

UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA

MAGISTERSKÉ KOMBINOVANÉ STUDIUM

2013–2015

DIPLOMOVÁ PRÁCE

Andrea Zelenková

**Inscenace baletů na motivy světových literárních děl
v pražském Národním divadle**

Praha 2015

Vedoucí diplomové práce: Mgr. Libuše Hronková

JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE

MASTER COMBINED (PART TIME) STUDIES

2013-2015

DIPLOMA THESIS

Andrea Zelenková

**Ballets on the motives of the world's literary works at
the National Theatre**

Prague 2015

The Diploma Thesis Work Supervisor: Mgr. Libuše Hronková

Prohlášení

Prohlašuji, že předložená diplomová práce je mým původním autorským dílem, které jsem vypracovala samostatně. Veškerou literaturu a další zdroje, z nichž jsem při zpracování čerpala, v práci řádně cituji a jsou uvedeny v seznamu použitých zdrojů.

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne 12. 3. 2015

Jméno autorky

Poděkování

Chtěla bych poděkovat své vedoucí diplomové práce, paní Magistře Libuši Hronkové, která mne vedla správným směrem a měla se mnou trpělivost. Přestože nejsem z oboru, nezlomila nade mnou hůl. Dále patří mé díky mé mámě, která mne celý život podporuje a drží nade mnou ochrannou ruku. Poděkování patří i všem mým známým a přátelům, kteří mne po celou dobu podporovali. Děkuji Vám všem.

Anotace

Diplomová práce se nejprve průřezově zabývá historií uvádění baletů na motivy světových literárních děl, a to převážně na konci 19. a v průběhu 20. století. Poté se detailně zaměří na historii jejich uvádění v Národním divadle v Praze. Práce směřuje k postihu základních dramaturgických změn, ke kterým docházelo při transformaci literárního díla do baletního libreta, a na jeho interpretaci odrážející se v baletní inscenaci. V úvodu se magisterská diplomová práce bude zabývat stručným vývojem baletních témat ve sledu času a vzniku baletních libret. Následně nahlédne do historie uvádění baletů podle světových literárních děl. Zaměří se na autory hudby a jejich spolupráci s libretisty a choreografy.

Klíčová slova

Balet, choreografie, John Cranko, libreto, Louskáček, Národní divadlo, Oněgin, Petr Zuska, Romeo a Julie, Vámos Youri.

Annotation

This thesis first horizontally in the history of staging ballets on the motives of the world's literary works, mostly in the late 19th and throughout the 20th century. Then will explore the history of placing at the National Theatre in Prague. The work tends to dramaturgical understanding of the basic changes that occurred during the transformation of a literary work in ballet libretto, and its interpretation reflected in the ballet production. In the beginning of my thesis will deal with the development brief ballet themes in the sequence of time and the emergence of ballet librettos. Then look into the history of staging ballets by the world's literary works. It will focus on composers and musicians, and their collaboration with the librettist and choreographers.

Key words

Ballet, Choreography, John Cranko, Libretto, Nutcracker, National Theatre, Onegin, Petr Zuska, Romeo and Juliet, Vámos Youri.

OBSAH

ÚVOD.....	9
TEORETICKÁ ČÁST	
1 BALETNÍ LIBRETA A JEJICH TÉMATICKÉ OKRUHY	10
1.1 Baletní libreto	10
1.2 Kořeny baletního projevu.....	11
1.3 Antika	11
1.4 Tanec ve středověké Evropě	13
1.5 Humanismus a Renesance	14
1.6 Preromantismus a Romantismus	17
1.7 Postromantismus.....	19
1.8 Ďagilevův soubor a jeho nástupci	21
1.9 Moderní pojetí tance a nesyžetový balet.....	22
2 HISTORIE UVÁDĚNÍ BALETŮ VZNIKLÝCH PODLE SVĚTOVÝCH LITERÁRNÍCH	
DĚL.....	25
2.1 Giselle	26
2.2 Don Quijote	27
2.3 Coppélia.....	29
2.4 Dáma s kaméliemi.....	30
3 AUTOŘI HUDBY BALETŮ A JEJICH SPOLUPRÁCE S LIBRETISTY A	
CHOREOGRAFY	32
3.1 Vznik baletu Louskáček a jeho světová premiéra	32
3.2 Vznik baletu Oněgin a jeho světová premiéra	34
3.3 Vznik baletu Romeo a Julie a jeho světová premiéra.....	37
4 INSCENOVÁNÍ BALETŮ NA NÁMĚT SVĚTOVÉHO LITERÁRNÍHO DÍLA	
V NÁRODNÍM DIVADLE V PRAZE	43
4.1 Labutí jezero	43
4.2 Coppélia	45
4.3 Labutí jezero	46
4.4 Uvedení Louskáčka v Praze	47
4.5 Don Juan	48
4.6 Giselle	49
4.7 Romeo a Julie	50

4.8 Bachčisarajská fontána	52
4.9 Othello	53
4.10 Macbeth	54
4.11 Vášněň - Carmen suita - Taseňá dýka je okamžik osudu	55
4.12 Dáma s kaméliemi	56
4.13 Don Quijote	58
4.14 Oněgin	59
4.15 Malý pan Friedemann / Psycho	59
4.16 Zkrocení zlé ženy	60
4.17 Lucrezia Borgia	61
PRAKTICKÁ ČÁST	
5 POPIS LITERÁRNÍCH PŘEDLOH	62
5.1 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann - Louskáček a Myší král	62
5.2 Charles Dickens - Vánoční koleda	63
5.3 Alexander Sergejevič Puškin - Evžen Oněgin.....	65
5.4 William Shakespeare - Romeo a Julie	70
6 POPIS BALETNÍCH LIBRET	74
6.1 Libreto k baletu Louskáček - Vánoční příběh	74
6.2 Libreto k baletu Oněgin	74
6.3 Libreto k baletu Romeo a Julie	76
7 SROVNÁNÍ OBSAHU BALETŮ S LITERÁRNÍMI DÍLY	83
7.1 Louskáček - Vánoční příběh	83
7.2 Oněgin	85
7.3 Romeo a Julie	89
ZÁVĚR.....	93
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ	96
SEZNAM PŘÍLOH.....	99

ÚVOD

Diplomová práce na téma „Inscenace baletů na motivy světových literárních děl v pražském Národním divadle“, se v teoretické části bude zabývat vymezením významu baletního libreta a krátce vývojem tematických okruhů baletů v různých historických etapách. A to od počátků tanečních projevů, přes dobu antiky, středověkého tance, humanismu a renesance, romantismu a post-romantismu, činnosti Ďagilevova souboru a jeho nástupců, až k pojetí moderního tance a nesyžetového baletu. Práce předkládá historii uvádění některých významných baletů, vzniklých podle světových literárních děl. Zaměří se na autory hudby a jejich spolupráci s libretisty, na vytvoření baletních libret Louskáček, Oněgin, Romeo a Julie. Představí vznik baletní scény Národního divadla v Praze a inscenování baletů na náměty světových literárních děl. Literatura, popisující zvolené téma, není bohužel příliš obsáhlá. Historická fakta budou čerpána převážně z odborných publikací naší významné autorky, zabývající se touto tematikou, paní prof. Boženy Brodské, dále Olgy Ambruzové a také prof. Vladimíra Vašuta.

Praktická část práce bude zaměřena na představení literárních děl autorů Ernsta Theodora Amadea Hoffmanna a jeho „Louskáčka a myšího krále“, Charlese Dickense s „Vánoční koledou“, Alexandera Sergejeviče Puškina s dílem „Evžen Oněgin“ a Williama Shakespeara s „Romeem a Julií“. Tato jsou předlohami pro balety „Louskáček“, „Oněgin“ a „Romeo a Julie“. Rozborem obsahů baletů, vytvořených podle těchto děl, se bude zabývat druhý oddíl praktické části. Pro tento rozbor jsou vybrána konkrétní choreografická zpracování premiérových představení v Národním divadle a Státní opeře v Praze:

- 1) Louskáček Youriho Vàmose - premiéra dne 9. 12. 2004,
- 2) Oněgin Johna Cranka - s premiérou dne 10. 11. 2005,
- 3) Romeo a Julie Petra Zusky - s premiérou dne 14. 11. 2013.

Práce předloží srovnání syžetu každého z těchto baletů s literárním dílem a rozebere důvody odlišnosti. Pro zachování představ o dramaturgické tvorbě tří významných novodobých choreografů, se zabývám tvůrčími a uměleckými postupy při uvádění každého z těchto děl.

TEORETICKÁ ČÁST

1 BALETNÍ LIBRETA A JEJICH TÉMATICKÉ OKRUHY

1.1 Baletní libreto

Libreto – zdrobnělina italského slova libro, znamená operní text v „kapesním“ formátu. Takto se prodával před představením a návštěvníci si jej dychtivě četli za svitu svíčky i v průběhu jednání. Z prodeje libret byli živi jejich autoři – „operní básníci“. Tuto praxi převzal i balet. Balet je však umění „němé“ a libreto tak představuje pouze děj příběhu. Baletní libreta byla i u nás vydávána tímto způsobem až do konce dvacátých let minulého století. Česky jich bylo vytištěno něco přes třicet.¹

Libreto není románem, básní ani krásnou literaturou. Nepřináší čtenářské potěšení a napětí. Je to zdroj potřebných informací a poučení. Libreto je literárním podkladem baletu, myšlenkovou a ideovou kostrou příběhu. Je žánrem slovesnosti, který je vázán svou genezí i existencí na scénu. *„Libreto určuje rozměr a stavbu díla, člení je do dějství a obrazů, stanovuje množství a charakter jednajících postav, napovídá žánrové i stylové řešení baletu. Jeho ideový záměr se projevuje ve výběru námětu, v jeho dramatickém konfliktu, v rozvinutí fabule a ve vývoji jednajících charakterů. Libreto je tedy především nositelem obsahu budoucího jevištního díla.“*²

Libreto, ač není literárním dílem, je na literárních dílech závislé. Většina dějových baletů vychází ze známých románů, povídek či básní. Věhlasnost původního literárního díla zvyšuje návštěvnost baletního představení a pomáhá divákovi pochopit probíhající děj a zvyšuje tak jeho smyslový a estetický prožitek.

Baletu přináší různé překážky, omezení a nevýhody - absence slova. Činohra dává postavám možnost hovořit o minulosti, budoucnosti, úvahách, pocitech a vazbách na ostatní účastníky děje. Balet však vymezuje každé postavě pouze osobní konání na jevišti, tady a teď. Toto omezení baletního projevu komentoval již v 19. století velký pedagog Carlo Blasis ve svém Základním pojednání o teorii a praxi tanečního umění: *„Gesto je krásné a výrazné, když kreslí bolest, něhu, pýchu a radost, ztrácí však jakýkoli význam a zesměšňuje se, jakmile se snaží vyjádřit logické úvahy.“*³

¹ VAŠUT, V. *Baletní libreto*. 1. vyd. Praha: PANTON, 1983. ISBN 35-018-83.

² BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 17. ISBN 80-7331-004-X.

³ BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 21. ISBN 80-7331-004-X.

Toto omezení však neznamena, že by balet zůstal „němý“ a „nevýmluvný“, naopak dokáže prostřednictvím svých jevištních obrazů, složených z tance, pohybu, výtvarné a hudební stránky, světla a mimiky účinkujících postav, vyjádřit i velmi složitý děj. Schopný baletní libretista tedy musí myslet v tanečních obrazech, vidět jejich časovou posloupnost a důležitost. Libreto by mělo být jednoduché, dramatické a přehledné. Vedle zápletky musí předložit i její rozuzlení na jevišti.⁴

Výsledkem tří autorů, tedy libretisty, skladatele a choreografa je „hotový“ balet, který je předložen divákovi. V tomto sledu pracují všichni tři na baletním díle. V naší zemi je autorství baletu laicky přisuzováno skladateli, v západních zemích je za autora považován nejčastěji choreograf, tvůrce „tanečního textu nebo pohybové partitury“. Choreografové patřili k prvním baletním libretistům a v tomto oboru zůstávají doposud.

1.2 Kořeny baletního projevu

Tanec, rytmický pohyb, patří k nejstarším prostředkům vyjádření pocitů, prožitků a obav člověka. Jeho kořeny jsou zasazeny do úplných počátků lidských dějin, kdy lidé tímto prostředkem komunikovali s ostatními lidmi, s neznámými silami, které je obklopovaly. Člověk se snažil vyjádřit pohybem své nejniternější city a touhy, které by jinak ostatním nedokázal vyjít. V této době není možné odlišit tanec kultovní od tance lidového.⁵

1.3 Antika

V období antiky zaznamenáváme první typ dějového tance. Jedná se o tzv. „Pyrrhický tanec“, (tanec bojový s meči a štíty). Matka Rhea chce skrýt právě narozeného starořeckého boha Dia před spolknutím jeho otcem Kronem. Tanec korybantů⁶ v kruhu kolem narozeného dítěte, rámusící zbrojí, přehlušuje jeho pláč a zachraňuje mu tím život. V krétsko-mykénské kultuře, která je nesmírně tvůrčí a vyvíjí se od třetího tisíciletí př. n. l. Pyrrhický tanec předchází v této kultuře tanec Geranos

⁴ BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 18 - 19. ISBN 80-7331-004-X.

⁵ BRODSKÁ, B. *Dějiny českého baletu do roku 1918*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 1983. ISBN 17-616-82.

(později Hormos nebo Syrtos), tančený mladíky i dívkami v otevřeném kruhu, původně symbolizující radost athénských mladých na Krétě, které zachránil Théseus od obětování Minotauovi. Řekové používají tanec jako výchovný prostředek k přenosu myšlenek krásy a dobra při výchově mladých lidí.⁷

Toto aplikování ideálu kalokaghatie (řecky kalos = krásný a agathos = dobrý) má vytvářet soulad mezi krásou těla a krásou duše. Tanec je pro Řeky spojován v tomto období s řádem a rytmem a je určen k uctívání bohů, zejména Apollóna a Dionýsa. Uctívání Dionýsa jako symbolu věčné rodivé síly v přírodě, se přenáší do zvláštní formy pohřebních tanců. Extatické tance mainad při svátcích Dionýsa měly zajistit účastnícím plodnost. Z jiné formy oslav tohoto boha tzv. Dionýsie se vyvíjí řecké divadlo, které užívá komunikační možnosti lidského pohybu ve spojení s melodií hudebních nástrojů a rytmem lidské mluvy.⁸

Komunikaci zprostředkovává sbor - chór (choros), jenž zastupuje obecný lid a přináší mu dialog s hercem (protagonistou). Tanečníky (choreuty), kterých se ve hře vyskytuje až sto, vede koryfaios a udává jim rytmus i tempo pomocí zvláštní obuvi (krupesion). Později se ustaluje počet tanečníků na 12 až 15 pro tragédii a 24 pro komedii v choreografii pětičlenného trojstupu nebo trojčlenného pětistupu. Tanec, který předvádí sbor v tragédiích, se nazývá emmelea. Aristotelův postřeh nám přibližuje tento tanec jako – zpodobnění ideálu krásy a harmonie ve spojení se vzedmutím nejsilnějších lidských citů. Tragédie ukazuje lidi lepší, než jsou. V řecké tragédii tančí i protagonista na pódiu své sólo (Orestea – Aischyles, tanec Elektry v šílené bolesti, Král Oidipus – Sofokles, radostný tanec Ioakasté po návratu syna). Naproti tomu komedie a satyrské drama neukazuje podle Aristotela člověka lepšího než je. Tance jsou v těchto hrách hrubě vášnivé a dynamické, připomínající lidem jejich zvířecí pudy. Tanečníci zdobeni maskami, proměnění v křížence člověka se zvířetem (satyr, kentaur, siréna) provádí na jevišti vše, co dokáže pobavit publikum, včetně necudných a lascivních pohybů. Tento typ se nazývá kordax a sikkninis.⁹

Římané, kteří přebírají divadlo od Řeků, však dávají přednost individuálnímu tanci, vyprávějícímu příběhy. Nový divadelní žánr je nazýván musicou mutou. V představení pantomimů (řecky „panto“ = vše, „mimesthai“ = napodobovat), vynikají komik Pylades ze Sicílie a tragik Bathyllus z Alexandrie (27. př. n. l. – 14. n. l.).

⁷ KURZ: SVĚTOVÉ DĚJINY TANCE A BALETU. [online]. © 2013 [cit. 2015-01-28]. Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2760&inpopup=1>

⁸ KURZ: SVĚTOVÉ DĚJINY TANCE A BALETU. [online]. © 2013 [cit. 2015-01-28]. Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2760&inpopup=1>

⁹ KURZ: SVĚTOVÉ DĚJINY TANCE A BALETU. [online]. © 2013 [cit. 2015-01-28]. Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2760&inpopup=1>

Tisícové davy sledují každé jejich vystoupení. Ze záznamu spisu „O tanci“ Lúkianose ze Samosaty (2. století n. l.), se dozvídáme o římských tanečních představeních, vykazujících rysy, podobné současné koncepci baletu. Nový žánr balet - pantomima vzniká na počátku 18. století inspirovaný právě uměním těchto římských pantomimů.¹⁰

1.4 Tanec ve středověké Evropě

Období středověku je spojováno s „dobou temna“ ve všech směrech kulturní činnosti. V této době je Evropa ničena vpády barbarských kmenů, dochází ke stěhování národů a celých tisíc let od roku 476 do roku 1492 není místo pro rozvoj tanečního umění, které vzkvétalo v době antiky. Teprve druhá polovina 15. století přináší pozvolnou stabilizaci poměrů.¹¹

Vývoj společnosti přináší pozdější rozdělení na tanec lidový, náboženský a scénický. V souladu s vývojem tance dochází i k rozvoji hudby a výtvarného umění, dalších významných metod sdělení intenzivních pocitů a vjemů člověka.

S příchodem křesťanství do Evropy, jsou kultovní tance, spojené s pohanstvím, vytlačeny a nahrazeny tancem lidovým. Kultura v románském a gotickém období živoří ve stínu církve. Rozvoj středověké společnosti přináší nové formy tance a to tanec duchovní a tanec dvorský.¹²

Dvorský tanec, provozovaný na šlechtických sídlech, vycházel z tance lidového. Dodržoval předpisy dvorské etikety a kladl důraz na společenské chování. Nácvič dvorských tanců, složených z poklon a pravidelných kroků si vyžadoval přítomnost odborníka tzv. učitele tance. Zatímco lidový tanec nepřekračuje hranici svého původu, dvorský tanec se šíří z Itálie, Španělska, Francie do Německa a Čech. V Čechách v této době dochází k ještě většímu odcizení dvorského a lidového tance, z důvodů třídních, náboženských a zejména národnostních. Tradice lidových tanců neovlivňuje tanec dvorský a naopak šlechtická kultura nepoznamenává tanec prostého lidu.¹³

¹⁰ KURZ: SVĚTOVÉ DĚJINY TANCE A BALETU. [online]. © 2013 [cit. 2015-01-28]. Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2761&inpopup=1>

¹¹ BRODSKÁ, B. *Dějiny českého baletu do roku 1918*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 1983. ISBN 17-616-82.

¹² BRODSKÁ, B. *Dějiny českého baletu do roku 1918*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 1983. ISBN 17-616-82.

¹³ BRODSKÁ, B. *Nástin dějin baletu v Čechách do roku 1918*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 1967. ISBN 17-353-67.

1.5 Humanismus a renesance

Období, které přináší změnu vztahu společnosti k tanci jako důsledek posunu k humanistickému smýšlení o těle.

V období rozkvětu italských přímořských měst, která podnikala daleké zámořské cesty a rozšiřovala tak své bohatství, vzniká víra v člověka a jeho pozemské bytí – humanismus. Proti předcházející askezi vzniká kultura citu a světské lásky, navazující na období antiky. Vynález knihtisku, kolem roku 1440, přinesl velký rozvoj vědy a literatury a stal se mocným nástrojem šíření kultury a vzdělanosti. S novým ideálem výchovy a odkazem na poznání antického umění přichází renesance - období rozvoje dramatického a výtvarného umění.¹⁴

Z tohoto období se zachovaly rukopisy učebnic, přibližující způsob a formu tehdejších tanců:

- 1) Antonio Cornazano – „Libro dell' arte del danzare“, spis věnovaný Ippolitě Marie Sforzi, 1455,
- 2) Guglielmo Ebreo da Pesaro (Pisarensis) – „Trattato della danza“, 1463,
- 3) „L'art et instruction de bien danser“ – neautorizovaný taneční návod vydaný v Paříži kolem roku 1488,
- 4) Antonius De Arena (Provensalis) – „Ad Suos Compagnones Qui Sunt De Persona Friantes, Bassas Dansas Et Branlos Practicantes“, 1536,
- 6) Thoinot Arbeau – „Orchésografie“ (1589), učebnice psaná formou rozhovoru s panem Capriolem, s detailním pojednáním o všech tancích známých v 16. století a jejich praktickým návodem.
- 7) Robert Copland – „The Maner of dauncynge of bace daunces after the use of Fraunce“, 1521,
- 8) Fabritio Carosos da Sermoneta – „Il ballarino“, 1581 (kniha je učebnicí společenské výchovy, tanečních kroků a not),
- 9) Cesare Negri – „Nuove inventioni di balli“, 1604.¹⁵

Kořeny baletu „*musíme hledat v mumrajích, maškarádách, interludiích a slavnostech 14. a 15. století*“,¹⁶ píše Jan Rey v knize „Jak se dívat na tanec“.

Mumraje, oblíbené v Itálii, Francii a Anglii, tančili jak zakuklení najatí tanečníci, tak i šlechta v maskách. Maškarády - taneční slavnosti na počest velmože, kdy herci

¹⁴ BRODSKÁ, Božena. *Vybrané kapitoly z dějin baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění, 2000. ISBN 80-85883-55-4

¹⁵ KURZ: SVĚTOVÉ DĚJINY TANCE A BALETU. [online]. © 2013 [cit. 2015-01-28]. Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2796&inpopup=1>

¹⁶ REY, J. *Jak se dívat na tanec*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 1947, str. 151.

a tanečníci v kostýmech předváděli určitý příběh na ozdobených povozech. Rej masopustních masek zvaných Canti pochází z Florencie.

Italské balleto, slovo jenž dalo vzniknout dnešnímu divadelnímu žánru, znamená zdrobnělinu slova tanec.¹⁷

Italští hudebníci a básníci, ve své snaze o obnovu tradic řeckého dramatu, si připisují zásluhy na vzniku opery (kolem roku 1600 původně *Dramma per musica*), která se nejdříve podobá dvorskému baletu, velmi brzy se jí však věnují profesionálové. Ve Francii, kde je v roce 1571 založena Akademie poezie a hudby, se skladatel Joachym Thibault de Courville s básníkem Antoinem de Baif, snaží objevit vztah mezi rytmizovanými verši, hudbou a tanečními kroky. Francie je tedy spojována s utvářením baletu i přesto, že prvním tvůrcem baletního představení je Ital z družiny Kateřiny Medicejské, Baldassarre da Belgioioso, později přijímá francouzskou obdobu jména Balthasar de Beaujoyeulx. Tento hlavní organizátor dvorských slavností uvádí roku 1573 „Ballet des Nymphes“ na hudbu Orlanda di Lassa. Šestnáct dvorních dam, představujících francouzské provincie, tančí s básnickým doprovodem.

„Ballet Comique de la Reine – Kirké“ v roce 1581 je již velkolepým představením na počest královny, při kterém tancuje celý sbor závěrečný „grand ballet“. Kouzelnice Kirké pronásleduje hlavního hrdinu a snaží se jej proměnit ve zvíře, jako všechny ostatní muže. Na pomoc mu přichází Jupiter z oblaku, zasahuje Kirké bleskem a všichni jsou zbaveni kouzla. Představení, které je zahájeno předmluvou, se zachovává v luxusně vydaném libretu.¹⁸

Dvorský balet vychází z dobových společenských tanců, abstraktní taneční obrazy jsou vysvětleny pomocí zpěvu nebo recitace. Další balety, které jsou předváděny následně, již nepoužívají vstupní promluvu a časem mizí i mluvené slovo. Forma dvorského baletu se šíří z Francie na dvory evropských panovníků. Ludvík XIV., který je sám vášnivý tanečník, podporuje vznik Královské akademie tance (1661) s prvním baletním mistrem a choreografem Pierrem Beauchampem a skladatelem baletů Jean-Baptistou Lullym. Lully se stává ředitelem akademie a má zásluhu na první taneční notaci, grafickém znázornění a pojmenování nových tanečních kroků a figur, které se používají až dodnes. Působení obou umělců v pařížské Opeře (1671),

¹⁷ BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 7. ISBN 80-7331-004-X.

¹⁸ KURZ: SVĚTOVÉ DĚJINY TANCE A BALETU. [online]. © 2013 [cit. 2015-01-27]. Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2798>

přináší vznik nového typu hudebního dramatu „tragédie lyrique“, syntézy italské opery a balletu de cour.¹⁹

Taneční scénu ovládají profesionální tanečníci (Françoise Prévost, Marie Sallé, Marie Anne de Cupis Camargo, Louis Dupré a John Weaver), kteří stupňují taneční techniku do virtuosity. Tanečnice Marie Sallé je první, která odkládá krinolínu a paruku v roli antické krásy v „Pygmalionu“, když vystupuje francouzský balet v Londýně v Covent Garden. Její tanec je naplněn citovostí a výrazem. Je autorkou několika choreografií, ke kterým ji inspirovaly antické náměty Ovidia. John Weaver uvádí již v roce 1717 pokus o dějový a výrazový tanec v baletu - pantomimě „Milování Marse a Venuše“, překládá do angličtiny Feuilletovu „Choreografii“ a způsobuje masové rozšíření francouzského tanečního repertoáru. Oba jsou považováni za tzv. „literární tanečníky“, jenž se snaží svým tancem vyprávět příběh.²⁰

Francouzská škola se uplatňuje po celé Evropě. Carevna Anna Ivanova zakládá v Petrohradě roku 1738 baletní školu s baletním mistrem Jean-Baptistou Landé, která je líhní budoucích tanečníků Ruského císařského baletu. Roku 1739 má i pražské divadlo v Kotcích svého prvního baletního mistra.

Představení typu opera - balet např. „Les Indes galantes“ (1735), jsou povrchní a postrádají obsah a logiku děje. Choreografie si libuje pouze v symetrii a kritici volají po změně. Osvícenecké myšlení přináší nový směr v baletním umění, tzv. „literární směr“ – „balet d'action“, který vzniká na podkladě klasicistních dramát, hlavně tragédií. Pro hrdiny, řešící rozpor mezi láskou a ctí nebo rodinou povinnostmi, je čest a povinnost prvořadá. Libreta baletů obsahují pojednání o názorech jejich autorů, často uváděných ve formě dopisů podle antických vzorů. Balety jsou rozdělovány stejně jako klasicistní dramata do lichého počtu jednání (3 nebo 5). Ke spolupráci na svých dílech využívají hudbu největších tehdejších skladatelů Ch. W. Glucka a W. A. Mozarta, díla literátů Voltaira a Calzabigiho.²¹

Druhá polovina 18. století je ve znamení reformy dvou velkých choreografů, Francouze Jeana-Georgese Noverra a Itala Gaspara Angioliniho. Angiolini uvádí první balet d'action (dramatický balet) „Kamenná hostina neboli Don Juan“ s hudbou Ch. W. Glucka. Gluckovu hudbu využívá i pro vytvoření svých dalších dějových baletů „Orfeus a Euridika“ nebo „Semiramis“ (uvedený u příležitosti svatby Josefa II. v roce 1765).

¹⁹ KURZ: SVĚTOVÉ DĚJINY TANCE A BALETU. [online]. © 2013 [cit. 2015-01-27]. Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2777&inpopup=1>

²⁰ KURZ: SVĚTOVÉ DĚJINY TANCE A BALETU. [online]. © 2013 [cit. 2015-01-27]. Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2798>

²¹ KURZ: SVĚTOVÉ DĚJINY TANCE A BALETU. [online]. © 2013 [cit. 2015-01-27]. Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2801&inpopup=1>

V programu uvádí nejen libreto, ale i teoretické pojednání: „*Je-li opravdu něco vznešeného v tanci, je to nesporně tragický příběh, předvedený beze slov a vyjádřený gesty.*“²²

Jean-Georges Noverre, který vydává „Listy o tanci a baletech“ (1759) chce dosáhnout pravdivosti, citovosti a rozmanitosti v baletu, jenž se stane obrazem pravdivých emocí, mravů a zvyků. Ve Vídni realizuje své velké dějové balety „Médea a Iason“ s Rodolphovou hudbou, „Horáciové a Kuriáciové“ s hudbou Starzerovou a „Pomstěného Agamemnona“ s hudbou Aspelmayarovou. Přestože královna Marie Antoinetta trvá na jeho návratu k pařížské Opeře, místo baletního mistra mu zde přináší jen utrpení a intriky. Jeho práci bojkotuje celý soubor a Noverre není schopen vytvořit žádný nový balet. Vše mu vynahrazuje pobyt v Londýně, kam za ním odchází po Francouzské revoluci většina skvělých tanečníků, včetně jeho oponentů. Londýn se stává baletní velmocí. Jean Dauberval uvádí balety „Dezertér“, „Marná opatrnost“, „Trh ve Smyrně“ aj. Dalším Francouzem na Londýnské scéně je Charles Didelot - autor baletů „Zefír a Flora“, „Maďarská chýše“ a „Kavkazský zajatec“ (literární předloha Alexander Sergejevič Puškin). Jeho dílo je motivováno láskou ke svobodě. Později se stává šéfem baletu v Petrohradě.²³

Na konci 18. století vystupuje Vídeň, jako druhé nejvýznamnější centrum baletu v Evropě, které přitahuje převážně italské choreografy. Mimo Paříž, Londýn, Vídeň a Petrohrad jsou pro balet důležitá i divadla v Miláně (La Scala), ve Stuttgartu a Lyonu.²⁴

1.6 Preromantismus a romantismus

Preromantismus, který je chápán jako spojník mezi klasicismem a romantismem, trvá od konce 18. století, do třicátých let 19. století. Evropu mění válečné konflikty, společenské proměny, změny vládnoucích tříd, to vše zasahuje do morálky a vkusu nových diváků, ztráta šlechtických mecenášů přináší i konec baletu d' action v noverrovské formě. Choreografové Louis Milon, Jean-Louis Aumer a Louis

²² BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 9. ISBN 80-7331-004-X.

²³ BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 9. ISBN 80-7331-004-X.

²⁴ KURZ: SVĚTOVÉ DĚJINY TANCE A BALETU. [online]. © 2013 [cit. 2015-01-27]. Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2801&inpopup=1>

Henry („Undina“ s hudbou Vojtěcha Jírovce a „Sylfida“). Nejúspěšnější balet této doby na hudbu Vojtěcha Jírovce (1815) nese název „Pážata vévody vendomského“.²⁵

Po odeznění napoleonských válek se vrací hlavní baletní dění opět do Paříže. Nový směr v umění je inspirován vzpourou jedince proti zlům společnosti, zklamání z revoluce a ze ztracených nadějí a je označován za romantismus. Romantismus v baletu má jasný počátek a je spjat s uvedením baletu Filippa Taglioniho „Sylfida“ 12. března 1832. Libreto Adolpha Nourrita zpracovává téma poblouznění skotského mladíka Jamese lesní vílou - duchem Sylfidou. Příběh se odehrává ve dvou rovinách, v prvním dějství ovládá sen skutečné dění (pohádková víla vstupuje oknem do života Jamese), v druhém dějství se James ocitá v pohádkovém prostředí plném fantazie a jeho pozemská láska k Effie je narušena. Tragédie příběhu vrcholí ve chvíli, kdy nerozhodný muž před oltářem opouští svou nevěstu, k radosti svého soka a následuje Sylfidu do lesa. V marné snaze ji obejmout se obrátí o radu na zrádnou čarodějnici Madge. Ta mu dává lehký závoj plný jedu. Zamilovaná Sylfida je tak nechtíc svou láskou usmrcena. James zůstává sám, jeho nevěstu Effie si bere jeho sok Gurn. V hlavní roli tancuje dcera choreografa Marie Taglioni, kouzelná bytost se spontánním výrazem ve tváři, která jako první na světě odtancuje celé představení na špičkách a otevírá tak novou kapitolu historie tance nazvanou „Zlatou érou baletu“.²⁶ Tato tanečnice okouzila libretistu Adolpha Nourrita v opeře – baletu „Robert ďábel“ natolik, že pro ni roli Sylfidy přímo napsal.

Toto dílo, které působí při své premiéře v Paříži velký rozruch a v brzké době je rozšířeno do celé Evropy, je považováno za stěžejní dílo klasického tance. Mění se kostýmy tanečnic, dochází k odhmotnění tance – tanec na špičkách v mušelínových sukních. Balet dostává novou formu i obsah, nová dueta nejsou založena na zřetelném dialogu, ale jejich smyslem je pouhý vztah (vstupní adagio, variace tanečnicka, variace tanečnice a vzájemná závěrečná kóda).²⁷

Libreta se zabývají střetem reálného světa se snem, který ovládají postavy víl, gnómů, čarodějnic a rusalek. Prostor dostává rozvoj charakterních, baletně upravených lidových tanců, které se prolínají s nesyžetovou linií, jenž dává prostor čistému tanci. Taneční technika klasického tance, kdy tanečnice tančí na vyztužených střeviscích množství piruet, byla doplněna postupně o akrobatické prvky (zvedačky a skoky

²⁵ KURZ: SVĚTOVÉ DĚJINY TANCE A BALETU. [online]. © 2013 [cit. 2015-01-27]. Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2813&inpopup=1>

²⁶ AMBRUZOVÁ, O. *Balet a jeho repertoár*. 1. vyd. Praha: JUDr. Vladimír Ambroz, 2001, str. 265. ISBN 80-903051-0-5.

²⁷ BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 338. ISBN 80-7331-004-X.

do náručí tanečníka). Choreografové se snaží, inspirováni činoherním stylem, o realistické pojetí, psychologizaci postav, důrazu na cit a ucelenou dramatickou stavbu. Té se přizpůsobuje i scénické uspořádání. Mezi romantické choreografy zahrnujeme i Julese Perrota (1810 - 1892), Arthura Saint-Léona (1821 - 1870), Jeana Coralliho (1779 - 1854), Francoise Descombeye (1787 - 1865), Augusta Bournonvilla (1805 - 1879) a Josepha Maziliera (1801 - 1868). „Sylfidou“ se inspirovaly i další balety tohoto období, jako jsou: „Dcera Dunaje“, „Ondine“, „Giselle“, „Gitana“ a „Alma“. *„Romantismus v baletu zahrnuje epochu, v níž balet dostal nový obsah i novou formu, nové zákony a novou estetiku.“*²⁸

1.7 Postromantismus

Druhá polovina 19. století přináší úpadek zájmu o velké dramatické balety. Lidé posedlí technickými vynálezy a světelnými efekty (Loie Fuller) žádají výpravné taneční produkce. Příběh se stává podřadným. Čerpá se z pohádek či fantaskních příběhů. Je kladen důraz na dekorace, taneční výkon a velkolepý oděv balerín. Vyhledávány jsou obzvláště baletky z milánské La Scaly. Většina jevišť předních evropských scén uvádí baletní féerie.²⁹

Libreta předepisují masové nástupy sborů a živé symetrické obrazy a překvapují diváky spoustou nádherných rekvizit. Nejznámější představitelé Luigi Manzotti - jeho „Excelsior“ z roku 1881 se hraje 29 let ve Vídni s 329 představeními, Paolo Taglioni - jeho balet „Flick a Flock“ (s Hertlovou hudbou), dosahuje v Berlíně v letech 1858 – 1885, 419 repríz. Tento balet přitahoval diváky svou krásnou výpravou, prostředím nádherné podmořské sluje s drahokamy, lasturami, delfíny, žraloky, s tzv. „tancem ryb a různých jiných mořských zjevů“. Jedná se však o naivní příběh o třech jednáních a šesti obrazech.³⁰

Rukopis choreografa Paola Taglioniho (1810 – 1884) je typický pro druhou část 19. století. Balet „Elektra“ s Pugniho hudbou, uvedený v Londýně 1849, oslavuje vynález elektřiny. Autor spolupracuje s Hertlem i na další své opeře „Satanela“ (1852).

²⁸ BRODSKÁ, B. *Romantický balet*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2007, str. 8. ISBN 978-80-7331-108-7.

²⁹ KURZ: SVĚTOVÉ DĚJINY TANCE A BALETU. [online]. © 2013 [cit. 2015-01-27]. Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2747&inpopup=1>

³⁰ BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 11. ISBN 80-7331-004-X.

