

Univerzita Hradec Králové  
Pedagogická fakulta  
Katedra českého jazyka a literatury

**Makropulos musical. Věc Makropulos jako muzikálová inscenace  
Východočeského divadla Pardubice**

Bakalářská práce

Autor: Michaela Hušková

Studijní program: B0232A090011 Jazyková a literární kultura

Vedoucí práce: Mgr. Jan Bílek, Ph.D.

Oponent práce: PaedDr. Ivo Harák, Ph.D.

## Zadání bakalářské práce

**Autor:** Michaela Hušková

**Studium:** P22P0131

**Studijní program:** B0232A090011 Jazyková a literární kultura

**Studijní obor:** Jazyková a literární kultura

**Název bakalářské práce:** **Makropulos musical. Věc Makropulos jako muzikálová inscenace Východočeského divadla Pardubice**

**Název bakalářské práce AJ:** Makropulos musical. The Makropoulos Secret as a musical production of East Bohemian Theatre Pardubice

### **Cíl, metody, literatura, předpoklady:**

Práce se věnuje strukturální analýze inscenace Makropulos musical Východočeského divadla v Pardubicích. V první části se bude práce zabývat muzikálem a teorií analýzy představení jako takového. V praktické části aplikuje poznatky na uvedenou inscenaci s ohledem na rozdíly mezi literární předlohou Karla Čapka a muzikálovou verzí pardubického divadla.

BEZ, Helmut, DEGENHARDT, Jürgen, HOFMANN, Heinz P. Muzikál. Bratislava: Opus, 1987.

ČAPEK, Karel. Hry: Věc Makropulos. Praha: Československý spisovatel, 1956.

ČERNÝ, František. Premiéry bratří Čapků. Praha: Hynek, 2000.

HLAVÁČKOVÁ, Anna. Makropulos musical. Adaptace dramatu Karla Čapka. Divadelní program. Městské divadlo Pardubice. Premiéra: 20.10.2022. Východočeské divadlo Pardubice.

PAVIS, Patrice, NEVEU, Kateřina. Analýza divadelního představení. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2020.

**Zadávací pracoviště:** Katedra českého jazyka a literatury,  
Pedagogická fakulta

**Vedoucí práce:** Mgr. Jan Bílek, Ph.D.

**Oponent:** PaedDr. Ivo Harák, Ph.D.

**Datum zadání závěrečné práce:** 7.12.2023

## Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou vypracovala pod vedením vedoucího závěrečné práce Mgr. Jana Bílka, Ph.D. samostatně a uvedla jsem všechny použité prameny a literaturu.

V Hradci Králové dne: 24.4.2025

### **Poděkování**

Děkuji vedoucímu mé bakalářské práce Mgr. Janu Bílkovi, Ph.D. za odborné vedení této práce, cenné rady a vstřícný přístup. Velmi si vážím jeho trpělivosti, s jakou k textu přistupoval a rychlé odezvy. Ráda bych také poděkovala paní Lucii Ptáčkové, tajemnici hereckého souboru Východočeského divadla, za zaslání scénáře a záznamu představení, které byly pro práci nepostradatelnými zdroji a dramaturgyni divadla Anně Zindulkové Hlaváčkové za pomoc s praktickou stránkou hry a za cenné informace.

## **Anotace**

HUŠKOVÁ, Michaela. Makropulos musical. Věc Makropulos jako muzikálová inscenace Východočeského divadla Pardubice. Hradec Králové: Pedagogická fakulta Univerzity Hradec Králové, 2024. 51 s. Bakalářská práce.

Cílem mé bakalářské práce byla analýza inscenace Makropulos musical Východočeského divadla Pardubice. V teoretické části jsem čtenáři nejprve představila muzikál v obecné rovině, jako žánr, ale i jeho historii. Následně jsem představila instituci Východočeského divadla a původní dílo Karla Čapka Věc Makropulos. Na závěr teoretické části jsem popsala teorii divadelní analýzy, jakožto základu pro praktickou část. V praktické části jsem se věnovala analýze konkrétní inscenace a jejích složek.

Klíčová slova: Východočeské divadlo, Karel Čapek, Věc Makropulos.

## **Annotation**

HUŠKOVÁ, Michaela. Makropulos musical. The Makropoulos Secret as a musical production of East Bohemian Theatre Pardubice. Hradec Králové: Faculty of Education, University of Hradec Králové, 2024. 51 pp. Bachelor's Degree Thesis.

The aim of my bachelor's thesis was to analyse the production *Makropulos musical* by the East Bohemian Theatre in Pardubice. In the theoretical part, I first introduced the musical as a genre, including its general characteristics and historical development. I then presented the institution of the East Bohemian Theatre and the original work *The Markopoulos Secret* by Karel Čapek. At the end of the theoretical section, I described the theory of theatre analysis, which served as the foundation for the practical part. The practical part focused on the analysis of the specific production and its individual components.

Keywords: East Bohemian Theatre, Karel Čapek, The Makropoulos Secret

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že bakalářská práce je uložena v souladu s rektorským výnosem č. 13/2022 (Řád pro nakládání s bakalářskými, diplomovými, rigorózními, dizertačními a habilitačními pracemi na UHK).

Datum: 24.4.2025

Podpis studenta:

# Obsah

Úvod .....	11
TEORETICKÁ ČÁST .....	12
1 Muzikál.....	12
1.1 Muzikál v Čechách.....	14
2 Věc Makropulos .....	16
3 Východočeské divadlo v Pardubicích .....	18
3.1 Historie divadla .....	18
3.2 Muzikál ve Východočeském divadle .....	19
4 Teorie analýzy divadelního představení .....	20
4.1 Dva typy analýzy.....	20
4.1.1 Analýza-reportáž .....	20
4.1.2 Analýza-rekonstrukce.....	21
4.2 Slovní popis analýzy .....	21
4.3 Inscenační složky .....	21
4.3.1 Herec .....	21
4.3.2 Hudba .....	22
4.3.3 Rytmus a temporytmus.....	23
4.4 Hmotné složky představení .....	23
4.4.1 Kostým .....	23
4.4.2 Líčení.....	24
4.5 Osvětlení.....	24
PRAKTICKÁ ČÁST .....	26
5 Makropulos musical .....	26
5.1 Představení inscenace.....	26
5.2 Petra Janečková v roli Emilie Marty .....	26
6 Analýza inscenace .....	28

6.1	Scénografie.....	28
6.2	Osvětlení a další vizuální efekty .....	29
6.3	Objekty na scéně a rekvizity .....	30
6.4	Herecké výkony.....	31
6.4.1	Emilie Marty – Petra Janečková.....	31
6.4.2	Jaroslav Prus – Martin Mejzlík .....	32
6.4.3	Albert Gregor – Tomáš Lněnička .....	32
6.5	Rozbor písňových textů.....	33
6.5.1	Rok dvaadvacet .....	33
6.5.2	Kníže Heligón .....	34
6.5.3	Samota – to je celé .....	36
6.5.4	Královna červenejch srdcí.....	36
6.5.5	Put' put' kykyryhýýý .....	37
6.5.6	El Amor Verde .....	38
6.5.7	Zloději radosti .....	38
6.5.8	Avantgarda, volná láska .....	39
6.5.9	Dítě lásky.....	40
6.5.10	Já chci vyhrát.....	40
6.5.11	Bravo! .....	42
6.5.12	Milenec Strach a přítel Čas.....	42
6.5.13	Závěr.....	43
	PROJEKTOVÁ ČÁST .....	45
7	O projektu.....	45
7.1	Komunikace s divadlem .....	45
7.2	Jazyk a forma článku.....	46
8	Text článku .....	48
9	Závěr práce .....	49

10	Seznam použité literatury .....	50
----	---------------------------------	----

# Úvod

Téma bakalářské práce *Makropulos musical. Věc Makropulos jako muzikálová inscenace Východočeského divadla Pardubice* jsem si vybrala na základě svého zájmu pokračovat v oboru divadla a divadelní vědy. Toto téma se zároveň dotýká dvou ze tří částí, které obor Jazyková a literární kultura představuje – tedy literatury a kultury.

Teoretická část práce je rozdělena do čtyř dalších podkapitol. V první podkapitole se budu věnovat obecně muzikálu, jeho vzniku a historii. V druhé podkapitole se budu zabývat teorií analýzy divadelního představení, jejíž kroky budu následně aplikovat v praktické části při vlastní analýze představení. Následující podkapitola se bude věnovat přímo Východočeskému divadlu v Pardubicích; první část podkapitoly historii této instituce, část druhá poté herečce Petře Janečkové, která v muzikálu ztvárnila hlavní roli Emilie Marty, díky čemuž se dostala do užší nominace na cenu Thálie. Čtvrtá a poslední podkapitola teoretické části je věnována samotné hře *Věc Makropulos* a jejímu autorovi Karlu Čapkovi. Zabývat se budu hlavně situací, za které hra ve 20. letech 20. století vznikla. Dále pak zmíním další inscenace hry jiných divadel a krátce popíši, jak se jejich zpracování liší od inscenace Pardubického divadla.

Prvním krokem, který jsem v průzkumu k práci udělala, bylo kontaktování Východočeského divadla v Pardubicích s žádostí o zaslání scénáře ke hře a videozáznamu inscenace. Scénář i záznam budu tedy využívat jako zdroje, a to hlavně k samotné analýze v praktické části. Stejně tak využiji i program představení od dramaturgyně Východočeského divadla Anny Hlaváčkové, který taktéž vydalo Východočeské divadlo. Publikace divadla, ale i články v divadelním zpravodaji, který instituce pravidelně vydává a internetové články, budu k práci používat také, jelikož mi nejlépe pomohou nahlédnout do inscenace, jejího vzniku a záměrů jejích tvůrců.

V části o *Věci Makropulos* a Karlu Čapkovi budu vycházet z publikace Františka Černého *Premiéry bratří Čapků*, která popisuje vznik všech čapkovských dramát, včetně jejich premiér na divadelních jevištích.

Cílem bakalářské práce je porovnání dramatu *Věc Makropulos* autora Karla Čapka s muzikálovou inscenací. Na začátku práce nejprve konkretizuji termín muzikál a shrnu jeho vznik, historii i současnost. Navazovat bude teorie analýzy divadelního představení. Dále se pak v práci budu věnovat historii a představení instituce pardubického divadla. V praktické části práce budu aplikovat poznatky z teorie analýzy na samotné inscenaci. Vzhledem k faktu, že se jedná o muzikál, budu se v práci zabývat také rozbořem textů písní Gabriely Osvaldové a způsobu, jakým byly do příběhu dramatu zasazeny.

# TEORETICKÁ ČÁST

## 1 Muzikál

Muzikál, jakožto divadelní, později i filmový žánr, vznikl na newyorské Broadwayi. Tento styl populárního hudebního divadla představuje kombinaci činohry, opery, varieté a operety. Třemi základními elementy jsou příběh, libreto a hudba. Typicky využívá prvky pop-music, jazzu a tance ve spojení s výpravnými scénami, písněmi a baletem, které jsou integrované do děje.<sup>1</sup>

Z důvodu rychlého vývoje pro něj neexistuje přesná definice. Název *muzikál* původně vznikl z anglického adjektiva „*musical*“, které mělo divákům popsat, co se bude na jevišti odehrávat. Prvotními muzikálovými žánry byly: „*musical comedy*“ – tedy hudební komedie, „*musical play*“ – hudební drama a „*musical fable*“ – hudební pohádka. Později se přídavné jméno začalo používat jako jméno podstatné. Z tohoto vývoje lze vyvodit, že název pro žánr je mladší než žánr samotný.

Prvním broadwayským muzikálem, a muzikálem vůbec, bylo představení *Show Boat*, česky *Lod' komediantů*, autorů Jeroma Kerna (hudba) a Oscara Hammersteina II. (scénář a texty písní) na motivy románu Edny Ferberové z roku 1926. Samotné představení mělo premiéru 27. prosince 1927 v produkci Florenze Ziegfelda.

Na přelomu čtyřicátých a padesátých let se divadlo, a tak i muzikál, poprvé staví proti novému médiu, kterým je televize. Mladí tvůrci se raději obrací právě k ní. Na Broadwayi se tak diváci setkávali se stejnými autory jako v předchozích letech. Projevila se ale snaha o další rozšíření témat a vnitřní ucelenost děl. V roce 1950 se na jevišti objevily muzikály *Call Me Madam* (Říkejte mi dámo) autora Irvinga Berlina nebo *Guys and Dolls* (Chlapi a holky) od Franka Loessera. Jedním z přelomových děl byl muzikál *Can-Can* (Kankán) z roku 1953 autora Cole Porter a pojednávající o Paříži na přelomu století, kde se úřady snažily uchránit své občanky od tance, jenž měl být projevem mravního úpadku. O tři roky později se představil dodnes hraný muzikál *My Fair Lady* skladatele Fredericka Loeweho a libretisty Alana Jay Lerner, který je inspirovaný knihou *Pygmalion* autora G. B. Shawa. Rok 1954 přinesl další z přelomových děl *West Side Story* skladatele Leonarda Bernsteina vycházející z klasického díla Williama Shakespeara *Romeo a Julie*.

