

Proměny Čapkova dramatického textu v Janáčkově opeře Věc Makropulos

Lenka Křupková

Autor stejnojmenné literární předlohy Janáčkovy předposlední opery Věc Makropulos, Karel Čapek, neměl zájem spolupracovat se skladatelem na libretu, pokládal zhudebnění právě této hry za předem ztracenou záležitost. Dovoluje proto Janáčkovi manipulovat s dílem dle jeho uvážení. Čapek si hry sám patrně příliš nevážil a kromě toho se mu jevila volba žánru konverzační komedie pro operu poněkud neobvyklá.¹ Janáček si libreto vytváří sám a přistupuje k němu především z pozice operního skladatele. Janáčkovými zásahy do textu a tím, že zvýraznil či potlačil některé dramatické linie, pak dochází k určitému estetickému posunu původní Čapkovy hry. Cílem tohoto referátu je poukázat na konsekvence tohoto procesu transformace činoherního dramatu v operní libreto.

Čapkova dramatická poetika se ve dvacátých letech výrazně proměnila. Hry, v této době vzniklé, nespojuje pouze sujetové východisko. Spekulatívni prvek figurující ve fabulační rovině řadí tato díla k utopiím, ke sféře vědeckofantastické literatury. Bývají rovněž přiřazována k žánru tzv. problémové dramatiky,² v níž byla významová rovina her odpoutána od bezprostřední sociálně historické konkrétnosti a řešila neutrálnější a obecnější „problémy“ – v tomto kontextu tedy ty, které byly pro dané publikum nejpřitažlivější – problémy vztahů lidí a techniky.

Karel Čapek zdůrazňoval existenci mnoha lidských pravd a relativnost lidských činů. Proto také hra Věc Makropulos nemohla být tragédií nebo dramatem v klasickém slova smyslu, jejichž příběh stojí na konfliktním střetnutí dvou protikladných nutností. Naopak, relativnost věcí je prvním axiomem Čapkovy dramatické výpovědi. Uznání mnoha pravd rozbíjí konflikt a mění jej v dramatickou konfrontaci názorů na problém lidské dlouhověkosti.

¹ Karel Čapek svou hru označuje jako komedie právem, protože má typické komediální uspořádání groteskně nepravděpodobných snah. „Důraz není na fatalitě situací (...), v nichž se dramatická postava ocitá a jedná, ale na cílevědomé akci, pomocí níž chce postava dosáhnout svého cíle, narážejíc při tom na jednání dalších postav, které jí v dosažení cíle brání (...).“ (Hořínek, Zdeněk: *Kniha o komedii*. Praha 1992, s. 26.) V konverzační komedii jsou slovní paradoxy výrazem paradoxních názorových postojů, paradoxní vidění obrací konvenční představy o lidech a institucích.

² Janoušek, Pavel: *Čapkova poetika dramatu a „nepovedené“ konce jeho her*. In: Studie o dramatu. Praha 1993, s. 39–71. Podle autora této práce stojí pojem problém ve stejné rovině s pojmem dramatický konflikt, představuje však zcela odlišnou kvalitu. Dramatický konflikt vzniká z konkrétních vztahů mezi lidmi, z protichůdnosti jednání jednotlivců, tedy z dramatického děje. Je podmíněn vědomím „vyšších“, svým způsobem absolutních hodnot, které vnáší do tohoto jednání prvek nutnosti a nevyhnutelnosti. Jakkoli je sám o sobě neřešitelný, směřuje od expozice, v níž je nastolen, k nutnému a zákonitému konci, tj. k vyrovnání a zániku všech protikladů: „...Závěrečný smír, divákem prožitá katarze, tu má být definitivní tečkou – jediným možným řešením, po němž už nemůže nic následovat.“

Členění této hry je poměrně konvenční, jde o typ tříaktového dramatu, kde náznaky klasické pětistupňové koncepce lze vcelku snadno nalézt. Pavel Janoušek hovoří o třístupňové stavbě českých problémových dramát.³

První stupeň dramatu tvoří expozice nastolující problém. První ideový vrchol, tedy konfrontace názorů na zvolený problém, představuje druhý stupeň a třetím stupněm ve výstavbě problémového dramatu je druhý ideový vrchol, ve kterém se prezentuje autorova subjektivní představa o možném řešení.

Ve Věci Makropulos expozice problému, tedy lék na dlouhověkost, vyplňuje většinu dramatického průběhu a až v poslední třetině jsou účinkující hrdinové postaveni před centrální problém dramatu – má-li se žít nesmrtelně. Toto řešení bylo dramaturgicky možné také tím, že Čapek ve svém příběhu odhaluje záhadu na žánrovém podkladu atraktivní detektivky, pro kterou je toto syžetové schéma vlastní. Jednotlivé postavy v okamžiku prvního ideového vrcholu sdělují svou představu možného řešení problému jen po dobu nezbytně nutnou, protože má tato scéna převážně verbální ráz. Tato scéna by mohla být pocitována jako překážka dramatického dění, proto se Karel Čapek pokusil její „verbálnost“ vyrovnat dostatečně motivovanou scénou předstíraného soudu.⁴

Ve druhém ideovém vrcholu předkládá Čapek svou představu řešení. Je v souladu s koncepcí problémového dramatu, že dramatický problém zůstává nevyřešen, „nesměruje k vytvoření závěrečného klidu a smíru, ale naopak k vyvolání divákovy myšlenkové aktivity“.⁵ Závěr tedy není vyústěním vnitřní kauzality díla. Je logické, že Věc Makropulos jako drama určitého zaměření přinese závěr relativizující a všeobecně platný. V absolutním – konfliktním dramatu – všechny prvky stavby významové roviny směřují od začátku k nutnému konci. Tradiční závěry dramatu tvoří smrt hlavního hrdiny v tragédii či svatba v komedii. Divák nepotřebuje hledat jinou alternativu řešení. V problémovém dramatu divák tuto katarzi neprožije, jelikož ho autor aktivizuje, přenáší na něj povinnost samostatně se k problému vyjádřit a přinést vlastní koncepci závěru.

Čapkova „komedie“ tedy není dramatem zachovávající zásady klasické dramaturgie. Osnovou děje není proces uskutečňování „činu“, kterým by se hrdina zapléтал do tragické dialektiky. V Čapkově hře jde v prvé řadě o proces poznání hodnot. K tomuto poznání míří dialogy a nepočetné akce dramatických postav. Všední svět je konfrontován

³ Tamtéž, s. 53.

⁴ Díky níž však byl svými kritiky velmi často napadán. Shledávali zde přílišnou závislost na dobové expresionistické grotesce.

⁵ Janoušek, cit. d., s. 56.

s „nadpřirozenou“ postavou, která žije v jiném, nelidském čase. Každý pokus o sblížení je předem odsouzen k nezdaru.