Nejvýraznější osobou choreografie začátku tohoto post-romantického období je Arthur Saint-Léon (1821 – 1870). Jeho příchodu do Ruska v roce 1859, předcházely choreografie baletů „La Fille de marbre – Dívka z mramoru“ (1847), na hudbu Pugniho „Markytánka“ (1848), balet „Le violon du diable – Ďáblovy housle“ (1849) a „Stella“ (1850).³¹

Pařížská kritika však vidí v jeho baletech nelogičnost v libretech a nedostatek poezie. Pobyt v Rusku, kde působí deset let jako baletní mistr, je považován za plodné období, staví zde víc než patnáct baletů. Jeho balet „Koník hrbáček“ (1864) na hudbu Pugniho, s řadou charakterních tanců různých národností, má nečekaný úspěch. Nejznámější dílo tohoto autora ve spolupráci s Charlesem Nuitterem, na hudbu Lea Delibese „Coppélia – Dívka s emailovýma očima“, slaví po jeho návratu do Paříže velký úspěch. Sedmnáctiletá tanečnice Giuseppina Bozzacchi okouzluje diváky v devatenácti reprízách během čtyř měsíců. Uzavření divadla po bitvě u Sedanu (Prusko - francouzská válka), Saint-Léon přežívá o jeden den (2. září 1870) a při bojích umírá i mladá baletka. Rokem 1870 se uzavírá „Zlaté období“ pařížské Opery a definitivně končí období romantismu v baletu.³²

V Rusku zahajuje legendární kariéru Marius Petipa. Francouz, který dostává příležitost až po odchodu Saint-Léona do Paříže. Jeho choreografie „Dcery faraonovy“ (1862) na libreto Vernoye de Saint Georgese s využitím mnoha rekvizit, zavádí diváka do egyptské pouště, s pyramidami a mumii, živými slony a lvem. Petipa tvoří baletní féerii s krásnými pochody a slavností na dně Nilu.³³

Toto představení zaujme natolik, že se Petipa stává „*neomezeným vládcem carských divadel a přivádí tak balet v Rusku, zároveň s Enrico Cecchetti a Lvem Ivanovem, k nejvyššímu stupni vývoje 19. století*“³⁴

Balety s librety na pohádkové motivy se stávají nejhranějšími balety po celém světě až do dnešní doby, „Spící krasavice“ (1890), „Louskáček“ (1892) a „Labutí jezero“ (1895). Petipova tvůrčí činnost přináší 46 původních baletů, množství obnovených Perrotových, Saint-Leonových, Mazilierových a Mérantových děl.³⁵

³¹ KURZ: SVĚTOVÉ DĚJINY TANCE A BALETU. [online]. © 2013 [cit. 2015-01-27]. Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2748&inpopup=1>

³² KURZ: SVĚTOVÉ DĚJINY TANCE A BALETU. [online]. © 2013 [cit. 2015-01-27]. Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2748&inpopup=1>

³³ BRODSKÁ, B. *Dějiny ruského baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 1984. ISBN 17-037-84.

³⁴ BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 12. ISBN 80-7331-004-X.

³⁵ KURZ: SVĚTOVÉ DĚJINY TANCE A BALETU. [online]. © 2013 [cit. 2015-01-27]. Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2748&inpopup=1>

1.8 Ďagilevův soubor a jeho nástupci

Petipův inscenační postup baletní choreografie se na začátku 20. století již mladší generaci nezamlouvá a dochází k dalším reformám baletu. „*Dekadentní baletní féerie, zvýrazňující cirkusové předvádění bravurní taneční techniky*“,³⁶ mají rysy úpadku baletu. Reformátoři se ubírají dvěma směry. Zatímco zastánci klasického „bílého baletu“ se snaží o reformaci přežitého stylu baletního představení, vyvíjí se souběžně samostatný styl moderního tance. První ze směrů zastupují inscenace Ďagilevova souboru „Les Ballets Russes“ v letech 1909 – 1929, druhý zastupují koncertní provedení moderních tanečníků, jako jsou Rudolf von Laban, Isadora Duncan, Mary Wigman a sestry Wiesenthalovy. Ďagilevův soubor má mimořádné štěstí na nadané choreografy. První Michail Fokin (1880 – 1942) uvádí velmi zdařilá díla „Šeherezáda“, „Pták Ohnivák“, „Karneval“, „Duch růže“, „Polovecké tance“, „Pavilon Armidin“, „Modrý bůh“ a další. Následují Leonid Fjodorovič Mjasin (1896 - 1979), Bronislava Nižinská (1891 - 1972), George Balanchine (1904 - 1983) a Serge Lifar (1905 - 1986).³⁷

„*Sergej Ďagilev (1872-1929) byl osobností, která zcela změnila v povědomí veřejnosti názor na baletní umění. Dovedl se obklopit významnými spolupracovníky, jako byli Stravinskij, Prokofjev, Debussy, Satie, Ravel, Saugue, Picasso, Derain, Matisse, Cocteau, Strauss, de Falla, Hofmannstah, Laurencin, Braque a mnoho dalších.*“³⁸ Významná tanečnice Anna Pavlova, která stráví u Ďagileva pouze první sezónu, si zakládá vlastní soubor a získává s repertoárem klasického baletu celosvětovou slávu.

Ďagilevova smrt přináší rozpad jeho souboru. Teprve začátkem 30. let vzniká následnická skupina „Ballet Russe de Monte Carlo“, v čele s René Blumem a Colonelem de Basil, choreografy Michailem Fokinem a Leonidem Mjasinem. V souboru působí, mimo Ďagilevových umělců, v letech 1932 – 1936 také Ivo Váňa Psota.³⁹

³⁶ KURZ: SVĚTOVÉ DĚJINY TANCE A BALETU. [online]. © 2013 [cit. 2015-01-27]. Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2748&inpopup=1>

³⁷ KURZ: SVĚTOVÉ DĚJINY TANCE A BALETU. [online]. © 2013 [cit. 2015-01-27]. Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2764&inpopup=1>

³⁸ BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 12 - 13. ISBN 80-7331-004-X.

³⁹ BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004. ISBN 80-7331-004-X.

Americká scéna od 19. století často hostí evropské tanečníky, jako jsou Fanny Elssler, bratři Marius a Lucien Petipovi, Cesare a Enrico Cecchetti a především Anna Pavlova. Její velký úspěch znamená zvýšení zájmu Američanů o balet.

V této době přichází i slavný Ďagilevův soubor. Tohoto zájmu využívají Michail Fokin, Michail Mordkin, Leonid Mjasin, Adolph Bolm i George Balanchine. Jejich trvalý příchod do Ameriky má velký význam pro zakládání baletních škol a baletních souborů. Balet se dostává na Broadway i do Hollywoodu. Ďagilevovi tanečníci mají lví podíl na vzniku dvou hlavních skupin amerického baletu.

První soubor „American Ballet Theatre“ (1940) se snaží zachovat nejlepší díla dosavadní baletní tvorby a podpořit vznik nových amerických titulů. Pracují především s choreografií Michaila Fokina, Tudorova, Agnes de Mille, Petipy a Ivanova. Divákům se představují baletní hvězdy jako Rudolf Nurejev, Carla Fracci, Anton Dolin, Alicia Markova, Michail Baryšnikov v Louskáčkovi (1976) a v Donu Quijotovi (1978), Natalia Makarova v Bajaděře (1980) a další.⁴⁰

1.9 Moderní pojetí tance a nesyžetový balet

Druhý soubor, „Ballet Society“, pod vedením George Balanchina, vzniká v roce 1946 a působí v New York City Center for Music and Drama. Do vedení souboru přichází po Lincolnu Kirsteinovi i Jerome Robbins. Někteří kritici Balanchinovy choreografie nazývají jeho neoklasicismus studeným stylem (le style frigidaire).⁴¹

Typickým příkladem Balanchinovy tvorby je nesyžetový balet „Agon“, který komponuje Igor Fjodorovič Stravinskij pro „New York City Ballet“ v roce 1957. Tento balet pro dvanáct tanečníků se tančí bez dekorací, před jednobarevným závěsem. Všechny tři části baletu trvají dohromady 20 minut. Za ticha se zvedá opona, scéna ukazuje pouze čtyři muže otočené zády k obecenstvu. Jsou oděni do černých trikotů, bílých košil a bílých ponožek. Při jejich vykročení vpřed zazní fanfáry. Tuto společnost doplňuje osmice dívek oděných do růžových trikotů, černých trik a špiček. *„Plánovali jsme Agon pro dvanáct tanečníků, našich nejlepších tanečníků, nejschopnějších technikářů. Nemá to žádný příběh mimo tanec samotný. Je to*

⁴⁰ BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004. ISBN 80-7331-004-X.

⁴¹ BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 14. ISBN 80-7331-004-X.

prostorová konstrukce“, říká o baletu Balanchine.⁴² Stravinskij, který celých třicet let tvůrčí činnosti popírá dodekafonii, sahá při komponování „Agona“ právě k ní.

Ďagilevův soubor a jeho tanečníci si připisují zásluhy o rozkvět baletu jak v Americe, tak i v Evropě. Dvě jeho tanečnice Ninette de Valois a Marie Rambert jsou považovány za matky anglického baletu 20. století. Jejich „dílna“ přináší postupně takové choreografie, jako jsou Frederick Ashton, Antony Tudor, Robert Helpmann, Andrée Howard, John Cranko, Kenneth MacMillan a balerínu Margot Fonteyn. V pařížské Opeře kraluje v letech 1929 – 1959 Ďagilevův tanečník a choreograf Serge Lifar. Pod jeho vedením jsou uvedeny balety jako „Ikarus“, „Vítězný David“ a mnoho dalších titulů, které zvyšují reputaci francouzského souboru. Jeho následovníci Roland Petit a Maurice Béjart dosahují mezinárodního věhlasu. I další dvě baletní velmoci, jako je Rusko a Německo, neztrácí po první světové válce na významu.⁴³

V Německu ovlivňují dění na baletní scéně Max Terpis, Harald Kreutzberg, Gret Palucca a Kurt Jooss a pracují jak s klasickou, tak novodobou choreografií. Balet Labanova žáka Kurta Joosse, „Zelený stůl“ (1932) s hudbou Fritze Cohena, je dodnes nazýván „*památníkem bezejmenných padlých a varováním před válkou*“.⁴⁴

Jeho hlavní linií prochází postava všudypřítomné smrti, která vítězí na každém bojišti. O osudech vojáků rozhodují diplomaté kolem zeleného stolu. Vojáci jsou v bitvě zabiti, okradeni, zapomenuti. Ti, kteří se vrací domů, jsou zlomeni. Dílo vzbuzuje v Evropě před nástupem Hitlera k moci velký zájem a autor získává 1. cenu za choreografii na soutěži v Paříži v roce 1932. Dílo, označováno soudobými kritiky za taneční báseň, přejímá množství evropských souborů a jeho téma je stále aktuální. Po druhé světové válce se německá baletní scéna štěpí na dva dramaturgické směry.⁴⁵

Západní část Německa ovlivňuje tvorba anglických scén a dává prostor pro vznik tzv. „baletního zázraku“ ze Stuttgartu, který je připisován práci choreografa Johna Cranka. Jeho příklad následují další cizinci a to Kenneth MacMillan v Berlíně, John Neumeier v Hamburku, William Forsythe ve Frankfurtu. Východní část přijímá impulzy z tehdejšího Sovětského svazu a po spojení obou republik, zde nachází

⁴² BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 384. ISBN 80-7331-004-X.

⁴³ BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 14. ISBN 80-7331-004-X.

⁴⁴ BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 80. ISBN 80-7331-004-X.

⁴⁵ BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 79. ISBN 80-7331-004-X.

již uplatnění Crankovi žáci, např. Uwe Scholz v Lipsku. Další Crankův žák, choreograf Jiří Kylián, vede „Nederlands Dans Theater“.⁴⁶

V Rusku se po revoluci objevují moderní proudy baletu a avantgardní divadla. K jejich hlavním tvářím patří Fjodor Vasiljevič Lopuchov a Kasjan Golejzovskij. Snaha vnést do baletu budovatelské nadšení a socialistický realizmus nepřináší větší úspěchy, snad kromě titulu „Rudý mák“ (1927), na hudbu Reinholda Glièra s librettem Michaila Ivanoviče Kurilka. Dílo, označováno Moskvou za „*přelom ve vývoji sovětského baletu*“⁴⁷, zpracovává tematiku národně-osvobozenického boje v Číně, postoj proti krutostem západního imperialismu a oslavy hrdinství sovětských námořníků, je na repertoáru až do roku 1960. V tomto období je Ruský balet reprezentován choreografy Leonidem Lavrovským a Rostislavem Zacharovem a je naprosto izolován od západních vlivů. Teprve uvolněním vztahů koncem 80. let minulého století dochází k hostování ruských baletních souborů v Evropě a Americe. Virtuozita tanečnic Ulanovové, Plisecké, Kolpakové, Makarové, Maximové a Bessmertnové vzbuzují zasloužený obdiv a mnozí přijímají zahraniční angažmá.⁴⁸

⁴⁶ BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004. ISBN 80-7331-004-X.

⁴⁷ BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 141. ISBN 80-7331-004-X.

⁴⁸ BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004. ISBN 80-7331-004-X.

2 HISTORIE UVÁDĚNÍ BALETŮ VZNIKLÝCH PODLE SVĚTOVÝCH LITÉRÁRNÍCH DĚL

Baletní tituly, čerpající námět z literárních děl, dokazují svou vysokou reprízovostí, že jsou nejvyhledávanějšími velkými celovečerními tématy baletního repertoáru. Jsou v popředí zájmu mezinárodní veřejnosti a jsou uváděny na předních baletních scénách.

Čas, kdy dochází k rozdělení orientace mezi tancem (lidovým, společenským nebo moderním) a baletem, přichází se snahou spojit literaturu s tanečním projevem. Balety inscenovány podle předloh slavných literárních děl, s kvalitním hudebním doprovodem, zajímavou dějovou zápletkou, technickou i hereckou náročností tance a nákladnou výpravou, patří ke klenotům umění, které je potřeba uchovávat i pro následující generace.⁴⁹

„Klasický balet se jako jediný ze všech těchto forem etabloval v samostatně uznané umění. Stalo se tak v době romantismu, v okamžiku, kdy balet přesvědčil o tom, že používá vlastní specifické prostředky, které jsou schopny vystavět dramatický divadelní děj a dosáhnout uměleckého účinku stejným způsobem jako dvě již existující divadelní formy, činohra a opera. Do té doby, ale ani nikdy potom, nesplnil tyto podmínky žádný jiný systém tanečního jazyka, který by přesvědčil o rovnocenném bohatství možností a zvládl tak přesvědčivě dějový příběh v celovečerním divadelním představení jako balet klasický. Jen škola klasického tance, kterou používá balet klasický, může naplnit dramatický děj účinkem bravurním, ale i škálou charakterotvorného jazyka, který je schopen pokrýt dramatickou dějovou výstavbu a vybavit postavy takovým množstvím charakterů, že může suplovat formy činoherní či operní svou vlastní emocionalitou. Právě tanec klasický nebo ten, který z něho vychází, vypovídá příběh o člověku, což je jeho záměr.“⁵⁰ uvedl Petr Weigl, dlouholetý dramaturg Národního divadla v Praze.

Tvůrci dějových baletů hledají své náměty v literárních dílech slavných autorů, jako je především William Shakespeare, jehož díla „Macbeth“ (Václav Riedlbauch), „Zkrocení zlé ženy“ (Domenico Scarlatti), „Sen noci svatojánské“ (Václav Trojan), „Othello“ (Jan Hanuš) a „Romeo a Julie“ (Sergej Prokofjev) nachází své diváky i v dnešní době. Také ruští spisovatelé Lev Nikolajevič Tolstoj se svou „Annou

⁴⁹ AMBRUZOVÁ, O. *Balet a jeho repertoár*. 1. vyd. Praha: JUDr. Vladimír Ambruz, 2001. ISBN 80-903051-0-5.

⁵⁰ AMBRUZOVÁ, O. *Balet a jeho repertoár*. 1. vyd. Praha: JUDr. Vladimír Ambruz, 2001, str. 5. ISBN 80-903051-0-5.

Kareninou“ (Rodion K. Ščedrin) a Alexander Sergejevič Puškin s „Oněginem“ (hudba z výběru Petra Iljiče Čajkovského), „Kavkazským zajatcem“ a „Bachčisarajskou fontánou“ (obě hudební zpracování Borise Vladimiroviče Asafjeva) zanechali stopu na jevišti baletních inscenací. Ať už pochází náměty dějových baletů z tolik oblíbených pohádek, například „Pohádky bratří Grimmů“ se svou „Šípkovou Růženkou“ („Spící krasavice“ Petr Iljič Čajkovskij) nebo se autoři inspirovali novodobými díly, jako je „Duch růže“ – báseň Théophile Gautiera (Carl Maria von Weber), je poselství příběhu předáváno prostřednictvím hudby a tance dalším generacím.⁵¹

2.1 Giselle

Giselle – balet o dvou jednáních, na hudbu Adolpha Charlese Adama, který má premiéru 28. června 1841 v pařížské Opeře, patří k nejkrásnějším romantickým titulům, hraných na všech baletních scénách. Teskný příběh nenaplněné a zrazené lásky zpracovává německý básník Heinrich Heine ve své knize „De l'Allemagne“.⁵²

Motiv snu, zklamané lásky a smrti, duší podvedených panen, které se zjevují bělostně krásné a utančí nestálé mladíky k smrti. Bludičky, které vstávají z hrobů ve svých svatebních šatech, se tak mstí proradným mužům. Příběh venkovské dívky Giselle, s jejíž láskou si zahrává mladý zasnoubený šlechtic. Jeho rozmar přináší tragédii. Giselle je velmi křehká a má nemocné srdce, matka se obává o její zdraví. Do dívky je zamilován mladý lesník Hilarion, ale vše je zmařeno příchodem mladého vévody Alberta, který je v okolí na lovu. Představí se dívce jako venkovan Loys a slibuje jí upřímnou lásku. Ta se do něj okamžitě zamiluje. Také matka přeje dceřinu štěstí. Poté, co nešťastný Hilarion odhalí Loysovo tajemství, přijíždí k domu Giselle panstvo. Hledají vévodu Alberta, který se ztratil. Loys se snaží zachránit ještě situaci, ale konfrontace s princem a urozenou snoubenkou, kteří žádají vysvětlení jeho převleku a chování, vezme Giselle poslední naději. Vidí, že muž, kterého miluje, ji krutě podvedl a bude si brát jinou ženu. Její srdce vypoví službu a dívka umírá. Tady končí reálná atmosféra příběhu. Na lesní mýtinu přichází k hrobu Giselle smutný Hilarion, víly – duše zklamaných panen se svou královnou Myrthou, jej bez slitování utancují k smrti. Stejný osud má potkat i Alberta. Ten, zmučen výčitkami a steskem, přináší

⁵¹ BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004. ISBN 80-7331-004-X.

⁵² BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 29. ISBN 80-7331-004-X.

květiny k dívčině hrobu. Jeho by měl stihnout stejný osud. Duch Giselle, který s ním tančí v divokém tanci, mu však zachrání život. S přicházejícím ránem se s ním Giselle rozloučí a předá jej živým lidem.⁵³

Heinova literární předloha zaujme v roce 1841 mladého francouzského básníka Théophile Gautiera a ve spolupráci se zkušeným libretistou Jules-Henrim Vernoyem de Saint-Georgesem a skladatelem Adolphem Charlesem Adamem, staví během měsíce baletní titul. Svým zásahem do scénáře a přípravou pohybového textu pro baletní sbor, se zviditelňuje choreograf Jean Coralli. Za úspěšnou premiérou baletu stojí výkony primabaleríny Carlotty Grisi. *„Balerína C. Grisi byla překrásným lehounkým zjevem a velkou osobností. V efektních sólových výstupech vynikala výtečnou elevací, rozsáhlými grand jetés, entrchat-six a vysokými arabeskami. Pravdivě dokázala rozlišit interpretaci zamilované dívky od šílené bytosti, která svůj žal nesměla vyjádřit příliš naturalisticky.“*⁵⁴

Náročná proměnlivá titulní role a choreografický text pro sólisty i sbor, na pozadí dramatického střetu skutečného života s nadpřirozenem s romantickým námětem věčné nenaplněné lásky, dělají z „Giselle“ mimořádné dílo. Po vydařeném vystoupení s Carlottou Grisi a L. Petipou v roce 1842 v Londýně, přebírají tento balet scény v Petrohradě téhož roku a 1843 v Miláně (choreografie A. Cortese na Bajattiho hudbu). V letech 1846 jej přejímá Boston a 1847 Barcelona. V Rusku v roce 1848 vystupují v Perrotově choreografii v hlavních rolích Fanny Elssler a Marius Petipa. Ten vytváří v roce 1884 svou vlastní choreografii s hudbou Ludwiga Minkuse a ve které se představuje Anna Pavlova jako „taneční zázrak“. Balet je v současné době uváděn v různých choreografiích inspirovaných Petipou, Sergejevem, Lifarem nebo Gorským.⁵⁵

2.2 Don Quijote

Renesanční román spisovatele a dramatika Miguela de Cervantes y Saavedry, zobrazující parodii kavalíra, oplývajícího všemi rytířskými ctnostmi, naivního snílka s čistou duší a čestným chováním, které je v rozporu s tehdejší hamižnou společností, se stal jedním z nejčtenějších literárních titulů. Don Quijote, který po četbě svých

⁵³ BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 27 - 28. ISBN 80-7331-004-X.

⁵⁴ AMBRUZOVÁ, O. *Balet a jeho repertoár*. 1. vyd. Praha: JUDr. Vladimír Ambroz, 2001, str. 107. ISBN 80-903051-0-5.

⁵⁵ AMBRUZOVÁ, O. *Balet a jeho repertoár*. 1. vyd. Praha: JUDr. Vladimír Ambroz, 2001, str. 109. ISBN 80-903051-0-5.

oblíbených rytířských románů, vyrazí v doprovodu svého věčně hladového sluhy Sancha Panzy, hledat vysněnou krásku Dulcineu. Tu nachází v postavě krásné mladé Kitri. Dívky, jenž má být provdána za starého šlechtice, a která miluje mladého chudého Basila. Příběh je okořeněn bláznivými výstupy Dona Quijota, který si namlouvá, že bojuje s drakem a pouští se do beznadějné bitvy s větrným mlýnem. Útěk Kitri s Basilem odhalí její otec Lorenzo. Basil předstírá sebevraždu, aby se otec ustrnul nad jejich láskou a pomoc Dona Quijota, dovádí děj do šťastného konce. Román z malebného Španělska, se od svého vydání v roce 1605, stává velkou inspirací mnoha hudebníků a režisérů.⁵⁶

Od prvních pokusů baletního zpracování v 18. století – 1743 první verze Josepha Bodin de Boismortiera – „Don Quijote a vévodkyně“, 1753 Franze Antona Christopha Hilverdinga, 1758 Jean-Georges Noverre používá nejprve hudbu Josepha Starzera a později v roce 1773 Antonia Salieriho. V 19. století námět, přepracovaný Louisem Milonem a nazvaný „Gamachova svatba“ uvedený 1801 v pařížské Opeře, je obnoven až v roce 1841.⁵⁷

Verze, která je uvedena 26. prosince 1869 v Moskvě na hudbu Ludwiga Minkuse v choreografii Maria Petipy, je považována za světovou premiéru. Marius Petipa, pověřený nastudováním Milonova díla, čerpá při zpracování libreta z Cervantesova díla „Don Quijote de la Mancha“. Zápletku románu přisuzuje Petipa nový význam, hlavní roli zde nenachází postava rytíře, ale těžiště děje se přenáší na mladou španělskou dívku Kitri a jejího milého Basila. Petipa vkládá do děje baletu logiku a spád, realita se mění v daném okamžiku v sen, duety střídají směšné výstupy. Režijní zvraty, efektní obrazy, rozmanité kostýmy, charakterní tance, to vše udržuje pozornost diváka po celou dobu představení. Titul se svými osmdesáti sedmi reprízami zaujímá nejdůležitější místo „Bolšoj Těatr“ v Moskvě. V roce 1871 inscenaci Marius Petipa přenáší do Petrohradu.⁵⁸

V roce 1900 doplňuje libreto Alexandr Gorskij o mimované obrazy, staví nový španělský tanec na hudbu A. Simona a fandango na hudbu Eduarda Nápravníka. Přes vylepšení od dalších tvůrců, jako jsou Fjodor Lopuchov (cikánský tanec) a Rostislav Zacharov, se Minkusův balet nedostává za hranice Ruska. Přes výkon tanečníků působí starobyle. Balet se rozšíří na evropské scény až zásluhou Rudolfa

⁵⁶ BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 238 - 240. ISBN 80-7331-004-X.

⁵⁷ AMBRUZOVÁ, O. *Balet a jeho repertoár*. 1. vyd. Praha: JUDr. Vladimír Ambroz, 2001, str. 240. ISBN 80-903051-0-5.

⁵⁸ AMBRUZOVÁ, O. *Balet a jeho repertoár*. 1. vyd. Praha: JUDr. Vladimír Ambroz, 2001, str. 240. ISBN 80-903051-0-5.

Nurejeva, který inscenuje balet v roce 1966 ve Vídni. Jeho humorné pojetí role Basila zaujalo diváky v Paříži, Curychu, Oslu i Austrálii. Mezi další úspěšné režie „Dona Quijota“ patří jeho uvedení v „American Ballet Theatre“ v roce 1978 Michaiilem Baryšnikovem.⁵⁹

Pozornost vzbuzuje i Balanchinovo pojetí pro „New York City Ballet“ v roce 1965 na hudbu Nicolase Nabokova. Sám jednašedesátiletý Balanchine, který tancoval poprvé v Minkusově představení, u Petipy již v roce 1916, tančí a mimuje samotného rytíře. Jeho představení má odlišný konec. Rytíř, který je přenesen zavřený v kleci domů, je uložen do postele. U jeho postele se střídají kardinál s posledním pomazáním, zástupy mnichů, rytířů, vesnického lidu, služebných a nakonec Sancho Panza. Umírajícímu Quijotovi se zjeví žehnající Madona - Dulcinea.⁶⁰

2.3 Coppélia

Povídka německého spisovatele Ernesta Theodora Amadea Hoffmanna „Der Sandmann“ zaujme francouzského choreografa Artura Saint-Léona svým lákavým námětem oživlých hraček. Příběh smutného vědce, toužícího po dítěti, se rozvíjí, jak je pro Hoffmanna typické, v napínavý, místy hororový děj. Doktor Coppélius, žijící v malém městečku, se snaží oživit krásnou panenku Coppélii, nádhernou, vlastnoručně vyřezanou loutku s emailovými očima. Tu posadí na okno. Krása dívky vzbuzuje obdiv, ale i závist sousedů, kteří netušili, že má vědec dceru. Do krásy Coppélie se zamiluje mladý velitel vojáků Franz, zasnoubený s květinářkou Svanildou. Ta odhalí city svého snoubence a zruší svatbu. Franz navštíví domácnost doktora Coppélia a mechanicky ovládaná loutka mu projevuje přízeň. Svanildu přivede žárlivost do bytu vědce společně se zvědavými přítelkyněmi. Ve chvíli, kdy odhalí záhadu krásy, se vrací doktor v doprovodu Franze domů. Svanilda odhalí v domě tajnou lékařskou laboratoř a nezbyvá jí čas na útek. Použije šaty a paruku Coppélie a zaujímá její místo. Doktor s úmyslem použít srdce mladého kapitána pro svou dřevěnou dceru, ukládá jeho zhypnotizované tělo na lůžko. Je velmi překvapen, když zjistí, že loutka obživla bez jeho přičinění. Teprve po probuzení Franze oba muži zjišťují, že pod maskou

⁵⁹ BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 240. ISBN 80-7331-004-X.

⁶⁰ BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004. ISBN 80-7331-004-X.

Coppélie se skrývá Svanilda. Zdrčenému vědci je nabídnuto místo v rodině mladých manželů Franze a Svanildy.⁶¹

Libretisté a choreografové se snaží najít nová témata, která by zaujala diváky přesycené balety s vílami a princeznami. Malebný příběh loutek je doplněn melodicky zpěvnou hudbou, zpestřenou znaky středoevropského folkloru (mazurka, čardáš), kterou komponuje jedenatřicetiletý Leo Delibes, žák Adolpha Adama.⁶² Na libretu se vedle Athura Saint-Léona podílí i Charles Nuitter. Choreograf staví do protikladu veselou dívku s krásnými plynulými pohyby proti dokonalé panence s omezenými vyjadřovacími schopnostmi. Tehdejší francouzská baletní škola nedává mnoho prostoru pro mužské tanečníky, proto i velitele vojáků tančí žena. Premiéra dvouaktového baletu je uvedena 28. května 1870 v pařížské Opeře. Dílo plné fantazie, úsměvnosti, romantiky a krásy osloví diváky. V hlavní roli Svanildy tancuje s ohromným nasazením mladičká Italka Giuseppina Bozzachi. Tento triumf Arthura Saint-Léona uzavírá tzv. romantickou éru baletu, choreograf čtyři měsíce po premiéře umírá. Balet „Coppélia“ dobývá postupně celý svět. V roce 1876 je uveden ve Vídni, 1877 v Budapešti, 1881 uvádí novou verzi A. Geneé v Gandu, následující rok sestavuje choreografii Paolo Taglioni v Berlíně a v roce 1882 uvádí svou verzi Joseph Hansen v Moskvě. V roce 1884 uvádí „Coppélii“ v Bertránově choreografii Londýn a v Petipově nastudování Petrohrad. Příběh roztančené loutky inspiroval velké množství choreografů, mj. N. Sergejeva, Zvereva, Grubera, Lopuchova, Lacotta, a je milován diváky do dnešních dnů.⁶³

2.4 Dáma s kaméliemi

Román Alexandra Dumase ml., syna známého autora, proslavil spisovatele okamžitě. Dílo píše ve svých třidvaceti letech, po tragickém vztahu s kurtizánou Alphonsinou Plessis. Ta se po příchodu do Paříže ve svých patnácti letech stává magnetem pro tehdejší vlivné muže a umělce. Přijímá jméno Marie Duplessis. Alexander ml. se do dívky zamiluje. Svůj vztah však sám ukončuje, neboť vidí bezvýchodnost situace. Marie se po nezdařeném sňatku s hrabětem dostává

⁶¹ BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 108 - 110. ISBN 80-7331-004-X.

⁶² BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004. ISBN 80-7331-004-X.

⁶³ AMBRUZOVÁ, O. *Balet a jeho repertoár*. 1. vyd. Praha: JUDr. Vladimír Ambroz, 2001. ISBN 80-903051-0-5.

do propadliště. Onemocní tuberkulózou, přichází o všechny prostředky a ztrácí zájem a podporu všech obdivovatelů. Alexandr je na cestě se svým otcem po Španělsku a Madridu, píše Marii. Dopisu s odpuštěním se však již nedočká. Adresátka 20. února 1847 umírá. S bolestnou vzpomínkou na svou lásku píše mladý autor autobiografický román téhož roku. Kniha je dílem přetékajícím citem i kritikou společnosti plné neřestí a touhy po majetku.⁶⁴

V roce 1851 je román přepracován na divadelní drama, které se stává okamžitě triumfálním. Příběh zaujme i skladatele Giuseppe Verdiho, hledače silných citově zbarvených námětů, který uvádí již roku 1853 na scéně Teatro La Fenice v Benátkách operu „La Traviata“. V opeře se Dumasova hrdinka Margarita Gautier na rozdíl od románu, divadelní hry a baletu jmenuje Violetta Valéry. Verdiho hudba je použita v choreografiích mnoha tvůrců tohoto baletu. Za první podobu je možné považovat choreografii F. Termaniniho (Rita Gautier, 1857 ve Vídni), dále známé jsou choreografie s Verdiho hudbou - I. Rubinsteinové „La dame aux camelias“, 1923 v Paříži, A. Tudor „Lady of Camelias“ 1951 v New Yorku, R. Page „Camille“ 1957 Chicago, Maurice Bejárt „Violetta“ 1959, filmové zpracování Nurejevovy choreografie „Marguerite and Armand“ 1972, Velká Británie. Jiní choreografové pracují i s hudbou méně známých skladatelů, A. Millos používá hudbu R. Vlady „La dame della Camelia“ 1945 Řím, hudba Franze Schuberta se objevuje v provedení J. Tarase v Monte Carlu roku 1946 - „Camille“, hudba H. Saugeta je použita v choreografii T. Gsovské „Die Kameliendame“ 1957 v Berlíně a Turíně a 1960 v Paříži. Na hudbu F. Chopina uvádí „Lady of the Camellias“ J. Neumeier v roce 1978 ve Stuttgartu v hlavní roli s M. Haydée.⁶⁵

⁶⁴ AMBRUZOVÁ, O. *Balet a jeho repertoár*. 1. vyd. Praha: JUDr. Vladimír Ambruz, 2001, str. 67 - 68. ISBN 80-903051-0-5.

⁶⁵ AMBRUZOVÁ, O. *Balet a jeho repertoár*. 1. vyd. Praha: JUDr. Vladimír Ambruz, 2001. ISBN 80-903051-0-5.

3 AUTOŘI HUDBY BALETŮ A JEJICH SPOLUPRÁCE S LIBRETISTY A CHOREOGRAFY

3.1 Vznik baletu Louskáček a jeho světová premiéra

Hledání nové cesty v baletním umění na přelomu 19. a 20. století přináší odklon od pesimistických romantických tradic baletních příběhů. Dramaturgie velkých scén obohacuje divadlo o novou poetiku a fantazii, přináší rozšíření slovníku pohybové artikulace. Do této skupiny děl spadá i klenot klasických baletů, tradičně uváděný v předvánočním čase – „Louskáček“. Choreografie baletu se ve spolupráci s hudebním skladatelem Petrem Iljičem Čajkovským (1840 – 1893) ujímá Marius Petipa (1818 – 1910). Ředitel carských divadel dává důvěru dvojici autorů, kteří slaví velký úspěch již se „Spící krasavici“ v roce 1890. P. I. Čajkovskij je v této době zkušeným hudebním skladatelem. Je autorem „Labutího jezera“ ve spolupráci s libretistou Vladimírem Petrovičem Begičevem a tanečníkem Vasilijem Fedorovičem Gelcerem, který má premiéru v roce 1877 v Moskvě. V choreografii baletu „Louskáček“ po onemocnění Maria Petipy, pokračuje jeho žák Lev Ivanov (1834 – 1901). Libreto je inspirované pohádkou německého spisovatele Ernsta Theodora Amadea Hoffmanna „Louskáček a myší král“ z roku 1816 (později byla pohádka přepracována francouzským spisovatelem Alexandrem Dumasem).⁶⁶

Příběh kouzelného vánočního večera, který spojuje tajemství, krásu a dětské snění s realitou, fascinuje ředitele carských divadel Igora Vsevoložského natolik, že si objednává u P. I. Čajkovského hudbu pro dvouaktový balet. Tato zpráva je potvrzena dopisem skladatele Lvu Ivanovovi ze dne 24. prosince 1889 „*Objednávají u mne jednoaktovou operu a dvouaktový balet. Vsevoložský je mi stále více a více nakloněn a rozhodně nepřipouští myšlenku o sezoně bez mé nové věci*“.⁶⁷

Tradicí inspirovanou Francií je uvádění krátké opery a následného honosného baletu v jeden večer. Diváci přichází až v průběhu opery, aby si nenechali uniknout velkolepý balet. Čajkovskij s nadšením přijímá. Konečně může pootevřít komnatu plnou dětské obrazotvornosti a světa pohádek, kterou nosil ve svém srdci. V krásné hudbě se neodráží velké duševní utrpení, které v této době autor prožívá, ale naopak touha

⁶⁶ AMBRUZOVÁ, O. *Balet a jeho repertoár*. 1. vyd. Praha: JUDr. Vladimír Ambroz, 2001. ISBN 80-903051-0-5.

⁶⁷ BRODSKÁ, B. *Dějiny ruského baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 1984, str. 94. ISBN 17-037-84.

nalézt idylické vzpomínky z dětství. První jednání komponuje na svém koncertním turné po Francii. Taneční pochody následují předeheru, která navozuje vánoční atmosféru. Tanec Španělů, Číňanů, Rusů i Arabů je doplněn květinovým valčíkem a duetem hlavní sólové dvojice. Skladatel si není stále jist orchestrací svého díla a hledá nový impuls. Ten přichází v podobě čelesty, nového bicího nástroje, jehož zvuk připomíná tisíce zvonečků a je tak výstižný pro čas Vánoc, mrazivý sníh a vůni cukroví.⁶⁸

V době, kdy P. I. Čajkovskij pracuje s ruským překladem Hoffmannovy pohádky, píše francouzský choreograf Marius Petipa v lednu 1891 scénář podle upravené verze Alexandera Dumase. Na konci ledna přijíždí P. I. Čajkovskij do Petrohradu za účelem upřesnění požadavků na operu a balet a 5. února si odnáší plán prvního jednání baletu. M. Petipa předepisuje skladateli počet taktů, místy i počet akordů. Na růst vánočního stromku je předepsáno 48 taktů fantastické hudby s velkým crescendem. Práce přináší skladateli však i nemalé problémy, scénář druhého jednání s „Cukrovinkovým hradem“ a banální výstupy různých sladkostí, se P. I. Čajkovskému naprosto přičí. Pro balet jsou vybráni skvělí tanečníci a vše nasvědčuje tomu, že představení bude triumfální jako balet „Spící krasavice“. V hlavních rolích se objevují Antonietta Dell'Era (víla Dragée), Pavel Gert (princ), T. Stoukolkin (Drosselmayer), Nikolai Legat (Louskáček) a další tanečníci Mariinského divadla.⁶⁹

Po onemocnění M. Petipy, který dokončuje první obraz, se scénáře ujímá jeho asistent Lev Ivanovič Ivanov. Ten umocňuje vánoční atmosféru iluzí husté chumelenice, kterou představuje tanec šedesáti baletek ve scéně vloček. Jeho schopnosti obohacují balet o závěrečný Pas de deux ve druhém jednání.⁷⁰

První představení fantaskního baletu podle choreografie Lva Ivanoviče Ivanova k hudbě P. I. Čajkovského se konalo v roce 1882 v Mariinském divadle v Petrohradě. Je to jediný ze slavných baletů, kde hrají hlavní roli děti. Tanečníci musí zvládnout i několik po sobě jdoucích rolí, ať už je to vstupní role, kdy uvolněnou atmosféru doplňují dětské hudební nástroje nebo děti vystupují jako myši, vojáci či cukrovinky. P. I. Čajkovskij se v řazení krátkých tanců plně řídil přáním choreografa. Tanec Čokolády doprovází kastaněty a jemné tóny čelesty, kterou skladatel poprvé uslyšel v Paříži, vyjadřují ladnost cukrové víly. V různých baletních provedeních se liší závěr

⁶⁸ AMBRUZOVÁ, O. *Balet a jeho repertoár*. 1. vyd. Praha: JUDr. Vladimír Ambruz, 2001, str. 168. ISBN 80-903051-0-5.

