

**UNIVERZITA PALACKÉHO V OLOMOUCI**  
**FILOZOFICKÁ FAKULTA**

**Katedra muzikologie**

Bakalářská práce

**Světová premiéra a další uvedení Prokofjevova baletu Romeo  
a Julie v českých divadlech do roku 1971**

World premiere and further performances of Prokofiev's ballet Romeo  
and Juliet in Czech theatres until 1971

Dominika Vašíčková

Studijní obor: Muzikologie

Vedoucí práce: doc. PhDr. Lenka Křupková, Ph.D.

Olomouc 2021

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci na téma Světová premiéra a další uvedení Prokofjevova baletu Romeo a Julie v českých divadlech do roku 1971 vypracovala samostatně na základě uvedených pramenů a literatury.

V Olomouci 1. května 2021

Dominika Vašíčková

Tímto bych ráda poděkovala vedoucí mé práce, doc. PhDr. Lence Křupkové, PhD., za cenné rady, vstřícný přístup, a dále své rodině za neutuchající podporu během celé doby studia.

## Obsah

Úvod .....	6
Stav bádání .....	8
<b>1 Vznik baletu Romeo a Julie .....</b>	<b>12</b>
1.1 Historie a námět baletu.....	12
1.2 Tvorba Prokofjevova baletu .....	16
1.3 <i>Romeo a Julie</i> , op. 64 .....	21
<b>2 Světová premiéra baletu v Brně.....</b>	<b>28</b>
2.1 Vývoj brněnského baletního souboru.....	28
2.2 Ivo Váňa Psota jako choreograf .....	32
2.3 Premiéra 30. prosince 1938.....	34
2.4 Srovnání se sovětskou premiérou.....	42
<b>3 Rozšíření baletu do dalších českých divadel .....</b>	<b>45</b>
3.1 Poválečná uvedení.....	45
3.1.1 Druhá verze Ivo Váni Psoty v Brně .....	46
3.1.2 První uvedení v Národním divadle v Praze .....	49
3.1.3 První verze Emericha Gabzdyla v Ostravě .....	52
3.2 Další uvedení do konce padesátých let .....	54
3.2.1 První uvedení v Plzni .....	54
3.2.2 Třetí uvedení v Brně .....	56
3.2.3 První uvedení v Liberci.....	58
3.3 Uvádění v průběhu šedesátých let.....	59
3.3.1 První uvedení v Olomouci .....	60
3.3.2 Druhá verze Jiřího Němečka v Praze.....	62
3.3.3 Druhá verze Emericha Gabzdyla v Ostravě.....	65
3.3.4 Druhé uvedení v Plzni.....	66
3.3.5 Čtvrté uvedení v Brně .....	68

3.3.6 První uvedení v Českých Budějovicích .....	70
<b>4 Významná verze baletu z roku 1971 .....</b>	<b>72</b>
4.1 Balet Národního divadla v Praze na začátku sedmdesátých let .....	72
4.2 Spolupráce Miroslava Kůry a Petra Weigla.....	73
4.3 Premiéra 18. června 1971.....	76
<b>Závěr .....</b>	<b>83</b>
<b>Anotace .....</b>	<b>86</b>
<b>Resumé.....</b>	<b>87</b>
<b>Summary.....</b>	<b>88</b>
<b>Zusammenfassung .....</b>	<b>89</b>
<b>Seznam použitých pramenů a literatury .....</b>	<b>90</b>
<b>Přílohy.....</b>	<b>101</b>

## **Seznam příloh**

Příloha č. 1 – popis obsahu inscenace baletu Romeo a Julie z roku 1938

Příloha č. 2 – popis obsahu inscenace baletu Romeo a Julie z roku 1971

Příloha č. 3 – seznam použitých hudebních čísel baletu Romeo a Julie v inscenaci z roku 1971

Příloha č. 4 – přehled uvedení baletu Romeo a Julie v českých divadlech po roce 1971 do současnosti

Příloha č. 5 – obrázková příloha (fotografie apod.)

