramatic form, which encourages mixing genres, joining drama and its production already in the author's intention, or reformation of the conflict (trivialization, absence). The subchapter "Relation between text and production" touches upon the discussed topic of the literariness of drama without its theatre production, based on the theory of P. Janoušek. Chapter 1 also defines the typology of figures and its constellation in drama.

Chapter 2 explores Čapek's drama *The Makropulos Affair* from the perspectives defined in the first chapter. Although it is a problematic drama, it appears to be possible to trace Freytag's phases of the plot development. The main focus is on the levels where a strong correspondence or huge difference in respect to the libretto. Besides the building of the plot, the type of notes and external structure of the text are observed. More attention is given to the dramatic characters, especially to their role, the opinions they represent and relations they express. There is a separate subchapter dealing with a detailed analysis of individual characters based on the main text.

Chapter 3 defines the libretto in respect to its dramatic features. Furthermore it mentions the features specific for librettist practice such as schematization, simplification of the plot, briefness, explicitness or preference of basic relationships and emotions. However it is not forgotten that today there are no established rules for writing librettos. A separate subchapter deals with dramatic characters in librettos and brings forward the typical characters mostly drawing from commedia dell'arte (opera buffa) or characters typical for opera seria. The characters are expressive, without very complex psychological development that might be too complicated for the audience to understand. This fact also originates in the experience of operatic practice: lyrics that are sung are harder to understand than spoken word; therefore it is not suitable to change the nature of the characters during the storyline or express it unclearly at the beginning for it might confuse the audience. Another subchapter "Form of libretto" emphasises the input of prose into librettos, "Relation between lyrics and music" presents the changes in the meaning of the textual part of operas in course of the centuries up until the present day. A separate subchapter deals with the means of transforming the original into a

libretto, especially in the work of Janáček.

Chapter 4, similarly as in the case of the drama, applies the theory on Janáček's libretto of *The Makropulos Affair*.

Chapter 5 represents the comparison of the second and fourth chapter (drama versus libretto of *The Makropulos Affair*) – first at the mentioned level (structure, single figures and its constellation in drama) and second in the context of tendency, which was found in the single parts.

We demonstrated on the concrete text that libretto has common features with drama. For libretto it is typical the simplification of the plot, focusing on the story of the main figure, emphasis on the relationships of figures. In libretto figures are not complicated and their development is not important (in the case of Janáček's libretto the figures stop their development at the beginning of the third act). Together with these primary findings it is documented Janáček's way of modification of original text into libretto (including logical discrepancies).

Klíčová slova

libreto

drama

Karel Čapek

Leoš Janáček

Věc Makropulos

Literatura

- [1] BURJANEK, J. Janáčkova Věc Makropulos aneb úvaha o pesimismu a nesmrtelnosti, úv. stat'. In JANÁČEK, L. *Věc Makropulos*. 1. vyd. Praha : SHV, 1961, [58, [2] s.].
- [2] ČAPEK, K. *Věc Makropulos*. Vyd. 9. Praha : ARTUR, 2005. [92 s.]. Edice D, sv. 16. ISBN 80-86216-52-7.
- [3] ČAPKOVÁ, H. *Moji milí bratři*. 1. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1962. 368 s.
- [4] FREYTAG, G. *Technika dramatu*. Z něm. orig. přel. J. Žert. Praha : Ústav pro učebné pomůcky průmyslových a odborných škol, 1944. [179 s.].
- [5] HONOLKA, K. *Na počátku bylo libreto*. Z něm. orig. přel. Hana Fischerová. 1. vyd. Praha; Bratislava : Supraphon, 1967. [225 s.].
- [6] JANÁČEK, L. *Věc Makropulos*. Klavírní výtah L. Kundera. Wien : Universal Edition, c1926. [193 s.].
- [7] JANÁČEK, L. *Věc Makropulos*. Wien : Universal Edition, c1926. [36 s.].
- [8] JANOUŠEK, P. *Studie o dramatu*. 1. vyd. Praha : Ústav pro českou a světovou literaturu, 1993. 153 s. ISBN 80-85778-04-1.
- [9] JIRÁNEK, J. K problému operního libreta a jeho analýzy. *Hudební věda*, 1980, roč. 17, č. 3, s. 221-238.
- [10] JIRÁNEK, J. *Vztah hudby a slova v tvorbě Bedřicha Smetany*. 1. vyd. Praha : Academia, 1976. [187 s.].
- [11] LUKEŠ, M. *Umění dramatu*. 1. vyd. Praha : Melantrich, 1987. 225 s.
- [12] MACEK, P. (ed.) *Slovník české hudební kultury*. 1. vyd. Praha : Editio Supraphon, 1997. 1035 s. ISBN 80-7058-462-9.
- [13] MICHELS, U. *Encyklopedický atlas hudby*. Praha : NLN, 2000. 611 s. ISBN 80-7106-238-3.