⁶⁹ AMBRUZOVÁ, O. *Balet a jeho repertoár*. 1. vyd. Praha: JUDr. Vladimír Ambruz, 2001. ISBN 80-903051-0-5.

⁷⁰ BRODSKÁ, B. *Dějiny ruského baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 1984, str. 97. ISBN 17-037-84.

tohoto Hoffmannova příběhu. Někdy Klárka odjíždí na saních vstříc své budoucnosti, jindy se probouzí z krásného snu ve své postýlce.

Premiéra však přináší rozčarování. Odborná veřejnost hodnotí představení jako nevkusně buržoazní a taneční feérii označuje za urážku petrohradské scény. Diváci kritizují podivnou první scénu, nelíbí se ani zjev dobře tančící Antoinetty Dell'Ery, která je označena za ošklivou. Během tří let, kdy je inscenace na repertoáru Mariinského divadla, dochází v její podobě k mnoha změnám. Balet je inscenován jako lyricky laděná pohádka nebo sled virtuózních variací a Pas de deux. Libreto není považováno za nejlepší. K nejúspěšnějším nastudováním patří choreografie Gorského v Moskvě (1919), Lopuchova v Petrohradě (1923) a Vajnonena v Leningradě (1934). Originální choreografii Lva Ivanova přenáší v roce 1934 svými zápisy sólista a pozdější režisér Mariinského divadla Nicholas Sergejev (1876 - 1951) do Londýna. Sám se usazuje v Paříži. Po jeho smrti se stávají zápisy majetkem harvardské knihovny. Amerika se seznamuje s „Louskáčkem“ v roce 1954. George Balanchine, který tento titul miluje od svého dětství, jej přináší prostřednictvím vystoupení „New York City Ballet“ každé Vánoce.⁷¹

3.2 Vznik baletu Oněgin a jeho světová premiéra

Vytvoření choreografie tance pro operu, inspirovanou románem Alexandra Sergejeviče Puškina – „Evžen Oněgin“ v roce 1952, vedlo Johna Cranka k nápadu uvedení baletu. Skutečnost, že John Cranko začal svou kariéru jako tanečník významné baletní scény (Royal Ballet), hraje důležitou roli v rozvoji jeho narativních kusů. V „Oněginovi“ vidíme vývoj naplněný dramatickým záměrem, sóla a duety, které urychlí příběh. V prvním dějství Pas de deux vidíme hlavní hrdinku plnou romantických představ, Lenského tanec před soubojem je plný melancholie, ale také odhodlání.⁷²

Použití identické hudby P. I. Čajkovského však bylo vedením „Sadler's Wells Ballet“ odmítnuto a autor nenašel podporu ani na jiné baletní scéně. Po úspěchu „Romea a Julie“ v roce 1962, však John Cranko získává plnou důvěru ředitele Waltera Ericha Schäfera k nastudování „Oněgina“. Podmínkou však je, že balet nebude používat hudební podobu stávající opery. Cranko je odkázán na korepetitora Kurta-Heinze Stolze, který by měl vytvořit hudební úpravu baletu. Stolze se domníval,

⁷¹ BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 97. ISBN 80-7331-004-X.

⁷² DVOŘÁK, D., ZUSKA, P. *Oněgin*. 1. vyd. Praha: Národní divadlo, 2005. ISBN 80-7258-208-9.

že nejvhodnější bude složení z krátkých hudebních útvarů – drobných Čajkovského skladeb, se kterými se bude snáze pracovat. Spojil je a vytvořil tak úpravu, která podkládá dramatický děj hudbou, členěnou do větších forem. Hudebník použil spojení převážně klavírních skladeb:

1. Klavírní cyklus „Roční doby“, opus 37,
2. Nocturno č. 4, opus 19,
3. Klavírní triol, opus 9,
4. Klavírní sextet, opus 19,
5. Klavírní sextet, opus 51,
6. Klavír, opus 72,
7. Opera „Střevíčky“, árie Oxany,
8. Francesca da Rimini, opus 32,
9. „Romeo a Julie“ – předehra, scéna pro soprán, tenor a orchestr.⁷³

Hudební úprava Oněgina - „Baletní dílo Johna Cranka „Oněgin“ spojuje s operou „Evžen Oněgin“ pouze stejnojmenný Puškinův román, z něhož obě díla vycházejí. Hudba k tomuto celovečernímu baletu neobsahuje jediný akt z Čajkovského opery, nýbrž mnou vybraná, méně známá díla skladatele, která jsem sestavil a většinou i instrumentoval. Jako autor hudební úpravy jsem měl dramatický děj podložit hudbou členěnou do větších forem. Tyto formy musely jednak odpovídat dramaturgii děje, jednak vycházet z taneční interpretace krátkých, snadných, po sobě následujících hudebních čísel. Zvláště vhodné pro tento účel se ukázaly, díky své jednoduché formální stavbě, Čajkovského klavírní skladby obsažené ve svazcích 51 až 53 souborného vydání, odkud jsem čerpal asi tři čtvrtiny veškeré hudby baletu.

Neméně přínosný byl Klavírní cyklus Opus 37, Roční doby, dále opera Les caprices d'Oxane, z nichž jsem použil dvě árie, jeden sbor a několik instrumentálních čísel. Dueto z Romea a Julie se stalo předlohou pro ústřední motiv v Pas de deux Taťány a Oněgina v prvním jednání, zatímco střední věta symfonické básně Francesca da Rimini se hojně uplatňuje v Pas de deux třetího jednání. Velká taneční čísla – valčík, mazurka, polonéza atd. pocházejí převážně z Čajkovského klavírních skladeb.“ Kurt-Heinz Stolze.⁷⁴

Nastudování baletu „Romeo a Julie“ přináší průlom v Crankově kariéře a zajišťuje souboru světovou slávu. Jeho premiéra probíhá v prosinci roku 1962

⁷³ THE BALLET BAG. [online]. © 2014 [cit. 2015-01-27]. Dostupné z: <http://www.theballetbag.com/2010/09/17/onegin/>

⁷⁴ STOLZE, K. H. *Oněgin*. 1. vyd., Praha: Národní divadlo, 2005, str. 10. ISBN 80-7258-208-9.

ve Stuttgartu. Toto nastudování slavného díla „po anglicku“ s italskými umělci milánské La Scaly uvádí však již v létě 1958 ve Veronské aréně. Se souborem vytváří Cranko další výjimečné choreografie, ať už se jedná o menší projekty jako např. „Hra v karty“ (Jeu de Cartes), „Opus 1“, „Iniciály R.B.M.E.“, „Mlhy“, „Francouzská suita“ Vernera Egka nebo velká baletní díla „Labutí jezero“, „Zkrocení zlé ženy“ Domenica Scarlattioho (1969), „Carmen“, „Poème de l'extase“ a „Stopy“ a „Dafnis a Chloe“ Maurice Ravela. Zpracování adaptace románu „Evžena Oněgina“ (A. S. Puškin) inspirovalo Cranka k vytvoření choreografie baletu „Oněgin“ v roce 1965. Role Taťány je přímo vytvořena pro primabalerínu Marcii Haydée. Hudebním zpracováním pověřuje Kurta-Heinze Stolzeho. Původní záměr použít hudbu Petra Iljiče Čajkovského k opeře „Evžen Oněgin“ se neseťkává s podporou, a proto Stolze sestavuje partituru z méně známých klavírních skladeb a ze střední části symfonické básně Francesca da Rimini.⁷⁵

Světová premiéra dne 13. dubna 1965 ve Stuttgartu.

Hudba: Petr Iljič Čajkovskij

V úpravě a instrumentaci:

Kurt – Heinz Stolze

Choreografie: John Cranko

Scéna a kostýmy: Jürgen Rose

Spolupráce: Jane Bourne

Tamas Detrich

Obsazení:

Oněgin: Ray Barra

Taťána: Marcia Haydée

Olga: Ana Cardus

Lenský: Egon Madsen

Kníže Gremin: Kenneth Barlow

Paní Larinová: Ruth Papendieck⁷⁶

V letech 1965 – 1967 Cranko reviduje hned několikrát. Odstraňuje původní ukončení, kdy Taťána líbá své děti na dobrou noc, snižuje dramatickost jejího posledního setkání s Oněginem, vypouští prolog, kdy Oněgin stojí u smrtelné postele svého strýce. Revidovaná verze je uvedena dne 27. října 1967, kdy Oněgina tancuje

⁷⁵ DVOŘÁK, D., ZUSKA, P. Oněgin. 1. vyd. Praha: Národní divadlo, 2005. ISBN 80-7258-208-9

⁷⁶ HAMBURG BALLET. [online]. © 2013 [cit. 2015-01-30]. Dostupné z: http://www.hamburgballett.de/e/_onegin.htm

Heinz Clauss. Choreografie Johna Cranka „Oněgin“ patří k nejhranějším stuttgartským titulům. Tato choreografie dává svým interpretům vzácnou příležitost k sebevyjádření a komplexnímu vývoji postav. Autor vkládá do tance pózy, které samy o sobě nejsou baletní pantomimou, ale vyjadřují určité emoce či myšlenky, jako by chtěl zvýšit emocionální dopad příběhu. V roce 1969 Stuttgartský balet debutuje s „Oněginem“ v Metropolitní opeře v New Yorku. Balet, vytvořený v Německu před čtyřmi lety, získává okamžitý úspěch. Druhý den v New York Times, proslulý divadelní kritik Clive Barnes píše: *„Crankova choreografie má dvě hlavní síly. První z nich je jeho práce se souborem, tady se ukazuje vysoký stupeň mistrovství, ale druhý, a nakonec ještě možná důležitější, ... je elegance a expresivita jeho Pas de deux.“* Diváky oslňuje pojetí role Taťány v osobě Marcii Haydée.⁷⁷

Tuto choreografii přebírá do svého repertoáru v roce 1972 Mnichovská státní opera, v roce 1976 Královský švédský balet, v roce 1978 Australský balet a v roce 1983 London Festival Ballet. I o čtyřicet pět let později je „Oněgin“ považován za Crankovo mistrovské dílo a zůstává v repertoáru baletních společností po celém světě. Praha shlédne představení hostujícího Stuttgartského baletu v roce 1982. Na scéně Národního divadla v Praze dostává balet „Oněgin“ novou podobu v roce 1999. Šanci uvést „Oněgina“ na vlastní libreto obdrží Rus Vasilij Medvědév. Choreografie se ujímá a dobře přijat je i výběr velkých symfonických ploch Čajkovského hudby.⁷⁸

3.3 Vznik baletu Romeo a Julie a jeho světová premiéra

Autorem libreta podle tragédie Williama Shakespeare je Leonid Lavrovskij, Sergej Radlov a Sergej Prokofjev, který je zároveň autorem hudby. Choreografie premiérového představení - Leonid Lavrovskij, výprava P. Williams.

Romeo a Julie balet - Jen málo témat se těší takové oblibě, jako je příběh veronských milenců Romea a Julie. K prvním pokusům úprav tohoto dramatu do baletní podoby se řadí tvůrci Eusebio Luzzi (1785), Filippo Beretti (1787), Giuseppina Ronzi de Begnis (1799), Ivan Valberch (1809), Vincenzo Galeotti (1811) a August Bournonville (1834). Choreografie mnoha verzí baletu pracovala s hudbou

⁷⁷ HAMBURG BALLETT. [online]. © 2013 [cit. 2015-01-30]. Dostupné z: http://www.hamburgballett.de/e/_onegin.htm

⁷⁸ BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 99. ISBN 80-7331-004-X.

Hectora Berlioze, Petra Iljiče Čajkovského a Sergeje Prokofjeva. Hudba Sergeje Prokofjeva přináší největší popularizaci tohoto milostného dramatu Williama Shakespeara a ústřední role Julie se stává snem spousty primabalerín.⁷⁹

Sergej Prokofjev přes velké využití sborů (scéna s pouličními půtkami, karnevalem a smutečním pochodem), nechává prostor pro lyrické duely (scéna na balkoně, v ložnici nebo v hrobce). Většina uvedených inscenací přímo kopíruje literární předlohu o tragické lásce milenců, která je umocněna smutkem prodchnutou hudbou, vyvolávající silné emoce. Hudba graduje v dramatickém spádu děje baletu, vykresluje zvlášť každou postavu. Dílo je prosyceno humanismem a dramatičností. Partitura klade důraz na charakteristiku postav. *„Každý akt je vyvrcholením jedné teze baletu: Finále prvního dějství je kulminací lásky, finále druhého dějství je kulminací smrti a třetí dějství je vítězstvím lásky nad smrtí.“*⁸⁰

Prokofjev je fascinován postavou Julie, hudebně odlišuje vývoj této postavy. Nejdříve se seznamujeme s hravým, bezstarostným děvčátkem, které si užívá svého raného mládí, avšak flétnové snivé téma na konci prvního výstupu nám dává tušit probouzení smyslů, téma nevyhnutelné lásky a zkázy. Hudba odkrývá Juliinu duši a mapuje její duševní proměnu v rychlém sledu událostí, kdy se z veselého dítěte stává žena, která poznává lásku a přijímá svůj tragický osud. Stejně plasticky vykresluje Prokofjev Romea, sleduje přerod lehkovážného mladíka (zasněné tóny na úvod prvního výstupu) v zamilovaného odvážného muže. Prokofjev věnuje obou hlavním protagonistům celá čísla, která nesou jejich jména. Pozornosti se dostává i dalším postavám Mercuriovi a Lorenzovi. První je vykreslen jako bezstarostný smíšek, druhý je vznešeného ducha a ušlechtilé povahy. Oproti literární předloze, se Prokofjev nezabývá postavami, např. Parida a Benvolia. Shakespearovské drama italské Verony má u Prokofjeva nekonkrétní ukotvení v časoprostoru. Renesanční Itálii připomíná snad jen „Tanec s mandolínami – tarantela“. Balet se drží, po vzoru baletů 19. století, uzavřených čísel. Čísla jsou však především charakteristikou postav, a jejich vztahem popř. popisem vzniklé atmosféry (Rytířský tanec, klidný Tanec dívek s liliemi před odhalením těla bezvládné Julie). Taneční čísla divertissementového charakteru v baletu téměř nenajdeme.⁸¹

⁷⁹ AMBRUZOVÁ, O. *Balet a jeho repertoár*. 1. vyd. Praha: JUDr. Vladimír Ambruz, 2001, str. 242. ISBN 80-903051-0-5.

⁸⁰ KATANOVA, S. V. *Muzyka sovjetskogo baleta: ocherki istorii i teorii. Glava III. – Novator – dramaturg*. 1. vyd. Leningrad: Sov. Kompositor, Leningradskoe otd-nie, 1980, str. 89.

⁸¹ ZUSKA, P., BÍLÝ, J., VAŠEK, R. *Romeo a Julie*. 1. vyd. Praha: Národní divadlo, 2013. ISBN 978-80-7258-454-3

Balet se liší od předlohy v několika bodech, rozšiřuje plesovou scénu, najdeme zde výstup umírajícího Merkucia nebo Tybaltův pohřeb. Velmi ostrým kontrastem je přidání prvního obrazu druhého dějství – lidového veselí, které se koná na stejném místě, jako závěrečná tragédie. Přes dramatickост děje, nacházíme v baletním zpracování i několik tanečních čísel, zklidňujících atmosféru (Ranní tanec, Rytířský tanec, Lidový tanec, Tanec pěti párů, Tanec s mandolínami, Ranní serenáda či Tanec dívek s liliemi). Na úskalí Prokofjevovy práce upozorňuje Izrail Nestěv: *„Přijmutí, montáže leit - témat a epizod občas vede k mechanickému přenesení jedné a téže témat z jednoho obrazu do druhého. Odtud je téměř plná nepřítomnost nové hudby v posledních čtyřech obrazech. To vede k nutnému snížení napětí dramatického toku v posledních obrazech, kde se velká část hudby přejímá jako odraz a časem oslabeného opakování předešlého.“*⁸²

Epilog baletu disponuje tedy pouhými dvěma čísly. Prokofjev zestručňuje bohaté páté dějství anglického dramatika, vypouští Mantovskou scénu, scénu u bratra Lorenza i souboj Parise s Romeem v hrobce. Skladatel znázorňuje pouze pohřeb Julie, sebevraždu Romea a následně sebevraždu Julie, výstup zakončuje smířením obou rodů.⁸³

První provedení inscenace „Romeo a Julie“ na Prokofjevovu hudbu, je nastudováno v suitové formě v choreografii Ivana Váni Psoty. Ten sám tančí roli Romea. *„Tato verze kombinovala různé techniky s převahou klasické. Představitelka role Julie Z. Šemberová měla možnost tančit bez špiček, aby ji náročný klasický tanec příliš neomezoval a mohla se bezstarostně oddat svým vnitřním pocitům prostřednictvím spontánního pohybu interpretovaného pouze na pološpičkách. V roli Tybalta se představil A. Krap a Merkucia ztvárnil J. Sokol. Prolog a epilog byl v tomto díle situován do nadpozemských nebeských výšin, ze kterých sestoupili dva andělé coby průvodci dějem...“*⁸⁴

Za skutečnou premiéru Prokofjevova díla je nutné považovat proslulou verzi v choreografii Leonida Lavrovského, dne 11. ledna 1940 v Kirovově divadle v Leningradě s Galinou Ulanovovou a Konstantinem Sergejevem. Tato choreografie je přenesena v roce 1946 do Velkého divadla v Moskvě a stává se modelem pro ostatní inscenace i svou filmovou podobu v roce 1954. Mezi úspěšné propagátory

⁸² NESTĚV, I. *Sergej Prokofjev*. Moskva: 1957, str. 291.

⁸³ ZUSKA, P., BÍLÝ, J., VAŠEK, R. *Romeo a Julie*. 1. vyd. Praha: Národní divadlo, 2013. ISBN 978-80-7258-454-3

⁸⁴ AMBRUZOVÁ, O. *Balet a jeho repertoár*. 1. vyd. Praha: JUDr. Vladimír Ambroz, 2001, str. 243. ISBN 80-903051-0-5.

tohoto titulu se řadí i John Cranko, jenž uvádí balet ve veronské aréně s tanečníky La Scaly v létě 1958 a další choreografii ve Stuttgartu v roce 1962.⁸⁵

Hudbu Petra Iljiče Čajkovského pro stejný titul používá Tatjana Gzovsky (1901 – 1991) v roce 1938. Hudba Hectora Berlioze se objevuje v provedení George Skibina (1920 - 1980) v roce 1959 a moderním „buřičském pojetí“ Maurice Bejarta v roce 1966.⁸⁶

V baletu vystupují:

Kapulet, Kapuletová, Julie - jejich dcera, Tybalt, jejich synové, vévoda veronský, Paris - veronský šlechtic, chůva ve službách Kapuletů, Montek, Monteková, Romeo - jejich syn, Merkucio - Romeův přítel, Benvolio - Romeův bratranec, mnich Lorenzo, hosté, masky, šlechtici, strážé, družičky.

Obsah libreta:

Prolog

V něm se seznamujeme s Romeem, Julií a páterem Lorenzem.

I. Jednání

1. Obraz – Brzké ráno před domem Kapuletů na veronském náměstí. Rozespálí sluhové vycházející z domu Kapuletů, se pouští do potyčky se služebnictvem Monteků a jeden z Monteků utrpí zranění. K šarvátce se přidávají i Benvolio na jedné straně a Tybalt na straně druhé. Právě Tybalt Benvolia napadá. Boj znepřátelených rodů uklidňuje až příchod veronského vévody. Ten žádá oba tábory o smír a klid zbraní.

2. Obraz – Juliin pokoj

Julie bezstarostně pobíhá po pokoji a dovádí se svou chůvou. Její radostnou náladu překazí až matčin příchod. Matka ji upozorňuje na návštěvu Parida, jenž přichází se žádostí o její ruku. Dívka se na vdávání ještě necítí a Paris se jí navíc nezamlouvá.

3. Obraz – Před domem Kapuletů

Vznešení hosté přicházejí na ples v domě Kapuletů, mezi nimi Juliiny přítelkyně. Do domu kráčí také Paris, doprovázen svým pážetem. Merkucio a Benvolio

⁸⁵ BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 296. ISBN 80-7331-004-X.

⁸⁶ BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 297. ISBN 80-7331-004-X.

se chystají maskováni zúčastnit se také plesu. Přemlouvají Romea, aby toto dobrodružství absolvoval s nimi.

4. Obraz – Bál v domě Kapuletů

Po obřadném vítání hostů následuje poduškový tanec. Julie tančí bez zájmu s Paridem. Přichází její sólo, které ohromen sleduje Romeo. Ten právě dorazil s maskovanými přáteli do sálu. Romeo má oči jen pro Julii a setkává se s ní při tanci. Merkucio se snaží odlehčit vzniklou situaci a šprýmuje. Romeo odkládá před Julii svou masku a ta k němu také vzplane. Tybalt odhaluje Romea a jeho přátele. Vše oznamuje Kapuletovi, ten ovšem pro tentokrát ctí ochranu hostů vlastního domu. Za zvuků gavoty všichni opouští dům. Julie se dozvídá od své chůvy, kdo je onen mladík.

5. Obraz – Terasa za svitu měsíce v zahradě Kapuletů

Julie sní ve svém pokoji o Romeovi, který přichází pod její balkon a vyznává jí lásku. Následuje velké Pas de deux milenců.

II. Jednání

6. Obraz – Na náměstí ve Veroně

Radostný karneval je v plném proudu (zdobený tancem s mandolínami). Merkucio s Benvoliem jsou v dobré náladě. Romeo přijímá dopis od Julie, který mu předala její chůva. Po jeho přečtení je šťasten.

7. Obraz – U pátera Lorena

Romeo naléhá na pátera Lorena s žádostí o sňatek. Ten ve vidině smíření rodů svoluje. Po příchodu Julie v doprovodu chůvy, je Lorenzo oddává.

8. Obraz – Pokračování karnevalu

Benvolio a Merkucio tančí s dívkami. Příjemnou atmosféru narušuje příchod Tybalta, který se okamžitě vrhá na Merkucia a přes Romeovu pomoc, Merkucio umírá. Romeo rozzuřen smrtí přítele tasí a zabíjí Tybalta v souboji. Oba s Benvoliem rychle odchází, Romeovi hrozí Vévodův trest.

III. Jednání

9. Obraz – Juliin pokoj

Brzké ráno zastihne loučící se milence. Romea čeká útěk do Mantovy. Chůva vstupuje do pokoje a pomáhá Julii s oblékáním. Příchod rodičů a oznámení data sňatku s Paridem přijímá Julie vzpurně. Otec je rozzloben.

10. Obraz – U pátera Lorenza

Julie spěchá za páterem Lorenzem. Neví co si počít. Na jeho radu přijímá nápoj, který ji umožní usnout hlubokým spánkem a vyhnout se tak nechtěnému sňatku. Lorenzo slíbí poslat Romeovi do Mantovy zprávu, ten ji má po svém příjezdu probudit.

11. Obraz – Juliina ložnice

Julie, po předstíraném souhlasu se sňatkem s Paridem a po odchodu všech, chvíli váhá, ale poté nápoj vypije. Usíná na svém lůžku a ani její chůva, která ráno přichází do jejího pokoje, ji nedokáže vzbudit a volá její matku. Nářek nad smrtí Julie nahrazuje „Tanec družiček s liliemi“.

12. Obraz – V kryptě Kapuletů

Zdrcený Romeo, který neobdržel žádnou zprávu od Lorenza, přichází za svou láskou do krypty. Jeho zoufalství ukončuje jed, který Romeo vypije. Umírá vedle Julie. Julie po probuzení nachází mrtvého Romea. Život bez něj pro ni již nemá význam a odchází ze světa pomocí Romeovy dýky.

EPILOG

Do krypty přicházejí otcové Romea a Julie. Smrtí mladých milenců je smazána nenávist obou rodů.⁸⁷

⁸⁷ BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 293 - 295. ISBN 80-7331-004-X.

4 INSCENOVÁNÍ BALETŮ NA NÁMĚT SVĚTOVÉHO LITERÁRNÍHO DÍLA V NÁRODNÍM DIVADLE V PRAZE

Po slavnostním otevření Národního divadla v Praze, dne 18. listopadu 1883, disponuje baletní mistr Václav Reisinger třemi sólistkami, dvaadvaceti tanečnicemi a jediným sólistou Augustinem Bergerem. Společnou snahou všech, je obohacení scény Národního divadla o nový žánr – samostatný balet, který si musí teprve získat své diváky. Václav Reisinger však není tím, kdo by tento cíl naplnil. Po potížích a neúspěšných titulech, jako byl „Hašiš“ v roce 1884, je vedením baletní scény pověřen Augustin Berger (1861 – 1945). Ten otvírá první baletní školu při Národním divadle, rozšiřuje soubor. Baletní soubor však stále doplňuje činoherní nebo operní představení. Prvním velkým samostatným titulem vedení Národního divadla pověřuje Enrica Borriho, který v roce 1885 uvádí svůj vídeňský titul „Excelsior“. V hlavní roli tančí Giulietta Paltrinieriová (1866 – 1889). Tento balet konečně naplňuje očekávání a plní divadelní pokladnu. Velkolepá baletní féerie oslňuje diváky technickými novinkami, dekoracemi Suezského průplavu, stavby tunelu, výbuchy plynu, množstvím inženýrů a vědců a je doplňována texty. Tímto baletem se Pražská scéna vymaňuje z provinční dramaturgie.⁸⁸

Prvním, samostatně uvedeným baletem Augustina Bergera, je „Giselle“ Charlese Adama, s premiérou 4. února 1886. Představení se svou poetickou formou líbí, hlavní role v podání Giulietty Paltrinieriové a Augustina Bergera jsou hodnoceny kladně. V tomto roce je uveden první úspěšný domácí balet „Štědrovečerní sen“ – baletní pohádka na hudbu Mořice Stanislava Angera. Baletní féerie „Narenta“, uvedená v srpnu 1887, se stává propadákem.⁸⁹

4.1 Labutí jezero

21. února 1888, je uvedeno na scéně Národního divadla druhé jednání „Labutího jezera“ u příležitosti návštěvy Petra Iljiče Čajkovského v Praze. *„Pro baletní soubor i pro choreografa to bylo velké vyznamenání. Česká veřejnost tehdy vítala ruského skladatele velice okázale a vřele. O Bergerově pojetí si můžeme udělat*

⁸⁸ BRODSKÁ, B. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006. ISBN 80-7331-047-3.

⁸⁹ BRODSKÁ, B. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006, str. 120. ISBN 80-7331-047-3.

představu podle Štapferovy kresby uveřejněné ve Zlaté Praze: dvaadvacetiletá primabalerína Giulietta Paltrinieri - Bergrová v bílé peleríně s peříčky na ramenou vychází z rozvalin hradu a před jejím zjevením v údivu ustupuje princ, kterého tančil A. Berger, a jeho přítel, kterého tančila pro nedostatek mužů v souboru Marie Zieglerová. Bylo to první provedení Labutího jezera za hranicemi Ruska a Čajkovskij je označil v dopise bratrovi za „velkolepé“ a do deníku si zaznamenal, že mu přineslo „minutu absolutního štěstí“⁹⁰

Augustin Berger nemění původní libreto a diváci oceňují velkolepý výjev s labutěmi, Pas de deux prince s Odettou a ensemblové tance jejích družek. Zaujme především krásná Čajkovského hudba. Balet je opakován ještě osm krát.⁹¹

Giulietta Paltrinierová - Bergrová má možnost zazářit ještě v dalším uváděném představení. Jedná se o Delibesův balet „Sylvie“. Rok 1889 přináší baletu v Národním divadle ústup ze scény. Období, které je poznamenáno nepodařeným představením „Pohádky o nalezeném štěstí“ Karla Kovařovice a výtkami baletu, že zabírá místo výrazně realistickým činoherním představením a opeře, je dovršeno smrtí triadvacetileté primabaleríny Giulietty Paltrinierové. Diváky přitahuje především činohra a opera, které zpracovávají silné literární předlohy. Vůdčí osobnost režiséra Josefa Šmahy, přispívá k úspěchům prvních inscenací Čajkovského oper „Eugena Oněgina“ (1888), „Pikové dámy“ (1892), Verdiho „Othella“ (188), Gogolova „Revizora“ (1891) a Čechova „Strýčka Váni“ (1901).⁹²

Doba realistických činoherních představení, která započala uvedením „Našich furiantů“ (1887), „Gazdiny roby“ (1889), „Její pastorkyně“ (1890) a „Maryše“ (1894), byla ještě posílena operetními představeními. Baletní soubor je denně na scéně, aby doplnil výpravné činoherní, operetní či operní představení. Členové souboru živoří. Teprve Jubilejní výstava v roce 1891 přináší zlepšení situace. Po opětovném uvedení „Excelsioru“, který plní divadelní pokladnu uvádí Augustin Berger Janáčkův realistický balet „Rákoš Rákoczy“. Toto dílo splňuje volání po domácí tvorbě. Janáček však není spokojen a vybírá z baletu šest částí, které vydává pod názvem „Lašské tance“.⁹³

Vyhrocený česko-německý antagonismus se projevuje v rivalitě obou hlavních pražských divadelních scén Národního divadla a Německého divadla (dnešní Státní

⁹⁰ BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 88 - 89. ISBN 80-7331-004-X.

⁹¹ BRODSKÁ, B. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006, str. 124. ISBN 80-7331-047-3.

⁹² BRODSKÁ, B. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006. ISBN 80-7331-047-3.

⁹³ BRODSKÁ, B. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006. ISBN 80-7331-047-3.

opera). S odstupem času, je počínání baletní scény Národního divadla, orientované na francouzský a italský repertoár, a ve srovnání se svou konkurencí, orientované na německou a rakouskou hudbu, hodnoceno kladně. Augustinu Bergerovi se podařilo získat práva na Bayerův balet „Královna Loutek“, který s úspěchem již dvě sezóny uvádí Německé divadlo. Tento krátký balet se stává nejhranějším baletem do první světové války. Národní divadlo jej uvede v pěti dalších nastudováních.⁹⁴

4.2 Coppélia

Období do roku 1895 je považováno za období úpadku baletního repertoáru Národního divadla. Za výjimku je považováno uvedení Delibesovy „Coppélie“ 14. ledna 1893, která splňuje touhu po realistickém díle na literární motivy. Hlavní roli tančí Enrichetta Grimaldi a roli Stanislava tanečnice M. Pešková. Augustin Berger se ujímá role doktora Coppélia.⁹⁵ Dílo je velmi dobře přijato, kritika píše: „*Coppélia podává nám bytosti z masa a krve a celý kaleidoskop malého města kdesi na haličských hranicích...*“⁹⁶

Titul se dočká mnoha repríz a v budoucnu je uvede mnoho českých choreografů. K nejúspěšnějším „Coppéliím“ patří inscenace Jiřího Němečka z roku 1965 se stem repríz. V hlavní roli tančí Marta Drottnerová - Blažková nebo Hana Vlácilová. Poslední choreografie Libora Vaculíka v režii Jozefa Bednárika z roku 1995, je doplněna prologem a epilogem s hudbou Petra Maláska. Tato přidaná část se odehrává v současném velkoměstě, jež je drsným protikladem vysněnému světu.⁹⁷

Oblíbený šéf baletu Augustin Berger uvádí v roce 1895 další novinku, zapadající do tzv. lidovědy, která se prolíná repertoárem všech scén Národního divadla. Jedná se o Bendlovu „Českou svatbu“, která vychází z citací lidových písní. Balety, které poté následují, naprosto neodpovídají úrovni významných baletních souborů, jedná se pouze o nepovedené oddychové féerie bez logického děje, v souboru se často střídají italské baleríny, jejichž umění neuspokojuje diváky ani vedení divadla. Místo odcházejícího Augustina Bergra, získává Achille Viscusi.

⁹⁴ BRODSKÁ, B. *Dějiny českého baletu do roku 1918*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 1983, str. 95. ISBN 17-616-82.

⁹⁵ AMBRUZOVÁ, O. *Balet a jeho repertoár*. 1. vyd. Praha: JUDr. Vladimír Ambruz, 2001. ISBN 80-903051-0-5.

⁹⁶ BRODSKÁ, B. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006. ISBN 80-7331-047-3.

⁹⁷ BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 111. ISBN 80-7331-004-X.

Jeho první období ve vedení baletního souboru je považováno za tápání a nemohoucnost. V letech 1906 – 1912 se mnohé mění. Viscusi zvyšuje prestiž tanečnic a jeho choreografie dělá pokroky. Na jeviště přináší dramaturgie balety Petra Iljiče Čajkovského a baletní pantomimy Oskara Nedbala.⁹⁸

4.3 Labutí jezero

Achille Viscusi koncipuje balet v roce 1907. Jeho pojetí je naprosto odlišné od petrohradského vzoru, neboť pravděpodobně nezná přesné libreto. Děj rozvrhuje do čtyř jednání v šesti obrazech, vynechává některá hudební čísla z partitury, vkládá čísla jiná, navíc se tančí polka, rigaudon, farandola i menuet (není známo, na jakou hudbu se tančí). Přejmenovává hlavní postavy, Odetta se stává Milenou, vnučkou vodníka, její matka je smuteční vrba, Odilie získává jméno Dorna, a je v baletu macechou Mileny, ve službách Rudovouse. Děj ztrácí na spádu. Viscusi se drží své choreografie i v následujících letech.⁹⁹

Praha má však možnost shlédnout tři obrazy slavné inscenace dvojice Marius Petipa – Lev Ivanov v „Neues Deutsches Theater“ dne 24. května 1909 s Annou Pavlovou a Nikolajem Legatem. Po první světové válce dochází k novému nastudování „Labutího jezera“ v choreografii Augustina Bergera v roce 1922. Roli Odetty a Odilie tančí Jelizaveta Nikolská (1904 – 1962). Tato tanečnice uvádí svou vlastní choreografii v roce 1935 a používá tradiční variace a tance z verze Marius Petipa – Lev Ivanov.¹⁰⁰

Výrazné vnímání hudby i lyriky, umocněné hlubokým citovým prožitkem, přináší výraznou choreografii Saši Machova v roce 1951, s Naďou Hajdašovou a Miroslavem Kůrou se sto třiceti reprízami. Tento titul se dočkal v Národním divadle ještě mnoha úspěšných nastudování. V roce 1955 mu přidává pohádkový konec A. R. Tomský, v roce 1963 nové nastudování Jiřím Němečkem a Růženou Mazalovou dosahuje sto padesáti čtyř repríz. K nejzdařilejším choreografiím patří inscenace, kterou uvádí leningradští baletní mistři K. M. Sergejev a N. M. Dudinská v roce 1971.

⁹⁸ BRODSKÁ, B. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006. ISBN 80-7331-047-3.

⁹⁹ AMBRUZOVÁ, O. *Balet a jeho repertoár*. 1. vyd. Praha: JUDr. Vladimír Ambroz, 2001, str. 145. ISBN 80-903051-0-5.

¹⁰⁰ BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 90. ISBN 80-7331-004-X.

Famózní výkon Marty Drottnerové, Vlastimila Harapese a Pavla Ždichynce, přináší nezapomenutelné klasické baletní mistrovství.¹⁰¹

Další nastudování Jiřího Němečka a Olgy Skálové z roku 1982, uvedené Smetanovým divadlem, přináší divákům rozpaky nad výpravou zbavenou romantických okras, výkony tanečníků Miroslavy Pešíkové, Vlastimila Harapese a L. Kafky vše vynahrazují.¹⁰²

4.4 Uvedení Louskáčka v Praze

Balet „Louskáček“ je poprvé uveden za hranicemi Ruska na scéně Národního divadla dne 17. srpna 1908 a poté v reprízách 21., 23., 25., 28. a 31. srpna téhož roku. Při premiéře se představuje mladá talentovaná tanečnice Tamara Karsavinová (1885 – 1978), která se později stává téměř stejně populární jako Anna Pavlova. *„Bohužel Viscusiho úprava baletu nedopadla dobře. Před samotným dějem předeslal obsáhlý úvod, ve kterém uvedl příběh o tom, jak myši z pomsty proměnily malého prince v Louskáčka – a to však na hudbu ze spící krasavice. O naivnosti této montáže svědčí již názvy obou obrazů: první obraz se jmenoval „V kuchyni krále pohádek – jelítkové hody“ – druhý pak „V zahradě Krále pohádek – křest prince Pirlipata“. U vánočního stromku ve velkém adagiu tančilo „Pět smyslů“. Šestý obraz, v Cukrovém zámku měl řadu čísel:*

- 1) Vstup – Mařenky – tančila Štěpánka Klimešová
- 2) Čokoláda – 8 dam baletu
- 3) Káva - Anna Havlíčková, Marie Nebeská, Marie Zázvorková
- 4) Čaj – tančí 18 tanečníků
- 5) Vodka - tančí Vlasta Novotná, Karla Brandtnerová a Marie Šteklová
- 6) Champagne – tančí Tereza Hálová, Luisa Černá, Marie Nebeská
- 7) Cukr – 8 dětí
- 8) Limonáda – Eduard Linhart, Jaroslav Hladík a 4 dámy baletu
- 9) Voňavky – tančí Marie Dobromilová a 8 dam baletu
- 10) Grand pas de deux, princ a princezna z Dragantu – tančí Tamara Platonovna Karsavina j. h. Achille Viscusi a dámy a páni sboru

¹⁰¹ AMBRUZOVÁ, O. *Balet a jeho repertoár*. 1. vyd. Praha: JUDr. Vladimír Ambroz, 2001, str. 145. ISBN 80-903051-0-5.

¹⁰² AMBRUZOVÁ, O. *Balet a jeho repertoár*. 1. vyd. Praha: JUDr. Vladimír Ambroz, 2001, str. 145. ISBN 80-903051-0-5.

