

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ v PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

DRAMATICKÁ UMĚNÍ

SCÉNOGRAFIE

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**Komplexní scénografický projekt opery
Leoše Janáčka VĚC MAKROPULOS**

Michaela Semotánová

Vedoucí práce: Mgr. Milan David
Oponent práce: doc. Karel Glogr
Datum obhajoby: 6. 9. 2018
Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2018

ACADEMY of PERFORMING ARTS in PRAGUE

THEATRE FACULTY

DRAMATIC ARTS

STAGE DESIGN

BACHELOR'S THESIS

VĚC MAKROPULOS

Visual interpretation on Leoš Janáček's opera

Michaela Semotánová

Thesis advisor: Mgr. Milan David
Examiner: doc. Karel Glogr
Date of thesis defence: 6. 9. 2018
Academic title granted: BcA.

Prague, 2018

Abstrakt

Tato bakalářská práce pojednává o jedné z pozdních oper Leoše Janáčka *Věc Makropulos*, jež byla vytvořena podle stejnojmenné divadelní komedie Karla Čapka. V práci se autorka zabývá kontextem vzniku opery, podobou libreta v porovnání s divadelní předlohou, možnostmi interpretace prostřednictvím osobního přístupu. Značnou část práce tvoří autorčiny osobní postřehy a poznámky, případně interpretační východiska, těžiště práce pak spočívá ve vlastním scénografickém řešení operního zpracování.

Abstract

The following thesis is an interpretation of one of the latest opera pieces by Leoš Janáček *Věc Makropulos*, which was created on basis of a same-named theatre comedy written by Karel Čapek. The author focuses on the aspects of context in the creation of the piece, comparing the libretto to the original theatre play and tries to offer possible interpretation conceptions based on private opinions and perceptions. A remarkable part of the thesis revolves itself around the private observations, perceptions, ideas and singular interpretation. The main focus is however held on her very own scenographical concept of a possible opera piece in the production process.

Poděkování

Největší dík ze všech patří mým rodičům a Františkovi, neméně vřelé poděkování ale patří všem, kdo mi při práci na bakalářské práci dodávali kuráž a poskytovali cenné rady.

Zejména mluvím o vedoucích mé práce, kterými byli MgA. Kateřina Štefková a Mgr. Milan David, dále bych pak na tomto místě ráda poděkovala prof. Janu Duškovi a MgA. Kataríně Hollé za nesmírnou podporu. Jmenovitě bych také ráda poděkovala Ing. - Stanislavu Hrdličkovi za poskytnutí průpravy v oblasti jevištních technologií, doc. PhDr. Vlastě Koubské za pomoc s teoretickou částí bakalářské práce, MgA. Daně Zábrodské – Hávové a Romanu Dobešovi za velkou podporu a vedení při kostýmní realizaci. Všem ostatním pedagogům katedry scénografie pak patří neméně upřímné poděkování za velikou trpělivost a cenné připomínky v průběhu celého mého bakalářského studia.

... a speciální poděkování pak patří Polině, Anežce a Báře za to, jak krásně jsme se spolu měly, i když bylo zle!

OBSAH

ÚVODEM	6
A. REŠERŠE	7
A. 1 LEOŠ JANÁČEK.....	7
A.2 OPERA VĚC MAKROPULOS.....	9
A.2.1 Postavy.....	9
A.2.2 Stručný děj opery.....	10
A.2.3 Vznik dramatu Věc Makropulos, Karel Čapek a problémové drama.....	11
A.2.4 Vznik opery Věc Makropulos.....	13
A.2.5 Proměna dramatického textu v libreto.....	15
A.2.6 Leoš Janáček a práce s nápěvkou.....	17
A.2.7 Motiv nesmrtelnosti v lidské kultuře napříč stoletími.....	19
A.3 VYBRANÉ INSCENACE VĚCI MAKROPULOS.....	21
A.3.1 První uvedení.....	21
A.3.2 Zbyněk Kolář a Věc Makropulos.....	26
A.3.3 Současná česká Makropulos.....	30
A.3.4 Makropulos v zahraničí.....	35
B. ÚVAHY	41
C. PRAKTICKÁ ČÁST	44
C.1 Prolog.....	44
C.2 Východiska scénografického řešení.....	44
C.3 Scénografické řešení.....	49
C.4 Východiska kostýmního řešení.....	55
C.5 Interpretace jednotlivých charakterů.....	56
C.6 Kostýmní řešení.....	61
ZÁVĚREM	71
SEZNAM ZDROJŮ OBRAZOVÉ DOKUMENTACE	72
BIBLIOGRAFIE	73

ÚVODEM

Je lepší zemřít, nebo žít věčně? Otázka stará snad tak jako lidstvo samo. Otázka, kterou jsem se díky bakalářské práci zabývala nakonec víceméně celé dva roky. Strávit takovou dobu myšlenkově tak blízko smrti bylo samozřejmě náročné už jenom proto, že jsem měla od počátku poněkud provinilý pocit pramenící z faktu, že o smrti a umírání toho vlastně prakticky ještě moc nevím. Kromě několika úmrtí v mém bezprostředním okolí jsem smrti vlastně nikdy tváří v tvář čelit nemusela, a proto se velká část mých úvah odehrávala pouze na poli bezbřehé imaginace a podložená byla často pouze studiem zprostředkovaných materiálů.

Bylo to také poprvé, co jsem se s operou potýkala z hlediska tvorby scénografické koncepce. Operní svět jsem do té doby zakoušela pouze jako divačka. Nutno podotknout, že vždy fascinovaná. Exaltovanost a velká gesta tolik vlastní operním představením byla něčím, co mě lákalo. Vždyť to bylo operní představení, které mě ve věku šestnácti let přivedlo k nápadu jít studovat scénografii! Jednalo se tehdy sice o *Nabucca* Giuseppe Verdiho (žádný Janáček), ale to nevadí. S každou další zhlédnutou operou jsem byla ve svých představách blíže a blíže studiu scénografie. A ejhle, potom jsem se náhle ocitla na konci bakalářského programu, abych se k opeře konečně dostala.

Byl to veliký, opravdu veliký respekt, který jsem cítila, když jsem se poprvé pustila do studia libreta a když jsem poprvé *Věc Makropulos* poslouchala. Veliká zodpovědnost. Taky asi bezradnost. Najednou jsem kromě textu sledovala ještě i hudební složku a nevěděla jsem, co s tím.

Následující stránky zachycují úseky myšlenkového procesu, občasné záblesky pochopení i momenty zmatení a boje - tak bych svou bakalářskou práci nejráději uvedla. Ale abych alespoň strukturálním náležitostem mohla dát zadost, sluší se říci, že hlavním cílem mé práce bylo vytvořit komplexní scénografickou koncepci pro operu *Věc Makropulos* a připravit dokumentaci k její případné realizaci.

Práce má tři základní části – rešeršní, úvahovou a praktickou. Jelikož se jedná o závěrečnou práci studentky scénografie, považovala jsem za důležité po boku výsledného řešení prezentovat nejenom penzum znalostí, jež jsem v průběhu práce získala, ale i myšlenkový a emocionální záběr, který stojí v pozadí výsledného řešení. Kromě faktických informací, které jsem při rešeršní činnosti shromáždila a které mi posloužily zejména k pochopení pozadí vzniku díla, jsem tudíž v této práci soustředila část textů, které vznikaly v průběhu první fáze tvorby koncepce. Jedná se zejména o úvahy a nebo útržky přemítání. Další část práce pak tvoří prezentace výsledné podoby mé scénografické koncepce, kterou jsem se rozhodla prezentovat jako svou závěrečnou, bakalářskou práci.

Jedná se tedy o kompilaci nejrůznějších textů, pocitů, žánrů, o směsici různých informací, jejichž cílem je přiblížit mé scénografické řešení ze všech stran. Varovala bych ráda na tomto místě každého, kdo by na následujících stranách hledal odbornou práci, týkající se výzkumné činnosti. Spíše než jako vědeckou práci bych svou bakalářskou práci radši chápala jako svědectví o jednom setkání studentky scénografie s nesmrtelným dílem o smrti a nesmrtelnosti.

A. REŠERŠE

V přípravné fázi práce jsem se zaprvé věnovala studiu reálií souvisejících s obdobím vzniku hry a zadruhé jsem se seznamovala s teoretickými a faktickými informacemi souvisejícími se vznikem dramatu a posléze samotné opery. Tyto informace jsem se rozhodla do své bakalářské práce beze zbytku zahrnout.

A. 1 LEOŠ JANÁČEK

Životní příběh Leoše Janáčka započal 3. července 1854 v Hukvaldech na Moravě. Stejně tak jako životy mnohých jiných skladatelů, i ten Janáček byl zpočátku silně ovlivněn materiálním nedostatkem v rodině. Janáček vyrůstal se třinácti dalšími sourozenci a učitelský plat jeho otce na uživení rodiny nestačil. Životní podmínky byly tedy značně ubohé, všichni příslušníci se tísnili v jediné místnosti ve studené a vlhké budově hukvaldské školy. Čtyři ze třinácti Janáčkových sourozenců na tuto skutečnost doplatili životem, také Janáčekův otec zemřel předčasně. I kvůli těmto nezdravým podmínkám byl Janáček v jedenácti letech poslán do fundace kláštera ve Starém Brně, kde získal základní hudební vzdělání. Studijní podmínky nebyly zrovna snadné, snad i díky nim ale Janáček dospěl v houževnatého a silného mladého muže¹. Ve Starém Brně se ho ujal přítel jeho otce a obrozenecký skladatel Pavel Křížkovský. U toho Janáček setrval až do roku 1872, kdy studium absolvoval.

„Přijali mne za zpěváčka v Brně i v Kroměříži; otec se rozhodl pro Brno. S matkou ve strachu nocujeme v jakési tmavé komůrce - bylo to na Kapucínském náměstí. Já oči otevřený. Při prvním svítání ven, jen ven! Na náměstí kláštera Králové matka mi odchází těžkým krokem. Já v slzách, ona též. Sami. Cizí lidé, nesrdeční; cizí škola, tvrdé lůžko, tvrdší chléb. Žádné laskání. Svět můj, výhradně můj se mi zakládal. Vše do něho padalo. Otec zemřel; krutost toho nedomyšlena.“²

Motivy z dětství. Otcovy včelíny, kůr v kostele, kde jako dítě zpíval, stejně tak jako reflexe situace v dětském klášterním sboru tzv. „modráčků“ (název odvozený od barvy jejich oblečení)... Tyto všechny motivy a mnoho dalších se objevují v Janáčkově pozdější tvorbě. Stejně tak se v období mládí objevuje u Janáčka velký cit pro slovanství a zajisté také kořeny jisté rusofilie.

Janáček v průběhu svého působení v klášteře nabyl velmi solidního vzdělání nejen na poli hudebním, ale i coby budoucí učitel, což bylo zejména přání jeho otce. Nicméně tato kariéra se začala vzdalovat s rokem 1872, kdy se Janáček stal nejen pomocným učitelem v klášterní cvičné škole, ale hlavně zástupcem P. Křížkovského, který tehdy působil jako ředitel kůru ve Starém Brně. Ve studiu Janáček pokračoval jednak na Moravské zemské akademii, kde se věnoval studiu českého jazyka a literatury, dále pak na varhanické škole v Praze, kde se stal v roce 1874 žákem Františka Skuherského. Zde se poprvé výrazněji (a značně nepříjemně) projevila Janáčkova ostrá, přímočará povaha, vedoucí i později k množství konfliktů. Janáček totiž psané kritice provedení gregoriánské mše v úpravě Skuherského pojmenoval a publikoval nedostatky provedení, za což byl ze školy vyloučen. Muselo dojít na přimluvu Pavla Křížkovského, aby mohl Janáček školu dokončit. Následovalo několik státních zkoušek a jmenování plnohodnotným učitelem hudby, což značně upevnilo materiální situaci. V roce 1879 se Janáček vydal na konzervatoř do Lipska, kde složil svůj první opus *Thema con variazioni (Zdenčiny variace)*, jehož název odkazuje na tehdy šestnáctiletou Zdenku Schulzovou, Janáčkovu žačku, ke

1 Zdroj: <http://www.mzm.cz/pamatnik-leose-janacka/leos-janacek-v-zivote-a-v-praci/>

2 Zdroj: Leoš Janáček. *Pohled do života i díla*. [V Praze: Fr. Borový, 1924]./

kteř učitel milostně vzplanul. Se Zdenkou následně vedl z Lipska korespondenci a v roce 1881 si ji vzal za ženu. A navzdory nejrůznějším nepřijemnostem, které manželé Janáčkovy potkaly, navzdory Janáčkově touze hledat štěstí u jiných žen, vydrželo toto manželství až do Janáčkovy smrti. Po studiích v Lipsku zaměřil Janáček ještě směrem do Vídně, kde se ale skrze neshody s pedagogy dlouho nezdržel. Tímto pokusem období akademického studia Leoše Janáčka skončilo.

Díky obdivuhodnému Janáčkovu nasazení se z chudého studenta záhy stala respektovaná postava brněnského kulturního života. Krom učitelské kariéry se uchytil také jako sbormistr, přičemž neúnavně pokračoval ve skládání. Jeho zápal byl neuvěřitelný, až se zdálo, jako by skladatel snad zapomínal sám na sebe. Člověka jako takového ze zřetele nicméně nikdy neztratil.

Jeho tvorba se neustále točila kolem lidských osudů, nelehkých a složitých, Janáček reflektoval dobové reálie a události, projevil solidaritu (v průběhu manifestace za založení české univerzity v Brně) se zabitým dělníkem Františkem Pavlíkem. Lidské utrpení, bolest, bezpráví, nenechávaly Janáčka chladným. Zájem o „obyčejného člověka“ se u Janáčka projevil také v téměř psychologickém zájmu o lidskou mluvu. Kontinuálně zapisoval a sbíral lidové nápěvky a tance, se zájmem sledoval nejrůznější melodie mluveného slova, intonaci, dikci, dynamiku, rytmus, barvu... Možnost hudebního uchopení stavu lidské psychiky byla pro Janáčka evidentně nadmíru fascinující.

Snad nejsilněji byl Janáček ukotvený v prostředí opery. Prvním výraznějším bodem Janáčkovy operní tvorby se stala *Šárka* podle literární předlohy Julia Zeyera. Opera na motivy legendy o Dívčí válce se ale jaksi nesešla s bouřlivým ohlasem. Janáček musel na svůj okamžik slávy počkat až do roku 1916, kdy byla poprvé uvedena *Její pastorkyňa*. Byla to právě tato opera, která mu otevřela nové možnosti za hranicemi – po uvedení ve Vídni v roce 1918 následovala další uvedení v Berlíně či v New Yorku. Následující opera *Osud* se stala pro své komplikované libreto bohužel nepříliš vyhledávanou. Po *Osudu* následovaly ale hned *Výlety páně Broučka*. Dalo by se říci, že v této době docházelo u Janáčka k procesu vymezení se, co se stylu týče. V případě *Osudu* se jednalo o styl hudební, u *Výletů páně Broučka* se potom Janáček ustálil ve výběru témat a motivů libret. Následující *Káťa Kabanová*, *Příběhy lišky Bystroušky*, *Věc Makropulos* a *Z mrtvého domu* již byly poměrně stylově jednotné. Měly společné motivy vztahu jedince a společnosti, veliké osudy jednotlivých postav, důraz na individualitu jedince a téma vztahu k vyššímu řádu³. Janáček v nich s jistotou sledoval příběhy jednotlivých postav, často nechal velmi otevřeně zaznívat emoce, celková dramaturgie byla velmi vášnivá a živelná, možná tak, jako Janáček sám.

Krom bouřlivé povahy autorovy se na podobě děl určitě podepsaly také neméně bouřlivé životní okolnosti. Roku 1890 zemřel ve věku pouhých dvou let Janáčkův druhorozený syn Vladimír. Manželství se Zdenkou bylo sužováno krizemi a ta jedna z největších přišla potom před premiérou *Její pastorkyně*, a to, když zemřela i prvorozená dcera Olga. Toto období bylo pro Janáčka dvojnásob náročné i proto, že *Pastorkyni* odmítli inscenovat v Praze, proto se musel spokojit „pouze“ s uvedením v Brně. Janáček začal upadat do depresí, požádal o penzionování a odjel do lázní v Luhačovicích. Tam začal jezdit pravidelně a po čase se zde seznámil s jistou Kamilou Urválkovou.

"Co jsem hledal v těch lázních? Třicet až pětatřicet až čtyřicet hodin týdně vyučovat, dirigovat zpěvácký spolek, řídit koncerty, vést kůr kláštera Králové, přitom složit Její pastorkyni, oženit se, ztratit děti - bylo třeba, zapomněl na sebe."⁴

³ Zdroj: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/umelec/leos-janacek>

⁴ Zdroj: Leoš Janáček. *Pohled do života i díla*. [V Praze: Fr. Borový, 1924]./

Kamila, později provdaná Stösslová, se stala Janáčkovou blízkou přítelkyní, se kterou udržoval blízký korespondenční kontakt a která bezesporu značně ovlivnila jeho tvorbu. Snad byla jeho ideálem vysněné ženy, snad modlou, snad jen nedosažitelným snem. Takových přítelkyní měl Janáček patrně v průběhu života více - známá je například jistá Gabriela Horváthová, kvůli které si Zdenka Janáčková dokonce neúspěšně sáhla na život⁵. Kamila z této řady ale silně vyčnívala. Řada motivů byla jí inspirovaná - kupříkladu celá opera *Osud* je odkazem na její životní příběh. Postupně s Janáčkem (převážně v dopisech) prožila celý jeho kariérní růst včetně posledních deseti let jeho života, které se staly mimořádně produktivními roky plnými úspěchu (čím starší Janáček byl, tím živelnější, mladistvější a progresivnější bylo jeho dílo). Po celou tuto dobu, až do své smrti, byl Janáček oficiálně ženatý se Zdenkou.

V posledních letech se Janáček těšil značnému uznání, neusínal však na vavřínech a pilně pokračoval v práci. V plné síle započal s prací na adaptaci Dostojevského románu *Z mrtvého domu*, zároveň zkomponoval *Listy důvěrné* – milostnou zpověď Kamile Stösslové. Navzdory svému nasazení však bohužel práci na opeře *Z mrtvého domu* již nestihl dokončit. Opis partitury si ke korekturám odvezl s sebou do Hukvald, kam za ním přijela také Kamila Stösslová se svým synem. V průběhu pobytu se začaly projevovat zdravotní komplikace a silně nachlazený Janáček byl záhy převezen do sanatoria, kde mu byl diagnostikován zápal plic. Této chorobě Janáček bohužel nezvládl dlouze odolávat a 12. srpna 1928 jí podlehl.

A.2 OPERA VĚC MAKROPULOS

Příběh Eliny Makropulos, nesmrtelné ženy, která pod nejrůznějšími jmény proplouvá stoletími jako operní zpěvačka nebývalých kvalit, vstoupil do povědomí poprvé díky činoherní komedii z pera Karla Čapka publikované v roce 1922. Více se o vzniku divadelní hry zmiňuji ve stati níže, stejně tak o vzniku libreta Leoše Janáčka. Ponechávám prostor také konkrétnějším informacím o samotném příběhu tak, aby bylo možné pochopit následující stať věnující se praktické části práce.

A.2.1 Postavy

- **Elina Makropulos (soprán)** – operní zpěvačka, ve hře často vystupuje pod jinými jmény (Emilia Marty, Ellian MacGregor, Eugenia Montez ad.), v mládí získala, v zásadě nedopatřením, nesmrtelnost
- **Jaroslav Prus (baryton)** – baron, otec Janka Pruse
- **Bertík Gregor (tenor)** – prapotomek Eliny Makropulos, resp. Emilie MacGregor
- **Hauk – Šendorf (tenor)** – někdejší španělský milenec Eliny Makropulos, resp. Eugenie Montez
- **Doktor Kolenatý (basbaryton)** – vážený advokát, ve sporu o dědictví zastupuje Alberta Gregora
- **Solicitátor Vítek (tenor)** – solicitátor v kanceláři Doktora Kolenatého, otec Kristiny Vítkové
- **Kristina Vítková (mezzosoprán)** – dcera solicitátora Vítky, mladá studentka zpěvu, aspirující operní zpěvačka

⁵ Zdroj: MUDROVÁ, Jitka. *Věc Makropulos: Od myšlenky k provedení*. Praha, 2011. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. Vedoucí práce Doc. PhDr. Stanislav Pecháček, Ph.D.

- **Janek (tenor)** – syn Jaroslava Pruse, mladý chlapec, zamilovaný do Kristiny

Sbor

A.2.2 Stručný děj opery

První jednání

Předehra nás uvádí do prostředí advokátní kanceláře Doktora Kolenatého, respektive do pokoje Solicitátora Vítka při advokátní kanceláři. Je ráno. Solicitátor Vítek je jediným přítomným v místnosti, uklízí. Vstupuje Albert Gregor, přichází za Doktorem Kolenatým – ten zde však ještě není. Dnes by měl být vynesena rozsudek v kauze sporu o dědictví mezi rody Gregorů a Prusů. Gregor je tudíž značně nervózní. Do rozhovoru vstupuje nově příchozí Vítkova dcera Kristina, mladá operní zpěvačka. Nadšeně mluví o obdivu k Emilii Marty. Emilie vstupuje hned vzápětí, přichází po boku Doktora Kolenatého. Zajímá se o spor stejně jako Gregor, některé aspekty sice nezná, zato však všechny přítomné udiví znalostmi detailů, které jinak známy nejsou (například vztah Ferdinanda Pruse a jeho milenky Ellian MacGregor). Kolenatému přesně označí, kde nalezne Prusovu závěť tak, aby Gregor spor mohl vyhrát – závěť má být ukryta u Jaroslava Pruse v domě, v registratuře. Kolenatému se celá situace nezdá, nicméně na Gregorův nátlak nakonec do Prusova domu odejde. Gregor vzplane velkým citem k Emilii Marty, vyznává se jí z obdivu k ní. Mezitím se vrací Kolenatý v těsném závěsu s Jaroslavem Prusem - „úhlavním nepřitelem“ Gregora. V registratuře skutečně našli závěť a další nespécifikované dokumenty.

Druhé jednání

Ve druhém jednání se ocitáme na jevišti divadla po představení, v němž účinkovala Emilie Marty. Přítomni jsou už jenom Poklížečka a Strojník. Přichází Jaroslav Prus, když nenajde Emilii, rozhodne se počkat. Na jevišti se setkávají Krista a její milý Janek Prus. Jejich krátkou milostnou chvíli však přeruší další příchod Jaroslava Pruse, který se zde v tuto chvíli konečně setkává s Emilií Marty. Přichází také Gregor s kyticí, těsně za ním Vítek. Místnost se plní obdivovateli operní zpěvačky. Marty je agresivní, uráží všechny přítomné. S kyticí přichází jako poslední Hauk-Šendorf, který v Marty vidí Eugenie Montez, svou dávnou lásku. Marty následně ještě přijímá Vítka, kterému podepíše fotografii pro Kristinu. Potom ale všechny posílá pryč. V místnosti zůstává pouze Jaroslav Prus. Marty má eminentní zájem o zapečetěnou obálku – onen nespécifikovaný dokument, který byl uložený u Pruse společně se závětí. Prus zase vyzvídá na Emilii detaily o Ellian MacGregor, která měla být matkou nemanželského syna Ferdinanda Pruse. Na matrice je totiž jako matka zapsána jistá Elina Makropulos. Po odhalení této podivnosti Prus odejde, vystřídá ho Albert Gregor. Vyzná Emilii lásku, ta však zůstane lhostejná. On odejde. Přichází Janek, ten je do Marty taktéž zamilovaný, čehož ona využije. Navede jej, aby ukradl otcí tu zapečetěnou obálku, kterou jí Prus starší nechce dát. Rozhovor přeruší příchodem sám Jaroslav Prus, který uzavře s Emilií obchod – obálku jí dá výměnou za společně strávenou noc. Emilie souhlasí.

Třetí jednání

Poslední jednání začínáme v hotelové ložnici Emilie Marty, která vstává po boku Jaroslava Pruse po společně strávené noci. Prus je zklamaný, má pocit, že jej Marty okradla, nečekal tak nezúčastněný chlad z její strany. Přesto jí čestně předá obálku. Přichází sluha a oznamuje Prusovi, že jeho syn spáchal sebevraždu v tušení, že Prus stráví noc s Marty. Prus je absolutně zdrcený, avšak Emilie se tragedie jako kdyby netýká. Přichází Hauk, chce s Emilií odjet, ta souhlasí. V tom ale vstupují Kolenatý, Gregor, Vítek, Kristina a Prus. Chtějí s Marty mluvit. Podpis na Kristinině upomínkové fotografii totiž vypadá stejně jako podpisy na sto let starých dokumentech. Při inscenovaném soudním líčení nátlakem donutí Emilii k přiznání - Emilia Marty je opravdu ve skutečnosti Elina Makropulos, která pod nejrůznějšími jmény (vždy však s iniciálami E.M.) pobývá na tomto světě již přes tři sta let. Jejím otcem byl rudolfinský lékař Hieronymus Makropulos, který vyvíjel pro císaře Rudolfa II. elixír mládí. Pro vladařův strach byl nucen vyzkoušet účinky elixíru na své dceři. Elixír byl naneštěstí účinný a Elina pak zůstala pod různými identitami na světě uvězněna po dalších tři sta let. To ona byla milenkou Ferdinanda Pruse, ale také milenkou Hauka-Šendorfa. Nyní hledá onu formuli elixíru života zapečetěnou v obálce, neboť platnost kouzla trvá pouze po tři sta let – poté je vždy nutno ji prodloužit. Když vyslyšející muži pochopí, že Emilie mluví pravdu, uznají, že byli zbytečně krutí. Pozdě. Zlomená Emilie shledává, že ji nekonečný život nebaví, nenaplnuje. Pro svou nekonečnost už bytí ztratilo smysl a Emilie tak předá těžce vydobytou Věc Makropulos (formuli nesmrtelnosti) Kristině. Dívka ale o dlouhověkost nestojí, rozhodne se listinu, v touze po krátkém a naplněném životě, na místě spálit.

A.2.3 Vznik dramatu Věc Makropulos, Karel Čapek a problémové drama

„V této komedii jsem měl naopak úmysl říci lidem něco útěšného a optimistického. Nevím, je-li optimistické tvrdit, že žít šedesát let je špatné, ale žít tři sta let je dobré; myslím jen, že prohlásit šedesátiletý (průměrně) život za přiměřený a dosti dobrý není zrovna zločinným pesimismem“

(Karel Čapek, předmluva k *Věci Makropulos*⁶)

Karel Čapek, jeden z nejznámějších českých spisovatelů a novinářů, velmi silně poznamenal i českou divadelní scénu. Působil totiž také jako režisér a dramaturg a to, aniž by se nechal plně uchvátit pouze pro divadelní prkna, jako se tomu stalo v případech některých jiných nadějných literátů. Člověka takového formátu, jakého byl Čapek, není třeba představovat výčtem jeho děl. Víme, že stojí za množstvím krátkých povídek, dodnes patří mezi českou fejetonistickou špičku, na svědomí má několik románů a celou řadu divadelních her. Právě divadelní hry jsou pro tuto práci nejdůležitějším informačním materiálem a následující řádky budou věnovány právě jim.

Karel Čapek, narozený v roce 1890, ukončil v roce 1925 studium na Filosofické fakultě Univerzity Karlovy. První Čapkovy texty jsou ovlivněny jeho vztahem k filosofii pragmatismu, kterou se během studia zabýval. Čapek se nicméně za pragmatistu nepovažoval a jeho tvorba bývá spojována spíše s noetickým relativismem, jehož stopy jsou zřejmé například v dramatech spadajících do kapitoly problémové dramatiky (viz

⁶ Zdroj: ČAPEK, Karel. *Dramata: Loupežník: R.U.R.: Věc Makropulos: Bílá nemoc: Matka*. [online] 1. soubor. vyd. Praha : Československý spisovatel, 1994. 472 s. Spisy, sv. 7. Dostupné také z: http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/34/75/86/vec_makropulos.pdf

níže).

Publikovat začal v poměrně mladém věku (první publikace vyšla v roce 1916, tedy, když bylo Čapkovi 26 let). Jednalo se ale většinou o krátké novinářské prózy vytvářené ve spolupráci s bratrem Josefem. Již na počátku bylo možné v jeho textech vycítit motivy, které se pro něj později staly typickými – obavy z vymykajícího se vlivu vědy a techniky, nešťastná láska, kontrasty krásné podkrkonošské přírody s továrními čtvrtěmi plnými neřesti a bídy, veliký soucit s lidmi... V roce 1920 publikoval Čapek svou první divadelní hru – *Loupežníka*, po které v rychlém sledu následovaly dvě podstatně proslulejší hry – *R.U.R.* a *Věc Makropulos*. Tyto dvě hry, společně ještě s *Adamem Stvořitelem* a *Ze života hmyzu* (obě vznikly ve spolupráci s Josefem Čapkem) znamenaly výrazný posun v Čapkově dramatické poetice. Zároveň se později staly vrcholnou reprezentací Čapkovy dramatické činnosti. A právě v souvislosti s prvními dvěma zmíněnými hrami mluvíme poprvé o tzv. problémové hře – žánru, jehož význačným představitelem se Karel Čapek stal. (Mezi dalšími představiteli bychom našli například Františka Langera, Jiřího Foustku, či Jana Bartoše.)

U problémové dramatiky se zastavíme. Poválečný stav ve 20. letech 20. století znamenal novou, dosud nepoznanou zkušenost. Vojenský konflikt takového rozsahu a ničivého dopadu lidstvo do té doby nezažilo a není tedy divu, že se veliká deziluze a hrůza projeví výrazně i v umění - tedy i v dramatice. Ke slovu se dostala silně subjektivizovaná výpověď autorů, často tíhnoucí k relativismu. Problémová dramatika se snažila spojit právě výše zmíněný relativismus s tradiční dramatickou poetikou. Ta ale díky relativismu prošla zásadní transformací – z přesvědčení autorů o relativitě hodnot a pravd došlo k přeměně dramatického konfliktu na tzv. dramatický problém. Zde si dovoluji krátké vysvětlení výše zmíněných pojmů, neboť jsem toho názoru, že nám to usnadní pochopení dalších souvislostí. Mluvíme – li o dramatickém konfliktu, máme na mysli takovou strukturu dramatického textu, ve které vytváříme výpověď o světě na základě existence a konfliktu dvou „antagonistických nutností“. Dramatický konflikt vychází nejčastěji ze střetů mezi jednotlivými postavami, ať už z důvodu mezilidských vztahů či z důvodů protichůdného jednání – zkrátka vychází ze střetů v dramatickém ději. Konflikt není řešitelný, je ale ukončitelný – směřuje od expozice přes peripetie až k ukončení - a to smrtí, pohřbem či svatbou. Protože konfliktní drama předpokládá značnou míru vcítění se do situací ze strany diváků, přichází v momentu ukončení konfliktu viditelné uvolnění a osvobození - katarze. Proti tomu problémové drama je podstatně racionálnější záležitostí, téměř vůbec se nezaměřuje na rovinu prožívání, spíše pak cílí na divácké uvažování. Problém je podstatně abstraktnější než konflikt, jedná se o pojmenování něčeho podstatně obecnějšího, než jsou lidské vztahy. Problém, na rozdíl od konfliktu, nekončí s koncem hry. Nechává diváka v zahloubání i po skončení představení. Dalo by se zjednodušeně říci, že v problémové dramatice konec zkrátka nic neřeší, protože konec je vlastně jen subjektivní odpovědí autora, názorem, jak by se problém dal řešit.