Na konci padesátých let, v roce 1959, představuje dvojice Richard Rodgers a Oscar Hammerstein II. další úspěšné dílo *The Sound of Music* (Za zvuků hudby). Ač dle dobových

---

<sup>1</sup> PROSTĚJOVSKÝ, Michael. *Muzikál expres: Malý průvodce velkým muzikálem. Dokořán*. Brno: Větrné mlýny, 2008. S. 21-48. ISBN 978-80-86907-49-9.

kritik balancuje představení na hraně kýče, divadelní i filmová verze muzikálu je dodnes úspěšným dílem. Již v roce 1965 se filmový soundtrack držel na prvním místě hitparády ve Velké Británii. Na tomto postu setrval 2 roky. Roku 1964 byl představen další dodnes populární muzikál *Hello, Dolly!* Hudbu a texty k němu složil Jerry Herman. Jedná se o adaptaci komedie Thortona Wildera *Dohazovačka* z roku 1954.

Společenské události šedesátých let v USA, především atentát na prezidenta Kennedyho a atentát na Martina Luthera Kinga, se odrazily nejen na psychice národa, ale i na umělecké scéně. Nejvýraznějším muzikálem byl v těchto letech *Hair* (Vlasy) z roku 1967 autorů Geroma Ragni a Jamese Rado s hudbou Galta MacDermota. Muzikál reflektoval snahy hnutí hippies a odpor vůči válce ve Vietnamu. Dílo se od předchozích odlišovalo hlavně stylem hudby, který se od jeho předchůdců lišil – hudba byla totiž rocková. Oproti filmovému zpracování Miloše Formana (1979) neměla hra příliš obsáhlý děj ani dramatickou stavbu.

V dalších letech se hlavní vývojová linie muzikálu přesouvá do rukou britských tvůrců, ač se i nadále většina děl uvádí hlavně na Broadwayi, premiéry probíhají i v Londýně. S největším průlomem přichází britský skladatel Andrew Lloyd Webber, který se v průběhu let stal jedním z nejúspěšnějších a nejvýraznějších světových skladatelů muzikálů. Proslavil se například díky původně rockové opeře *Jesus Christ Superstar* (1969) s libretem Tima Rice, která byla prodávána jako gramofonová nahrávka nejdříve ve Velké Británii, následně ve stejném formátu i na americkém trhu. Broadwayské premiéry se dočkal roku 1971, té londýnské v roce 1972. Následný úspěch zaznamenala dvojice Webber-Rice v roce 1976 s muzikálem *Evita* pojednávajícím o příběhu argentinské první dámy.

Na počátku osmdesátých let zaznamenává Webber další úspěch, a to s muzikálem *Cats* (Kočky, 1981). Jde o zhudebněnou básnickou sbírku T. S. Eliota ze světa koček. Jeho úspěchy vrcholí v roce 1986 premiérou *The Phantom of the Opera* (Fantom opery) napsaném dle literární předlohy Gastona Leroux. Během osmdesátých let přichází Webber společně s producentem Cameronem Mackintoshem s konceptem „muzikálového divadla superlativů“. Angažují špičkové tvůrce a využívá i dostupné moderní techniky, díky čemuž jsou schopni přibližovat divadlo téměř na úroveň filmů. Využívají například pohyblivých kulis nebo hydraulických mostů. Dalším prvkem zkvalitňujícím dojem diváka z představení je zavedení mikroportů, díky čemuž se zlepšila celková kvalita zvuku.

Na počátku devadesátých let bylo v Londýně uváděno šest Webberových titulů, na Broadwayi tři. Jednalo se například o zmiňované *Cats* a *The Phantom of the Opera* nebo *Sunset Boulevard* (Bulvár soumraku, 1993, Londýn).

Na přelomu tisíciletí se začínají rozcházet názory kritiků, přičemž někteří preferují Webberův přístup, kdy do čela staví hlavně hudbu, jiní naopak stojí na straně skladatele Stephena Sondheima, který do popředí hry dává příběh a hudební složka je v jeho dílech pouze doplňujícím prvkem. Oba autoři mají velmi blízko k operě, Sondheim ještě o něco blíže k operě moderní a jeho tituly jsou dodnes na Broadwayi uváděny.

Během prvních několika let nového tisíciletí se staly znovu populárními *Les Misérables* (Bídníci, 1987 a 2007). Původní nastudování s premiérou v roce 1987 a derniérou v roce 2003 zaznamenalo 6680 repríz. Nové nastudování mohli diváci shlédnout pouze mezi lety 2007 a 2008. Naopak muzikálovým skandálem se ve stejném roce stalo představení *The Pirate Queen* (Královna pirátů), které, ač nabízelo divákům lákavý příběh z 16. století, postrádalo jakékoliv napětí nebo spád, který by publikum zaujal.

## 1.1 Muzikál v Čechách

Pravděpodobným předchůdcem českého muzikálu byla *Vest Pocket Revue* pánů Voskovce a Wericha s premiérou roku 1927.<sup>2</sup> Na druhé straně se objevuje názor, že pravým předchůdcem byla až česká verze *Finians Rainbow*, která se hrála pod názvem *Divotvorný hrnec* od roku 1948.

V šedesátých letech přišla změna ve formě filmových muzikálů. Prvním, který se díky písním, ale i podtextu, stal populárním ihned po svém uvedení, byl muzikál *Starci na chmelu* z roku 1964. Ve stejném roce vyšel i muzikál *Kdyby tisíc klarinetů*, pro který jako předloha sloužila zpěvohra autorů Ivana Vyskočila a Jiřího Suchého z roku 1958 hraná v divadle Na zábradlí. Ve filmu se zároveň poprvé objevili zpěváci Waldemar Matuška, Karel Gott, Hana Hegerová nebo Eva Pilarová, kteří se poté stali nejpopulárnějšími umělci své doby.

Současně se žánr vracel i do divadel. V roce 1964 uvedlo Hudební divadlo v Karlíně československou premiéru muzikálu *My Fair Lady*. O tři roky později nastudovalo karlínské divadlo muzikál *Gentleman* inspirovaný americkým *West Side Story*. Tato hra se stala populární i díky působení zpěváků Josefa Zímy, Josefa Laufera, Evy Pilarové, Pavla Sedláčka a Václava Neckáře. Navíc, všechny tyto tehdejší hvězdy provázal orchestr Karla Vlacha.

V roce 1966 karlínské divadlo uvedlo i československou premiéru muzikálu *Hello, Dolly* v hlavní roli s Nelly Gaierovou. Tuto roli měla původně zastat Adína Mandlová, kterou režisér Karel Jernek požádal, aby se vrátila z Británie do Československa a muzikál nacvičila. Následně však musela odjet zpět. Tehdejší prezident Novotný ve své řeči prohlásil, že

---

<sup>2</sup> BAUER, Jan. *Muzikálový triumf: slavná éra muzikálu na českých scénách*. Praha: Brána, 1999. S. 5–10. ISBN 80-242-0122-4.

v poslední době bylo podniknuto úsilí znovu angažovat české umělce, kteří z Československa emigrovali, načež reagoval následujícím: „*Umělce, kteří se k nám v roce 1948 obrátili zády a odjeli do ciziny, nebudeme dnes zaměstnávat a nedostanou pracovní povolení.*“ Mandlová už se z Británie zpět nevrátila a roli tak získala Gaierová.

Po roce 1968 přišly mnohé změny včetně těch v umělecké sféře. Muzikály již nebyly vhodným formátem, jelikož byly považovány za umění západní provenience. V Karlíně se k nim vrátili až na přelomu sedmdesátých a osmdesátých let.

Devadesátá léta přinesla soukromé produkce s muzikály *Les Misérables*, *Jesus Christ Superstar* a dalšími. Muzikálovou operu této doby můžeme rozdělit do kategorií rocková opera (zmiňované *Jesus Christ Superstar*) a popová opera (například muzikál *Dracula*). Mnoho tvůrců pak začalo soupeřit o pronájem prostorů karlínského divadla, jelikož jako jedno z mála nabízelo vhodné prostory pro muzikálová představení. Společnost Musical v čele s režisérem Petrem Novotným následně objevila divadlo Spirála na pražském Výstavišti. Zde uvedla společnost muzikály *Jesus Christ Superstar* nebo *Evita*.

## 2 Věc Makropulos

První představení Čapkovy hry *Věc Makropulos* bylo 21. listopadu 1922 v Městském divadle na Královských Vinohradech.<sup>3</sup> Nápad na téma dlouhověkosti měl spisovatel už dříve: „*Tato nová komedie začala mne zaměstnávat asi před třemi nebo čtyřmi roky, tedy ještě před R.U.R., tehdy ovšem tanula mi na mysli jako román. Patří tedy látkově k věcem, které bych chtěl mít už za sebou; ještě jeden takový úkol mi zbývá, abych se zbavil starých zásob. Podnětem k ní byla teorie tuším prof. Mečnikova, že stárnutí je autointoxikace organismu.*“<sup>4</sup>

První zprávy o tom, že na hře pracuje máme z poloviny května roku 1922. Konkrétně v dopise Olze Scheinpflugové 16. května píše: „*Ačkoliv mám-li říci pravdu, jakmile vidím kus papíru, zdá se mi, že si musím sednout a psát svou komedii.*“<sup>5</sup> Informace o tom, že práci dokončoval můžeme najít v dopise z 1. července, taktéž adresovaném Scheinpflugové: „*Jen Věc Makropulos беру tak trochu vážně, patrně proto, že je divoká a posupná, jako bych ji z kořání a kosodřevin řezal.*“ V dalším psaní z 3. července píše, že byla hra dokončena a čekají ho úpravy textu. Doslova píše: „*Ted' začne pilování a jiná otrava.*“<sup>6</sup>

Čapek sám *Makropulos* nepovažoval za jednu ze svých nejlepších her. V dopise Leoši Janáčkovi ji popsal jako „*konverzační, hodně nepoetickou a příliš povídkovou hru*“, v dopise Scheinpflugové z 20. července 1922 ale píše, že si hru ráno přečetl „*a – div divoucí – líbilo se mi to*“.<sup>7</sup>

V dopisu Olegu Malevičovi z 10. září 1958 Scheinpflugová uvedla: „*Byla to jediná věc, smrt, které se Čapek bál, a sám, křehký a nemocný, stále polemizoval s časem a s odkladem lidského života.*“<sup>8</sup> Od konce května 1922 spisovatel trpěl bolestmi zad – ischiase, který mohl být jedním z příznaků pozdějšího onemocnění páteře. Knihu psal v době, kdy mu nebylo dobře. Atmosféra hry, která je místy ponurá nebo napjatá, bývá často přisuzována psychickému stavu, ve kterém se spisovatel nacházel, když hru psal.

*Věc Makropulos* je jedinou Čapkovskou hrou, která je situována do Prahy, ač to nikde není přímo vyjádřené.

<sup>3</sup> ČERNÝ, František. *Premiéry bratří Čapků*. Praha: Hynek, 2000. S. 203-220. ISBN 80-86202-26-4.

<sup>4</sup> ČAPEK, Karel. *Věc Makropulos*. V nakladatelství Fortuna Libri vydání první. V Praze: Fortuna Libri, 2018. S. 5. ISBN 978-807-5461-612.

<sup>5</sup> ČAPEK, Karel. *Korespondence*. 2. Praha: Český spisovatel, 1993. S. 112., s. 122 ISBN 80-202-0449-0.

<sup>6</sup> ČAPEK, Karel, HALÍK, Miroslav. *Listy Olze: 1920-1938*. Praha: Československý spisovatel, 1971. S. 110. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:b34ca5f0-38d2-11e4-8e0d-005056827e51>.

<sup>7</sup> ČAPEK, Karel. *Korespondence*. 2. Praha: Český spisovatel, 1993. S. 121. ISBN 80-202-0449-0.

<sup>8</sup> MALEVIČ, Oleg. První etapa mé cesty po stopách bratří Čapků. *Zpravodaj Společnosti bratří Čapků*, 1997, č. 36. S. 50. ISSN 1805-7527.

Po jejím první uvedení v Městském divadle na Královských Vinohradech v Praze, kdy ji režíroval sám autor, se hra dočkala celkem 24 repríz.<sup>9</sup> V hlavní roli Emilie Marty mohli diváci vidět Leopoldu Dostálovou. Ve hře se mimo jiné objevila i Čapkova partnerka Olga Scheinflugová, konkrétně v roli Kristinky.

---

<sup>9</sup> ŠOVČÍKOVÁ, Radana. *Karel Čapek a jeho Věc Makropulos*. Bakalářská diplomová práce. Brno: Masarykova Univerzita, 2013. S. 7-8.