Forma Čapkovy hry

Německý literární teoretik Volker Klotz vymezil dva hlavní formové typy dramatu, které nezávisle na stylu můžeme identifikovat v evropském dramatu v perspektivě historického vývoje až do naší přítomnosti.⁶ Podle jednotlivých elementů dramatického uměleckého díla, jež představují děj, čas, prostor, osoby, kompozice a řeč, vymezuje základní stylistické znaky otevřeného a uzavřeného dramatu. Na jedné straně se jedná o tendenci k uzavřené neboli tektonické formě, na druhé straně jde o tendenci k otevřené, tedy atektonické formě. Uzavřenou formou je míněno prezentování obrazu pomocí tektonických prostředků jako uzavřeného jevu, jenž poukazuje vždy jen na sebe, a naopak styl otevřené formy odkazuje přes sebe, jeví se být bez omezení, bez hranic.⁷ Volker Klotz pak dále charakterizuje formu uzavřeného dramatu, kdy vše má smysl a hodnotu jen ve vazbě k celku. Naproti tomu otevřené drama⁸ chce účinkovat neomezeně. Čas a prostor nejsou propojeny, naopak rozpojeny, načrtnuté scény a věty jsou pouhými fragmenty. Neohraňované je také dění. Ani začátek ani konec nic jasně neznamená.

První dvě dějství Čapkovy dramatu mají podle Klotzova vymezení formu uzavřeného dramatu. Jednotlivé scény vyplývají jedna ze druhé v dějově provázaných situacích.

Po Vítkově a Gregorově úvodním dialogu je divák obeznámen s konající soudní pří. Poté, co Kristinka opěvuje operní divu vystupující v divadle, tato bezprostředně vstupuje do děje. Prostřednictvím jejího zájmu o kauzu Gregor-Prus, o které se prý právě dočetla v novinách, se dozvíme všechny nuance letitého soudního sporu. Emilia Marty popožene další dění svými informacemi o existenci důkazů ve prospěch strany Alberta Gregora, jež se pak jeho advokát vydá hledat do domu barona Pruse. V závěru prvního dějství se Kolenatý s dokumenty i Prusem samotným vítězně vrací, ukáže se však, že vše ještě nedostačuje, je zapotřebí dalších důkazů. Takto je děj připraven k pokračování v příštím aktu. Současně se objevují první náznaky skutečného Emiliina důvodu ke vstupu do příběhu – má zájem o jakési tajemné řecké listiny.

To je jednoduchá fabule první fáze příběhu, již lze převyprávět v několika větách. Složitá a spleť je soudní pře, ta však netvoří podstatu dění. Jednotlivé scény nejsou od sebe

⁶ Klotz: Volker: *Geschlossene und offene Form im Drama*. 14. vyd. München 1999. Klotz není autorem těchto termínů, ale přebírá je z koncepce Heinricha Wölfflina

⁷ Wölfflin, Heinrich: *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. München 1915, cit. podle 11. vydání, s. 145.

⁸ Klotz, cit. d., s. 218–223.

většinou odděleny výraznými předěly, jejich hranice jsou dány především tím, jak jednotlivé postavy přicházejí na scénu či z ní odcházejí. Kompozice aktu je poměrně vyvážená, Čapek počítá s vnitřními kontrasty v hierarchickém řazení scén a souhrou napětí a uvolnění děje. Takto například následuje po nejdelší scéně 1. dějství, v níž Kolenatý v poněkud suchopárném, neemocionálním výkladu vysvětluje historii kauzy a která stojí někde ve středu aktu, vášnivý výlev Gregorových emocí adresovaných Emílii. A protože obě scény jsou v souvislosti s vývojem příběhu spíše statické, přichází s návratem Kolenatého a Prusa s důležitými dokumenty prudký zvrát a pohyb. Jednota dění koresponduje s jednotou prostředí – děj se odehrává v advokátní kanceláři – a s jednotou času, vše probíhá v nepřerušovaném časovém kontinuu. Než Kolenatý prohledá šuplíky v Prusově domě, čeká v reálném čase divák spolu s Emilií a Gregorem, v němž mezitím propuká vášně k neodolatelné divě. Děj se pohybuje v napětí mezi tím, co se již stalo a tím, co bude následovat. Ačkoli se na scéně představují typově různí lidé, všichni, s výjimkou Kristinky, jsou určitým způsobem spjati s kauzou. A to i Emilia Marty, přestože je již naznačeno, že její zájem je motivován jinak. V této chvíli je Emilia vyrovnaným protivníkem ostatním protihráčům, je jedním článkem v konfigurálním rozvržení dramatu. Její výjimečnost je dána především tím, že udává impulsy k dalšímu dění – na jedné straně napomáhá rozmotat složitou soudní při, na straně druhé přináší nevysvětlenými narážkami nové záhady. Hlavní hrdinka nemá, uijeme-li Klotzovy terminologie, monagonistické postavení, je součástí děje.

Rovněž druhý akt je zasazen do jednotného rámce prostředí, Čapek volí způsob divadla na divadle, do jehož prostor je děj zasazen po celou dobu aktu. Také toto dějství má symetrickou tektoniku, Čapek zde navíc formu zaokrouhluje tím, že se v závěru aktu krátce objevuje epizodní role Poklízečky, jež v prologu spolu s postavou Strojníka dějství uvozuje. Těmito postavami z „lidu“ a postavou bláznivého Hauka Šendorfa je personální složka hry rozšířena nejen kvantitativně, ale i kvalitativně. Podle Klotzova vymezení je právě tato pestrost ve výběru osob vlastní spíše otevřenému dramatu. Jednotný také není jazyk, kterým by postavy na jevišti hovořily. Čapek své postavy Strojníka a Poklízečky nechá hovořit nespisovným jazykem „lidu“, a stejně tak Haukova mluva svým nesouvislým tokem řeči má zobrazovat člověka vyšinutého z normy. Jednoduchá a přehledná konstrukce aktu a vývojová linie dění však jasně udává uzavřenou formu. Ve srovnání s ostatními akty je 2. dějství nejstatičtější, děj je poháněn pouze tím, jak postavy přicházejí či odcházejí ze scény, Emilia Marty je však kromě úvodní scény Poklízečky a Strojníka na scéně přítomná stále. Stále více se Emilia dostává do centrální pozice v příběhu i v mezilidských vztazích. Je zdrojem napětí, které kulminuje ve scéně, v níž postupně uráží všechny zúčastněné. V průběhu tohoto dějství

je vůbec odhalována pouze negativní stránka její osobnosti. Tak jako se stále více zamotává historie s důkazními materiály, jsou v Emiliiných nepokrytých narážkách s narůstající tendencí naznačovány dosud neznámé okolnosti příběhu. I v tomto aktu autor vyvažuje dění vnitřními kontrasty, takže po emotivním vrcholu již zmíněné scény s Emiliinými urážkami aranžuje Čapek groteskní výstup bláznivého Hauka, který je plně v intencích komediálního žánru. Některé zářezy mezi situacemi jsou ostřejší, tehdy autor vyžaduje ve scénických poznámkách pauzu, některé kontinuálně vyplývají z předchozího dění a změna je dána pouze změnou účinkujících postav na scéně.