Věc Makropulos byla jednou z prvních Čapkových problémových her. Publikována byla v roce 1922 těsně po apelativním problémovém dramatu *R.U.R.*. Začátek 20.let se u Čapka nesl v duchu velikého nadšení a zápalu pro divadlo jako takové, publikoval velice svižně několik divadelních her, režíroval, angažoval se jako dramaturg – *Věc Makropulos* ještě v roce vydání sám inscenoval v Divadle Na Vinohradech. Dost možná mohl za jeho vášnivý divadelní zápal i začínající vztah s herečkou Olgou Scheinpflugovou... Zároveň se ale jednalo o období pro Čapka podle všeho poměrně bolestivé – bylo to tehdy, kdy se u něj začal projevovat bolestivý a závažný zánět okostice (Čapek celoživotně trpěl nevyлéčitelnou Bechtěrevovou nemocí). Čapek tedy neřešil pouze svou eventuální existenci v milostném svazku, ale ve vztahu k nemoci řešil určitě i taková témata, jakými je smysl lidské existence, či vztah života a smrti. Zda tyto okolnosti nějakým způsobem

ovlivnily jeho práci na textu *Věci Makropulos*, se můžeme pouze domnívat.

I když kritika hru příliš vřele nepřijala, divácký zájem *Věc Makropulos* vynesl do výšin. Těžko říct, čím byla tato popularita zapříčiněna. Snad za ni mohl atraktivní námět, či forma detektivního příběhu. Byť byl totiž text autorem z hlediska žánru označen za „komedii o třech dějstvích“, sestává z hutného a zdánlivě nekonečného proudu dialogů. V kontextu jiných Čapkových her se nejedná o žádnou novotu (vlastně veškerá jeho problémová dramata jsou postavena na slově), nicméně pro řadového diváka může být nezkrácený text těžko stravitelný. Textová hutnost ale evidentně problémem nebyla. Fascinující příběh si záhy podmanil množství diváků. Krom napínavé zápletky byla zajisté příjemná i snadná orientace v jednotlivých charakterech - zejména mužské postavy jsou vytvořeny téměř typově. Čapek navíc veškerá potřebná fakta (někdy i ta nepotřebná) objasňuje v rámci dialogů. Drama *Věc Makropulos* je tak dílem na čtení náročným a pro inscenaci vhodným k proškrtání, na rozdíl od libreta je ale, jak se dále dozvíme, dílem zcela srozumitelným.

A.2.4 Vznik opery *Věc Makropulos*

„Po Lišce Bystroušce. Nevěděl jsem do čeho. Co osud dá. Život chci, život. Bylo to na Štrbském Plesu, čtu Šaldovo Dítě, každý mi to chválil – a současně Makropulos. Chytlo mne to. Víte, to hrozné, ono citové člověka, který nikdy nebude mít konce. Neštěstí holé. Nic nechce, nic nečeká. Z toho musí něco být. Třetí dějství, na tom si zakládám: ten spád, ten sráz! To jsem cítil, to jsem chtěl. Dělal jsem to asi rok. Chodil jsem s tím, napřemýšlel se – ale pak se psalo! – jako stroj!“⁷

Nápad zpracovat *Věc Makropulos* do podoby opery se stal zpočátku terčem nejrůznějších pochybností. Těch se nevyvaroval ani sám autor dramatické předlohy, když psal v roce 1923 Janáčkově dopis: *„Jak jsem vám již říkal, mám o hudbě – a zejména o Vaší – příliš vysoké mínění, abych si ji dovedl představit spojenou s konverzační, hodně nepoetickou a příliš povídkovou hrou, jako je moje Věc Makropulos. Bojím se, že vám tane na mysli něco jiného a lepšího, než můj kus – krom oné postavy 300leté – opravdu poskytuje... Ale nic vám nebrání, abyste bez ohledu na můj kus vymyslel děj, kde by 300letý život a jeho utrpení byly osou a středem v rámci vhodnějším. Není to přece můj patent: můžete si volit za podklad třeba Ahasvera, čarodějku z Langrovy povídky a třeba i slečnu Makropulos a upravit si děj zcela nezávisle.“⁸* Ve svém soukromí se, podle vzpomínek Heleny Čapkové, vyjadřoval ještě ostřeji: *„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.“* Max Brod Janáčkově dokonce v období dohadování se s Čapkem donesl kritiku Šaldovy dramatické novinky s názvem *Dítě*, s tím, zda by Janáček snad raději nechtěl zpracovat tento námět. Janáček nechtěl, v komunikaci s Čapkem vytrval a *Věc Makropulos* přeci jen zpracoval. Čapek byl s výsledným tvarem překvapivě spokojený. Helena Čapková vzpomíná na jeho reakci po premiéře operního nastudování v roce 1926: *„Karel však přece povolil a přijel na brněnskou premiéru opery. A jak byl okouzlen a rád! Ta věc, na kterou už dávno myslel, dopadla v pěkné Janáčkově úpravě a skvělé hudbě ušlechtilé, ba nádherně, i provedení bylo výborné a Karel jen zářil, připíjeje si u nás s mistrem navzájem. Stokrát líp to udělal, než bych si byl kdy dovedl i jen představit!“* prohlásil“

⁷ Zdroj: Leoš Janáček. *Pohled do života i díla*. [V Praze: Fr. Borový, 1924]./

⁸ Zdroj: ČERNÝ, František. *Premiéry bratří Čapků*. Praha: Hynek, 2000. ISBN 80-86202-36-4.

Jaroslav Vogel, známý muzikolog a dirigent, podotýká, že právě volba zpracovat příběh Eliny Makropulos a to, že se Janáček rozhodl jít po stopách jejího příběhu a neuhnout kamsi k příběhu o Ahasvérovi, je klíčovým tajemstvím celého kouzla této opery. Janáček volil příběh který byl zdánlivě nepoetický, zato však plný symbolů.

Jaroslav Vogel také podotýká, že za volbou Eliny Makropulos stálo zaujetí jejím „*fascinujícím, dráždivým a nevyzpytatelným ženstvím – jinými slovy, že mu byla současně převtělením a vyvrcholením Šárky, Zefky, Etherey a Terynky*“⁹. Janáček sám v jednom z fejetonů vzpomíná na ženu, která mu měla být modelkou pro Emilii Marty: „ (...) *na Vás, paní z Kounicovy třídy, v kožíšku černém, jak by ho byli sami krtci svlékli, na vás jsem měřil Elian Makropulos! To jste se asi divila, že jí, neznámý, Vás, mi neznámou – pozdravuji! Pro Elian Makropulos byla jste vhodná jen svou ledovou, krásnou tvář.*“ Jinde se můžeme dočíst, že předlohou pro Elinu mu byla jeho dlouholetá múza Kamila Stösslová. Tyto domněnky však nemáme nikterak podložené, snad jen v jednom z dopisů nacházíme zmínku, že Kamila „*má být onou Elinou Makropulos*“¹⁰.

Nejednalo se o první případ, kdy se Janáček ve své operní práci zabýval dlouhověkostí. Zdá se, že jeho fascinace nesmrtelností a lidským životem se projevila již v předchozím díle, v opeře *Příhody lišky Bystroušky*, a je znatelná i z korespondence s Kamilou Stösslovou: „*Krasavice 300 let stará - a věčně mladá - ale jen vyhořelý cit! Brr! Chladná jak led! O takové napíše operu! (...) Tu brr už dělám. Ale udělám ji teplejší, aby lidé s ní měli soucit. Já se do ní ještě zamiluju.*“

Celkově trpký a přímočarý základní děj měl za důsledek hudební pojetí nesoucí se ve velmi podobném duchu. Zpracování *Věci Makropulos* sice pod Janáčkovou rukou značně pohublo, nicméně i zde se dostáváme do situací, které jsou spíše dlouhými deklamacemi textů než zpěvem, což na zdobnosti či melodičnosti celku nepřidává. Celkové podchlazenosti a odlidštěnému pocitu, přítomným již v dramatu, odpovídá i absence jakýchkoliv hravých hudebních momentů a motivů, které například ještě v předchozí *Lišce Bystroušce* nalezneme. Tak, jak se stupňuje ostrost bezcitného jednání Eliny Makropulos vůči jejím ctitelům a posléze necitlivé jednání mužů vůči souzené Elině, zostřuje se hudební zpracování až na hranici fyzické bolesti diváka. Zkrácené texty jednotlivých postav přispívají ke strohosti a příkrosti celkového vyznění. Ludvík Kundera se k Janáčkově práci s hudebními motivy ve *Věci Makropulos* vyjádřil následovně: „*Věc Makropulos je vyvrcholením Janáčkovy dramatismu. Zde lyrických epizod téměř není. Jen některé motivy jsou lyrické. A i to nejsou volně se rozezpívávající melodie, nýbrž jen několikataktové úryvky, lyrika zhuštěná do několika tónů. Své principy hudebně dramatické provádí Janáček ve své nejnovější opeře do všech důsledků. Jsou zde zase krátké nápěvky, neustále v různých polohách opakované. Veškerá ostatní práce motivická, jak je jinak v hudbě běžná, odpadá tu vůbec. Motivky samy stávají se kratší, úsečnější a dramatičtější. Sloh Janáčkův se ještě více zjednodušuje, což lze vysvětliti jeho snahou, aby hudba byla co nejbližší duši českého lidu.*“

Janáček zachází ve *Věci Makropulos* v minimalizaci prostředků vskutku daleko. I v tomto monumentálním, strohém monolitu však nalezneme opakující se motivy hudebnosti jiných prvků, které nám přináší skryté zprávy a symboly. Tak můžeme například v předehře zaslechnout fanfáry trubek, které jako by nám připomínaly dobu Rudolfa II., kdy se Elina narodila. Scéna, kdy Doktor Kolenatý objasňuje Elině detaily kauzy Gregor – Prus přímo čpí monotónností advokátské mluvy. Příchod Eliny Makropulos předznamenává motiv violy d'amour, „*jejíž jemný kovový zvuk, jakoby tón zaváté minulosti*“ byl oblíbeným Janáčkovým

9 Zdroj: VOGEL, Jaroslav. *Leoš Janáček*. Redaktor Alena NĚMCOVÁ. Praha: Academia, 1997. ISBN 80-200-0621-4.

10 Zdroj: Dopis L. Janáčka Kamile Stösslové, 4. prosince 1923

motivem a byl právě velice úzce spojen s postavou Kamily Stösslové (Janáček jej použil například v *Listech důvěrných*, milostném deníku věnovaném lásce ke Kamile).

Měli-li bychom zařadit *Věc Makropulos* do kontextu jiných děl, která pod rukama Leoše Janáčka vznikla, musíme si stručně načrtnout jejich genezi. Po počátečním období klasicko-romantickém, kdy Janáček komponoval pod zřejmým vlivem svých učitelů Pavla Křížkovského a Antonína Dvořáka a po období realistickém (veristickém) s důrazem na lidové umění a folklor (můžeme zařadit například *Její pastorkyni*, *Osud* či *Výlety pana Broučka*), po fascinaci impresionismem (*Příběhy lišky Bystroušky*, *Káťa Kabanová*), přišla vrcholná fáze jeho tvorby – fáze expresionistická. Ta byla předznamenána Janáčkovou prací s nápěvkou a obdivem k Albanu Bergovi a vyvrcholila Janáčkovým zájmem o extrémní psychické stavy, vrstvením motivů a nápěvků, kumulací zvuku, experimenty s krajními polohami ve zvuku i dynamice. V tomto období vznikla právě *Věc Makropulos*, ale také *Z mrtvého domu*, známá *Sinfonietta*, *Glagolská mše* či *Maryčka Magdonova*.

Přestože se mluví o paralelách v hudební řeči Janáčka a některých zahraničních skladatelů (Igor Stravinskij, Arnold Schönberg, Alban Berg), nutno podotknout, že Janáčková hudební řeč je ojediněle originální a pro své typické rysy Janáčkově zajistila pozici mezi světově uznávanými skladateli. Typickými se pro Janáčka staly práce s nápěvkou a charakteristickými zvukovými motivy prostředí, ve kterých se zrovna pohyboval (lidové motivy v *Pastorkyni*, španělské motivy ve *Věci Makropulos*), důraz na psychologické světy postav, vyjadřování nálad a pocitů a cit pro lidi. Janáček dlouhodobě tvrdil, že řeč je „*bezprostřední zvukový výraz lidské psychiky*“, což kontinuálně zužitkovával například v práci s nápěvkou (o tomto specifickém prvku pojednávám v samostatné kapitole).

A.2.5 Proměna dramatického textu v libreto

Mezi Karlem Čapkem a Leošem Janáčkem nedošlo při úpravách textu na operní libreto ke spolupráci, byť by to bývalo bylo možné. Pochybovačný Čapek dal Janáčkově naprosto volnou ruku, co se úprav týče. A Janáček Čapkovo „povídavé“ drama proškrtal se zápalem sobě vlastním. Výsledkem žel je, že na mnoha místech dochází ve srovnání s původním dramatem k významovým posunům, někdy dokonce k drobným nejasnostem či nesrovnalostem. Jmenujme hned v úvodu některé z nich.

Markantní je značné zjednodušení již původně přímočaře napsaných charakterů, což u některých postav vede k absolutní typizaci. A pokud byl již v dramatu u jednotlivých protagonistů těžko čitelný vývoj charakteru, v libretu už je to téměř nemožné. U Vítka nebo Hauka-Šendorfa dochází k tak zásadnímu zjednodušení jednání, že se z nich stávají pouhé epizodní postavy. Nestalo se tak ale pouze u těchto dvou postav. Vlastně téměř všechny postavy se ocitají v epizodních „davových“ rolích, poté, co Janáček ve snaze o úspornou práci s textem upřel podstatnou část pozornosti na vykreslení vývoje charakteru Eliny Makropulos.

Janáček také necítil potřebu některé věci zbytečně obsáhle rozepisovat a popisovat, Čapkovy pasáže tohoto typu rovnou škrtl, zkrátil a nebo je přepsal a vyjádřil hudebně. Kristina Vítková tak není v textu sáhodlouze představována svým otcem, nýbrž rovnou vstupuje na scénu s afektovaným zvoláním „Táti, ta Marty je ohromná!“. Melodie tohoto výkřiku včetně umístění důrazu na první slabiku zvolání („Táti!“) dokáže představit impulzivní a afektovanou budoucí operní zpěvačku Kristinu, aniž bychom potřebovali jakýchkoliv slov navíc. Janáček z úsporných důvodů vyškrtal i Čapkovy filosofické úvahy na téma nesmrtelnosti, omezil rozmělněnost jinými dialogy a vytvořil podstatně kompaktnější útvar, který se soustředí na příběh hlavní ženské postavy. Její nesmrtelnost

zde už není problémem, o kterém je třeba diskutovat, tak jako tomu bylo u Čapka. Je to neštěstí Eliny Makropulos, které Janáčka zajímá více než obecné podchycení problému nesmrtelnosti jako takové. Skoro by se až chtělo dodat, že se Janáčkoví díky tomuto přístupu podařilo vrátit do Čapkova výchovně vyznívajících problémového dramatu trochu emocí.

Elina je u Janáčka opravdu středobodem veškerého zájmu. Za tento posun od původního dramatu může evidentně zaprvé Janáčkův pověstný sociální cit a empatie, zadruhé fascinace samotnou postavou. Mnohokrát se v korespondenci zmiňuje, jak velmi ho tato postava zaujala a jak hodlá napsat operu „o ní“. Fascinace ženstvím a svůdností, kterými byla Makropulos obdařena v dramatické předloze, způsobila, že tyto vlastnosti Janáček ve svém libretu rozvinul a vytvořil tak z Makropulos podstatně erotičtější postavu, než jak ji vykreslil Čapek.

Dobré by bylo také zmínit celkovou proměnu žánru příběhu. Zatímco u Čapka se mluví o žánru komedie, či tragikomedie, u Janáčka už o ničem takovém nemůže být řeč. V jeho podání nabývá Makropulos rysů tragedie - tragedie života, jehož prázdnota a beztvorost jako by neznala konce. Krom toho, že se Elina od začátku snažně žene za Věcí Makropulos, aby se jí potom vzdala a zemřela, zanechává za sebou mrtvého Janka, ztrápeného Pruse, poblouzněného Hauka a nešťastnou Kristinu, je pořád tím největším neštěstím onen život bez vidiny smrti.

Jistou odlišnost můžeme pozorovat i ve zpracování závěru opery. Zatímco v dramatu Elina končí jednání se slovy „*Hahaha, konec nesmrtelnosti!*“, kdy jako by se vysmívala absurdní situaci a snaže získat cosi, co je ve finále beztak bezpředmětné, Janáček nechává Elinu padnout a zhroutit se, se slovy „*Pater hemon!*“ („Otče náš!“). Zatímco v dramatu jsou slova modlitby určena Kolenatému a to ve stavu, kdy je Makropulos ve zřetelně podroušeném stavu a věří Kolenatému, který jí tvrdí, že je kněz, v libretu se nic takového vykládat nedá, neboť je celá tato epizoda vyškrtnutá. Díky těmto škrtům tak vyznívá modlitba na konci spíš jako volání po spáse, po vyšší autoritě. Toto vyznění je značně odlišné od Čapkova optimistického závěru, v němž je cítit úleva - u Janáčka se jedná o pouhé vysvobození z očištky nesmrtelnosti.

Textové úpravy Janáčkovy přenesly těžiště hry jinam a dost možná ději pomohly. Bohužel se ale Janáček občas nechal krácením natolik unést, že některé souvislosti divákům opery neznalým příběhu nemusí úplně docházet. Max Brod, jehož už jsem zde citovala, operu překládal a převáděl do němčiny a zároveň poskytoval Janáčkoví dramaturgickou reflexi. Janáček v zápalu práce „řádil“ v textu tak vehementně, že vyškrtal některé důležitější souvislosti, které Max Brod později považoval za důležité a snažil se je do opery zpět zasadit. Dva měsíce před premiérou opery započala mezi oběma muži tzv. „obálková bitva“: „*Vážený mistře! Při Vašem krácení došlo ke spoustě nejasností. Tak je najednou na straně 116 řeč o obálce, která zůstane zavřena – a předtím se o ní vůbec nemluvilo, tady jste vypustil důležité místo ze strany 48 (v Čapkově originálu). - Každý si musí myslet, že obálka je závěť, o níž se mluvilo v prvním dějství. - Ale ta už je otevřená. - Pokouším se v německém textu tuto věc pokud možno vysvětlit.*“¹¹ píše Brod Janáčkoví. Ten se ale ohradí, že taková změna už by vyžadovala také zásah do hudby a ten, že on už učinit nemůže. Brod nicméně v následujících dopisech trvá na svém a snaží se skladatele přesvědčit, že se jedná o tak zásadní dramaturgické pochybení, že by opera nemusela být kladně přijata německým publikem. V některých případech dochází v důsledku škrtání ke ztrátě kontextu některých replik. Jedná se například o situaci, kdy se poprvé setkává Kristina a Emilie Marty. V dramatu Kristina v místnosti chvíli setrvává a až potom odchází, zatímco v libretu odchází v důsledku škrtů hned a Marty na ni reaguje po vyzvání od

11 Zdroj: JANÁČEK, Leoš, Max BROD, Jan RACEK a Artuš REKTORYS. *Korespondence Leoše Janáčka s Maxem Brodem*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1953. Janáčkův archiv.

Doktora Kolenatého, což působí jako kdyby hlavní příčinou příchodu Marty byla Kristina. Obdobná situace se stala například v momentu, kdy se přítomní baví o tom, jak se Marty dozvěděla o procesu. Zatímco v dramatu víme, že hledala zmínky o sobě, v libretu to celé působí jako náhoda, která se stala až v kanceláři Doktora Kolenatého. Obdobných proměn je v textu ještě celá řada.

Škrtání v původní předloze nezpůsobila jenom problémy se srozumitelností. Vedla také k význačným proměnám v charakteru některých postav. Solicitátor Vítek díky škrtům v úvodní části vyznívá u Janáčka podstatně ironičtěji a příkřeji než úslušný Vítek Čapkův. Emilie Marty působí u Čapka jako žena s mnohem větším nadhledem, než Janáčková hrdinka – repliky, v nichž například shazuje hodnotu peněz, u Janáčka vyznívají spíše jako hysterické vysmívání se Gregorovi. Všechny postavy působí podstatně vážněji, Janáček vyškrtal veškeré Čapkovy humorné vsuvky.

Další proměny se dotkly budování gradace – Janáček množství replik znásobil, případně je v partituře překrývá. Daří se mu tak vybudovat podstatně větší napětí než jaké je cítit z textu dramatu. Někdy Janáček za účelem většího souladu hudby s textem zaměňuje či přesouvá slova. Někdy je to služba vskutku jednoznačně funkční, v některých případech ale nepochopitelně mění význam replik (namísto „*Kde zemřela?*“ se Gregor ptá „*Kdy zemřela?*“).

Zajímavým fenoménem a to zejména na konci libreta se stal opak škrtání – zde Janáček naopak repliky přidává. Když se Marty vrací z ložnice, sděluje v libretu: „*Cítila jsem, že smrt na mne sahala. Nebylo to tak hrozné.*“. Tato replika nám velice usnadňuje pochopení motivace k finálnímu rozhodnutí – v dramatu podobný jasný impuls schází a divák se může pouze domnívat, že Makropulos k rozhodnutí zemřít dospěla postupným procesem rozhodování.

Je tedy patrné, že proměna dramatického textu byla poměrně výrazná. Dějový oblouk libreta není od dramatu příliš odlišný, nicméně dílčí části obou děl se již liší podstatně markantněji. V následující části se detailněji podíváme na jednu z Janáčkových pracovních metod, jejíž stopy jsou v opeře také viditelné.

A.2.6 Leoš Janáček a práce s nápěvkou

„Nápěvky? Mně ta hudba, jak zní z nástrojů, z literatury, ať je to třeba Beethoven, nebo kdokoliv, má málo pravdy. Víte, bylo to nějak divné - když někdo na mne mluvil, já třeba jeho slovům nerozuměl, ale ten tónový spád! Já hned věděl, co je v něm: já věděl, jak cítí, jestli lže, jestli je rozrušen, a když ten člověk se mnou mluvil, byl to konvenční hovor - já cítil, já to slyšel, že ten člověk uvnitř třeba pláče. Tóny, tónový spád lidské mluvy, vůbec každého živoucího tvora, měly pro mě nejhlubší pravdu. A víte: to byla má životní potřeba. Nápěvky sbírám od roku devětaosmdesátého [sic] - mám jich obrovskou literaturu - a co bych chtěl zdůraznit: právě pro dramatickou hudbu to má velký význam.“¹²

Není možné si nevšimnout, že některé pasáže objevující se v Janáčkových operách věrohodně evokují nejrůznější zvuky, které bychom si v operní partituře ani nepředstavili. Ano, je to tak – počínaje evidentními lidovými motivy v *Její pastorkyni*, přes zvířecí zvuky v *Bystroušce* a konče nápodobou melodie mluvené řeči 20.let v *Makropulos*. Janáček se stal pro tuto schopnost hudební nápodoby zvuků z reálného života pověstným. Krátké motivky, které Janáček nechával zapracované v některých ze svých oper, se nazývají „nápěvky“. Janáček se jejich pečlivému sběru věnoval celý svůj život – s jejich zachycováním začal v

¹² Interview pro Literární svět (1928) Zdroj: Leoš Janáček: Život. *Leoš Janáček* [online]. [cit. 2018-05-10]. Dostupné z: www.leosjanacek.eu/zivot/

roce 1897 (sám píše, že ještě dříve) a do konce života jich nasbíral okolo neuvěřitelných 4000. Těžko říci, nakolik skutečně Janáček jednotlivé úryvky opravdu zapracoval do celkové koncepce, s velkou pravděpodobností se jednalo pouze o inspirační vliv, který nápěvky měly a o budování zvukové paměti, ze které bylo možné si některé motivy „vypůjčit“.

Janáčkovu přesvědčení bylo takové, že je možné v hudebním záznamu zachytit jakýkoliv zvuk. Jeho sbírka obsahuje pestrou škálu nejrůznějších zvuků – dochovaly se záznamy štěkotu psa či bzučení komára, vrzání parket... Zkrátka, Leoš Janáček přinesl do velkolepého zvuku operního světa malé zvuky lidských rozměrů.

Velikou Janáčkovou vášní se pak stalo odposlouchávání lidské řeči. Kromě vnějších znaků (dialektové odlišnosti a výlučnosti) jej fascinovalo studium lidské psychiky skrze způsob mluvy a jeho další přenesené vyjádření skrze hudbu. Janáček lidskou psychiku evidentně velice zajímala i obecněji – ve svých operách se zabývá osudy nejrůznějším způsobem zkoušených postav, v příběhu také ponechává určitý čas pro diváckou analýzu jednotlivých jednání. Proto se dá předpokládat, že byl pro něj psychologický aspekt zaznamenávání nápěvků dozajista důležitý.

V případě *Věci Makropulos* se jedná určitě o využití nápěvků, a to zejména v případě partu Eliny Makropulos, u níž napomáhají nápěvky také barvitějšímu vykreslení charakteru.



Obrázek 1: Jeden z mnoha dochovaných Janáčkových zápisů nápěvku

Nicméně zvláštnost *Věci Makropulos* tkví i v jiných aspektech. Jedná se o jednu z průkopnic žánru tzv. literární opery, specifickou množstvím textu, který nebyl původně určený pro zpěv. Janáček se s ním popasoval vskutku originálně – v opeře ponechal velké části textových bloků v podobě prostých deklamací promluv, oproštěných od velkých skoků v rozmezí několika oktáv. Toto specifikum umožňuje celou řadu nových možností práce s melodií, a to mnohem subtilnějších rozměrů. V rozsáhlých textových blocích se objevují motivy, které mají také pravděpodobně kořeny v nápěvcích. Za povšimnutí určitě také stojí křehké melodie dlouhých zdánlivě „pouze“ mluvených promluv, které vzdáleně připomínají intonaci prvorepublikové češtiny.

A.2.7 Motiv nesmrtnosti v lidské kultuře napříč stoletími

Nemožnost úmrtí věkem, či extrémní dlouhověkost, jsou motivy, které se v libretu opery *Věc Makropulos* neobjevují zdaleka poprvé v kulturní historii lidstva.

Lidé se problémem věčného života zabývali již dávno před vznikem příběhu o Elině Makropulos. O nesmrtnost se lidstvo zajímalo již v dobách předkřesťanských. Nejznámějším a snad nejstarším symbolem nesmrtnosti, který bezpochyby nebyl neznámý ani alchymistům rudolfinských dob (k nimž se vztahuje příběh Eliny Makropulos), je Uroboros, zobrazený jako had zakousnutý do svého vlastního ocasu. Poprvé se objevil již ve Staré říši ve starověkém Egyptě. Uroboros se nacházel nejen v tzv. podsvětních knihách, ale i v pohřební ikonografii – objevil se například na Tutanchámonově sarkofágu. Podle všeho se motiv podobný Uroborovi odrazil ale víceméně ve všech starověkých kulturách, v případě Egypta se nejednalo o nijak výlučný fakt. Byla to ale právě kultura Pozdní říše, odkud začali motiv Urobora přejímat antičtí autoři.

Starověké Řecko znalo pojem Aeon – podle některých výkladů se jednalo o božstvo spojované s nesmrtností, nicméně jednalo se spíše o obecný filosofický princip, pojem, který byl často používán i v souvislosti s obecným principem času. Ztělesněním věčnosti byla i římská bohyně Aeternitas, která byla ale spíše spojována s trvalostí politické vlády. Zobrazována byla jako Uroboros, nebo jako Fénix.

Fénix je také jedním z nejznámějších motivů nesmrtnosti. Tento pták nikdy nezemře, neboť pokaždé, když má skončit jeho životní cyklus, shoří a ze svého popela se znovu zrodí – podle Hérodóta trvá tento cyklus 500 let. Stejně jako Uroboros, i Fénix je symbolem univerzálním a spíše než jako znak nesmrtnosti slouží jako symbol pro archetyp znovuzrození.

V Bibli najde pozorný čtenář také celou řadu příběhů o dlouhověkosti či nesmrtnosti. Jednou z těch nejstarších zmínek o člověku, který překonal smrtelnost, je biblická postava Adama – prvního muže na Zemi. Ten se měl dožít 930 let. Každý z nás určitě také zná Metuzaléma, jednoho z deseti patriarchů, kteří se mimochodem všichni dožili velmi vysokého věku. Metuzalém z nich všech ale dosáhl věku nejvyššího – 969 let! A nejslavnější postavou člověka nesoucího dar, či spíše prokletí nesmrtnosti, je Ahasvér - Věčný Žid. Poprvé se tento příběh objevuje ve 13. století v záznamu v kronice Matouše Pařížského. Od té doby vzniklo množství jeho nejrůznějších variací. Kterak Ahasvér nesmrtnosti nabyl? Podle jedné z verzí seděl jednoho dne před Pilátovým domem, když Ježíš Kristus vycházel z domu. Ahasvér Krista udeřil do obličeje a vykřikl: „Jdi už, Ježíši, hni sebou, na co čekáš?“. Na tento útok Ježíš reagoval slovy: „Já jdu. Ale ty tady zůstaneš, dokud se nevrátím!“. Podle jiné verze se tak stalo po Ježíšově výslechu u Kaifáše, podle jiné byl zase Ahasvér ševcem a Ježíše nenechal posadit se na lavičku, když byl Ježíš na cestě na Golgotu. Dost možná se mu ještě vysmíval. Ať tak, či onak, Ahasvér jako postava odsouzená za trest k věčnému životu, zůstal živý v podobě mnoha uměleckých děl dodnes. Bloudí po světě napříč staletími, aby vždy okolo svých dalších stých narozenin záhadně onemocněl a probudil se opět jako třicetiletý. I sama legenda si našla cestu do nejrůznějších míst a nejrůznějších odvětví kultury. O Ahasvérovi se zmiňuje Byron, Vrchlický i Apollinaire, na malířském plátně se objevuje například u Chagalla nebo Courbety.

Mluvíme – li o předobrazech různých motivů z *Věci Makropulos*, můžeme se také na chvíli zastavit u Elinina otce, který byl rudolfinským lékařem a snažil se o nalezení prostředku k dosažení nesmrtnosti. Tato postava má určitě reálnou předlohu – po celé období středověku a renesance se setkáváme s učenci, kteří se snažili nalézt cokoliv, co by jim umožnilo překonat smrt. V rudolfinském období dosahovala fascinace dlouhověkostí takřka svého vrcholu.