- 11) *První variace – tančí Achille Viscusi*
- 12) *Druhá variace – tančí Tamara Platonovna Karsavina j. h.*
- 13) *Valse finale a Apotheosa, tančí veškeré dámy a páni baletu a sbor.*

*Pro Mášenku, u nás nazvanou Mařenka, měl choreograf ideální představitelku v malé Štěpánce Klimešové, Louskáčka tančil mladý Jan Häusler. Nejvíce byl oceňován tanec sněhových vloček, jenž měl poezii.*¹⁰³

Na Viscusiho se snáší vlna kritiky pro komplikovanost a roztříštěnost děje, kterému nebylo možno bez sledování libreta vůbec porozumět. Výkon Tamary Karsaviny však diváky zaujal. Roli prince se ujímá sám Viscusi. Karsavina tančí sama variaci a codu, zřejmě z choreografie Lva Ivanova. „Louskáček“ se tancuje v Národním divadle ještě další tři sezóny a roli princezny z Dragantu obsazuje Anna Korecká.¹⁰⁴ Při mnoha dalších následných inscenacích uvedených v Národním divadle v Praze (1923 – A. Berger, 1938 – J. Nikolská, 1964 – J. Blažek, 1979 – M. Kůra, 1992 – J. Slavický, 1998 – J. Grigorovič), ožívá příběh dřevěné loutky Louskáčka.¹⁰⁵

4.5 Don Juan

Libreto, na motivy Moliérova „Dona Juana“, zpracovává Václav Kašlík a Nina Jirsíková. Václav Kašlík skládá k baletu i hudbu, kterou osobně diriguje. Nina Jirsíková se ujímá režie a choreografie včetně návrhů kostýmů. Uměleckou spoluprací přispívá i Emil František Burian. Původní komorní balet má premiéru 23. října 1940, v divadle D41 v Praze. Balet prochází dvěma úpravami, z nichž druhá je radikálně moderní. Současná je nastudována choreografem Vlastimilem Jílkem a uvedena pod názvem „Juan“, dne 22. května 1959. Balet je zahájen průvodním slovem Soběslava Sejka. V roli Juana alternuje Oldřicha Stodolu Jaromír Petřík. Děj nás zavádí do Itálie 17. století. Don Juan svádí tancem Komturovu ženu, zabíjí Komturu, který oba hříšníky odhalí. Oba utíkají, Juan ale ženu záhy opustí a ona spáchá sebevraždu. V klášterní zahradě zahlédne Juan krásnou schovanku, kterou unáší. Bratr, který přišel na návštěvu schovanky, se pouští do pronásledování svůdníka. V souboji, kdy se jej

¹⁰³ BRODSKÁ, B. *Dějiny českého baletu do roku 1918*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 1983, str. 125. ISBN 17-616-82.

¹⁰⁴ BRODSKÁ, B. *Dějiny českého baletu do roku 1918*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 1983. ISBN 17-616-82.

¹⁰⁵ BRODSKÁ, B. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006, str. 150. ISBN 80-7331-047-3.

pokusí probodnout, mu vběhne do rány sestra a umírá. Juan mizí za hřbitovní zdí. Zde se naparuje v sólovém tanci před sochou Komtura a zve ji na hodokvas. Komtur skutečně přichází do domu Dona Juana a odvádí jej sebou. Opilý Don Juan se stává obětí běsnících příšer, které jej uškrtí. Postavou, která koreluje celý příběh, je postava šaška.¹⁰⁶

Juanovskou tematikou se zabývá v Národním divadle i balet na hudbu Christopha Willibalda Glucka a libreto Gaspara Angioliniho „Don Juan (Kamenná hostina)“ v choreografii Roberta Brauna s premiérou 19. září 1952 v Tylově divadle. Jedná se o klasické zpracování tématu s kostýmy a scénou Eduarda Tomka. Derniéra proběhne již po čtyřech měsících. „Don Juana“ uvádí Národní divadlo i v choreografii Jiřího Němečka, inspirované hudbou Richarda Strausse s premiérou 13. května 1972 a 24 reprízami.¹⁰⁷

4.6 Giselle

Balet, který uvádí Augustin Berger v roce 1886, získává úspěch. Nastudování A. Viscusiho v roce 1909 však dosahuje pouze tří repríz. O zpopularizování díla na scéně Národního divadla se pokusí i choreografie J. Nikolské, ale ani tentokráte se příběh víl, který naprosto nerespektuje původní verzi Jeana Coralliho, J. Perrota nebo Maria Petipy, nepovede. Dlouhých třicet let čeká scéna na nové uvedení úspěšnější choreografie tohoto baletu. Teprve v roce 1969 se to daří Jiřímu Blažkovi, který dne 19. prosince uvádí premiéru baletu na scéně Tylova divadla. K uvedení francouzského baletu dochází na protest proti okupaci Československa v roce 1968. K Jiřímu Blažkovi se po nadšené euforii odporu proti politickému směřování státu, časem všichni otočí zády. Choreograf je nucen Národní divadlo krátce po uvedení premiéry opustit.¹⁰⁸

Jiří Blažek se dlouhodobě před nastudováním zabývá studiem hlavní postavy „Giselle“, pátrá po materiálech, překládá odborné texty vztahující se k tomuto dílu a utváří si vlastní představu o této dívce, která se tak liší od ostatních vesnických dívek. Autora zaujme skutečnost, že Giselle odmítá lásku lesníka Hilariona, odmítá

¹⁰⁶ BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 204 - 205. ISBN 80-7331-004-X.

¹⁰⁷ BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 204 – 206. ISBN 80-7331-004-X.

¹⁰⁸ AMBRUZOVÁ, O. *Balet a jeho repertoár*. 1. vyd. Praha: JUDr. Vladimír Ambroz, 2001. ISBN 80-903051-0-5.

od něj přijmout ulovenou zvěř. „Když se však objevil Albert, hned ji zaujal. O tak milé tváři, příjemných slovech a jemném chování snívala na rozkvetlé louce, když hleděla do mraků, pozorovala tančící motýly a naslouchala zvukům přírody. Odpověď na otázku, proč tomu tak bylo, našel J. Blažek ve svých představách. Poetická a půvabná Giselle nebyla obyčejnou venkovankou. Její původ zasahoval do vznešených kruhů a byl zahalen nepropustným tajemstvím. Matka Berthe byla kdysi velmi krásná prostá dívka, do které se zamiloval šlechtický syn. Jejich láska však musela zůstat utajena, a proto ji šlechtic daroval domek na okraji panství, ve kterém se později narodila Giselle. Mistr Blažek se s touto nepotvrzenou myšlenkou nikdy nepochlubil, ale postavil na ni celou svou verzi baletu Giselle.“¹⁰⁹

Choreograf mění i závěrečnou scénu, kdy se s původní verzí nedokáže ztotožnit. Nedovolí Bathildě, aby si odvedla Alberta. Výjimečná choreografie je podpořena krásnou scénografií Květoslava Bubeníka, kostýmní výprava je prací návrhářky Jindřišky Hirschové. V roli hlavní hrdinky zazáří Marta Drottnerová, která je pro Jiřího Blažka ideální představitelkou. „Dívčí bezstarostnost včetně intenzivního milostného vzplanutí interpretovala s naprostou samozřejmostí a pravdivostí. Na scéně jí bylo všude plno a radost z tance i z nenadálého zamilování prosakovala celou budovou divadla. Následné zklamání a zoufalství přinášející smrt, na konci prvního jednání, vyznívala v jejím podání čitelně, pravdivě a sugestivně, jako by ona sama osud Giselle prožívala.“¹¹⁰ Citlivá jevištní úprava Blažkovy „Giselle“ předčí svou popularitou a životností i nejpoblábnější operu „Rusalka“. Choreografie se stává nadčasovou a drží se na scéně neuvěřitelných dvacet pět let.

4.7 Romeo a Julie

Premiéru slavného díla uvádí v Národním divadle 28. ledna 1950 Saša Machov. V roli Julie se představuje Jiřina Knížková, roli Romea tančí Jiří Blažek. Také ostatních rolí se ujímají sólisté slavných jmen: H. Holečková (chůva), Zdeňka Zabylová (Monteková), Vlastimil Jílek (Romeo, Tybalt, Benvolio), Miroslav Kůra (Merkucio), Antonín Landa (Merkucio) Karel Lukšík (Paris), Luboš Ogoun (Benvolio, Vévoda veronský) nebo Oldřich Stodola (Romeo, Tybalt, Paris). Tato inscenace se dočká

¹⁰⁹ AMBRUZOVÁ, O. *Balet a jeho repertoár*. 1. vyd. Praha: JUDr. Vladimír Ambroz, 2001, str. 113. ISBN 80-903051-0-5.

¹¹⁰ AMBRUZOVÁ, O. *Balet a jeho repertoár*. 1. vyd. Praha: JUDr. Vladimír Ambroz, 2001, str. 116. ISBN 80-903051-0-5.

v průběhu šesti let osmdesáti repríz. Balet je opět uveden v letech 1962 – 1964. Za nejúspěšnější produkci je však považováno esteticky působivé dílo v režii Petra Weigla. Ten si ke spolupráci vybírá silnou uměleckou individualitu, choreografa Miroslava Kůru. Scéna, připravená Josefem Svobodou a kostýmy Jindřišky Hirschové, dají možnost zazářit mladým tanečnickům.¹¹¹

„M. Vítková se stala citlivou protagonistkou Julie, B. Reisner interpretoval Romea, V. Harapes splynul s postavou Merkucia a P. Ždichynec, jako mistr dravé sdělnosti, vdechl Tybaltovi pravdivou podobu. A. Štúrová dodala baletu kouzlo svou interpretací v roli Kapuletové a tanečnice E. Poslušná přesvědčivým ztvárněním Juliiny chůvy. V logicky sestaveném tanečním textu byly jednotlivé charaktery i dějové epizody dramatu modelovány plastickými pohybovými liniemi sestavenými a dokonale hudebně rozpracovanými choreografem M. Kůrou... Toto umělecké zpracování získává obdiv celých dvacet let, kdy dosahuje více jak 200 repríz. Již v roce 1972 získává filmová verze v režii P. Weigla cenu Prix d'Italia.“¹¹²

Předpremiéra nové choreografie Libora Vaculíka v režii Petra Weigla, má koncem roku 1997 slavnostní charakter. Pohyblivé schodiště uprostřed strohé a neosobní scény Josefa Svobody, přispívá k náladě plné smutku a dojetí. V titulních rolích se Zuzanou Parmovou a Stanislavem Fečem, Jiřím Jelínkem (Tybalt) a Jiřím Pokorným (Merkucio). Stanislav Fečo se vrací na pozvání Petra Weigla na nastudování tohoto titulu z Petrohradu a vzpomíná: *„Spolupráce s takovým člověkem, jako je P. Weigl, znamená mnohem víc, než kterýkoliv zájezd nebo vydělané peníze. Kombinace P. Weigla s choreografem L. Vaculíkem však nepovažuji za nejšťastnější. Myslím, že nakonec nepřinesla nejzdařilejší inscenaci, čemuž odpovídal i ne příliš přívětivý ohlas. Ačkoliv jsem se do souboru Národního divadla velice těšil, musel jsem překousnout mnoho nepříjemných momentů ve zkušebních sálech, na jevišti a dokonce i na premiéře“.*¹¹³

¹¹¹ AMBRUZOVÁ, O. *Balet a jeho repertoár*. 1. vyd. Praha: JUDr. Vladimír Ambruz, 2001. ISBN 80-903051-0-5.

¹¹² AMBRUZOVÁ, O. *Balet a jeho repertoár*. 1. vyd. Praha: JUDr. Vladimír Ambruz, 2001, str. 246 - 247. ISBN 80-903051-0-5.

¹¹³ AMBRUZOVÁ, O. *Balet a jeho repertoár*. 1. vyd. Praha: JUDr. Vladimír Ambruz, 2001, str. 61. ISBN 80-903051-0-5.

4.8 Bachčisarajská fontána

Autor libreta Nikolaj Dmitrijevič Volkov se nechává inspirovat dílem Alexandra Sergejeviče Puškina a ve spolupráci s Borisem Vladimirovičem Asafjevem, uvádí balet o čtyřech dějstvích, který má premiéru 28. září 1934 v Leningradě. Na úspěchu se podílí i mladý choreograf Rostislav Vladimirovič Zacharov. Asafjev vkládá do svého baletu mnoho valčíků, se zdůvodněním, že v Puškinově době jsou nejčastějšími tanci.¹¹⁴

Smetanovo divadlo zve k nastudování titulu Alexandra Romanoviče Tomského z Moskvy. Na choreografii se s ním podílí i Karel Lukšík, scénu a kostýmy vytváří Jan Sládek a Jiří Dvořák. Premiéra je uvedena dne 5. listopadu 1954 s Dagmar (Danou) Ledeckou v roli Marie, Viktorem Malcevem v roli Gireje a Olgou Skálovou v roli Zaremy. V dalších rolích Miroslav Šťastný jako Potocký, Miroslav Kůra jako Václav, a Vlastimil Jílek jako Nurali. *„Pojetí rolí Marie, Zaremy a Gireje v podání Dagmar Ledecké, Olgy Skálové a Viktora Malceva či Františka Halmazni zůstala pak vzory pro další taneční generace interpretů těchto rolí v Národním divadle – pro Anetu Voleskou, Martu Drottnerovou, Vlastimila Harapese nebo Hanu Vlácilovou, Miroslavu Pešíkovou a Jaromíra Petříka.“*¹¹⁵

Tento titul plně odpovídá nástupu celovečerních dramatických děl, který započal na zahraničních scénách. Téma tragického osudu mladé polské šlechtičny Marie, které krutý krymský chán Girej vnese do života prázdnotu. Ve chvílích, kdy Marie, dcera Hraběte Potockého slaví zasnuby s Václavem, je zámek přepaden vojskem chána Gireje. Ten všechny, včetně Václava pobije a Marii unáší na svůj dvůr. Ta je umístěna do harému a vystavena nenávisti Girejovy první ženy. Zarema ji také později probodne. Girej nechá později svou ženu svrhnout z hradeb, aniž by ji věnoval jediný pohled. Nechá na Mariinu památku postavit „fontánu slz“, uzavírá se do samoty. Nastudování dosahuje 234 repríz a Smetanovo divadlo uvádí titul v choreografii Karla Lukšíka a Astrid Štúrové opět v roce 1978.¹¹⁶

¹¹⁴ BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004. ISBN 80-7331-004-X.

¹¹⁵ BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 42. ISBN 80-7331-004-X.

¹¹⁶ BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 40 - 42. ISBN 80-7331-004-X.

4.9 Othello

Stejnomený titul Williama Shakespeara, zpracovává český skladatel Jan Hanuš. Choreografií tanečního dramatu o čtyřech jednáních a sedmi obrazech je pověřen Jiří Němeček. Dramatický koktejl s ingrediencemi lásky, zrady, vášně a smrti, který představuje „othellovské téma“, vyhovuje tanečnímu žánru. Téma láká mnoho tvůrců baletů. Mezi první, patří v roce 1818, Salvatore Viganò v Miláně.¹¹⁷

Jan Hanuš uvádí svou choreografii s Viktorem Malcevem, jako Othellem, Olgou Skálovou v roli Desdemony, Miroslavem Kůrou v roli Jaga, v české premiéře 6. února 1959. Nastudování dosáhlo 95 repríz a derniéra inscenace se koná 18. června 1964. Divadlo se k titulu vrací v letech 1968 – 1970. Příběh promarněné lásky je pro diváka vždy aktuálním tématem. Baletní příběh se drží děje dramatu.¹¹⁸

Krásná mladá Desdemona utíká v Benátkách z domu svého otce Brabantia, v době karnevalové noci, s benátským vojevůdcem Othellem. Pronásledovatele svádí ze stopy Othellovi pomocníci Jago a Cassio. O půlnoci oddává mladý pár v chrámu Mnich. Senátor Brabantio vytáhne kord a snaží se dceru získat zpět. Othello se mu postaví do cesty, ale jeho jisté smrti zabrání Desdemona. Ta chce za svého Othella položit život. Zlomený otec rezignuje a zůstává sám. Othello je povolán do boje proti tureckému vojsku, které se blíží ke Kypru, kam odplouvá i s Desdemonou a svými společníky. Othello zanechává Desdemonu v přístavní pevnosti a odchází do boje. Desdemona tančí svůj tanec plný touhy a úzkosti. Othello se vrací vítězně z boje a slavnostně jmenuje Cassia svým náměstkem. V té chvíli začne zloba a závist Jagova psát tragédii věcí příštích. Opije Cassia a vyprovokuje ho k souboji s Roderigem. Ten umírá. Cassio je degradován. Jago však ještě neskončil. Sleduje Othella a Desdemonu. Zmocní se vzácného bílého závoje, který dává Othello Desdemoně jako důkaz lásky (při velkém milostném tanečním dialogu). Nabádá Cassia, aby si vyprosil přímluvu Desdemony u Othella. Toho přivádí ve chvíli, kdy Cassio klečí před Desdemonou a vzbuzuje tak jeho žárlivost. Velký taneční dialog Othella s Jagem, kterým Jago našeptává, štve ho a vybičuje jeho žárlivost. Othello vytahuje meč a přísahá pomstu. Jago jde ještě dál. Závoj předá Cassiově přítelkyni Bianca. Mumraj v krčmě, který se o závoj pere, uvidí Othello. Zoufalý Othello ve velkém tanečním

¹¹⁷ BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 154. ISBN 80-7331-004-X.

¹¹⁸ ARCHIV NÁRODNÍHO DIVADLA. *Othello*. [online]. © 2015 [cit. 2015-02-28]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Predstaveni.aspx&pr=7228&sz=0&fo=000&ju=0&abc=0&pn=456affcc-f401-4000-aaff-c11223344aaa>

monologu žárlivosti s potrháním závojem stane na proscénium. Scéna je zakončena vytažením opony a tmou. Posledním je obraz z Desdemoniny ložnice. Tu utěšuje služebná Emilie (Jagova žena). Desdemona se modlí před obrazem Madony, je přece nevinná, proto se jí daří usnout. Do ložnice vpadne jako bouře Othello s potrháním závojem. Vzbudí Desdemonu (velký taneční dialog žárlivosti). Ani její přísaha před obrazem Madony jej neoblomí a milovanou ženu zardousí. Zdrčen svým činem zakrývá její tělo závojem. Emilie v předtuše hrůzného činu přichází k lůžku. Othello jí ukazuje závoj, jako důkaz Desdemoniny zrady. Ta ukáže na Jaga. Jago ji pronásleduje a probodává, sám je probodnut Othellem. Za zvuku smutečního pochodu se vrací k loži Desdemony. Po tanečním monologu lásky a zoufalství se probodne dýkou a klesá na mrtvé tělo své ženy. Hvězdy rozjasní obzor nad zahradou a osvítlí obraz Madony.¹¹⁹

4.10 Macbeth

Skladatel Václav Riedlbauch, obdivovatel básnivé a dramatické síly shakespearovských textů, pomýšlí na vytvoření baletního díla na téma „Macbeth“. Hlavní motiv libreta, které je hotovo již v roce 1982, je psychologický rozpad osobnosti schopného, ale mravně slabého jedince. Riedlbauchův záměr umocňuje dramaturgie Národního divadla, která hledá vhodné dílo na počest stého výročí. Spolupráce s režisérem Antonínem Moskalkem a choreografem Danielem Wiesnerem vede k radikálnímu překomponování celé partitury, dotvoření vnitřních dramatických vazeb a ke vzniku celých nových ploch.¹²⁰

Balet má československou premiéru 6. prosince 1984 na Nové scéně Národního divadla, scénu vytváří Daniel Dvořák a kostýmy Josef Jelínek. Během šesti sezón dosahuje jednadevadesáti repríz. Strhující příběh baletu začíná až v bažinách věštbou čarodějnic, které zde potkávají vojevůdce Macbetha a Banqua. Macbethovi předpoví povýšení, zisk Cawdoru a královskou korunu. Banqua to roztrpčí. Macbeth je skutečně králem Duncanem povýšen, na Banqua se zapomíná. V komnatě Macbethova hradu se lady Macbeth dozvídá z dopisu o věštbě. Její touha po královské koruně vede ke královraždě. Vtiskne Macbethovi do rukou dýku, když král navštíví jejich hrad. Smutečního průvodu se účastní i Macbeth se svou ženou.

¹¹⁹ BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 150 – 154. ISBN 80-7331-004-X.

¹²⁰ BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 321. ISBN 80-7331-004-X.

Banquo a Malcolm se chystají pomstít smrt vladaře. Banquo odnáší sebou symboly věštby, aby Macbethovi připomněl příčinu jeho činu, je však na jeho podnět zabit. Macbeth je korunován a nad Banquovou mrtvolou přísahají Malcolm a Macduff novému králi pomstu. Při karnevalu se Macbethovi zjeví mrtvý král Duncan, neuklidní jej ani milostná hra jeho ženy a vše vyvrcholí v tíživém snu, který mu ukazuje konec jeho panování a života. Krále Duncana pomstí Macduff a novým králem se stane Malcolm. Po probuzení Macbeth najímá vrahy, kteří zabijí Lady Macduff a její dvě děti. Jeho žena se propadá do stavu šílenství a umírá. Balet končí v Birnhamském lese, kde na bahenní trůn posadí čarodějnice mrtvého Macbetha. Byl zabit Macduffem. Novým králem je korunován Malcolm.¹²¹

Při premiéře ztvárňuje Macbetha Vlastimil Harapes, Lady Macbeth Miroslava Pešíková, Macduffa Bohumír Nekut, Lady Macduff Hana Vláčilová, Banqua Jaroslav Slavický, Duncana Michal Šebor a Malcolm Luděk Ludvík. V hlavní roli vystupoval i výrazný tanečník Jan Kadlec. *„Za jednu z osudových rolí Jana Kadlece můžeme považovat psychologicky náročnou titulní postavu Macbetha v baletu V. Riedlbaucha, uvedeného v režii A. Moskalyka a krásných kostýmech J. Jelínka na Nové scéně Národního divadla v roce 1984. Danielu Wiesnerovi se podařila choreografie, vystihující proměnu mladého šlechtice v krutého vraha a otevřela další možnosti rozvoje umělecké osobnosti Jana Kadlece. Svéřepou, krutou a panovačnou postavu ztvárnil s nesmírnou rozhodností a noblesou.“*¹²²

4.11 Vášeň – Carmen suita – Tasená dýka je okamžik osudu...

Slavná Carmen Georgese Bizeta a Rodiona Konstantinoviče Ščedrina, je uvedena pod novým názvem „Vášeň“ dne 29. ledna 1976 na scéně Smetanova divadla v Praze s libretem Petra Weigla a v choreografii Miroslava Kůry. Děj baletu inspirován novelou Prospera Mériméa, má trochu pozměněné prostředí, kdy Escamillo není toreadorem, ale cirkusovým kaskadérem. Cikánka Carmen se raduje s ostatními z příjezdu cirkusu. Při vojenské přehlídce před kasárnami ji zaujme mladý Don José, za kterým přijíždí z venkova Micaela. Dav, v čele s Carmen, tancuje. Za

¹²¹ BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 321 - 324. ISBN 80-7331-004-X.

¹²² AMBRUZOVÁ, O. *Balet a jeho osobnosti*. 1. vyd. Praha: JEŽEK – nakladatelství, 1999, str. 102. ISBN 80-85996-28-6.

ztrátu hodinek jednomu muži, vojáci spoutávají Carmen a José má za úkol jí hlídat. Carmen mu však učaruje a on ji pouští. Bitka davu s vojáky mu umožňuje útěk a on tráví s Carmen chvíle lásky, které střídá zajetí a vězení. Při čekání na Josého si Carmen krátí chvíli pozorováním stavby cirkusu a cikánek, které vykládají karty. Carmenina karta je znamením smrti. Cirkus je dostavěn. Na vysoké hrazdě se předvádí Escamillo a Carmen vzplane novou láskou. José se vrací z vězení a Carmen jej již nemiluje. José ji prosí a brání jí ve vstupu do cirkusu. Carmen je neoblomná. Nůž, který José tasí, jí proniká tělem a ona umírá v jeho náručí. „*Tma zmaru pohlcuje vášeň lásky*“¹²³

Inscenace se drží v repertoáru baletu až do roku 1985. Při slavnostní premiéře tančí Carmen Marta Drottnerová, Dona José Pavel Ždichynec, Micaelu Anetta Voleská a Escamilla Vlastimil Harapes. Strohá scéna je doplněna velkými kusy červené látky. V roce 1997 přichází s novou choreografií, režii a scénickou výpravou Alexander Schneider-Rossmys při premiéře v Národním divadle pod názvem „Carmen ou La tragédie de Don José“ dne 9. května 1997. V roli Carmen alternuje Tereza Podařilová a Zuzana Parmová.¹²⁴

„Výraznou a jednoznačně nejúspěšnější rolí Terezy Podařilové je titulní postava Schneiderova baletu Carmen. Tato často diskutovaná inscenace dělí diváky na dva tábory. Jedni bývají nadšeni, druzí opouštějí hlediště divadla již během představení. Tereza však tančí svou Carmen velice ráda. Jde o fyzicky náročné, tři a půl hodinové představení, ve kterém ona sama považuje hlavně duety za mimořádně zdařilé. Za interpretaci této postavy získala roku 1998 cenu Thálie“.¹²⁵ K tématu se vrací Národní divadlo prostřednictvím novodobého představení s premiérou 14. června 2008 pod názvem „Causa Carmen“.

4.12 Dáma s Kaméliemi

Balet se řadí k nejúspěšnějším dílům zpracovaných podle literárních předloh. Dlouholetý dramaturg a režisér Petr Weigl se dlouho zabírá tímto námětem. Příběh

¹²³ BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, str. 61. ISBN 80-7331-004-X.

¹²⁴ ARCHIV NÁRODNÍHO DIVADLA. *Carmen ou La tragédie de don José*. [online]. © 2015 [cit. 2015-02-28]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Titul.aspx&ti=818&sz=0&abc=C&pn=456affcc-f401-4000-aaff-c11223344aaa>

¹²⁵ AMBRUZOVÁ, O. *Balet a jeho osobnosti*. 1. vyd. Praha: JEŽEK – nakladatelství, 1999, str. 215. ISBN 80-85996-28-6.

náklonosti nezkušeného Armanda, plného mladických ideálů k Margaritě, ženě, která poskytuje svou lásku členům vysoké společnosti, je pro něj výzvou. Je to setkání romantické a cynicky sarkastické potenciality. „V námětu A. Dumase našel všechny strasti lásky, neboť vztah milenců je v románu vystaven mnohým léčkám a nešťastným omylům. Dramaticky gradující děj umožňuje plně rozehrát vášeň, nenávist, žárlivost i smutek. Z režisérovy zkušenosti jasně vyplývá, že smrt na divadelní scéně má daleko větší dopad a doznění u diváků než šťastné rozuzlení zápletky a zinscenovaný happy end. Přesah smrti nutí lidi v hledišti k zamyšlení a ke vstupu do příběhu vlastním citem.“¹²⁶

Po momentech hledání se inscenátoři baletu přiklání k hudebnímu zpracování Verdiho operní předlohy. Hudebních úprav se však již neujímá nemocný L. Fišer, ale Ladislav Simon. Choreografií je pověřen mladý Robert Balogh. Šťastnou ruku má režisér i při výběru hlavních protagonistů. Osloví mladou Darju Klimentovou a Stanislava Feča. Oba tančí jak v premiéře, tak ve filmovém zpracování tohoto baletu. Libreto sladkobolného baletu sleduje románovou předlohu. Weigl však upravuje roli otce, který neoplývá jen dobrotou, ale patří k těm, kteří si kupují lásku Margarity a staví se mezi ni a svého syna. K nejsilnějším okamžikům tohoto díla patří tanec Margarity se symbolickou postavou, jež ztvárnil Jan Kadlec. Ten svým nelítostně dravým pojetím tance obnažuje postupující souchotiny a blížící se smrt mladé ženy. Velké stržení do nitra postavy Armanda, který si musí projít rozčarováním a pokořením, s velkým tanečním sdělením i herectvím vykresluje uraženou pýchu, předstíraný i hluboký cit, předvádí Stanislav Fečo. Inscenace končí scénou dražby, která ukazuje obraz bezcitné, chamtivé společnosti, jenž postrádá sebemenší dojetí nad smrtí mladé dívky.¹²⁷

„Není mnoho baletních inscenací, které způsobí, že člověk po odchodu z divadla zůstane ponořen do právě zhlédnutého příběhu, začne se jím znovu zabývat a chce ho vidět podruhé, potřetí. Balet *Dáma s kaméliemi*, uvedený v pražském Národním divadle, byl zcela bezpečně jedním z těch, které obohatily repertoár první scény a přinesly hluboký zážitek nejen baletním nadšencům, ale i ostatním divákům.“¹²⁸

¹²⁶ AMBRUZOVÁ, O. *Balet a jeho repertoár*. 1. vyd. Praha: JUDr. Vladimír Ambruz, 2001, str. 71. ISBN 80-903051-0-5.

¹²⁷ AMBRUZOVÁ, O. *Balet a jeho repertoár*. 1. vyd. Praha: JUDr. Vladimír Ambruz, 2001, str. 72. ISBN 80-903051-0-5.

¹²⁸ AMBRUZOVÁ, O. *Balet a jeho repertoár*. 1. vyd. Praha: JUDr. Vladimír Ambruz, 2001, str. 74. ISBN 80-903051-0-5.

Balet překonává svou noblesou, dodrženou elegancí výpravy i strhujícím neverbálním sdělením velmi úspěšnou Neumeierovu verzi. Národní divadlo uvádí premiéru 8. května 1991 a titul patří k nejnavštěvovanějším. V tomto roce je natočeno i filmové zpracování v česko-německé koprodukci.¹²⁹

4.13 Don Quijote

Balet „Don Quijote“ si dlouho nemůže najít cestu na první pražskou scénu. Pozvolným pronikáním technicky náročných „Pas de deux“ z tohoto baletu do mezinárodních baletních soutěží, tento titul vzbuzuje zájem i u vedení baletu Národního divadla. Choreografie se ujímá ruský choreograf Boris Bregvadze. K nastudování je použito libreta Maria Petipy, upraveného Alexanderem Gorským. Premiéra se koná 19. a 20. prosince 1986 ve Smetanově divadle. Zásahu na úspěchu premiéry má i dvojice hlavních tanečníků, Miroslava Pešíková (Kitri) a Vlastimil Harapes (Basil), kteří působivě rozvíjejí příběh španělské milenecké dvojice. Sebejistého šlechtice Gamacha tančí se silným vnitřním zaujetím Pavel Ždichynec. V následujících reprízách vystupují alternující Marta Drottnerová, Hana Vlášilová, Jana Kůrová, L. Kafka, Jan Kadlec a Ján Nemec.¹³⁰

Tuto produkci mohou vidět diváci v šedesáti čtyřech reprízách v letech 1986 – 1997. Balet, inspirovaný Cervantesovým románem, však dává hlavní postavě rytíře podobu pouhého symbolu. On ani jeho sluha Sancho Panza už nejsou hlavními nositeli děje. Nové nastudování v choreografii Jaroslava Slavického, Kateřiny Slavické a Hany Vlášilové, se opírá opět o původní dílo Maria Petipy a Alexandra Gorského. Na půvabné scéně a krásných španělských kostýmech má opět zásluhu Josef Jelínek. V hlavních rolích excelují Alina Nanu (Kitri) a Ondřej Vinklát (Basil). Premiéra probíhá 16. února 2012 na scéně Státní opery Praha. Představení je na repertoáru dva roky.¹³¹

¹²⁹ AMBRUZOVÁ, O. *Balet a jeho repertoár*. 1. vyd. Praha: JUDr. Vladimír Ambruz, 2001, str. 70. ISBN 80-903051-0-5.

¹³⁰ AMBRUZOVÁ, O. *Balet a jeho repertoár*. 1. vyd. Praha: JUDr. Vladimír Ambruz, 2001, str. 91. ISBN 80-903051-0-5.

¹³¹ SOMEŠ, J. *Don Quijote*. Praha: Národní divadlo, 2012. ISBN 978-80-7258-393-5.

4.14 Oněgin

Nastudování pražské premiéry Oněgina v roce 1999, proběhlo ve zkrácené době. Šéf baletu Vlastimil Harapes ukončuje spolupráci s Liborem Vaculíkem, neboť choreograf nabídl služby i jiným pražským scénám. Proto je narychlo naplánovaná premiéra baletu Oněgin. Do technicky i herecky náročné hlavní role, obsazuje režisér Vasilij Medveděv Stanislava Feča. Ten se podílí na choreografii, kterou Medveděv připravuje na bázi tradice ruské baletní školy, skloubené s neoklasickým západním stylem.¹³²

I jako jeho asistent. Medveděvova choreografie, v hudební režii Petra Maláska, vychází z hudební předlohy Petra Iliče Čajkovského. Tvůrci svůj titul popisují jako „*Naše baletní verze slavného Puškinova románu o osudovém setkání lehkomyšlného mladíka s upřímně milující dívkou je pojata jako strhující taneční drama o lásce, přátelství a smrti. Nechybí lyrické scény ani dramatické střety čtveřice hlavních postav – Oněgina, Taťány, Olgy a Lenského. Výpravná podívaná s jasně odstíněnými charaktery hlavních hrdinů zaujme citem pro typicky ruskou atmosféru období romantismu. Ozdobou inscenace jsou brilantní taneční kreace.*“¹³³

Inscenace tohoto nastudování je reprízovaná čtyřicetkrát s derniérou 12. května 2002. V hlavních rolích při premiéře vystupuje vedle Stanislava Feča, Tereza Podařilová, Nikola Márová a Alexander Katsapov. V roce 2005 je nastudována úspěšná choreografie Johna Cranka.¹³⁴

4.15 Malý pan Friedemann / Psycho

Režisér Jozef Bednárík, ve spolupráci s choreografem Liborem Vaculíkem, uvádí na scénu Laterny magiky baletní zpracování naprosto neobvyklého tématu. Ke spolupráci na zpracování hororového námětu, je přizván scénárista Josef Svoboda. Hudebně zpracovává obě části baletního večera Petr Malásek. První část večera představuje taneční zpracování psychologické novely Thomase Manna „Malý pan Friedemann“. Tragický život muže, který se v mládí z hořkosti uzavírá do svého světa,

¹³² AMBRUZOVÁ, O. *Balet a jeho osobnosti*. 1. vyd. Praha: JEŽEK – nakladatelství, 1999, str. 61. ISBN 80-85996-28-6.

¹³³ ARCHIV NÁRODNÍHO DIVADLA. *Oněgin*. [online]. © 2015 [cit. 2015-02-28]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/Dokument.aspx?jz=cs&dk=Inscenace.aspx&sz=0&ic=62&abc=0&pn=256affcc-f104-1000-85ffc11223344aaa>

¹³⁴ DVOŘÁK, D., ZUSKA, P. *Oněgin*. 1. vyd. Praha: Národní divadlo, 2005. ISBN 80-7258-208-9.

v němž se cítí bezpečně. Po setkání s necitlivou ženou, do které se zamiluje a je se smíchem odmítnut, volí smrt. Ví, že už nedokáže být relativně šťastný. Druhá část na motivy Hitchcockova dramatu „Psycho“, se zabývá příběhem schizofrenního mladíka, toužícího po lásce, který je však nucen svou rozdvojenou myslí zabíjet. Taneční ztvárnění obou psychologických témat, je plné vášně a nenaplněné sexuální touhy. Hudební doprovod tvoří koláž z děl Richarda Wagnera, George Gershwina, The Beatles, Elvise Presleyho a Janis Joplin. Tanečník Jiří Pokorný získává Cenu Thálie v roce 2000 za roli vraždícího psychopata Normana Batese. Při premiéře v rámci Festivalu Pražské jaro dne 21. května 1993 vystoupí v hlavních rolích Pavel Ďumbala, Petr Zuska, Tereza Podařilová, Jan Kadlec, Taťána Juřicová a Jiří Pokorný. Balet je na repertoáru do roku 1995. Obnovená premiéra 1. června 2000 a derniéra představení 10. prosince 2002.¹³⁵

4.16 Zkročení zlé ženy

Jedním z nejúspěšnějších baletů britského choreografa Johna Cranka na motivy díla Williama Shakespeara, je bezesporu „Zkročení zlé ženy“. Balet o dvou jednáních a deseti obrazech s hudbou podle Domenica Scarlattioho. Národní divadlo uvádí premiéru této taneční komedie o dvou jednáních, dne 27. února 2003. Přes velké zestručnění děje není divák ochuzen o bravurní vykreslení charakteru ústředních postav. Příběh mužného Petruchia, kterému se podaří usměrnit a „převychovat“ hašteřivou Kateřinu, nezískává na přitažlivosti ani po staletích. Neoblíbená mladá žena se po jeho boku stává pokornou a vlídnou. *„Podstata děje této Shakespearovy komedie se promítá do tří velkých duetů: v prvním ukazuje svou převahu Kateřina, ve druhém Petruchio a ve třetím dojde k jejich smíření. Výstupy Biancinyých nápadníků, cesta Petruchia s novomanželkou do nového domova a hladovějící Kateřina, která se snaží ukořistit alespoň kousek jídla, představují jen zlomky komických situací kontrastních k náročným tanečním partům.“*¹³⁶

Děj, který je plný humoru, nadsázky a pohybových gagů, je pro tanečníky velmi náročný, ale divácky vděčný. Choreografii Johna Cranka v hudební úpravě Kurta-Heinze Stolzeho, hudebně nastudoval Sergej Poluektov, Jana Malisová a Václav

¹³⁵ ARCHIV NÁRODNÍHO DIVADLA. *Malý pan Friedemann*. [online]. © 2015 [cit. 2015-03-08]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Inscenace.aspx&ic=54&pn=456affcc-f401-4000-aa6f-c11223344aaa&sz=0&zz=OPR&fo=000>.

¹³⁶ HRONKOVÁ, L. *Díla světové literatury v baletu Johna Cranka*. Národní divadlo, č. 10, červen 2011. ISSN 1212-1045.