## 3 Východočeské divadlo v Pardubicích

### 3.1 Historie divadla

První záznamy o provozování divadla v Pardubicích se objevují již od poloviny 16. století, od doby Pernštejnů, tzv. „zlaté doby“. Od poslední třetiny 19. století se začíná více prosazovat ochotnické divadlo. Záznamy už jsou i o vystoupení profesionálních kočovných divadel a pohostinských představení, ve kterých často působí i přední herci té doby. A právě v tomto období se začíná uvažovat o stavbě divadelní budovy.<sup>10</sup>

Historie budovy Východočeského divadla sahá do začátků 20. století. Konkrétně 21. listopadu roku 1904 prohlásil *Spolek pro zřízení divadelního domu*, že město započne se stavbou nového divadla ihned po zasypání starého pevnostního příkopu – ramene Chrudimky kolem Zelené brány. Dne 15. dubna 1905 přichází stavitel Václav Kašpar s návrhem na postavení divadla více na sever, než bylo v plánu původně. S tímto návrhem souhlasilo jak město, tak jmenovaný Spolek. V tomtéž roce město vykoupilo domy čp. 50, 51, 147 a 52, které nechalo v roce 1907 strhnout. V roce 1906, konkrétně 8. ledna, byl na schůzi městské rady, odboru pro veřejné práce a Spolku schválen návrh architekta Antonína Balšánka (mimo jiné navrhoval například Obecní dům v Praze). Schválení bylo provedeno především na základě soukromých posudků bývalého ředitele Národního divadla F. A. Šubrt a vrchního inženýra Skopce. Na základě tohoto rozhodnutí byla vyhlášena veřejná soutěž o zadání stavby. Dne 3. září 1906 však městská rada zadává z ruky stavbu Josefu Döllerovi za 300 tisíc korun (původní Balšánkův návrh, z roku 1904, měl rozpočet 309 800 korun, na nějž město uvolnilo 100 tisíc korun nad rozpočet Spolku).

Dne 16. května 1907, přesně 39 let od položení základního kamene Národního divadla v Praze, byl položen základní kámen divadla východočeského. Na kameni se však dočteme, že byl položen již 9. května – v tuto dobu však probíhaly volby a jeho položení bylo posunuto. V dnešní době základní kámen nalezneme v čelní zdi vedle hlavního vchodu, kam byl osazen v rámci rekonstrukce na přelomu šedesátých a sedmdesátých let.

Ke slavnostnímu otevření divadla došlo v 11. prosince 1909.<sup>11</sup> První promluvil starosta města a zemský poslanec František Kuchynka. Mimo zástupců z politického prostředí se na

---

<sup>10</sup> *Východočeské divadlo Pardubice 1999-2004*. Pardubice: Východočeské divadlo Pardubice, 2004. S. 7. ISBN 80-239-3553-4.

<sup>11</sup> JIŘÍK, Jan. *Před oponou, za oponou: osobnosti Východočeského divadla Pardubice 1909-2009*. Pardubice: Východočeské divadlo Pardubice, 2009. ISBN 978-80-254-5281-3. Dostupné také z: <http://krameriusndk.nkp.cz/search/handle/uuid:c5041a20-1f4e-11e7-a38c-005056827e51>. S. 13-15. (dále jen Jiřík)

prvním představení, činoherní hře Karla Maška Poutník, objevili také hosté z Národního divadla nebo bratři Mrštíkové.

### 3.2 Muzikál ve Východočeském divadle

Již v době, kdy Východočeské divadlo disponovalo pouze činoherním souborem, byl muzikál velmi populární složkou repertoáru.<sup>12</sup> Od devadesátých let 20. století disponovalo vlastním orchestrem, v jehož čele byl ze začátku dirigent Miloslav Drahoš (1961 a 1991). Kterého vystřídal Josef Pícek (j.h.).

V divadle se hrály tituly, které byly čistě hudební, častěji však byla představována vystoupení činoherní pouze doplněna hudební složkou. Od roku 1980 se na jevišti vystříдалo přibližně 50 hudebních titulů, z čehož asi polovina byly muzikály. Ty se staly populárními v 2. polovině devadesátých let. Michael Tarant, který byl kmenovým režisérem divadla mezi lety 1986 a 1991, hojně spolupracoval se skladatelem Danielem Fikejzem. Vytvořili společně například scénickou hudbu k Markétě Lazarové (z roku 1989) nebo ke Komedii o umučení (1990). Představeny byly ale i tituly čistě hudební, tedy tituly takové, které bez hudební složky nemohou fungovat. Jako příklady můžeme uvést hru Thyl Ulenspiegel (1984) s písňovými texty Jiřího Suchého v režii Jany Kališové nebo Mam'zelle Nitouche (1986), kterou pro divadlo nastudoval Ivo Osolsobě. Roku 1987 v divadle proběhla světová premiéra muzikálu na motivy knihy Jana Nerudy Týden v tichém domě v režii Jana Fischera s hudbou Jindřicha Brabce.

V průběhu devadesátých let a začátkem nového tisíciletí se objevovalo více představení, která vyžadovala lepší pěvecké schopnosti herců. Velký vliv na rozvoj muzikálu Východočeského divadla měl, a stále má, režisér Petr Novotný, vystupující i pod pseudonymem Petr Abrham. Ve stálém angažmá je od roku 2008, v předchozích letech fungoval pouze jako hostující režisér. Jedním z jeho významných titulů je například muzikál My Fair Lady (2006) v hlavních rolích s Petrou Janečkovou, Petrem Dohnalem a Jiřím Kalužným. Dále můžeme jmenovat Chicago (2009) v hlavních rolích s Petrou Janečkovou a Martinou Sikorovou. Z novějších titulů, které lze aktuálně v divadle zhlédnout, pak Noc na Karlštejně (2021) a Makropulos musical (2022).

---

<sup>12</sup> Jířík. S. 169-175.

## 4 Teorie analýzy divadelního představení

Analýza divadelního představení je komplexní proces zkoumání jeho uměleckých, dramatických a inscenačních prvků.<sup>13</sup> Jejím cílem je porozumět tomu, jak inscenace komunikuje s divákem a jaké významy vytváří. Zahrnuje studium dramatického textu, režijní koncepce, hereckých výkonů, scénografie, světelného a zvukového designu. Využívá různé metodologické přístupy od formální analýzy až po sociokulturní interpretace.

Společně s dramaturgií má i analýza kořeny v Aristotelově Poetice.<sup>14</sup> V začátku jeho spisů je popisována změna v tvorbě a předvedení dramatu. Autor v ní systematizuje všechna písemně dochovaná dramata té doby. Z termínu *mimesis* popisujícího poezii se postupně odvozují další žánry. K nim patří také komedie a tragédie. Hlavním tématem, kterému se pak věda u těchto nově vzniklých žánrů věnuje, je to, zda dodržují jednotu místa, času a děje, tak jako ty předchozí.

V minulosti se analýza zabývala převážně jazykovou částí dramatu, zatímco v dnešní době vytváří styčnou plochu mezi literární a divadelní vědou. Zajímá se o text samotné inscenace, ale i o metatexty rozebírající témata, která s inscenací souvisí. Tyto divadelní texty jsou prostředky, které předkládají nabídky jednání a možnosti inscenace bez toho, aby ji prefigurovaly.

### 4.1 Dva typy analýzy

Pavis ve své *Analýze divadelního představení* rozlišuje dva typy rozboru, a to konkrétně analýzu-reportáž a analýzu-rekonstrukci.<sup>15</sup> Liší se hlavně aspekty, na které se zaměřují a také tím, kdy je autor vytváří. Zatímco analýza-reportáž by měl vznikat v průběhu představení, analýza-rekonstrukce vzniká až po skončení představení, *post festum*.

#### 4.1.1 Analýza-reportáž

Vzorem pro tento typ analýzy je sportovní reportáž probíhající v přímém přenosu v rozhlase. Analýza-reportáž komentuje průběh představení, jako by se jednalo o fotbalový zápas. Popisuje dění na scéně a interakce mezi jednotlivými „hráči“. Zároveň objasňuje zvolenou strategii a hodnotí její výsledek. Jedná se převážně o popsání inscenace zevnitř, během akce. Věrně reprodukuje detail a intenzitu událostí, přenáší konkrétní prožitek diváka v průběhu představení. Tato analýza se používá spíše ve východní části světa. V západní není

---

<sup>13</sup> PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Teoretická řada. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2020. S. 97. ISBN 978-80-7331-549-8. (dále jen *Pavis*)

<sup>14</sup> KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: úvod*. Disk. Velká řada. V Praze: KANT – Karel Kerlický pro AMU, 2010. S. 136-138. ISBN 978-80-7437-019-9.

<sup>15</sup> Pavis. S. 97-234.

téměř proveditelná, jelikož zde divák reaguje na představení až po jeho konci, například potleskem.

#### **4.1.2 Analýza-rekonstrukce**

Analýza-rekonstrukce je, oproti reportáži, více podrobným a teoretickým typem rozboru. Vedle samotné interpretace představení se zabývá také sběrem indicií, pozůstatků představení i dokumentů o něm a kontextu celého představení. Sleduje tvůrčí záměr umělců písemně zachycený během přípravy představení. Zkoumá a hodnotí také publikum daného představení, jeho očekávání a společensko-kulturní složení.

### **4.2 Slovní popis analýzy**

I přesto, že verbalizace svým způsobem protiče esteticce umění, která se snaží ponechat scénickému dílu jeho figurální podstatu, je nepostradatelnou složkou analýzy. Samotný slovní popis má několik složek, které z něj nelze vynechat. Jedná se o časové indikátory, slova jako nejdřív nebo nakonec, které zachovávají chronologii. Dále indikátory organizace prostoru, které usnadňují orientaci vzhledem ke zkoumanému předmětu. Lze z nich vyčíst, v jaké pozici se vzhledem k němu pozorovatel nachází. Neméně důležitou složkou je aspektualizace, tedy roztrídění složek, ze kterých se předměty skládají. Aspektualizace vychází jak z díla jako celku, tak i jeho jednotlivých částí, zároveň uvádí jeho složky do vzájemných vztahů časových a prostorových. I přes tato fakta analýzu vnímáme spíše jako líčení uplynulé události než popis statického předmětu.

### **4.3 Inscenační složky**

#### **4.3.1 Herec**

Herec, jakožto nejhůře uchopitelný prvek představení, můžeme analyzovat z několika pohledů.

Prvním z nich je kritérium přítomnosti, tedy to, zda je herec přítomný tady a teď. Nejdříve vnímáme materiální, fyzickou, přítomnost, až poté si jej můžeme představit ve světě fikce, tedy si ho dosadíme do světa, kde se v rámci své role a hry nachází. Dá se tedy říci, že herec má dvojí status. Na jedné straně je reálnou osobou, ale zároveň i postavou imaginární, nepřítomnou.

Druhým pohledem je herecův vztah k roli. Herec se s postavou může identifikovat technikami herectví nebo si od role naopak udržovat odstup. Z jeho projevu se snažíme pochopit, jaký vztah s hranou postavou má.

Dalším možným aspektem analýzy je přednes. Zde má herec dvě možnosti: buď se prezentuje jako pravděpodobný, podřizuje se mimesis a jazykovému tvaru prostředí, do kterého je akce situována, nebo existuje nezávisle na mimetismu.

#### **4.3.1.1 Pragmatika tělesného herectví**

Pragmatika tělesného herectví se zabývá technickým přístupem k popisu hereckého projevu. Umožňuje zachytit rozmanitost hereckého výkonu. Podle Pavise jednu z těchto teorií uvedl ve své knize *Quelques réflexions sur le jeu de l'acteur contemporain* Michael Bernard z roku 1986. Představil sedm základních činitelů pragmatiky tělesného herectví.

Prvním z činitelů je rozsah a diverzifikace viditelného tělesného pole. Zde se zaměřuje například na nahotu, maskování nebo deformace. Jinými slovy na ikoničnost projevu. Druhým bodem je orientace tělesného pole herce vzhledem k divákům a prostoru. Dalším, třetím bodem je postoj. Tento aspekt se zabývá způsobem, kterým tělo působí vůči zemské přitažlivosti. Jedná se pak o sklon, vertikálnost nebo horizontálnost a kombinaci všech zmíněných. Čtvrtým bodem je držení těla. Nezajímá se jenom o držení trupu, ale i o pozice paží či dolních končetin vůči prostoru. Pátým bodem teorie jsou přesuny či proměny dynamiky pohybu ve scénickém prostoru. Šestým bodem je mimika. Jako mimiku Bernard popisuje viditelný výraz těla, řadí sem výrazy tváře i gesta. Posledním, sedmým, bodem je hlasitost, tedy zvukový výraz těla, včetně jeho náhražek v podobě zvuků dělaných jinými částmi těla.

#### **4.3.2 Hudba**

Pod pojmem hudba se v rámci analýzy představení jedná o všechny zvukové prvky a zdroje. Například zvuky, hluky okolí, texty nebo nahranou hudbu. Zároveň analýza nehodnotí hudbu jako takovou, nýbrž její způsob využití v inscenaci. Jistou nevýhodou hudby je fakt, že je oproti projevu asémantická nebo přinejmenším nefigurativní. Je pro nás těžké ji uchopit a popsat.

Prvotními informacemi, které je třeba zjistit, je to, odkud hudba přichází, jak vzniká a jak je rozčleněná do prostoru. Různé rozmístění reproduktorů v divadelním sále i na scéně vytváří takzvaný zvukový reliéf, který následně propojuje zvuková technika. Vzniká tak dojem, že se hudba v prostoru pohybuje. Mimo efektů akustických je třeba promýšlet i efekty vizuální a to, jaký na sebe mají vzájemně vliv. Poté lze určit, kterou složku divadla hudba v danou chvíli ovlivňuje nejvíce. Hudba může doprovázet projev, projevovat se sama lokálně během krátkých úseků nebo přímo udávat směr celé inscenace.