O tři sta let později – na začátku 20.století – se lidé opět nechali kojit myšlenkami a touhami po pokoření řádu lidského života. Po první světové válce zájem o otázku nesmrtelnosti či dlouhověkosti evidentně vzrostl – čtyřletý válečný konflikt zanechal za sebou nevídaný chaos a ten vedl k rozšíření nihilistických, existencialistických, ale také utopistických nálad. Snad pod jejich vlivem, možná pod vlivem nevídaného rozvoje technologií, začalo vznikat mnoho uměleckých děl inspirovaných motivem možnosti žít věčně a nebo alespoň podstatně déle, než je průměrný věk pozemšťana.

Pouhý rok před vydáním *Věci Makropulos* vyšla například utopie G.B.Shawa *Zpět k Metuzalémovi*. Čapek v předmluvě k *Věci Makropulos* tvrdil, že námětová podobnost mezi oběma díly byla čistě nahodilá, na textu *Věci Makropulos* pracoval již zhruba tři roky před vydáním *Metuzaléma* a podnětem prý byla jistá teorie, která tvrdila, že „stárnutí je autointoxikace organismu“. Přesto však zlí jazykové tvrdí, že *Věc Makropulos* byla reakcí na právě výše zmíněný text G.B.Shawa, vůči kterému se Čapek v předmluvě vymezil poměrně jasně:

„Tyto dvě okolnosti předesílám proto, že letos v zimě vyšlo nové dílo Bernarda Shawa Zpět k Metuzalémovi, které znám dotud jen z výtahu a jež se – v míře patrně mnohem grandióznější – rovněž zabývá otázkou dlouhověkosti. Tato látková shoda je zcela nahodilá, a jak se zdá podle výtahu, je také jen povrchní, neboť Bernard Shaw dochází k závěrům právě opačným. Pokud mohu soudit, pan Shaw vidí v možnosti žít několik set let ideální stav lidstva, jakýsi budoucí ráj. Jak čtenář pozná, v této knížce se líčí dlouhověkost zcela jinak, jako stav velmi málo ideální, a dokonce velmi málo žádoucí. Je těžko říci, co je správnější; na obou stranách se nedostává bohužel vlastní zkušenosti.“¹³

Karel Čapek je příkladem jednoho z umělců, kterého toto téma nenechalo chladným, nebyl však jediným – krom tolikrát zmíněného G.B.Shawa pracoval s motivem dlouho žijícího člověka, tzv. Longlivera například Oscar Wilde nebo Herbert George Wells. Povídku *Věčné mládí*, motivicky podobnou příběhu o Elině Makropulos, zveřejnil v roce 1921 František Langer (autor, který také tvořil v žánru problémové dramatiky) a v roce 1926 byla v Národním divadle uvedena komedie *Tažení proti smrti* (F.X.Šalda). Jak je vidno, délka lidského života a fascinace nesmrtelností byly oblíbenými, co lidstvo lidstvem bylo, nicméně po první světové válce se staly tématem víc než pouze aktuálním.

13 Zdroj: ČAPEK, Karel. *Dramata: Loupežník: R.U.R.: Věc Makropulos: Bílá nemoc: Matka*. [online] 1. soubor. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1994. 472 s. Spisy, sv. 7. Dostupné také z: http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/34/75/86/vec_makropulos.pdf

A.3 VYBRANÉ INSCENACE VĚCI MAKROPULOS

A.3.1 První uvedení

První uvedení činoherní inscenace

21.11. 1922 Městské divadlo na Královských Vinohradech, Praha

Režie: Karel Čapek

Scénografie: Josef Wenig



Obrázek 2: Fotografie scénografického zpracování premiéry činoherní inscenace

O nové hře Karla Čapka máme první zmínky v květnu 1922, kdy se v dopise svěřuje Olze Scheinpflugové s tím, že „*jakmile vidí kus papíru, zdá se mu, že si musí sednout a psát svou komedii*“¹⁴. Zhruba čtyři měsíce poté, co hru dokončil, uvedl ji jakožto režisér v Městském divadle na Královských Vinohradech. Byla to první a poslední jeho vlastní hra, kterou si sám režíroval. Tento fakt není jedinou zajímavostí této inscenace – scénografického řešení se tentokrát totiž neujal Čapkův bratr Josef, jak tomu v té době u většiny režii Karla Čapka bylo, ale Josef Wenig, který byl ke spolupráci přizván právě samotným Karlem Čapkem. A zatímco v případě operní premiéry nevíme dodnes přesně, jak scénografie vypadala, činoherní premiéru máme zaznamenanou jak na fotografiích, tak díky náčrtkům jevištního mistra představení.

Scéna byla řešena poměrně doslovně dle jevištních poznámek v samotném textu. Dekorace prvního dějství tvořily regály knihovny se spisy advokátní kanceláře. Pět pater obří knihovny samozřejmě v té době mohlo být realisticky vyrobeno jen stěží, i s ohledem na nutnost přestavby jeviště v průběhu inscenace a proto byly veškeré knihy namalovány. Jediné dveře na scéně, které umožňovaly nástup herců a hereček, byly uprostřed zadní stěny, jinak byly stěny plně pokryty knihami a spisy. Stěny nebyly umístěny vůči sobě úplně v pravém úhlu, vnitřní úhel, jenž svíraly, byl poněkud větší, tudíž docházelo k lehkému posunutí perspektivy. Aby mohla být odehrána předepsaná akce Solicitátora

¹⁴ Zdroj: ČAPEK, Karel. Listy Olze: [korespondence z let 1920-1938]. V Praze: Československý spisovatel, 1971, s. 98

Vítka (vyjímání spisu z knihovny), byl jeden ze spisů vytvořen jako fyzická rekvizita, se kterou mohl představitel Vítka, pan Kovářík, hrát. „*To, že scéna byla pojednána malířsky, mohlo působit v jednom okamžiku dokonce komicky. V horní části zadní knihovny byl totiž v regálu pouze jediný skutečný spis, který se měl vzít do ruky, a to ten, co se týkal sporu Prus-Gregor. Solicitátor Vítek hraný Kováříkem jej odtud na počátku hry ze žebříku skutečně vyjmul.*“¹⁵ Krom dominantní knihovny se na scéně nacházelo množství kusů nábytku. Křesílka, pracovní stůl se šuplíky, k němu židle, pracovní stolek pro Solicitátora Vítka, k němu otočná židlička, žebřík...

Naproti tomu druhé jednání bylo o poznání náznavější. Jevišťe operního domu bylo na jevišti vinohradského divadla pojednáno, jako bychom ho viděli z opačné strany. Konstrukce, které měly hrát v představení, ve kterém právě dohrála Emilia Marty (Elina Makropulos) byly obrácené tak, že diváci viděli zadní pohled na rámovanou laťovou konstrukci. Na několika praktikáblech bez bočního opláštění byl potom umístěn onen trůn, na němž Elina přijímala všechny své obdivovatele. Krom těchto objektů mohli diváci vidět také nekrytou spuštěnou osvětlovací rampu či nápořední budku. Jak podotýká František Černý: „*Scéna silným zdůrazněním laťových koster dekorací a praktikáblů, jakož i účastí nekrytých reflektorů připomínala nebo spíše předjímala konstruktivistické dekorace, i když na rozdíl od nich byla iluzivní*“¹⁶. Ano, Josef Wenig ještě stále tvořil pod vlivem iluzivního divadla, ve druhém jednání už ale skutečně můžeme cítit závan nových přístupů. A když jsme u otázky žánrové, je vhodné podotknout, že Josef Wenig byl jinak divadelním výtvarníkem silně kotveným v secesi - ve *Věci Makropulos* ale předvedl na svou dobu moderní výpravu, v rámci které se mu podařilo posunout od secesního pojetí jevištního výtvarnictví směrem k expresionistické deformaci.

V rámci výpravy ke třetímu jednání vytvořil Wenig ukázkový hotelový pokoj ve stylu kubismu. Zajímavé je, že snad jen jediný kritik si v rámci reflexe představení uvědomil, že Josef Wenig se projevil v kontextu své jiné tvorby krajně neobvykle. Zatímco kritička Marie Majerová poznamenala, že „*úprava jeviště byla úměrná kusu*“¹⁷, kritik Konařík napsal, že „*plně odpovídala ovzduší hry*“¹⁸, jen Josef Kodíček poznal posun ve Wenigově projevu a tento popsal jako „*nesporné zvnitřnění svého vkusu*“¹⁹. Těžko říci, nakolik byl tento posun dán samotným Wenigem, a nakolik za něj mohl Karel Čapek. Podle Františka Černého si Čapek u Weniga výpravu objednal podle své konkrétní představy a výtvarník tak už pouze splňoval požadavky režiséra. Ať tak či onak, Wenig vytvořil podle Černého jednu ze svých nejlepších výprav. A právě ve scénografii ke třetímu jednání je tento posun znát snad nejlépe. Wenig se oprostil od veškerých ornamentů a secesní zdobnosti a vytvořil stylově čistý kubistický pokoj, který plně odpovídal těm nejmodernějším trendům v československém interiérovém designu. Krom nábytku, ke kterému František Černý podotýká, že „*taková kubistická křesla, jaká tu navrhl, dělali tehdy snad opravdu jen v Praze např. architekti Janák, Gočár a Hofman*“²⁰, navrhl Wenig také závěsy potištěné stylizovanými kubistickými květy. Tyto květované závěsy potom vystřídaly závěsy černé, to když se scéna proměnila tak, aby se zde dal odehrát „soud“ s Elinou Makropulos.

Pokud mluvíme o výpravě činoherní premiéry *Věci Makropulos*, určitě bychom neměli opominout podobu kostýmů pro Elinu Makropulos, neboť tyto se dochovaly zachycené také na fotografiích jevištního mistra Františka Kutty. Elina Makropulos je na nich vykreslená nejenom kostýmem, ale i postojem herečky Leopoldy Dostalové, která jí na Vinohradech ztvárnila. Kostýmy pro Elinu Makropulos nám představují hlavní hrdinku

15 Zdroj: ČERNÝ, František. *Premiéry bratří Čapků*. Praha: Hynek, 2000. ISBN 80-86202-36-4.

16 Zdroj: viz 25

17 Zdroj: viz 25

18 Zdroj: viz 25

19 Zdroj: viz 25

20 Zdroj: viz 25

jako značně tajemnou, démonickou osobnost, pokud bychom měli mluvit o jakémsi myšlenkovém spojení, jsou výrazem příbuznější spíše scénografii kubistického pokoje, nežli iluzivní výpravě právnícké kanceláře. Jedná se o čistou formu, velké plochy látky, které tvarují charakter čistě sochařsky, bez jakýchkoliv zbytečných detailů či ornamentů. Barevnost byla také jednoduchá a čistá, omezená na černou a bílou. František Černý se vrací ke kostýmům i s ohledem na soudobé pojetí „světovosti“ v realizaci kostýmů. Makropulos totiž bez jakýchkoliv námitek postavou světem ošlehanou je a bezesporu by se tento fakt měl odrážet i v jejím kostýmu. Na svou dobu vypadala Elina Makropulos v podání Leopoldy Dostalové vskutku světově a nebylo pochyb o tom, že Praha se začala po válečných útrapách opět začleňovat do kontextu světového dění. „*Porovnáme-li fotografie Leopoldy Dostalové s Evou Vrchlickou v roli Heleny Gloryové z dramatu RUR, uvedeného jen o dva roky dříve, nelze nevidět až neuvěřitelně velký posun v představě „světovosti“.*“²¹, říká k podobě kostýmu pro Dostalovou František Černý. Vskutku, příchod Eliny Makropulos v prvním dějství, kdy se na scéně objevila postava celá v černém, v dlouhých černých šatech s černou pláštěnkou a v širokém klobouku se závojem, pod nímž byla skryta její tvář, musel být dramatickým momentem. Kostým totiž nejenom, že respektoval dobovou, současnou podobu moderního módního oblečení, ale zároveň odrážel interpretovaný charakter postavy. Celé tělo jako kdyby bylo uzavřeno v černém pouzdře, dokonce i ruce byly zahaleny v černých rukavicích, a Elina tak nabyla na tajemnosti a v kombinaci s výrazným líčením (velmi světlá, skoro bílá pleť a výrazně černě orámované oči) na výrazné démoničnosti. V kontrastu k tomuto potemnělému nástupu potom můžeme vidět kostým pro druhé dějství, ve kterém sledujeme Elinu oblečenou do bílých šatů, jejichž široké rukávy byly lemovány stejnou bílou kožešinou, ze které byl ušit i límec. Šaty opět působí jako pouzdro, z něhož už nevystupuje pouze světlá tvář, ale spíše tmavý turban s trásněmi, v tehdejší době tolik módní doplněk. Dramatické líčení z prvního jednání zůstalo již po celý zbytek představení, stejně tak jako rukavice, které jako by skrývaly skutečné stáří Eliny Makropulos (ona sama ukazuje v jedné scéně míru svého stáří právě na svých rukách). Ve třetím, „budoárovém“ jednání pak Makropulos oblékla moderní splývavé šaty s módně prodlouženým živůtkem, jednobarevné, tmavé, pouze na přední části zdobené třemi světlými pruhy. Zde poprvé mohli diváci spatřit vlasy herečky, neboť tentokrát neměla již vlasy schované pod kloboukem – čapka či šátek, který můžeme na fotce vidět, vlasy pouze stahuje a my tak vidíme ve dvacátých letech tolik populární krátký sestřih vlasů. Nejvýraznější na celé fotografii je opět světle nalíčený obličej herečky.

Výtvarné řešení *Věci Makropulos* z roku 1922 bylo jednoznačně ovlivněné dobovými reáliemi, což byl fakt, který byl pro mě velmi přitažlivým. Vzhledem k tomu, že i já jsem se rozhodla jít cestou práce s dobovými reáliemi a to minimálně v kostýmním řešení, stala se pro mě činoherní premiéra jedním ze zdrojových referenčních děl.

První uvedení opery

18.12.1926 Národní divadlo Brno, Brno

Režie: Oto Zítek

Dirigent: František Neumann

„*Janáček chápal Makropulos jako krasavici s vyhořelým citem, plačící kámen, nehybnou sochu, z jejichž očí kanou slzy*“²² Oto Zítek

Okolnosti zpracování prvního uvedení *Věci Makropulos*, které se mělo stát poslední

21 Zdroj: viz 25

22 Zdroj: LEDEREROVÁ, Zuzana a Svatava PŘIBÁŇOVÁ. *Svět Janáčkových oper*. Brno: Moravské zemské muzeum, 1998. ISBN 80-702-8124-3.

Janáčkovou premiérou za jeho života, jsou opředeny množstvím tajemství a legend. Nejenom, že se nedochovaly žádné záznamy – my neznáme dokonce ani scénické návrhy a i samotná spolupráce inscenačního týmu je opředena nejrůznějšími zkazkami. Z dopisů a zápisků se dozvídáme, že mezi jednotlivými tvůrci panovala značně napjatá atmosféra. V čem spočívalo jádro problému, to už se dnes asi nedozvíme, je ale pravděpodobné, že se jednalo o generační neshody. Jisté je, že celý soubor procházel jakousi krizí, která se na zkoušení opery podepsala. Ze zápisků dirigenta Neumanna se dozvídáme toto: „*Zítek šťval proti Neumannovi, a čím se stal, vděčí jen Neumannovi. (...) Zítek kazí sám disciplínu. Nadává člověku, aniž se přesvědčí. Nekoná povinnosti režiséra: představení, raporty, režisérské schůze atd.*“²³

Vypjatá atmosféra mezi dvěma hlavními inscenátory se přenášela plynule i na samotného autora. V říjnu 1926 bylo Janáčkovi oznámeno, že nastudování je pozastaveno a režisér Zítek provádí úpravy v partituře. Z následující komunikace mezi Zítkem a Janáčkem se dozvídáme, že i mezi nimi dvěma došlo k nedorozumění, kdy Zítek měl za to, že Janáček se k němu choval nevraživě, zatímco ten v korespondenci takové osočení odmítl. „*Co je to za klep? Jaká nevraživost? Jsem vám vděčen za vaši práci v Šárce, v Lišce, na Výletu – otevřeně jsem to řekl. A myslím, že na Věci Makropulos vyjdete dílu stejně šťastně vstříc. Šuškali mi škrabáci, že retušujete, upravujete partituru Makropulos. Řekl jsem na to prostě: To snad ne!*“²⁴ Jakkoliv tímto Janáček vysvětluje a dementuje nespokojenost s průběhem příprav inscenace, z korespondence s Kamilou Stösslovou se dozvídáme, že z toho, co viděl na zkouškách, příliš nadšen nebyl. Orchester neabsolvoval dostatečné množství zkoušek, které by odpovídalo natolik náročné partituře, jakou *Makropulos* bezesporu byla. Na to, že premiéru opera měla v polovině prosince, začal orchestr zkoušet pozdě, až na konci listopadu.

Na to, jak černé vyhlídky Leoš Janáček před premiérou ale pravděpodobně měl, dopadla podle všeho nad veškerá očekávání dobře, jak se dozvídáme například z děkovného dopisu, který Janáček zaslal členům orchestru. „*Pánové, při prvních zkouškách zalezl jsem na schodiště divadla jako Jeremiáš pod zříceniny Jeruzaléma. Horkem mne to oblilo při pomyslení, že vy to nesvedete a já že jsem to nesvedl. Nemluvní chodili jsme mimo sebe. A přece Vy jste to skvěle svedli pod taktovkou Neumannovou – a no, já jsem to též svedl.*“²⁵

O velikém úspěchu premiéry svědčí i fakt, že po každém jednání zněly ovace a sám Janáček se několikrát klaněl. Janáčková manželka Zdeňka na premiéru vzpomíná následovně: „*Měla velký úspěch, libreto i hudba se spojily v geniální celek, který v Neumannově podání divákem místy až otrásl. Zdálo se mi, že dílo překvapilo i samotného Leoše, že bylo nad jeho očekávání.*“²⁶ A Janáček se v dopise Kamile Stösslové pochlubil: „*Ta „vychladlá“ měla úspěch netušený! Až mráz šel každému po těle.*“²⁷ Kritiky, které vyšly, a bylo jich na pět desítek u nás i ve světě, hodnotily vesměs pozitivně nejen samotnou předlohu, ale i nastudování v podání Národního divadla v Brně. Z jedné z těchto recenzí se také dozvídáme něco málo o scénografickém provedení představení: „*Režie Zítkova vyřešila všechny scény neobyčejně živě a plasticky a měla některé skvělé nápady (tak obrovský stín, vrhaný v druhém jednání ze skrytého reflektoru na bezútěšný bílý divadelní prospekt. Na tom stínu jako by se celá komedie odehrávala ještě jednou ve fantastickém obludném zvětšení.)*“²⁸ O práci se stínem se dozvídáme i z recenze uvedené v knize *Svět*

23 Zdroj: viz 15

24 Zdroj: viz 15

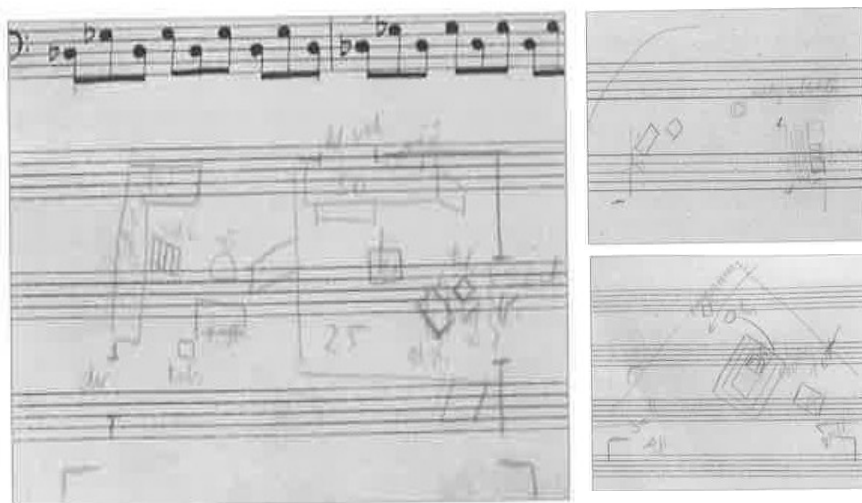
25 Zdroj: viz 15

26 Zdroj: viz 15

27 Zdroj: ORT, Jiří. *Pozdní divoch: láska a život Leoše Janáčka v operách a dopisech*. Praha: Mladá fronta, 2005. ISBN 80-7239-186-0.

28 Zdroj: /K. B. J./ 1926. Leoš Janáček: *Věc Makropulos*. *Národní osvobození*, roč. 3, 21. 12. 1926, č.

Janáčkových oper. Ta nám sděluje ještě další detaily, zejména ke kostýmnímu řešení. „*Obrovské černé stíny tvoří jakési mysteriozní otisky lidí, kolotajících kol křesla Emilie Marty jako mûry kolem ohniště. Gigantický zhroucený stín se objeví na plátně dříve, nežli vejde senilní Hauk – Šendorf... Režii třeba počítati i se zákony módy. Lze docílití nejsugestivnějších účinků... Marty má v prvním aktu vlasy nazrzlé, v aktu druhém černé, v třetím dějství jedovatě zelené. Když ji komorná češe, je to jako by česala nějakého podmořského démona...*“²⁹ V neposlední řadě se dozvídáme, že hraní se stínohrou se zamlouvalo i samotnému Janáčkoví, který tuto skutečnost neopomenul Zítkoví sdělit v jednom z dochovaných dopisů. Gracián Černušák v jedné z recenzí vyzdvihuje scénické řešení závěrečného výstupu chlapeckého sboru. Ten zpíval nikoliv v prostoru jeviště, nýbrž byl umístěn v místech nejzazších a nejvýše položených sedadel hlediště – čímž docházelo k překlenutí propasti mezi ním a jevištěm. Člověk se tak podle Černušáka neubráníl dojmu, jaký „*mohl ovládat účastníky antického divadla*“³⁰.



Obrázek 3: Jediná dochovaná dokumentace podoby scénografického řešení prvního uvedení opery - půdorysné skici režiséra Oto Zítka zaznamenané v klavírním výtahu

Jinak ale příliš informací k tomu, jak například mohla vypadat scénografie k tomuto představení, nemáme. Já jsem se rozhodla tuto inscenaci zde uvést i navzdory této skutečnosti, a to zejména proto, abych bližším způsobem nastínila, za jakých okolností byla *Věc Makropulos* poprvé uvedena. Přestože bych se zde ráda hlouběji věnovala rozboru scénografického řešení, nemohu tak učinit, vzhledem k tomu, že žádné záznamy představení nebo scénické návrhy nebyly dochovány. Těžko dokonce říci, kdo za výpravou k premiéře stál. V jedné z recenzí se dočítáme, že tím autorem byl režisér Zítka sám, jinde (například Divadelní list Národního divadla v Brně) je uváděn dokonce Josef Čapek. Divadelní cedule k premiéře o scénografovi či scénografce mlčí. Jediný materiál, který podává svědectví o tom, jak vypadala scénografie k prvnímu provedení *Makropulos*, jsou potom půdorysné náčrtky režiséra Zítka zaznamenané v klavírním výtahu, ty přikládám jako jedinou dokumentaci možné scénografické podoby prvního uvedení opery *Věc Makropulos* v tehdejší Československu.

349, str. 3-4.

29 Zdroj: viz 15

30 Zdroj: viz 15

A.3.2 Zbyněk Kolář a Věc Makropulos

Mezi vybraná scénografická řešení *Věci Makropulos* jsem se rozhodla zařadit také tři různé inscenace, ke kterým vytvářel scénografickou koncepci Zbyněk Kolář. Rozhodně mě zaujalo, na kolika inscenacích toho stejného titulu se v poměrně krátkém časovém úseku podílel. Zbyněk Kolář zpracoval scénografii k *Věci Makropulos* dokonce čtyřikrát, poprvé v roce 1948 ve Slezském divadle v Opavě, naposledy v roce 1985 na Nové Scéně Národního divadla. Při renomé a výrazném zahraničním působení Zbyňka Koláře jsem také chtěla zahrnout jeho práci i z prostého zájmu o jeho dílo. Zároveň jsem tuto stať vnímala jako krátký exkurz do předrevolučního náhledu na scénografii k této opeře, neboť jinak se zabývám převážně řešeními soudobými.

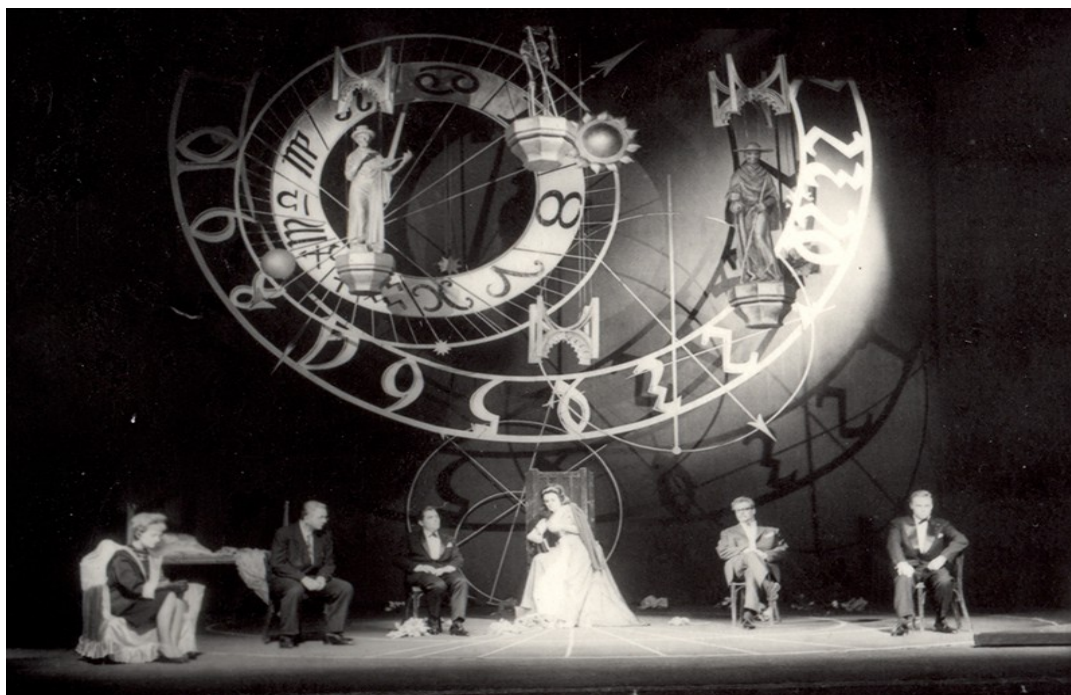
Ostravská opera

13. 6. 1964 Národní divadlo moravskoslezské, Ostrava (opera)

Režie: Ilja Hylas

Scéna: Zbyněk Kolář

*„Operní soubor se zde vypjal k výbornému tvůrčímu výkonu. Režijní vynalézavost prokázal I. Hylas, který od předehry diváka přímo vtahuje do děje a sugestivně jej připravuje na neobyčejně hluboký prožitek. Podnětně přitom pracuje s vizuálními prostředky (komplexní využití veškeré jevištní techniky) a působivě předznamenává celé drama symbolem času – závěsnými ústředními částmi orloje. (...) Závěrem možno jen znovu konstatovat: opera Státního divadla v Ostravě nemohla svou letošní sezónu uzavřít lépe a k velikosti Janáčkova hudebního díla a odkazu úměrněji, než učinila uvedením opery *Věc Makropulos*.“³¹*



Obrázek 4: Fotografie z představení *Věc Makropulos* v Národním divadle moravskoslezském, scénografické řešení Zbyňka Koláře

³¹ Zdroj: VRBA, Přemysl. Na závěr operní sezóny v Ostravě. Donizetti, Poděšť, Janáček. In *Nová svoboda*, 26. 7. 1964.

Nejstarší inscenace chlubicí se scénografií Zbyňka Koláře, kterou jsem vybrala, měla premiéru v polovině šedesátých let v Ostravě. Z dochovaných fotografií a i z výše uvedené recenze je patrné, že hlavním motivem celého scénografického řešení se stal obří symbol orloje, respektive výsek z orlojového oblouku, pod kterým se odehrával veškerý děj. Dekorace zavěšená v provazišti, byla údajně míněna jako symbol plynoucího času, jiné výklady hovoří o ztělesnění lidských životních cyklů a především zákonitostí přírody či evokaci historické doby Rudolfa II.. Výtvarné provedení se setkalo s nebývalým ohlasem, Kolářovi se ve scénografickém řešení podařilo vytvořit atmosféru osudovosti, s důrazem na neměnné hodnoty. Dalo by se říci, že hlavní tezí se stalo tvrzení, že ubíhající čas je jediná spravedlnost a díky ní má život nejvyšší hodnotu – Makropulos se pokouší této spravedlnosti vzepřít, ale odolat nedokáže. Autor scénografického řešení v jednom rozhovoru prohlásil: „*orloj, ačkoliv je velmi starý, přesto stále dobře vypadá a stal se symbolem hrdinky, které se může jevit, že je v centru dění – avšak je vlečena událostmi, které se odvíjejí kolem ní...*“³²

Inscenace vyžádala veliké využití jevištní techniky – odehrávala se na točně, v centru jeviště visel symbol, který citoval orloj včetně tvaru, velikosti, použitých písmen i čísel. Krom orloje nebylo na jevišti podle všeho žádného výraznějšího objektu – nábytek a drobné dekorace a rekvizity byly zajisté řešeny se stejnou pečlivostí, jako výše zmíněná dominanta jeviště, nicméně neupoutaly už na sebe pozornost a ani fotografická dokumentace nezachycuje žádný z těchto předmětů tak, aby bylo možné o něm pojednat blíže.

Symbol orloje byl v tomto případě funkčním objektem sám za sebe – Kolář se, jak se čtenář záhy dočte, se symbolem orloje v řešení této inscenace nerozloučil a opět ho použil v další inscenaci, tentokrát ale také s využitím projekcí. Ty však v inscenaci z šedesátých let využity nebyly, ta ale podle všeho působila ze scénografického hlediska na diváky přesto velmi ohromujícím dojmem, měla-li bych usuzovat z kritik.