Zahradník. Kostýmy jsou z dílny Elisabeth Dalton, která je také autorkou scény. V hlavních rolích při premiéře tančí Alexander Katsapov (Petruchio), Tereza Podařilová (Kateřina), Nikola Márová (Bianca) a Luboš Hajn (otec). Nastudování se dočká 32 repríz a 3. ledna 2006 přichází jeho derniéra.¹³⁷

4.17 Lucrezia Borgia

Osudy jedné z nejznámějších žen středověku, dcery papeže Alexandra VI., rozebírá ve svém románu z roku 1960 Maria Bellonci. *„Tajemné příšeří papežského dvora, bujarost, přepych a neustávající slavnosti renesančních šlechtických dvorů, politické pletichy a diplomatické intriky, milostná dobrodružství opředená dráždivými pověstmi a dohady. Na tomto pozadí se odkrývá příběh papežského rodu Borgia, který se marně snažil uniknout svému osudu. Rodu, nad nímž se střídala zář andělského jasu s démonickým svitem ďábla a v jehož středu stojí samotná Lucrezia Borgia. Žena plná života, touhy, nenávisti i kruté vášně. Ani anděl ani ďábel. Na jedné straně něžná a nezáluďná dívka, na straně druhé zhýralá milenka vlastního bratra, nenávistná vražednice.*

*Libretista, choreograf a režisér Libor Vaculík společně se svým autorským týmem, vytvořili tanečně-dramatický příběh, který je stylizovanou a vygradovanou nadsázkou borgiovské legendy oživující osudy jednotlivých členů rodiny a jejich tragická milostná dobrodružství.“*¹³⁸

Hudební předlohu Petra Maláska nahrává společně s autorem Pražský studiový orchestr ve studiu Fisyo. V hlavních rolích tančí Zuzana Susová nebo Pavla Hruběšová (role Lucrezia). Balet doprovází i zpěv Bány Basikové a Radky Fišarové (role Lucrezia) nebo hlas Michaela Kocába (hlas Býka). Představení s premiérou v Národním divadle dne 20. listopadu 2003 dosahuje 26 repríz a s diváky se loučí derniérou 5. září 2005.

¹³⁷ ARCHIV NÁRODNÍHO DIVADLA. *Zkrocení zlé ženy*. [online]. © 2015 [cit. 2015-03-08]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Inscenace.aspx&ic=415&sz=0&fo=000&ju=0&abc=0&pn=456affcc-f401-4000-aaff-c11223344aaa>.

¹³⁸ ARCHIV NÁRODNÍHO DIVADLA. *Lucrezia Borgia*. [online]. © 2015 [cit. 2015-03-08]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Inscenace.aspx&ic=1685&pn=456affcc-f401-4000-aaff-c11223344aaa&sz=0&zz=OPR&fo=000>

PRAKTICKÁ ČÁST

5 POPIS LITERÁRNÍCH PŘEDLOH

5.1 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann - Louskáček a Myší král

Příběh Štědrého večera v rodině Stahlbaumové před mnoho a mnoha lety, nám přibližuje radostné očekávání Klárky a jejího bratra Ferdy. Děti se těší na rozzářený vánoční stromeček a kupu nádherných dárků. Netrpělivě očekávají příjezd vánočních hostů. Do krásné rodinné atmosféry přichází kmotr Drosselmayer. Přináší dětem velké překvapení. Mimo třech loutek, které se pohybují po otočení klíčkem, jako opravdoví lidé, vyndává z nejhlubší kapsy dřevěného malovaného vojáčka. Ten slouží jako louskáček, neboť mezi svými zoubky dokáže louskat oříšky. Děti se o loutku přetahují tak dlouho, až jim upadne na zem. Kmotříček Drosselmayer však Louskáčkovi ovazuje tělo kapesníkem, s tím, že ráno už bude v pořádku. Holčička ukládá hračku ke spánku a odchází do svého pokoje. Ze spánku jí vytrhne zvláštní pocit, umocněn odbíjením půlnoci na dědečkových hodinách. Vánoční stromeček se začíná chvět a pomalu růst až ke stropu a rázem se proměňuje ve velkou věž. Děvčátko užasle sleduje boj velkých myší a bratrových vojáčků. V jejich čele stojí Louskáček a snaží se přemoci Myšího krále. Jeho marný boj však náhle vyřeší Klářina pomoc. Hozená bačkůrka Myšího krále překvapuje a Louskáček jej probodává. Myši se dávají na útěk.

Taky Louskáček mizí a místo něj se objevuje kmotříčkův synovec, převlečený za prince. Nasazuje korunu myšího krále Klárce na hlavu a oba mizí v zimní noci. Podivuhodná noc je přivádí po karamelové cestě do cukrového království k průsvitnému paláci Cukrové víly. Vše je zde ze sladkostí, fontány jsou plné limonády a zářivé pavilony z bonbónů. Chlapec líčí Cukrové víle duchaplnou pomoc Klárky při jeho boji s Myším králem. Ta oba pochválí a přivolá cukrovinky, které jim předvedou svůj tanec. Ve víru se po mávnutí kouzelného proutku Cukrové víly střídají Čokoláda se svým španělským tancem, Arabská káva ve svém krajkovém závoji, Čínský čaj jako sluneční paprsek, ruské mentolky a nakonec marcipánové pastýřky s dotykem jemnosti. Děti jsou šťastné a ochutnávají bonbony. Při pohledu na matku perníkářku, která láskyplně objímá houf svých rozpustilých dětí, jejich blaženost dosahuje vrcholu. Tanec něžné Cukrové víly dokresluje idylickou scénu. Klárka si přeje být jako ona,

až jednou vyroste. Byl to krásný a veselý večírek. Nezbyvá, než vzít za ruku svého prince a vykročit vstříc budoucnosti.¹³⁹

„Vrchní soudní rada Drosselmayer nebyl ani trochu pohledný člověk, jen malý a hubený, měl spoustu vrásek ve tváři, místo pravého oka velkou černou pásku a také vůbec žádné vlasy, a proto nosil velice pěknou bílou paruku, ta však byla ze skla a uměleckým kouskem. Kmotr sám byl vůbec velmi uměleckým člověkem, který rozuměl dokonce i hodinám a uměl nějaké i sám udělat. Když tedy byly jedny z pěkných hodin ve Stahlbaumově domě choré a nemohly zpívat, tak přišel kmotr Drosselmayer, sundal si skleněnou paruku, uvázal si modrou zástěru a začal špičatými nástroji v hodinách vrtat, až to malou Marii vskutku bolelo, ale hodinám to újmu nezpůsobilo, nýbrž se měly opět čile k světu a hned začaly vesele hrčeti, bít a zpívat, z čehož pak mělo všechno velkou radost. Vždycky, když přišel, přinesl v kapse něco pěkného pro děti, jednou mužíčka, který kroutil očima a dělal poklony, jindy dózu, ze které vyskakoval ptáček, jindy něco jiného. Ale o Vánocích, to vždy přinesl pěknou vyrobenou uměleckou věc, která mu dala hodně práce, a proto ji také, jakmile se dárky rozbalily, rodiče pečlivě uschovali.“¹⁴⁰

5.2 Charles Dickens - Vánoční koleda

Kniha anglického spisovatele Charlese Dickense (1812 – 1870) „Vánoční koleda“ vydána 19. prosince 1843 nakladatelstvím Chapman & Hall, se setkala s vřelým přijetím kritiků i veřejnosti. Veřejnost spatřovala v příběhu obžalobu kapitalismu a hledání ztracených a idealistických hodnot vánočních svátků, které přicházejí po období chmuru. Příběh se stal tak populární, že po něm sáhl film, opera a další média. Povídka o přeměně lakomého, studeného, necitelného a mrzoutského Ebenezera Scrooga o Štědrém večeru. Inspirací k napsání „Vánoční koledy“ se stal pro Dickense Washington Irving a jeho popis starých anglických tradic. Oba autoři zastávali názor, že návrat k tradičním nostalgickým anglickým Vánocům, obnoví sociální

¹³⁹ HOFFMANN, E. T. A. *Louskáček a myší král*. 1. vyd. Praha: Euromedia Group – Knižní klub, 2013. ISBN 978-80-242-3803-6.

¹⁴⁰ BREUER, H. P. O., DICKENS, CH., HOFFMANN, E. T. A., VON WILPERT, G., BUCHT, E., KÖNIGSFELD, O. *Louskáček – Vánoční příběh*. 1. vyd. Praha: Národní divadlo, 2004, str. 10. ISBN 80-7258-168-6.

harmonii a pohodu, které se ze společnosti vytratily. Pero autora vedly traumatické a ponižující zážitky z jeho dětství a sympatie ke všem chudým dětem.¹⁴¹

Příběh nás zavádí do pokoje mrzoutského Ebenezera, kterému se zjevuje duch jeho zemřelého partnera Jacoba Marleyho a varuje ho před utrpením na věčnosti, pokud nezmění své hrabivé způsoby. Připraví jej na příchod dalších duchů, kteří jej budou následovat. Skutečně během spánku navštíví Ebenezera další tři duchové. První - duch minulých vánoc připomíná starému muži jeho dětství a mládí a dotýká se tak jeho něžné stránky. Druhý – duch současných vánoc ukazuje Scroogovi tři odlišná místa (obchod plný radostných lidí, nakupujících na štědrovečerní večeři, rodinnou oslavu písaře, kterého ten den propustil a rodinu, která zůstala bez střechy nad hlavou a choulí se kolem ohně). Třetí – duch budoucích vánoc, přináší mučivé vidiny pekla, pokud se nepoučí a nezmění své chování. Ukazují mu smrt nemocného syna písaře, za kterou bude on odpovědný.

Scrooge se po probuzení stává jiným člověkem, přijme písaře zpět a oplývá laskavostí, soucitem a štědrostí. Syn písaře se uzdraví a duch Vánoc je se Scroogem spokojen.¹⁴²

„Nech, ať se Tě dotknu zde,“ pravil duch a sáhl mu na srdce, „a má ruka tě ochrání nejen před hmotným pádem!“ A když vyřkl tato slova, prošli oba zdí a stáli náhle na pusté venkovské silnici, kde po obou stranách se táhla pole. Město se dočista rozplynulo, nebylo po něm už ani stopy, a zároveň zmizela i tma a mlha, byl teď jasný, studený zimní den a všude se prostíral sníh.

„Nebesa!“ zavolal Scrooge a spráskl ruce, když se kolem sebe rozhlédl. „Vždyť tady jsem vyrostl, tady jsem žil jako chlapec!“

Duch ho pozoroval mírným, laskavým pohledem, a starý pán dosud cítil jemný dotek jeho ruky, přestože byl tak lehounký a kradmý, a zároveň mu vánek donášel tisíce vůně probouzející tisíce myšlenky a naděje, radosti a strasti dávno, ach tak dávno zapomenuté!

„Rty se ti třesou,“ poznamenal duch. „A copak to máš tadyhle na tváři?“

Scrooge jenom nesměle zamumlal, že to je nějaká bradavička, a potom poprosil duch, aby ho vedl, kam se mu zachce.

¹⁴¹ BREUER, H. P. O., DICKENS, CH., HOFFMANN, E. T. A., VON WILPERT, G., BUCHT, E., KÖNIGSFELD, O. *Louskáček – Vánoční příběh*. 1. vyd. Praha: Národní divadlo, 2004, str. 11. ISBN 80-7258-168-6.

¹⁴² DICKENS, CH. *Vánoční koleda*. 1. Vyd. Praha: Nakladatelství XYZ, 2010. ISBN 978-80-7388-443-7.

„Vzpomínáš si na cestu tudy?“ ptal se duch. „Jestli si vzpomínám!“ vzkřikl Scrooge náruživě. „Vyznal bych se tu se zavázanýma očima!“ „Zvláštní tedy, že si na ni tolik let nevzpomněl,“ poznamenal duch. „Pojďme dál.“

Kráčeli dál silnicí, a Scrooge tam rozeznával každou branku, každý sloup a každý strom, až se v dálce vynořil trhový městys se svým mostem, kostelem a vinoucí se řekou. A tu spatřil Scrooge, jak proti nim kluše několik huňatých poníků s chlapci na hřbetě.

Veselí pocestní se stále blížili – a jak přijížděli na dohled, Scrooge je poznával a jmenoval jednoho po druhém. A pročpak ho tak náramně blažilo, že je vidí? Pročpak se mu ty studené oči tak zaleskly a srdce v něm poskočilo radostí, když ty stíny jely kolem něj? Pročpak se tak zaradoval, když zaslechl, jak si všichni přejí navzájem veselé Vánoce, když se loučí na křižovatkách a u postranních cest a rozjíždějí se každý ke svému domovu? Copak znamenaly veselé Vánoce pro Scrooge? Ať mu jdou někam s veselými Vánoci! Jakýpak užitek měl kdy z Vánoc?“¹⁴³

5.3 Alexandr Sergejevič Puškin - Evžen Oněgin

Dílo, které vzniká v dlouhém desetiletém období v letech 1823 – 1833 a ve kterém se vyvíjí hlavní protagonista tak, jako se vyvíjí život autora, je „encyklopedií“ ruského života, portrétem soudobé aristokratické petrohradské společnosti, a společenských forem, které se tak liší od vesnické šlechty. Puškin byl silně ovlivněn tvorbou Lorda Byrona, kterou vnímáme v úvodu románu. Romantická citlivost a smutek Angličana, je postupně nahrazován sarkastickým a vtipným pohledem mladého Rusa.¹⁴⁴

Také jeho postavy se vyvíjí. Něžná a plachá vesnická dívka Taťána, romantický snílek a čtenářka sentimentálních románů, dospívá v krásnou a citlivou ženu. Zatímco povrchní, sarkastický Oněgin, účastník milostných avantýr, kterému jsou otevřeny dveře do vysoké společnosti, kterému nikdo neřekne slůvko ne, si pozdě uvědomuje, co je pravý cit. Puškin, který pobývá nuceně na jihu a je zbaven možnosti publikovat svou tvorbu, začíná psát první kapitoly „Evžena Oněgina“, románu ve verších, jenž se stane vrcholným dílem ruského romantismu a ovlivní směr vývoje ruské literatury,

¹⁴³ BREUER, H. P. O., DICKENS, CH., HOFFMANN, E. T. A., VON WILPERT, G., BUCHT, E., KÖNIGSFELD, O. *Louskáček – Vánoční příběh*. 1. vyd. Praha: Národní divadlo, 2004, str. 8- 9. ISBN 80-7258-168-6

¹⁴⁴ DVORÁK, D., ZUSKA, P. *Oněgin*. 1. vyd. Praha: Národní divadlo, 2005. ISBN 80-7258-208-9.

v roce 1823. Jeho hlavní hrdina Evžen Oněgin je antiromantický „dandy“, se kterým má autor sarkastický soucit a je prototypem tzv. „zbytečného člověka“. Do postavy Oněgina se autor pravděpodobně sám stylizoval. Představuje slovo „Dandy“ jako neologismus, člověka oděného dle západního stylu oblékání, který v ruském jazyce nemá vyjádření. Postava Taťány dostává další rozměr prostřednictvím snového děje, kdy je hlavní hrdinka manipulována magií věštění ze zrcadla, kde má zahlédnout svou budoucí lásku a tím je zpečetěn její osud. Tragickou postavou je v románu také Lenský – romantický básník a snílek. Jeho smrt v souboji s Oněginem, který je jeho údajný sok v lásce, je rozloučení s romantismem v ději.

V roce 1924, kdy je Puškin vykázán, tentokráte na sever, usazuje se v Michajlovskem, kde mu po roztržce s otcem dělá společnost jen jeho milovaná chůva. Rodinu Praskovia Osipova poznal již v létě 1817 a během svého pobytu v Michajlovskem navštěvuje často Trigorskoe, kde je vždy vítán a povzbuzován. Osobní kontakty se sousedy a přáteli, pozorování venkovských zvyků a krajiny, dodávaly básníkovi tvůrčí fantazii a materiál k vytvoření jeho další poezie a prózy. V Michajlovskoje píše dramatickou báseň „Boris Godunov“, satirickou báseň „Hrabě Nulin“, báseň „Zimní večer“ a 3. až 6. kapitulu „Evžena Oněgina“ a začíná psát o sudech svého praděda „Mouření Petra Velikého“. Michajlovskoje je místo, které je možné nazvat matkou autorovy tvorby, místo, které změnilo jeho tvůrčí metody a zamíchalo jeho citlivou myslí.¹⁴⁵

Jeho hrdinové Evžen a Taťána se stávají modelem pro množství pozdějších literárních postav ruských autorů, příběh neopětované lásky a odmítnutí, na pozadí autentického znázornění petrohradské aristokratické společnosti 19. století, však zůstane nedostižen. Poprvé je celistvé dílo publikováno v roce 1833, ale části vychází od roku 1823. Nejčastěji publikovaná verze je z roku 1837, psaná v tzv. „Puškinových sonetech“. Část, která se nazývá „Dopis Taťány Oněginovi“, je nejznámější a velmi často citovanou básní.

Na počátku románu se seznamujeme s Evženem, který má své pevné místo v petrohradské aristokratické společnosti. Nad synem zadluženého otce drží osud ochranná křídla. Přes přízeň starší dámy, později staršího pána, se posunuje po společenském žebříčku. Obléká se výstředně jako Dandy, věnuje velkou péči svému zevnějšku a společně s tehdejší smetánkou nevynechá žádný ples nebo radovánky. Je to výborný tanečník a umí se vlichotit do přízně žen. Není schopen již nikoho milovat a ženy považuje jen za prostředek rozptýlení, popř. společenské nutnosti.

¹⁴⁵ DVOŘÁK, D., ZUSKA, P. *Oněgin*. 1. vyd. Praha: Národní divadlo, 2005. ISBN 80-7258-208-9.

Je to mistr lichotek a intrik, vždy dosahuje svého záměru. Tento znuděný mladý muž už nenachází potěšení ani v ženách, ani v četbě, je přesycen večírky i hlučnou společností. V této době přichází dopis ze zapadlé vsi, který mu oznamuje, že starý strýc umírá a rád by viděl dědice. Evžen přijíždí však pozdě. Strýc je již mrtev a on se, po jeho pohřbu, ujímá panství. Ne všichni sousedé jsou však nadšeni z nezvyklého mladíka.

Ve stejné době se ujímá vedlejšího panství Vladimír Lenský, jenž se vrací ze studií v Göttingenu. Je to jemný a citlivý básník, který věří v lásku, dobro a spravedlnost. Na vsi však nenachází žádnou spřízněnou duši, která by se zajímala o poezii. Nikdo by nečekal, že ji najde v Oněginovi a ti dva budou trávit většinu času spolu. Naivita a upřímná láska Lenského k Olze, která je tak krásná a jednoduchá, uvádí Oněgina v úžas. Přítel mu nabídne, že mu Olgu představí a večer je pozván k Larinovým. Návštěva Oněgina příliš nezaujme, cestou zpět dokonce v kočáře zívá nudou. Ptá se, která ze dvou dívek vlastně zaujala Lenského, zda hezká, ale prázdná Olga nebo zamlklá a pobledlá Taťána. Taťána má po odjezdu obou přátel zmatek v hlavě. Konečně přišel ten, o kterém četla v každé romantické knize, který vstupuje do jejích snů. Chodí a sní, je melancholická, blouzní, neví si rady. Po rozhovoru s chůvou najednou ví, co si počne. Napíše Oněginovi dopis naplněný nejvroucnějšími city. Ví, že tím překračuje společenské konvence, ale nemůže si pomoci.¹⁴⁶

*„...O tobě, milý, snívala jsem,
Než jsem tě znala, byls mi vším,
Tvé oči uhranuly mým,
Srdce mi zaznělo tvým hlasem,
Už dávno...nebyl to jen sen!
Vešels, já k tobě oči zdvihla,
A bleskem zasažená, zjihlá
Má duše řekla: tvoje jsem...”¹⁴⁷*

Věří, že mladý muž na její plné vyznání brzy kladně zareaguje. Dopis pošle po vnukovi své chůvy a čeká na odpověď. Den uplynul a žádná zpráva. Druhý den čeká na Oněgina. Lenský však přijíždí sám. Oněgin se opozdil. Taťána jej s nadějemi

¹⁴⁶ PUŠKIN, A. S. *Evžen Oněgin*. 1. vyd., Praha: Svět sovětů nakladatelství Svazu československo-sovětského přátelství, 1966. ISBN 26-047-66

¹⁴⁷ PUŠKIN, A. S. *Evžen Oněgin*. 1. vyd., Praha: Svět sovětů nakladatelství Svazu československo-sovětského přátelství, 1966, str. 80. ISBN 26-047-66.

a dychtivostí čeká v sadu. Oněgin ji však zmrazí, když jí napomíná, jak nevhodné jsou její projevy náklonosti, omlouvá ji snad jen její mládí a ona je pro něj jako sestra. Dívce se zhroutí všechny sny. Zatím jeho přítel Lenský je utopen v citu k plavovlasé Olze, je absolutně šťasten a tráví s ní veškerý svůj čas. Oněgin si bezstarostně užívá poklidného léta v okolí svého sídla. Přichází zima a s ní i pozvání k Larinovým, které Lenský Oněginovi tlumočí. Tomu se skutečně na návštěvu nechce, ale ze zdvořilosti souhlasí. Taťána chmurně vítá zimní čas, který je plný magie. Věští si svůj osud z odlitého vosku, snaží se v zrcadle najít odpověď na své otázky a trápí jí děsivé noční sny, které se snaží vysvětlit pomocí zakoupeného snáře. K Larinovým se sjíždějí hosté, Taťána má svátek. Přijíždí i Lenský s Oněginem. Oněgin přeje utrápené Taťáně a po odpoledním čaji je pro hosty připraven bál. Lenský nevěří svým očím, když vidí svého přítele v nekonečném tanci s jeho Olgou, ta přijímá a užívá si jeho dvornosti. Žárlivostí zasažený Lenský opouští společnost. Netuší, že se jedná pouze o Oněginovu zlomyslnost. Druhý den jej vyzve na souboj, Evžen lituje své lehkomyšlné hry, ale ješitnost mu nedovolí výzvu nepřijmout. V souboji nezkušený a mladý Lenský padne. Oněgina zaplaví výčitky a čirý smutek nad ztrátou přítele, který mu byl tak blízký, je to zkáza, kterou si nepřál, a jenž jej bude pronásledovat po zbytek dnů. Mladý život nadějného básníka vyprchal. Pro Oněgina už zde na venkově není místo.

Pro Lenského všichni truchlí, ale Olga si najde brzy jiného manžela a opouští dům Larinových. Smutná Taťána se toulá krajinou, vzpomíná na Oněgina a až jednou dojde k jeho domu. Stará hospodyně ji pouští dovnitř a ukazuje jí knihovnu, kde mladý muž trávil svůj čas. Taťána přichází do domu často a čte si z knih, které on tak obdivoval. Skrze zvýrazněné pasáže, se snaží pochopit myšlení a cítění Oněgina. Odmítá všechny nápadníky, matka však po poradě se strýcem rozhodne o jejich odjezdu do Moskvy. Tady, v širší společnosti, si dívka snáze vybere vhodného ženicha. Taťána je z té vidiny nešťastná, ale podrobí se tomuto přání. Loučí se s domovem, s místy, která jsou jí tak blízká a drahá. Po příjezdu do města a návštěvě všech příbuzných se začne účastnit bálů, kde si jí skutečně vyhlídne úctyhodný ženich. Je to tlustý generál – kníže Gremin. Čas plyne a do děje vstupuje opět Oněgin. Právě se koná slavnost, na které zahlédne Taťánu. Nemůže z ní spustit oči. Je to skutečně ona, ta plachá dívka, jejíž vroucný dopis má stále uschován? Je tak klidná a u všech vzbuzuje úctu. Zeptá se proto na ni vzdáleného příbuzného, se kterým prohrál nejednu noc. A on mu s hrdostí představuje svou manželku Taťánu, která je pro svou výjimečnou povahu ozdobou společnosti. Taťána na sobě nedá znát žádné rozpaky a mile s ním hovoří. Oněgin tuto noc nemůže ani usnout, je otřesen setkáním

s Taťánou kněžnou, propuká v něm nezkrotná touha po její lásce. Když je pozván druhý den ke knížeti, nemůže ani dočkat okamžiku, kdy spatří Taťánu, ta mu však nevěnuje více pozornosti, než jiným hostům. Je chladná a zdvořilá. Evžen cítí, že propadl velké vášni. Neví si rady, a proto píše Taťáně dopis, ve kterém prosí za odpuštění. Teprve nyní ví, co ztratil. Vysvětluje, jak se bál ztráty svobody a že jej tehdy zaskočila její vroucnost. Nyní je i on připraven jí vyznat lásku, protože ji cítí:

*„...Ne, být jen s vámi, vidět vás,
Zachytit každé vaše hnutí,
Pousmání rtů, záchvěv řas,
očima lásky uhranutý,
ctít ve vás krásu, k závratí
vdechovat, čím jste srdci drahá,
před vámi zjihlý dojatý,
umírat... byl by vrchol blaha!*

*Není mi dopřán: kvůli vám
Trápí se tu má bludná duše,
Než doživoří, prožívám
V zoufalství stesku, slepě, hlouše
Poslední dny a hodiny.
Bez něhy, bez dobrodiní.
Můj život dohasíná ano,
Aby se neobrátil v dým,
Musí mi dávat každé ráno
Jistotu, že vás uvidím...“¹⁴⁸*

Marně však čeká na odpověď. Píše další dopisy, ale odpověď stále nepřichází. Potkává Taťánu ve společnosti, ale ta mu sotva odpoví na pozdrav. Zničený, zoufalou láskou, se ponoří do četby. Pronásledují jej noční můry, jeho nepřátelé, tělo mrtvého Lenského. Oněgin se straní společnosti. Až přicházející jaro mu vhání do žil novou krev. Rozhodne se navštívit Taťánu. Když ji spatří, klesne na kolena. Taťána si jej dlouze prohlíží a potom k němu promluví. Chladným hlasem mu vyčte jeho touhu po dobrodružství s ní, jako vlivnou kněžnou. Připomene mu čas, kdy se mu nezdála dost

¹⁴⁸ PUŠKIN, A. S. *Evžen Oněgin*. 1. vyd., Praha: Svět sovětů nakladatelství Svazu československo-sovětského přátelství, 1966, str. 205 - 206. ISBN 26-047-66.

hezká, jako venkovské děvče a on ji káral za projevený cit. Ano, mohli být spolu šťastni, stále jej miluje, jako svoj první lásku, ale teď je už pozdě. Taťána se slzami v očích hrdě odchází, zachová věrnost svému muži. Evžen zůstane stát jako omráčen. Navždy ztrácí lásku, která se nikdy nenaplní.

V závěru románu, který Puškin psal čtvrtinu svého života, vzpomněl na své mrtvé přátele, obzvláště ty, které ztratil po povstání Děkabristů:

„Kde jsou ti, jimž jsem v přelíbezných

besedách čet rým po rýmu...

Dopsal jsem Oněgina bez nich.

Pro povzdech půjdu k Saadimu:

jedny smrt, druhé dálka bere...

A kde je dnes ta, podle které

vytvářel jsem svou Taťjanu...

Co, osude, zpět dostanu?...

Je šťastný ten, kdo mermomocí

Nedočet román života,

kdo věděl, proč se odpoutá

od karnevalu před půlnocí,

a v nejlepším vstal od vína

jako já od Oněgina.“¹⁴⁹

5.4 William Shakespeare - Romeo a Julie

Příběh, který zpracoval William Shakespeare, je znám již od antiky. Kořeny jsou uloženy v sicilském příběhu o „Pyramovi a Thisbe“ a jako první tento námět použil Ovidius v „Metamorfózách“. Téma znesvářených rodin můžeme vysledovat i v Dantově „Božské komedii“, kdy se jedná pouze o spor Monteků z Verony a Kapuletů z Brescie. Zde se ovšem nejedná o žádnou milostnou zápletku. Poprvé se milenci objevují ve zpracování Masuccia Saleriana v novele z roku 1476 – „Mariotto et Ganozza“, poté následuje přepracování Luigiho Da Porto z roku 1530, milenci jsou již pronásledováni intrikami a samotný děj je posazen do Verony v letech 1301 – 1304. Takto příběh vidí

¹⁴⁹ PUŠKIN, A. S. *Evžen Oněgin*. 1. vyd., Praha: Svět sovětů nakladatelství Svazu československo-sovětského přátelství, 1966, str. 216. ISBN 26-047-66.

i Matteo Bandello ve své povídce z roku 1554. Povídka se přes francouzský a anglický překlad dostává k anglickému básníkovi Arthuru Brookovi a ten ji zpracovává v roce 1562 do veršované podoby pod názvem „Tragická historie Romea a Julie“. Ovlivněn těmito předlohami přepracovává Shakespeare námět do podoby dramatu, odlehčuje tragický tok děje komickými výstupy a posiluje význam postavy Merkucia a Parise. Dokončení hry je datováno pravděpodobně do roku 1595. Jeho tragédie veronských milenců „Romeo a Julie“ je přeložena do mnoha jazyků, je stále uváděna na mnohých divadelních scénách a nemalý počet je i operních a baletních zpracování.¹⁵⁰

Shakespearovo drama nás přenáší do Verony, města nekonečných litých soubojů mezi zneprátenými rody Monteků a Kapuletů. Brzké ráno na náměstí, plné trhovců, je předzvěstí blížící se potyčky, na jejímž začátku je služebnictvo obou rodin, později se připojují i šlechtici. Krutý boj přerušuje až příchod veronského knížete s družinou. Ten účastníkům vyhrožuje trestem usmrcení za rozpoutávání neustálých soubojů. Otec Montek se táže svého synovce Benvolia, kdo souboj rozpoutal a kde se nachází jeho syn Romeo. Romeo však od svítání bloumá ulicemi, sužován nešťastnou láskou k Rosalině, která ji neopětuje.

V druhém obrazu přichází k otci Kapuletovi mladý šlechtic Paris se žádostí o ruku jeho čtrnáctileté dcery Julie. Ten se zdráhá tak mladou dívku provdat a nabízí Parisovi účast na večerní slavnosti v jeho domě. Julie bude uvedena do společnosti a sama mu může projevit svou náklonost. Pozvánky na večerní slavnost nechá roznést sluhou, kterého potkává Romeo. Ten o slavnosti hovoří s Benvoliem a ten jej láká k tajné návštěvě nepřítelova domu. Už jenom proto, aby viděl kouzelnou Rosalinu, Romeo souhlasí. Ve stejný čas vchází do pokoje své dcery matka Kapuletová, připravuje ji na návštěvu Parise a jejich budoucí svatbu. Mezi přicházející hosty do domu Kapuletů, se v maskách poutníků vmísí Benvolio, Romeo a jeho přítel Merkucio. Do tanečního sálu vstupují Kapuletovi se svou dcerou Julií a synovcem Tybaltem. Romeo spatří Julii a je zasažen její krásou.

*„Ta učí pochodně jak zazářit!
Zdá se, že visí noci na tváři
Jak černochovi drahý kámen v uchu.
Po ní se může zatoužit jen v duchu.
Jak s hejnem vran když táhne holubice,*

¹⁵⁰ AMBRUZOVÁ, O. *Balet a jeho osobnosti*. 1. vyd. Praha: JEŽEK – nakladatelství, 1999, str. 241 - 242. ISBN 80-85996-28-6.

*Tak ona předčí svoje společnice.
Počkám, až dotančí, a dotknu se jí,
Mé bídné ruce požehná ta její.
Já že jsem miloval? Lžeš, srdce, hled',
tys pravou lásku potkalo až teď...*¹⁵¹

Později, když s Julií tančí, jí vyjeví svůj obdiv a stane se tak terčem Tybaltova hněvu. Ten jej poznává a je rozlícen drzostí Monteka, který vstupuje na znepřátelenou půdu. Otec Kapulet však jeho vražedné úmysly zchladí a propouští návštěvníky v míru. Oba mladí lidé se dozvídají, že patří k znepřáteleným rodům. Pozdě v noci se Romeo vrací pod Juliin balkon a oba si slibují věrnou lásku. Romeo vyhledá následující den otce Lorenza, kněze, kterého žádá o urychlený svatební obřad. Františkán nakonec souhlasí a doufá ve sblížení obou rodů. Přátelé nepoznávají Romea, ten je k nepoznání změněn. Poté, co mu chůva předala Juliin dopis jen září. Jeho odpověď Julii, s místem konání sňatku, odnáší chůva zpět. Lorenzo oba zamilované oddává ve své cele. Na veronském náměstí právě pokračuje veselice, které se účastní Benvolio a Merkucio. Mají velkou obavu z převahy Kapuletů. Ta se potvrdí s příchodem, spory vyhledávajícího, Tybalta. Ten hledá svou novou oběť a zaměří se na Romea, který doplnil skupinku dvou přátel. Domlouvá v dobrém rozmaru Tybaltovi, který však zaútočí na Merkucia. Ten jej chvatně odzbrojí, ale Tybalt zákeřně vytáhne dýku a Merkucia bodne. Romeo oslepen bolestí nad ztrátou přítele v boji Tybalta zabíjí. Zděšený Benvolio nabádá Romea k útěku. Za smrt Tybalta mu hrozí trest smrti. Rozlícený kníže začne v přítomnosti Monteků a Kapuletů šetřit Merkuciovu a Tybaltovu smrt. Romeo se nesmí vrátit do Verony. Chůva sděluje Julii, že byl Tybalt zabit. Ta nedokáže pochopit, proč to Romeo udělal a velmi se hněvá, posílá chůvu, aby Romea vyhledala.

V domě Kapuletů zatím Paris domlouvá svatbu s otcem Julie. Zatím Romeo tajně navštěvuje Juliin pokoj, použil provazový žebřík, noc však velmi rychle ubíhá a Romeo je varován chůvou. Je čas se rozloučit, do pokoje vchází Juliina matka. Oznamuje ji datum svatby s Parisem. Julie se však matce postaví a až rozhněvaný otec donutí Julii, aby datum vzala na vědomí. Julie spěchá pro radu k otci Lorenzovi. Zde se setkává s Parisem, který se již nemůže dočkat svatby.

Julie v zoufalství přijímá od Lorenza nápoj, který po vypití simuluje smrt. Má si jej vzít večer před svatbou s Parisem. Lorenzo ji slibuje, že o všem uvědomí Romea

¹⁵¹ SHAKESPEARE, W. *Romeo a Julie*. 1. vyd. Praha: ARTUR – nakladatelství, s. r. o., 2010, str. 37. ISBN 978-80-87128-46-6.

a ten ji přijde zachránit do hrobky. Julie skutečně večer nápoj vypije. Ráno se ji snaží probudit chuť a nedaří se jí to. Uvědomuje matku a brzy se tragická zpráva roznese po celém domě. Rodina nechá tělo Julie přemístit do hrobky. O její smrti přináší do Mantovy zprávy Baltazar, Romeův sluha. Romeo však neobdržel od Lorenza žádný dopis. Kupuje si u lékárníka jed a odjíždí do Verony. Vyhledá hrobku Kapuletů. Před hrobem se setkává s Parisem, který mu chce zabránit ve vstupu do hrobu. S velkou bolestí nachází bezvládné studené tělo Julie. Nemůže bez milované ženy žít a vypije připravený jed. Padá mrtev vedle své lásky. Julie se pomalu probouzí a objev mrtvého Romea, jí nedává jinou volbu, než zemřít vedle něj. Od tohoto úmyslu ji neodradí ani příchod Lorenza, který se oprávněně obává toho nejhoršího. Romeo však všechned jed vypil, a proto Julie používá jeho dýku. Přivolaný kníže veronský vyslechne Lorenza i sluhu Baltazara, ale vyčítá rodinám tragédii, ke které nemuselo dojít. Oba rody se po smrti mladých lidí usmířují.

„Smutný mír s sebou přináší to ráno.

Slunce se bojí na zem podívat.

Co odpustím, co bude potrestáno,

O tom se ještě bude rokovat:

Truchlivé svědectví nás přežije

V příběhu Romea a Julie.¹⁵²

¹⁵² SHAKESPEARE, W. *Romeo a Julie*. 1. vyd. Praha: ARTUR – nakladatelství, s. r. o., 2010, str. 143. ISBN 978-80-87128-46-6.

6 POPIS BALETNÍCH LIBRET

6.1 Libreto k baletu Louskáček – Vánoční příběh

Baletní pohádka o dvou jednáních na hudbu Petra Iljiče Čajkovského. Libreto Youriho Vàmose, talentovaného maďarského choreografa, podle díla „Vánoční koleda“ Charlese Dickense a „Louskáček a Myší král“ Ernsta Theodora Amadea Hoffmanna.

Libreto:

První scéna nás zavádí do Londýna 19. století, kdy ulici zdobí rozsvícené vánoční svíčky. Vánoční náladou nedotčený mrzoutský lichvář Scrooge bezcitně připomíná sousedům jejich půjčky. Svého účetního Boba Cratchita za jeho dobrou náladu propouští ze svých služeb. Muž, který zůstává na Štědrý den bez peněz a tím i bez možnosti zajistit rodině vánočního krocana, je smutný. Jeho dcera Klárka se tak nedočká vytouženého vánočního dárku – loutky Louskáčka. Malé děvče je nešťastné a prosí lichváře, aby mu Louskáčka věnoval. Ten však loutku raději rozbíjí. V této chvíli se Scroogovi zjevuje zemřelý obchodní partner Marley, spoutaný pekelnými řetězy.