Vliv hudby na diváka se liší dle kultury, ve které inscenace vznikla. Zaměříme-li se na kulturu západní, pak zde obvykle najdeme hudbu jako doprovodný jev. Zastávat může několik funkcí, například: vytvářet, ilustrovat a charakterizovat určitou atmosféru a stát se tak i leitmotivem hry; stát se akustickou kulisou, určovat tak místo děje; frázovat inscenaci; doprovázet výměnu kulis. Obecně tak platí, že hudba plní buď funkci integrační nebo dezintegrační, a to v rámci celého představení i v rámci vymezování identity postav.

### 4.3.3 Rytmus a temporytmus

Rytmus nebo metaforicky „muzikalita představení“ je důležitým a složitě analyzovatelným prvkem, který sám o sobě obsahuje a organizuje zvukovou i časovou složku představení. Pavis ho také popisuje jako „*elektrický proud, který spojuje různý scénický materiál představení, rozmisťuje ho v čase prostřednictvím scénického jednání.*“<sup>16</sup>

Je podstatné termín rytmus rozlišovat od termínu tempo. Tempo jako takové je neviditelné, skryté uvnitř inscenace a určuje rychlost inscenace. Stejně tak zkracuje nebo prodlužuje jednání a zrychluje nebo zpomaluje přednes. Ke zrychlení tempa dochází například ve chvíli, kdy si postavy skáčou do řeči nebo se repliky herců překrývají. Naopak ke zpomalení tempa dochází, pokud v představení chybí překvapení nebo se stále opakují informace.

Oproti tomu u rytmu nejde o změnu rychlosti děje. Jedná se o důraz určující výrazné a méně výrazné momenty. Je výrazem popisujícím čas uspořádaný uvnitř určitého úseku, kdy je fyzické jednání řazeno za sebe podle přesného schématu. Vytvoří se tak pomyslná nepřerušovaná dějová linka. Ta plyne v souladu s podtextem nebo s podpartiturou hereckého projevu a určuje tak rozpínavost a směřování času.

## 4.4 Hmotné složky představení

### 4.4.1 Kostým

Kostým je první hmotnou složkou, která zprostředkovává kontakt diváka s hercem a jeho postavou.<sup>17</sup> Lze jej vnímat dvěma způsoby, a to buď zblízka nebo zdálky. Vnímáme-li kostým zdálky, tedy obecně, pak si jako diváci ověřujeme jeho vztah k inscenaci, to, zda je v souladu s dalšími hmotnými složkami nebo jim naopak protičeří. Zblízka, v detailu, sledujeme, jak byl kostým vytvořen a snažíme se odhadnout, jak se v něm herec cítí.

---

<sup>16</sup> Pavis. S. 229.

<sup>17</sup> Pavis. S. 278-308

Stejně jako jiné složky i kostým plní v inscenaci určité funkce. Prvotně charakterizuje prostředí a dobu děje. Dramaturgicky pak upřesňuje příčiny děje a identifikuje nebo naopak maskuje postavu.

Podstatnou roli ve vztahu ke kostýmu hraje samotný prostor hry. Často si můžeme všimnout, že pokud je kostým sám o sobě výrazný, pak okolí, ve kterém se nachází, bude výrazné o to méně. Pavis dává za konkrétní příklad tradiční formy orientálního tance, kdy mají aktéři natolik bohatě zdobené kostýmy, že by jakákoliv další charakteristika scénického prostoru byla zbytečná a odváděla by pozornost od tance a zpěvu. Jako protiklad zmiňuje nahé tělo tanečnicka butó, které je vloženo do běžného prostřední, jakým je krajina nebo město.

#### **4.4.2 Líčení**

Oproti kostýmu není líčení rozšířením hercova těla, jako je například kostým nebo rekvizita. Jedná se spíše o filtr ležící přímo na obličejích herce. Nic není hercovu tělu tak blízko, jako právě maska nebo líčení.

Na základě pocitů, které obličej může odrážet, byla vypracována emoční teorie. Díky kódům, které se opakují napříč žánry, divák jednoduše rozpozná motivace postav. Je tedy důležité při líčení tyto kódy dodržet, pokud mají divákům dát vědět, o jaký typ postavy se jedná. Autoři emoční teorie rozlišují tři různé zóny, jež odpovídají různým funkcím a emocím. Jsou jimi ústa a spodní čelist, oči a čelo.

U líčení lze rozlišit několik principů. Rozlišují se na základě toho, co mají zvýraznit nebo naopak skrýt, a to, jak symbolika líčení působí na inscenaci.

Jedním z principů je zdůraznění a zvýraznění rysů. Důraz je kladen na zachování výraznosti masky zblízka i zdaleka. Dle inscenace bude toto líčení buďto zachovávat pravděpodobnost situací nebo naopak zdůrazňovat vlastní postupy.

Dalším z možných principů je svébytnost líčení. Nejen, že líčení zdůrazňuje pravděpodobnost, ale zároveň tvoří vlastní estetický systém řízený vlastními pravidly. Některé inscenace nebo některá divadla mají přísně daná pravidla, jak má líčení vypadat. Jako příklad lze uvést líčení v pekingské opeře, ale i líčení herců evropské divadelní avantgardy.

#### **4.5 Osvětlení**

Osvětlení je další důležitou složkou inscenace. Utváří celkový obraz scény. Dle rozložení reflektorů může výrazně ovlivňovat atmosféru na jevišti. Rozlišuje se osvětlení čelní a laterální, tedy ze stran. Poté osvětlení zezadu, zespodu, horizontálně nebo kolmo.

Mimo režiséra, který s osvětlovačem spolupracuje v průběhu zkoušek, s ním spolupracují také scénograf a kostýmní výtvarník. Světlo mimo jiné utváří i barvu. Stejně tak

teplota barev výrazně ovlivňuje jevištní atmosféru. Teplé barvy navozují příjemný pocit, studené naopak smutek a neutrální klid.

V průběhu představení lze sledovat tzv. „light design“, neboli světelnou režii. Ta popisuje specifický způsob, kterým daná inscenace pracuje se světlem a stíny. První, co je třeba rozlišit, je to, jaký typ osvětlení inscenace využívá. Jednat se může buď o přirozené sluneční a měsíční světlo nebo umělé osvětlení. I umělé osvětlení je v dnešní době schopno napodobit přirozené světlo. Následně pak zkoumáme, v jakou chvíli a z jakého důvodu se světlo objevuje. To nám umožní zaměřit se na to, jak změna světla působí na celkovou atmosféru. Všimneme si, co je světlem záměrně odkryto, a co se naopak schová, když se světlo změní.

# PRAKTICKÁ ČÁST

## 5 Makropulos musical

### 5.1 Představení inscenace

Hra autorů Petra Novotného, Gabriely Osvaldové a Ondřeje Soukupa vznikla ke stoletému výročí světové premiéry dramatu Věc Makropulos. Oproti původnímu zpracování Karla Čapka přibyly do představení jazzové šansony, přímé výstupy hlavní postavy Emilie Marty.<sup>18</sup> Dle slov autorů vychází písně z toho, co o říká sobě sama Makropulos, jako by Marty vyprávěla o svých životních zkušenostech. Autor hudby Ondřej Soukup považuje některé texty Gabriely Soukupové za cynické, ona naopak za introspektivní. Ke komu se texty obrací, si ale divák musí určit sám. Další změnou, které si diváci mohou všimnout, je proměna dramatického času hry. Příběh se v Čapkově díle odehraje během necelých dvou dnů, v inscenaci Makropulos musical se vše děje během jedné noci, konkrétně poslední noci roku 1921. Režisér Petr Novotný se pro tuto změnu rozhodl, protože o této noci je vše dovoleno a zároveň je Silvestr noc bilancování života. Nemałym rozdílem je i přidání postavy jménem Johnny Smrt. Ten je pěveckým kolegou Emilie Marty v jejích vystoupeních, do děje výrazně nezasahuje a ani ho jeho výstupy neposouvají. Má za úkol divákům ukázat, že mezitím, co je Emilie v šatně, kde se také odehrává většina dialogů, show někdo nadále vede.

### 5.2 Petra Janečková v roli Emilie Marty

Petra Janečková se narodila 18. května roku 1974 v Praze.<sup>19</sup> Vystudovala obor Muzikálové herectví na Janáčkově akademii múzických umění v Brně. Angažmá v pardubickém divadle získala roku 1998. Do angažmá původně nastoupila především jako posila hudebních žánrů, úspěch ale zaznamenala i v činohře. Její první rolí na pardubickém jevišti byla Denisa v muzikálu Mam'zelle Nitouche, který režíroval Gustav Skála, a kde alternovala s hostující Janou Mikoláškovou. Na toto představení navázala muzikálová Hello, Dolly, kde hrála po boku Dagmar Novotné. Dalšími významnými muzikálovými a operetními rolemi, které Janečková ztvárnila, byla například Sugar ve stejnojmenném představení z roku 2003, Líza Doolittle v My Fair Lady (2006) nebo Velma Kelly v muzikálu Chicago (2009).

---

<sup>18</sup> ZINDULKOVÁ HLAVÁČKOVÁ, Anna. Nesmrtelná Makropulos a showbyznys o stavu duše. *Divadelní zpravodaj*. 2022, roč. 113. S. 9–11.

<sup>19</sup> Jirík. S. 172.

V posledních letech se na jevišti objevila v hudebně založených představeních Pekařova žena, kterou režíroval Petr Gazdík, a která se stala nejnavštěvovanější inscenací roku 2023, zahrála si zde Denise, manželku kavárníka. Dále jako Jeanne d'Albert, matka krále Jindřicha IV. Navarrského, ve hře Blázinec boží (2023) nebo jako Marie Kašparová ve hře o pardubickém letci Kašparovi Do nebes!

Z činoherních rolí lze jmenovat například Mimi v Čapkově Loupežníkovi (1999), obchodnici s obrazy z inscenace Urvi to! (2008), která ve své době byla velmi populární, od roku 2007 vystupuje jako Barbara Marková v inscenaci Bláznivé nůžky. Díky činoherním představením si Janečková vysloužila nominace na Cenu Thálie, a to dokonce třikrát. Dvakrát šlo o nominaci širší, za roli Širy z představení Mikve za sezónu 2018/19 a za roli královny Alžběty II. z představení Audience u královny za sezónu 2019/20. Do užší nominace za činohru se dostala v rámci sezóny 2023/24 za roli Alice v představení Pořád jsem to já, nominaci se jí zatím nepodařilo proměnit. Do užší nominace se dostala i v kategorii muzikál, opereta a jiný hudebně-dramatický žánr, a to právě za roli Emilie Marty v inscenaci Makropulos musical, ani tu ale neproměnila.

Herečka se na roli Emilie Marty připravovala už v létě před začátkem zkoušek.<sup>20</sup> Dle jejích slov si potřebovala projít všechny texty a melodie. Janečková srovnává tuto roli s rolí královny Alžběty II. v Audienci u královny. (Její scénář měl 85 stran a celé dvě hodiny trvání představení vede královna rozhovor s dalšími postavami. Z jeviště odcházela tedy pouze na chvíli, aby se převlékla, napila a rychle vyměnila paruku.) Oproti tomu v Makropulos musical se Emilie převléká přímo na jevišti, před zraky diváků si i mění paruku. V rozhovoru zmiňuje situaci, která se přihodila v jednom z představení. Během toho, co si na jevišti váže vlasy do drdolu a nasazuje paruku, vede zároveň rozhovor s Jaroslavem Prusem (Martin Mejzlík). Ten však tempo rozhovoru zrychlil a Janečková si nestihla paruku plně nasadit. Mezitím se na scéně objevil David Kopecký v roli inspicienta s replikou „*Emilie, můžeme?*“, na což herečka mimo svůj text odsekla: „*Nemůžeme!*“. Čímž se sice vychýlila od scénáře, ale zůstala v roli.

---

<sup>20</sup> ZINDULKOVÁ HLAVÁČKOVÁ, Anna. Všechny své role mám ráda, říká Petra Janečková. *Divadelní zpravodaj*. 2023, roč. 113. S. 7–9.

## 6 Analýza inscenace

K samotné analýze inscenace Makropulos musical budu využívat Pavisův dotazník k analýze. Dotazník byl poprvé zveřejněn v roce 1982 v knize *Hlasy a obrazy scény*.<sup>21</sup> Vznikal převážně na základě pařížských inscenací divadla západoevropského typu. Některé z jeho bodů a konkrétní příklady z inscenace rozeberu v následující části práce.

K rozboru budu využívat statickou nahrávku představení poskytnutou Východočeským divadlem.<sup>22</sup> Jedná se o nahrávku z premiérového představení, není tedy vyloučeno, že během následujících vystoupení byly některé detaily tvůrci upraveny, v případě, že objednávka zachytila i chyby a omyly při přípravě.

### 6.1 Scénografie

Zaměříme-li se na dramatický prostor Makropulos musical, hodnotíme tu dvě místa. Těmi je šatna Emilie Marty, která je umístěna blíže k hledišti, a jeviště s orlojem, které se nachází dál od diváků a je odkryto pouze ve chvíli, kdy na něm vystupuje Emilie, popřípadě tanečníci nebo Johnny Smrt.

Napravo v šatně (z pohledu diváka) se nachází zrcadlo, u kterého se Emilie líčí, mění paruky a odpočívá, když se vrátí ze scény. Přimo uprostřed jeviště se zpěvačka převlíká, přichází tam další postavy a vedou se tam dialogy, jinak prostor zůstává prázdný. Na levé straně je umístěna postel a věšák s šaty, do kterých se Emilia převléká mezi výstupy. Před postelí jsou umístěny židle, které v průběhu představení využívají různé postavy.