Činohra na Vinohradech

17.12. 1976, Divadlo Na Vinohradech

Režie: Zdeněk Míka

Scéna: Zbyněk Kolář

Kostýmy: Jindřiška Hirschová

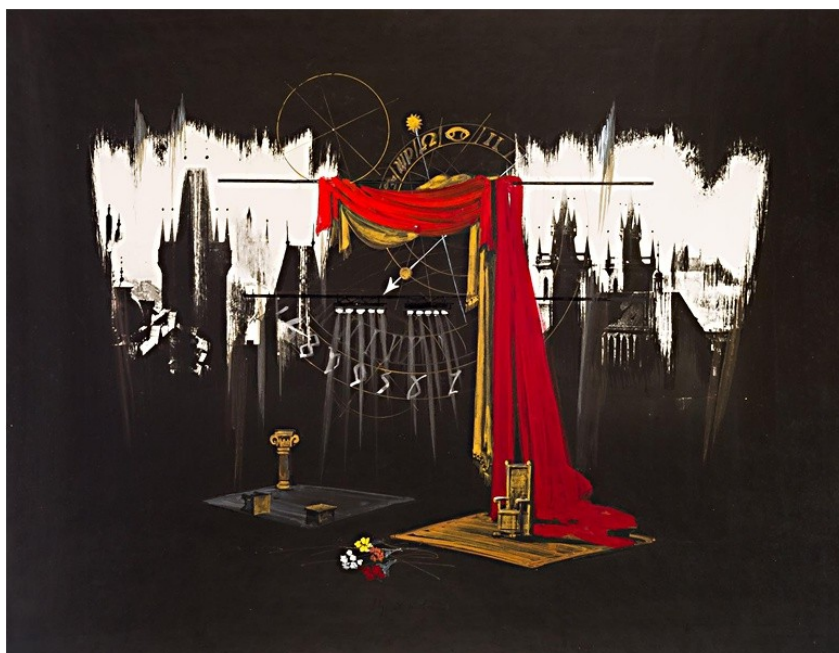
Pokud v případě druhé inscenace *Makropulos*, na které se Kolář podílel jako výtvarník, chvílemi tápeme, jelikož nemáme k dispozici větší množství dat, o v pořadí třetí Kolářově *Makropulos* víme podstatně více informací. Po předchozí opeře se tehdy Kolář pustil do spolupráce na činoherním zpracování, z hlediska scénografického tedy vymizela limitace pohybem zpěváků a další specifické problémy vyplývající z formy opery, zásadně se proměnil prostor – Kolář se přesunul z Národního divadla moravskoslezského do Divadla na Vinohradech. Změnila se také doba a úroveň technické a technologické vybavenosti divadelního provozu. Kolář se rozhodl znovu použít motiv orloje, který se osvědčil již deset let předtím, nicméně se rozhodl pracovat s ním za použití moderních technologií dále a rozpracoval orloj do mnohem tvárnější podoby než jakou mohli vidět ostravští diváci.

Z textů i z fotodokumentace se dozvídáme, že scénografickému řešení opět dominoval symbol ciferníku orloje vytvořený ze tří plochých kulis, před kterými ve vzdálenosti zhruba pěti metrů visela tylová projekční plocha. Tylové závěsy také

³² Zdroj: KOUBSKÁ, Vlasta. *Zbyněk Kolář*. V Praze: Institut umění - Divadelní ústav, [2017]. ISBN 978-80-7008-390-1.

vymezovaly hrací prostor herců – dvě takové projekční plochy visely po boku hlavní dekorace a svíraly úhel 120 stupňů ve směru k divákům. Kromě dalších funkcí orloje (prostorové rozvrstvení) a obohacení o projekce, stojí určitě za zmínku také Kolářova další práce s vertikálním rozložením prvků v prostoru – mluvím zde zejména o mobiliáři. Ten byl v prvním obraze umístěn na mírně se zdvihající šikmu, která ubíhala směrem vzhůru ve směru od diváků. Mobiliář byl řešen realisticky a obsahoval veškeré v textu zmíněné objekty - dveře, klubová křesla, psací stůl, židle, registraturu, žebřík... Následující obraz, který se odehrává v divadelním zákulisí, se rozhodl Kolář umocnit odhalením jevištní techniky, částečným „odhalením střev divadla“, čehož docílil umístěním osvětlovacích ramp do centra prostoru. Do středu proscénia pak umístil tři reflektory a další konkretizující a již realistické prvky - stojan s kostýmem, kosmetický stolek a další detaily, napomáhající oné konkretizaci prostředí.

Motiv orloje se stal pro Koláře zjevně velice přitažlivým. Návrat k němu nebyl dozajista omylem. Orloj, nositel jisté „hluboké mystické symboliky“³³ je určitě velmi vhodným symbolem, který se přímo nabízí pro spojení s *Makropulos* – nejen pro onu mystičnost, která je čitelná i v textu, ale také pro svou jasnou symboliku odkazující na plynutí času, nevysvětlitelné záhady a kouzla s časem spojené. Je to také symbol hluboké tradice, nadto pevně kotvený ve staré Praze, která je s *Makropulos*, stejně jako s motivem hledání nesmrtnosti, pevně svázaná. Stejně tak, jako David Radok a Ondřej Nekvasil nechali za okny advokátní kanceláře Doktora Kolenatého z oparu vystupovat siluety pražských věží, i Kolář nechal *Makropulos* velice úzce svázanou s Prahou. Pro výše zmíněnou mnohovýznamovost a určitě také pro schopnost „evokovat transcendentální souvislosti“ muselo být využití takového symbolu v rámci scénografického řešení ve své době velmi působivým zjevením v československé scénografii...



Obrázek 5: Návrh scénografického řešení inscenace *Věc Makropulos* v Divadle na Vinohradech, autor: Zbyněk Kolář

33 Zdroj: KOUBSKÁ, Vlasta. *Zbyněk Kolář*. V Praze: Institut umění - Divadelní ústav, [2017]. ISBN 978-80-7008-390-1.

Činohra v Národním divadle

5. 12. 1985 Národní divadlo, Nová scéna

Režie: Václav Hudeček

Scéna: Zbyněk Kolář

Kostýmy: Kateřina Asmusová



Obrázek 6: Fotografie z představení *Věc Makropulos* v Národním divadle v Praze

Dvakrát zopakovaný motiv orloje už se nezopakoval v posledním setkání Zbyňka Koláře s *Věcí Makropulos*, opět činoherní a tentokrát na Nové scéně Národního divadla v Praze. Dominantním prvkem se tentokrát stala látka a to, abychom byli zcela konkrétní, tyl. Zbyněk Kolář pojal scénografické řešení v duchu malířských krajinářských plánů, zprostředkovaných tylovými závěsy - to znamená, že celý prostor jeviště byl do hloubky rozčleněn čtyřmi tylovými oponami, jimiž bylo možno dle libosti pohybovat. V zadním plánu celkového pohledu – za těmito oponami - se nacházelo sestupné schodiště.

Pokud by se čtenář domníval, že transcendentální rozměr zpracování se společně se zmizením orloje vypařil, mýlil by se. Kolář měl evidentně silné cítění mystických motivů v textu a to se projevilo i v tomto zpracování. Společně s režisérem Hudečkem rozdělili hru do dvaadvaceti obrazů, které se odehrávaly mezi různě roztaženými a zataženými závěsy. Tyto obrazy byly pak prokládány tzv. astrálním – nehmotným prostorem, který si lze představit zhruba následovně: „*Pouze v tuto chvíli byly všechny opony zahrnuté a jako v mlze se po schodišti pohybovalo astrální tělo hlavní hrdinky.*“³⁴

Jak bylo již v předchozím odstavci zmíněno - proměny jednotlivých obrazů (jeviště, Kolenatého pracovna, Emiliino apartmá, její šatna v divadle, divadelní klub, vinárna, jeviště jako „soudní síň“ a ošetřovna) byly konkretizovány rozdílným odhrnováním opon a za použití jednoduchých rekvizit. V tomto případě se, podobně jako v předchozí inscenaci,

34 Zdroj: KOUBSKÁ, Vlasta. *Zbyněk Kolář*. V Praze: Institut umění - Divadelní ústav, [2017]. ISBN 978-80-7008-390-1.

jednalo o historizující nábytek, paraván, zrcadlo a podobně.

Těžko říci, jak vlastně toto scénografické řešení mohlo v reálném zpracování působit. Já osobně mám práci s látkami ve scénografii velice ráda, ráda ji také do svých řešení zahrnuji a vlastně i v případě *Makropulos* jsem se v konečné fázi řešení k práci s látkou, respektive se závěsy ohromných rozměrů, dostala. Víím, jak složité občas je, vymyslet, co a jak se bude s takovým prvkem dít, neboť hrozí, že celkový dojem bude nepochopitelný a co víc, krajně neestetický. Z dostupné fotografické dokumentace usuzuji, že výsledná podoba *Věci Makropulos* měla k neestetickému řešení daleko. Zdá se však, že mé obavy ohledně nepochopitelnosti se, alespoň dle některých kritiků, v tomto případě naplnily – toto nepochopení se spíše ale týkalo přidaných intermezz mezi obrazy. Symbolický pohyb astrálního těla Eliny Makropulos kritika, zdá se, příliš neocenila: „Scéna Zbyňka Koláře navozuje přesvědčivě i účelně prostředí, i když to závěsové řešení v pozadí pro meziscény je trochu zbytečně romantické.. trochu rušivě však působí jakési divadlo na divadle při přestavbách jednotlivých scén...“³⁵

A.3.3 Současná česká Makropulos

Opera Věc Makropulos v Janáčkově divadle

21.11.2014 Janáčkovovo divadlo, Brno (opera)

Režie: David Radok

Scéna: Ondřej Nekvasil

Kostýmy: Zuzana Ježková

Dirigent: Marko Ivanovič



Obrázek 7: Fotografie z představení *Věc Makropulos* v Janáčkově divadle v Brně, scénografické řešení: Ondřej Nekvasil

³⁵ Zdroj: -mik- *Věc Makropulos* stále aktuální. *Lidová demokracie* 8. února 1986 s.5, dostupné v KOUBSKÁ, Vlasta. *Zbyněk Kolář*. V Praze: Institut umění - Divadelní ústav, [2017]. ISBN 978-80-7008-390-1.

„Příběh o zpěvačce Emilii Marty, která díky elixíru života žije již víc než tři sta let...Pohled do excentrického světa operních div, zdegenerované šlechty a plytkých maloměšťáků. (...) Hlavní postavou je operní zpěvačka Emilie Marty – Elina Makropulos, dcera lékaře císaře Rudolfa II. –, která díky elixíru života žije víc než tři sta let. Život ji postupně přestává těšit, je vyčerpaná, osamocená a cynická. Záhadná femme fatale převrací naruby život každému, s kým se setká. Čapkova fantastická komedie – s mysteriózní, částečně až detektivní zápletkou – je pohledem do excentrického světa operních div, zdegenerované šlechty a plytkých maloměšťáků. Janáček předlohu zpracoval do silně působivého hudebního dramatu.“³⁶

Tolik z anotace představení, které mělo premiéru na sklonku roku 2014 ve stejném divadle, ve kterém slavilo v roce 1926 premiéru. Radokova inscenace se stala mému zpracování do jisté míry spřízněnou, a to ne až tolik s ohledem na vizuální zpracování, ale spíše s ohledem na interpretačně-dramaturgické uvažování. K uvedení opery se totiž sám režisér Radok vyjadřoval tak, že *Věc Makropulos* je pro něho zejména příběhem o relativitě hodnot:

„Je to opera o relativitě hodnot a času, tyhle věci jsou spolu spojené. Člověk v životě dělá spoustu věcí, o kterých si myslí, že mají smysl a hodnotu. A když postupně stárne, tak zjišťuje, že ji ztrácí, a přicházejí jiné, které pokládá za hodnotné. Ty začnou svou hodnotu také ztrácet, a o tom je Věc Makropulos. Nesmrtelnost je jen jakási absurdní věc, která nás upozorňuje na to, že právě naše smrtelnost dává životu smysl. Kdybychom byli nesmrtelní, tak nikdy nic v životě neuděláme.“³⁷

A to bylo východisko, na němž jsem se s panem Radokem shodla. Během přednášky, kterou jsme v při přípravných rešerších bakalářských prací s panem Radokem absolvovali, jsme se shodli nejen na tomto faktu, ale i na důležitosti lidského příběhu (zejména v této opeře) a na nezbytnosti ponechání prostoru pro sdělení právě těchto malých a přitom nesmírně velkých lidských příběhů.

Scénografické řešení v podání Ondřeje Nekvasila je poměrně uměřené, klasicky realistické. Nekvasil navrhl pro první jednání scénografii vskutku filmového charakteru – propracovanou do posledního detailu, včetně vzorků na tapetách. Nad pracovním stolem jsou kalamáře, telefony, lampičky, děrovačky, těžítka... Zkrátka veškeré drobné rekvizity, vytvářející dojem reality. Neokázalým, solidním luxusem nahradil Nekvasil opulentní kancelářské prostory z jiných inscenací. Nekvasil nepotřebuje zlato, aby nám sdělil, že Kolenatého kancelář je místem vskutku prestižním. Postačí mu nenápadné, dobře udělané kusy nábytku a vysoká okna, za nimiž můžeme vidět výhled na pražské centrum. Tlumené barvy dodávají na komornosti a ponurosti prostředí, které je jinak situováno v místnosti s vysokými stropy. Zde se ukázala jako mimořádně plodná spolupráce se světelným designérem Petrem Kozumplíkem – celá scéna v prvním jednání díky světelnému designu působí jako stará sépiová fotografie. Hyperrealistická kancelář setrvává po celé první jednání v tomto stavu, aby ji pak na začátku druhého jednání Strojník a Poklížečka rozebrali na kusy – z kanceláře se stane divadelní zákulisí, jak poznamenala recenzentka Helena Havlíková, *„svět prvorepublikových jistot se postupně rozpadá a odkrývá se jeho*

³⁶ Zdroj: *Věc Makropulos*, Národní divadlo Brno (opera). *Národní divadlo Brno* [online]. [cit. 2018-06-26]. Dostupné z: <http://www.ndbrno.cz/opera/vec-makropulos#kotva1>

³⁷ Zdroj: KLEPAL, Boris. David Radok: Kdybychom byli nesmrtelní, tak nikdy nic v životě neuděláme. *Brno, město hudby* [online]. Brno, 2014 [cit. 2018-06-26]. Dostupné z: <http://www.mestohudby.cz/publicistika/rozhovory/david-radok-kdybychom-byli-nesmrtelni-tak-nykdy-nic-v-zivote-neudelame>

*odvrácená tvář v podobě divadelního zákulisí a posléze ložnice Emilie Marty*³⁸.

Kostýmní koncepce se drží po boku scénografie realistického a převážně dobového zpracování – kostýmy jsou téměř neměnné, proměňují se jen nepatrně – s výjimkou Eliny Makropulos, která mění kostýmy a účesy „společně se svými vrtochy“³⁹. Kostýmy jsou podobně jako scénografie propracovány do posledního detailu, včetně ručně šitých knoflíčků a korálových výšivek na šatech Eliny Makropulos.

Snad jediná slabina představení, se skrývá dle mého názoru v obsazení představitelky Eliny Makropulos. Otázku obsazení postavy Eliny Makropulos v této stati řeším na více místech – někdy se jedná o obsazení úspěšné, jindy, jako třeba právě u Radoka, je to volba podstatně slabší. Makropulos v podání Gitty-Marie Sjöberg (švédské sopranistky) pro mě bohužel absolutně postrádá jakékoliv charisma, onu nevysvětlitelnou krásu a přitažlivost. Podstatně lépe dopadlo například obsazení v mnichovském provedení (viz dále).

Na výtvarném zpracování této inscenace obdivuji snad nejvíce onu řemeslnou preciznost, se kterou se výtvarnické duo úkolu zhostilo. Byť jsem se ve svém vlastním přemýšlení ubírala cestou opačnou – realismu jsem se téměř obávala a snažila jsem se o co největší abstrahovanost a znakovost – velmi se mi výše popsané řešení zamlouvá. Velmi oceňuji, že režisér i scénograf počáteční hyperrealistickou scénu rozvinuli prostřednictvím herecké akce v dalším jednání. Často se stane, že realistické zpracování znamená statický popis reality a tím to také skončí – zde ale dochází k dynamické proměně, která nese hlubší smysl a přitom zůstává velmi věrná tomu, co bylo v původním textu předepsáno. Smekám dále právě před tím faktem, že se autoři dokázali držet většiny scénických poznámek Čapkových i Janáčkových a přitom výsledek nezůstal suchým popisem. Věřím, že je velké umění nesnažit se text zohýbat a napasovat do vlastních interpretačních představ, a zůstat pokornými a empatickými vůči sdělením autorů. Ondřeji Nekvasilovi, Zuzaně Ježkové a Davidu Radokovi se to nepochybně podařilo. Proto, ač je výsledné řešení podstatně odlišné od mého, stala se Radokova Makropulos výrazným inspiračním zdrojem pro mou bakalářskou práci.

Věc Makropulos činoherní v Národním divadle

18.11.2010 Národní divadlo, Praha (činohra)

Režie: Robert Wilson

Scénografie: Robert Wilson

Kostýmy: Jacques Reynaud

„Inscenace Čapkovy hry Věc Makropulos v aranžmá režiséra Roberta Wilsona bude jistě patřit k vrcholům sezony. Zároveň ale rozdělí divadelní diváky do dvou skupin. Ti, kteří si přijdou vychutnat Wilsonovo kouzlení se světly a scénou, dokonalou práci s hudbou, vysoce stylizované herectví, zkrátka dokonalou show, si přijdou na své. Milovníci Karla Čapka a jeho her ale budou zklamáni, a dost možná i rozhořčení. Z Čapkova textu režisér totiž vybral pouze dějovou osnovu, vše ostatní je osekáno do komiksové zkratkovitosti. Utopický příběh se tak stává spíše záminkou k rafinované partituře pohybů, světla a zvuků. Wilson s rozletem velkého architekta scény nabízí jakýsi rej příšer či panoptikum

38 Zdroj: HAVLÍKOVÁ, Helena. Vydareň záznam Janáčkovy Věci Makropulos i hysterický hamburský Don Giovanni. *Lidovky.cz* [online]. 2015 [cit. 2018-06-26]. Dostupné z: https://www.lidovky.cz/vydareny-zaznam-janackovy-veci-makropulos-i-hystericky-hambursky-don-giovanni-gd0-/kultura.aspx?c=A151130_171946_In_kultura_hep

39 Zdroj: viz 7

*pohyblivých figurín.*⁴⁰

Jedním z nejznámějších českých činoherních zpracování *Věci Makropulos* v poslední době se stala inscenace Národního divadla v režii Roberta Wilsona. Jak tomu tak u Wilsonových produkcí bývá, výpravu a světelný design měl také na svědomí on sám. Nebylo tomu poprvé, kdy mělo české publikum možnost setkat se s výraznou Wilsonovou estetikou minimalismu - Wilson předtím režíroval v Národním divadle již dvě jiné Janáčkovy opery – *Káťu Kabanovou* a *Osud*. Účastnil se také Pražského divadelního festivalu německého jazyka.



Obrázek 8: Fotografie z představení *Věc Makropulos* v Národním divadle v Praze, scénografické řešení: Robert Wilson

Scénografickému řešení dominoval velký bílý prospekt tažený přes celou zadní šíři jeviště, jinak se zde nenacházel žádný výraznější stavební prvek. Představení bylo uvedeno černou plochou po celé pohledové ploše jeviště, na kterou byly promítány iniciály E.M. v grafické úpravě jako z dětského slabikáře. Pod literami se proměňovaly jednotlivé postavy, čímž došlo k jejich povšechnému představení a mohlo se začít se samotnou hrou. První jednání, které se odehrává v advokátní kanceláři, Wilson vyřešil prostorovým

rozmístěním jakýchsi věží z naskládaných papírů, které patrně měly reprezentovat spisy. Tyto harmoniky se uměly dle potřeby smrštit do podlahy, či se natáhnout do stropu, vytvářely jakýsi uzavřený systém sám pro sebe, který se s narůstajícím chaosem nepředvídatelně pohyboval vzhůru a dolů. Jinak se na scéně nenacházelo žádných jiných výraznějších objektů. Druhé jednání odehrávající se v divadelním zákulisí bylo potom vyřešeno v duchu konstruktivistické scénografie – na proměňujícím se světelném pozadí (bílý prospekt zůstal na svém místě po celou dobu představení) mohli diváci vidět jakousi indiferentní lineární konstrukci, která sloužila jako scénický objekt a multifunkční rekvizita v jednom. Zde hrálo podstatně větší úlohu pozadí, které se podle nálady za použití světla barevně proměňovalo a vytvářelo rozdílné atmosféry – začátek druhého jednání se nesl ve stejném duchu jako jednání první – pozadí bylo zbarveno převážně do modra, aby se posléze, v momentě, kdy je Janek s Emilií Marty přistižen Jaroslavem Prusem, zbarvilo do červena. Moment příchodu Hauka byl za účelem zdůraznění komičnosti situace podsvícen oranžově. Wilson také používal triku silných kontrastů – občas nechal pohyb na jevišti zastavit a pozadí rozzářil jasně bílým, čistým světlem, čímž vykreslil čisté tmavé siluety herců a hereček. Třetí jednání už potom nechal Wilson značně odvislé od divácké imaginace – hotelový pokoj Emilie Marty byl naznačen pouze světelným objektem

40 Zdroj: SOPROVÁ, Jana. Wilsonova *Věc Makropulos* událostí sezony! – recenze. *Český rozhlas Vltava* [online]. 2010 [cit. 2018-06-26]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/wilsonova-vec-makropulos-udalosti-sezony-recenze-5117583?print=1>

evokujícím postel. Tento objekt se po zahájení soudního řízení s Makropulos otočil a rozsvítil se červeně, čímž se z něho stal naddimenzovaný řečnický pultík. Krom postele se na scéně nacházel už pouze výtah, který použil například Jaroslav Prus ve chvíli, kdy od Emilie odcházel k sobě do pokoje. Závěrečná scéna likvidace Věci Makropulos byla pak provedena dle scénických poznámek Čapkových – Kristina listinu spálila nad svíčkou.

Kromě výrazného světleného řešení, které je pro Wilsona charakteristické, se stal výrazným prostředkem pohyb. Stylizovaný, groteskní pohyb herců a hereček, kteří působili dojmem, že se stali marionetami v rukách režiséra. Komický, trhavý pohyb plný tanečních prvků v promyšlené choreografii se ukázal být problémem v případech některých herců, nepříliš uvyklých tomuto stylu práce. Pětaosmdesátiletá představitelka hlavní role, paní Soňa Červená, snad jako jediná se svou rolí problém neměla, neboť Makropulos se mezi ostatními postavami pohybovala uvážlivě a majestátně, snažíc se vzbudit dojem, že jedná z vlastní vůle a ví, co dělá.

Výrazným vizuálním počinem, který Wilsonovi bezesporu velice usnadnil práci s pojmenováním jednotlivých postav pohybujících se na jevišti, byly kostýmy. Samy o sobě působily poměrně minimalisticky a náznakově, Elina Makropulos v jakési pevné peleríně z černého peří, Kristina v jemné, světle růžové tylové sukni... Všechny mužské postavy se pohybovaly ve stylizovaných oblecích, které působily, jako by je někdo zatřel barevným balakrylem (k tomu bych přirovnala silný sytý odstín jednotlivých kusů a jejich podivný lesk). Každé postavě byla přisouzena jiná barva – všechny mužské postavy byly oblečeny v tmavší odstíny, Doktor Kolenatý pak ve fialové, Hauk ve žluté. Stylizace obleků spočívala ve zdůraznění jednoho určitého prvku, který se pak stal pro tu kterou danou postavu specifickým – ramena, šůsky od fraku atp.. V podobném duchu se nesla také maska – postavy byly rozlišeny také podle úpravy vlasů - jinak měly všechny zatřenou tvář na bílo a líčení v duchu meziválečných komiků. Tato výrazná stylizace umožňovala divákům lepší orientaci v situacích, kdy z postav byly vidět pouze siluety, případně byla určité směrodatná pro diváky v zadních řadách. Tento krok bych hodnotila pozitivně, sama jsem se Reynaudovým řešením inspirovala – ve velkých divadelních domech je viditelnost a vizuální rozpoznatelnost charakterů častým problémem a já měla pocit, že bych tento problém měla mít na zřeteli i u svého řešení.

Jinak ale musím říci, že Wilsonovo provedení jsem zařadila spíše pro jeho popularitu u veřejnosti a svérázné pojetí, než pro své vlastní sympatie. Prvním problémem, který bych u Wilsonovy adaptace viděla, je problém spíše dramaturgický, než scénografický – Wilson velikou část Čapkova textu poškrtil a dostal se tak výpovědní hodnotou zhruba na úroveň Janáčkova libreta. Zatímco však skladatel nahradil slova hudbou, která nám ledacos prozradí, nahradil Wilson slova pohybem, který nedopověděl nic. V kombinaci s výrazným scénografickým a světelným vizuálem se tak Makropulos stala spíše dvourozměrnou komiksovou groteskou než významuplnou inscenací Čapkova textu. Oné grotesknosti napomohla přidaná postava Muže s hůlkou, která četla scénické poznámky, nosila a odnášela rekvizity a fungovala jako všechny druhotné postavy (Strojník, Poklížečka, Lékař), které Wilson vyškrtal.

Co se naprosto nepovedlo, bylo vizuální řešení samotné Eliny Makropulos. Tímto bych se velice nerada dotkla paní Soni Červené, ale Elina působila v představení ledajak, jen ne mladistvě a krásně. Diváci tím přichází o jeden dramatický okamžik - podle scénáře by před sebou měli vidět krásnou, zhruba čtyřicetiletou ženu, která tvrdí, že je jí téměř 340 let. Tento moment prakticky zmizel, Makropulos zůstala vyobrazena jako byť tajemná, ale hlavně značně letitá bytost a další možný rozměr zůstal neproměněn. Možná za tuto skutečnost může silná stylizovaná maska, možná i kostýmní stylizace – paní Červená v černém pouzdru s tmavou pelerínou z peří sahajícího až k bradě vypadala krásně, ale na mladistvé eleganci a sex-appealu jí bohužel nepřidalo. Makropulos má mít na jevišti onu

kouzelnou a znepokojivou krásu – a ta v tomto případě absentovala.

Ke scénografickému řešení není, co více dodat – dojem z obrovské světelné plochy nacházející se za herci a herečkami byl bohužel určen pouze privilegovaným divákům v přízemí - čím výše v hledišti se divák posadil, tím méně z celkového dojmu získal. Sama jsem se sice v případě svého scénografického řešení snažila o minimalismus a celkový statický dojem, neboť jsem přesvědčena, že *Věc Makropulos* si ani příliš veliké dynamiky neřádá - pokud bych tedy mohla souhlasit s Wilsonovým výběrem minimalistické estetiky, je to asi to jediné. Nejsm si vůbec jistá, jak mám rozumět pohybujícím se harmonikám v úvodu – mají znamenat zavalení byrokracií a fakt, že už se jedná o uzavřený systém, který není možno ovlivnit a který ovlivňuje nás a omezuje nás v pohybu? Či je to pouze cesta, jak docílit větší grotesknosti? Způsob, jak určovat choreografií trajektorie pohybu? Těžko říci. Já se s takovým řešením příliš neztotožňuji. Zastávám názor, že *Věc Makropulos* potřebuje trochu více civilnosti, jinak pod balastem přebujelé estetiky fantaskního světa zanikne právě onen příběh velkého lidského neštěstí Eliny Makropulos. A pokud zanikne ten, pak již není o čem hrát.

A.3.4 Makropulos v zahraničí

Opera *Věc Makropulos* v Bavorské státní opeře

19.10.2014 Bayerische Staatsoper, Mnichov (opera)

Režie: Árpád Schilling

Scénografie: Márton Ágh

Jedním z fascinujících zpracování, které jsem se rozhodla do své rešerše také zahrnout, je provedení *Věci Makropulos* v mnichovské Bayerische Staatsoper. Nutno podotknout, že můj názor na toto zpracování se v průběhu mé práce značně proměnil. Od počátečního odporu jsem se dostala k pochopení některých motivů a ve výsledku se jedná o mé oblíbené pojetí.



Obrázek 9: Fotografie z představení *Věc Makropulos* v Bavorské státní opeře, scénografické řešení: Márton Ágh

Operu nastudoval v roce 2014 maďarský režisér Arpád Schilling, spolupracujícím výtvarníkem se stal Marton Ágh. Scénografické řešení je poměrně jednoduché – dvě vysoké stěny obložené čistými, matnými dlaždicemi, které budí jakýsi zvláštní dojem měkkosti, jako kdybychom byli uzavřeni v nějakém zvláštním futrálu nebo ve vystlané rakvi. Tento pocit je ještě umocněn pozicí konstrukce – vytváří v nás pocit velmi prudce se sbíhající perspektivy. V půdorysném „véčku“ sledujeme veškerý děj, který je odehrán za použití naprosto minimálních prostředků. Téměř žádný nábytek, minimum rekvizit. Pokud se na scéně něco objeví, je to objekt, který nese velmi silný význam, jmenujme například hrob, na kterém probíhá výslech Eliny Makropulos a který se promění v hrobku, v níž nakonec hlavní hrdinka zemře.

Po úmrtí Makropulos, v závěrečných sekundách opery, se z provaziště spustí konstrukce s bílými kupkami sněhu, připomínající vrcholky hor, jakousi zvláštní zamrzlou krajinu. Ve chvíli, kdy se Krista zmocní listiny s receptem na nesmrtelnost, tato sněhová konstrukce se na ni snese a Krista v kožichu po Elině Makropulos stojí na vrchu hrobky, obklopena zasněženými vrcholky hor. Těžko říci, jak přesně bylo toto řešení míněné. Já sama jsem z něho poněkud rozpačitá a zcela se ztotožňuji s výtkami zmíněnými v některých recenzích⁴¹. Ty hovoří o zbytečné dekorativnosti. Týká se to jak hrobky, která je v porovnání se zbytkem scénografie značně realistická a ornamentálně dekorovaná, tak oné závěrečné závěje. Myslím si, že v celkové koncepci už byla zasněžená krajina zbytečná, vzhledem k tomu, jak jednoduše, úderně a krajně současně byly pojaty kostýmy i zbytek scénografie.

Ve výše zmíněném kostýmním řešení jsou totiž cítit podobné myšlenkové pochody, jaké mohou být vnímány za dlaždicovými stěnami. Kostýmy jsou minimalistické, v omezené barevnosti, víceméně současné a civilní – když se potom Elina objeví na scéně v obřím kožichu, jedná o skutečně výrazné, expresivní gesto. Zajímavá je bezesporu také práce s barevnou gradací – celé představení je zahájeno v tlumených odstínech, které se v davových scénách (sbory) stávají výraznou barevnou směsicí, z níž zaznívají záhrobní volání.

Co mě na tomto zpracování zaujalo ale snad nejvíce, je obsazení hlavní hrdinky zpěvačkou Nadjou Michael. Krom toho, že recenze velmi vyzdvihovaly pěvecký výkon, je nutno podotknout, že vizuálně odpovídá obsazení tak, jako jedno z mála. Díky výborné fyzické konstituci zpěvačky si tak mohl i kostýmní výtvarník dovolit ji v závěrečných scénách natolik obnažit, že z ní udělal opravdovou ženu z masa a kostí, obyčejného lidského tvora krásného v prostotě, ve které umírá, oblečený pouze do spodních kalhotek a tílka. V Elině Makropulos Nadjí Michael se snoubí mrazivá, děsuplná krása s tajemstvím a zvláštní nadčasovostí a neurčitostí věku. Dokáže být nesmírně svůdná a krásná a se stejnou silou jí zároveň dokážeme uvěřit závěrečné scéně, kdy se mění ve starou, umírající a opuštěnou ženu. Nadja Michael byla důležitým elementem, když jsem hledala vhodné obsazení pro svoji Elinu Makropulos, neboť splňovala snad nejlépe ze všech zpěvaček, které jsem viděla, moje představy o tom, jak by měla Elina vypadat...