Třetí akt v podstatě tvoří druhou polovinu Čapkovy hry, čemuž napovídá i jeho rozsah, blížíci se rozsahu obou předchozích aktů dohromady. Svou formou se odlišuje od 1. a 2. dějství, vykazuje totiž výrazné znaky otevřené formy dramatu, a to především svým otevřeným závěrem. Také toto dějství je členěno na jednotlivé situace. První čtyři scénické situace jsou ještě podobně traktovány jako v předchozích dějstvích, kdy scény vyplývají jedna z druhé. V úvodu dějství je zobrazena nevyřešená narážka ze závěru předchozího dějství na způsob získání dokumentu – Emilia s Prusem se nacházejí v hotelovém pokoji krátce po milostném aktu, tedy právě ve chvíli uzavření obchodu. Na scénu přichází Komorná a ohlašuje slovy – „*Něco se muselo stát, slečno*“ – Jankovu smrt, již v následující scéně Prus oplakává, zatímco Emilia zůstává cynicky chladná. Tato bezesporu nejtragičtější situace dramatu je přerušena návratem Hauka Šendorfa do děje, s nímž Čapek opět vnáší komediální prvky do hry. Grotesknost je dokonce ještě vygradovaná a jde proti stupňující se dramatickosti děje. Čapek si pohrává s kontrasty emocionálních rovin, kdy staví vedle sebe hlubokou tragiku a grotesku, a tímto zobrazením „mnohosti stavů“⁹ se forma hry postupně proměňuje v otevřené drama. Čapek svým trochu nepatřičným humorem své postavy vzdaluje od tragických momentů příběhu, odcizuje je od jeho prožívání, čímž naznačuje také vlastní odstup, prezentuje skrze osoby svůj nahléd nad problémem příběhu.

Proměna, po níž přichází scéna inscenovaného soudu, naruší dosud platnou jednotu prostoru v rámci aktu, rovněž se zastavuje kontinuální časový vývoj. Dějový vývoj ustrne, cíl, ke kterému má spět, přestává být zřejmý. K úplnému zastavení děje dochází v debatě o tom, jak naložit s elixírem, jež se také Čapkovi stala příležitostí konečného prozření pravých charakterů jednotlivých osob. Pro Čapkův smysl pro ironii je příznačné, že z úvah o možnosti dlouhého života autor vyloučil všechny ženské postavy, protože rozhodování o vážných věcech přece tradičně nepřísluší ženskému elementu. Také nejméně sympatická postava hry, baron Prus, jenž by elixír dal pouze vyvoleným za účelem jakéhosi vyšlechtění člověka

⁹ Viz Klotzova charakteristika otevřeného dramatu.

vybaveného „nadlidským rozumem a nadpřirozenou mocí“, míní tímto člověkem pouze muže („*Nemluvíím vůbec o ženách*“). Kristinky se mužští debatéri otáží až jaksi mimochodem, ve chvíli, kdy je diskuse vyčerpaná a k rozhodnutí nedochází. Kristinka je také v poněkud cynicky komediálním vyšetřování Emilie jediným a velmi nenápadným prvkem lidskosti, a to i přesto, že to byla Emilia, která ji právě vzala lásku („*To je ohavné, co s ní děláte! Nechte ji!*“). Rovněž je pro toto Čapkovy pojetí poznání hodnot přes závoj komediální ironie příznačné, že jediný vyhraněně kladný charakterový typ – Vítek – v závěrečném vyznání Emilie slyší z jejích úst: „*Ty věříš v samé hlouposti, Vítku.*“ A Emilia rovněž sráží jeho utopistické ideály – „*Lidé nejsou nikdy lepší. Nic se nemůže nikdy změnit.*“

Závěr Čapkovy hry nespěje do jednoznačného závěru, finále, v němž by došlo k rozuzlení příběhu. Dosud přítomný jeden proud dění se zde rozděluje do několika větví, jejichž počet je shodný s počtem osob na scéně, přičemž každou z těchto větví představuje hodnotově rovnocenná představa využití nesmrtelnosti. V této chvíli také dochází k úplnému vydělení hlavní hrdinky, jež v Čapkově hře dosud představovala především spoluhráče v dialogích s ostatními osobami dramatu. Teprve v závěru, ve chvíli poznání jejího příběhu, odstupuje od ostatních, stává se centrální osobou, která svým poznáním skutečných hodnot života koordinuje názorovou rozdílnost ostatních. Příběh hlavní hrdinky však nekončí, ta ztrácí pouze svou nesmrtelnost. I listina s klíčem k nesmrtelnosti v Čapkově pojetí nemůže skončit v efektních plamenech, naopak pergamen jen pomalu s obtížemi uhelnatí. Poslední repliky hry se vrací ke konverzačnímu duchu, jímž je i závěrečné Emiliino poněkud ironické zvolání – „*Hahaha, konec nesmrtelnosti!*“ Čapkův příběh tedy nekončí, je pouze přerušen závěrem jeho hry.

Janáčkovy úpravy libreta

Mezi Karlem Čapkem a Leošem Janáčkem nedošlo v procesu tvorby libreta ke spolupráci. Neexistuje mezi nimi dialog, jaký byl například mezi Hugem von Hofmannsthalem a Richardem Straussem, kdy libretista apeluje na autora, aby nad vše ostatní kladl důslednou dramatickou výstavbu založenou na obsahovém jádru děje. Janáček si libreto vytváří sám a kritický přístup ke dramatické srozumitelnosti spočívá výhradně na něm. Janáček dramatickou předlohu respektuje, je ovšem nucen provést změny s ohledem na dramatickou strukturu hudebního díla. V důsledku určitých škrťů a přeskupení textu dochází občas k některým významovým posunům a na několika místech i k logickým lapsům a nesrovnalostem. Janáčkovy úpravy v libretu však ve svém důsledku podstatně proměňují dramatickou formu opery a na rozdíl od dramatické předlohy skladatel soustředí hlavní

pozornost nikoli k vykreslení různosti prezentujících se charakterů, jeho pozornost se upírá především k hlavní ženské hrdince, k Emilii Marty.

Již úvodní scéna solicitátora Vítka a Alberta Gregora v advokátní kanceláři je zkrácena. Dialog je stažen do menšího počtu replik, takže jednotlivé promluvy osob jsou u Janáčka delší než u Čapka. To je nejčastější Janáčkův postup při zpracování Čapkovy hry na operní libreto, protože si byl vědom skutečnosti, že příliš rychlé výměny v konverzaci nejsou pro operu vhodné. Janáček v této první scéně opery rovněž dává menší prostor monologům solicitátora Vítka, jemuž Čapek přiřkl pro celou hru roli jakéhosi filozofujícího „mudrlanta“.