Nejvíce viditelným symbolem pro postavu Marty i pro celý příběh hry je však orloj umístěný v nejzazší části jeviště. Ten v průběhu hry odpočítává čas blížící se do půlnoci a smrti hlavní postavy. Zároveň v něm, namísto klasických postav Staroměstského orloje, vystupují tanečnice, včetně postavy Kristinky Vítkové.

Scéna jeviště před orlojem je nejvíce se měnícím prostorem celé inscenace. Při každém výstupu umělců se mění kulisy, případně úplně mizí. Ve dvou částích – přibližně v půlce hry a na úplném konci – se v levé části tohoto „druhého“ jeviště objeví židle, pomyslný trůn, Emilie Marty.

V této části si již můžeme všimnout rozdílů oproti Věci Makropulos Karla Čapka. Ten se v díle o výstupech postav vůbec nezmiňuje, není tedy potřebný větší popis onoho přidaného jeviště. V dramatu se na tomto jevišti, kde je popsán skutečně pouze „divadelní chaos“ – složené

---

<sup>21</sup> Pavis. S. 70

<sup>22</sup> OSVALDOVÁ, Gabriela, SOUKUP, Ondřej, NOVOTNÝ, Petr. *Makropulos musical*. Východočeské divadlo Pardubice, 2022. 1 videonahrávka.

rekvizity, jevištní technika apod. odehrává celé druhé dějství. Čapek píše o jevišti, kde je nepořádek po oslavě předchozího dne, v jehož čele se nachází trůn. Na něm poté sedí Emilie a vede dialog s Prusem, Gregorem, Jankem, Vítkem a Kristinkou. Naopak Čapkovo drama začíná v kanceláři doktora Kolenatého, kde u stolu sedí sollicitátor Vítek a Kolenatý sám se o tomto prostoru ve hře i inscenaci zmiňuje v dialogu s Gregorem: „*Proč vám ten proces vedu? Inu, protože jsem vás zdědil, kamaráde. Vás, Vítka a támhleten stůl.*“<sup>23</sup> V inscenaci je fráze upravena na „psací stůl“. Nicméně, v literární předloze se v advokátní kanceláři odehrává celé první dějství. Třetí dějství dramatu se odehrává v hotelovém pokoji Emilie Marty, kde následně probíhá i soud a samotný závěr hry. V inscenaci jsou pokoj i kancelář nahrazeny právě šatnou.

## 6.2 Osvětlení a další vizuální efekty

Osvětlení ve hře se mění téměř s každou další scénou. Rozbor osvětlení budu vypracovávat na základě videozáznamu. Většinu času, kdy postavy vedou dialogy, jsou reflektory mířené na herce zepředu a osvětlují celou scénu. Při hudebních vystoupeních se ale výrazně mění. Osvětlení je mířeno hlavně na aktéry – zpěváky a tanečníky, často je přidáno i barevné osvětlení z bočních reflektorů. Scéna tak působí tajemně, ale zároveň dává divákovi pocit, že sleduje Emilii Marty v Lucerně, jelikož zmizí všechny ostatní prvky nacházející se v popředí jeviště.

U výstupu k písničce *Královna červených srdcí* je pak položen důraz hlavně na spodní část jeviště, jelikož orloj a jeho horní prostor zůstává nevyužitý a představení probíhá pouze v prostoru jeviště. Ke konci písničky je přidáno červené osvětlení, které je nejvíce rozpoznatelné po stranách jeviště a na vrcholu orloje. Tato změna světla vyjadřuje pocity Marty, které v poslední sloce prožívá. Píseň končí opakováním fráze „*posviťte na scénu*“. Tuto Marty třikrát zopakuje, čím dál smutněji, až na konec pronese „*Nesviťte*“. Na tento pokyn Johnny Smrt sedící vedle ní mávne seshora dolů kloboukem směrem k divákům a scéna kompletně zhasne.

Při poslední písni *Bravo!*, přídavku, který Marty na jevišti zpívá, je pak namířen jeden kužel světla shora přímo na ní. Postava už zpívá z posledních sil, zlomená, za ní se nachází pouze slabé namodralé světlo. Kužel světla i utvořené pozadí budí dojem, že je Emilie sama a své okolí téměř nevnímá, čemuž napomáhá i kouřový efekt zvýrazněný světlem.

Na konci hry se objeví ještě úryvek z písně *Milenec Strach a přítel Čas*. V knize koresponduje s částí, kde se odehrává soud, který s Emilií postavy vedou. Zpěvačka je už

---

<sup>23</sup> ČAPEK, Karel. *Věc Makropulos*. V nakladatelství Fortuna Libri vydání první. V Praze: Fortuna Libri, 2018. S. 18–19. ISBN 978-807-5461-612.

naprosto vyčerpaná a světlo se se začátkem písně mění z klasického osvětlení scény zepředu na světlo zaměřené hlavně na ní. Po dozpívání se vrací původní osvětlení.

### 6.3 Objekty na scéně a rekvizity

Prvním objektem, kterého si divák na scéně všimne, jsou kulisy a předměty v prostoru (více viz 6.1 *Scénografie*). V této části se na všechny objekty zaměřím blíže.

Na výše zmíněném stole Emilie Marty se nachází několik rekvizit, které jsou v průběhu představení využity. Ihned na začátku, kdy zpěvačka poprvé zasedá ke stolku, požívá nosem kokain, který má nasypaný na malém zlatém talířku. Dle scénických poznámek ve scénáři by si měla látku však aplikovat přímo do žíly: „*CHARLOTTE* odkryje připravené ‚nádobíčko‘, vyhrne *MARTY* rukáv, gumovou hadicí stáhne paži nad loktem a napíchne žílu.“<sup>24</sup> Tato rekvizita tedy chybí a je nahrazena kartou, talířkem a bílým práškem. Dále se pak na stole nachází dva předměty na odložení paruk – umělá hlava a stojánek. Oba Marty použije v průběhu hry, kdy paruky mění. Telefon, nacházející se na stole, je využit taktéž ze začátku hry, kdy z něj Gregor volá doktoru Abelovi, kterému chce svěřit proces, jelikož doktor Kolenatý proces ukončit nechce a odmítá jít do Prusova domu pro dokumenty. Na zrcadle, které se vyskytuje ze zadní strany stolu, jsou nalepené fotky. Ty mají zřejmě symbolizovat životy, které Elina prožila za tři sta let, komentovány však nijak nejsou.

Za stolkem jsou umístěny zpěvaččiny kufry, ve kterých jsou, jak zjišťujeme v průběhu hry, uloženy veškeré dokumenty a dopisy Emilie: „*GREGOR*: (*hodí na stůl hromadu papírů*) ‚*Tak, slečno. Ale vy s sebou vozíte celý archiv.*“<sup>25</sup>

Na opačné straně jeviště se nachází postel, lenoška, a věšák s šaty, které postupně z věšáku mizí, jak hra postupuje a zpěvačka se převléká. Vedle tohoto věšáku se nachází další věšák na kabáty a klobouky, které si tam přichodí postupně odkládají a zase si je berou, když odchází z šatny.

Rekvizita, kterou má protagonistka nejčastěji v ruce, je špička s cigaretou, kterou mezi představeními pokouje. Tento předmět je symbolem elegance, ale i pohrdání a dokresluje dojem femme fatale, kterou Marty je.

Další dobře viditelnou rekvizitou je složka dokumentů, případně kuffík, a bílá rukavice, které nosí Vítek v mnoha scénách. Klade se tak důraz na Vítkův zájem o historii a úctu ke

---

<sup>24</sup> OSVALDOVÁ, Gabriela, SOUKUP, Ondřej. Režie: NOVOTNÝ, Petr. Makropulos musical. Scénář divadelní hry. Východočeské divadlo Pardubice, 2022. S. 4.

<sup>25</sup> OSVALDOVÁ, Gabriela, SOUKUP, Ondřej. Režie: NOVOTNÝ, Petr. Makropulos musical. Scénář divadelní hry. Východočeské divadlo Pardubice, 2022. S. 54.

starým dokumentům. Jako jediný bere papíry z Emiliina „archivu“ opatrně a v rukavici, aby je nepoškodil.

U Pruse je takovýmto klíčovým předmětem vycházková hůl, kterou nevyužívá ze zdravotních účelů. Spíše ji nosí jako doplněk, symbol bohatství a nadřazenosti nad ostatními. Oproti tomu postava Hauka-Šendorfa chodí s holí podobnou, ale používá ji, vzhledem k vysokému věku, k podpírání se při chůzi. Jeden předmět má tedy více významů, podle toho, která z postav ho zrovna drží. Hůl můžeme vidět i v ruce Johnnyho Smrt v představení k písni *Avantagrdá, volná láska*, zde se však jedná o hůl slepeckou. Ta může, v kontextu písně, symbolizovat zaslepenost lidí, kteří se zabývají milostným životem ostatních.

Ve scéně následující po čísle *Put', put', kykyryhýýý* nalévá Johnny Smrt vyčerpané Emilii absint a připravuje ho pro servírování. Ač tato část není ve scénáři zmíněna, doplňuje divákovi náhled na psychický stav zpěvačky, která utápí smutek v drogách, tabáku a alkoholu. Absint jako takový je v literatuře a umění symbolem tajemstvím a dekadence. Oba tyto znaky korespondují s povahou hlavní postavy.

Podstatnými rekvizitami, jež zde zmíním, jsou dva listy papíru, které v inscenaci vidíme. Tím prvním je dopis, který přinese Prusův sluha do jeho rukou. Obsahem dopisu je poslední rozloučení Janka s jeho otcem. Druhým kusem papíru je recept na Věc Makropulos – zásadní dokument pro celý příběh. Ten předává nejprve Prus Marty, ta ho schovává. V úplném závěru hry ho ale chce postupně všem věnovat. Dostane se pouze do rukou dvou dalších postav. Hauka-Šendorfa, který ho Emilii obratem vrací. Posledním, kdo si pak dokument vezme je Kristinka. Ta jej nakonec nechá shořet v kovové váze. Jedná se tak o konec možnosti žít po tři sta let.

## 6.4 Herecké výkony

V této části analýzy budu hodnotit herecké výkony. Vzhledem k počtu postav, které ve hře jsou, se zaměřím na tři z nich. První bude Emilie Marty ztvárněna Petrou Janečkovou, poté Jaroslav Prus, kterého hraje Martin Mejzlík, a postava Alberta Gregora hraná Tomášem Lněničkou.

### 6.4.1 Emilie Marty – Petra Janečková

Hlavní postava Emilie Marty, ztvárněna Petrou Janečkovou, je typická svým cynismem, chladností a odstupem, který si od ostatních drží. Je takzvanou „femme fatale“. Janečková postavu zahrála důvěryhodně. Její Marty je skeptická, pohrdavá. Většinu času se tváří otráveně a znuděně. V prvních dvou částech hry chodí sebevědomě a rázně. Oproti tomu v poslední části vypadají její chůze i pohyby unaveně a poddajně k situaci.

Stejně tak její hlas je ze začátku pevný, sebejistý. Jakmile se však začne více rozebírat minulost rodiny Makropulos a Prus začne vyzvídat o Věci, hlas se jí místy láme, mluví slabě nebo naopak hlas zvedá a snaží se ostatní přesvědčit, že se nejedná o citlivé téma. Tato změna je nejlépe pozorovatelná u poslední písně *Bravo!*, kde se v posledních tónech písně její hlas úplně zlomí.

Následuje převzetí lahve šampaňského, namísto skleničky, kterou ji Johnny Smrt nabízí. Poté se opile vpotácí do šatny. Zde následuje část, kde se v dramatu odehrává soud. Ač se zde drama a zpracování v mnohém liší, scéna zachovává efekt pro diváka a Janečková ztvárňuje přesně tu opilou, zlomenou Marty na konci svého života.

#### **6.4.2 Jaroslav Prus – Martin Mejzlík**

Postava Jaroslava Pruse, jakožto protivníka Alberta Gregora ve sporu o panství Loukov, je vytvořena jako tvrdý, přísný, ale ke konci spravedlivý člověk. Martin Mejzlík tyto rysy výborně zobrazuje. Divák při sledování postavy prožívá několik různých emocí. Prvním dojem, který na diváka Mejzlík udělá, je ten, že se jedná o „nepřítele“ Gregora, který chce za každou cenu získat Loukov pro sebe. Vzápětí bez problému vydá dokumenty, pro které si doktor Kolenatý přijde a které dávají Gregorovi možnost vyhrát stoletý spor. Mejzlík postavu ztvárňuje tak, jak je napsaná. Je hrdým člověkem, který je ale schopný ctít pravidla a dodržovat sliby.

V části kde Prus zjišťuje, že se jeho jediný syn, Janek, zabil, reaguje Mejzlík tak, jak by reagoval každý rodič. Lépe se mu v situaci hraje zřejmě i proto, že sám má dvě děti a dokáže se do ní vcítit.