41 „Nur das Bühnenbild von Marton Ágh wirkt einen Hauch zu dekorativ.“, dostupné z: RAUNMÜLLER, Robert. Leos Janáček's Oper "Die Sache Makropulos" im Münchner Nationaltheater: Premiere in der Bayerischen Staatsoper. In: *Abendzeitung München* [online]. München, 2014 [cit. 2018-02-17]. Dostupné z: <http://www.abendzeitung-muenchen.de/inhalt.premiere-in-der-bayerischen-staatsoper-leos-jan-ceks-oper-die-sache-makropulos-im-muenchener-nationaltheater.a5227c55-33b7-4256-9e20-85af2bf79f6a.html>

Opera Věc Makropulos festivalová

10.8.2011 Grosses Schauspielhaus, Salzburger Festspiele

Režie: Christoph Marthaler

Scénografie: Anna Viebrock

Charakter až téměř filmový nese výtvarné zpracování *Věci Makropulos* v režii Christopa Marthalera, jednoho z nejvýraznějších současných režisérů Německa. Inscenace uvedena v rámci Salcburského festivalu byla přijata s velkými očekáváními, kritika předpokládala, že Marthaler zopakuje svůj veliký úspěch, kterého se dočkala jeho salcburská inscenace *Káti Kabanové* v roce 1998. Navíc to mělo být vůbec poprvé, co měla *Věc Makropulos* na legendárním festivalu zaznít. Výsledek je na první pohled ohromující a přesahuje veškeré dimenze, ve kterých jsem byla doposavad zvyklá scénografii vnímat. Už jenom proto jsem se rozhodla toto zpracování zahrnout ve své práci - chtěla jsem zařadit jedno představení takto velikého, až epického prostorového formátu (šíře portálu v tomto divadelním sále činí neuvěřitelných 32 m). Zajímalo mě, jak se dá příběh, který jsem vnímala spíše jako komorní materiál pro prostor sevřený, uzavřený či stísněný, roztáhnout do tak obrovského prostoru.



Obrázek 10: Fotografie z představení *Věc Makropulos* ve Velkém salcburském divadle, scénografické řešení: Anna Viebrock

Scénografické zpracování se v průběhu celé hry prakticky nezměnilo. Vzhledem k velikosti jeviště Velkého salcburského divadla (Großes Festspielhaus), respektive k jeho šíři, bylo možné vytvořit rozsáhlé scénografické dílo, které bylo natolik členité, že poskytovalo možnosti změny místa děje, aniž by byla nutná přestavba. Scénografie byla provedena v duchu realismu, jednalo se o jednotné prostředí - soudní místnost a její přilehlé prostory, které se daly oddělit a používat samostatně. V centru jeviště se nacházelo samotné centrum soudní místnosti s řečnickým pultíkem a lavicemi postavenými čelem k divákům. Po pravé straně z pohledu diváků se nacházela jakási čekárna se sedačkami jako z ordinace u lékaře a okýnkem, které působilo jako miniaturní skleník. Za okénkem se nacházel další prostor pro akci. Po levé straně potom vytvořila Anna Viebrock hermeticky uzavřenou kužárnu, před kterou umístila další sedačky.

Jednotlivá prostředí byla oddělena nejen světelně, ale také podlahovou krytinou. Celkově prostoru dominují hnědavé odstíny – většina materiálu je temně hnědé dřevo. Pomocí světelného designu bylo docíleno ve všech prostředích nepříjemného nazelenalého, nepřirozeně působícího světla. To vyváželo neustále dojem surreálnosti a v kombinaci se studenými odstíny bíle dotvářelo zvláštní plastovou a nepřirozenou vizualitu, kterou jsem si pro sebe připodobnila k modernímu „hipsterskému“ videoklipu.

Kostýmní řešení nikterak nevyčnívá, nezaujme, neurazí. Vizually se kostýmy, stejně jako scénografie, odkazují k estetice sedmdesátých let (pouze v úvodu přichází Makropulos v ikonických šatech s motivem od Pieta Mondriana z dílny Yvese Saint Laurenta). Muži nosí obleky, případně balonové pláště, nosí klobouky. Kristina má jednoduché, rovně střižené, tmavě modré šaty s lemovanými rukávy v béžové barvě. Z hlediska kostýmu pak ještě za zmínku stojí scéna, kdy Makropulos vstává po společně strávené noci s Prusem – zaprvé proto, že oba vstávají zpoza řečnického pultíku, jako by se náhle ložnice přesunula tam, zadruhé proto, že (podobně jako v Mnichově) hlavní hrdinka působí opravdu neskonale přitažlivě a to i díky kostýmu – Elina na sebe obléká velikou pánskou bílou košili a v té se následně, bosa, pohybuje po soudní místnosti.

Právě ona výše zmiňovaná velikost jeviště se autorům ve finále poněkud vymstila – triumf předchozího zpracování Janáčkovy opery spočíval pravděpodobně v kombinaci strhujícího vyprávění o osamělosti Káti s vhodně vybraným divadelním prostorem. V případě Eliny Makropulos také vlastně nejde o nic moc jiného, než o příběh o samotě – nicméně pro Kátu Kabanovou hrál ten fakt, že byla inscenována na podstatně menším jevišti Malého festivalového domu. U Věci Makropulos už se podle kritiky velikost hrací plochy vymkla a intimní příběh v ní nevyzníval tak dobře, jako vyznívala právě Káťa v Malém festivalovém domě.

Osobně také nerozumím tomu, proč bylo nutné dobový kontext přesadit – žádnou větší paralelu, pro takové usazení vhodnou, mezi dvacátými lety a sedmdesátými lety bohužel nespátřuji...

Kritička Věra Drápelová⁴² ve své recenzi vyzdvihuje motiv, který i mně přišel zábavný a odlišující od jiných zpracování, která jsem viděla. Marthaler pojal úvod jako komplexní pohled na jeviště, kde paralelně odehrávalo více akcí (tento trik použil pak během představení víckrát), vpravo na sedačky postupně přicházeli jednotliví účastníci sporu Gregor-Prus, v síni připravoval Solicitátor Vítek propriety (i když po chvíli už se jeho jednání změnilo spíše ve smyčku neustálého pokládání klobouku na nejrůznější místa, což už také po několika opakováních omrzelo), a vlevo, v kuřárně, mohli diváci poslouchat němý rozhovor dvou žen – mladice a stařeny – o nesmrtelnosti. Tento groteskní rozhovor bylo možné sledovat pouze prostřednictvím titulků. Celkově se Marthaler rozhodl posunout celou inscenaci blíže Čapkově žánrovému umístění *Věci Makropulos*, což se neshledalo s příliš velkým nadšením – Drápelová podotýká, že opakované a natahované gagy, stejně jako další přidané postavy už spíše rušily a odváděly pozornost. Pravděpodobně nechtěný komický moment je také zřetelný v obsazení Alberta Gregora, jehož představitel vypadá podstatně starší než na 34 let, jak je Gregorovi předepsáno v libretu.

Marthaler využívá obří scénografii k rozvíjení paralelních akcí, vkládá víc podobných pantomimických vsuvek jako je ta s ženami v kuřárně a celý prostor rozzívá i v momentech, kdy by správně na scéně měly být pouze dvě postavy. Rozsáhlý prostor využívá k umístění němých diváků - herců, kteří tiše přihlížejí soudu ve třetím jednání,

42 Zdroj: DRÁPELOVÁ, Věra. Salzburg - Předimenzovaná Věc Makropulos. *Časopis Harmonie* [online]. 2011 [cit. 2018-06-26]. Dostupné z: <https://www.casopisharmonie.cz/kritiky/salzburg-predimenzovana-vec-makropulos.html>

následně v momentu odhalení šokující pravdy o Elině Makropulos všichni tvrdě spí. Závěrečný mužský sbor pak není vidět, zpěv se line odevšad a odnikud. Těžko říci, jak vlastně celé toto provedení ve finále působilo – výše zmíněná kritička Drápelová měla dojem, že je to rušivá záležitost, jiné kritiky tuto metodu opěvovaly... Já jsem právě pro tyto situace použila již v úvodu označení „filmový charakter“, tuto metodu považuji za zajímavou, ale na posouzení adekvátnosti v tomto případě, bych musela inscenaci zhlédnout...

Opera Věc Makropulos z Ruska

25.6.2003 Helikon-Opera, Moskva (opera)

Režie: Dmitry Bertman

Scénografie: Igor Nezhny a Tatiana Tulubieva

Dirigent: Gennady Rozhdestvensky

Nastudování *Věci Makropulos* v podání moskevského hudebního divadla Helikon Opera jsem si k rozboru zvolila z několik různých důvodů. Zaprvé, jednalo se o vůbec první zpracování *Věci Makropulos* v Rusku, zadruhé mě zaujalo poměrně odvážné vizuální zpracování, které se ne úplně ztotožňovalo s tím, jak jsem se operu rozhodla zpracovat já.

Ve svém uvažování jsem se snažila držet se co nejjednodušších tvarů a základních vyjadřovacích prostředků, tak, aby mohla vyniknout civilní podstata příběhu. Na první pohled velmi stylizované kostýmy mužů, kteří Elinu obklopují a nadmíru opulentní kostýmy samotné operní divy, jako by potvrzovaly mou domněnku. Při pohledu na fotografie se nemohu ubránit pocitu, že v té záplavě knoflíků, řasení a volánů ztrácím ponětčí o tom, co se mi tím autoři kostýmů snažili sdělit. Z fotografií je patrné, že v případě mužů se jedná o kostýmy dobově nejednotné, mezi kabátci z 18.století se objevuje muž s renesančním okružím, vedle něj vidíme muže v cylindru. Těžko říct, zda tento krok měl zdůraznit fakt, že Elina Makropulos prochází staletími a nechává za sebou zlomená srdce mužů, které nemiluje a opouští, či zda byla v základu jiná motivace. Všechny pánské kostýmy jsou potom provedeny pouze v bílé barvě, snad proto, aby stylová a dobová rozdílnost byla alespoň trochu sjednocena, možná proto, aby vynikl fakt, že optikou Eliny Makropulos jsou všichni muži v zásadě stejní. Ať je tomu jakkoliv, osobně mi přijde takové pojetí zbytečně doslovné.

Možná, že by tato přílišná výřečnost kostýmního zpracování byla pro mě ještě nějakým způsobem stravitelnou, kdyby byla použita v kombinaci s čistým a jednoduchým prostorem. Tomu se ale tak bohužel nestalo. Scénografové se rozhodli pro práci s motivem spisů kauzy Gregor – Prus, což v zásadě není úplně od věci. Je to přeci jenom i tato kauza, která hýbe celým dějem opery a kdybychom chtěli zbavit příběh jakýchkoliv filosofických úvah, mohli bychom dost možná říct, že je to příběh jednoho soudního procesu. Nejsm si ale vůbec jistá, že scénografie postavená na stovkách a stovkách papírů, kterými jsou polepeny jakési děrované stěny, je šťastným způsobem práce s tímto motivem. Ony díry, tmavé siluety lidských postav, které můžeme na fotografiích vidět, přispívají k už tak dost ilustrativnímu provedení kostýmnímu.

Helikon Opera se svým představením hostovala i v České republice, a to 16.10.2010 v Mahenově divadle na festivalu Janáček Brno. Vladimír Čech ve své recenzi



Obrázek 11: Fotografie z představení *Věc Makropulos* od souboru Helikon Opera, scénografické řešení: Igor Nezhny a Tatiana Tulubieva

v Českém rozhlasu nešetřil kritikou⁴³. Krom chabých pěveckých výkonů, nedokonalé úrovně češtiny v přednesu a špatného hudebního nastudování kritizoval i některé scénografické prvky. Celkově hodnotil scénografii jako zajímavou a funkční, ocenil práci se světlem a tak vznikající proměny scény, dle jeho názoru se jednalo o zpracování surrealistické a poetické, ale zároveň podotýká, že hned v předehře, kdy scénu spatřil poprvé, nabyl dojmu, že se dívá na scénografii lesa, téměř jako kdyby se přišel podívat na Lišku Bystroušku. Neméně kriticky hodnotí také kostýmní řešení u Jaroslava Pruse, který když vstává po „ledové noci“, má na sobě tanga a celá scéna působí, jako by divákům ukazoval holé pozadí.

V recenzi podotýká kritik, že je důležité přihlídnout k tomu, že se jedná o divadelní společnost mladou, v Rusku působící pouhých dvacet let a tím pádem lze očekávat netradiční režisérský a interpretační přístup. Osobně si myslím, že problém netkví v mládí souboru nebo v netradičním pojetí. Z hlediska scénografie bych si skoro troufala tvrdit, že se nejedná o nic převratného, ba spíše naopak. Nejednotnost vizuálního jazyka – na jedné straně konstrukce potažené papíry, pseudodobové kostýmy, opulentní róby, na druhé straně tanga a holé zadky – to nepokládám ani za těžce postmoderní přístup. Záplava nejrůznějších vizuálních podnětů zavalila subtilní podstatu příběhu a s tím i veškeré kouzlo Janáčkovy a Čapkovy snahy o vykreslení úmornosti nikdy nekončící existence.

43 Zdroj: ČECH, Vladimír. Janáčková *Věc Makropulos* v provedení moskevského operního souboru Helikon-Opera. *Český rozhlas Vltava* [online]. 2010 [cit. 2018-06-26]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/janackova-vec-makropulos-v-provedeni-moskevského-operního-souboru-helikon-opera-5117463>

B. ÚVAHY

Celou svou práci jsem započala úvahami o smrti a umírání, o jejich významu, pozici v našem životě a v současné společnosti. Takové úvahy nejsou přirozeně člověku ve dvaadvaceti letech nikterak zásadně vlastní - já sama se smrtí zprostředkovanou zkušenost již měla, ale i tak je nutno poznamenat, že veškeré přemýšlení o umírání a o smrti se nesly převážně v rovině teoretické a imaginační. Následující útržky myšlenek jsou tedy jakousi dokumentací mých úvah o smrti a nesmrtelnosti.

(...) Postmoderní společnost přináší řadu znejistujících a relativizujících prvků do našich každodenních životů. Dnes se relativita dostává i tam, kde dříve panovaly podmínky, které nám umožňovaly se k něčemu upnout a dle něčeho se řídit (konstrukt genderu, religie, jejichž ztráta vede ke ztrátě opodstatňování si skutečností a vysvětlování řádu). A to má vlastně možná Elina Makropulos společné se současnou mladou generací – je to ona ztráta řádu, ke kterému by bylo možné se upnout, relativizace všech možných opěrných systémů a pád do šedi, kde již neexistuje hranice, neexistuje černá a bílá, dobro a zlo. On ten řád okolo ní sice existuje, lidé, kteří ji obklopují, jej zprostředkovávají, nicméně Elina se z něj absolutně vymyká, ona není spoutaná časem a omezeností našeho působení a tak se před ní rozprostírají nepřeborné možnosti, co může zkoušet a kam až může ve svém jednání zajít. Elina ale díky absenci neviditelného morálního řádu trpí a je vlastně ztracená. Proto je krutá a často může být vnímána negativně - jako bezprecedentně a nevysvětlitelně zlá. Nemyslím si, že je tomu tak. Ona jenom nemá čeho se chytit a těžko se jí odhaduje, co je správně a co je špatně, protože její svět těchto charakteristik už dávno pozbyl. (...)

(...) Odpradávná bylo lidstvo svazováno nejrůznějšími řády a systémy, které určovaly, co a jak mělo ve společnosti fungovat. Tím řádem nejvyšším a neustále platným byl, je a bude, koloběh života a smrti. To je systém nejvyšší, funkční za každých okolností. Těžko se z něj vymanit - ne nadarmo se říká, že jediná věc, kterou v životě jistě udělat musíme, je zemřít. Narodíme se, nakrátko se můžeme snažit a pak hned, jako mávnutím křídel, umřem'. (...)

(...) Ta otázka pořád není zodpovězena. Jaké by to bylo, prolomit takhle stabilní, důležitý a hlavně biologicky podmíněný řád? Je to cesta k dosažení štěstí? A nebo je to cesta k věčnému trápení? Má vůbec člověk nárok zasahovat do takto daných podmínek života na zemi? A není ono trápení jenom trest za troufalost zasahovat do něčeho, do čeho nám nic není? (...)

*(...) **Proč žít věčně?** Smrtelný člověk se neustále obává dne a hodiny, kdy mu dojde onen vyměřený, odpočítaný čas a tudíž je nucen si vybírat, čemu se bude věnovat tak, aby svůj čas využil co možno nejprozítelněji. Nesmrtelný by takové problémy určitě řešit nemusel. Nesmrtelný člověk by mohl dělat tolik různých věcí! Mohl by cestovat, malovat, psát, vydělávat peníze, podvádět, zkrátka, mohl by se věnovat svým oblíbeným činnostem navždy. A nejen to. Neomezené množství času by poskytovalo možnost činnosti dle libosti střídát beze strachu, že někdy dojde k situaci, kdy si bude vyčítat, že se něčemu věnoval příliš dlouho či krátce. Skvělá představa, než začne člověk uvažovat nad tím, nakolik by takovým způsobem života docházelo k devalvaci hodnoty času. (...)*

(...) Já trvám na tom, že žít věčně je skutečné utrpení. Člověk nemusí žít ani v takovém světě, jaký popisuje Karel Čapek ve své předmluvě k Věci Makropulos, aby se

mu věčná existence po čase zajedla. Kouzlo života spočívá právě v tlaku, pod kterým člověk musí volit mezi činnostmi smysluplnými a činnostmi, kterými nemá cenu čas zabíjet. Činnosti, předměty, city, to všechno získává na hodnotě právě proto, že víme, že o ně můžeme kdykoliv přijít a zároveň, že je nebudeme mít navždy. Kdybychom je navždy vskutku získali, neměli bychom z nich dlouho radost. To vědomí neomezených časových možností by srovnalo jejich důležitost a potřebnost na jednu univerzální úroveň. Šedivý svět bez jakýchkoliv tužeb (protože ty taky s neomezenými možnostmi z velké části zanikají). Neuspokojivá představa, vskutku. Vždyť onen tlak vědomí, že musíme všechno, co chceme udělat, stihnout za ten krátký úsek, který máme na Zemi vyměřený, nás také neustále pohání kupředu. Je to motor, který nás průběžně mění, to on podmiňuje, že se vydáváme do nových, nejistých situací a objevujeme pořád nové rozměry existence.

A co vztah k lidem? Jak si může nesmrtelný člověk uchovat jakýkoliv zdravý vztah k lidské existenci, když už do ní přestal zapadat? Vždyť základním rysem lidského života je budoucnost ve smrti, a když člověk neumře, vymezí se z přirozeného schématu, pak nepatří už mezi lidské tvory. Jaký má potom vztah k lidem takovým, jakým byl on sám? Generace se rodí a umírají a nesmrtelný mezi nimi pluje jako dřívko v proudu vody. Sotva si vytvoří přátelská pouta, hned už ti, se kterými se přátelil, umírají. Absence sociálních vazeb, veliká a hluboká osamělost. **Nesmrtelný zůstává ve vězení lidského světa, obklíčený šťastnými smrtelníky, kteří dříve nebo později vězení světa opustí, neboť skonají.**

V nekonečně dlouho trvajícím životě nevidím štěstí. Je pro mě naprosto nemožné postihnout pak smysl takového života (pokud je vůbec možné postihnout smysl časově omezeného bytí). Představa oné absence smyslu existence, absence hodnot, absence onoho životodárného tlaku, ta představa mě děsí. Je otázka, zda by se neštěstí věčného života dalo zvrátit zasvěcením onoho věčné pomoci potřebným lidem, to jediné by možná mohlo dát takovému nešťastnému osudu alespoň minimální naplnění... Možná? (...)

(...) Co by za nesmrtelnost dali všichni ti, kteří se snažili vyrobit elixír věčného mládí, aby mohli na světě zůstat navždycky? Jenže Ahasver je člověk vykořeněný, smutný a osamoceny. Chybí mu jistota, smysl a cíl cesty. Nikdy nenajde klid. A právě v tom je jeho neštěstí.⁴⁴(...)

(...) Smrt jsme vytěsnili. Není mezi námi. Lidé umírají v nemocnicích, oddělení od svých blízkých, snad aby neobtěžovali. Je to zvláštní doba, uvědomuji si velmi často a velmi silně, že už dávno nejsme svědky ani příchodu nového člověka na svět, ani jeho pozdějšího odchodu. Jako by smrt nebyla.

Není divu, že jsme smrt vytěsnili. Je to zvláštní patron, taková smrt – nikdo si nepamatujeme, zda jsme ji už prožili a s jistotou víme, že ji jednou prožijeme. Nevíme, co od ní čekat, jaké to bude, jestli to bude bolet a otázka, kterou jsme si v životě položili každý určitě alespoň jednou – jaké to bude potom, po smrti? Máme ze smrti respekt, v lepších případech. V horších, a není jich vůbec málo, máme ze smrti strach. Celoživotní strach, takřka. Těžko říct, zda je tomu tak správně, či ne. Tenhle strach prorůstá celou společností jako mor a lidé mají takový strach ze smrti, že ji nechtějí už ani vidět. Schovávají umírající do nemocnic, ústavů, umírající lidé odcházejí často v samotě, protože jejich odchod není hoden svědků.

Je to potupné. Místo odvážného odchodu umíráme jako zbabělci, opuštění. Ještě hůře z toho ale podle mě vychází ti, kteří by tomuto odchodu měli být přítomní. Jejich

44 ŠKÁPIKOVÁ, Jitka, Dan MORAVEC a Helena PETÁKOVÁ. Bloudí jako Ahasver. In: Český rozhlas [online]. Praha, 2014 [cit. 2018-02-17]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/cesky/puvoduslovi/_zprava/bloudi-jako-ahasver--1341450

strach jim zatemňuje hlavy natolik, že opouštějí ještě dříve, než je co.

Není divu, že má Elina Makropulos strach ze smrti. Děsí se toho potupného konce. Děsí se nemohoucnosti, stárí, bolesti. Zároveň se děsí dlouhověkosti. Sváří se v ní dva protichůdné pocity, přestože vevnitř musí dozajista vědět, že už jenom čeká, až si pro ni smrt přijde, protože to je to jediné možné východisko. Než by si to ale přiznala, tak bojuje. Makropulos je jako všechny babičky z LDN, které už nemohou ani chodit, ale pořád mají takový strach odejít, že se drží naživu. Pleny, léky proti bolesti, proleženiny. Naučili jsme se vlastně udělat takovou Věc Makropulos – zvyšujeme průměrný věk dožití s každou další minutou. Ale za jakou cenu? Nedávno jsem narazila na titulek, že neprodlužujeme reálnou délku života, spíše prodlužujeme ono stádium nemocných ležáků Myslím, že je to tak. Měli bychom se vrátit, měli bychom se přestat bát smrti a ve snaze utéci před ní, ve výsledku trpět mnohem více, než musíme. Měli bychom konečně nabýt pokory. Elina jí nakonec po všech peripetích také nabyde. Stařena v mladém těle, která smrti uniká, ale zároveň po ní touží. Jako můra kroužící kolem svíčky. Nakonec shoří. (...)

C. PRAKTICKÁ ČÁST

C.1 Prolog

Když se mi poprvé dostal do ruky text Čapkovy Věci Makropulos, vnímala jsem hru hlavně jako utopickou vizi s výchovným podtónem. Čapkův moralismus je pro mě osobně velice problematický, proto jsem Makropulos tehdy na dlouhou dobu odložila a vrátila se k ní až se zadáním bakalářské práce. Tehdy jsem si text přečetla znovu a začala jsem hledat úhel, pod kterým bych mohla celý příběh nahlédnout osobněji. Věc Makropulos jsem samozřejmě v prvním plánu vnímala jako text o nesmrtelnosti a hlavní otázkou pro mě přirozeně bylo, zda žít navěky, či ne. Až v tom druhém jsem začala postupně rozkrývat další motivy, které dle mého názoru s Elininou nesmrtelností v rámci příběhu úzce souvisely a které jsem vnímala jako klíčové při vývoji scénografického řešení.

Již na začátku mi bylo jasné, že budu příběh nahlížet stejnou optikou jako Janáček – a to optikou hlavní hrdinky. Skrze nazírání příběhu jejíma očima jsem začala objevovat množství různých východisek. Fascinovala mě představa života, který neplyne lineárním způsobem směrem ke konci, nýbrž se cyklicky opakuje. Tento cyklus pro mě jednak doslovně znamenal onen životní oblouk zrození – život – smrt, ale také ono nekonečné hledání něčeho, co nemůže být nalezeno. Přeneseně tak každá smrt znamenala vyhoření, po kterém měl následovat vždy nový začátek.

*Představovala jsem si tu absolutní prázdnotu, kterou musí hlavní hrdinka pociťovat pokaždé, když započne nový cyklus. Nedobrovolně. Ví, že už by měla dávno odejít, ale je prokletá a uvězněná. **Je vězenkyní nesmrtelnosti ve světě smrtelných lidí. Jedinou možností úniku je smrt a to Makropulos moc dobře ví. Ta smrt je ale nedosažitelná.***

*Nic nemá smysl. Už dávno ne. Všechno už Makropulos prožila a vyzkoušela. Není už nic, co by mohlo překvapit, vyrušit či jenom jednoduše být novým. **Je zbytečné se snažit. Svět Eliny Makropulos je šedivým místem bez chutí a zápachů, bez emocí. Všechno, co mělo tvar, jej již ztratilo.***

*Ztráta hodnot skrze absenci smrti. Makropulos už neví, co je dobře a co špatně. Co je hezké a co ne? Co je chutné? Co je radostné, co smutné? Co je touha? A co je láska? **Nejdůležitějším poselstvím, které nám Makropulos předává, je, jak moc jsou lidské hodnoty relativní.** Jak rychle dokážou všechny hodnoty, za kterými se pachtíme, ke kterým se upínáme, ztratit cenu. Kdy? Tehdy, když ztratí budoucnost v konečnu a smrt, která jednou přijde a která jasně ohraničuje pole naší působnosti.*

C.2 Východiska scénografického řešení

Klíčem pro scénografické řešení se stalo základní rozhodnutí nazírat příběh optikou Eliny Makropulos. Elina se nachází neustále v prostoru, který je jejím přirozeným prostředím, a přece jen do něj nějak nepatří. Tento svět, který je odrazem jejího vnitřního vnímání vnějšího reálného světa, se v průběhu děje začne hroutit a rozpadat – tak, jak Elina dospívá postupně k rozhodnutí z tohoto světa odejít. Proces borcení dává možnost vzniku surreálných krajin na troskách reminiscencí skutečného světa. Těmito předsmrtnými krajinami Makropulos bloudí, aby nakonec dobrovolně odešla do prázdna.

Základní premisou onoho vnitřního světa Eliny Makropulos je absence času a života – v prostoru se nutně odráží skutečnost, že pro Makropulos už jsou všechny hodnoty stejně důležité. Omezuje se pouze na základní strukturu a organizaci. Absentují zbytečné detaily, ornamenty. Celý prostor musí nezbytně působit mohutně, monumentálně,

podchlazeně, sterilně – stejně jako Elina, i on přesahuje veškeré lidstvo a jeho pomíjivost. Souběžně s rozpadem tohoto vnitřního odrazu světa dochází k rozpadu ochranné slupky, která Makropulos brání před vnějším světem. Nově vznikající krajiny již nenesou podobu toho, co známe z reálného života, ta tam je počáteční mohutnost. Krajiny jsou křehké, poraněné, roztrhané, přitom ale navzdory surrealistickému charakteru jsou stále expresionistickými prostory, ve kterých hřímá příběh opuštěné, zničené Eliny. Z počátečního chrámu, kanceláře či vězení lidských duší, mauzolea či hrobky je soudní síň v ložnici, která je ale hřbitovem...

S Elinou Makropulos jsem nakonec shodou okolností strávila téměř dva roky života. V průběhu těchto dvou let proběhlo několik fází, ve kterých jsem koncepci výrazně předělávala, měnily se také referenční zdroje. Ty nakonec snad nejlépe poslouží jako ukazatel směru, kterým jsem se v jednotlivých fázích ubírala a pomohou vysvětlit konečnou volbu. Uvádím zde tedy nejen ty, které mi ve finále posloužily, ale i ty, které třeba nejsou v mém konečném řešení explicitně čitelné.

Základním inspiračním zdrojem se mi stala monumentální architektonická díla, objekty které v sobě ztělesňují děsivý aspekt všeobjímajícího lidského řádu, který dokáže pohltnout každého jedince. Má, krajně intuitivně podložená představa mě vedla směrem k člověkem stvořeným objektům, které ale člověka přerostly. Hledala jsem tak zprvu inspiraci v mohutných sídlištních komplexech, zejména v Asii (např. Hong Kong). Fascinovala mě strukturovanost, pravouhlý systém, jako by takové sídlištní komplexy byly jakousi kartotékou lidských příběhů - co byt, to jeden nebo více příběhů. Tento fakt byl pro mě důležitý s ohledem na moje vnímání jednotlivých charakterů v textu. Každá z postav reprezentuje poměrně katalogovým způsobem odlišný typ člověka, postavy neprocházejí příliš velkými proměnami a proto jsem určitou organizovanost, katalogizaci vnímala jako podstatný element i v prostoru, ve kterém se protagonisté pohybují. Dále jsem v hledání těchto řádů vycházela z prostého faktu, že celé první jednání se odehrává v právnické kanceláři a jednání postav (zejména Solicitátora Vítky) je zde přímo vázáno na práci s kartotékou případů.

Dalším rozměrem, který mi připadal nejen v hudbě, ale už v samotném námětu opery podstatný, byla příšerná morbidnost, chlad a odlidštění. Jako by v přítomnosti Eliny Makropulos svět získával úplně jiná, nereálná měřítka. Hudební podklad je velice hutný, hřmotný a zároveň nesmírně čistý a chladný. Moje první asociace při poslechu vedly k představám obřích monumentálních prostorů z mramoru nebo jiného čistého materiálu, který by byl zároveň vzorný a vznešený, neboť tuto charakteristiku s sebou Elina Makropulos jednoznačně přináší. Velkou inspirací mi v tomto případě byly zejména budovy, které sloužily jako hrobky, či mauzolea. Naprosto klíčovou roli mezi nimi hrály fotografie interiéru památníku na pražském Vítkově. Ten pro mě splňoval veškeré základní požadavky na prostor, v němž by se mělo představení odehrávat. Dokonce bych si troufala říci, že pokud bych měla inscenovat *Věc Makropulos* v nevidadelním prostoru, památník na Vítkově by byl nejspíš jednou z mých jasných voleb.