Zatímco u Čapka je Kristina, Vítkova dcera a mladá zpěvačka v reálném čase představována Gregorovi, Janáček nechá Kristinu do děje vpadnout s excitovaným výkřikem – „*Tati, ta Marty je ohromná!*“ I v této scéně, ve které vystupují Gregor, Vitek a právě Kristina, Janáček spojuje útržky jednotlivých replik, skládá je do ucelených vět a vyškrtává to, co není obsahově důležité.

Následující scénu, v níž vstupuje do děje Gregorův advokát dr. Kolenatý, Janáček celou vypouští nejspíš proto, že se v ní neodehrává nic, co by děj někam posunulo. Kolenatý se vrátil od soudu, na němž se právě řešila Gregorova kausa, ovšem na rozhodnutí je nutno ještě čekat. Tato Čapkova scéna má vysloveně konverzační ráz a její absence nemá na logiku děje žádné důsledky.

V centrální, dějově statické scéně 1. dějství, v níž je v dlouhém monologu dr. Kolenatého vyprávěna historie soudní pře mezi Gregorem a Prusem, je jediným pohybem na scéně úvodní vstup Emilie a současné opuštění scény Kristinou a Vítkem. U Čapka odchází otec s dcerou až po chvíli a Emilia stihne ještě na Kristinu reagovat slovy – „*To děvče jsem někde viděla*“. Čapkova Emilia brzy po té, co do advokátní kanceláře vstoupila, oznamuje důvod svého příchodu, má prý nějaké informace ve věci Gregorova případu. Janáček nijak nezdůvodňuje Emiliin zájem o případ a na její žádost začne Kolenatý brzy vyprávět příběh soudního sporu. Janáček pochopitelně škrta v tomto dlouhém slovním projevu Kolenatého. Z libreta vyčleňuje jeho promluvy jakoby k sobě, osobní komentáře a většinu citátů v němčině. Přes tuto skladatelovu snahu o co největší projasnění spletitého příběhu, zůstává v hudebním divadle tato partie na hranici dramatické únosnosti, což je zřejmé i z recepcí opery až do dnešních dnů. Operní diváci se tady prostě ztrácejí, nerozumí zpívanému slovu a tudíž nechápou všechny nuance příběhu. Z tohoto důvodu nepostřehnou ani drobné lapsy, kterých se Janáček v tomto procesu zestručnění libreta dopouští, když například spojuje k sobě repliky, mezi nimiž se u Čapka nachází ještě řada promluv.

Pro skladatele podstata soudní pře nebyla primární, operní divák se proto ani nedozví, proč je vlastně panství Loukov předmětem sporu a jakou má hodnotu.

Janáček většinu scénických poznámek od Čapka přebírá, ale i nové doplňuje. Většina se jich týká Emilie Marty, která je v centru jeho zájmu. Skladatel má o ní svou vlastní konkrétní představu a vyžaduje, aby byla přesně realizována. Jeho dodatkem je také poznámka – *Čmárá podrážděně po papíru*, jež je také velmi zdařile sémanticky ztvárněna hudebně motivicky, takže je možno se domnívat, že Janáčková scénická představa byla od počátku v úzkém spojení s představou hudební.

Ve scéně Emilie a Gregora v 1. dějství Janáček dále mění Čapkův text, zjednodušuje jej. Škrtná Gregorovy repliky týkající se odměny za pomoc v kauze, naopak pozdější rychlé výměny ve vzrušeném dialogu jsou zachovány. Je pro Janáčka příznačné, že do Gregorových obdivných replik vkládá nová slova pro umocnění jejich významu (např. „*Snad proto, že jste tak nesmírně krásná!*“), naopak se mu nelíbí některé Čapkovy „módní“ výrazy („*Vy jste strašlivě extravagantní.*“) a vypouští je. Janáček ruší partii, kde se Emilia Gregorovi začne vyjevovat se stařeckými rysy:

Čapek:

GREGOR: Proboha, co to děláte? Co to děláte s obličejem? *Couvá*. Emilie, nedělejte to! Teď... teď vypadáte staře! To je hrozné!

Janáček nechce Emilii ošklivit, dokonce v tomto místě naopak nechává její krásu prozářit světlem.

Nápadnější nedostatek v logice odvíjeného příběhu vznikl vypuštěním Gregorova telefonního rozhovoru, v němž se dozvídá o negativním výsledku svého procesu, takže Kolenatého slova o provedení restituce kauzy, jež říká po návratu z Prusova domu, zní v opeře poněkud podivně. Také v této poslední scéně prvního dějství Janáček škrtná a to zvláště konverzační repliky. Spěchá totiž přímo k dalšímu problému, jenž v otevřeném závěru ukončuje akt:

PRUS: Ale chybí ještě nějaká maličkost.

Tedy další dokument, který by potvrdil, že syn Josefa Pruse Ferdinand je skutečně Ferdinand Gregor.

Zatímco Čapkův příběh druhého dějství se odehrává až následujícího rána, Janáček děj, situovaný mezi kulisami divadelního jeviště, přesunuje na večer po skončeném představení. Tento přesun se zdá být v souladu i s neustálými Emiliinými nářky na únavu – tedy po namáhavém výkonu v představení, a také lze předpokládat, že davy jejich obdivovatelů, jež jsou zmiňovány, přichází spíše bezprostředně po představení než až následujícího rána.

V úvodní scéně 2. dějství Janáček poněkud uhlazuje Čapkovu nespisovnou češtinu Poklízečky a Strojníka, přestože se také on snaží tyto dvě postavy od ostatních osob v opeře odlišit právě zdůrazněním jejich „lidovostí“. Následující scéna, v níž vystupují Janek s Kristinou, má po Janáčkových zásazích pouze epizodní ráz a povahu krátké, poněkud infantilní hříčky dvou vedlejších postav. Čapek nechá Kristu vysvětlit své důvody k tomu, aby se s Jankem „*jen jednou denně viděla*“:

KRISTA: Já už musím začít něco dělat, vážně. A vůbec, já nechci být chudá a neznámá holka...

Dialog je logičtější, čímž nepůsobí tolik komicky jako v opeře. Janáčková Kristina není tou Čapkovou mladou ženou, která má jasný cíl a vzor. Janáček škrtná repliky, ve kterých Kristina vyjadřuje své názory a myšlenky. Čapková Krista uvažuje o tom, jak by slavná a bohatá Emilia Marty mohla vůbec někoho milovat, když s ženou může láska tak zle zacházet a znemožňovat jí v seberealizaci. Jankovi svěruje:

KRISTA: Ne, vážně, to vy neznáte. Pak už na sebe nemyslí, šla by za ním jako služka... taková nesvá, taková jeho... Já bych se někdy tloukla!