V téměř poslední scéně, kde je Emilii tak špatně, že leží ve vedlejším pokoji a ostatní postavy řeší, jak by se s receptem na Věc Makropulos mělo naložit, se ukazují charaktery všech postav. Stejně tak jako to zamýšlel Čapek, když hru psal. Prus navrhuje dát recept „nejdůležitějším“ mužům světa. Přiznává, že ani on, ani Kolenatý jimi nejsou. Mejzlík zde hraje s výraznou gestikulací, která ukazuje, jak moc je Prus v situaci sebevědomý a stojí si za svým. Ta se zmírňuje ve chvíli, kdy se na scénu vrátí Marty a snaží se recept někomu dát. Všichni pak stojí na jevišti s rukama podél těla a skloněnou hlavou.

#### **6.4.3 Albert Gregor – Tomáš Lněnička**

Lněnička ztvárňuje Gregora jako roztržitého a nervózního. Lze tak soudit již od první scény, ve které se objeví, kde používá výrazná gesta i mimiku, často zvyšuje hlas, když se mu nedostává odpovědi, které chce slyšet. Takový je po celou dobu hry, výrazné je to ve scénách, kde vede dialog s Marty a vyznává se jí. Ta ho vždy odmítne a on se následně rozčiluje a rozmachuje rukama.

Tento herecký postup se, stejně jako u Pruse, mění ve chvíli, kdy přítomní „soudí“ Marty na konci hry. Lněnička nejprve nervózně pochoduje za Marty, zatímco se na scéně řeší její minulost. Následně se do debaty zapojí. V tu chvíli opouští místo, na kterém celou dobu přecházel tam a zpátky, sestupuje ze schůdků a stoupá si těsně k Marty, aby na ní vyvinul co největší nátlak a nutil ji tak odpovídat na vše.

Když se rozhoduje o tom, jak se naloží s receptem, Gregor ho chce jako jediný využít pro sebe a svou rodinu. Lněnička ve chvíli, kdy jeho postava takto promlouvá k ostatním, stojí vzpřímeně a sebejistě, aby sdělení dodal důraz. Hercovu mimiku lze pozorovat v průběhu celé hry, je výborným dokreslením toho, co postava prožívá a jak se cítí. Často se obrací čelem k divákům, aniž by se do hlediště podíval. Takto se mnohokrát dostane do pozice, kdy stojí před Prusem. Divákovi pak připadá, že má v celém sporu navrch.

## 6.5 Rozbor písňových textů

Poslední částí analýzy inscenace bude rozbor písňových textů. Písně budu řadit chronologicky tak, jak se v představení odehrávají. Zaměřím se na hledání motivu, leitmotivů a návaznosti na hlavní témata hry. Zároveň pro zpřesnění popisu představím scénografii k jednotlivým písním.

### 6.5.1 Rok dvaadvacet

*Rok dvaadvacet*, první hudební číslo prvního dějství otevírá hudební složku hry. Vystupuje a zpívá zde postava Johnny Smrt. V choreografii jej doplňuje taneční soubor a v refrénu zpívá i sbor. Jedná se o jednu ze dvou písní celého představení, kde nevystupuje Emilie. Jde pouze o pro ni připravované „entree“.

Scéna začíná otevřením pomyslné opony v divadle Lucerna a roztočením kol na orloji v pozadí. Orloj symbolizuje postupující čas, zároveň by se dal pochopit jako „poslední minuty“ Emilie Marty. Tato interpretace orloje úzce souvisí i s první větou písně: „*Zas k smrti blíž...*“<sup>26</sup>. Tu lze chápat dvěma způsoby. První varianta je zmíněna výše. Druhá varianta je o něco povrchnější, nepřemýšlí nad textem v souvislosti s Marty. Jedná se o to, že souvisí pouze s časem, kdy se hra odehrává, tedy na Silvestr, kdy se každý člověk, ale možná i celý svět, pomyslně přibližují k poslednímu dni.

Motivem celého textu je pomíjivost života. Mluví se v něm i o lidech, kteří si váží více hmotných věcí než samotného bytí. Setkáme se s tím už v první sloce, konkrétně v této pasáži:

---

<sup>26</sup> OSVALDOVÁ, Gabriela, SOUKUP, Ondřej. Režie: NOVOTNÝ, Petr. *Makropulos musical*. Scénář divadelní hry. Východočeské divadlo Pardubice, 2022.

*„Část lidstva bouchá lahve sektu  
poslušna svého intelektu.“*

Poté ale i v úplně poslední sloce:

*„Pán nemusí být zrovna potentní  
Jen když má v bance konto horentní*

*Bude se dědit – ať tě vezme rohatej  
Jó, tvoje chyba – neměl jsi bejt bohatej.“*

Druhá sloka naopak popisuje i témata aktuální. Pokud by byl text býván napsán v době Karla Čapka, byl by asi považován za nadčasový. Jedná se konkrétně o tyto verše:

*„Kněží furt osahávaj chlapečky  
Umělci pořád seděj u bečky  
A politici lžou a kradou  
Trestání jenom druhou bradou“*

Dalo by se říct, že se text věnuje tématům, se kterými se lidstvo setkává po celá staletí. Díky tomu pak navazuje na motiv dlouhověkosti, Marty se mohla s těmito tématy setkat několikrát během svého třistaletého života.

### **6.5.2 Kníže Heligón**

Píseň *Kníže Heligón* časově navazuje na předchozí skladbu *Rok dvaadvacet*. Je první písní, ve které diváci vidí a slyší Emilii Marty. Současně s ní zpívá a vystupuje i Johnny Smrt a sbor.

První verš písně *„Je cynická a nemá stud,“* by mohl být brán jako popis samotné Marty. Přesně takto se v průběhu hry jeví. Chová se jako cynik – je bezohledná a chladná, až do poslední scény se zajímá hlavně o sebe. Nestydí se za své činy, za to, jak se chová k ostatním. I v první sloce můžeme pozorovat charakteristiky její postavy:

*„Ten plamen je jen napohled  
Uvnitř jsem chladná jako led.“*

Podobně i druhá sloka popisuje nitro hlavní postavy, pomáhá divákovi pochopit, jaká je.

*„Má láska spí jak šelma v houšti  
A hlad ji ještě neopouští  
Jen už není moc romantická  
Přírodní hříčka – bytost lidská“*

První tři verše si lze spojit se situací s Haukem Šendorfem, který se objevuje později ve hře. Emilie k němu i po 50 letech, během kterých se neviděli, chová city, ale nemá už sílu na to, je více vyjadřovat. V první části posledního verše je použito slovní spojení „přírodní hříčka“. Za přírodní hříčku lze, vzhledem k jejímu věku, považovat samotnou Marty.

Poslední slokou, kterou sama zpívá, vyjadřuje to, co prožívá:

*„Budu všechno, co chceš  
Co zaplatíš, to dostaneš  
Zahraju, co ti v očích vidím  
A klidně i to, že se stydím  
Že miluju, že nenávidím...“*

První tři řádky sloky přesně popisují situaci Emilie Marty během let. Vždy, když změnila místo svého působení, změnila i své jméno, svou osobnost. Byla neustále v roli. V posledních pár letech, kdy už cítila, že umírá a neměla chuť k životu, hrála nejspíše i emoce, jak je zmíněno na dvou posledních řádcích.

Nakonec se dostáváme k samotnému názvu písně. Kníže Heligón je zmíněn, mimo název, pouze v refrénu:

*„Je cynická a nemá stud  
Ach to je hloupost, to je blud!  
Když s prasetem se válíš v louži  
Tvůj stud si vůbec nezaslouží  
A stydět se má přece on –  
i když je kníže Heligón!“*

Výraz „heligón“ má více významů. Tím prvním je hudební nástroj, který je schopný vytvořit velmi silný zvuk, což se lze dočíst i ve scénických poznámkách, kde je za posledním veršem „i když je kníže Heligón,“ tato poznámka: „hudebník vyloudí na nástroj patřičně nechutný, necudně prdlavý zvuk.“ I takto by se dal popsat zvuk heligónu. Zároveň se slovo používá i obrazně jako lidové označení člověka, který je velký, těžkopádný, hlučný a hrubý. Celé spojení „kníže Heligón“ je ironické. Kníže je zde použit jako posměšek člověku, který si o sobě myslí něco víc. Heligón pak bude muž, který je svým chováním i vzhledem ženám odporný, ale je majetný.

### 6.5.3 Samota – to je celé

Jedná se o první píseň, ve které má Emilie sólo. Oproti dvěma předchozím je tato píseň mnohem pomalejší a dává větší důraz na emoce. Text je napsán tak, aby vytvořil pocit, že vychází přímo z nitra hlavní postavy.

První dva řádky první sloky: „*Lidi se tomu pořád diví/ Svět není, není spravedlivý,*“ popisuje, jak se Marty dostala k Věci Makropulos. Tento fakt divák zjišťuje až na konci hry. Nicméně, život ji byl prodloužen bez jejího souhlasu, sama si to nepřála, k čemuž se odkazuje i v poslední skladbě *Milenec Strach a přítel Čas*. Pak musela sledovat, jak lidé, které má ráda, postupně umírají, zatímco ona je nucena žít stále dál. Kvůli tomu získává právě ten pocit samoty, který je hlavním motivem písně a leitmotivem celé hry. Stejně tak ve třetí sloce, kde se zpívá: „*Ráno se srdce orosí/ Zní umíráček kohosi,*“ si můžeme všimnout leitmotivů. Rosa zde může symbolizovat slzy smutku.

Marty sebe samu přirovnává ke zvonu. Ten je také po celou existenci sám ve zvonici. Zvon je zde tedy personifikací Marty. Ve druhé sloce zmiňuje chladné srdce zvonu: „*A jeho chladné srdce bije,*“ opět se vrací k popisu sebe sama. I v přechodní písni, *Kníže Heligón*, nalezneme podobný motiv: „*Ten plamen je jen napohled/ Uvnitř jsem chladná jako led.*“

### 6.5.4 Královna červenejch srdcí

Text této písně pojednává o tom, jak velký důraz společnost klade na vzhled ženy. Královna červenejch srdcí je ve své podstatě prostitutka, která díky svému vzhledu může mít vše, co chce. Pánové jsou ochotni za její krásu platit a kupovat ji, co si přeje.

Třetí sloka pak téma vyjadřuje nejlépe:

*„Že budí závist myších šatnářek?  
Ne, tahle nemá právo na nářek!  
Může mít šejky v Dubaji  
bohaté neskutečně!  
Z výstřihu vděčně zobají  
božský hlas téhle slečně...  
co po hříchu už slečnou není.  
Chtěla by trochu pochopení,  
až nebude čím okouzlit,  
že možná právě začne žít.  
Lehký to nebude, to ona dobře tuší!  
Naštěstí má co rozdávat.*

*Svou neprodejnou duši... “*

Začátek sloky můžeme chápat tak, že fyzická krása znamená výhodu. Lze ji využít k získání hmotného bohatství. V druhé části se tato myšlenka klade do kontrastu s tím, že vnitřní krása je mnohem důležitější a nelze o ní přijít tak jednoduše, jako o tu fyzickou. Posledním veršem vyjadřuje, že je věrná sama sobě. Zároveň se sděluje i to, že žena, která se okolí jeví jako nádherná a spokojená, se uvnitř může trápit a soužit. To se potvrzuje i v poslední sloce, kterou Marty zpívá:

*„a postava jen tvrdí měnu!*

*Posviťte na scénu!*

*Posviťte na scénu!*

*Posviťte na scénu!*

*Nesviťte... “*

Zpěvačce se láme hlas, chytá se za hlavu a vnitřně trpí. Poslední dva verše už jen recituje. Po posledním slovu písně, mávne Johnny Smrt sedící vedle ní kloboukem k publiku a scéna zmizí ve tmě.

### **6.5.5 Put' put' kykyryhýý**

Motivy této písně se v mnohém shodují s motivy v předchozí písni, *Královna červenejch srdcí*. V této písni jde o dialog mezi mužem a ženou s částmi, kde zpěváci promlouvají i k veřejnosti nebo přímo k muži, o kterém zpívají. Zároveň je píseň doplněna o vtipný refrén složený ze slepičích citoslovcí, stejně jako její název. Motiv slepice zřejmě symbolizuje hloupost nebo jednoduchost lidí, o kterých text mluví.

V první části je představen muž, který má dojem, že pokud bude ženě dávat drahé dary, tak si získá její srdce:

*„A puget s etuí*

*V ní hodně drahou cetku*

*Lásku si nekoupiš*

*Koupiš si jenom štětku!“*

V druhé části, po prvním refrénu, se pak text ironicky snaží naznačit, že krásné ženy, po kterých tito muži touží, jsou často hloupé:

*„Ručku má bělostnou*

*Mozek jak pralinku*

*Takhle bys uvzdychal*

*Kdejakou slečinku.“*

Ihned v další sloce ale toto tvrzení vyvrací:

*„Z naivní slečinky  
Klube se krokodýl.“*

Význam se zde obrací a za hlupáka je teď muž.

Na konci písničky recituje Emilie tuto sloku:

*„Tak tyhle typy rovnou  
posílám utopit  
Jen žádnou žádnou lásku  
Já už chci mít svůj klid!“*

Což by se dalo vyložit jako přímá narážka na Emilii, která sama v průběhu hry několikrát říká i naznačuje, že nemá o lásku zájem a milovat už nedokáže.