Od památníku na Vítkově už nebylo daleko k dalším inspiračním zdrojům, které jsem uspořádala do jednoho bloku s názvem „Architektura ve službách totalitních diktatur“. V této fázi hledání inspiračních zdrojů jsem studovala zejména dílo Alberta Speera, architekta ve službách Třetí říše, jehož děsivě obří, pravouhlé a odlidštěné budovy mi připomínaly již zmíněný vítkovský památník. Naprosto odlišné pojetí, i když v některých ohledech velmi podobné, jsem potom pozorovala v práci Oscara Niemeyera, brazilského architekta silně ovlivněného myšlenkami komunismu. Niemeyer pro mě skýtal možnost, jak pojednat prostor monumentálně a v nelidských měřítkách a přitom se nestát otrokem pravouhlosti. Ne, že bych se najednou pravouhlému řešení snažila mermomocí vyhnout,



Obrázek 11: Památník na Vítkově

spíše jsem si ohmatávala, zda neexistuje jiná cesta, ještě jiné řešení. Dlouho jsem potom fotky z Niemeyerových interiérů měla pověšené na nástěnce a až v závěrečné fázi práce jsem se k nim s ohledem na scénografii vrátila. Kde jsem ale naopak s Niemeyerovým dílem pracovala značně, to byla inspirace pro světelné řešení. Již od začátku jsem nabyla přesvědčení, že světlo a stín, teplota světla a jeho barevnost bylo něco, s čím jsem chtěla pracovat. Jak už jsem zmiňovala, hudební předlohu jsem sice vnímala jako dunivou a mohutnou, ale zároveň jsem vnímala, že tato dunivost není ani náhodou těžkopádná, že je spíše lehká a hlavně čistá. Světlo pro mě byl jeden z prostředků, u kterého jsem cítila, že bude schopen vyjádřit tento dojem, nemluvě o určité sterilnosti a pohřební atmosféře.

Klíčovou se stala fotografie z muzea Oscara Niemeyera, kde se nachází tzv. Tunel času. V této fotografii jsem našla zhmotněnou svou představu ohledně podoby mého zpracování *Věci Makropulos*. Neustále jsem se ale vracela k výše zmíněné organizovanosti. Hledala jsem opakované motivy v architektuře, takové, které by připomínaly opakující se rastr panelákových oken. Krom softwarových center jsem si vzpomněla na svou návštěvu hřbitova v Barceloně, kde jsou hroby umístovány do patrových betonových staveb, kolumbárií, která mohou být cca 4 metry vysoké a vytváří takové město ve městě – město mrtvých. Tento motiv se mi velice líbil. Podobná kolumbária se ostatně nacházejí různě po světě. Myšlenka vytváření světa/ města mrtvých z kartotéky případů, se mi značně zamlouvala.

Ke kolumbárnímu řazení hrobů, rastru softwarových center a paneláků jsem hledala vizuální vyjádření, které by nebylo tak doslovné a ilustrativní a zároveň jsem se snažila nedostat se příliš daleko od realistických materiálů. Nakonec jsem ke všem popisným rastrům našla paralelu v pravoúhlé organizovanosti luxfer. Luxfery nejenom, že mi umožňovaly díky své průhlednosti úplně jiný rozměr práce se světlem i ve směru proti divákům, práci se stíny, zároveň jejich pravoúhlý rastr nesl ještě podmotiv jisté organizovanosti, plánovanosti, škatulek a šuplíků registru, který je v textu explicitně zmíněn hned v prvním jednání. Líbilo se mi také, že výhodným svícením bylo možné z rastru a symbolu organizovanosti vytvořit znak pro vězení – mříž (pravoúhlé tmely mezi jednotlivými luxferovými tvárnici). Luxfery také nesly onu zprávu o sterilitě a odlidštění. Navíc už nebyly myšlenkově tak daleko ani od funkcionalismu a počátku 20. století, kdy byla opera napsána a ve kterých je, navzdory nadčasovosti tématu, značně kotvena.

Pro konečnou podobu celkové organizace luxfer ve stěny a jejich další podobu jsem



Obrázek 13: Tunel času



Obrázek 14: Maison de Verre

se rozhodla postupně. Ze začátku jsem měla neustále dojem, že by měly být uspořádány v pravoúhlém řádu, neboť jsem vnímala, že toto uspořádání lépe konvenuje výše zmíněné neustálé přítomnosti řádu, který se hroučí a z něhož Elina uniká. Dlouhou dobu jsem také pracovala s krytým stropem, kterým jsem se snažila docílit klaustrofobických pocitů a zpřítomnění vězení. Nicméně po určité době jsem došla k závěru, že další důležitou charakteristikou scénografického řešení musí nezbytně být jednoduchost a čistota, zejména s ohledem na náročnost a sílu příběhu. Makropulos si podle mě skutečně nevyžaduje nadměrné množství objektů na jevišti. Ano, je to tíha a monumentálnost prostoru, která musí být v celkovém pojetí zahrnuta, ale je nezbytně nutné si uvědomit, že všech těchto cílů je možné dosáhnout pouze za předpokladu zachování jednoduché a čisté scénografie – jinak dojde k zavalení příběhu scénografickými konstrukcemi, čehož jsem se opravdu nechtěla dočkat.

Proto jsem postupem času eliminovala množství základních prvků na scéně na tři luxferové stěny a ty jsem postupně přetavila v jednu stěnu obloukového půdorysu.

Obloukový půdorys jsem vnímala jako výhodný z několika důvodů. Jednak mi poskytoval možnost vytvořit půdorys arénového typu, ve kterém se mohly odehrávat spory o dědictví, jednak neposkytoval možnost se schovat – tudíž pomáhal budovat ono vězení pro Makropulos. Na obloukovém půdorysu luxferové stěny jsem vytvořila novodobé Divadlo Svět Eliny Makropulos.

Obloukový půdorys jsem zachovala i pro druhé jednání. Zde dochází k razantní proměně prostoru. Jednak se z prostředí, v němž je Elina hostem, přesouváme do prostředí, v němž je Elina královnou a jednak, zcela prozaicky, odcházíme z kanceláře do divadla. Obloukový půdorys Divadla Svět setrvává, nyní v něm již nevidíme mříže luxfer, ale rudý samet. Dlouhatánské sametové divadelní závěsy jsou zatažené po celém oblouku a vytváří svět sám pro sebe. Spíše než divadelní zákulisí připomíná prostor sál pro audienci u královny, či salon, budoár. To proto, že Elina se v tento moment nachází vskutku v pozici vládkyně, to ona zdánlivě určuje, co se v místnosti bude či nebude dít. Samozřejmě, že je i nadále ve vleku událostí, které na ni osud nemilosrdně chystá, ale to si nyní neuvědomuje. Poprvé a naposledy je její vnitřní svět místem síly. Tady je ve svém živlu.

Třetí jednání začíná silným momentem rozpadu. Po společné noci s Prusem se začínají dostávat na povrch pravdy o skutečné identitě Eliny Makropulos a stejně tak, jak se hroutí konstruovaná historie života Emilie Marty, hroutí se i svět, v němž se Makropulos pohybuje a odhaluje prázdnotu, která ve skutečnosti hrdinku obestírá. Strhané rudé samety a pugéty na podlaze upomínají na nedávnou minulost, kdesi uprostřed spouště stojí možná postel, která se stala dějištěm onoho nečistého obchodu. Tu nevidíme, V rozervané krajině z rudých sametů tu a tam postávají židle z předchozího jednání, Makropulos je sama v posteli zranitelná. Po konfrontaci s ostatními mužskými představiteli dochází k rozhodnutí zemřít a poté, co Kristina definitivně zničí Věc Makropulos, odchází z postele pustou krajinou své minulosti od diváků pryč, aby se za ní zatáhl samet, tentokrát však černý. Elina Makropulos právě dohrála své poslední představení v Divadle Svět. Zůstávají pouze diváci.

V předchozí části jsem přibližně nastínila východiska svého řešení, v té následující bych ráda podrobněji vysvětlila a popsala konkrétní podobu scénografického řešení třech jednání.

Pro zpracování svého akademického zadání jsem si vybrala prostor historické budovy Národního divadla, při popisu pohledových stran a směrů na jevišti se řídím pohledem diváka.

C.3 Scénografické řešení

1. jednání



První jednání. Solicitátor Vítek v kanceláři.

Jak jevištní poznámky uvádějí, první jednání se odehrává v kanceláři Doktora Kolenatého. Přítomen je Solicitátor Vítek, který během předehry v němé akci chystá kancelář k soudnímu řízení ve věci sporu o dědictví mezi rodinami Prusových a Gregorových. Kancelář není typickým úřednickým prostorem, jedná se o oblou místnost půlobloukového půdorysu, bez rohů či nik. Nachází se zde dva různé vchody. Jedny klasické jednokřídlé dveře napravo, jedny dvoukřídlé dveře ve středu, tzv. „lítačky“. Těmi vstupuje pouze postava Makropulos – jenom jí náleží nástup tak grandiózního charakteru, jakého lze středovými dveřmi dosáhnout. Bočními dveřmi potom přicházejí do místnosti všichni ostatní „prostí smrtelníci“.

Zdi kanceláře nejsou klasické zděné, omítnuté. Jsou transparentní, postavené z „luxferových“ cihel. Doslovná realizace takové konstrukce není možná, proto jsem pro divadelní účely zvolila konstrukci vařenou, ocelovou, na níž jsou přivrtány polykarbonátové desky polepené transparentní folií potištěnou fotografickým motivem stylizovaných luxfer. Konstrukce je pravidelná, vytváří hrubý, výrazný rastr. Systém ocelových čtvercových bloků tvořených jáckely je dále narušován subtilnějším rastrem jednotlivých „luxfer“. Pro potřeby tohoto řešení jsem rozměry luxferových cihel naddimenzovala - každá cihla má stranu nikoliv o délce 20 cm (reálný rozměr), ale 50 cm. Pro zvětšení jsem se rozhodla jednak z důvodu lepší viditelnosti pro diváky a jednak pro širší škálu možných významů a

asociací (kolumbárium, kachličky či dlaždičky...). Jednotlivé cihly jsou za normálních okolností spojeny tmelem. V tomto případě se jedná o tmel pouze vytištěný – předpokládám, že kdybych tento projekt realizovala, provedla bych materiálovou zkoušku ve světlech a poté bych pravděpodobně tisk ještě ze zadní strany podpořila hustou barvou. K tomuto odhadu mě vede přesvědčení, že pouhý tisk by nedokázal dostatečně splnit svou roli při použití kontrastvétel - v takové situaci by tento sekundární, subtilní rastr hravě zanikl.

Stěna nabízí pro svou transparentnost množství různých využití. Já jsem se rozhodla využít výše zmíněných kontrastvétel a vytvořit tak druhý svět za kanceláří. Tento stínový odraz skutečnosti může být ledasčím – zázemím kanceláře Doktora Kolenatého, stopou „světa tam venku“, světem Elininých mrtvých já, a nebo také světem, který se skrývá v registratuře soudních případů – světem mrtvých a dávno zapomenutých lidí, tím světem, kam se možná již brzy odebere i Elina Makropulos. Za luxferovou stěnou jsou tak po dobu sporu vidět matné pohybující se stíny neznámých lidí, tušíme také konstrukční prvky. Zároveň se celá tato stínová paralela odehrává za silným mřížovým rastrem luxferových tmelů a rámu, který jako by dával najevo, jak moc je tento svět pro Elinu nedosažitelný. Poté, co vstoupí do tohoto půlkruhového půdorysu, jej již prakticky až do konce hry neopustí – a ono opuštění je odchodem navždy.



První jednání. Makropulos v kanceláři.

V obloukovém půdorysu se dále nachází již pouze minimum dalších objektů. Ve středu vidíme podlouhlý bytelný kancelářský stůl, pracovní židli a další židle s polstrováním. Ty se z většiny nacházejí při stěně (židle pro příchozí diváky soudního řízení) a dvě stojí u stolu (židle pro zúčastněné sporu). Veškerý nábytek působí luxusně,

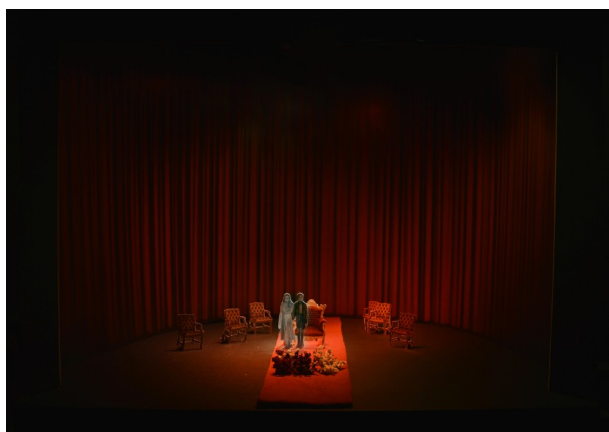
letitě a vkusně, jak se v tomto případě sluší. Zároveň ale nemusí nutně znakovat pouze prostředí kanceláře – stůl by mohl být docela dobře stolem v ordinaci movitého lékaře, židle by mohly být v některé slavnostní síni.

Je patrné, že na rozdíl od literární předlohy, jsem se já rozhodla podstatně více akcentovat moment soudního sporu a boje již na samém začátku. Více než vyjádřit prostředí kanceláře jsem toužila zachytit kolosálnost odvěkých rodinných sporů, která přesahuje veškerá myslitelná měřítka, dále potom sterilitu a podchlazenost, absenci citů, beznadějnou sevřenost a různé póly, na nichž se protagonisté ocitají a které je dělí na ostře vymezené skupiny.

Když tedy Solicitátor Vítek při předejře prochází registraturu (scénická poznámka), nejedná se v tomto případě o doslovné splnění této předepsané akce. Vítek má sice k dispozici alegorickou registraturu z luxfer, její otevírání a listování v uložených fasciklech bych ale považovala zaprvé za nekompatibilní s alegorickým jazykem celkové konstrukce a jednak za zbytečně doslovné. Předepsaná akce navíc obsahovala pohybovou aktivitu „na žebříčku“, kterou jsem z bezpečnostních důvodů nezahrnula. Solicitátor Vítek má ale přesto k dispozici celou řadu způsobů, jak místnost pro soudní řízení připravit (počínaje vytvořením zasedacího pořádku, konče možným vynesemím písemného záznamu sporu zpoza stěny – „z registratury“).

Celkově se jedná o předejru hudebně značně dynamickou a je to vskutku sólo pro Vítku – ponechala jsem mu proto dostatek možností k pohybu, který by dynamičnost a exaltovanost hudební podpořil. Celková dynamika graduje s postupným příchodem dalších protagonistů – někteří se po místnosti pohybují (Albert Gregor), jiní setrvávají, či se posadí (Kristina). Po velkolepém příchodu Eliny Makropulos se situace uklidní a i mizanscéna se ustálí na středové kompozici, přičemž Elina a Kolenatý, jakožto momentálně hlavní aktéři sporu, obsadí volná místa u jednacího stolu. Tato mizanscéna je ještě na okamžik narušena na konci prvního jednání pohybem Kolenatého a Pruse, kteří odcházejí hledat závěť do registratury u Pruse doma. Po jejich příchodu jednání končí zatažením opony.

2. jednání



Druhé jednání.



Druhé jednání se podle libreta odehrává na jevišti velkého divadla. Jeviště má v našem případě atypický půdorys – zachovává totiž půlkruhový tvar, který na začátku předznamenala luxferová registratura. Půdorys je vymezen dominantním rudým sametovým závěsem, který je svěšen na panoramě z provaziště. Tato neprůhledná, materiálově konzistentní zeď, je na rozdíl od té předchozí snadno prostupná. Zdánlivě působí jako bezpečná bariéra od vnějšího světa, zároveň působí, jako by pouze zakrývala

registraturu, která se jako by nachází za ní. Přitom je ale na mnoha místech průchozí – nejedná se o jeden dlouhý závěs, ale o několik kratších úseků, skrze které je možné procházet a tak nečekaně vstupovat na scénu. Tyto nečekané vstupy mají svůj nezanedbatelný význam. Zatímco v prvním jednání určují nástupy hierarchie charakterů, zde už je hierarchie určená. Nacházíme se navíc v prostředí, které náleží ryze Elině Makropulos. Všichni, kteří k ní přichází, museli nějakým způsobem proniknout za bariéry, kterými je obehnána a přichází tak trochu nepozváni. I rytmus jejich nástupů je jaksi klopotný, jednotlivé figury porůznu vpadávají do zad jiným či jim alespoň skáčou do řeči.

Červený závěs navíc elegantně posouvá celý divadelní význam směrem, který se po přečtení textu intuitivně nabízí – působí dojmem prostoru královského, zároveň ale vzdáleně nabízí intimní pocit budoáru či dámského salonu. Červená barva také podtrhuje agresivitu, která je pro druhé jednání příznačná, zejména pro hlavní hrdinku. Je to druhé jednání, které je ze všech třech nejvíce exaltované, nachází se zde také největší rozpětí mezi lidskou láskou a vášní (Hauk-Šendorf, Kristina a Janek) a Elininým opovržením. V neposlední řadě pak samet podstatně mění akustiku jeviště, zvukově již prostor nepůsobí tak rozsáhle, efekt je spíše přidušený.

Další dominantou scénografického řešení této scény je trůn (předepsaný i ve scénické poznámce). Má se jednat o zapomenutou rekvizitu z představení, které proběhlo. Na tomto trůnu spočívá Makropulos téměř po celé druhé jednání. Vymezuje jednak význačnou pozici, kterou nesmrtelná a nadpozemská diva Elina mezi smrtelníky zaujímá, a zároveň posouvá celou situaci blíže k audienci u královny, než jen k pouhému setkání uprostřed rozebraných dekorací z ukončeného představení. Tohle je představení samo za sebe – Elina hraje na trůnu soukromé představení pro pár vyvolených, Divadlo Svět je svědkem neskutečného představení plného přetvářky a falše. Tak jako Elina ještě pořád nesvlékla divadelní masku, i prostor, ve kterém se pohybuje, působí tajemně a surreálně.

Vymezení výlučnosti trůnu je podtrženo dlouhým běhounem v barvě sametových závěsů. Kolem něho jsou rozmístěny židle, v symetrickém rozmístění kopírují půdorys vymezený rudými závěsy. Židlí je, stejně jako v prvním jednání, tolik, kolik je smrtelných charakterů. Vytvářejí svým způsobem hlediště v kontrastu s „jevištěm“ na běhounu.

Podstatnou rekvizitou jsou květiny. Ty přináší každý z diviných ctitelů, jsou to veliké, bohaté pugéty a je jich mnoho. Některé jsou na místě již na začátku druhého jednání – Uklízečka je shromažďuje na jednu hromadu k běhounu. Když potom Janka a Kristinu vytrhne z jejich milostné chvíle na trůnu příchod Pruse a Eliny, začnou květiny přibývat. Přestože víme, že květiny pocházejí od ctitelů, nemůžeme se ubránit pocitu, že se jedná až o téměř hřbitovní výjev kladení věnců. Květin přibývá, nejsou nikterak upraveny či uspořádány, leží na zemi a Elina po nich šlape. Vidíme tak skrze rekvizitu zesílený moment pohrdání obdivem a city, které k ní obdivovatelé chovají.

Středová kompozice scénografii opět dominuje. Veškeré dění se potom točí kolem trůnu – Janek s Kristinou na něm krátce spočinou, aby na něj usedla Elina Makropulos a až na krátké výjimky se z něj již nezvedla. Po uzavření obchodu s Jaroslavem Prusem se již na trůně nenachází. Jednání opět ukončí opona.

3. jednání

Třetí jednání se dle libreta odehrává v hotelovém pokoji Eliny Makropulos. Elina se zde probouzí po boku Jaroslava Pruse, který je zhnusen ledovou nezáčastněností, kterou od Eliny nečekal. Prostor působí náhle poněkud větší a prázdnější – tentokrát není již dominantní žádná ohraničující konstrukce – na zemi se válí haldy popadaných a strhaných rudých sametů, jeden poslední díl se z posledních sil drží na panoramě v levé části (jedná se o záložní samety určené pouze pro tuto dekoraci, u kterých nevádí, že se znečistí či



Začátek třetího jednání.

poškodí). Ty se mísí s povadlými a poničenými pugéty z druhého jednání a se zbytky dalších rekvizit a objektů. Samety vytváří těžko prostupný terén postapokalyptické krajiny, která odkazuje na minulé časy.

Krom tušené postele pod hromadou, ze které Elina vstane, už se na scéně nacházejí pouze nepravidelně umístěné židle v sametové krajině. Jedná se o stejné židle, které v prvních dvou jednáních sloužily jako hlediště Elininým spektaklům. Nyní jsou opuštěné – diváci odešli a Elina zůstala sama.

Pustou krajinou přichází služebná, aby se postarala o Makropulos, vzápětí přichází za scénu posel, nese Prusovi zprávu o sebevraždě jeho syna. Prus se obléká a odchází, vrací se s dopisem v ruce. Elina sedí na židli, komorná jí rozčesává vlasy. Neprojevuje zájem, Prus odchází, přichází Hauk. Elina v posteli balí zavazadla, aby s ním utekla, mezitím ale přichází ostatní protagonisté. Učinili nová odhalení ohledně podivné identity Makropulos. Hauk je odveden, začíná výslech. Makropulos setrvává v bezpečí své postele, je to její poslední útočiště, jediný moment, kdy ji opustí, je potom ten, kdy odchází, aby se oblékla a najedla. Vrací se bez černé pouzdrové peleríny, zato však s lahví whisky v ruce. Je opilá. Přiznává pravdu o své minulosti, pod tíhou náročné situace se nakonec hrouť. Vyslýchající shledávají, že mluvila pravdu a omlouvají se za zbytečnou krutost. Je však pozdě. Elina spočívá na haldě sametů obklopená spouští ze zhroutených snů a představ. Přišla o veškerou ochranu z předchozích jednání – vidíme její popelavě bílé vlasy a holé paže. V jednoduchých šatech připomínajících noční košili či pohřební róbu vypadá zranitelně, křehce a velice lidsky. Je zlomená. Z chaosu vystupují židle, nikdo na nich ale nesedí – z publika se stal angažovaný dav.



Třetí jednání. Začátek soudu s Makropulos.



Třetí jednání. Závěr.



Po opětovném návratu Makropulos na scénu (musí být podpírána) následuje v krátkém výstupu vlna lítosti a soucitu, nicméně v zadním plánu již vystupuje mužský sbor. Jsou to muži v tmavých oblecích – takoví, kteří se na začátku neslyšně pohybovali ve stínovém divadle v registratuře. Diváci je téměř nemohou vidět – zpívají zpoza scény. Anonymní hmota sboristů ve smokingách láká Elinu za nimi, do světa stínů. Elina vysvětluje poslední detaily ohledně své minulosti a posléze předává Věc Makropulos Kristině. Ta ji ale nechce, listinu zničí (z bezpečnostních důvodů jsem nezvolila její spálení, jak tomu je ve scénických poznámkách – Kristina listinu roztrhá). Moment je zdůrazněný výraznou světelnou změnou, v okamžiku ničení dojde k silnému záblesku. Vyčerpaná Elina se mezitím vydává na cestu pustou krajinou směrem od diváků, aby se s výkřikem

„Pater hemon!“ zhroutila do sametů. V okamžiku tohoto zhroucení se za Elinou zatáhne černý sametový závěs stejného půdorysu jako byl červený samet „Divadla Svět“. Nyní se jedná o definitivní tečku za příběhem Eliny Makropulos, už není žádná audience, ani nebude. Divadlo skončilo, černý závěs připomínající závěsy v krematoriích ukončil trápení a konečně nadobro odřízl Makropulos od světa smrtelných. Smrtelní protagonisté setrvávají na scéně, krátce po zatažení černého sametu se zatáhne také opona a opera končí.

C.4 Východiska kostýmního řešení

Jakkoliv se může námět hry zdát velkolepým, nadsazeným, expresivním a tudíž vhodným k hyperbolizaci charakterů i prostřednictvím kostýmního řešení, já jsem v rámci interpretace došla k jiným závěrům. Základním východiskem se stala snaha o zachování lidského rozměru. Tak, jak jsem se v rámci scénografického řešení snažila o vytvoření světa, který protagonisty převyšuje, ba dokonce ovládá a omezuje, či svazuje, snažila jsem se při práci na kostýmní podobě neustále zůstat při vědomí toho, že každá z postav je naprosto lidská a civilní. Jediná hyperbolizovatelná je Elina Makropulos, ale i u ní jsem s nadsázkou pracovala opatrně, neboť jsem přesvědčená, že i ona nese silný příběh, který je primárně lidský.

Při pozorném čtení libreta se dá velice záhy odhalit typologie všech osmi postav. Zvláště pak je toto pozorování směrodatné u mužů. Každý z nich je nositelem určitého modelu postoje k životu, akcentují různé aspekty lidských zájmů a osudů.

Základním rysem kostýmů „smrtelníků“ se tak stala snaha o civilnost a minimální stylizaci. Kromě tohoto východiska bylo nutno zohlednit ještě jeden určující fakt. Při poslechu opery jsem došla k závěru, že způsob, jakým mezi sebou postavy komunikovaly, melodie jejich promluv a jazykové obraty, které se v libretu nacházely, kotvily postavy nenásilně, ale pevně v období, kdy opera vznikla. Rozhodla jsem se proto pro částečnou práci s dobovou módou 30.let (dataci premiéry jsem si tak o několik let posunula do další dekády). Nemínila jsem se striktně držet pouze dobových prvků - od začátku jsem chtěla dobovou linii držet pouze z části a doplňovat ji kousky ze současnosti.

V kontrastu k této koncepci jsem potom navrhovala kostýmy pro Makropulos, u které jsem se dobovosti nadržela vůbec a přejímala jsem inspirační zdroje z nejrůznějších období ve snaze vytvořit postmoderní kostýmy, které by sestávaly z reminiscencí různých epoch, ve kterých Elina žila. Jediný její kostým, který jsem tak pevněji ukotvila v určité době, je kostým pro první jednání. V tomto jednání je Elina ještě naoko součástí světa smrtelníků, potřebuje jaksi „držet mimikry“. Proto jsem se rozhodla pro zařazení do dobové linie. Ostatní kostýmy už ale z této řady vybočují.

Výše zmíněná typologie postav se mi zdála zpočátku poněkud protivnou. Nevěděla jsem tak docela, co si počít s okatými nálepkami, které mužské charaktery na začátku příběhu bezesporu obdrží. Měla jsem pocit, že pokud je v kostýmu ještě více podpořím, bude se jednat o vrcholnou ilustraci, ale zároveň jsem je nechtěla popírat, neboť v nich bylo vyřčeno mnoho. Obzvláště v této fázi se mi stala velmi důležitou paralelní práce s původním zněním Čapkovy hry, neboť Janáčkově proškrtané libreto bylo pro svou zjednodušenost pro mě mnohdy těžko zpracovatelné. Ne, že by Čapek „nenálepkoval“, to určitě ne. Kdyby on býval po typizaci charakterů nesáhl, určitě by to potom neudělal Janáček. Nicméně u Čapka jsou typy jaksi rozvětvenější a lépe vysvětlené, díky většímu množství textu a akcí jsem byla schopna rozkrýt větší množství povahových rysů a motivací, než které jsem měla k dispozici v Janáčkově libretu. Skrze stanovení si hlavní

optiky nahlížení těchto postav (optika Eliny Makropulos) jsem dospěla k závěru, že všechny mužské postavy jsou si určitě v něčem podobné, zároveň jsou ale u každého z nich rozlišitelné různé prvky, které mohou rozhodujícím způsobem naznačit jinakost charakteru. „Masu mužů“ jsem se rozhodla spojit barvou – chtěla jsem je všechny tónovat do šedavých odstínů v kombinaci s chladnými odstíny spektra. Chtěla jsem je za prvé zneviditelnit v rámci anonymního davu (můžeme-li tak vůbec skupinu pěti mužů pojmenovat), za druhé neutralizovat. Navíc mi tato barevná kombinace umožňovala stylizovat a zároveň zůstat v mezích uvěřitelného licencovaného realismu. Ve studených odstínech jsem chtěla zachytit odstup, se kterým zachází s Elinou a také jejich odlidštěnost, kterou ve vztahu k ní projevují. Všichni tito muži jsou sice nositeli vášně vůči Elině Makropulos, tato vášně je však jistým způsobem vypočítavá, stejně jako většina jejich jednání. Hlavními touhami a vášněmi těchto mužů – zejména Kolenatého, Pruse a Gregora – zůstávají peníze, společenský status či zbytečné lpění na nesmyslných zákonech. Jejich zaslepenost je věrným odrazem toho, co je lidem vlastní, zároveň ale tito muži postrádají lidskost ve vztahu k druhým. Každý z nich nese obraz touhy po některé z pomíjivých hodnot světa. Tyto touhy jsou velmi povrchní, což si tito muži sami neuvědomují. Moc dobře si je toho ale vědoma Elina – vůči jejich touhám se staví velice laxně, ba někdy se jim dokonce vysmívá. Z pozice ženy, která je na světě už přes tři sta let a vše už dávno má, vidí, že tyto hodnoty nemají prázdňovou cenu a jsou pro ni tudíž zcela nudné a ubíjející.

Mužské postavy zaslepené těmito povrchními tužbami jsem tedy sjednotila šedavými odstíny s akcenty v chladném spektru a tuto skupinu jsem si pracovním pojmenovala jako „studenou sekci“. Proti ní jsem logicky vybudovala „teplou sekci“, což byla skupina těch postav, které svou víru napřely směrem k silným, věčně trvajícím a nematerialistickým touhám (ve většině případů to byla láska). Čelní představitelkou teplé sekce se pro mě stala Kristina, dále jsem sem zahrнула částečně Janka a Hauka – Šendorfa, do teplých odstínů jsem tónovala také jinak šedivou siluetu Solicitátora Vítky.

Tolik tedy k základnímu vymezení interpretace pro kostýmní řešení, více ke konkrétním řešením uvádím níže, společně s obrazovou dokumentací, výkladem jednotlivých postav a referenčními zdroji.

C.5 Interpretace jednotlivých charakterů

Elina Makropulos

Operní zpěvačka, všemi obdivovaná nejen pro kvalitu hlasu, ale také pro zvláštní krásu a šarm, kterými si podmaní nejen každého muže, ale i ženu. Její otec byl rudolfinský lékař a alchymista, který vyvinul formuli zajišťující dlouhověkost. Tu byl nucen vyzkoušet na své dceři a ta tak ve věku šestnácti let nabyla nedobrovolně nesmrtelnosti, v důsledku které žije na Zemi už 337 let. Tato nepřírozeně dlouhá doba v ní zanechala hluboké šrámy. Elina sama o sobě říká, že už nedokáže cítit, co je dobré a co špatné, že nedokáže vidět svět černobíle, doslova se „v ní život zastavil“. Ztratila absolutně cit pro jakoukoliv hodnotu, kterou lidé díky omezenosti svého času působnosti vnímají jako důležitou. Tato absence citů, emoční plochost, zároveň hluboká a často bolestivá zkušenost s lidstvem a z těchto všech elementů pramenící cynismus a zdánlivá krutost způsobují, že čtenáři či diváci mohou často vnímat Makropulos jako bytost zlou, bezdůvodně ukrutnou, ba až odpornou. Makropulos je ale přitom bytostí zasluhující soucit, neboť na její bedra byla bez její vůle naložena taková tíha, jakou žádná lidská bytost není schopna unést. Veškerá ukrutnost a cynismus jsou jenom důsledky narušení všeobjímajícího světového řádu, v rámci kterého

má smrt člověka nezastupitelnou a nesmírně důležitou roli. Jakmile se tato absolutní hodnota smrti vytrácí, člověk po čase musí chtít nechtít dojít k závěru, že vše, pro co kdy chtěl žít, už vlastně odžil a že nemá pro co žít dál – snad jen pro tu smrt, která stále nepřichází. Jak říká Elina, „*Omrzí země, omrzí nebe! A pozná, že v něm umřela duše.*“

Použiji-li vskutku mohutnou hyperbolu, dalo by se říci, že Elina je vlastně v situaci babičky odložené v LDN - opuštěné, smutné, staré ženy, která už nemá smysl života a jediným smyslem a cílem je zemřít. A smrt pořád ne a ne přijít. Elina už dávno nemá pro co žít, je hluboce osamělá, přesto má ze smrti strach a ještě na začátku příběhu odmítá připustit, že by mohla zemřít. Potřebnost smrti si musí teprve v průběhu hry uvědomit, aby ji pak v závěru hrdinsky, coby vysvobození z pekla nesmrtelného života, přijala.