- [14] MISTRÍK, J. *Dramatický text*. 1. vyd. Bratislava : SPN, 1979. [221 s.].
- [15] MOCNÁ, D., PETERKA, J. a kol. *Encyklopedie literárních žánrů*. 1. vyd. Praha; Litomyšl : Paseka, 2004. 704 s. ISBN 80-7185-669-X.
- [16] MOCNÁ, D., ŠUSTÍKOVÁ, V. The Path Toward Hubička. In *Bedřich Smetana 1824-1884*. Praha : Muzeum Bedřicha Smetany, c1995. s. 200-216.
- [17] NĚMCOVÁ, A. Janáček – libretista : Část I. In PEČMAN, R. (ed.) *Hudba a literatura : Sympozium [poř.] komisí Janáčkova hudebního Lašska*. 1. vyd. Frýdek-Místek : Okr. vlastivědné muzeum ; Praha : Český hudební fond, 1983. s.102-106.
- [18] OČADLÍK, M. *Problémy operního libreta*. Praha : Mirko Očadlík, [1941], [24 s.]. Zvláštní otisk z revue Rytmus.
- [19] OČADLÍK, M. Co je třeba vědět o opeře. In HOSTOMSKÁ, A. *Průvodce operní tvorbou*. 8. vyd. Praha : Svoboda – Libertas, 1993. s. 9-21.
- [20] OTTLOVÁ, M., POSPÍŠIL, M. Operní libreto jako modifikace dramatu. In PEČMAN, R. (ed.) *Hudba a literatura : Sympozium [poř.] komisí Janáčkova hudebního Lašska*. 1. vyd. Frýdek-Místek : Okr. vlastivědné muzeum ; Praha : Český hudební fond, 1983. s. 36-39.
- [21] PEČMAN, R. Námětová geneze Věci Makropulos. In PEČMAN, R. (ed.) *Colloquium Leoš Janáček ac tempora nostra*. 1. vyd. Brno : Janáčkova společnost, 1983. s. 245-266.
- [22] PETERKA, J. *Teorie literatury pro učitele*. 2. přepr. vyd. Praha : Univerzita Karlova, Pedagogická fakulta, 2006. 247 s. ISBN 80-7290-244-X.
- [23] TROJAN, J. *Dějiny opery*. 1.vyd. Litomyšl; Praha : Paseka, 2001. 482 s. ISBN 80-7185-348-8.
- [24] VOGEL, J. *Leoš Janáček*. 2. vyd. Praha : Academia, 1997. 409 s. ISBN 80-200-0621-4.
- [25] VOGEL, J. *Leoš Janáček dramatik*. 1. vyd. Praha : Hudební matice Umělecké besedy, 1948. [103 s.]

- [26] VYSLOUŽIL, J. O významu prózy v hudbě. In PEČMAN, R. (ed.) *Hudba a literatura : Symposium [poř.] komisí Janáčkova hudebního Lašska*. 1. vyd. Frýdek-Místek : Okr. vlastivědné muzeum ; Praha : Český hudební fond, 1983. s. 43-45.
- [27] ZAHRÁDKA, J. Ke genezi Janáčkovy opery *Věc Makropulos*. In JANÁČEK, L. *Věc Makropulos*. Praha : Národní divadlo, c2008. s.40-49.