### 6.5.6 El Amor Verde

Jedná se o jedinou píseň, pomocí které promlouvá jedna postava k druhé. Konkrétně Emilie zpívá Hauku Šendorfovi o tom, co spolu kdysi prožili ve Španělsku. Z tohoto důvodu je název písničky i její refrén ve španělštině. V překladu se jedná o „zelenou lásku“. Zároveň se jedná o jednu ze dvou písniček, které Marty zpívá skutečně sama za sebe, nikoli jako vystoupení.

Tématem písničky je ztracená láska. Emilie a Max se znali před padesáti lety a prožili spolu krásné chvíle, ale nyní už jsou tyto chvíle pryč. Píseň je melancholická. Marty v ní vzpomíná na minulost a ví, že už se nevrátí. Lituje toho, že je již po všem.

### 6.5.7 Zloději radosti

Text této písničky vyjadřuje vzdor vůči konvencím a pokrytectví. Postavy, hlavně Emilie a Marty, se vymezují proti „slušným lidem“, „měšťákům“. Myslí tím lidi, kteří se řídí pravidly a konvencemi, kvůli čemuž opravdu nežíjí. Sama se staví do kontrastu s takovým typem lidí, nechce žít bez vášně, hříchu a bez emocí. Název písničky, stejně jako sloka:

*„Něco jsem zažila,  
už vidím do lidí  
Zloději radosti  
druhým ji závidí,“*

označuje lidi, kteří ostatním berou chuť do života, jsou nepřejícní nebo moralizují.

Refrén písničky by se dal shrnout do latinského rčení „carpe diem“, které je následně zmíněno v písni *Dítě lásky*:

*„Ne, život bez hříchu  
smysl mi nedává,*

*tancuju na stole  
než přijde únava*

*Já se chci prát  
Já se chci stydět  
Já se chci milovat  
i nenávidět  
Chci křičet, nadávat  
Chci nebýt hodná  
Svůj pohár svobody  
Vypít až do dna.“*

Marty si přeje prožívat život naplno, bez pravidel, zároveň ale přijímá odpovědnost za své činy.  
Část

*„Tancuju na stole  
než přijde únava,“*

je skvělou metaforou pro krátký, ale divoký život, který si chce užít bez ohledu na důsledky. Verše by se daly vyložit i tak, že se jedná o poslední vzepětí svobody a vášně, zatančí si na stole před tím, než se smíří se smrtelností.

### **6.5.8 Avantgarda, volná láska**

První píseň druhého dějství opět zpívána pouze Johnnym Smrt a sborem. Hlavním tématem písně je přecitlivělost lidí na věci, které jim nepříjdou normální, nejsou běžné. Vedlejším tématem je láska a fakt, že láska nemá pravidla.

Stejně jako ve *Zlodějích radosti* se zde text písně vysmívá upjatým lidem, puritánům. Jazyk je expresivní a ironický. Lze v něm nalézt mnoho dvojsmyslů a groteskních částí. Všimnout si můžeme i odkazu na Sodomu a Gomoru, dvě biblická města, která byla zničena kvůli nemravnosti a symbolizují pomyslný konec světa pro lidi, kteří překračují sexuální normy. Sama avantgarda, jakožto umělecký směr 20. století, odmítala tradiční normy.

Johnny Smrt zde vystupuje jako komentátor dění ironizující předsudky společnosti. V refrénu se zároveň vysmívá přehnaným reakcím veřejnosti:

*„Ó né ó né  
Ach to je ohavné.“*

Sbor má pak funkci hlasu veřejnosti. Vyjadřuje přímé pohoršení a zesiluje komentář.

### 6.5.9 Dítě lásky

V této písni, která se v dramatickém čase odehrává přesně o půlnoci, se nachází vedle motivu oslav i ironie vůči morálce a rozumu. Text říká to, že půlnocí a začátkem nového roku, lze zapomenout na vše, co se dělo v tom předchozím a začít nanovo:

*„Poslední půlnoc bije  
Co zítra? Amnésie,“*

a

*„Co bylo včera, bylo  
Není čas na otázky.“*

Vyzívá publikum k užívání si přítomnosti:

*„Nazdraví! Všichni pijem  
dneska jak o život...  
Ať žije carpe diem!“*

Samotný výraz „carpe diem“ pochází z latiny a v překladu znamená „užívej dne“.

Jazyk písně je hovorový a vyvolává dojem opileckého přípitku. Neustále se v něm opakují slova přípitku nebo citoslovce skleniček cinkajících o sebe: „Cink – kocovině zdar!“

Půlnoc v písni symbolizuje mezník, přechod mezi starým a novým. Nabízí lidem příležitost začít nanovo žít, žít více uvolněně než doteď. Verš „*A mravokárcům zmar!*“ vyjadřuje jistou anarchii a pohrdání pravidly. Říká, že by si lidé měli svět užívat, nikoli žít jenom podle nastavených pravidel.

### 6.5.10 Já chci vyhrát

Hlavními tématy písně *Já chci vyhrát* je spravedlnost a moc. V první části se ironizuje tradiční představa spravedlnosti, socha bohyně Justice. Ta drží v levé ruce váhy, v pravé meč nebo žezlo a přes oči má pásku.

*„Hle spravedlnost přichází  
Ta že všem stejně měří?  
Hle spravedlnost přichází  
A bloud je, kdo jí věří*

*Hle spravedlnost přichází  
Příznačně vyšňořena  
Meč v ruce dřímá jako chlap  
A ňadra má jak žena*

*V levici váhy kupecké  
Tak kdopak jí co hodí?  
Pak zvaží, jestli oslepne –  
takhle to v světě chodí. “*

Spravedlnost je popisována přesně opačně, než by měla fungovat. Naznačuje korupci v oblasti justice a neférovost rozhodování. K tomu se text vrací i v poslední části písně:

*„Ať je vzestup nebo krize  
Vždycky jde jen o peníze  
Všechno má svou hloupou cenu  
A já vlastním tvrdou měnu. “*

Hodnotu člověka nebo jeho činů neurčuje nic jiného než peníze. Stejně tak refrén, kde se pouze opakuje věta „*Já chci vyhrát,*“ naznačuje sobeckost lidí, v jejichž životě nehraje morálka žádnou roli. Jde jim pouze o to, aby sami byli úspěšní, ale už nehledí na to, za jakou cenu vrcholu dosáhnou.

Oproti první a poslední části, druhá část písně mluví o „ženských zbraních“, pomocí kterých lze úspěchu také dosáhnout. Ironizuje využívání krásy a sexuality, ale zároveň přiznává i jejich pomíjivost a zneužívání:

*„Být majitelkou ženských zbraní  
je krásné, sladké, kdo mi brání?  
Být majitelkou ženských zbraní  
je někdy nuda k uzoufání*

*Dokud máš krásu, k tomu mládí  
Tak muže podlehnout to svádí  
Pak zahrnou tě do hejna –  
tak zase jedna prodejná. “*

Autoři písně shazují idealismus světa a funkce spravedlnosti a nahrazují ho realismem. Repeticí v refrénu zesilují dojem posedlosti a bezohlednosti lidí jdoucích za svým cílem. Dalo by se říci, že se píseň úzce dotýká hlavního tématu celé inscenace. Jedná se v ní o boj o moc, manipulaci, relativnost morálky, plynutí času a pomíjivost krásy. Tedy všechna témata, se kterými se Emilie v průběhu svého života, ale i samotné hry, potýká.

### 6.5.11 Bravo!

*Bravo!* je poslední písní, kterou Marty zpívá v rámci představení. Ve chvíli, kdy vstupuje na scénu už na ní v šatně čeká zbytek postav. Na jeviště přichází vyděšená a vysílená z předchozích událostí i z toho, co přijde, až se do šatny vrátí.

Autoři zde použili divadelní svět jako metaforu pro život. Je zde využito mnoho výrazů, se kterými se setkáme právě v divadle, například orchestřiště, šatny, foyer nebo šlágvort. Divadlo tady nestojí jako prostor, ale jako životní koloběh a smysl existence. Do kontrastu se zde staví napětí mezi slávou a neúspěchem:

*„Čekáš, zda anděl strážný  
ti šlágvort nehodí –  
spíš Dábel v orchestřišti  
zas party prohodí*

*a božský nápěv zazní  
jak výsměch k nebesům...  
A zrovna vyprodáno,  
po střechu plný dům!“*

V písni se využívá symbolika mystiky: „*Tu božskou jiskru hledáš*“, „*Dábel v orchestřišti*“ nebo „*božský nápěv*“. Všechny tyto výrazy navozují dojem, že herectví může samo být mystickou, kouzelnou zkušeností, někdy božskou, uklidňující, někdy d'ábelskou, děsivou. Najdeme zde také několik kontrastů, které dávají důraz na to, že ani divadlo ani život nejsou jenom o úspěchu a o tom, že se vše daří: „*I triumfem i krachem.*“

V oblasti rytmu písni si můžeme všimnout gradace. Při první sloce je rytmus pomalý, Marty ho téměř šeptá, postupně se však zrychluje a zesiluje a končí výkřikem „*Bravo!*“ Poslední verš, „*No tak se, děvče, snaž,*“ je opět v původním pomalém rytmu, téměř recitovaný než zpívaný. Naznačuje vnitřní zlomení Marty, nemá už sílu se snažit. Jde tedy o jisté ironické povzbuzení, ne do zpěvu nebo do herectví, ale spíše do situace, která nastane po návratu do šatny.

### 6.5.12 Milenec Strach a přítel Čas

Jedná se o druhou a poslední píseň muzikálu, kterou Marty zpívá ze sebe. Nejedná se o výstup v rámci představení, ale mluví o sobě, o své situaci. Nabízí existenciální úvahu o životě a smrti. Ptá se na otázku, zda je horší úplně nebýt, nebo být, ale s prázdnotou uvnitř:

*„Co děsí víc...“*

*Prázdnota nebytí  
anebo prázdná jsoucnost? “*

Stejně jako píseň *Já chci vyhrát* výborně vystihuje hlavní téma hry – nesmrtelnost a její nevýhody. Marty v ní zpívá o prázdnosti, kterou v sobě za dlouhý život má. V jedné části písně dokonce zpívá o tom, že si nepřála být nesmrtelná, ale byla k tomu donucena:

*„Já nechtěla ten dar  
Nebyla to má vina  
Že dvířka odemkla  
mi skříňka Pandořina“*

Jak sama říká v jedné z replik, Věc Makropulos na ní byla vyzkoušena, aby se Rudolf II., pro kterého Emiliin otec recept vymyslel, přesvědčil, že opravdu funguje. Mytická Pandořina skříňka je zde odkazem na to, že získání nesmrtelnosti vedlo k mnoha zlým situacím.

Zřejmý je zde i konflikt s časem a strachem. Strach je zosobněn jako milenec:

*„A strach můj milenec  
dotírá – Kam chceš jít? “*

Čas naopak jako přítel:

*„Za milosrdný čas  
bezvěrci, modlete se.“*

Obě tyto postavy působí důvěrně i děsivě zároveň. Naznačuje, že čas je milosrdný jen tehdy, je-li konečný.

Čas si lze vysvětlit jako metaforu pro život. Například v této části:

*„Jak hrací hodiny –  
natáhneš a jdou dál...  
Už neměřily čas –  
jen strojek ještě hrál,“*

naznačuje, že její život už nemá žádný smysl, jen pokračuje.

Tato píseň představuje emoční vrchol celé hry. Marty odhaluje své pravé já, své pocity, svléká masku. Přestává být tou silnou, obdivovanou dívou a přiznává, že je zlomená, unavená a nechce žít dál. Zároveň píseň funguje jako vnitřní monolog, poprvé upřímný, bez předstírání a stylizace.

### **6.5.13 Závěr**

Písně v muzikálu propojují témata společenské kritiky, existenciální filozofie a životních zkušeností Emilie Marty. Ta se v jeho průběhu představuje jako silná a svobodná, ale

zároveň zranitelná a životem unavená. Celý repertoár tvoří pestrý obraz ženy, která vzdoruje systému, hledá smysl v chaosu a život nechce jen přežít, ale i prožít naplno, bez ohledu na dodržování, dle ní, nesmyslných pravidel společnosti.

# PROJEKTOVÁ ČÁST

## 7 O projektu

Jako projekt k mé bakalářské práci jsem si zvolila článek. Jedná se konkrétně o popularizační článek. Jeho tématem je srovnání literární předlohy, *Věci Makropulos* Karla Čapka a inscenace *Makropulos musical* režiséra Petra Novotného.

Záměrem projektu bylo napsat článek a nechat ho zveřejnit v *Divadelním zpravodaji*. Kontaktovala jsem tedy šéfdramaturgyni Východočeského divadla, a zároveň dramaturgyni *Makropulos musical*, Annu Zindulkovou Hlaváčkovou s tím, zda by bylo možné tento krok realizovat.

### 7.1 Komunikace s divadlem

S paní Hlaváčkovou jsem komunikovala již dříve ohledně volby projektu k mé práci. Sama mi dala dvě možnosti, dva nápady. Prvním z nich byla možnost udělat rozhovor s hlavní představitelkou Petrou Janečkovou. S ní však již několik rozhovorů o tomto představení vyšlo. Sama paní Hlaváčková žádala, aby se neopakovaly otázky, což by bylo poměrně složité. Tento nápad jsem tedy nerealizovala. Druhou možností bylo pak sepsání reportáže z hostování Východočeského divadla Pardubice v divadle Pod Palmovkou v Praze. Bohužel jsme tuto možnost začaly řešit relativně pozdě, nebylo pro mě tedy možné ji stihnout.