Jaroslav Prus

Jednou z mála postav ve *Věci Makropulos*, které po Janáčkových škrtech v Čapkově textu dle mého názoru zůstal charakterový vývoj, je Jaroslav Prus. Prus je mužem společensky vysoko postaveným, má značný status, na rozdíl například od Alberta Gregora. Svou pozici si jasně uvědomuje a toto vědomí vtěluje do masky necitlivého, ledového muže s odstupem, jehož jednání působí až povýšenecky či arogantně. Tvrdá a neústupná slupka získá značné šrámy po nepovedeném „obchodu“ s Elinou (výměnou za noc strávenou s Elinou jí slíbí obálku s *Věci Makropulos* – Elina slib splní, ale je ledová a nezúčastněná). Prusův syn po odhalení této skutečnosti spáchá sebevraždu, což Prusem mocně otřese a způsobí definitivní zhroucení sžíravě ironické slupky a odhalí lidské slabosti. Z dravého podnikatele se stane raněný otec, který náhle projevuje mnohem více empatie a soucitu k utrpení druhých. Jakkoliv se ale Prus zdá být necitlivý (a v prvním jednání téměř krutý), je nutno podotknout, že v porovnání s úskoky Doktora Kolenatého se jeví jako podstatně charakterově rovnější a srozumitelnější postava. Tento rys se pak projeví nejsilněji ve třetím jednání. Kolenatý *Makropulos* v již už tak špatném stavu opíjí, aby ji donutil prozradit pravdu o jejím původu, Prus tyto praktiky zásadně neschvaluje a jednání Kolenatého je mu cizí.

Albert (Bertík) Gregor

Výrazným protipólem Pruse je postava Bertíka Gregora. Tento muž, ač je mu dle libreta 34 let, nejeví známky přílišné vyspělosti. Je velmi impulzivní, vášnivý, nestálý, má někdy dětské manýry (truceje, uráží se). Já jsem si ho pracovně pojmenovala „trucovitý kluk“ a tento aspekt se stal jedním z výchozích bodů pro práci na kostýmní koncepci.

Bertík prochází bouřlivými proměnami, ale tyto proměny, spíše než jako reprezentace proměn charakteru, fungují jako ilustrace celkové nestálosti a proměnlivosti postavy. Na počátku řešení celé kauzy působí značně rezignovaně, což se razantně mění s příchodem Eliny. Z depresivního, afektovaně sklíčeného chlapce se stává vášnivě zamilovaný mladý muž, který v Elině spatřuje novou naději pro svůj život. Ve chvíli, kdy zjistí, že jeho vášeň není ze strany Eliny opětována, velmi se urazí a obrátí se proti ní. Těžko říct, čím je tedy tato jeho veliká přízeň motivována – on sám se v několika momentech zmiňuje o tom, že Elina je pro něho nadějí zejména z hlediska vyhlídky na možnost vítězství ve sporu o dědictví, tudíž nadějí na lepší finanční podmínky, které by Gregor v podobě vlastnictví statku Loukov vydobyl. U Gregora je těžké vysledovat, zda všechna jeho snaha směřuje spíše ke zlepšení vlastní finanční situace, či ke zlepšení sociálního statusu a dorovnání se Jaroslavu Prusovi. Jasně je, že ona velká přichylnost k *Makropulos* je motivována snahou o vlastní prospěch více, než opravdovým citem k ní.

Na druhou stranu se nejedná apriori o dravou šelmu nebo o vypočítavého lháře, který by druhé systematicky ovládal a manipuloval. Spíše je patrné, že Gregor situaci fakticky nemá pod kontrolou, trochu mu teče do bot a je zoufalý. Snaží se ze všech sil zachránit primárně sám sebe a i když je možná ona fascinace Elinou Makropulos třeba jen z poloviny předstíranou, neupřímnou záležitostí, někde hlouběji je určitě založena na reálném obdivu.

U Gregora je také nutno brát v potaz, že navzdory všem vyjmenovaným podivným charakterovým rysům se stále jedná o muže věkem blíže spíše snad Prusovi než například níže zmíněnému Jankovi. Omlouvání excesů nízkým věkem zde tedy není uplatnitelné. Zároveň je ale také nutno zohlednit, že navzdory impulzivnosti a netrpělivosti, ze kterých plyne jistá hrubost, naivita a občas až agrese, je znát, že Gregor má vychování a dokáže být také zdvořilý a galantní.

Doktor Kolenatý

Doktor Kolenatý je postavou, pro kterou jsem vnímala ze své strany zdaleka nejmenší pochopení. Kdybych bývala při zpracovávání charakterů pracovala pouze s libretem, možná by celá moje interpretace vyšla vstřícněji a pro Kolenatého příznivěji. Já však přečetla nejprve drama.

Doktor Kolenatý, advokát Alberta Gregora, je v mezích typologie mužských postav zástupcem úřadu a práva. Je to chodící encyklopedie a zákoník v jednom, je schopný citovat dlouhé pasáže z knih, ovládá latinu a, jak to tak u takhle bezmezně chytrých lidí občas bývá, absentují jakékoliv lidské emoce či schopnost empatie. On jediný také nepodlehne Elině Makropulos. Má v sobě ukotvený řád, ve kterém se díky svému povolání pohybuje a výjimky nepovoluje. Chladnokrevně koná, tak, jak mu pravidla určují, že to je správně. S Elinou si přitom velice rozumí, když přijde na cynismus, se kterým přistupují k hodnotám lidství. Je to ale zároveň právě Doktor Kolenatý, který vede „soudní řízení“ proti Elině v posledním jednání. V této fázi se už, a to zejména v dramatu, chová bezprecedentně příšerně a určitě ne podle toho, co mu přikazuje právo. Elinu téměř otráví alkoholem, lže jí a divák náhle pochopí, že ačkoliv se Kolenatý po celou dobu snaží být nositelem řádu, ve třetím jednání svou pravomoc naprosto evidentně zneužívá. Tímto jednáním se vybarví Kolenatý jako ta nejpokřivenější postava ze všech, byť celou dobu tuto vlastnost pečlivě schovává pod masku spravedlnosti.

Zajímavostí je, že zatímco u ostatních postav se v průběhu hry dozvídáme něco bližšího, ať už z předchozích fází života či z názorového zázemí, Kolenatý zůstává po celou dobu podivně sterilní bytostí, o které se nedozvídáme nic. Funguje spíše jako moderátor názorů a životů druhých, než že by sám něco řekl. O určité odlidštěnosti a strojovosti svědčí i fakt, že neznáme jeho celé jméno – víme jen, že se jedná o „doktora“ a známe jeho příjmení.

Vždy zůstává nohama na zemi, nikdy se nenechá strhnout vášní. Co mu schází na vášnivosti, doplňuje skrytými lidskými nešvary. Je ironický, sžíravý, vypočítavý a z principu povolání alibistický.

Solicitátor Vítek

Solicitátor Vítek je postavou ukotvenou veskrze „ve starých časech“. Je to starší pán, nikoliv však vetchý. Chová veliký obdiv k Velké francouzské revoluci, což zmiňuje v dramatu poměrně často, cituje z knih, filosofuje, několikrát se odvolává na pojem „demokracie“. Je to prototyp moudrého staršího muže - už nemá skryté ambice Gregora, ani onu agresivitu a dravost, kterou můžeme cítit u Pruse. U Vítky došlo snad k



Obrázek 15: Archivář

nejvýraznějším charakterovým proměnam v důsledku Janáčkovy škrtní v dramatické předloze. Vítek v libretu působí více jako zahořklý, sžíravě ironický muž, který se neváhá do druhých opřít tvrdými slovy, v dramatu figuruje jako člověk mnohem úslužnější.

Ať tak či onak, o čistý typ morouse se nejedná nikde. Vítek je vykreslen spíše jako člověk s velkým smyslem pro zodpovědnost, je důsledný a pečlivý. Vychování „staré školy“ mu káže být zdvořilý, slušný, zároveň je v jeho charakteru vepsána zvláštní úslužnost. V nejstarších poznámkách, které jsem si ke

kostýmní koncepci udělala, jsem si poznamenala, že „*osciluje někde mezi charakterem starého, rázného morouse a citlivým, spravedlivým dědečkem*“. Tato věta docela dobře vykresluje rozpětí Vítkovy postavy.

Rodinný motiv je pro něj také velmi směrodatný – Vítek ještě není dědečkem, je otcem Kristiny. Tento fakt mu dodává v diváckých očích ještě úplně jiný rozměr. Byť nenese Vítek ve své podstatě tak silný odkaz na lidství, a v libretu je jeho dosah dramaturgicky značně omezen, rozhodla jsem se jej zařadit také do „teplé sekce“ a to právě pro onen motiv velké otcovské lásky, cit pro lidství, opravdovost a spravedlnost.

Kristina Vítková

Krista je druhou nejvýraznější ženskou postavou hned po hlavní hrdince. Jedná se o dceru Solicitátora Vítka, studentku zpěvu a aspirující operní zpěvačku. Elinu Makropulos obdivuje, chce být jako ona a za tímto cílem tvrdě jde. V jedné fázi se snaží dokonce zbavit milostného vztahu s Jankem Prusem, aby jí láska nepřekážela v rozletu a kariéře. Tento postoj Kristina výrazně změní po Jankově sebevraždě, kdy si uvědomí, jak je Elinino jednání patologické. Je nucena velice rychle procitnout ze zaslepení leskem a slávou velkého operního světa a dospět. Docela se jí to podaří, vždyť je to nakonec ona, kdo na konci hry učiní moudrý krok a spálí listinu Věci Makropulos. Tak se sama za sebe rozhodne sice pro krátký, ale smysluplný a naplněný život.

Nabízí se myšlenka, že je Krista zrcadlovým odrazem Eliny Makropulos. Pro mě osobně toto přirovnání docela funguje – obě jsou motivicky propojené skrze to, čemu se věnují, obě jsou krásné a pro muže přitažlivé. Na druhou stranu je ale Krista plná života, její party doslova klokotají mládím, odhodláním a touhami. To se o Elině rozhodně říci nedá – paradoxně je to ona, nesmrtelná, kdo kolem sebe šíří podivný pach smrti.

Pro mě osobně byla hned na první čtení Krista fascinující silou, kterou se vyznačuje. Není to síla viditelná na první pohled, agresivní a průrazná – je to síla odhodlaná, pokorná, vytrvalá. Kristina je mladá a z jejího věku plyne i silná naivita a zranitelnost, zároveň je to však element, který do prostředí zvláště zkažených mužských postav přináší krystalickou morální čistotu, skromnost, pokoru a velkou sílu lidství – kterou dobře reprezentuje například výše zmiňovaný krok spálení listiny. Mládí je reprezentováno i hubatostí a impulzivností, která je jedním ze spojujících prvků Kristiny a Janka.

Janek Prus



Obrázek 16: Inspirační zdroj ke kostýmu Janka (vlevo)

Pro Janka těžko hledat z libreta jakoukoliv interpretaci. Sáhla jsem proto po dramatu, kde byl Jankovi ponechán poněkud větší prostor, přesto se ale jedná o poměrně jednoduše načrtnutou postavu.

Hlavním Jankovým rysem je velká naivita, která možná souvisí s jeho věkem, já si ale osobně spíše myslím, že se v jeho případě jedná o povahový rys. Janek je synem dobře postaveného otce, o jeho vztahu k němu se toho ale moc nedozvíme. O vztahu Pruse k Jankovi víme, že v jeden moment zajde tak daleko, že se o vlastním synovi vyjádří, že se za něj stydí. Jedná se o situaci, kdy je Janek tak konsternován Emilií Marty a natolik vyveden z míry tím, že se s ním baví, že neumí říci nic jiného, než „Ano“. Tato situace vystihuje docela dobře, jaký Janek je - Janek je esencí chlapectví ve vší vášni, splašenosti a občasné bezradnosti. Dělá vsutku čest svému jménu.

Na druhou stranu je ale člověkem prostě citlivým, jemným, dětsky umíněným a ochotným a co víc, on je chlapcem doopravdy hodným. Zde si dovoluji drobnou odbočku k výše zmíněnému chlapectví. Zatímco Janek je chlapcem i z podstaty faktického věku a tudíž

reprezentuje chlapectví skutečné, upřímné a čisté (podobně jako Kristina je i on ve své naivitě morálně čistý), druhý nositel podobného odkazu, Albert Gregor, je pro mě spíše obrazem „zamrzlé puberty“. Je v něm cosi nedozrálého, ale ona nedozrálost už je prvkem patologickým, vzhledem k jeho věku. Je to „ňouma“, ale ne vinou mladistvé zbrklosti, Gregor je ňouma z povahy. Chybí mu motivace, chybí mu ona vášeň, kterou Janek soustředí do lásky ke Kristině, ve které ji bezmezně obdivuje, a nechává se jí táhnout. Co mají ale Janek s Gregorem společného, je nevyrovnanost, která vyplyne na povrch po setkání s Makropulos. U Janka je to vlastnost opodstatněná jeho mládím, u Gregora povahový rys. Zatímco se tato vlastnost u Gregora projevuje velkými výkyvy nálad, srdceryvnými výlevy emocí, vyhrožováním a vztekem, Janek pak veliký výkyv emocí po setkání s cynickou Makropulos neunes a ve velkém zmatení citů a zklamání z jednání svého otce sáhne po fatálním řešení – sáhne si na život a zemře. Tento skutek má za následek markantní změnu v chování jeho otce a výraznou proměnu Kristiny, jeho milenky a přítelkyně.

Hauk-Šendorf

Snad nejkrásnější postavou, co se upřímnosti a krásy poselství týče, se pro mě stal Hauk-Šendorf. V textu samotném (a to jak v dramatu, tak v libretu) se o něm mluví jako starci, bláznivém a slaboduchém. Starý určitě je, jedná se o nejstarší postavu, která se ve hře pohybuje – pamatuje si Emilií Marty ještě z dob, kdy byla jeho milenkou pod jménem Eugenia Montez. Víme, že je Hauk ženatý s jinou ženou, ale to jenom proto, že Eugenia zmizela a on ji nemohl nalézt. Víme, že pochází z Andalusie a že měli s Eugenií pravděpodobně velmi vášnivý vztah. Z její strany to pravděpodobně moc vážně míněná záležitost nebyla, nicméně Hauk tvrdí, že se stal idiotem jen proto, že rozum zanechal u ní, čímž se pravděpodobně snaží nastínit, jak vážně míněný vztah to z jeho strany byl.

Hauk přichází poprvé v zástupu obdivovatelů v druhém jednání – je to snad jediný z

nich, který si přichází pro opravdovou lásku a nic jiného od Eliny nežádá. V tom shledávám největší krásu jeho charakteru – on až do konce opravdu věří ve velkou životní lásku a v její sílu („*nestárne, kdo miluje*“). Hauk je, podobně jako Kristina, nositelem veliké a čisté upřímnosti, lidského příběhu plného lásky a obětování se. On je esencí veliké lidské vášně a smyslnosti, které jsou v operním zpracování podtrženy ještě španělskými motivy a zvukem kastanět. Elina jej nesmírně přitahuje, jednak proto, že je do ní stále ještě bezhlavě zamilovaný, dále pak tím, že se vůbec nezměnila a je stále stejně krásná.

Je jejím opakem. On žije život plný pomíjivosti - v dobách, kdy ona byla tou svůdnou Eugenií, byl on vášnivým milencem bez závazků a nyní přichází se stejně svůdnou Emilií hovořit starý, zamilovaný muž bez majetků (má pouze náhrdelník, který vzal své manželce) a slibuje jí snad jen velkou lásku. Emilie dokonce v jeden moment s Haukem téměř odejde - snad je to ta chvíle, kdy má pocit, že něco takového má skutečně smysl. Na odchodu je však zadržena a Hauk odchází sám (v libretu je odveden postavou Lékaře). Byť po seškrtnání zůstal Hauk v příběhu spíše jenom jako epizodní postava, pro mě nese jedno z nejsilnějších poselství v celém příběhu, zprávu o síle lásky a utrpení, které dokáže neopětovaná či ztracená láska přinést. Navzdory své blízkosti se smrtí je postavou nadčasovou a stojí v kompletní juxtaopozici vůči hlavní hrdince.

C.6 Kostýmní řešení

Elina Makropulos



Elina Makropulos. První, druhé a začátek třetího jednání.

Vzhledem k dynamice vývoje postav se stala Elina Makropulos tou jedinou, jejíž kostým prochází v průběhu příběhu razantnějšími proměnami. U Eliny jsem se také jako u jediné nevázala téměř žádnými konvencemi dobového kostýmu, v pevném přesvědčení,

že Elina jakožto bytost, která nechtěně pokořila vládu času, nemusí vůbec dodržovat nepsaná pravidla dobového odívání.

Tedy jediným momentem, ve kterém jsem se snažila Elinin kostým přiblížit dobovému usazení ostatních charakterů, byl kostým pro **první jednání**. Elina zde vystupuje jako tajemná, vševědoucí, sebevědomá žena, femme fatale a nesmírně přitažlivá osoba. Nikdo netuší, jaké tajemství se za jejím vzhledem ukrývá, nikdo ji nezná, pouze její jméno rezonuje všude, kudy projde.

Dominantní část kostýmu je tvořena ve 30. letech tolik populárním, klasickým šedivým kalhotovým kostýmem z lehké a pevné vlněné látky. V této době se jednalo o moderní a pokrokový oděv ženy, která měla styl a sebevědomí – zároveň kalhoty byly v módě pro ženy naprostou novinkou a předznamenávaly epochu nového budování ženského sebevědomí v rovině feminismu. Veškeré tyto symbolické charakteristiky kalhotového kostýmu mé představě o směřování postavy Eliny Makropulos konvenovaly.

Inspirovala jsem se takovými kalhotovými kostýmy, jaké nosily hvězdy stříbrného plátna, například Marlene Dietrich. Kalhoty jsem nechala záměrně široce střížené a splývavé tak, aby nebylo možné příliš sledovat siluetu nohou. Sako jsem potom volila v odpovídajícím dobovém střihu.

Ke kostýmu jsem zvolila vysoké boty na platformě (klínku). Tuto volbu jsem delší dobu nechávala otevřenou – bála jsem se, že vyšší podpatek bude mít vliv na způsob pohybu zpěvačky a že by mohla Elina působit až příliš nejistě. Zároveň jsem chtěla ale protáhnout siluetu a vysoké podpatky jsem považovala za obuv dostatečně důstojnou Elininu postavení. Nakonec tedy volba padla na šněrovací obuv bez samostatného podpatku – platforma zajišťuje větší stabilitu.

Pod šedivým kostýmem vidíme černý rolák a k němu v odpovídající barvě kožené rukavice. Prvním důvodem, pro který jsem po těchto dvou prvcích sáhla, byla bezesporu touha zahalit tělo Eliny Makropulos, jak jen to bylo možné. Vycházela jsem z teze, že nejnázne je poznat věk lidského těla podle kůže na rukách, na krku a podle neobarvených vlasů. Rukavice pro mě byly tak možností zahalit a skrýt vrásčité ruce s naběhlými žilami a zároveň jsem tak dodržela společenskou dobovou konvenci – totiž, že žena do dobré společnosti bez rukavic nešla. V neposlední řadě jsem rukavice volila za účelem podpoření onoho podivného odstupů, který Elina zaujímá v komunikaci se všemi ostatními postavami v průběhu prvního jednání. Rolák potom posloužil zejména k výše zmíněnému zakrytí a protažení linie krku.

Obdobným principem – tedy zakrytím partie těla prozrazující věk – jsem se řídila i při rozhodování ohledně pokrývky hlavy. I s ohledem na exotičnost postavy Eliny Makropulos jsem nakonec kostým doplnila turbanem, ve třicátých letech velice oblíbeným doplňkem. Turban zahaluje vlasy, zatajuje věk, ale i pohlaví nositelky.

Kostým se razantně proměňuje se začátkem **druhého jednání**. Elina je po dozpívaném operním představení, přijímá obdivovatele a pugéty. Zde jsem vycházela z faktu, že Elina dozpívala představení – dost možná má tedy na sobě zbytky kostýmu a zároveň je ještě docela jistě nalíčená – jedná se tedy o jakousi stopu divadla na divadle, navíc postupně rozehranou do dalšího představení. Zajímalo mě, jak Elině vytvořit auru nedotknutelnosti, dominance a autority, ale zároveň, jak v kostýmu zároveň obsáhnout protipól. Velikým inspiračním zdrojem se mi pro tuto fázi staly fotografie operních divacích dvacátého století, které jsem se rozhodla spojit s aktualizací a doplnit momentem rozpadu velkého operního kostýmu, který po představení vždy přichází. Výsledkem je syntéza nejrůznějších současných prostých materiálů (úplet) a velkolepých, drahocenných materiálů (bílá paví peří, hedvábí).

Elina má na sobě dlouhou, bílou, „áčkovou“ sukni z hedvábného dišesu, jejíž obří měkké sklady spočívají na konstrukci spodničky. Délka sukne neumožňuje vidět obuv

nositelky. Absence ornamentu v kombinaci s velkým množstvím látky dává dostatečně vyniknout kráse materiálu a zároveň ve velké ploše funguje jako samostatné umělecké skulpturální dílo. I proto jsem po takto mohutném kusu oděvu, zakrývajícím téměř celou siluetu spodní části těla, sáhla. Toužila jsem mírně podpořit celkový dojem nedotknutelné sochy – pomníku, kterým Elina v druhém jednání působí. I z tohoto důvodu jsem volila bílou barvu. Je to barva bílého mramoru, zároveň ale také podporuje pocit určité ojedinečnosti - bílý kostým na rudém pozadí skutečně působí výlučně.

Sukni jsem doplnila opět rolákem. Motivace k použití tohoto prvku byla stejná jako v případě roláku v prvním jednání – zakrytí krku, skrývání skutečného věku a protažení celkové siluety. Rolák je v kontrastu se sukni prvkem typickým spíše pro moderní dobu a i materiál – silný, hladký úplet – jej staví k sukni v lehkém protikladu. Jedná se o prvek, který spíše podtrhuje onu polorozebranost divadelního kostýmu, když představení skončí a herec či herečka v něm ještě dohrává svou roli.

Surreálnost kostýmu podtrhuje velký límec z bílého pavího peří, který jsem umístila na konstrukci na záda Eliny. Vycházela jsem původně z alžbětinského límce, který jsem posléze posunula více na záda (zde jsem vycházela z konstrukcí pro sambové „batůžky“) a vytvořila tím skutečně bílou auru okolo hlavy. Bílé peří pávů – albínů symbolizuje ojedinečnost Eliny Makropulos (i ona je jakýmsi albínem ve světě lidí) a zároveň dodává celé siluete potřebnou křehkost. V neposlední řadě dává neokázale najevo veliké materiální bohatství, kterým se svět Eliny Makropulos vyznačuje.

Bílý monolit kostýmu je rozbit pokrývkou hlavy – zlatou čepičkou ve stylu 20. a 30. let. Pokrývka hlavy pro mě byla jednoznačnou volbou, opět z důvodů, ze kterých jsem se rozhodla pro turban v prvním jednání – potřeba zakrýt vlasy a skrýt pravý věk a identitu. V případě druhého jednání se ale nabízela také z dalšího důvodu. Kromě dojmu pomníku či nedostupné sochy, působí celá situace tak, jako by Elina byla královnou udílející audienci. Tento status je velice lákavé vyjádřit i jiným prostředkem než pouze mizanscénou či celkovou siluetou. Jak tedy opsat symbol koruny? Konkrétně zde mi posloužily fotografie operních div – většina těchto žen se totiž nechávala fotografovat s nejrůznějšími čelenkami, tiarami a podobnými ozdobami. Vrátila jsem se také paralelně k fotografiím pávů – albínů. I ti mají na hlavě drobnou korunku. Kombinací těchto zdrojů a podrobné rešerše jsem se dopracovala k výslednému tvaru – zlaté večerní čepičce.



Elina Makropulos, třetí jednání.

Ve **třetím jednání** jsem se snažila kostým posunout ještě k surreálnější podobě. V této fázi již Elina ztrácí přičetnost, aby se záhy probrala k racionalitě – končí veškerá představení a falešné hry, které hrála a vyjevuje se pravda. Tuto pravdu jsem zobrazila ve scénografickém řešení a chtěla jsem ji promítnout i do řešení kostýmního. Dopracovala jsem se nakonec k vrstevnatému tvaru, který díky vrstvení v průběhu třetího jednání dokáže změnit podobu. Elina zůstává od začátku třetího jednání oblečena v šaty. Nejedná se už ovšem o honosnou róbu operní královny z předchozího výstupu.

Tentokrát nacházíme Elinu po noci strávené s Prusem a celé jednání začíná scénou, kdy se oba budí v posteli v Elinině hotelovém pokoji. Krom tohoto prostého faktu (pohybuje se v nočním prádle) jsem také pracovala s velikou zranitelností a prostotou, které se zde u Eliny začínají projevovat. Proto je po celé třetí jednání oděna do lehké, vzdušné řízy v šedavých odstínech. Volila jsem lehkou, splývavou látku (z hlediska materiálu ideálně hedvábí), která působí vzdušně a křehce, umožňuje vrstvení a lehké rýsování siluety, neustále je v pohybu.

K této říze jsem na první část třetího jednání přidala pelerínu z pevného černého materiálu, která evokuje jakési pouzdro či futrál. Svázaná ramena znemožňují hlavní hrdince jakýkoliv výraznější pohyb, celá silueta působí zvláštním mnišským až meditativním způsobem. Zároveň můžeme cítit, že ono pouzdro sehrává i roli určité ochrany před útoky vnějšího světa. Ochrannou úlohu sehrávají také rukavice, které má Elina oblečeny zároveň s pelerínou – dávají Elině nejen potřebný ochranný odstup, ale také, podobně jako v prvním jednání, skrývají poslední tajemství, která Elina má. Podobně jako roláky v předchozích částech funguje také zvýšený krk u peleríny.

K mnišskému dojmu přispívá i fakt, že je Elina bosa. Tento krok jsem učinila za účelem určitého polidštění jejího charakteru a podtržení utrpení a ubohosti, které prožívá.

Poprvé za celou dobu spatřuje divák také vlasy hlavní hrdinky – popelavě bílé, krátké, řídké a neupravené. Poprvé vidíme bližší charakteristiku věku Eliny Makropulos a dostáváme podstatně bližší obraz Eliny jako člověka.

K zobrazení prosté lidské postavy hlavní hrdinky poté slouží výrazná kostýmní proměna během soudu, který s Elinou vede Doktor Kolenatý. Elina v této situaci přichází o rukavice a o ochranné pouzdro peleríny a divák tak spatřuje holou podstatu jejího těla, oděného pouze do lehounké řízy s krátkými rukávy.

Ta, přestože má střih velice volný a místy dokonce přiřasený, by měla díky jemnému materiálu dávat tušit siluetu těla pod ní mnohem lépe, než předchozí róby.

Rozcuchané vlasy má nyní uhlazené k lebce, jejíž silueta se tak stává siluetou hlavy Eliny. Vidíme tak člověka v posledních chvílích života – naprosto holého a obnaženého. V závěru příběhu, když Elina odchází od ostatních smrtelníků směrem do stínového světa mužských siluet sboristů, se jedná o unavenou lidskou schránku, oblečenou pouze v úmrtní oděv, odebírající se na onen svět.

Jaroslav Prus

V kostýmní koncepci jsem primárně vycházela ze společenského postavení Jaroslava Pruse a z kontextu, ve kterém se pohybuje. Prus je jedním z plejády typových mužských charakterů, kterými je Elina obklopena – mužů, které Elina přitahuje a kteří se o ni ucházejí. Proto bylo pro mě v přemýšlení o kostýmu pro Jaroslava Pruse důležité i neustálé porovnávání s ostatními kostýmy, zejména s „Bertíkem“ Gregorem a Jankem.

Pro zachycení vnitřní vojenské disciplíny, která je pro Pruse typická, jsem se rozhodla sáhnout po tvaru,



Jaroslav Prus.

který by dokázal spojit pevný tvar, jasnou, vyhraněnou siluetu a určitou disciplínu, upjatost, s elegancí. V souladu s rozhodnutím zpracovat kostýmní návrhy částečně v dobovém stylu, jsem od začátku měla představu delšího balonového kabátu s odjímatelným páskem. Tato silueta byla ve 30. letech velmi moderní a zároveň se jednalo o poměrně nový obraz elegancie. Velice se mi zamlouvala silueta dělená páskem, takové řešení navíc nabízí další vrstvení a práci s charakterem člověka, který se pod vojenskou slupkou nachází.

Upjatost a disciplínu jsem chtěla podpořit také volbou kravaty, kterou můžeme vidět pod kabátem.

Dále jsem dominantní prvek kabátu doplnila šedivými dobovými kalhotami a bílou košilí. Obutí je Prus v dobové kožené polobotky tmavé barvy – temně šedivé či temně modré.

U Pruse je zřejmé, že zlom po noci strávené s Makropulos vede k určitému zlomení a, lidově řečeno, ke ztrátě jakési „image tvrdáka“. Tuto proměnu se nabízí podpořit odebráním kabátu, ztrátou pásku, kravaty – ztrátou určité šněrované disciplíny a ztrátou klobouku. Prus vstává ráno z Elininy postele pouze v kalhotách a bílé košili. V souladu s dobovými konvencemi nemá Prus pásek, nýbrž šle.

Šedozelený odstín kabátu určuje Prusovi naprosto jasně místo ve „studené sekci“.

Taktéž v souladu s dobovými konvencemi jsem zvolila klobouk. Pokrývka hlavy se stala ostatně významným rozlišovacím prvkem pro mužské postavy. Někdo nemá pokrývku, někdo má bekovku, Prus má klobouk typu fedora. Pro ten jsem se rozhodla jednak pro jeho dobovou modernost, jednak pro jeho vzhled lehce mafiánského typu – touto evokací jsem chtěla podpořit Prusovu dravost.



Albert Gregor.