Lichvář se však nenechá vyvést z míry a odchází domů. Stále vracející se obraz mrtvého partnera mu však nebrání ulehnout k spokojenému spánku. Děsivé sny však brzy jeho sladký spánek přeruší. Strašlivý duch smrti a jeho otroci mu nasazují řetězy a odvádí ho do pekla. Zažívá neskutečné utrpení, které ukončuje až zásah dobré víly Vánoc. Ta mu připomíná jeho lepší já a pomáhá mu napravit tak všechnu křivdu, kterou způsobil. Lichvář opravuje rozbitou loutku Louskáčka a daruje ji malé Kláře. Ve snu prožívá neskutečnou radost dívky a také všech ostatních dětí, které obdaroval. Po probuzení ze snu se v jeho životě vše změní. Snaží se o nápravu a děj tak spěje ke šťastnému konci, který je završen spokojenými lidmi na ulici. Všichni mají otevřená srdce a těší se na přicházející večer.

6.2 Libreto k baletu Oněgin

Libreto baletu o třech jednáních a šesti obrazech vytvořil, podle románu Alexandra Sergejeviče Puškina, John Cranko na hudební aranžmá Kurta-Heinze Stolze, jenž volně použil hudbu Petra Iljiče Čajkovského.

V libretu vystupují:

Statkářka Larinová, Taťána a Olga – její dcery, chůva, Evžen Oněgin, Vladimir Lenský, kníže Gremin, hosté na plese, občané Petrohradu, venkované a příbuzní.

I. Jednání

1. Scéna – Zahrada paní Larinové

Paní Larinová, Olga a její sestra dokončují šaty na nadcházející slavnost. Taťána bude mít narozeniny. Paní Larinová přemýšlí o budoucnosti svých dcer a vzpomíná na své ztracené mládí a krásu. Lenský, mladý básník, dvořící se Olze, přivádí přítele z Petrohradu. Přestavuje ho jako Oněgina. Je to muž, znuděný městem a hledající rozptýlení na venkově. Mladá Taťána je plna romantických představ a ihned se do Oněgina zamiluje. On je tak odlišný od místních lidí. Oněgin však na druhou stranu vidí v Taťáně jen naivní venkovskou dívku, která čte příliš mnoho romantických románů.

2. Scéna – Taťánina ložnice

Zamilovaná dívka se utápí v představách o své první lásce, sní o Oněginovi a píše mu vášnivě milostný dopis, který dává k doručení sestře.

II. Jednání

1. Scéna – Taťániny narozeniny

Provinční šlechta přichází na oslavu. Zabývá se pomluvami o pobláznění Lenského Olgou a předpovídá romanci mezi Taťánou a cizincem Oněginem. Oněgina společnost nudí. Potlačuje své zívání a zjišťuje, jak je těžké udržet pozornost. Kromě toho je velmi podrážděn dopisem Taťány, který považuje pouze za výbuch dospívající lásky. Hledá chvíli, kdy Taťáně oznámí, že ji nemůže milovat. Taťána, zdrcená odmítnutím, si nevšímá ani projevu náklonosti knížete Gremina. Ten Taťánu miluje a paní Larinová doufá, že vztah dojde k naplnění. Znuděný Oněgin se rozhodne vyprovokovat Lenského flirtováním s Olgou. Ta se k jeho flirtu připojí. Lenský však bere celou záležitost s vášnivou vážností a vyzývá Oněgina na souboj.

2. Scéna – Duel

Taťána a Olga se snaží přesvědčit Lenského, aby od souboje odstoupil. Jeho vysoké romantické ideály, které jsou zničeny zradou přítele a nestálostí milované Olgy, vedou k tomu, že se duel uskuteční. Oněgin zabije svého přítele a teprve nad jeho

tělem je jeho studené srdce dojaté hrůzou vlastního činu. Taťána si uvědomuje, že její láska je pouze iluze, poněvadž Oněgin je sebestředný a prázdný.

III. Jednání

1. Scéna – St. Petersburg – Palác knížete Gremina

Uplynulo mnoho let a Oněgin se vrací do Petrohradu ze svých cest po celém světě. Kníže Gremin se nedávno oženil a Oněgin je pozván na slavnost. Je šokován, když zjistí, že jeho elegantní mladá žena, je vlastně Taťána. Je to dívka, kterou odvrhl. Jak se jenom změnila. Uvědomuje si svou chybu a dojde mu, jak zbytečný byl jeho život.

2. Scéna – Taťanin pokoj

Taťána čte milostný dopis od Oněgina. Ten stojí před ní a čeká na její odpověď. Taťána vzpomíná na minulost a na svou lásku k němu. Říká mu, že jeho láska přichází příliš pozdě, ona chce zůstat věrná svému manželovi. Oněgin ji zoufale prosí, ale Taťána ho žádá, aby odešel a již se nevracel. Konečně ji poslechl a nechává jí zhroucenou žalem.

6.3 Libreto k baletu Romeo a Julie

V baletu vystupují:

Kapulet, Kapuletová, Julie - jejich dcera, Tybalt, jejich synové, vévoda veronský, Paris - veronský šlechtic, chůva ve službách Kapuletů, Montek, Monteková, Romeo - jejich syn, Merkucio - Romeův přítel, Benvolio - Romeův bratranec, mnich Lorenzo, hosté, masky, šlechtici, stráže, družičky.

Obsah libreta:

I. Jednání

Prolog

Na scéně je osamocen otec Lorenzo v tušení blížící se tragédie. Za jeho postavou prosvítá skrze velkou „klíčovou dírkou“ světlo, jako z jiné dimenze. Klíčová díрка se otevírá a vypouští královnu snů a stínů Mab. Klíčová díрка se po dalším roztažení mění ve dva na sebe hledící profily, profil muže a ženy. Ty se od sebe dále vzdalují. Mab, která ovládne celou scénu, uvádí děj do pohybu. Představuje konkrétní

aktéry příběhu. Lorenzo se ji snaží uchopit, ale ona opět mizí v klíčové dírcce a Lorenzo je opuštěn sám v prázdném prostoru.

1. Scéna - Ulice

Lorenzo, obklopen Monteky (muži) a Kapulety (ženami), se po chvíli probírá ze svého děsivého snu. Je čas ranní mše, kterou začíná veronský den. Otec se plně věnuje svým ovečkám, kterým poskytuje svou lásku, radu a porozumění. Po mši však zůstává opět sám a „noční můra“ v podobě královny Mab jej začne nelítostně pronásledovat.

Její vliv má v reálné rovině vliv i na Monteky a Kapulety, kteří opouští smířlivý tón a začínají si nadávat. Přichází opilý Merkucio, který nepatří k žádnému z rodů, ale je přítelem Romea. Merkucio provokuje společnost svým vtipem a urazí Kapulety. Mezi Monteky a Kapulety vzniká okamžité napětí. To ještě přirostí příchod Tybalta, respektovaného a tvrdého synovce Kapuleta. Tybalt plivne na ležícího Merkucia, který jej irituje vším, co on sám postrádá, lehkostí, důvtipem a humorem. Stejným gestem se mu odvděčí Merkucio a vzniklý konflikt mezi Monteky a Kapulety musí ukončit až příchod Otce Lorenza. Dav se zahanbeně rozchází a Lorenzo zůstává sám s královnou Mab v zádech.

2. Scéna - Juliin pokoj

Rozverná Julie se chystá ulehnout do postele. Tři chůvičky s ní mají ale mnoho práce. Dívka, která je ještě napůl dítětem, s nimi laškuje. Přichází energický otec Kapulet, aby dal dívce láskyplně dobrou noc. Dívce popřeje dobrou noc i bratranec Tybalt a oba společně odcházejí. Julie už zůstává v posteli, ale spát se jí nechce. Rozsvítí lampičku, kterou chůvičky zhasly a zmocňuje se jí neposednost. Tu krotí otec Lorenzo, který jí přichází, jako každý večer, udělat křížek na čelo. Lorenza u postele Julie, opět zmrazí přítomnost královny Mab. Děj ožívá světem snů a fantazie. Královna Mab promlouvá do duše Julie a probouzí v ní ženu. Lorenzo se probouzí ze své strnulosti a pohlédne na Julii. V jejích očích se objeví něco nového, nad čím musí přemýšlet. Odchází dát dobrou noc Romeovi.

3. Scéna - Romeův pokoj

Zasněnému Romeovi vstupuje do snu královna Mab. Probuzený Romeo jí chce dohonit a uchopit. Do cesty mu vstupuje jeho matka – paní Monteková. Ta k synovi chová ochranný cit. Přichází otec Lorenzo. Královna však všechny tři zmrazí

a přede pavučinu v duši Romea, jako dříve v srdci Julie. Děj pokračuje uložením Romea ke spánku. Ten je však narušen hlučným příchodem Merkucia. Romeo jej chce seznámit se svým snem, ale je odmítnut a oba opouští pokoj s vidinou návštěvy noční Verony.

Intuice otce Lorenza, který se vrátí zpět do Romeovy ložnice, nezůstane bez povšimnutí Mab, obrací jeho kroky opačným směrem.

4. Scéna - Předples, Masky

Ke Kapuletům přichází paní Monteková, jako vzácný host na připravovaný ples. Všichni musí mít masky, které jsou z jedné strany mužská a z druhé strany ženská tvář. Ve chvíli příchodu Tybalta, královna Mab zastaví čas. Mezi strnulými postavami s maskami v rukou probíhá Julie. Královna oživí Tybalta, který se zlobí na Julii, že nemá masku. Zastavený čas se opět rozběhne. Lorenzo, stále s obavami, hledá Romea. Mab vezme na sebe podobu Romea a hraje si s Lorenzem na schovávanou.

Paní Monteková v doprovodu pana Kapuleta a Tybalta vchází do domu Kapuletů na ples. Merkucio a Romeo se skupinou Monteků v bujaré zábavě vchází rovněž do domu.

Romeovi se na ples nechce, ale královna Mab melancholického mladíka na ples popostrčí.

5. Scéna - Ples

Na plese jsou ústředními postavami pan Kapulet a paní Monteková. Všichni tančí v maskách žen nebo mužů v bizarní scéně. K nasazení masky je nucena i Julie a Romeo. Oba tančí se svými rodiči. Ve víru tance zůstane Romeo s Julií osamoceně na scéně. Pohlédnou si do očí a zamilují se do sebe. Odhodí masky a Julie odvádí Romea do jiných komnat. Otec Lorenzo se snaží oba mladé lidi chránit a zabrzdit Tybalta, který tuší, že se děje něco nekalého. Královna Mab však zaměňuje Lorenza za Merkucia. Ten je konsternován situací, ve které se ocitl s maskami obou mladých lidí v ruce. Ve chvíli, kdy hrozí Merkuciovi smrt rukou Tybalta, královna Mab zastavuje děj a nechává masky zmizet. Tybalt však přesto Merkucia obviní a nechá jej vyhostit z plesu. Do stejné pozice dostává Mab i Lorenza. Ve chvíli, kdy si Lorenzo pomyslí, že už není úniku, Mab otvírá klíčovou díрку, ve které se Romeo s Julií líbají. Tybalt a všichni Montekové i Kapuleti jsou šokováni. Z napjaté atmosféry, která na plese vzniká, Mab oba milence vymaňuje a nechává je se něžně rozloučit. Jejich rodiče se rozcházejí se vzrůstající agresí. Lorenzo, s maskami v rukou, hledá klíč k urovnání celé

situace. Mab, která zůstává sama, rozhýbe dav mužů Monteků a žen Kapuletů, kteří posílení alkoholem, přistupují k erotikou nabitému tanci. Kapuleti jej však ukončují typicky ženským úskokem.

6. Scéna - Balkon

Královna Mab opět vede kroky Romea k Julii. Ten se dostává pod její balkon. Julie je několikrát zavolána zpět do domu, ale královnino kouzlo ji snáší dolů do náruče Romea. Královna je se svým počínáním spokojena. Zatímco přicházející utrápený Lorenzo přemítá s maskami v rukou, jak mohl této situaci a znepřátelení rodů předejít.

Lorenzo ucítí sílu lásky obou mladých lidí.

II. Jednání

Temný obraz s ležícími těly Julie a Romea, nad kterými se prochází královna Mab.

7. Scéna - Příchod komediantů

Na scéně se objeví v režii královny další aktéři. Pár komediantů s jejich čtyřmi dětmi. Komediantřata tančí s královnou, neboť jako děti ji mohou vidět. Rámus, který tato skupina tvoří, probudí celé město. Přichází i Lorenzo, který je ve svém živlu a odvádí dav stranou. V prázdném prostoru zůstane Mab.

8. Scéna - Lorenzova cela

Zmatený Lorenzo s maskami v rukou, je přiveden na scénu královnou Mab. Jeho mysl se toulá všemi směry, chce se vrátit zpět k víře a přírodě. Mab jej však bolestně vrací do skutečnosti. Když se studeného dechu v zádech zbaví, spatří Romea. Ten by se rád vyzpovídal ze své lásky. Julie přichází za knězem také. Zamilovaní lidé přemluví kněze, aby je oddal. Ten jim nejdříve domlouvá a nabízí jim jejich masky, potom však prolamuje rodové tabu a požehná jejich svazku.

9. Scéna - Ulice – Komedianti

Na scénu přivádí Merkucio dav Monteků a Kapuletů a všichni společně hledají komedianty. Nachází však podivně ztuhlé figuríny, které se jen pomalu roztančí. Teprve rychlý tanec přináší všeobecné veselí, které přerušuje jen smutek Merkucia, nad vlastní samotou. Scénu oživí tanec malých komediantů v renesančních

kostýmech. Merkucio je však s páskou na očích odeslán davem Monteků a Kapuletů do jiného prostoru. Zůstane sám, oni usazeni jako publikum na svých místech.

S páskou na očích potkává Merkucio Romea. Chvilí spolu žertují a poté nasazuje Merkucio pásku na oči svému zamilovanému příteli. Převádí ho zastaveným časem k publiku, které očekává komediantské představení. Představení předvádí malé děti, které hrají příběh o Romeovi a Julii, ale se šťastným koncem. Publikum je nadšeno, ale principálové se zlobí. Romeo postrádá Merkucia, který se mezitím vytratil. Když jej Romeo nachází, má zvláštní smutek ve tváři. Tuší věci příští, ale ihned vše hází za hlavu.

10. Scéna - Ulice – Souboje

Příchod Tybaltů radikálně mění atmosféru. Přes snahu Merkucia skrýt Romea před jeho hněvem, jej Tybalt objevuje. Dav se rozděluje do dvou táborů a vzniká napětí. Romeo se pokouší usmířit svár s Tybaltem podáním ruky, ale Tybalt ho napadá. Merkucio se Tybaltovi postaví místo Romea a začne souboj. V něm stojí proti sobě Tybaltova agresivita a Merkuciova obratnost a humor. Romeo se snaží souboji zabránit, ale dav už oba účastníky povzbuzuje. Vše zmrazí královna Mab, která rukou v bílé rukavici zakryje Merkuciův obličej. Veškerá agresivita odchází a Merkucio je konfrontován s královnou smrti. Padá mrtev do Romeovy náruče. Romeovi bolest zastře rozum. Společně s Monteky se vydává za Tybaltem, který se cítí provinile. Začne boj na život a na smrt. I Tybalt opouští život skrze dotek Mab. Zděšení z nastalé situace přivádí na ulici Kapuleta i Montekovou, zdrceného Lorenza a Julii. Romeo, který se stal vrahem jejího milovaného bratrance, musí čelit její agresii. Dochází i ke konfrontaci Montekové a Kapuleta a oba rody si odnášejí své mrtvé.

Ve vyprázdněném prostoru se Lorenzo, plný nevýslovné bolesti a vzteku, obrátí proti všemu, co rozmetalo jeho dobrou vůli a snahu. Vše je však zbytečné.

11. Scéna - Romeův pokoj

Romeo, který ztratil přítele a ztratil i lásku milované ženy, propadá zoufalství. Při odchodu z jeho pokoje mu cestu zastoupí matka. Tentokrát je tvrdá a plná zloby. Za asistence tří Monteků mu nutí masku. Když ji syn odmítá, je vykázán jednou provždy z domu. Před domem potkává Lorenza, který mezitím nabyl opět svého klidu a rozhodnosti a nachází u něj oporu a útěchu. Lorenzo jej posílá za nešťastnou Julií.

12. Scéna - Juliin pokoj

Julie se ponořuje do myšlenek, které jí přinášejí jen utrpení. Nedokáže pochopit, jak se z člověka, kterého před pár hodinami milovala, najednou stal vrah jejího bratrance. Příchod Romea, který jí prosí za odpuštění a vyznává jí lásku, jí nic neusnadňuje. Rozervaná duše Julie, by chtěla Romeovi odpustit, ale druhá část jej od sebe odhání. Na poslední chvíli se v ní něco zlomí a zavolá Romea zpět. Oba dají průchod své vášni. Nad ránem však noční můra Julii ukazuje, že Romeo není u ní v bezpečí. Ten musí opustit její pokoj, ale ještě několikrát se vrací k společnému spánku a objetí. Jejich propletená těla a duše zmrazí opět královna Mab a ve snu se ocitají na projížděce mezi hvězdami. Je tu ovšem ráno a kruté loučení. Oba netuší, že se vidí naposledy v tomto světě. Julie už slyší kroky otce, kterého doprovází tři Kapuleti. Otec nese v rukou masku a trvá na tom, aby si jí Julie nasadila. Mab opět zastavuje děj. Julii nabízí pomoc otec Lorenzo, který má pro ni řešení. Podává jí černou rukavici s vysvětlením jejího využití. Děj se opět rozbíhá a Julie přijímá od otce masku. Jakmile se však za ním a jeho nohsledy zavřou dveře, s odporem se masky zbaví. Vytáhne černou rukavici pod polštářem. Protože postupuje podle Lorenzova doporučení, upadá brzy do tvrdého spánku. Chůvička, která ji nachází, zjišťuje, že Julie není živá. Zdrčený otec Kapulet ji bere do náručí.

13. Scéna - Míjení – hrobka

Lorenzo s Juliinou maskou v jedné ruce a černou rukavicí v druhé ruce, přichází na smluvené místo a čeká na Romea. Prostor se náhle zvětšuje a táhne Romea opačným směrem, tak, že jej Lorenzo není schopen dostihnout. Lorenzo se ocitá na domluveném místě. V dobré víře pokládá masku na zem a přes ni černou rukavici. To je vzkaz pro Romea. Zásahem osudu nebo snad Mab, rukavice mizí. Když se na místo dostává Romeo, nachází pouze masku a zmocní se jej neblahá předtucha a rozbíhá se hledat Julii. Do děje zasahuje opět nevyzpytatelná Mab a otvírá nový prostor. Tímto prostorem je hrobka s „mrtvým“ tělem Julie, které je zde uloženo. Mab zde pobývá až do chvíle, kdy přichází Romeo. Naplnily se jeho nejtemnější obavy. Zoufale se snaží Julii vrátit k životu, a když se mu to nedaří, odhodlá se k zoufalému činu. Sám sáhne někam do neznáma a nahmatá bílou ruku Královny Mab. Přejede si s ní po obličeji a umírá vedle Julie a setkává se tváří v tvář s Mab. Julie po probuzení objeví tělo mrtvého Romea a bolest ze ztracené lásky ji donutí přistoupit ke stejnému rozhodnutí, které před ní učinil Romeo. Volá královnu Mab, která ji zbaví života a Julie vydechne naposledy vedle své lásky Romea.

Epilog

Lorenzo, sevřen v úzkém prostoru, obklopen pomyslnými zdmi, které se nedají prostoupit a téměř rozdrcen, vidí poslední obraz. Ten mu ukazuje nesmyslnou smrt mladých lidí, která však ukončila nesmyslný svár obou rodů. Mab si odvádí duše Romea a Julie do svého světa. Před Lorenzem se však jako pokaždé klíčová dírka uzavírá a zůstává nevpuštěn. Navíc ztrácí svou víru v cokoli i v sám sebe, a je pro něj nejhorší muset ještě žít.

7 SROVNÁNÍ OBSAHU BALETŮ S LITERÁRNÍMI DÍLY

7.1 Louskáček – Vánoční příběh

Libreto: Youri Vámos, podle Charlese Dickense a E. T. A. Hoffmanna

Hudba: Petr Iljič Čajkovskij

Dirigent: Sergej Poluektov

Choreografie: Youri Vámos

Scéna a kostýmy: Michael Scott

Nastudování: Joyce Cuoco, Uwe Schröter

První premiéra dne 9. prosince 2004 v 19:00 hodin na scéně Národního divadla.

Role:

Starý lichvář Scrooge: Jiří Vrátil

Bob Cratchit: Alexandre Katsapov

Paní Cratchitová: Nikola Márová

Klára Cratchitová: Adéla Pollertová

Policista Bobbie: Jiří Kodym

Drosselmayer: Luboš Hajn

Paní Drosselmayerová: Michaela Wenzelová

Đábel: Alexandre Katsapov

Víla Vánoc: Nikola Márová

Klára ve snu: Zuzana Susová

Louskáček: Jiří Kodym

Na velkém úspěchu tohoto představení se podílí spojení krásné Čajkovského hudby a lehce děsivé Dickensovy Vánoční koledy.

Scéna, kterou vytvořil pro Youriho Vámose jeho téměř „kmenový scénograf“ Američan Michael Scott, navazuje na tuto anglosaskou dějovou linii. Diváky okouzlí realistické zasněžené domy, světlka v oknech, víla s kouzelnou hůlkou, odbíjející hodiny, nazelenalí čerti. Scott je také autorem autentických kostýmů ve viktoriánském stylu. Pro co největší mystérium a tajemno, je však také velmi důležitá práce se světlem. Světlo vystihuje nejlépe atmosféru, kterou právě probíhající příběh přináší. Nezapomenutelný okamžik, kdy se při snění starého muže začne vznášet ke hvězdám jeho lůžko, přivedla k úžasu nejen malé diváky. Výjimečné světelné efekty má na svědomí Klaus Gärditz, talentovaný osvětlovací návrhář, který spolupracuje, mimo jiné,

s baletem „Deutsche Oper am Rhein“, Erichem Walterem a Heinzem Spoerlim. Kouzlo představení umocňují taneční výkony Adély Pollertové, která v Pas de deux s Jiřím Kodymem, působí neskutečně křehce jako papírová panenka. Tanec obou sklízí zasloužené ovace. Působivost tance souboru ve slavném „Valse des Fleurs“, neseném tématem lesních rohů, půvab výkonu malých tanečníků, harmonie roztančených dvojic v modrých kostýmech s Čajkovského hudbou a s pohádkovou zimní kulisou, nese velký podíl na úspěchu představení. Toto vše způsobuje, že Vámosovo podání „Louskáčka“, je naprostým bestsellerem baletu Národního divadla již od roku 2004 a staví tak s příchodem zimy před mnoho rodin s dětmi otázku – jak sehnat lístky na „Louskáčka“?

Nastudování „Louskáčka“ Youriho Vàmose ve scénické úpravě Michaela Scotta, nepřináší příběh původního tématu střetů vojáčků s myším králem. Ani nezobrazuje sociálně kritická témata dnešní doby. Využití pohádek v lidovém chápání usnadňuje sdělení podstaty všech základních zkušeností člověka v životě, ať už se jedná o lásku, nenávist, štěstí či bolest, radost nebo zradu. Pohádku není tedy možné považovat za prostoduché sdělení děje. Vámosovo pojetí příběhu „Louskáčka“ jednoduše spojuje pohádku E. T. A. Hoffmanna „Louskáček a Myší král“ s „Vánoční koledou“ Charlese Dickense. *„Tato kombinace mu dovoluje dvě věci: může hodnověrně vyprávět rámcový děj o napraveném lakomci a podivínovi Scroogeovi a může tanečně ztvárnit základní dějové prvky pohádky k velké radosti klasicky orientovaného milovníka baletu. Vámos nenabízí abstraktní kuchyňskou estetiku ve stylu „Nouvelle Cuisine“, nýbrž smyslovou opulenci klasické Velké kuchyně.“*¹⁵³

Pracuje také s myšlenkou Richarda Wagnera, že opravdové šílenství člověka se projevuje ve snu. Proto sen lichváře Scrooga dohání téměř k šílenství, když jej noční můra vrhne do ďáblovy kuchyně a to střídá jeho vysvobození něžnou vánoční vílou, která jej přenáší do světa dětství a pohádek. Světa, ve kterém je všechno krásné a lidé jsou k sobě vlídní, zbaveni všech chyb, kde malá Klárka drží v náručí svého vysněného Louskáčka a mrzoutský starý lichvář se usmívá a rozdává dětem dárky. Petipův „Louskáček“ končí v říši Sladkostí. Naproti tomu Vámosův „Louskáček“, jehož scénická úprava je úchvatná, nepřipouští jiný, než dobrý konec, kdy se probouzí Scrooge jako člověk, žijící dobrem. Autor libreta nesahá po umělém patosu chudoby, nepracuje ani s naivní představou zázraku, kdy se starý lichvář mění přes noc v mudrce. Ukazuje nám skutečnost, že návrat zatrpklého člověka do dětství,

¹⁵³ BREUER, H. P. O., DICKENS, CH., HOFFMANN, E. T. A., VON WILPERT, G., BUCHT, E., KÖNIGSFELD, O. Louskáček – Vánoční příběh. 1. vyd. Praha: Národní divadlo, 2004, str. 4. ISBN 80-7258-168-6.

do okamžiku, kdy byl naposledy bezstarostný a šťastný, mu umožňuje najít správnou cestu k lidem, rozlišit dobro od zla. Prostředí děje Vámosova „Louskáčka“ však není tak idylické, jako je tomu u zpracování původní verze. Nevstupujeme do krásné vánoční atmosféry v srdci rodiny, která tuto tradici silně prožívá. Naopak mrzoutského starého muže Vánoce nezajímají, ba dokonce je nesnáší. Také rodina malé Klárky nemá možnost slavit Vánoce. Té to nedovoluje materiální bída, na rozdíl od Scroogovy citové a charakterové bídy. Youri Vámos prostřednictvím svého libreta předává divákovi poselství, že je-li v našich možnostech udělat cokoli pro zlepšení vztahů k ostatním lidem, obzvláště dětem, které jsou naší budoucností, musíme se o to pokusit. Toto poselství je stále platné, nejen v období Vánoc.

7.2 Oněgin

První premiéra v Národním divadle 10. listopadu 2005.

<u>Choreografie:</u>	John Cranko
<u>Hudba:</u>	Petr Iljič Čajkovskij
<u>Úprava a instrumentace:</u>	Kurt-Heinz Stolze
<u>Scéna a kostýmy:</u>	Elisabeth Dalton
<u>Světelný design:</u>	Steen Bjärke
<u>Výtvarný dohled:</u>	Steen Bjärke
<u>Kostýmní dohled:</u>	Diana Schmiedecke
<u>Dirigent:</u>	Sergej Poluektov

Osoby a obsazení:

Oněgin:	Jiří Kodym
Taťána:	Tereza Podařilová
Olga:	Nikola Márová
Lenský:	Michal Štípa
Gremin:	Jiří Vrátil
Maminka Larinová:	Nelly Danko
Chůva:	Jana Jodasová

Tančí soubor baletu Národního divadla.

A. S. Puškin velmi podrobně rozebírá v počátku svého románu postavu Evžena Oněgina, jeho minulost a pohnutky, které jej vedou k postojům, které zastává. Nahlíží do mysli úspěšného dobyvatele srdcí petrohradských dam, znuděného Dandyho, mapuje příčiny jeho přesycenosti společností, úspěchem a obdivem. Literární předloha podává vysvětlení Oněginova příchodu na venkov, převzetí dědictví po mrtvém strýci a vznik přátelství mezi ním a mladým básníkem Lenským.

Crankův „Oněgin“ patří k nejúspěšnějším dějovým baletům 20. století. Publikum nemusí znát ani Puškinův román, aby pochopilo Crankovu inscenaci. Balet vynechává úvodní část literárního díla, která se věnuje Oněginově minulost v petrohradské společnosti a vynechává i původně vytvořenou scénu s umírajícím strýcem. Crankův baletní příběh začíná v zahradě paní Larinové. K mnoha smyšleným prvkům, které literární předloha neobsahuje, patří scéna se zrcadlem, ze kterého si Olga a Taťána věští svou budoucnost. Taťána se pohledu brání, ale v zrcadle vidí tvář Oněgina, který se jí dívá přes rameno a okamžitě se zamiluje. Tento detail dívkám i divákovi přiblíží jejich budoucího ženicha. Cranko inscenuje svůj balet jasně a srozumitelně. *„Těžiště jeho choreografie spočívá především v duetech. Ty jsou složeny z originálních a technicky velmi náročných zvedaček, pádů, skluzů a kombinací několika variant piruet. To vše v nepřetržitém toku bez dlouhých výdrží a svižném tempu. Technicky náročné jsou také sborové výstupy, graduující do vizuálně efektních prvků, např. v prvním jednání baletu Oněgin jsou to zdánlivě nekonečné skoky, tzv. grand jeté pas de chat, vesnických párů po diagonále.“*¹⁵⁴

Cranko využívá pro děj svého baletu velmi realistickou scénu s bohatými kostýmy, spojuje techniku tance na špičkách s běžnými, místy netanečnými pohyby, kdy si Taťána, na úvod prvního dějství, čte ležíc na zemi knihu.

Crankovi se daří srozumitelně přiblížit i obsah dopisu Taťány, používá několika snových scén, proměna světla vyvolává ve snu Taťány Oněgina, který je vroucnější a romantičtější, než ve skutečnosti. Tančí s ní v jejím nočním pokoji a opouští ji až před svítáním. Cranko, stejně jako Puškin, vkládá do jinak pochmurného příběhu mnoho humoristických prvků, představuje tak Oněgina v lepším světle a dodává tím i Taťaně lidské teplo. Cranko však výrazně mění Oněginovo chování k Taťaně. V Puškinově podání, je Oněgin muž, který volí vhodná slova a domlouvá mladé dívce, aby jí příliš neranil. Podává jí vysvětlení, proč není hoden její lásky a manželství. Crankův Oněgin

¹⁵⁴ HRONKOVÁ, L.: *Díla světové literatury v baletch Johna Cranka*. Národní divadlo, č. 10, červen 2011. ISSN 1212-1045.

je tvrdý a bezohledný, když úmyslně Taťánu poníží, trhá před ní její dopis a flirtuje s její sestrou.

Baletu nechybí dostatečná šíře, byť obsahuje jen málo sólových partů. Hlavní postavy, podpořeny zdařile v každém jednání souborem, vyjadřují bohatý děj. Slavnost v domě paní Larinové je příkladem dokonalé jevištní inscenace. Před rušným pozadím, které vytváří sbor komických vesnických postav, flirtujících a vtipkujících, dochází k Oněginovu výstupu. Mladý bezohledný muž úmyslně provokativním chováním vyvolává hádku s Lenským. Společnost ovládne mrazivá atmosféra. Souboj, který následuje, je vyjádřen stínohrou. Expresivní pasáže se zběsilými, utrápenými pohyby obou sester, se svou choreografií značně odlišují od ostatních částí baletu. Části románu, které se zabývají Taťaniným rozpoložením po odchodu Oněgina z venkova, jejím bezcílným touláním po opuštěném venkově, návštěvami Oněginova domu, četbou jeho knih a její touhou po dodatečném pochopení jeho chování, se v choreografii neobjevují. Také osud Olgy, její svatba a odchod z domova, už děj baletu nesleduje. V Crankově podání je nejdůležitější částí okamžik Taťaniny nerozhodnosti, kdy její srdce touží po Oněginově lásce, ale rozum ji varuje, před jeho prázdnotou. Její rozhodování je těžké a tragické pro oba dva.

Ztvárnění postavy Oněgina Jiřím Kodymem uchvacuje diváky i odbornou kritiku a tanečník je za tuto roli nominován na cenu Komerční banky, získává Cenu Thálie a cenu Philip Morris Ballet Flower Award za nejlepší taneční výkon 2005 - 2006.

Libreto k baletu Oněgin dle Johna Cranka

I. Jednání

1. Obraz – v sadu Larinových

Veselá nálada mladých dívek při tanci, kterého se účastní Taťána s Olgou, je vystřídána starou hrou. Dívky se snaží v zrcadle spatřit tvář svého budoucího muže. Rozverná Olga spatří ihned svého snoubence, mladého básníka Lenského. Sestra Taťána nejdříve pověru odmítá, ale poté pohlédne do zrcadla, kde spatří tvář Oněgina, mladého muže, který přichází s Lenským na návštěvu. Taťána propadne okamžité lásce, kdy si Oněgina ztotožní s ideálem svých snů. Oněgin je však znuděný městský člověk, který nebere ohledy na zvyky a konvenci venkova. Taťána vystupuje z ulity své plachosti.

2. Obraz – ložnice Taťány

Vzpomínky na Oněgina nedají Taťáně spát. Ani dlouhý rozhovor s chůvou o jejím mládí ji neuklidní. Nemůže jinak, musí Oněginovi napsat dopis, ve kterém se vyznává s horoucího citu k téměř neznámému muži. Dívka nad dopisem usíná a přichází sen. V zrcadle, do kterého nahlédla, spatří vysněného Oněgina, který se chová naprosto jinak a opětuje její lásku.

II. Jednání

3. Obraz – dům Larinových

Na oslavu Taťánina svátku přichází Lenský i s Oněginem. Mladá dívka dychtivě očekává Oněginovu reakci na její dopis. Ten je však znechucen jejím naivním vyznáním, dopis před ní trhá a jde provokativně flirtovat s její sestrou. Žárlivý Lenský netuší, co je v pozadí Oněginova chování a vyzívá jej na souboj. Nikdo už nedokáže dva mladé soky zastavit. Ani pokus knížete Gremina není úspěšný.

4. Obraz – v opuštěném parku

Obě sestry prosí Lenského, ať od souboje ustoupí. Také Oněgin lituje svého chování a je připraven se usmířit. Mladý básník však nechce kvůli velké urážce ustoupit. Dochází k souboji a před očima Taťány Oněgin svého přítele zabíjí.

III. Jednání

5. Obraz – ples u knížete Gremina

Na plesu knížete Gremina se objevuje Oněgin, který se vrací do společnosti. Život mu nic pozitivního nepřinesl. Kníže Gremin mu představuje svoji ženu – Taťánu. Ten je setkáním naprosto zaskočen. Dívka, kterou v minulosti odmítl, rozkvetla v oslnivou mladou ženu. Role se obrací, Oněgin propadá sžíravému citu. Ten však není opětován.

6. Obraz – pokoj Taťány

Taťána čte Oněginův dopis. Chce se s ní setkat. Setkání se však, ani po prosbě, aby jí manžel nenechával samotnou, nevyhne. Ani vášnivý projev Oněgina, který jí klečí u nohou, ji však neobměkčí. Je jí jisté, že jeho láska přichází pozdě. Gestem, kdy trhá jeho dopis, mu dá navždy sbohem.

7.3 Romeo a Julie

Premiéra 14. listopadu 2013 ve Státní opeře Praha.

<u>Choreografie:</u>	Petr Zuska
<u>Dirigent:</u>	Václav Zahradník
<u>Scéna:</u>	Jan Dušek
<u>Režie:</u>	Petr Zuska
<u>Kostýmy:</u>	Roman Šolc

Role:

Romeo:	Ondřej Vinklát
Julie:	Marta Drastíková
Tybalt:	Giovanni Rotolo
Lorenzo:	Viktor Konvalinka
Merkucio:	Mathias Deneux
Pan Kapulet:	Michal Štípa
Paní Monteková:	Rebecca King
Královna Mab:	Nikola Márová
Komediantka:	Alina Nanu
Komediant:	Veaceslav Burlac

Komediantřata: Marie Machurková (Romeo), Anna Janečková (Julie), Jana Kukrlová, (Tybalt), Honoka Okayama (Merkucio)

Kapuleti: Zuzana Šimáková, Monika Hejduková, Zuzana Drapalíková, Aya Watanabe, Kristýna Němečková, Magdaléna Matějková, Ivana Blažková, Mária Dorková, Sophie Fletcher, Tereza Kučerová

Montekové: Viktor Kocián, Kryštof Šimek, Mário Bakuš, Karel Audy, Ondřej Novotný, Jonáš Dolník, Petr Strnad, Jiří Vaňka, Richard Hlinka, Oleksandr Kysil

V nastudování baletu „Romeo a Julie“ Sergeje Prokofjeva, má Petr Zuska jiný plán, než inscenování notoricky známého dramatu o nešťastné lásce, obohacené novým pohybovým materiálem. Choreograf přichází s originálním výkladem shakespearovského příběhu, kdy svět je příběh a maska. Příběh, který se rodí mezi ústy muže a ženy, blížících se k polibku. Obrovské černé siluety jejich profilů jsou umístěny scénografem Janem Duškem na horizontu. Škvíra mezi ústy je místem,

kterým přichází na scénu královna Mab – postava ze zmínky v monologu Shakespearova Merkucia. Zuska zmínku rozšířil a zvolil tím nové dva hlavní hrdiny příběhu. Mab je v Zuskově choreografii vším, je absolutní vládkyní nad naším životem, osudem, je hybatelkou a příběh se odehrává tak, jak ona si bude přát. Její antagonista mnich Lorenzo s ní marně bojuje, jeho dobrá vůle a úmysl, nemají pro děj žádný pozitivní přínos, ba naopak je to on, kdo je původcem všech fatálních zmatků. „Svět je tak v Zuskových očích střetem ženského a mužského principu., střetem živlu nezkrotné a nevypočitatelné imaginace s principem harmonie.“¹⁵⁵

V režii Petra Zusky je tedy od počátku jasné, že tradiční příběh nebude hlavní linií a na řadu přijdou hlubší dramaturgické změny, včetně práce se symbolikou a modernějším pohybovým slovníkem. Pro choreografa je výzvou nové pojetí tohoto titulu s ohledem na to, že s baletem „Romeo a Julie“, měla česká scéna světový primát již v nastudování Iva Váni Psoty v roce 1938. Zuskovo nastudování je již šestým v pořadí v Praze. Je velmi těžké překonat ikonickou verzi režiséra Petra Weigla a choreografa Miroslava Kůry, na kterou dodnes vzpomíná řada pamětníků. Na tuto verzi se pokusil navázat i Libor Vaculík. Proto uvedení nového pojetí Prokofjevova baletu je v tomto kontextu sázkou do loterie. Petr Zuska se sám vyjadřuje ke své choreografii: „Když jsem začal uvažovat nad tím, jak přistoupit k tématu Romea a Julie, cítil jsem, že bych chtěl vytvořit inscenaci, která v sobě bude mít něco zvláštního, unikátního, jiného, něco, co jsem ještě neviděl. Zároveň jsem se však chtěl vyvarovat levným naschválům a „neurazit“ Shakespeara ani Prokofjeva. Odrazil jsem se od postavy kněze Lorenza, jenž je v drtivé většině baletních verze pouze „chodící“ rolí bez jakéhokoli širšího prostoru pro jeho charakter a duši. Pojmenoval jsem si Lorenza jako symbol lidské víry v Boha, v dobro, v pořádek, v úspěšnost dobrého plánu k uspokojení všech. Zároveň je Lorenzo ve výsledku tou nejtragičtější postavou, jelikož díky „shodě okolností“ se mu vše vymkne z rukou. Jeho dobrá vůle tím nepřímou vede ke konečné tragédii. A co nejhorší – on sám zůstává na živu. Jeho „protihráčem“ je královna říše snů a stínů Mab, abstraktní veličina, kterou zmiňuje Merkucio v jednom z nejdelších a nejzajímavějších monologů hry. Mab představuje naopak iracionalitu života a bytí. Není ani dobrá ani zlá a zároveň oboje dohromady, podobně jako z našeho pohledu vnímáme lásku a smrt. Mab s sebou nese nepředvídatelnost a nekontrolovatelnost, a ač průhledná neviditelná postava, je to ona, která táhne za nitky.“¹⁵⁶

¹⁵⁵ ARCHIV IHNED.CZ Masky dolů. [online]. © 2013 [cit. 2015-03-08]. Dostupné z: <http://archiv.ihned.cz/c1-61264490-masky-dolu>

¹⁵⁶ ZUSKA, P., BÍLÝ, J., VAŠEK, R. *Romeo a Julie*. 1. vyd. Praha: Národní divadlo, 2013. ISBN 978-80-7258-454-3.