I když je Kristina v tomto páru mladých lidí dominantní, přece jen Čapek dává Jankovi větší prostor na svůj názor. U Janáčka také nevyjde najevo vztah mezi Jankem a jeho despotickým otcem baronem Prusem, partii, ve které Prus Janka před Kristou poníží, totiž vyškrtl. U Čapka jsou proto důvody pozdější Jankovy sebevraždy mnohem jasnější. Pro Janáčka byl Janek pouze epizodní, vedlejší postavou, již nevěnoval mnoho pozornosti. Janáček škrtná jako nepodstatnou epizodu způsobující zdržení i příchod Vítkův, který přináší noviny zmiňující Kristinu účast v divadelním představení.

V závěru této scény se vrací do děje Emilia a posléze i Gregor. Janáček ruší Gregorovu repliku, ve které Emilii přiznává, že se mu nelíbil její zpěv, protože v něm cítil nudu – k tomuto jeho výroku se pak hlavní hrdinka v Čapkově hře vrací i v závěrečném

monologu, protože nuda je hlavním motivem jejího příliš dlouhého života. Vůbec, Janáčkův Gregor je vykreslen povrchněji, pouze v jedné rovině jako hejsek bez názoru a jakékoli odvahy. Emilia se ptá na názor na její zpěv i Vítka, jenž se u Janáčka jaksi nečekaně objevuje na scéně, přestože jeho příchod skladatel z Čapkovy předlohy vyškrtl. Janáček při své úpravě Čapkovy hry vystřihuje věty a propojuje různé repliky, aniž by vždy zachoval jejich původní chronologii. Takto klade například dřívější odpovědi na pozdější repliky, čímž vznikají drobné nelogičnosti:

Janáček

EMILIA *prudce*: Vy jste slyšel Stradu? Strada pískala. Corrona měla knedlík. Agujari byla husa.

VÍTEK: Prosím, prosím, ona umřela před sto lety.

EMILIA: Tím hůř! Já to snad vím.

Čapek

EMILIA: Vy jste slyšel zpívat Stradu? Poslyšte, Strada pískala; to nebyl žádný hlas.

VÍTEK: Vždyť Strada zemřela už před sto lety!

EMILIA: Tím hůř! Měl byste ji slyšet, Strada! Prosím vás, co pořád máte s tou Stradou?

VÍTEK: Prosím za odpuštění, já – já ji samozřejmě neslyšel. Ale podle historie –

EMILIA: Poslyšte, historie lže. Já vám něco řeknu: Strada pískala a Corrona měla knedlík. Agujari byla husa a Faustina dýchala jako měch. To je ta vaše historie.

Janáček škrtá i další výpady Emilie, jimiž se dotýká Vítka, nedá tak vyniknout jejímu nihilismu, který projevuje, když shrnuje význam historie:

Čapek

VÍTEK: ... ale takhle se nesmí mluvit! Pak by nezbylo nic v dějinách.

EMILIA: Nebylo nic velkého.

Janáčková Emilia nevyslovuje v opeře větší myšlenky, v první řadě je to žena emocí. Nejspíš se mu přičila podoba filozoficky smýšlející Emilie a chtěl v ní vidět především ženu.

Scéna s bláznivým starcem Haukem Šendorfem doznala v Janáčkově opeře značných proměn. V první řadě je mnohem kratší a je tak vlastně omezena jen na několik replik a španělské pokřiky, což vyhovuje formě uzavřeného čísla, jímž je v této opeře „Haukova píseň“. Janáček ruší vazby Hauka k ostatní postavám (Prusovi, Gregorovi) vyjma vazeb k Emilii a scéna ztrácí konverzační charakter. Čapkův Hauk je schopen souvislé promluvy,

vypráví okolnosti, za kterých poznal Eugenii a vůbec o jejich vztahu. Janáčkův Hauk je pouze „Hauk-idiot“. Skladatel provádí i další úpravy v této scéně. Drobná epizoda, v níž se Janek s Kristou pohádají, a kterou Čapek umísťuje do průběhu Haukova vystoupení, se v opeře objevuje až po jeho odchodu. Závěr této scény se odehrává v postupném odchodu jednotlivých osob ze scény – v předchozích chvílích zde byly téměř všechny osoby dramatu. V této partii se však v Čapkově hře objevuje ještě krátký dialog mezi Prusem a Emilií, v němž se jí Prus dotáže, co ví o věci Makropulos. Teprve po tom Emilia razantně vyhání všechny zbylé – tedy Janka a Gregora. Zůstává pouze Prus, protože s ním Emilia musí mluvit o samotě. Janáček škrtná i na počátku další scény tvořené právě dialogem mezi Emilií a Prusem, kdy se naopak Janáčková Emilia ptá Pruse: „*Co víte o věci Makropulos*“. Janáček tato klíčová slova k příběhu opery – *věc Makropulos* – chtěl evidentně nechat až na pozdější chvíli a napětí stupňovat pozvolna.

V rozhovoru Pruse a Emilie ruší Janáček celou řadu replik. Nelíbily se mu zřejmě přímé Prusovy příliš intimní dotazy („*Víte, co bych rád věděl? – Jaká jste v lásce.*“), jejichž absence však nutí inscenátory Janáčkovy opery co nejobrazněji naznačit v závěru aktu, k čemu se mezi Emilií a Prusem schyluje. U Čapka Emilia naléhá od počátku rozhovoru na Pruse, aby jí dal zapečetěnou obálku, kterou našel ve svém domě spolu s dalšími dokumenty. Janáček škrtná i pozdější Čapkovy repliky, když se znovu Emilia dotazuje Pruse, co provede s obálkou, ve které věděla, že je ukryt recept na nesmrtelnost:

Čapek

EMILIA: A ta zavřená obálka?

PRUS: Pak zůstane prostě uzavřena. A nikdo ji nedostane.

EMILIA: A nepřihlásí-li se žádný Makropulos?

PRUS: Pak zůstane prostě zavřena. A nikdo ji nedostane.

Janáček celý oddíl značně zkrátil, přeskočil některé repliky a navazuje přímo na předchozí oddíl v dialogu:

EMILIA: Chudáček Gregor! Tedy Loukov zůstane vám, že?

PRUS: Aspoň pokud se nepřihlásí nějaký pan Makropulos.

EMILIA: A nepřihlásí-li se žádný Makropulos?

PRUS: Pak obálka zůstane zavřena. A nikdo ji nedostane.

V předchozím dialogu se u Janáčka neobjeví ani jedna narážka na zavřenou obálku, Prusova odpověď – „*pak obálka zůstane zavřena*“ – je však nelogicky zachována. A dále Čapek pokračuje:

EMILIA: Tedy se přihlásí, rozumíte? A vy přijdete o Loukov!

PRUS: Bohu poručeno.

EMILIA: Jak můžete být tak hloupý! *Pausa*. Poslyšte, dejte mi raději tu obálku!!

PRUS: Je mi líto, že o tom ještě mluvíte.