Albert Gregor

U Alberta (Bertíka) Pruse se mi práce na kostýmu stala značně náročnou proto, že jsem se snažila o propojení vizáže trucovitého kluka s tělem a charakterem dospělého muže. Nechtěla jsem ale, aby se z Gregora stala karikatura dospívajícího spratka, což se bohužel v raných stádiích kostýmních návrhů stalo několikrát. Byla jsem si vědoma toho, že byt' má Gregor manýry malého dítěte, pořád se jedná o muže ve středních letech a tudíž by tato skutečnost měla být znát. Inspiraci jsem nakonec našla na dobových fotografiích sportovců a automobilových závodníků. Imponovalo mi furiantství, které bylo v jejich stylu oblékání cítit a nabyla jsem názoru, že ve vztahu ke kostýmům ostatních mužů by takový kostým mohl fungovat.

Výchozím bodem Gregorova kostýmu se staly pumpky – vlastně takové neúplné kalhoty. Touto střední délkou kalhot jsem Gregora postavila někam mezi chlapectví ztělesněné Jankem Prusem v krátkých kalhotách a mezi muže oblečené v dlouhé pánské kalhoty. Pumpky jsem navzdory dobovým konvencím doplnila páskem – líbila se mi robustnost

pásku, kterým je Gregor svázán a zároveň jsem se tímto detailem snažila narušit jinak poměrně silně dobovou siluetu.

Šedavé pumpky jsem doplnila hnědými podkolenkami z pleteniny, maně evokujícími dětské punčocháčky. Lehce dětsky působí také polobotky s kulatou špičkou se švem, které má Gregor obuty.

Z pleteniny je také kostkovaná okrová vestička, kterou má Gregor oblečenu přes bílou košili. Pletené materiály jsem používala zejména tam, kde jsem se snažila o vyjádření určité domácké pohody a v případě Gregora, až lenivosti. Měkké materiály také nesou poselství o celkové měkkosti, tvárnosti a ohebnosti dotyčného charakteru. V kontrastu k nim potom stavím takové prvky jakými jsou například již zmíněný pásek, či zde opět použitá kravata. Těmi popisují spíše onu svázanou, vyrovnanou podstatu charakteru.

Pokrývka hlavy, kterou jsem zvolila (bekovka) byla kompromisem mezi pokrývkou hlavy dospělých mužů (kloboukem) a chlapeckou hlavou bez pokrývky. Bekovka není kloboukem v pravém slova smyslu, řadila bych ji spíše po bok čepic a z hlediska dnešního je pro mě obdobou kšiltovky (kdybych měla Gregorův kostým převést do 21.století, myslím, že by kšiltovce neunikl...).

Přes dvě spodní vrstvy má Gregor přehozené rozepnuté sako. V případě Gregorova saka mě velmi bavila představa práce se situacemi, ve kterých má Gregor sako konvenčně zapnuto a a těmi, kdy jej má rozepnuté a divák tak může vidět uvolněnou siluetu a veškeré spodní vrstvy kostýmu.

Práce s vrstvením získala ještě jeden rozměr skrze práci s barvou. V rámci rozdělení vedlejších postav do studené a teplé sekce jsem nedokázala Gregorovi přisoudit pouze jednu škálu. Rozhodla jsem se tedy reflektovat jeho charakter a tónovala vnitřní vrstvy v mezích teplé škály hnědavých a okrových odstínů, zatímco ty vnější (pumpky a sako, také bekovka) jsem nechala ve studené šedivé. Gregor tak může libovolně přejímat mimikry studené sekce a přitom je v jádru živým a cituplným člověkem sekce teplé.



Doktor Kolenatý.

Doktor Kolenatý

Hlavním úkolem, který jsem si u Kolenatého stanovila, bylo přenést do kostýmu alespoň trochu z komisnosti a zdánlivé touhy po bezmezném dodržování pravidel, které tak hlasitě projevuje ve svém jednání. Kolenatý je ze všech postav nejformálnější, zároveň ale také nejzrádnější. Snažila jsem se proto v jeho kostýmu zachytit vzhled nudného úředníka, který je ale zároveň dobře oblečeným mužem. Advokát takového formátu, jako je Kolenatý, jistě nechodí oblečen v laciné obleky a má vkus.

Proto jsem v jeho případě zvolila dobře padnoucí oblek v dobovém střihu na jeden knoflík. Vzhledem k mé volbě tělesné konstituce postavy je výsledný tvar dlouhý a působí velice napjatě a téměř uměle vyrovnaně. Kritériem volby barev se pro mě stal fakt, že Kolenatý je snad jediným mužem, který spadá stoprocentně do studené sekce. Jeho oblek je v šedomodré až stříbřitě lesklé barvě, doplněný šedivými polobotkami s protaženou špičkou. Inspiračním zdrojem se mi pro tento kostým staly

úřednické postavy Šedých mužů z románu Michaela Ende *Děvčátko Momo a ukradený čas*.

Jedinou barvou vyčnívající z šedivé palety je potom bílá – barva Kolenatého košile. Krom ní má na sobě Kolenatý ještě temně šedivou uzounkou kravatu a šedivou buřinku. Její tvrdý a kompaktní charakter odpovídal mé představě o celkové jednoduché siluete v jedné linii a zároveň svým vyhraněně formálním charakterem odpovídala dobře povaze Kolenatého a dotahovala jinak nudnou úřednickou siluetu směrem k onomu dobře oblečenému muži, kterého jsem zmínila na začátku.

Solicitátor Vítek

Práce na kostýmu Solicitátora Vítky se mi stala také jednou z těch náročnějších. Trvalo dlouho, než se mi podařilo zachytit mou představu muže takového formátu, jakým Vítek je. Vítek se řadí z hlediska věku mezi starší charaktery příběhu. Je nositelem víry v demokracii, muž s charakterem, lidově řečeno „stará škola“. V rámci kostýmního řešení jsem chtěla zachytit podobu gentlemana, který má velké lidské ideály a zároveň je hluboce oddaný své práci. Pečuje o svůj zevnějšek, ale výsledkem není prudká elegance. Referenční a inspirační zdroje jsem tentokrát čerpala víceméně z reálného života – v mém bezprostředním okolí se dlouhodobě pohybuje hned několik pánů v letech, jejichž garderoba by mohla být Vítkovou. Začala jsem tedy shromažďovat charakteristické rysy tohoto způsobu oblékání a z nich jsem potom vybírala ty, které pro mě v případě Vítky nesly význam.

Výsledkem je opět vrstvený kostým, jehož silueta je opět od ostatních mužských siluet odlišná zejména z hlediska vrchního dílu. Vítkův kabát je bezesporu dominantou kostýmu, navzdory šedivému odstínu, který jsem zvolila. Jedná se o kombinaci vzhledu kabátů z období francouzské revoluce (evidentně Vítkovo nejoblíbenější historické období) a knihovnických plášťů. Z kabátcového střihu zůstala záda, knihovnický plášť zase určoval celkovou délku. Kabát má širší rukávy a u krku zapínání na dva knoflíky. Ty ale Vítek nezapíná, kabát tedy drží relativně uvolněnou formu a navíc odhaluje spodní vrstvu, kterou je pletená vestička – podobnou má na sobě také Albert Gregor.

Zajímavým detailem je vázanka – Vítek totiž nemá klasickou dobovou kravatu či motýlka, nýbrž má okolo krku uvázaný kravatový šátek po vzoru anglických gentlemanů.

Klasické dobové kalhoty jsou doplněny šněrovacími polobotkami se špičkou.

Ohledně zařazení Vítky na poli teplé a studené barevnice jsem měla zpočátku značné pochybnosti. Problém u Vítky je, že po Janáčkových škrtech v libretu už není možné vyčíst ohledně Vítkova charakteru téměř nic. Na pomoc jsem si tedy vzala text Čapkovy komedie, ale ani po jeho přečtení nedominovala v případě Vítky žádná vlastnost, která by ho mohla prokazatelně vyřadit do jedné ze dvou zmíněných skupin. Nakonec našel místo v „teplé sekci“ díky teplým odstínům šedi, do kterých jsem kostým tónovala. Nenese možná silné poselství lásky, ale jeho hluboká víra v demokratické ideály a svobodu je podobně neochvějná jako



Solicitátor Vítek.

zamilovanost jiných. Také jsem dospěla k názoru, že veškeré tyto hodnoty považují za silnější než ony zmiňované povrchní hodnoty, za kterými se pachtí ostatní muži. Vítkovy hodnoty mohou směle být postaveny na stejnou úroveň jako Kristininy.

Kristina Vítková

Jediná výraznější vedlejší ženská role, postava Kristiny Vítkové, se nakonec projevila jako velice silný charakter s nesmírně lidským poselstvím, v závěru takřka s rozhodující rolí. Kristina (Krista) je mladinká, křehká a něžná, ale pod touto skořápkou skrývá nesmírně silnou individualitu, která moc dobře ví, co chce. Bylo mi jasné, že Kristina by na rozdíl od Eliny měla být, co se týče dobovosti kostýmu, kotvená ve stejném období jako mužský ansámbel. Začala jsem tedy zevrubnou rešerší dobových šatů, s tím, že jsem od začátku hledala materiály jemné povahy, s přesahem k transparentnosti. Skrze tyto materiály jsem se záhy dostala ke kraji, od které nebylo daleko k jiným technikám (háčkování atp.).

Výsledná forma vychází z rešerše, ale referenčním zdrojům se podobá pouze volně. Kristina má na sobě háčkováný svetřík s krátkým rukávem a knoflíčkem u krku. Záměrně jsem nevolila svetřík s výstřihem, chtěla jsem, aby zůstal i v kostýmu zachycený onen pocit mladistvé nevinnosti, který působí silně kontrastně k vnitřní síle a rétorice nositelky. Bavlněná příze a drobná kresba svetříku také dobře doplňuje plisovanou šifonovou sukni. Ta v sobě dokázala dostatečným způsobem shrnout veškeré charakteristiky, které se pro Kristinu staly v mém zpracování klíčovými. Jedná se o jemný, zlehka transparentní materiál, který má vysokou pohyblivost, krásně splývá, plisé evokuje skládané sukne školaček aniž by dávalo možnost pro vulgární interpretaci, zároveň se jedná o dobový prvek.

Proti veškeré dobovosti jde potom Kristinina obuv – aby se Kristina mohla svobodně a sebejistě pohybovat mezi veškerými úskalími, obula jsem ji do pohodlných dámských šněrovacích polobotek - „oxfordek“.

Dlouhé, rozpuštěné vlasy a jemný makeup byly taktéž vybrány za účelem navození mladistvého vzhledu.

Kristina je výrazným barevným elementem v celkové barevnici – její kostým je celý v odstínu pudrové růžové. Tuto barvu jsem volila z několika důvodů – zaprvé ztělesňuje snad nejlépe křehkost a něhu nositelky a zároveň dává naprosto jasně tušit, do které ze dvou barevných škál Kristina patří. Obdobnou dominanci teplých barevných odstínů a absenci šedivé nemůžeme vidět u žádné jiné postavy.



Kristina Vítková.

Janek Prus



Janek Prus.

Postava Janka Pruse bohužel po proškrtání zůstala také pouhou epizodní postavou, u které se těžko chytalo jakýchkoliv vodítek pro kostým. Nejvýraznějším rysem, který se nakonec v kostýmu prosadil, byl, prozaicky, jeho věk. Janek je nejmladším mužem hry, naivním a zamilovaným. Věk se odrazil v zásadě zejména v délce Jankových kalhot. Ty jsou ještě kratší než zmiňované Gregorovy pumpky – Janek má na sobě typický dobový chlapecký oděv, kterým byly krátké kalhoty a podkolenky. Ty jsou pak doplněny tmavými šněrovacími kotníkovými polobotkami – na rozdíl od dospělých mužů, kteří mají společenské polobotky pod kotník.

Chlapeckou polovinu kostýmů bylo nutno vyvážit druhou polovinou, která by dokázala v kostýmu prosadit také onu furiantskou a dospívající stránku Janka Pruse. Proto má na sobě Janek krátkou koženou bundu s límcem. Její střih vychází z dobových fotografií módy ve Spojených státech amerických. Podobně jako Vítek, ani Janek bundu nezapíná a tak odhaluje další vrstvy kostýmu – opět se zde setkáváme s pleteninou, tentokrát se nejedná o vestu,

nýbrž o svetr.

Posledním detailem, který blíže specifikuje postavu Janka Pruse se pak stal na uzlík zavázaný šátek kolem krku – jedná se o variaci na vázanku, která ovšem lépe konvenuje chlapeckému charakteru postavy.

Janek, podobně jako Krista, nese ve značné části kostýmu poselství teplé barevnice – kožená bunda je kaštanově hnědá, svetr potom okrový. Ve spodní části kostýmu jsem zachovala unifikovanou šedivou, společnou pro všechny mužské postavy.

Hauk- Šendorf

Epizodní postava Hauka- Šendorfa se ukázala poměrně jasně vymezenou. Jedná se o muže, který přichází ze Španělska, konkrétně z Andalusie. Na svůj původ je patřičně hrdý. Zároveň se jedná o muže v letech, možná dokonce staršího než je Solicitátor Vítek – býval milencem Eliny Makropulos ještě v dobách, kdy byla Eugenií Montez.

Dominantou kostýmu se opět stal kabát. V případě Hauka – Šendorfa jsem vycházela ze siluety kabátů poloviny 19.století a z prostého faktu, že má za sebou dlouhou cestu ze Španělska. Vytvořila jsem těžký temně hnědý cestovní plášť (stříhově pelerínu), pod kterým má Hauk oděv dobově již z módy. Můžeme vidět zlomky – límeček od košile, spodní okraj vestičky... Oblek ale nikdy nemáme šanci vidět – Hauk totiž nemá v žádné akci dostatek času, ani výraznější podnět k tomu, aby



Hauk - Šendorf.

kabát svlékl. Kalhoty jsou šedivé, k nim patří tmavé špičaté, úzké polobotky. Cestovní oděv doplňují tmavé rukavice a nezbytný klobouk. Ten je zvláštností celého kostýmu a poutá pozornost. Jedná se totiž o typický andaluský klobouk typu *cordobes*, který dává tušit, odkud jeho nositel přijíždí. Má nízké dýnko, širokou krempu a nezbytnou stuhu, celý je tónován v teple hnědý odstín, který se opakuje na kabátě.

Kostým Hauka – Šendorfa se sice na jevišti mihne reálně pouze několikrát, budí ale značnou pozornost i pro výrazně odlišnou volbu barev, než jaká je typická pro jiné mužské charaktery. Hauk je totiž nejvýraznějším mužským členem „teplé sekce“. Jak jsem již ve stati k interpretaci napsala, vnímám Hauka-Šendorfa jako nejsilnější obraz lidské lásky v celé této opeře. Proto jsem k šedavému, barevně unifikovanému spodnímu dílu volila teple hnědé svršky, které zaprvé působí dojmem onošenosti a letitosti, zadruhé je jejich barva nositelkou klidu a bezpečí. Haukovi – Šendorfovi také zajišťuje nepochybně jasné místo v rozpětí charakterů.

ZÁVĚREM

Příprava mé závěrečné bakalářské práce se nakonec protáhla z předpokládaného jednoho semestru na semestry čtyři. S *Věcí Makropulos* jsem strávila dva roky života. Nutno přiznat, že se určitě nejednalo o dva roky intenzivního spolužití – bylo to období, kdy se odehrála celá řada důležitých životních událostí a *Makropulos* občas musela stranou, protože jsem musela řešit také jiné problémy a v neposlední řadě jiné texty, jiné divadelní hry. S každým návratem zpět jsem ale věděla více, byla jsem zase o pár měsíců starší, čelila jiným strastem a radostem a s každým návratem zpět k *Makropulos* jsem tušila víc a víc směr, kterým jsem se spolu s ní chtěla ubírat dále. Vzhledem k dlouhodobé práci na koncepci došlo přirozeně k velikým proměnám v rámci jednotlivých částí řešení – a tak, zatímco kostýmní řešení jsem zvládla sama se sebou vybojovat již během onoho prvního semestru, to scénografické získalo výslednou podobu až v semestru posledním.

Jestli jsem na začátku měla k Janáčkoví vztah plný respektu, ale velikého odstupu, v průběhu práce a to zejména v průběhu práce na písemné práci, jsem pronikla hlouběji do tajemství jeho díla. Jestli jsem práci dopsala kvůli něčemu, co jsem poslouchala, pak to byla Sinfonietta a Listy důvěrné. Myslím, že práce na závěrečné práci mě obohatila nejenom o čas strávený plodným a důležitým přemýšlením, čtením a získáváním informací, ale i o čas, který jsem po dlouhé době věnovala pozornému zkoumání modernistické hudby. Kromě Janáčka jsem totiž věnovala čas i dalším modernistickým skladatelům – Bergovi, Hindemithovi...

Tolik tedy k osobnímu obohacení, kterým jsem chtěla závěrečnou část započít. Nyní, tak jako i v úvodní části, hodlám dát zadost alespoň zdánlivé formální správnosti struktury bakalářské práce. Tak tedy: za cíl jsem si dala vytvořit komplexní scénografické řešení opery *Věc Makropulos*, včetně kompletní technické dokumentace. Myslím, že tento cíl se mi splnit podařilo. Vytvořila jsem závěrečnou písemnou práci, ve které jsem shrnula nabyté znalosti a informace, včetně úvah, které mou práci provázely a zároveň jsem v ní objasnila východiska mého řešení a ono řešení samotné.

Ačkoliv může *Věc Makropulos* v současné přetechnizované, přesycené a cynické době působit jako banální pohádka, já zastávám názor, že tomu tak není. Příběh Eliny Makropulos nese nesmírně důležité poselství pro každého z nás, smrtelných lidí, a to v každé době. Je to poselství síly života, poselství, které dává naší existenci význam a dává nám motivaci využít onen krátký čas, který nám je zde na Zemi dopřán, naplno a smysluplně. Vždyť, kdybychom nevěděli, že máme stěží sedmdesát let, život by byl tak ukrutně nudný! Nikdy bychom se za ničím nehnali, nedocenili bychom jedinečnost chvil, které se mohou odehrát jenom jednou za život a život by ztratil ono krásně překotné tempo, které si uvědomujeme pokaždé, co na dortu přibude další svíčka, a nebo když vidíme, jak děti, kterým ještě včera bylo deset, maturují.

Řešit takhle veliké a závažné téma na poli scénografie je samozřejmě troufalé. Já jsem se snažila neřešit zbytečně to, co je vyřčeno, ale v rámci svého výtvarného jazyka jsem se pokusila sdělit věci, které v textu natolik explicitně nestojí. Nakolik je ono řešení správné či není, to už záleží asi na každém čtenáři zvlášť. Jedno je však jisté. Má – li scénograf či scénografka dostatečný cit pro autonomii textu, se kterým pracují, omezuje se množství faktických chyb na minimum. Já jsem se snažila přistupovat k dílu Karla Čapka a Leoše Janáčka s maximální pokorou a pozorností. Nyní nezbyvá než doufat, že se to na výsledné podobě projeví.

SEZNAM ZDROJŮ OBRAZOVÉ DOKUMENTACE

- Obrázek 1** Život Leoše Janáčka. In: *Leoš Janáček* [online]. [cit. 2018-06-26]. Dostupné z: <http://www.leosjanacek.eu/zivot/>
- Obrázek 2** ZAHŘÁDKA, Jiří. "Divadlo nesmí být lidu komedií": Leoš Janáček a Národní divadlo v Brně. Brno: Moravské zemské muzeum, 2012. ISBN 978-80-7028-385-1.
- Obrázek 3** ČERNÝ, František. *Premiéry bratří Čapků*. Praha: Hynek, 2000. ISBN 80-86202-36-4.
- Obrázek 4** autor: František Krasl, Věc Makropulos. In: *Národní divadlo moravskoslezské* [online]. [cit. 2018-06-26]. Dostupné z: <https://www.ndm.cz/cz/stranka/365-vec-makropulos.html>
- Obrázek 5** Věc Makropulos. In: *Virtuální studovna: Databáze a online služby divadelního ústavu* [online]. [cit. 2018-06-26]. Dostupné z: <http://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspxid=901&mode=3&scenographerIds=555>
- Obrázek 6** Věc Makropulos (činohra). In: *Archiv Národní divadlo* [online]. [cit. 2018-06-26]. Dostupné z: <http://archiv.narodnidivadlo.cz/print.aspxjz=cs&dk=Inscenace.aspx&ic=916>
- Obrázek 7** autor: Patrik Borecký, Ta hrozná samota Radokovy Eliny Makropulos. In: *Novinky.cz* [online]. [cit. 2018-06-26]. Dostupné z: <https://www.novinky.cz/kultura/354236-ta-hroznasamotaradokovyelinymakropulos.html>
- Obrázek 8** autor: ČTK, Diváci tleskali, kritici si od Věci Makropulos drželi odstup. In: *Lidovky.cz* [online]. [cit. 2018-06-26]. Dostupné z: https://www.lidovky.cz/divaci-tleskali-kritici-si-od-veci-makropulos-drzeli-odstup-pl2-/kultura.aspx?c=A101118_225031_In_kultura_kim
- Obrázek 9** autor: Wilfried Hösl, Die Sache Makropulos mit perfekter Besetzung: Nadja Michael glänzt bei den Münchner Opernfestspielen. In: *Bachtrack* [online]. [cit. 2018-06-26]. Dostupné z: https://bachtrack.com/de_DE/kritik-opernfestspiele-muenchen-sache-makropulos-nadja-michael-tomas-hanus-muenchen-juli-2015
- Obrázek 10** autorka: Hannah Albrecht, Vec Makropulos | Bühne Mitarbeit b. Anna Viebrock | Salzburger Festspiele 2011. In: *Hannah Albrecht Szenografie* [online]. [cit. 2018-06-26]. Dostupné z: <http://www.hannah-albrecht.de/theaterarbeiten/>
- Obrázek 11** Moskva přivezla svou Věc Makropulos. In: *Opera Plus* [online]. [cit. 2018-06-26]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/moskva-privezla-svou-vec-makropulos/>
- Obrázek 12** Národní památník na Vítkově. In: *Prague Stay* [online]. [cit. 2018-06-26]. Dostupné z: <https://cz.prague-stay.com/lifestyle/clanek/482-narodni-pamatnik-na-vitkove>
- Obrázek 13** Architect Oscar Niemeyer. In: *Heather Jenkinson | Interior Design* [online]. [cit. 2018-06-26]. Dostupné z: <http://livinginaprettyhowtown.blogspot.com/2010/03/oscar-neimeyer-architect.html>
- Obrázek 14** How to Visit the Maison de Verre in Paris. In: *Untapped cities: Rediscover you city* [online]. [cit. 2018-06-26]. Dostupné z: <https://untappedcities.com/2013/02/13/how-to-visit-the-maison-de-verre/>
- Obrázek 15** Archivář. Digitální archiv Šechtl a Voseček. In: *Šechtl a Voseček* [online]. Pelhřimov [cit. 2018-08-13]. Dostupné z: <https://sechtl-vosecek.ucw.cz/cml/fotografie/foto3546.html>
- Obrázek 16** 1930s Fashion for Men: Style Shaped by the Great Depression. *The Fashionisto* [online]. 2015 [cit. 2018-08-13]. Dostupné z: <https://www.thefashionisto.com/1930s-fashion-men-style-shaped-great-depression/>

Veškerá ostatní obrazová dokumentace byla pořízena autorkou práce.

BIBLIOGRAFIE

(zdroje jsou řazeny postupně v pořadí, ve kterém byly pro psaní práce využity)

1. ZAHŘÁDKA, Jiří. *"Divadlo nesmí být lidu komedií": Leoš Janáček a Národní divadlo v Brně*. Brno: Moravské zemské muzeum, 2012. ISBN 978-80-7028-385-1.
2. ČERNÝ, František. *Premiéry bratří Čapků*. Praha: Hynek, 2000. ISBN 80-86202-36-4.
3. VOGEL, Jaroslav. *Leoš Janáček*. Redaktor Alena NĚMCOVÁ. Praha: Academia, 1997. ISBN 80-200-0621-4.
4. LEDEREROVÁ, Zuzana. *Josef A. Šálek - scénografie Janáčkových oper*. 1978.
5. ORT, Jiří. *Pozdní divoch: láska a život Leoše Janáčka v operách a dopisech*. Praha: Mladá fronta, 2005. ISBN 80-7239-186-0.
6. MUDROVÁ, Jitka. *Libreto versus divadelní hra. S využitím textu Karla Čapka Věc Makropulos*. Praha, 2011. Diplomová práce. Univerzita Karlova. Fakulta pedagogická. Vedoucí práce Prof. PhDr. Dagmar Mocná, CSc.
7. HOLLÄNDER, Hans a Theodore BAKER. Leoš Janáček and His Operas. *The Musical Quarterly*, Vol. 15, No. 1 (Jan., 1929), pp. 29-36. Oxford University Press. Dostupné také z: <http://www.jstor.org/stable/738303>
8. BRAUNMÜLLER, Robert. Leos Janáček's Oper "Die Sache Makropulos" im Münchner Nationaltheater: Premiere in der Bayerischen Staatsoper. In: *Abendzeitung München* [online]. München, 2014 [cit. 2018-02-17]. Dostupné z: <http://www.abendzeitung-muenchen.de/inhalt.premiere-in-der-bayerischen-staatsoper-leos-jan-ceks-oper-die-sache-makropulos-im-muenchner-nationaltheater.a5227c55-33b7-4256-9e20-85af2bf79f6a.html>
9. ČAPEK, Karel. *Dramata: Loupežník: R.U.R.: Věc Makropulos: Bílá nemoc: Matka*. [online] 1. soubor. vyd. Praha: Československý spisovatel, 1994. 472 s. Spisy, sv. 7. Dostupné také z: http://web2.mlp.cz/koweb/00/03/34/75/86/vec_makropulos.pdf
10. KANOLD, Jürgen. Umjubelt: "Die Sache Makropulos" am "Opernhaus des Jahres". In: *Südwest Presse* [online]. München [cit. 2018-02-17]. Dostupné z: https://www.swp.de/unterhaltung/kultur/umjubelt_-_die-sache-makropulos_-am-_opernhaus-des-jahres_-21528339.html
11. ŠKÁPÍKOVÁ, Jitka, Dan MORAVEC a Helena PETÁKOVÁ. Bloudí jako Ahasver. In: *Český rozhlas* [online]. Praha, 2014 [cit. 2018-02-17]. Dostupné z: http://www.rozhlas.cz/cesky/puvoduslovi/_zprava/bloudi-jako-ahasver--1341450
12. LEDEREROVÁ, Zuzana a Svatava PŘIBÁŇOVÁ. *Svět Janáčkových oper*. Brno: Moravské zemské muzeum, 1998. ISBN 80-702-8124-3.
13. *Leoš Janáček. Pohled do života i díla*. [V Praze: Fr. Borový, 1924]./
14. JANÁČEK, Leoš, Max BROD, Jan RACEK a Artuš REKTORYS. *Korespondence Leoše Janáčka s Maxem Brodem*. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1953. Janáčkův archiv.
15. Leoš Janáček: Život. *Leoš Janáček* [online]. [cit. 2018-05-10]. Dostupné z: www.leosjanacek.eu/zivot/

16. PŘIBÁŇOVÁ, Svatava. Leoš Janáček: V životě a v práci. *Moravské zemské muzeum* [online]. [cit. 2018-05-10]. Dostupné z: <http://www.mzm.cz/pamatnik-leose-janacka/leos-janacek-v-zivote-a-v-praci/>
17. BLACHUT ML., Beno. Leoš Janáček. *Národní divadlo* [online]. [cit. 2018-05-10]. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/umelec/leos-janacek>
18. JANOUŠEK, PAVEL. "Mezi Problémovým Dramatem a Groteskou [Druhá Etapa Dramatické Tvorby Karla Čapka]." *Česká Literatura*, vol. 37, no. 3, 1989, pp. 193–205. *JSTOR*, JSTOR, www.jstor.org/stable/43743576.
19. JANOUŠEK, Pavel. *Studie o dramatu*. 1993. Dramatica.
20. NOVÁK, Miroslav. *Leoš Janáček's Oper Věc Makropulos*. Heidelberg, 1998. Dizertační práce. Ruprecht–Karls–Universität Heidelberg.
21. MUDROVÁ, Jitka. *Věc Makropulos: Od myšlenky k provedení*. Praha, 2011. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze. Vedoucí práce Doc. PhDr. Stanislav Pecháček, Ph.D.
21. SVOBODOVÁ, Hana. *Ženská postava v dramatech Karla a Josefa Čapkových*. Brno, 2010. Bakalářská práce. Masarykova univerzita v Brně. Vedoucí práce Mgr. Libor Vodička, Ph.D.
22. ŠTĚDRŮ, Miloš. *Leoš Janáček a hudba 20. století: paralely, sondy, dokumenty*. Brno: Nadace Universitas Masarykiana, 1998. Scientia (Nadace Universitatis Masarykiana). ISBN 80-210-1917-4.
23. ARIÈS, Philippe. *Dějiny smrti*. Praha: Argo, 2000. Každodenní život. ISBN 80-720-3293-3.
24. KOUBSKÁ, Vlasta. *Zbyněk Kolář*. V Praze: Institut umění - Divadelní ústav, [2017]. ISBN 978-80-7008-390-1.
25. BRUG, Manuel. Es lebe die untote Diva in "Die Sache Makropulos". *Die Welt* [online]. 2011 [cit. 2018-06-26]. Dostupné z: <https://www.welt.de/kultur/musik/article13540870/Es-lebe-die-untote-Diva-in-Die-Sache-Makropulos.html>
26. P. PACHL, Peter. Witzig geschärftes Plädoyer fürs Altern: Christoph Marthaler inszeniert Janáčeks „Věc Makropulos“ in Salzburg. *Neue Musikzeitung: Deutschlands grösste Musikfachzeitung* [online]. 2011 [cit. 2018-06-26]. Dostupné z: <https://www.nmz.de/online/witzig-geschaerftes-plaedoyer-fuers-altern-christoph-marthaler-inszeniert-janaceks-vec-makrop>
27. LEMKE - MATWEY, Christine. Und immer wieder verheddert sich der Schal. *Die Zeit* [online]. 2011 [cit. 2018-06-26]. Dostupné z: <https://www.zeit.de/2011/34/Oper-Marthaler>
28. HAVLÍKOVÁ, Helena. Vydařený záznam Janáčkovy Věci Makropulos i hysterický hamburský Don Giovanni. *Lidovky.cz* [online]. 2015 [cit. 2018-06-26]. Dostupné z: https://www.lidovky.cz/vydareny-zaznam-janackovy-veci-makropulos-i-hystericky-hambursky-don-giovanni-gd0-/kultura.aspx?c=A151130_171946_in_kultura_hep
29. Kauza Radok versus Makropulos. *Opera Plus* [online]. 2014 [cit. 2018-06-26]. Dostupné z: <https://operaplus.cz/kauza-radok-versus-makropulos/>
30. KLEPAL, Boris. Věc Makropulos pronikavá a jemná až do morku kostí. *Brno, město hudby* [online]. 2014 [cit. 2018-06-26]. Dostupné z: <http://www.mestohudby.cz/publicistika/kritika/vec-makropulos-pronikava-a-jemna-az-do-morku-kosti>