Stejně jako choreograf klade důraz na konflikt mezi otcem Lorenzem, dosazuje do protipólů i muže a ženy. Obsazuje roli pana Kapuleta, všechny Kapulety však tančí ženy a roli paní Montekové, její družinu obsadil muži. Je to souboj dvou naprosto odlišných skupin, které jsou k sobě vzájemně přitahovány, avšak trpí i vzájemným nepochopením a antagonismem. Zuska tak hledá důvod věčného sváru mezi Monteky a Kapulety v konfliktu mužského a ženského principu.¹⁵⁷

Tyto dva principy jsou staveny proti sobě jako rozum a cit, jako logické pozitivní řešení proti emocím, nevyzpytatelnosti, náhodě a osudu. Dobrá vůle Lorenzova, je zde stavěna proti nevyzpytatelnosti, náhodě a osudu, který zastupuje Mab. V Shakespearově hře tato postava nevystupuje. Dramaturgické pojetí této postavy však brzdí emocionální náboj scén. Při každém jejím vstupu na scénu se vše zastaví. Její role neplní původní neutrální personifikaci, zahrnující lásku i smrt, ale dotek její dlaně přináší smrt. Je téměř u každé scény, je režisérkou celého děje a někdy, z pohledu diváka, nepatříčně vstupuje na scénu a odcizí tak kouzlo okamžiku.

Scéna, sestávající z kovové konstrukce naznačující oblouky renesančního paláce, autora Jana Duška je velmi skromná. Na jejím pozadí se pohybují dvě kulisy ve tvaru mužských a ženských úst. Kostýmy Romana Šolce jednoduchého střihu, svými barvami nevystihují pravý antagonismus obou znepřátelených skupin. Ženy Kapuleti jsou oblečeny do červené, muži Montekové do fialové. Protiklad tvoří kostýmy Lorenza v černé a Mab v bílé barvě. Bílá barva je středověkým symbolem neštěstí a smrti. V úvodu každé půli inscenace, se objeví titulky, kterými královna Mab představí všechny postavy. Divák se však musí nejdříve seznámit s libretem, aby plně pochopil děj s jeho metaforami a symboly. Petr Zuska nevidí dávnou rodovou nesnášenlivost mezi Monteky a Kapulety očima Williama Shakespeara. V jeho pojetí dokonce paní Monteková navštěvuje dům Kapuletů, jako vážený host. Montekové (muži) a Kapuleti (ženy) spolu tancují na plese a jsou k sobě i silně přitahováni. Problém nastává až ve chvíli, kdy dva mladí lidé odmítají nosit masku, která je zařazuje do protikladného tábora, a zamilují se. Je složité najít důvod k souboji mezi Tybaltem a Merkuciem, neboť Montekové jsou na plese jako oficiální hosté. Zuskovo podání ani neobviňuje z tragédie, která nenávratně mladé lidi postihne, nenávisť obou rodů, ale neschopnost pátera Lorenza. Ten z těch nejlepších pohnutek a touze pomoci páchá nenapravitelné škody. Vše má však v rukou smyšlená postava královny Mab. Nenechává nikoho na pochybách, že je to právě ona, kdo má vše v rukou a s iracionální vášní vede tragédii

¹⁵⁷ ZUSKA, P., BÍLÝ, J., VAŠEK, R. *Romeo a Julie*. 1. vyd. Praha: Národní divadlo, 2013, str. 6. ISBN 978-80-7258-454-3.

do konce. Ztrácí veškeré sympatie diváka, který se v tomto neobvyklém pojetí snad i trochu ztrácí. Inscenace vynechává postavy paní Kapuletové, pana Monteka i samotného Parise. Choreograf se tedy nezabývá napětím mezi Julií a panem Kapuletem, které vzniklo z odmítání nechtěného nápadníka, ale symbolizuje toto napětí, jako nechuť Julie nosit masku.

ZÁVĚR

Balet jako umění, které je syntézou hudebního, estetického a hereckého cítění, prošel dlouhým obdobím vývoje. Jeho spojení s literaturou, obzvláště s oblíbenými romány nebo povídkami světově známých autorů, přináší velkou výzvu mnoha choreografům. Téma bylo pro mne jako milovníka literatury a baletu, velmi lákavé, i když při jeho zpracování jsem se bohužel nemohla opírat o vlastní znalosti ze studia divadelního nebo tanečního oboru. Mým prvním impulsem byla dlouholetá láska k baletu z pohledu diváka. Odborná literatura věnující se baletním choreografiím a baletní scéně je velmi omezená. V této rovině jsem se opírala o publikační činnost naší přední pedagožky z oboru baletu, paní prof. Boženy Brodské, o publikace paní Olgy Ambruzové, webové stránky AMU, věnující se baletu a zvláště stránky archivu Národního divadla v Praze.

V teoretické části jsem se zabývala vývojem baletních libret. Sledovala jsem různá období tanečního projevu od doby antiky s jeho prvním dějovým tzv. Pyrrhickým tancem, který se snažil divákům přiblížit známý příběh, přes dvorské balety ve Francii, Itálii a Rusku, které přecházely až do období romantismu. Tato etapa byla pro vývoj klasického baletního projevu zásadní. Přinesla velký rozvoj sítě veřejných divadel s profesionálními tanečníky, spolupráci největších umělců své doby, literátů, skladatelů a výtvarníků. Na vstupu dějového „baletu d'action“ na scénu, který vychází z klasicistních dramát, se zasluhují především Ital Gasparo Angiolini a Francouz Jean-Georges Noverre. Choreografové pracují s ucelenou dramatickou stavbou a zaměřují se podle vzoru literatury na psychologizaci postav. Proud romantismu, který zasáhl i baletní tvorbu, představoval změnu obsahu i formy inscenací. Kladen je důraz na cit a estetiku, čistý tanec se rozvíjí ve špičkovou techniku. Choreografie vybírá z romantických literárních děl, zvláště z básní a pověstí. Období romantismu a post romantismu nám zanechalo mnoho velkých celovečerních baletních titulů, které zaplňují baletní domy mnoha světových scén až do dnešních dnů. Balety jako „Giselle“, „La Sylphide“, „Coppélia“, „Labutí jezero“, „Louskáček“, „Šípková Růženka“ nebo „Don Quijote“, sahají pro svůj námět do klenotnice literárních pohádek a básní. Velkou zásluhu na zvýšení zájmu veřejnosti o klasický bílý balet měla spolupráce skladatele Petra Iljiče Čajkovského s významným choreografem Francouzem Mariem Petipou, který působil půl století v Rusku. Petipa ovlivnil mnoho generací choreografů, kteří jej chtěli napodobit nebo překonat. K největším inspiracím choreografů velkých baletních inscenací patřili literární předlohy slavných autorů, se silným dramatickým příběhem.

K těmto literátům patřil především William Shakespeare, balety vycházející z jeho dramát „Romeo a Julie“, „Macbeth“, „Othello“ nebo „Zkrocení zlé ženy“, jsme měli možnost shlédnout i na scénách Národního divadla v Praze. Dalším plodným literátem byl Alexandr Sergejevič Puškin, jehož díla „Evžen Oněgin“, „Bachčisarajská Fontána“ nebo „Kavkazský zajatec“, si našla svou cestu na baletní jeviště. Také dílo A. Dumase ml. „Dáma s kaméliemi“, novela Prospera Mériméea „Carmen“ nebo „Anna Karenina“ Lva N. Tolstého, se staly předlohami úspěšných baletních zpracování. V teoretické části jsem se věnovala historii uvádění baletů, vycházejících ze slavných literárních předloh, na scéně Národního divadla v Praze. Většina těchto baletů patřila k zlaté pokladnici baletní scény Národního divadla.

V praktické části jsem se zabývala literárními předlohami, jež posloužily autorům baletů, uvedených na scéně Národního divadla v Praze.

Prvním sledovaným titulem byl „Louskáček“ v choreografii Youriho Vámosa, s premiérou 9. prosince 2004. Toto představení jsem s odstupem času měla možnost shlédnout již několikrát. Stejně jako na mne, tak i na ostatní diváky zapůsobilo kouzlo Vámosova pojetí „Louskáčka“. Autor libreta mu vdechl naprosto nový rozměr, přesahující původní nastudování podle povídky E. T. A. Hoffmanna. Skloubení děje Hoffmannovy povídky „Louskáček a Myší král“ s „Vánoční koledou“ Charlese Dickense, přináší příběhu hlubší souvislosti a logiku a zaujme svým vnitřním sdělením a vtipem, jak dětské, tak dospělé diváky. Toto nastudování se udrželo na scéně Národního divadla až do letošního roku a zajištění lístků bylo každoročním dilematem mnoha lidí.

Druhý titul „Oněgin“ choreografa Johna Cranka na motivy románu A. S. Puškina „Evžen Oněgin“, je titulem, který se od roku 1965 vyskytuje v repertoáru významných světových baletních scén. Slavný Crankův balet uvedla scéna Národního divadla v premiéře 10. listopadu 2005. Balet disponuje velmi realistickou scénou, která dobře vystihuje dobové umístění děje a požaduje expresivní herecké výkony a brilantní taneční techniku. Kouzlo Čajkovského hudby, složené z menších autorových skladeb a výrazný dějový spád, zaujme i diváka, který nečetl Puškinovo dílo. Cranko se držel literární předlohy, vynechal však části, které balet nedokáže zachytit, jako je minulost nebo popis charakteru postav. K vyjádření svého úhlu pohledu vložil do díla i nové scény, jako je věštění ze zrcadla. Také jeho Oněgin má méně galantní a ohleduplné chování vůči Taťáně v první části, kdy se nerozpakuje dívku urazit a vhodit ji zbytky jejího dopisu do obličeje. Autor zde zřejmě vychází ze svého vztahu k ženám. Baletní titul oslovil i náročného diváka a zůstal na repertoáru až do 6. května 2012.

Třetí titul „Romeo a Julie“ v choreografii Petra Zusky, je zpracováním stejnojmenné literární předlohy Williama Shakespeara, avšak z naprosto nezvyklého úhlu pohledu. Zuska předává „režijní“ roli nově vzniklé postavě, která se v literárním zpracování díla nevyskytuje. Hlavní postavou je mysteriózní královna Mab, která drží osudy lidí pevně ve svých rukou a nesmiřitelně je vede k záhubě. Protikladem Mab je tragická postava otce Lorenza, jehož činy konané s dobrým úmyslem mají nedozírné důsledky. Petr Zuska akcentuje existenci dvou rodů, jako souboj dvou východních principů jing a jang. V jeho pojetí jsou všichni Kapuleti ženami a všichni Montekové muži. Větší čas příběhu však spolu oba rody vychází přátelsky, a proto je těžké hledat jádro konfliktu. Toto zpracování, které mělo premiéru 14. listopadu 2013, je pro běžného diváka obtížněji pochopitelné. Teprve po prostudování obsáhlého libreta a úvodního slova, které Petr Zuska nabízí v programu k inscenaci, se divák dokáže zorientovat. Každá část děje má svou logiku, ale celkový dojem je nejednoznačný. Libretista vypustil postavu Parise a s ním odešel i důvod sporu mezi Julií a otcem. Spor je tedy vyvolán nechtějí Julie nosit masku. Do stejné situace se dostává i Romeo, jehož milující matka se mění na nelítostnou tvrdou ženu, když jí syn odmítne poslušnost a masku odkládá.

Ze studia archivu Národního divadla a osobních návštěv baletních představení jsem došla k závěru, že tituly, které zpracovávají výrazné a známé literární dílo, se stávají bestsellery baletních scén. Divák je však často kritický k modernímu zpracování nebo nezvyklému úhlu pohledu autora libreta.

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Seznam použitých českých zdrojů

- AMBRUZOVÁ, O. *Balet a jeho osobnosti*. 1. vyd. Praha: JEŽEK – nakladatelství, 1999. ISBN 80-85996-28-6.
- AMBRUZOVÁ, O. *Balet a jeho repertoár*. 1. vyd. Praha: JUDr. Vladimír Ambruz, 2001. ISBN 80-903051-0-5.
- BREUER, H. P. O., DICKENS, CH., HOFFMANN, E. T. A., VON WILPERT, G., BUCHT, E., KÖNIGSFELD, O. *Louskáček – Vánoční příběh*. 1. vyd. Praha: Národní divadlo, 2004. ISBN 80-7258-168-6.
- BRODSKÁ, B. *Dějiny českého baletu do roku 1918*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 1983. ISBN 17-616-82.
- BRODSKÁ, B. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2006. ISBN 80-7331-047-3.
- BRODSKÁ, B. *Dějiny ruského baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 1984. ISBN 17-037-84.
- BRODSKÁ, B. *Nástin dějin baletu v Čechách do roku 1918*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 1967. ISBN 17-353-67.
- BRODSKÁ, B. *Romantický balet*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2007. ISBN 978-80-7331-108-7.
- BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004. ISBN 80-7331-004-X.
- BRODSKÁ, B. *Vybrané kapitoly z dějin baletu*. 2. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2008. ISBN 978-80-7331-106-3.
- DICKENS, CH. *Vánoční koleda*. 1. vyd. Praha: Nakladatelství XYZ, 2010. ISBN 978-80-7388-443-7.
- DVOŘÁK, D., ZUSKA, P. *Oněgin*. 1. vyd. Praha: Národní divadlo, 2005. ISBN 80-7258-208-9.
- FLÍDROVÁ, D. *Roztančené pohádky*. 1. vyd. Praha: Radix, spol. s.r.o., 2000. ISBN 80-86031-28-4.
- HOFFMANN, E. T. A. *Louskáček a myší král*. 1. vyd. Praha: Euromedia Group – Knižní klub, 2013. ISBN 978-80-242-3803-6.
- HRONKOVÁ, L. *Díla světové literatury v baletech Johna Cranka*. Národní divadlo, č. 10, červen 2011. ISSN 1212-1045.
- NEWMAN, B. *Baletní příběhy*. 1. vyd. Praha: OTTOVO nakladatelství, s.r.o., 1999. ISBN 80-7181-330-3.
- NOVOTNÁ, A. *Balet nás baví*. 1. vyd. Praha: Práh, 2010. ISBN 978-80-7252-315-3.
- POSPÍŠIL, M. *Eugen Oněgin*. 1. vyd. Praha: Státní opera Praha, 1997.
- PUŠKIN, A. S. *Evžen Oněgin*. 1. vyd. Praha: Svět sovětů nakladatelství Svazu československo-sovětského přátelství, 1966. ISBN 26-047-66.
- REY, J. *Jak se dívat na tanec*. 1. vyd. Praha: Vyšehrad, 1947.
- SHAKESPEARE, W. *Romeo a Julie*. 1. vyd. Praha: ARTUR – nakladatelství, 2010. ISBN 978-80-87128-46-6.
- SOMEŠ, J. *Don Quijote*. Praha: Národní divadlo, 2012. ISBN 978-80-7258-393-5.
- VAŠUT, V. *Baletní libreta*. 1. vyd. Praha: PANTON, 1983. ISBN 35-018-83.
- ZUSKA, P., BÍLÝ, J., VAŠEK, R. *Romeo a Julie*. 1. vyd. Praha: Národní divadlo, 2013. ISBN 978-80-7258-454-3.

Seznam použitých zahraničních zdrojů

KATANOVA, S. V. *Muzyka sovjetskogo baleta: ocherki istorii i teorii. Glava III. – Novator – dramaturg*. 1. vyd. Leningrad: Sov. Kompositor, Leningradskoe otd-nie, 1980.

NESTĚV, I. *Sergej Prokofjev*. Moskva: 1957.

Seznam použitých internetových zdrojů

ARCHIV IHNED.CZ *Masky dolů*. [online]. © 2013 [cit. 2015-03-08]. Dostupné z: <http://archiv.ihned.cz/c1-61264490-masky-dolu>

ARCHIV NÁRODNÍHO DIVADLA. *Carmen ou La tragédie de don José*. [online]. © 2015 [cit. 2015-02-28]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Titul.aspx&ti=818&sz=0&abc=C&pn=456affcc-f401-4000-aaff-c11223344aaa>

ARCHIV NÁRODNÍHO DIVADLA. *Othello*. [online]. © 2015 [cit. 2015-02-28]. Dostupné z: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/default.aspx?jz=cs&dk=Predstaveni.aspx&pr=7228&sz=0&fo=000&ju=0&abc=0&pn=456affcc-f401-4000-aaff-c11223344aaa>

ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN. [online]. 2005 [cit. 2015-01-10]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/E._T._A._Hoffmann#mediaviewer/File:ETA_Hoffmann_2.jpg

HAMBURG BALLET. [online]. © 2013 [cit. 2015-01-30]. Dostupné z: http://www.hamburgballett.de/e/_onegin.htm

KURZ: SVĚTOVÉ DĚJINY TANCE A BALETU. [online]. © 2013 [cit. 2015-01-28]. Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2760&inpopup=1>

KURZ: SVĚTOVÉ DĚJINY TANCE A BALETU. [online]. © 2013 [cit. 2015-01-28]. Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2761&inpopup=1>

KURZ: SVĚTOVÉ DĚJINY TANCE A BALETU. [online]. © 2013 [cit. 2015-01-28]. Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2796&inpopup=1>

KURZ: SVĚTOVÉ DĚJINY TANCE A BALETU. [online]. © 2013 [cit. 2015-01-27]. Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2798>

KURZ: SVĚTOVÉ DĚJINY TANCE A BALETU. [online]. © 2013 [cit. 2015-01-27]. Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2777&inpopup=1>

KURZ: SVĚTOVÉ DĚJINY TANCE A BALETU. [online]. © 2013 [cit. 2015-01-27]. Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2801&inpopup=1>

KURZ: SVĚTOVÉ DĚJINY TANCE A BALETU. [online]. © 2013 [cit. 2015-01-27]. Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2813&inpopup=1>

KURZ: SVĚTOVÉ DĚJINY TANCE A BALETU. [online]. © 2013 [cit. 2015-01-27]. Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2747&inpopup=1>

KURZ: SVĚTOVÉ DĚJINY TANCE A BALETU. [online]. © 2013 [cit. 2015-01-27]. Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2748&inpopup=1>

KURZ: SVĚTOVÉ DĚJINY TANCE A BALETU. [online]. © 2013 [cit. 2015-01-27]. Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2764&inpopup=1>

MARIUS IVANOVIČ PETIPA. [online]. 2008 [cit. 2015-01-10]. Dostupné z:
[http://en.wikipedia.org/wiki/Marius_Petipa#mediaviewer/File:Marius_Ivanovich_Petipa_-
Feb._14_1898.JPG](http://en.wikipedia.org/wiki/Marius_Petipa#mediaviewer/File:Marius_Ivanovich_Petipa_Feb._14_1898.JPG)

THE BALLET BAG. [online]. © 2014 [cit. 2015-01-27]. Dostupné z:
<http://www.theballetbag.com/2010/09/17/onegin/>

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha A – Ernst Theodor Hoffmann.....	I
Příloha B – Charles Dickens	III
Příloha C – Marius Ivanovič Petipa	V
Příloha D – Lev Ivanovič Ivanov	VIII
Příloha E – Youri Vámos	IX
Příloha F – Petr Iljič Čajkovskij	X
Příloha G – William Shakespeare	XII
Příloha H – Sergej Prokofjev	XIV
Příloha I – Leonid Lavrovskij	XVII
Příloha J – Alexandr Sergejevič Puškin	XVIII
Příloha K – John Cranko	XXI
Příloha L – Kurt-Heinze Stolze	XXIII

PŘÍLOHY

Příloha A – Ernst Theodor Amadeus Hoffmann

Obrázek 1: Ernst Theodor Amadeus Hoffmann - fotografie



Zdroj: ERNST THEODOR AMADEUS HOFFMANN. [online]. 2005 [cit. 2015-01-10]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/E._T._A._Hoffmann#mediaviewer/File:ETA_Hoffmann_2.jpg¹⁵⁸

Právnický podivného vzezření, který vedl život plný politických, finančních a milostných zápletek. Skřítkovský človíček, dělající směšné grimasy, si břitkým jazykem a ostrým perem dobíral své současníky, obzvláště ctihodné osobnosti. Hoffmann byl zmítán dvěma světy. A to světem práva a světem umění. Skládal, kreslil, psal libreta a navrhoval scény. Ovšem nejvýrazněji se zapsaly do povědomí lidí jeho povídky a romány, které jsou plné démonické hrůzy, fantastiky, romantické touhy a humoru. Stává proti sobě neskutečné krásno a banální odpudivost. Stává se tak hlavním představitelem romantiky.

Hoffmann, který se narodil v roce 1776 v Královci, to neměl od dětství jednoduché. I když době vládne osvícenecký duch Kanta, Voltaira a Lessinga, v jeho rodině není ani stopa po rozumu a řádu. Opilecký otec a psychopatická matka neposkytují synovi úměrné zázemí. Proto chlapec utíká do stavu snění a představ a stylizuje se do romantických uměleckých postav. Po studiu práv zahajuje svou praxi u vrchního soudu v Glogau ve Slezsku (1796 – 1798). Odtud přechází k nejvyššímu

¹⁵⁸ Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. [online]. 2005 [cit. 2015-01-10]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/E._T._A._Hoffmann#mediaviewer/File:ETA_Hoffmann_2.jpg

soudu v Berlíně. V letech 1800 – 1806 přichází i o místo v Poznani, kam byl přeložen za trest. Po ztrátě svého postavení a peněz, získává angažmá v roce 1808 jako univerzální síla v Bamberském divadle. Na řadu přichází jeho muzická vášeň a nechává vzniknout opeře „Undine“ (1814). Její premiéra v roce 1816 sklízí úspěch. V této době vychází román „Dáblův elixír“, „Zachýsek, zvaný Rumělka“, „Životní názory kocoura Morouse“ a sbírka povídek „Serapionovi bratři“, obsahující také povídku „Louskáček a Myší král“. Roku 1822 Hoffmann po těžké nemoci dne 25. června umírá.¹⁵⁹

¹⁵⁹ BREUER, H. P. O., DICKENS, CH., HOFFMANN, E. T. A., VON WILPERT, G., BUCHT, E., KÖNIGSFELD, O. *Louskáček – Vánoční příběh*. 1. vyd. Praha: Národní divadlo, 2004. ISBN 80-7258-168-6.

Příloha B – Charles Dickens

7. února 1812 se v Portsmouthu v rodině námořního úředníka narodil Charles. Narodil se jako druhé, z osmi dětí, do rodiny, která stále snila o bohatství, ale zůstala chudobná. Rané dětství strávil chlapec se sourozenci v blízkosti hradu v Rochesteru. Otec měl však nebezpečný zvyk, žít si nad své poměry. V roce 1822 se rodina stěhuje do chudinské čtvrti Londýna a o dva roky později končí otec ve vězení pro dlužníky. Mladý Charles je nucen opustit školu a ve svých 12 letech nastupuje do továrny plné krys na břehu Temže, kde se vyráběly krémy na boty. To změnilo jeho následující pohled na společnost a situaci pociťoval, jako zradu dospělých. Ti se o něj měli postarat, ale naopak mu ukradli bezstarostné dětství. Toto téma se neustále vracelo ve všech jeho následujících dílech. I když se chlapec vrátil po čase do školy, navštěvoval ji jen do 15 let. Začal pracovat jako pomocný administrativní pomocník v advokátní kanceláři, ale svou nezměrnou pílí se vypracoval až na příspěvatele dvou nejdůležitějších londýnských novin. Od svých 20 let působí v listu *The Morning Chronicle*. Jeho črty z anglického života, vydávané pod pseudonymem „Boz“ mu získávají okamžitou popularitu. V roce 1836 se seznamuje s Catherine Hogarthovou, matkou jeho budoucích 10 dětí. V témže roce dostává od nakladatele objednávku na „Kroniku Pickwickova klubu“. Dickens se stává díky své houževnatosti skutečnou hvězdou literárního nebe a stává se vydavatelem časopisu „*Bentley's Miscellany*“. Na jeho stránkách začíná vycházet na pokračování jeho dílo „*Oliver Twist*“, román sledující příběh sirotka žijících v ulicích. Román byl velmi dobře přijat v Anglii a v Americe. Pro Dickense bylo těžké napsat něco, co by odpovídalo úrovni tohoto románu. V následujících letech publikuje mnoho románů a povídek, které se stávají tolik oblíbenými příběhy mezi veřejností („Črty o mladých pánech“, „*Mikuláš Nickleby*“, „*Starožitníkův krám*“, „*Barnabáš Rudge*“, „*Nicholas Nickleby*“, „*Příběh dvou měst*“). Roku 1842 navštěvuje Dickens se svou manželkou Spojené státy americké a absolvuje pěti měsíční přednáškové turné. V knihách „*Americké poznámky*“ a „*Život a dobrodružství Martina Chuzzlewita*“ obdivuje americkou demokracii, která je však pokřivena občanskou válkou. Po svém návratu vydal ještě nespočet děl („*Obrázky z Itálie*“, „*Dombey a syn*“, „*Ponurý dům*“, „*Malá Doritka*“, „*Nadějné vyhlídky*“, atd.), mezi kterými vyniká obzvláště autobiografický román „*David Copperfield*“ (1849). Tento britský romanopisec, jehož citový život je dodnes předmětem zkoumání (nenaplněná láska k dívce z vyšší třídy, vášnivý city k sestrám své ženy), vedl rovněž bohatý společenský život. Vždy se však striktně vyhýbal aristokracii. Obraz jeho

osobnosti dokreslují neshody s nakladatelem, návaly sebelítosti a držení velkých a marnotratných večírků po americké návštěvě Henryho Wadswortha Longfellowa. Literatura tak byla obohacena několika příběhy s vánoční tematikou („Zvony novoroční“, „Cvrček na krbu“ a „Vánoční koleda“). Dne 9. června 1870 tento plodný autor děl, které jsou považovány za klasiku, umírá na mrtvici v Kentu a jeho rozpracovaný román s detektivní tematikou „Záhada Edwina Drooda“ zůstává nedokončený.¹⁶⁰

¹⁶⁰ BREUER, H. P. O., DICKENS, CH., HOFFMANN, E. T. A., VON WILPERT, G., BUCHT, E., KÖNIGSFELD, O. *Louskáček – Vánoční příběh*. 1. vyd. Praha: Národní divadlo, 2004. ISBN 80-7258-168-6.

Příloha C – Marius Ivanovič Petipa

Obrázek 2: Marius Ivanovič Petipa - fotografie



Zdroj: MARIUS IVANOVIČ PETIPA. [online]. 2008 [cit. 2015-01-10]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Marius_Petipa#mediaviewer/File:Marius_Ivanovich_Petipa_Feb._14_1898.JPG¹⁶¹

Dějiny ruského baletu druhé poloviny 19. století, píše poslední cizinec petrohradské baletní scény, Marius Petipa. Tento rodák z Marseille, syn tanečníka a baletního mistra se dělal celý život mladším. Své datum narození udává v roce 1822. Otec vede všechny své tři syny k tanci, a proto se již v devíti letech chlapec ocitá na jevišti. Debutuje v roce 1831 v Bruselu, následují vystoupení ve francouzských provinčních městech. Po úraze, který si způsobuje v roce 1839 v Nantes, odjíždí Mariova rodina do Ameriky. Turné však není úspěšné.

Po návratu z Ameriky bere Marius hodiny klasického tance u Vestrise a bratr Lucien přijímá angažmá v pařížské Opeře. Studium u Vestrise otvírá Mariovi cestu k angažmá v Bordeaux. Zde působí jako sólový tanečník v „Marné opatrnosti“, „Giselle“ a „La Péri“

Petipa začíná sám stavět balety. Od roku 1845 působí v „Teatro del Circo“ v Madridu. Pro tuto scénu staví několik nových baletů, mezi jinými například „Carmen a její toreador“. V květnu 1847 se po krátkém pobytu v Paříži vydává se svým otcem do

¹⁶¹ Marius Ivanovič Petipa. [online]. 2008 [cit. 2015-01-10]. Dostupné z: http://en.wikipedia.org/wiki/Marius_Petipa#mediaviewer/File:Marius_Ivanovich_Petipa_Feb._14_1898.JPG

Petrohradu. Na podzim debutuje v baletu „Paquita“, poslední Mazilierově novince z pařížské Opery (1. dubna 1846). Získává si přízeň publika i odborné veřejnosti a aspiruje na post baletního mistra, toto místo však získává až v roce 1862. V únoru 1848 uvádí Marius se svým otcem úspěšný balet pařížské scény „Zamilovaný ďábel“. V Petrohradě je tento balet s hudbou Rebéra a Bonoista, uveden pod názvem „Satanille, neboli láska a nenávist“. Hlavní roli tancuje Andrajanová a jednu z menších rolí i Petipův otec Jean Antoine, který od roku 1848 působí jako pedagog Petrohradské baletní školy. Toto místo přebírá po smrti otce v roce 1855 sám Marius. Rok předtím, se žení s krásnou balerínou Marií Surovshchikovou. Souběžně tančí v baletech Perrotových a Saint-Léonových. Staví krátké balety a operní taneční vložky. V této době pracuje Petipa vedle svého konkurenta Saint-Léona, přejímá jeho stavbu variací pro baleríny a překonává jej v práci se sborem. U kritiky vítězí a jeho snaha sklízí zasloužené ovoce. Po odchodu Saint-Léona, posledního představitele romantismu, získává roku 1869 kýžené místo prvního baletního mistra.¹⁶²

Prvním úspěšným dílem na petrohradské scéně v jeho choreografii je uvedení baletu „Dcera faraonova“ v roce 1862. Výpravný balet se spoustou rekvizit se zde hraje až do roku 1928. Na libretu pracuje Petipa spolu s francouzským libretistou Saint-Georgem. Při premiéře na hudbu Pugniho tancuje Marius Petipa vedle Italky Caroliny Rosati. Následují další úspěšné balety: v roce 1868 uvádí balet „Král Kandaui“ (hudba Cesare Pugni), v roce 1869 „Don Quijote“ (hudba Ludwig Minkus), a v roce 1877 balet „Bajadérka“ (hudba Ludwig Minkus). „Bajadérka“ je ukázkou Petipovi poetičnosti a „Tanec stínů“ s nástupem corp de balletu je později využit Lvem Ivanovem ve 2. jednání „Labutího jezera“.

Velkým přínosem pro baletní umění je spolupráce Maria Petipy se skladateli Petrem Iljičem Čajkovským a Alexanderem Glazunovem. Petipu s Čajkovským pověřuje ředitel divadla Vsevoložský k napsání baletu ve stylu Ludvíka IV. Výsledkem snahy tří autorů (Vsevoložský navrhoval kostýmy) je famózní dílo „Spící krasavice“, jehož premiéra 3. ledna 1890 představuje neobyčejnou tvůrčí fantazii a talent tehdy dvaasedmdesátiletého Petipy, choreografa, který má schopnost dopředu v myšlenkách vidět sled jednotlivých výstupů a slyšet hudbu. Toto dílo je uvedeno v době, kdy je zbytek Evropy zasažen úpadkem baletu, který se stává jen zábavnou revue. Spojení Petipovy choreografie s Čajkovského hudbou ukazuje, že hudba není jen doprovodem tance, ale jeho inspirací.

¹⁶² BRODSKÁ, B. *Dějiny ruského baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 1984. ISBN 17-037-84.

Po tomto úspěchu přichází rozčarování v podobě ne příliš dobře přijatého baletu „Louskáček“, který pro nemoc Petipy převzal Lev Ivanov. To však ředitele Vsevoložského neodrazuje od záměru uvést další dílo Čajkovského na scéně Petrohradského divadla. Na radu nemocného Petipy dochází k přípravám „Labutího jezera“, ale předčasná smrt Čajkovského, 25. října 1893, uvedení baletu zastavila. Pro uctění památky skladatele však Petrohrad uvidí dne 17. února 1894 pouze nastudování 2. jednání v choreografii Lva Ivanova. Na choreografii dále však pracuje Petipa s Modestem Čajkovským a přestavuje partituru, 2. jednání vytvořené Lvem Ivanovem je však zachováno.

Posledním úspěšným baletem, ve kterém Petipa rozvíjí své mistrovství bohatého slovníku klasického tance je „Raymonda“, balet z roku 1898 na hudbu Alexandera Glazunova. Balet si přes vady libreta Lydie Peškové našel cestu k divákovi. Ukončení slibné kariéry geniálního choreografa přichází se změnou ředitele divadla. Vladimír Telyakovsky touží po změně a příchodu moderních proudů na scénu Petrohradského divadla. Souboj dvou uměleckých epoch a dvou divadelních estetik přináší odchod oslavovaného autora. Je propuštěn ze služeb s důchodem 9 tisíc rublů. Je zklamán a zlomen. V jeho osamělém životě jej s bývalou profesí spojují jen návštěvy mladé baleríny Anny Pavlove a bývalého ředitele Vsevoložského.

14. července 1910 v Gurzufu na Krymu umírá ve věku 92 let. Člověk, jenž zřejmě nevynikal jako tanečník, ale je považován jako baletní mistr za „cara ruského baletu“, člověk, který se nikdy nenaučil rusky a jehož dědictví přežívá násilně proměnlivou historií umění.¹⁶³

¹⁶³BRODSKÁ, B. *Dějiny ruského baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 1984. ISBN 17-037-84.

Příloha D - Lev Ivanovič Ivanov

V únoru 1834 se v Moskvě v rodině gruzínského podnikatele Tio Adamova narodil talentovaný chlapec Lev. Dětství Lva nebylo příliš idylické. Chlapec byl často nemocný, čas trávil na internátní škole nebo u rodiny své matky. Ve věku osmi let je zapsán do Petrohradské baletní školy, kde studuje u Pimenova, Gredla, Frederica a Jeana Petipy. Ivanov disponuje velkým talentem pro hudbu, dokáže zahrát celou baletní partituru na klavír bez not. Nenachází však zalíbení v hudební teorii a tak hudbu neskládá. Taneční kariéru zahajuje v šestnácti letech v baletu „Mlynář“, kde vystupuje v Pas de deux. Jeho velký vstup na hlavní baletní scénu brzdí Jules Perrot, který nemá v oblibě ruské tanečníky a nedává Ivanovovi prostor. Teprve, když dostává příležitost tancovat a ukázat tak své velké umění se jeho kariéra ubírá správným směrem.

Od roku 1852, kdy získává angažmá v Mariinském divadle, 1856 se stává sólistou, 1882 režisérem až do roku 1885, kdy je mu svěřeno místo druhého baletního mistra však stojí v Petipově stínu. Během své taneční kariéry je znám jako vynikající klasický a charakterní tanečník. Jako choreograf pracoval na téměř dvaceti různých baletních titulech. Nejznámější je jeho spolupráce na „Louskáčkovi“ (1892), části „Labutího jezera“ (1895) a „Popelce“ (1893), jeho oživení baletu „Marná opatrnost“ a rechoreografie baletu „Coppélie“, jejíž verze ovlivnila i současné choreografy. Jeho první samostatná práce „Očarováný les“ (1887) a „Harlemský tulipán“ (1887) převyšují „Polovecké tance“, které vytváří k opeře „Kníže Igor“. Tvorba Lva Ivanova je označována za prodloužení ruského baletního romantismu. Úroveň jeho choreografie je přímo úměrná úrovni hudby. Jeho pohybový slovník je velmi věrný a citlivý k hudbě. To dokazuje vložení maďarského tance na Uherskou rapsodii Ference Liszta do baletu „Koník hrbáček“.

Lev Ivanov byl dvakrát ženatý, poprvé s Verou Lyadovou od roku 1859 a po její smrti si v roce 1875 bere Varvaru Ivanovovu, na jevišti známou jako „Malčugina“. Tento talentovaný umělec celý život tvrdě pracuje, baletu dává vše a je jeho přáním „zemřít v záprahu“, což se mu také daří. Umírá po krátké nemoci při práci na obnově „Sylvie“ v prosinci 1901. S ním odchází jeden z nejtalentovanějších choreografů, který famózně zapojil sbor do baletních děl.¹⁶⁴

¹⁶⁴ BRODSKÁ, B. *Dějiny ruského baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 1984. ISBN 17-037-84.