EMILIA: Tedy si pro ni přijde ten Makropulos.

PRUS: Hm, kdo je to? Kde ho máte? V kufru?

Janáček

EMILIA: Pak se přihlásí, uvidíte!

PRUS: Kde ho máte? Snad v kufru?

Ovšem kdo se přihlásí, Janáček nezmiňuje. Těchto neobratností je v libretu celá řada, ale dlužno dodat, že ve zpívané podobě jsou takřka nepostřehnutelné.

Čapek pak ústy Emilie prozrazuje, že ten Makropulos je Albert Gregor, protože Elina Makropulos a Ellian Mac Gregor byla jedna osoba. Čapek však v této chvíli nechá tyto překvapivé, a jak se později ukáže pravdivé, nové okolnosti vyznít „do prázdna“. Skladatel nejspíš nechtěl v této chvíli ještě víc komplikovat příběh již tak složitý a tuto partii ve svém libretu nepoužije. Prusovu odpověď na Emiliinu nabídku koupě zapečetěné obálky Čapek i Janáček řeší každý tak, jak je to typické pro jejich pojetí – zatímco Čapkův Prus reaguje prudce v několika příkrých větách, Janáčkův Prus beze slova odchází – ostatní dopoví hudba.

Druhá scéna Emilie a Gregora je v opeře z větší části zachována. Emocionalita Gregorových i Emiliiných výroků zřejmě Janáčkově vyhovovala. Janáček však škrtá i zde, ruší například Emiliiny promluvy, jimiž nepokrytě chce něco naznačit:

Čapek

EMILIA: Kdybych ti řekla tři slova, bylo by po všem, bylo by po všem.

Nebo:

EMILIA: Kdybys věděl, jak směšni jste, vy lidé!

Úsměvně působí proměna této Gregorovy repliky:

Čapek

GREGOR: Miluju vás. Vy se nesmějete? Čekal jsem, že vyskočíte a dáte mi pohlavek.

Janáček

GREGOR: ...Vy se smějete? A já vás miluji!

Poslední scéna 2. dějství je Janáčkem přejata doslovně.

Třetí dějství prodělalo nejmarkantnější úpravy v poměru k Čapkově předloze. Janáček ruší činoherní rozdělení dějství do dvou částí a škrtná vše, co se mu jeví jako dramaticky málo nosné, zpomalující tok k dramatickému vrcholu. Ve třetím aktu se Janáček nejvíce vzdálil typologii konverzační komedie i problémového dramatu. Do popředí se dostává prudký spád dramatického děje směřujícího k tragickému, očišťujícím konci – smrti Emilie Marty.

V úvodu posledního dějství, odehrávajícího se v hotelovém pokoji, Janáček mnoho neškrtná, nehodí se mu však například Prusovo příkré:

PRUS: Je mi líto, že jsem vás poznal.

Naopak vyprávění Komorné o tom, jaká hrůza se musela stát, umocňuje Janáček vložením popisu utrpení Prusova sluhy:

KOMORNÁ: A takové, takové slzy v očích.

Návrat Pruse se zprávou o Jankově smrti je u Janáčka značně zkrácen. V Čapkově hře Prus teprve před Marty sbírá odvalu k přečtení Jankova dopisu na rozloučenou. Janáček také vyškrtl Prusovu hlasitou lítost, sebeobviňování se za tvrdost ke svému synovi a ponechá pouze krátký dialog, v němž je naznačeno Prusovo utrpení, Emiliina nezúčastněnost a následná Prusova zloba k ní.

Návrat Hauka Šendorfa ve třetím dějství je v Janáčkově opeře zestručněn jen na velmi malou plochu, u Čapka je však Hauk přítomen takřka až do konce hry. Prus z hotelu u Janáčka odchází, kdežto Čapek schovává Pruse do ložnice hotelového pokoje. Uprostřed bláznivé grotesky, již tu pomínutý stařec předvádí, je slyšet tichý Prusův pláč z vedlejšího pokoje. Tato balance mezi grotesknem a tragikou působící až poněkud cynicky byla pro Janáčka, jenž dával přednost jednoznačnějším emocím, pochopitelně nepřijatelná.

V centrální scéně příběhu, kdy vychází najevo všechny nejasnosti Emiliiných zásahů do kauzy, se na jeviště vrací většina důležitých postav dramatu. Jak již bylo řečeno, Hauk v Janáčkově opeře své působení končí v předchozím okamžiku, kdy byl lékařem z hotelového pokoje odveden. U Čapka Hauk zůstává a do dění dialogicky vstupuje. V Čapkově hře Hauk vůbec nevyhlíží tak nepřičetně, jak je vykreslen v krátkém vystoupení v Janáčkově opeře, jeho názory jsou vyslyšena a brány v úvahu, další groteskní situace však dramatik již nerozehrává. V této chvíli Prus v Janáčkově opeře přichází společně s ostatními – Gregorem, Vítkem, Kristinou a Kolenatým, ovšem Čapkův Prus k údivu druhých později vystoupí z vedlejšího pokoje, což vyvolá drobný Gregorův žárlivý výstup. Janáček zde mnoho škrtá a to, co zde nakonec zůstane, je mnohdy úplně v jiném pořadí než původně u Čapka. Takto je v opeře tato scéna uvozena Emiliiným – „*Upozorňuji, vás, pánové, že chci odjet*“ – což u Čapka Emilia vysloví až v poslední třetině scény po té, co už mnohé vyšlo najevo. Nebo Janáčková Emilia vytahuje ze šuplíku na ostatní zbraň hned po prvním důkazu o tom, že listiny nejsou pravé, v Čapkově hře Emilia chce střílet až mnohem později. Poté, co v Čapkově hře je žárlivý Gregor naposledy Emilií odvržen, vyzve pomstychtivě ostatní, aby společně prohledali Emiliina zavazadla. Janáčkoví možná připadalo nevkusné, prohrabávat se v Emiliiných věcech za její přítomnosti. Až po té, co se Emilia odchází upravit a převléci, „*všichni se vrhají na cestovní kufřík*“, jak zní Janáčková scénická poznámka. Čapek scénu, v níž přítomní muži probírají Emiliiny osobní věci, záměrně vytváří jako groteskní frašku. Kolenatý se proměňuje ze suchopárného právníka na cynického šprýmaře, Hauk vzpomíná nad známými věcmi na divoký život s Emilií, Vítek s klidným zájmem o historii hlasitě předčítá kritiky na pěvecké výkony Emilie, do toho se Emilia snaží bezmocně zasáhnout a Kristinka pláče se slovy: „*To je ohavné, co s ní děláte! Nechte ji!*“ Tuto mnohost, vícepásmovost současných emocionálních stavů, tedy to, co formálně v závěru stále markantněji proměňuje Čapkovu hru v otevřené drama, Janáček do své opery nepřejímá.