Nakonec jsem paní dramaturgyni navrhla článek a položila otázku, zda by bylo možné jej publikovat. Odepsala, že tato možnost tu je, ale jedná se skutečně o možnost, nikoliv slib, že jej zveřejní. Článek je samozřejmě třeba nejprve napsat, poté ho do divadla zaslat a šéfredaktor pak rozhodne, zda ho zveřejní či ne. Byla mi však navržena i možnost jeho zveřejnění na webových stránkách divadla.

Během následujících měsíců jsem pracovala na bakalářské práci, abych článek mohla napsat. Ihned po dopsání teoretické i praktické části jsem článek napsala. Následně jsem jej odeslala svému vedoucímu práce, se kterým jsme probrali jeho nedostatky. Ty jsem upravila a obratem článek poslala dramaturgyni Hlaváčkové. Ta text předala panu redaktorovi, který si jej přečte a zhodnotí, zda je jeho vydání vhodné.

Celkově tato komunikace začala 31. října 2023, kdy jsem napsala tajemnici hereckého souboru paní Lucii Ptáčkové s prosbou o zaslání nahrávky a scénáře inscenace. Ta mé prosbě

vyhověla, oba soubory mi zaslala 1. listopadu 2023. Zároveň přiložila kontakt právě na paní Hlaváčkovou s tím, že se ji mám ozvat, budu-li mít dotazy přímo k inscenaci. Paní dramaturgyni jsem ihned kontaktovala ohledně mého projektu a s dotazem, zda nepotřebuje přímo divadlo s něčím ohledně inscenace pomoci (více viz výše). Dne 16. listopadu odpověděla právě s návrhy, které jsem zmínila. Paní Hlaváčkovou jsem znovu kontaktovala o téměř rok později, 2. října 2024, s návrhem článku. Poslední komunikace ohledně článku proběhla 15. dubna 2025, kdy byl článek přeposlán do redakce *Divadelního zpravodaje*.

Celkově tedy komunikace trvala s dlouhými přestávkami přibližně rok a půl. Doba komunikace se protáhla, protože jsem k napsání článku potřebovala mít nejprve zhotoveny obě části bakalářské práce. Samotné sepsání bakalářské práce mi dohromady zabralo přibližně 250 hodin času, článek pak vznikl během 20 hodin. Během těchto 20 hodin jsem nejprve napsala kostru článku, vypsala si body, které bych chtěla zmínit a poté se věnovala jeho psaní. Po napsání následovala konzultace s vedoucím práce, kde jsme téměř hodinu článek upravovali a vymýšleli, co do něj případně přidat nebo z něj odebrat. Celkově za článkem stojí přibližně 270 hodin, během nichž vznikala bakalářská práce.

## 7.2 Jazyk a forma článku

Jakmile jsem se rozhodla pro článek, bylo třeba najít médium, ve kterém by bylo možno ho zveřejnit. Jak jsem již uvedla výše, vybrala jsem si *Divadelní zpravodaj*, který vydává přímo Východočeské divadlo. Jedná se o měsíčník, který je volně dostupný v divadle a abonentům chodí přímo do schránky. Mimo programu, představení pro daný měsíc, obsahuje například různé fotografie z premiér nebo z archivu divadla, rozhovory s herci nebo autory her a články týkající se inscenací. Díky tomuto fakt byl právě zpravodaj ideální volbou. Východočeské divadlo zároveň spravuje vlastní webové stránky, kam také přidávají nejrůznější články. Zveřejnění by bylo tak možné i na těchto stránkách (více v *7.1 Komunikace s divadlem*).

Vzhledem k vybranému médiu jsem také zvolila typ článku – konkrétně tedy popularizační článek. Tomuto typu jsem přizpůsobila jazykové i stylistické prostředky textu. Titulek článku by měl diváka zaujmout natolik, aby si ho přečetl. Pod titulkem je přidán i perex, úvodní část článku. Články zveřejňované v *Divadelním zpravodaji* ho běžně mají, chtěla jsem tak dodržet stejnou formu. Samotný článek obsahuje pět kratších odstavců, včetně zmíněného perexu.

Úvodní odstavec končí otázkou, na kterou zbytek článku odpovídá. První odstavec mluví o vzniku dramatu Karla Čapka a jeho původní myšlence. Následuje odstavec, kde píše o podobnostech Čapkova díla a zpracování Petra Novotného, Gabriely Osvaldové a Ondřeje

Soukupa. Ve třetím odstavci pak naopak zmiňují odlišnosti, které lze v inscenaci *Makropulos musical* najít. Čtvrtý, závěrečný, odstavec pak shrnuje předchozí myšlenky a uzavírá celý článek.

U jazykové složky, jsem se řídila pravidly pro psaní popularizačního článku. Nejsou zde využity žádné odborné termíny. Článek je konstruován tak, aby jej mohla číst široká veřejnost bez nutné znalosti teatrologických termínů. Zároveň nejsou použity žádné příliš složité věty nebo slovní obraty. Cílem bylo, aby si článek mohl přečíst opravdu každý, aniž by třeba inscenaci musel vidět.

## 8 Text článku

### Makropulos musical versus Věc Makropulos

Východočeské divadlo Pardubice přivedlo na jeviště jedinečnou muzikálovou adaptaci slavného Čapkova dramatu *Věc Makropulos*. Tento muzikál, který spojuje silný příběh s hudebními a vizuálními prvky, přináší nové pojetí příběhu Emilie Marty, ženy nesmrtelné, avšak unavené věčnou existencí. Jak se tedy tento muzikál liší od původní literární předlohy Karla Čapka?

Čapek drama dokončil v roce 1922. Autor přinesl nový náhled na téma nesmrtelnosti. To bylo v této době velebno, často diskutováno a pozitivně posuzováno. Čapek naopak pracuje s možností žít dlouho jako s něčím, co člověk nemůže chtít. Hlavní postava se trápí, nakonec v ničem nenalézá radost, cítí pouze prázdnotu a nechut' ke světu.

Režisér Petr Novotný uchoпил téma tak, jak bylo původně napsáno. Ani autoři písní, Gabriela Osvaldová (texty) a Ondřej Soukup (hudba), se od něj neodchýlili. Písně jsou rozmanité, místy smutné, až depresivní, místy cynické, ale i vtipné. Většina z nich sleduje život Emilie Marty. Ta zpívá o svém životě, co cítí, a jak vnímá svět. Divákovi pomáhá hudební složka lépe proniknout do nitra hlavní postavy.

Aspekt, který naopak od tvůrců dodržen nebyl, je dramatický čas hry. Zatímco Čapek napsal drama, které se odehrává během necelých dvou dnů, muzikál se odehrává v téměř reálném čase jediné noci, konkrétně na Silvestr 1921. Stejně tak se liší i tempo hry. Původní drama buduje napětí postupně pomocí dialogů. Oproti tomu muzikálová verze využívá rytmický tok hudby k udržení divákovy pozornosti. V muzikálu je navíc přímo inscenovaná smrt Emilie Marty na konci hry. Zatímco v dramatu Emilie pouze pronese větu „*Hahaha, konec nesmrtelnosti!*“, načež se zavře opona. Je tak ponecháno na divákovi, aby si její konec domyslel.

Závěrem lze tedy říci, že *Makropulos musical* přidává klasickému dramatu moderní inscenační náhled a silnější emocionální rovinu. Oproti dílu Karla Čapka, který kladl důraz na intelektuální přesah, se muzikál soustřeďuje na emocionální zážitek a vizuální efekt, který diváka zaujme. Obě verze však zůstávají věrné hlavnímu sdělení – nesmrtelnost není výhrou, ale ztrátou lidskosti.

*Michaela Hušková*

## 9 Závěr práce

Cílem mé práce byla analýza inscenace *Makropulos musical*. K vypracování tématu bylo nutné specifikovat termín muzikál a zabývat se jeho ukotvením ve světovém i českém kulturním prostředí. Zároveň představit divadelní analýzu jako takovou. A v neposlední řadě i samotnou instituci Východočeského divadla v Pardubicích.

V teoretické části jsem tedy nejprve představila historii muzikálu a jeho vývoj. Následně jsem se zaměřila na původní drama *Věc Makropulos* od Karla Čapka. Popsala jsem jeho vznik a okolnosti kolem něj. V další části jsem představila Východočeské divadlo v Pardubicích a historii muzikálových inscenací na jeho scéně. Nakonec jsem se věnovala analýze divadelního představení, jejím typům a některým složkám.

V praktické části práce jsem se soustředila přímo na představení a analýzu *Makropulos musical*. Nejprve jsem shrnula, jak o inscenaci uvažují její tvůrci, jak byla myšlena z jejich strany. Pak jsem poukázala na odlišnosti oproti původnímu dramatu. Následuje část, kde jsem se zabývala představitelkou hlavní postavy Petrou Janečkovou. Poté jsem se již dostala k samotné analýze představení. Sledovala jsem jeho scénografické aspekty, osvětlení a herecké výkony vybraných postav. Praktickou část jsem zakončila rozborem textu písní, jakožto stěžejní složky inscenace.

Poslední část práce pojednává o zvoleném projektu – článku. Představuji v ní, jaký projekt a jaké periodikum jsem zvolila. Dále komunikaci s divadlem, jakožto vydavatelem periodika. Zaměřuji se i na zvolené jazykové a stylistické parametry článku dle jeho typu.

Muzikál může být určitým zpestřením divadelního prožitku, ale i hluboký a vrstevnatý sdělovací prostředek. V případě *Makropulos musical* se podařilo spojit silný autorský přístup s výrazným inscenačním zpracováním a výsledkem je dílo, které oslovuje široké publikum, aniž by rezignovalo na obsahovou hloubku a interpretační otevřenost. Její význam není zcela jednoznačný a nevnučuje divákovi pouze jeden výklad. Naopak nabízí více možností, jak si obsah vyložit.

## 10 Seznam použité literatury

BAUER, Jan. *Muzikálový triumf: slavná éra muzikálu na českých scénách*. Praha: Brána, 1999. ISBN 80-242-0122-4.

ČAPEK, Karel, HALÍK, Miroslav. *Listy Olze: 1920-1938*. Praha: Československý spisovatel, 1971. Dostupné také z: <https://ndk.cz/uuid/uuid:b34ca5f0-38d2-11e4-8e0d-005056827e51>.

ČAPEK, Karel. *Korespondence. 2*. Praha: Český spisovatel, 1993. ISBN 80-202-0449-0.

ČAPEK, Karel. *Věc Makropulos*. V nakladatelství Fortuna Libri vydání první. V Praze: Fortuna Libri, 2018. ISBN 978-807-5461-612.

ČERNÝ, František. *Premiéry bratří Čapků*. Praha: Hynek, 2000. ISBN 80-86202-26-4.

JIRÍK, Jan. *Před oponou, za oponou: osobnosti Východočeského divadla Pardubice 1909-2009*. Pardubice: Východočeské divadlo Pardubice, 2009. ISBN 978-80-254-5281-3. Dostupné také z: <http://krameriusndk.nkp.cz/search/handle/uuid:c5041a20-1f4e-11e7-a38c-005056827e51>.

KOTTE, Andreas. *Divadelní věda: úvod*. Disk. Velká řada. V Praze: KANT – Karel Kerlický pro AMU, 2010. ISBN 978-80-7437-019-9.

MALEVIČ, Oleg. První etapa mé cesty po stopách bratří Čapků. *Zpravodaj Společnosti bratří Čapků*, 1997, č. 36. ISSN 1805-7527

OSVALDOVÁ, Gabriela, SOUKUP, Ondřej, NOVOTNÝ, Petr. *Makropulos musical*. Východočeské divadlo Pardubice, 2022. 1 videonahrávka. Statický záznam divadelního představení.

OSVALDOVÁ, Gabriela, SOUKUP, Ondřej. Režie: NOVOTNÝ, Petr. *Makropulos musical*. Scénář divadelní hry. Východočeské divadlo Pardubice, 2022.

PAVIS, Patrice. *Analýza divadelního představení*. Teoretická řada. Praha: Akademie múzických umění v Praze v Nakladatelství AMU, 2020. ISBN 978-80-7331-549-8.

PROSTĚJOVSKÝ, Michael. *Muzikál expres: Malý průvodce velkým muzikálem. Dokořán*. Brno: Větrné mlýny, 2008. ISBN 978-80-86907-49-9.

ŠOVČÍKOVÁ, Radana. *Karel Čapek a jeho Věc Makropulos*. Bakalářská diplomová práce. Brno: Masarykova Univerzita, 2013.

*Východočeské divadlo Pardubice 1999-2004*. Pardubice: Východočeské divadlo Pardubice, 2004. ISBN 80-239-3553-4.

ZINDULKOVÁ HLAVÁČKOVÁ, Anna. Nesmrtelná Makropulos a showbyznys o stavu duše. *Divadelní zpravodaj*. 2022, roč. 113.

ZINDULKOVÁ HLAVÁČKOVÁ, Anna. Všechny své role mám ráda, říká Petra Janečková. *Divadelní zpravodaj*. 2023, roč. 113.