Příloha E - Youri Vámos

Choreograf a režisér, narozený v Budapešti 21. listopadu 1946. Po získání tanečního vzdělání na státní maďarské baletní škole, prošel jako tanečník věhlasnými scénami (Bavorská státní opera v Mnichově, Milánská La Scala, Státní opera Berlín), hostoval také v USA, Japonsku, Paříži a ve Vídni. Od roku 1978 se plně věnuje choreografii. Působil jako umělecký šéf baletu v Dortmundu, Bonnu a Basileji. V roce 1996 přijímá vedení baletu „Deutsche Oper am Rhein“ v Dusseldorfu. Během své kariéry dokázal představit divákům vlastní pojetí klasického baletu, jako např. „Labutího jezera“, „Snu noci Svatojánské“, „Louskáčka“ a „Šípkové Růženky“. Dále vytváří nové dějové balety, např. „Lucidor“ (Novela Huga von Hofmannsthal – Alexandr Glazunov), „Julien Sorel“ (Stendhalův román „Červený a černý“), „Shannon Rose“ (Jean Sibelius) a známou „Carminu Buranu“ Carla Orffa.

Youri Vámos je považován za jednoho z několika předních evropských choreografů, kteří jsou zárukou „přežití“ klasických celovečerních baletů. Jeho práce je rozpoznatelná vynalézavostí a důvtipem stejně jako pozoruhodným smyslem pro drama a vysokou muzikálností. Takzvané klasické balety jej přitahují ne z důvodu dramatického obsahu, ale daleko více díky geniální hudbě.

Od roku 2001 je choreograf čestným profesorem Taneční akademie v Budapešti a v roce 2007 mu byla udělena Cena za zásluhy spolkové země Nordrhein-Westfalens.¹⁶⁵

¹⁶⁵ BREUER, H. P. O., DICKENS, CH., HOFFMANN, E. T. A., VON WILPERT, G., BUCHT, E., KÖNIGSFELD, O. *Louskáček – Vánoční příběh*. 1. vyd. Praha: Národní divadlo, 2004. ISBN 80-7258-168-6.

Příloha F - Petr Iljič Čajkovskij

Jeden z nejvýznamnějších představitelů kultury 19. století, sjednotitel protichůdných tendencí ruské hudby, mistr schopnosti spojení lyrické subjektivní polohy, národní inspirace s prvky ruské lidové hudby.

Rodina malého Petra se neustále stěhuje podle pracovních povinností otce, důlního inženýra I. P. Čajkovského. Chlapec se seznamuje s Moskvou, Petrohradem, Votkinskem a Alapajevskem na Urale. Zámožná rodina je schopna poskytnout již malému dítěti výuku cizích jazyků, jako byla francouzština a němčina. Rodiče dávají přednost vzdělání před citovými vazbami a chlapec odchází v deseti letech na studium do Petrohradu. Přes své studium práv je mu umožněno i hudební vzdělání a přístup na prvotřídní koncerty. Po absolutoriu v roce 1859 se úspěšně ujímá místa na Ministerstvu spravedlnosti. Tato práce ho však úplně nenaplní, a proto odmítá jedno z dalších povýšení a dává přednost studiu na Petrohradské konzervatoři, založené v roce 1862 pianistou a hudebním skladatelem Antonem Rubinsteinem. Talentovaný Čajkovskij se stává Rubinsteinovým oblíbencem a po dokonalém zvládnutí konzervatorních studií přijímá v roce 1866 nabídku profesury jeho bratra Nikolaje, na právě otevírané konzervatoři v Moskvě.

V této době stojí na ruské hudební scéně naproti sobě dvě nesmiřitelné skupiny. Konzervativní zastánkyní západních hudebních vzorů, je skupina kolem obou bratrů Rubinsteinů. Zároveň vzrůstá vliv hudebních amatérů národního cítění. Tato skupina kolem V. V. Stasova a M. A. Balakireva je známá jako „Mocná hrstka“. Tisk přináší ostré spory zástupců obou skupin. Čajkovskij je v této době spojován s elitou kolem obou konzervatorií, ovšem srdce jej táhne k „Mocné hrstce“, zastánkyni svébytného ruského hudebního výrazu. Z rozumových důvodů si však drží odstup od obou společenství.

Trauma ze ztráty kontaktu s matkou, poznamenává jeho budoucí vztahy s ženami. V roce 1877 uzavírá nečekaný sňatek s Antoninou Miljukovovou. Ženu po dvou měsících a psychickém zhroucení navždy opouští. Jeho povaha je popisována různorodě. Na jedné straně je vnímán jako požitkář, šprýmař a veselý společník. Na straně druhé trpí návaly vzteku, úzkostí, depresivní melancholií a neschopností řešit své osobní problémy. Je to člověk, kterým stále cloumají hluboké emoce. Trauma z krátkého manželství převrátilo skladatelův život. Čajkovskij trpí tvůrčí krizí a po odchodu z konzervatoře cestuje po Evropě. V této době se seznamuje s Naděždou Von Meck, svou budoucí mecenáškou, ženou, která vybočovala z tradiční role žen

v domácnosti. Tato žena dopomohla svým projektem výstavby železnic svému manželovi a rodině k velkému bohatství. Po náhlé smrti manžela v roce 1873 se začíná věnovat podpoře umění. Kontakt se skladatelem trvající třináct let přináší, mimo velkorysé finanční podpory, velké množství důvěrné korespondence. Stává se tak skladatelovou nejlepší přítelkyní, přestože se oba nikdy nepotkávají.

Typický melancholický emoční náboj, pro nějž je Čajkovského hudba dodnes milována, má své kořeny v příklonu k „Mocné hrstce“. Velkou roli v oblasti programní hudby hraje shakespearovská inspirace, kterou rozvíjí ve spolupráci s Balakirevem. Nejvíce vyčnívá programní předehra „Romea a Julie“, a z koncertní tvorby velmi oblíbený klavírní koncert „B-Moll“ a houslový koncert „D-Dur“. Dále je nutno zmínit šest symfonií („6. h-moll Patetická“), scénickou hudbu k divadelním hrám či předehry („Bouře“, „Hamlet“). Práce pro hudební divadlo je tím nejpodstatnějším z Čajkovského tvorby. Trojice baletů „Labutí jezero“, „Spící krasavice“ a „Louskáček“ přináší změnu tehdejšího klasického minkusovského hudebního jazyka ruského baletu.

Spolu s operou „Evžen Oněgin“, zůstávají tím, čím je pro Němce „Beethovenova Devátá“ a pro Čechy „Má vlast“. Méně známých je dalších deset Čajkovského oper různorodých námětů („Piková dáma“, „Mazepa“, „Panna Orleánská“, „Jolanta“), klavírní skladby (cykly „Dětské album“, „Roční doby“).

Čajkovskij pěstoval pevné přátelství s Antonínem Dvořákem. V roce 1888 navštívil Prahu a poprvé mimo Rusko dirigoval provedení „Oněgina“.

V roce 1891 začíná Čajkovskij pracovat na baletu „Louskáček“ dle scénáře Maria Petipy. Hudba „Louskáčka“ byla představena veřejnosti ve formě koncertní suity následujícího roku a sklídila ovace. Premiéra baletu se konala v Petrohradě 6. prosince 1899. Tento den byla uvedena zároveň opera „Jolanta“.¹⁶⁶

¹⁶⁶ POSPÍŠIL, M. *Eugen Oněgin*. 1. vyd. Praha: Státní opera Praha, 1997

Příloha G – William Shakespeare

Dne 26. dubna 1564 ve Stratfordu nad Avonou přináší rukavičkář John Shakespeare ke křtu své třetí dítě narozené pravděpodobně 23. dubna a dává mu jméno William. Williamova matka, Mary Ardenová, pocházející ze starého zemanského rodu, porodí celkově osm dětí, ale ne všechny se dožijí dospělosti a žádné další nepřekoná slávu syna Williama. V rodném městě Shakespeare studuje na gymnáziu. Zde potkává o osm let starší Anne Hathawayovou, se kterou se 27. listopadu 1582 ve svých osmnácti letech žení. Manželům se v roce 1583 rodí dcera Susan a v roce 1585 dvojčata Judith a Hamnet. William se účastní křtu dětí a opouští rodinu s kočovným divadlem.

Od této doby až do roku 1592 nejsou známy žádné podrobnosti ze Shakespearova života. Do roku 1591 je datováno jeho dílo „Jindřich VI.“. Poté opouští Stratford a zjevuje se nám v roce 1592 v Londýně, jako známý herec a úspěšný dramatik. Následný rok londýnská divadla uzavírají své scény v důsledku morové epidemie. Do té doby uvádí dva autorovy tituly „Richard III.“ a „Komédie plná omylů“. Shakespeare se věnuje v tomto čase psaní poezie a je pod ochranou hraběte Southamptonského. V roce 1594 se stává členem nové divadelní společnosti, jenž zaujme místo předního souboru v celém Londýně. Ve společnosti jménem „Lord Chamberlain's Men“ (Služebníci lorda komořího), vystupuje autor jako známý herec a dramatik. V téže roce píše hry „Zkrocení zlé ženy“ a „Titus Andronicus“ a poprvé vychází tiskem některá jeho dramata. Následující rok píše svou další hru „Romeo a Julie“. Rok 1596 přináší do života dramatika velké změny. Poté co píše „Richarda II.“ a „Sen noci svatojánské“ umírá jeho jedenáctiletý syn Hamnet. Shakespeare kupuje londýnský dům zvaný „Great House of New Place“.

Věnuje se ještě usilovněji své práci a roku 1597 uvádí další dva tituly „Kupec Benátský“ a „Král Jan“ a započiná s psaním dvou dílů „Jindřicha IV.“. V roce 1599 se Shakespeare po dostavění divadla Globe, stává majitelem jeho desetiny. Díky tomu se stává lépe finančně zajištěn, dostává asi 6 liber za hru. Toto úspěšné tvůrčí období přináší nová autorova díla „Jindřich V.“, „Mnoho povyku pro nic“, „Julius Caesar“ (1599), „Jak se vám líbí“, „Veselé paničky windsorské“ (1601), „Večer tříkrálový“, „Troilus a Cressida“ (1602).

Shakespearova divadelní společnost získává po smrti královny Alžběty I. v roce 1603 Privilegium od nového krále Jakuba I. Od této chvíle společnost přijímá nový název King's Men (Královská společnost) a autor pokračuje v psaní nových

divadelních her „Konec vše napraví“ (1603), „Hamlet“ (1604), „Othello“ (1605), „Půjčka za oplátku“, „Král Lear“, „Macbeth“ (vše 1606), „Antonius a Kleopatra“ (1607), „Coriolanus“, „Timon atenský“ (1608), „Periklés“, „Cymbelín“, „Sonety“ (vše 1609), „Zimní pohádka“ (1611), „Dva vznešení příbuzní“ a „Bouře“ (1612).

V roce 1613 uvádí Shakespeare svou poslední novou hru „Jindřich VIII.“ Požár, který vypukává během představení, zachvátí doškovou střechu divadla Globe a ničí tak celou budovu. Královská společnost vystupuje v prostorách divadla Blackfiars. Autor odjíždí zpět k ženě a dcerám do Stratfordu. Londýn navštěvuje sporadicky a není mu připisována již žádná nová hra. 23. dubna 1616, v den svých 52. narozenin, které Shakespeare oslavuje bujaře se svými přáteli Michaellem Draytonem a Benem Johnsonem, umírá ve Stratfordu.

V roce 1623 vychází soubor Shakespearova díla tzv. „První folio“. Tento autor je považován za největšího dramatika světové literatury, i když nedoložené zprávy z jeho života vedou k dohadům, kdo se skrývá za jménem Shakespeare a zda je skutečně autorem 37 děl, která jsou mu připisována. Jeho dramatická tvorba přerůstá časový a společenský rámec své doby, jeho hrdinové jsou velmi věrohodní ve svých postojích, ať už jsou to postoje heroické, tragické či komické. Proto jsou Shakespearovy hry stále živé a tolik blízké i dnešnímu divákovi. Jeho tvůrčí období lze rozdělit do tří etap. První tvůrčí etapa 1591 – 1600 patří komickým námětům, pozitivním, kdy nad hloupostí a intrikami vítězí spravedlnost a láska, ve druhém období 1601 - 1609 autor ztrácí renesanční ideály a propadá pesimismu, třetí část tvorby počínaje rokem 1609 pak přináší romantické hry.¹⁶⁷

¹⁶⁷ ZUSKA, P., BÍLÝ, J., VAŠEK, R. *Romeo a Julie*. 1. vyd. Praha: Národní divadlo, 2013. ISBN 978-80-7258-454-3.

Příloha H - Sergej Prokofjev

Je pojítkem v trojici nejvýznamnějších ruských skladatelů 20. století mezi Dmitrijem Šostakovičem, který trpěl v komunistickém Rusku a světoobčanem Igorem Stravinským, který vedl naprosto svobodný život v zahraničí. Tato trojice vychází ze stejné kulturně a myšlenkově bohatého prostředí, milujících rodin, dostává se jim výborného vzdělání. Rodina Prokofjevova si syna hýčká, obzvláště po tragickém úmrtí obou starších sester. Sergej zůstává zámožným jedináčkem, kterému musí sloužící i vrstevníci vykat. Základní hudební vzdělání mu poskytuje jeho matka. Komponuje již ve svých 10 letech. Pocit výjimečnosti si drží chlapec i při studiu, kde patří k nejlepším žákům Rímského – Korsakova. Po ukončení studia skladby, klavíru a dirigování na Petrohradské konzervatoři, odchází v roce 1913 do Londýna. Zde se setkává se Sergejem Ďagilevem a jeho souborem.

Ďagilev je impresáři Ruského baletu a má ten pravý cit pro výběr spolupracovníků a může Prokofjevovi dopomoci ke vstupu na mezinárodní podia. Klade si však podmínku, aby Prokofjev po návratu do Ruska vytvořil balet s ruskou tematikou. Mladý skladatel volí Gorděckého, který píše libreto a on sám v roce 1914 skládá hudbu k baletu „Ala a Lollij“. Toto dílo přiváží přes velké cestovatelské útrapy způsobené válkou, Ďagilevovi do Itálie až v roce 1919, ten je však naprosto zklamán. Nevyužitá hudba dala vzniknout Skýtské suitě, která se i tančí. Spolu s Ďagilevem vybírají sérii příběhů v Afanasjevově sborníku ruských pohádek, ze kterých vzniká libreto k baletu „Šašek“. Nastudování baletu zbrzdí 1. světová válka a odjezd do USA, proto se premiéra odehrává až v roce 1921, kdy se skladatel vydává do Paříže a zaznamenává úspěch. Jeho zahraniční cesty jsou vždy legální, Anatolij Lunačarský (tzv. ministr kultury) mu uděluje svolení k odjezdu. Jeho cesta do New Yorku vede přes Vladivostok, Tokio a San Francisco, v kapse má pouhých 100 dolarů. Zde komponuje jedinou operu, která se za jeho života realizuje „Láska ke třem pomerančům“. Amerika skladatele zklamala. Potkal zde však svou budoucí ženu Carolinu Codinu.

Vrací se zpět do Evropy, nejdříve do Paříže, kde měl své přátele, ale po rozmršce s nimi se usazuje v německém Ettalu. Zde se soustřeďuje na svou další operu „Ohnivého anděla“, která se jako celek nedočká realizace, ale hudba si najde cestu do „Třetí symfonie“. Při pobytu v Evropě vznikají „Symfonie č. 2“, balety „Hrazda“ (1924) a futuristický „Ocelový skok“ (1927). Balet „Marnotratný syn“ na motivy Lukášova Evangelia je poslední velkou premiérou Ruského baletu, neboť po jeho

uvedení Ďagilev umírá. Končí existence jednoho z nejvýznamnějších uměleckých těles historie.

Prokofjev je rozčarován ze života na Západě. Má pocit, že není dostatečně uznáván a nedaří se mu uvádět na scénu nové tituly oper a baletů. Pařížské fiasko baletu „Na Dněpru“ – (zakázka pařížské Opery), fatální politická naivita a velké sliby sovětské propagandy ho přivádí k absurdnímu rozhodnutí vrátit se do SSSR. Ani útoky v lednu 1936 na Šostakoviče ho od záměru neodrazují. Stěhuje se v létě téhož roku. 19. srpna přichází jedno z nekrvavějších období ruské historie – Velký teror. Tento den se koná první z procesů proti tzv. zrádcům. V období Velkého teroru se většina významných lidí snaží být neviditelná. Naivní Prokofjev se snaží stalinskému systému bláhově zavděčit. Z jeho „podlézavých“ skladeb „Písně našich dní“, „Zdravice Stalinovi“ či „Kantáta k 20. Výročí Říjnové revoluce“ je patrné, že skladatel nepochopil krutost a útlak vládnoucí moci.

Prokofjevova nejnovější partitura, objednávka z Mariinského divadla (čerstvě přejmenovaného na Kirovovo), je hotová. Všude vládne panický strach z hrůz, které kolem sebe Stalin šíří. Balet „Romeo a Julie“ čeká na nastudování. Balet je však odmítnut jak v Leningradě (přejmenovaný Petrohrad), tak v Moskvě. Po titulu sáhne Ivan Váňa Psota a díky svým kontaktům a rozhledu jej uvádí ve své vlastní choreografii dne 30. prosince 1938 v brněnském divadle Na hradbách (dnes Mahenovo divadlo). Choreograf sám tančil roli Romea, roli Julie balerína Zora Šemberová. Zdeptanému Prokofjevovi nebyl povolen odjezd na premiéru.

S příchodem války přichází další skladatelovy nejistoty. Prokofjev slaví úspěch s hudbou k filmu „Alexandr Nevskij“ natočeném Sergejem Eisensteinem. Mohutně propagovaný film oslavoval vítězství nad řádem německých rytířů. Po podpisu utajované smlouvy mezi ministry zahraničí Ribbentropem a Molotovem 23. srpna 1939 je z kin okamžitě stažen. Po nečekaném přepadení Sovětského svazu Hitlerem 22. června 1941 se s velkou slávou vrací. Válka znamená pro Prokofjeva stejně jako pro ostatní umělce nečekanou úlevu, stalinský teror oslabuje a oni mohou vytvářet nové temné nálady.

„Romeo a Julie“ se konečně dočká své premiéry v Kirovově divadle v Leningradě 11. ledna 1940. Stává se ihned velkou chloubou ruského repertoáru, později balet přejímají i zahraniční scény. Skladatel se ihned pouští do dalšího baletu „Popelka“ a opery „Vojna a mír“. Opera na motivy L. N. Tolstého neprošla sítím požadavků vládnoucí Strany. „Popelka“ (1945) se však stává okamžitě oblíbeným baletním dílem. V období války pracuje Prokofjev na populární „Symfonii č. 5“

a komponuje hudbu k Eisensteinově filmové trilogii o caru Ivanu IV. Hrozném, kterého Stalin obdivuje. Hudba po zákazu šíření filmu nachází své uplatnění v koncertní podobě a v populární stejnojmenné baletní choreografii Jurije Grigoroviče v roce 1975.

Po skončení války se v roce 1948 stává obětí ideologického útoku na šest nejvýznamnějších sovětských skladatelů (Chačaturjan, Popov, Prokofjev, Šebalin a Šostakovič). Prokofjevova žena je zatčena, obviněna ze špionáže a uvězněna až do roku 1956 v gulagu. S podlomeným zdravím se Prokofjev stahuje do ústraní a do své smrti 5. března 1953 pracuje na baletní pohádce „Kamenný kvítek“. Zprávě o jeho smrti nevěnuje nikdo pozornost, neboť tento den umírá pro Sověty mnohem významnější osobnost – samotný Stalin.¹⁶⁸

¹⁶⁸ BRODSKÁ, B. *Dějiny ruského baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 1984. ISBN 17-037-84.

Příloha I - Leonid Lavrovskij

Ruský tanečník, narozený 18. června 1905 v Petrohradě, začíná svou kariéru v Mariinském divadle. Tady se, po ukončení choreografické školy v roce 1922, věnuje třináct let tanci, brzy obsazuje vedoucí role. V období 1935 – 1938 je uměleckým vedoucím Leningradského malého akademického státního operního divadla (Petrohradská státní divadelní opera a balet M. P. Musorského). Rok 1938 mu přináší místo uměleckého ředitele baletu Kirovova divadla, které opouští v roce 1944 a získává post uměleckého vedoucího baletu divadla Bolšoj (Bolšoj Těatr). Toto místo zastává s malými přestávkami po dobu dvaceti let. Stává se tak hlavním choreografem Velkého divadla v Moskvě. Zároveň získává další vzdělání od roku 1948 ve Státním ústavu divadelních dovedností AV Lunačarského (toho času Ruská akademie divadelních dovedností), kde v roce 1952 obdrží titul Profesora. Na své dráze choreografa, která začíná již v roce 1930, si stanovuje vysokou laťku. Jeho dílo vyniká dramatizací tance, kdy staví dramatický vývoj děje nad přísnými parametry tance. Legendárním se stalo jeho pojetí baletu „Romeo a Julie“ z roku 1940. Toto provedení, které má možnost Bolšoj Teatr předvést při svém zahraničním prvním zahraničním turné v Anglii v roce 1965, ovlivňuje budoucí interpretace ostatních choreografií Shakespearových tragédií zejména Johna Cranka a Kennetha MacMillana. Ano, Bolšoj Těatr ukazuje komplexní Shakespearovu tragédii ve scénách, které jsou přesným přenosem každého dramatikova slova do jazyka autentické poezie tance. Podílí se na vytvoření choreografické školy v Káhiře.

K jeho nejznámějším provedením patří „Fadetta“ na hudbu I. Delibes (1934), „Romeo a Julie“ Sergeje Prokofjeva (1940), „Giselle“ Adolpha Ch. Adama (1944), „Raymonda“ - hudba Borise Glazunova (1945), „Rudý mák“ Reinholda Gliéra (1949), „Kamenný kvíte“ Sergeje Prokofjeva (1954), „Paganini“ – Sergeje Rachmaninova (1960), „Noční město“ na hudbu Bély Bartóka (1961). Nezapomenutelné zůstávají i jeho taneční choreografie pro opery „Boris Godunov“ od Modesta Musorgského (1946) a „Faust“ od Charlese Gounoda (1949). Choreograf je velmi oblíben, obzvláště u Stalina, který jej vyznamenává v roce 1946, 1947 a 1950. V roce 1965 mu je udělen titul Národní umělec Sovětského svazu a Leninův řád v roce 1967. Umírá na turné v Paříži dne 27. listopadu 1967.¹⁶⁹

¹⁶⁹ BRODSKÁ, B. *Dějiny ruského baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 1984. ISBN 17-037-84.

PŘÍLOHA J - Alexandr Sergejevič Puškin

26. května 1799 zní celou Moskvou radostná zvonkohra. Narodila se carova vnučka. Ve stejný den přichází na svět i budoucí otec ruské literatury, který vstoupí do povědomí lidí více, než slavná šlechtice. Puškin se rodí do starodávné šlechtické rodiny Sergeje Lvoviče a Naděždy Osipovny. Dědeček Puškinovy matky byl oblíbený generál Abram Petrovič Hannibal, černý africký princ - „carův mouřenín“, jeho životní příběh zpracoval v díle „Mouřenín Petra Velikého“. Puškinův starodávný rod patří k menšině rodů přeživších období krutovlády Ivana Hrozného. Na výchově chlapce se podílí kromě babičky Marie Alexejevny hlavně chůva Arina Rodinovna, která jej seznamuje s tradičními ruskými pohádkami. Puškin má od raného dětství volný přístup do knihovny svého strýce, nachází zálibu v poesii a vytváří si citlivý a vnímavý pohled na svět. V domě Puškinových se schází společnost básníků, hudebníků a malířů, rodina patří k nejvzdělanějším v celé Moskvě. Po úzkém výběru se ve dvanácti letech dostává mladý básník mezi třicet elitních studentů lycea v Carském selu.

Ti jsou připravováni na vysokou státní kariéru. Humanitární charakter studií v duchu přátelství, cti a mladých pedagogických ideálů vytváří zvláštní atmosféru. Puškin píše své první básně, které jsou od roku 1814 vydávány v časopise „Posel Evropy“. Jeho báseň „Vzpomínky v Carském selu“ okouzlí i uznávaného básníka Děržavina, který lyceum v roce 1815 navštěvuje.

Po absolvování lycea dostává výnosný úřad na Ministerstvu zahraničních věcí v Petrohradu. V té době je již hezkým mladým mužem se snědou pletí, kudrnatými tmavými vlasy a velkým temperamentem, genetický vliv jeho maurského pradědečka. Užívá si intelektuálního života mladého šlechtice v „Benátkách severu“. Petrohradská vysoká společnost pořádá mnoho plesů a společenských radovánek, na které je Puškin zván. Stává se středem literárních kruhů a kriticky vnímá šlechtickou společnost, která jej obklopuje. Píše jen občas. Za své liberální názory a satirický pohled na tehdejší soud vyjádřený v „Ódách na svobodu“, „Vesnici“ a několika básních o „Alexandru I“ si vysloužil carovu nepřízeň a exil. Jen velký vliv jeho přátel napomáhá tomu, že nekončí na Sibiři, ale na jihu Ruska. I zde však pokračuje, zdeptán zákazem cestování a publikování své tvorby, v kritice tehdejší autokracie.

Při svém nuceném pobytu v Oděse si všímá krásy Krymu a Kavkazu, kterou zobrazuje ve své tvorbě z tohoto období „Kavkazský zajatec“ a „Gabrieliáda“ (1821), „Bratři loupežníci“ (1822), „Bachčisarajská fontána“ (1823) a „Cikáni“ (1824). V roce 1824 je na základě udání propuštěn ze státní služby a vyhoštěn na sever. Přesouvá se

na statek svých rodičů, kde pobývá osamocen pouze v přítomnosti chůvy. Věnuje se psaní, v němž nachází jedinou útěchu. Ve vyhnanství začíná pracovat na svém nejznámějším románě ve verších „Oněgin“.

Smrt cara Alexandra I. a povstání Děkabristů, které se koná brzy na to, přináší rušné období. Přestože povstání dne 14. prosince se Puškin neúčastní, pobývá ještě v Michajlovském u rodiny své matky, je s ním spojován. Všichni děkabristé mají u sebe kopie jeho básní. Básník ihned ničí své doklady, aby ušetřil své blízké od případných represí. Nový car Mikuláš I. posílá na jaře 1826 petici a Puškin je propuštěn z exilu. Po prošetření všech událostí kolem povstání je dokonce pozván na audienci u vladaře. Car Mikuláš I. si Puškina váží a ten mu musí slíbit, že on první bude auditor jeho děl.

V následujícím období jeho tvorba prochází tvrdou cenzurou a Puškin se stává závislým na carském dvoře. Tento lev salónů, účastník mnoha milostných dobrodružství a odpůrce manželství si začíná hledat nevěstu. Chce tu nejkrásnější ženu celého Ruska a nachází ji v šestnáctileté dívence. Je to kráska Natálie Gončarovova. S žádostí o její ruku je nejdříve odmítnut, po roce je však jeho nabídka přijata. Rodina má podmínku, že Puškin vylepší své vztahy s dvorem. Zásnuby probíhají 6. května 1830 a jako „svatební dar“ dostává Puškin po čtyřletém čekání svolení k vydání „Borise Godunova“.

Rodinné povinnosti odvádí Puškina do středovýchodního Ruska na panství Boldvino. Epidemie asijské cholery, ale prodlužuje jeho několikadenní pobyt na tři měsíce. Tyto tři měsíce během podzimu jsou považovány v životě autora za nejplodnější období. Zde v Boldvinu píše pět povídek – „Povídky nebožtíka Ivana Petroviče Bělkina“, „Domek v Kolomně“, „Malé tragédie“ (soubor jednoaktových her o záporných lidských vlastnostech, které se staly námětem pro operní díla ruských skladatelů) – „Skoupý rytíř“, „Mozart a Salieri“, „Kamenný host“ a „Hodokvas v době moru“. Píše také své první veršované pohádky „Pohádka o popovi a jeho dělníku Baldovi“ a dokončuje poslední kapitolu „Evžena Oněgina“

18. února 1831 se Puškin s Natalíí Gončarovovou v Moskvě žení. Po svatební cestě se manželé usazují v Carském sele. Puškin v očekávání příjemného života, v klidném místě po boku krásné ženy, se chce věnovat další literární tvorbě. Jeho klid však brzy bere za své. V důsledku epidemie cholery v Petrohradě, je celý carský dvůr přesunut v červenci do Carského sela. Puškinovi se v říjnu vrací s dvorem zpět do Petrohradu. Natálie neprojevuje zájem o manželovu tvorbu, nemá pro něj duševní porozumění. Její krása přitahuje pozornost všech mužů u dvora a neuniká ani pozornosti cara. Ten přiděluje Puškinovi urážlivý post komořího, aby jeho žena mohla

být zvána na dvorské plesy. Básník je v této době opravdu nešťastný, je zahlcen neustálou přítomností u dvora, anonymními dopisy, které upozorňují na manželčiny avantýry. V tomto roce jeho žena potratí po tanci. To Puškina rozezlí a podává rezignaci na carskou službu 25. června 1834. Finanční situace, kdy potřebuje mnoho peněz na šaty pro Natálii a pro její dvě sestry, které se na podzim přistěhovaly, neprozřetelnost otce, jenž uhradil dluhy svého bratra, jej donutila k stažení výpovědi. Natálie Puškinova miluje pozornost celého dvora, její krása ji otevřela dveře do nejvyšší společnosti a zde se setkává s mladým francouzským šlechticem Georgem d'Anthesem-Heckeerenem. O jejich vztahu klevetí celý Petrohrad, a ani svatba Natáliiny sestry s d'Anthesem dne 10. ledna 1837, nezabrání blížící se tragédii. Puškin obviňuje ženu, že tato svatba byla jen zástěrkou, jak se dostane jeho sok přímo pod jeho střechu. Poté co obdrží urážlivé dopisy, sám urážlivý dopis odešle, ale tentokráte nevlastnímu otci Francouze. Vyzývá d'Anthese na souboj.

Dne 27. ledna se oba utkávají v souboji s pistolemi. Milenec jeho ženy, se kterým sympatizovala i smetánka, byl rychlejší a vystřelil předčasně. Puškinovo zranění žaludku bylo fatální a básník mu po dvou dnech velkých bolestí podléhá. Jeho sok se vrací do Francie, kde se stává diplomatem a dožívá se 84 let. Pohřeb básníka, probíhající v úzkém kruhu, je přesunut z katedrály Svatého Izáka do malé kaple. Jeho tělo je odváženo v tajnosti o půlnoci do Sviatogorského kláštera nedaleko Michajlovského a je uloženo do hrobu vedle matky. Car zaopatřuje doživotně jeho rodinu.¹⁷⁰

¹⁷⁰ BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. 1. vyd. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004. ISBN 80-7331-004-X.

PŘÍLOHA K - John Cranko

V Rustenburgu v Jihoafrické republice dne 15. srpna 1927 se rodí do britské rodiny chlapec John, jeden z největších budoucích baletních tvůrců 20. století. V dětství projevuje zájem o tanec a inspiraci nachází i v loutkových představeních. Studium baletu zahajuje na Univerzitě v Kapském městě pod vedením slavné primabaleríny Dulcie Howes. Zde také vytváří v roce 1942 svou první choreografii baletu, ke které jej inspirovala Stravinského suita „Příběh vojáka“. Velkou oporou mu je jeho otec Herbert, který s ním tráví hodně času. Oba následně odjíždí do Londýna, kde John pokračuje ve studiu v londýnské baletní škole „Sadler's Wells School“ (profesorem mu zde byl mimo jiné také Saša Machov). To mu umožňuje stát se členem „Sadler's Wells Ballet“ (později Royal Ballet).

V roce 1947 na sebe upozorňuje choreografií „Dětského koutku“ Clauda Debussyho. Dosahuje velkých úspěchů choreografickou prací pro „Sadler's Wells Ballet“, ale tvoří i pro jiné scény, například Pařížskou Operu – „La belle Heléne“ (Krásná Helena, 1955). Jeho první celovečerní balet na hudbu Benjamin Brittena „Princ ze země Pagod“ má premiéru v roce 1957 a jeho další spolupráce se skladatelem přináší v roce 1960 operu „Sen noc svatojánské“. V roce 1958 jeho nastudování baletu „Měsíční pierot“ od jednoho z největších duchů evropské hudby Arnolda Schönberga pro „Edinburgh International Ballet“, zakázali jeho dědicové. Inscenování „Prince ze země pagod“ pro Stuttgartské státní divadlo mu ale vynáší místo baletního šéfa. To přijímá a vyhýbá se tak stíhání za homosexuální aktivity ve Spojeném království. Jeho příchod do Stuttgartu znamená pro zdejší baletní soubor novou éru. S členy souboru Cranko sestavuje nejdříve menší choreografie, postupně se mu daří získat nové tanečnický, mezi nimi Birgit Keil, Susanne Hanke, Egona Madsena a Richarda Craguna. Nejvýznamnější posilou týmu je pro Cranka mladá brazilská tanečnice Marcia Haydée, stává se jeho novou inspirací a múzou. Tato primabalerína zaujímá hlavní místo ve všech Crankových dějových baletech. Pro práci Cranka se vzniklým souborem je typický postupný vývoj choreografie, zapojení všech zúčastněných do stavby, kdy autor přichází s tzv. čistým listem a konfrontuje každou roli s tanečníkem až na místě. Choreograf také motivuje řadu svých mladých tanečníků k vytváření vlastních choreografií. Mezi takovými nadanými tanečnický-choreografy je i Josef Kylián.

Následující slavná éra mladého baletního souboru je nazývána „Stuttgartským baletním zázrakem“ (podle vzoru německého „Wirtschaftswunder“). Cranko vyniká

citem pro jemné nuance příběhu, je dobrým vypravěčem a jeho jasné dramatické struktury, výjimečný způsob ovládání umění *Pas de deux*, uchvacují publikum Metropolitní opery v New Yorku. Sezóna roku 1969 je považována za triumfální. Věhlasný soubor je zván na hostování do celého světa. Bohužel 26. června 1973 během zpátečního transatlantického letu z USA do Dublinu John Cranko ve věku 46 let umírá. Osudnou se mu stává alergická reakce na prášek na spaní. Jeho matka Grace, která po rozvodu s otcem žije v tehdejší Rhodesii, se o jeho smrti dozvídá z rozhlasu. John Cranko je pohřben na malém hřbitově u zámku Solitude ve Stuttgartu.

Crankův sen o založení baletní školy, která by poskytovala vzdělání talentovaným tanečnickům v úzké spolupráci se stávajícím souborem, se stává realitou deset let po založení baletního souboru. Dne 1. prosince 1971 je slavnostně otevřena. Škola jako první poskytuje komplexní taneční vzdělání od základu až k profesní úrovni klasického tance. Je světově uznávanou baletní školou, její absolventi obdrží prestižní diplom. Od roku 1974 nese škola jméno svého zakladatele John Cranko Schule. Škola dosahuje významných úspěchů obzvláště pod vedením Anny Woolliams a Tadeusze Matacze.¹⁷¹

¹⁷¹ DVOŘÁK, D., ZUSKA, P. *Oněgin*. 1. vyd. Praha: Národní divadlo, 2005. ISBN 80-7258-208-9.

PŘÍLOHA L - Kurt-Heinz Stolze

Dne 26. ledna 1926 se v Hamburku narodil tento hudební skladatel, klavírista, čembalista a dirigent. V letech 1942 – 1947 navštěvuje v Hamburku Vysokou hudební školu, kde se věnuje studiu klavíru, varhan a dirigování. Jeho profesorem je Wilhelm Brückner-Rüggeberg. Po prvním hudebním angažmá, které přijímá v roce 1956 jako hudební ředitel Královské opery v Kodani, se vrací po roce do Německa. Tady je mu nabídnuto místo korepetitora opery a baletu ve Stuttgartu. Také hudebně doprovází Fritze Wunderlicha v koncertním sále. Zde se seznamuje s Johnem Crankem. Vzájemné sympatie vytváří dobrý základ pro jejich budoucí spolupráci a Stolzeho kariéru.

První velkým projektem je hudební úprava připravovaného baletu „Oněgin“. Významná je úprava koncertního cyklu „L'estro armonico“, původně psaného pro housle a smyčcový orchestr od Antonia Vivaldiho a instrumentování hudby Domenica Scarlattiho ke Crankově choreografii baletu „Zkrocení zlé ženy“. Stolze diriguje většinu baletů Státního orchestru např. „Labutí jezero“, vyučuje baletní hudbu. Věnuje se práci pro rozhlas a televizi. V roce 1968 se účastní Londýnského turné jako čembalista Heilbronnského komorního orchestru, následuje turné do USA s Crankem a jeho souborem v roce 1969. Dne 12. srpna 1970 Kurt-Heinz Stolze umírá ve věku 44 let v Mnichově.¹⁷²

¹⁷² DVOŘÁK, D., ZUSKA, P. *Oněgin*. 1. vyd. Praha: Národní divadlo, 2005. ISBN 80-7258-208-9.

BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE

Jméno autora: Andrea Zelenková

Obor: Sociální a mediální komunikace

Forma studia: Magisterské - Kombinované

Název práce: Inscenace baletů na motivy světových literárních děl v pražském Národním divadle

Rok: 2015

Počet stran textu bez příloh: 88

Celkový počet stran příloh: 23

Počet titulů českých použitých zdrojů: 24

Počet titulů zahraničních použitých zdrojů: 2

Počet internetových zdrojů: 17

Počet ostatních zdrojů: 0

Vedoucí práce: Mgr. Libuše Hronková