V Čapkově předloze si Emilia v závěru této scény přeje být ostatními souzena, a tak jí po proměně její spoluhráči inscenují soud s příslušnými rekvizitami a převleky. Janáček tuto proměnu ruší, ani Emilia v opeře nevysloví žádnou touhu po svém soudu. Přesto Vítek i v opeře přináší pro Kolenatého talár a je také zachována Emiliina replika – „*Vypadáte jako funebrák*“ – komentující advokátův nový zevnějšek. Rovněž Janáčková Emilia se později vrací na scénu opilá s lahví v ruce, nicméně skladatel její obraz poněkud uhlazuje – není tak hrubá a nešnupe kokain jako u Čapka. Tato scéna, podobně jako celé závěrečné dějství opery, je značně Janáčkem proškrtána. Zatímco Emilia v opeře zmiňuje, že „*věc*“ ukázala pouze Pepimu Prusovi, ve hře vypráví příběhy dalších, kteří elixír vyzkoušeli. Také zde Janáček

uchovává odpovědi, ačkoli předchozí repliky v dialogu škrtná, v důsledku čehož se nevyhnul alogismům:

Čapek

KOLENATÝ: Pardon. Vám je tedy dvě stě čtyřicet sedm let, že ano?

EMILIA: Ne, tři sta třicet sedm.

KOLENATÝ: Jste opilá. Od roku 1585 dodnes, to dělá dvě stě čtyřicet sedm let, rozumíte?

EMILIA: Bože, neplet'te mne! Tři sta třicet sedm.

Janáček

KOLENATÝ: Kolik je vám let?

EMILIA: Neplet'te! Třistatřicetsedm let! To proto, že jsem již u konce. Sáhni, Bertíku, jak ledovatím. Sáhňte na mé ruce!

Druhá půle této Emiliiny odpovědi rovněž postrádá logiku, to proto, že je přesunutá z jiného kontextu v Čapkově hře:

Čapek

EMILIA: ...Já ji musela dostat, nebo - nebo –

GREGOR: Proč?

EMILIA: Protože stárnu. Protože jsem na konci. Já to chci zkusit znovu. Sáhni, Bertíku, jak ledovatím. *Vstane.* Sáhňte, sáhňte na mé ruce! Ó bože, mé ruce!

Janáčkova Emilia přestává posléze reagovat na stále se opakující dotazy a odpovídá modlitbou v řečtině:

KOLENATÝ: Proč jste padělala rukopis Elliany Mac Gregor?

EMILIA: Pater hemon!

KOLENATÝ: Nelžete! Vy jste Emilia Marty.

EMILIA: Pater hemon!

KOLENATÝ: Vy jste ukradla Eugenii Montez ten medailon!

EMILIA: Pater hemon, hos eis en Uranos –

Čapkova Emilia na tyto dotazy však stále odpovídá:

KOLENATÝ: Proč jste padělala rukopis Elliany Mac Gregor?

EMILIA: Vždyť já sama jsem Ellian Mac Gregor!

KOLENATÝ: Nelžete! Vy jste Emilia Marty, rozumíte?

EMILIA: Ano, ale teprve dvanáct let.

KOLENATÝ: Tedy vy se přiznáváte, že jste ukradla medailon Eugenie Montez, že ano?

EMILIA: Svatá Panno, to není pravda! Eugenia Montez –

S přihlédnutím na Janáčkovy předchozí úpravy je zřejmé, že situace v Čapkově hře, kdy Kolenatý do ní násilím vpravuje alkohol za účelem přiznání pravdy, musela být vyřazena jako příliš drastická, Janáčková Emilia upadá do bezvědomí pouze z emocionálního vypětí a vyčerpání.

Následující dramatickou situaci, ve které se v Čapkově hře uvádí vše do pohybu – přichází lékař, Emilia je odnesena, je povolána Komorná, s níž odchází Kristinka postarat se o Emilii – Janáček jako retardující před blížícím finále škrtá. Vysloveně pro operu nevhodná se musela na tomto místě jevit Čapkova scéna úvah, co počít s nabitým elixírem dlouhého života. Tuto scénu vylučuje skladatel ze své opery celou.

Návrat Janáčkovy Emilie do poslední scény opery má být podle skladatelových scénických poznámek velkolepý – *„Emilia vejde jako zjevení, jako stín. Lékař ji podržuje. Bledě zelenavé světlo zaplaví jeviště i hlediště. Všichni stanou“*. I v tomto okamžiku je Čapkova představa značně rozdílná, realističtější – *„Emilia vejde jako stín, s hlavou ovázanou obklady. Všichni vstanou“*. U Čapka je veden i v závěru hry dialog, u Janáčka emotivní monolog Emilie s ozvěnou ve sboru.

Čapek

EMILIA: ...Vy jste tu všichni? – Jako byste ani nebyli. Jako byste byli věci nebo stíny... Co mám s vámi dělat?

KOLENATÝ: Máme snad odejít?

EMILIA: Ne, to je jedno, jestli něco je nebo není – A vy se tolik naděláte s každou pitomou smrtí! Vy jste divní – ah!

VÍTEK: Co je vám?

Janáček

EMILIA: Jste tady všichni a jako byste nebyli. Jste jen věci a stíny!

SBOR V ORCHESTRU: Jsme věci a stíny!

EMILIA: Umřít neb odejít – vše jedno, to je stejné!

SBOR V ORCHESTRU: Umřít neb odejít – vše jedno, vše stejné!

V tomto závěrečném Emiliině vyznání je v Čapkově hře důležitým motivem jejich úvah nuda, Emilia se tak vrací ke Gregorově dřívějšímu pocitu, který měl z jejího zpěvu a dále problém nudy rozvíjí. Janáček se tomuto tématu vyhýbá. Čapkova Emilia odpoví, proč

přišla pro Věc Makropulos – bojí se smrti, ovšem Janáčková Emilia na stejný dotaz nereaguje. V Čapkově hře se listina nechce poddat ohni a bez efektu pouze zuhelnatí. V opeře listina vzplane a „červené světlo zaplaví jeviště“. Čapková Emilia se sarkastickým smíchem loučí s nesmrtelností, Janáčková Emilia se se slovy Pater hemon smrtelně zhroutí k zemi.

Závěr

Skladatel v kompozici libreta chronologii děje více méně zachovává, sleduje také rytmus činoherní předlohy. Všechna zjednodušení spějí k jedinému cíli, jímž je jednotný dramatický děj. Spojujícím činitelem vnitřního chodu dramaturgie je motiv, jenž rozděluje a zároveň spojuje s osudy všech, motiv smrti. Janáček byl postaven před nesnadným úkolem převést do vokální podoby obsahově komplikovaný text tak, aby byl srozumitelný. Nejbliže je Janáček své předloze v prvních dvou dějstvích, kde sice text často podstatně zkracuje včetně celých dramatických scén, jako tomu bylo v případě prvního aktu, nicméně linie příběhu je zachována. Podobně jako v Čapkově hře vyplývají jednotlivé scény jedna z druhé a nelogičnosti vzniklé vyškrtáním předchozího textu, zatemňují význam řečeného v konkrétním místě, ale nenarušují logiku celku.

Čapkovo komplikovaně rozvržené drama charakterů, odkrývajících se na pozadí spleť soudní pře, bylo pro operu nepřijatelné. Janáček se proto rozhodl pro zjednodušení, jež se však netýká jen zkrácení textu, což je běžný způsob převedení předlohy do operního libreta, protože hudba, která může disponovat svou vlastní sémantikou, prostě tolik slov nepotřebuje. Jeho osobnostnímu založení bylo nejbližší soustředit se především na emocionální vrstvu příběhu, která u Čapka není příliš v popředí. Kauzalita děje je sice v hrubých rysech zachována, ale není pro Janáčka prvořadá, proto ty drobné nedůslednosti vzniklé v důsledku krácení textu či jeho přeskupení. V centru zájmu skladatele je především postava hlavní hrdinky. To je ten nejvýznamnější posun mezi Čapkovou hrou a Janáčkovou operou. Čapkův přístup k postavám v této hře je liberální, dává všem možnost prezentovat svůj charakter. Emilia Marty v Čapkově hře není tou hlavní hrdinkou, která stojí v centru dění a je hybatelem děje i jednání vedlejších postav. Emilia je po většinu času Čapkovy hry pouze jednou z postav. K jejímu vyčlenění od ostatních dochází jen velmi pozvolna. Ve druhém aktu je téměř stále přítomná na scéně, zatímco ostatní přicházejí a odcházejí, Emilia zůstává, s dynamičností všech ostatních postav tak kontrastuje její státnost. Ovšem ani v posledním dějství Emilia není tím nejdůležitějším prvkem Čapkovy hry, odlišuje se od ostatních svým příběhem a samozřejmě stářím. V Čapkově „problémovém dramatu“ hlavní roli zastává jednak problém nesmrtelnosti a jednak problém lidských charakterů. Čapek pečlivě rozehrává

každou ze svých postav, každá má svůj vývoj a gradaci, jež vrcholí v závěrečné rozpravě o tom, jak naložit s nesmrtelností. To Janáčka nezajímá. Janáček se soustředí na Emilii Marty, na její emoce, proměny a je s ní natolik spjat svým soucitem, že neváhá její obraz, který je u Čapka mnohem hrubší, uhlazovat třeba tím, že vypouští některé repliky a dodává nebo upravuje jiné. Janáčková Emilia prostě není tak zlá a bezcitná jako ta Čapkova. Ostatní postavy v opeře jsou pouze pozadím k Emiliinu příběhu a ani o nich mnoho nevíme.

Příběh soudního sporu, vlastní zobrazovaný děj a charaktery ostatních postav jsou v Janáčkově opeře druhořadé. Tento posun, ke kterému dojde po Janáčkově úpravě Čapkova textu, má své konsekvence ve formě hudebního dramatu. Na rozdíl od Janáčkovy hry první dva akty opery mají blíž k otevřené formě dramatu, která je tradičně opeře vlastní. Děj není provázán v té míře jako u Čapka, jednotlivé repliky a díly vždy nevykazují mezi sebou logickou souvislost. Čapkův text neobsahuje takové zvláštnosti dialogické techniky jako například Wedekindova předloha Bergovy Lulu, jimiž jsou odročené repliky, v nichž se ukazuje vzájemná odcizenost lidí či vztahy s minulostí a k budoucnosti. Z nich ostatně v Bergově libretu mnoho nezůstalo, protože metoda přesunutých a překřížených replik je v operním textu jen obtížně použitelná. Podobně jako Janáček však Berg ve své opeře Lulu částečně nahrazuje a upravuje Wedekindovu dialogickou formu jejím přesunem do scénicko-hudební dialektiky.

Struktura Janáčkovy opery kolísá mezi formovým principem rozvíjení a proměny. Tam, kde je úzká provázanost teleologicky uchována, uplatňuje se metoda rozvíjení a nabývá hudební zobrazení uzavřené formy. Stejnou měrou však Janáček pracuje s proměnou. Důraz na afektovou stránku hlavní hrdinky vede k tomu, že dění bývá náhle rozehráno a stejně tak nečekaně přerušeno. Především zde nedochází k vyvážené souhře jednajících postav, hlavní hrdinka má centrální pozici a zastiňuje vše další. Čapkovo jasně prohlédnutelné schéma dějového procesu i rozvržení postav ztrácí zde na přehlednosti tím, že je veškerá pozornost soustředěná na hlavní hrdinku a její emoce, jež jsou ve své smyslové názornosti pantomimicky srozumitelné (k tomu všemu se snažil Janáček napomoci i vlastními novými scénickými předpisy, hrou se světly apod.). Jiná situace je však v posledním dějství opery, které na rozdíl od Čapkovy hry nabývá finálního charakteru s uzavřeným závěrem. Čapkovo drama zůstává otevřeno, je pouze přerušeno smíchem Emilie v okamžiku ztráty její nesmrtelnosti. Čapkova opera je uzavřena jasným, definitivním koncem – smrtí hlavní hrdinky, čímž bylo dáno zadost operní tradici. O správnosti tohoto Janáčkovy řešení ostatně svědčí historie operní recepce této opery, jež považovala závěr opery za nejsilnější moment tohoto Janáčkovy hudebně dramatického díla.

Proměna Čapkova dramatického textu v Janáčkově opeře Věc Makropulos

Shrnutí

Čapkovo komplikovaně rozvržené drama charakterů bylo pro operu nepřijatelné. Janáček se proto rozhodl pro zjednodušení, jež se však netýká jen zkrácení textu, což je běžný způsob převedení předlohy do operního libreta. Jeho osobnostnímu založení bylo nejbližší soustředit se především na emocionální vrstvu příběhu, která u Čapka není příliš v popředí, a kterou vlastně Janáček svou proměnou v libreto zviditelňuje. V důsledku přesunu akcentů v Janáčkově dramaturgii se proměňuje i dramatická forma, což je nejvíc patrné v uzavřené formě třetího dějství Janáčkovy opery, jež přináší tradiční operní finále.

The Transformation of Dramatic Text in Janáček's Opera The Macropulos Case

Summary

The rather complicated structure of the Čapek's drama of characters did not suit the needs of the operatic composition. Therefore, Janáček decided to simplify it. His simplification procedure included not only the quantitative reduction of the text which represents a common tool for transforming a play into an opera libretto. The composer focused primarily on the emotional layer of the narrative making it more visible in his libretto than in the original play by Čapek. Janáček's shift of the accent from the rational discourse to the emotion resulted in several significant dramaturgical changes, most apparently in the changed end of the third act of the opera where Janáček applies a traditional closed form of an operatic finale.