## Úvod

Balet *Romeo a Julie* ruského skladatele Sergeje Prokofjeva (1891–1953) patří mezi nejvýznamnější hudební kompozice určené pro taneční ztvárnění. Od svého vzniku v letech 1935–1936 se v průběhu 20. století inscenoval zřejmě na všech velkých baletních scénách a lze se domnívat, že se dodnes jedná o stěžejní titul repertoáru divadel po celém světě. V tuzemsku, respektive v tehdejší Československu se roku 1938 uskutečnila světová premiéra baletu *Romeo a Julie*. Předkládaná bakalářská práce se zabývá jak touto premiérou, tak následujícími uvedenými baletu v českých divadlech.

Přestože lze Prokofjevův titul *Romeo a Julie* považovat za notoricky známý, v českém uměnovědném prostředí mu nebyla doposud věnována ucelená pozornost. Tedy zájem, který by zohledňoval všechny okolnosti světové premiéry a zároveň se zaměřil na další vývoj inscenování tohoto titulu. Proto je hlavním cílem této bakalářské práce rekonstrukce geneze díla a okolností jeho prvního provedení a také sonda do inscenační praxe a proměny choreografické koncepce. Na základě studia dobových pramenů bude rovněž vytvořen obraz reflexe tohoto baletu tehdejší divadelní kritikou. Na pozadí jednotlivých inscenací Prokofjevova baletu *Romeo a Julie* se pokusím také zmapovat vývoj baletního divadla v socialistickém Československu. Prokofjevův balet se totiž stal jedním z nejhojněji uváděných děl v době komunistického režimu, k čemuž nepochybně přispěla okolnost, že se jednalo o dílo sovětského skladatele. K dosažení stanovených cílů budou využity analytické a historiografické metody opírající se o primární prameny a informace z relevantní domácí i zahraniční odborné literatury. Jelikož se jedná o interdisciplinární téma, bude na problematiku nahlíženo jak z pohledu historie tance, tak muzikologie a teatrologie.

Bakalářská práce je rozdělena do čtyř hlavních kapitol. První kapitola se zabývá vznikem Prokofjevova baletu *Romeo a Julie* včetně historického náhledu na dřívější zpracování Shakespearovy tragédie v oblasti múzických umění. Klíčová část kapitoly se věnuje zasazení Prokofjevovy tvorby do rámce skladatelova života a dobových společenských okolností, v nichž byl nucen se přizpůsobit tlaku politiky i ideově konstruovaných estetických kritérií. Navazující druhá kapitola se soustředí na světovou premiéru baletu *Romeo a Julie* v Brně. Pro pochopení veškerých okolností je přiblížen vývoj tamního baletního souboru v průběhu 20. století a též působení Ivo Váni Psoty (1908–1952) jako choreografa. Hlavní pozornost je věnována samotné premiéře, dobové recepci a srovnání s pozdější sovětskou verzí baletu z roku 1940. Třetí kapitola

se zaměřuje na další inscenování titulu v českých divadlech. Jednotlivé produkce jsou chronologicky seřazeny a uvedeny v kontextu s propagovanou socialistickou kulturní politikou i vývojem baletu v Československu. Historie české inscenační praxe Prokofjevova baletu *Romea a Julie* je vymezena datem jeho brněnské světové premiéry na jedné straně a na straně druhé rokem 1971. Tehdy se uskutečnila premiéra kusu v Národním divadle v Praze v netradičně uchopené verzi, již je možno chápat jako jistý přelom v dosavadních inscenačních zvyklostech v českém tanečním divadle. Čtvrtá kapitola pak detailně přibližuje toto provedení baletu. Součástí předkládané práce tvoří také doplňující textové i obrázkové přílohy.

## Stav bádání

Jak již bylo naznačeno v úvodu bakalářské práce, Prokofjevův balet *Romeo a Julie* lze zařadit mezi nejúspěšnější baletní tituly 20. století. Přesto nejsou okolnosti jeho vzniku, a především světové premiéry v Brně všeobecně známy. Několik zahraničních badatelů se ve svých publikacích, zvláště ve 21. století, zabývalo vznikem baletu a vlivem sovětské kulturní politiky na jeho uvedení v SSSR. Světovou premiéru v Brně však autoři nechali v pozadí. Jako zcela nezpracované téma se pak jeví následné inscenování baletu v českých divadlech a jejich dobová recepce ve vztahu k vývoji tance a politické situaci v Československu.

Výchozím bodem celé bakalářské práce lze označit osobnost Prokofjeva jako sovětského skladatele. O jeho životě a díle byl vydán nespočet monografií a statí napříč všemi světovými jazyky. Za elementární zdroj lze považovat heslo s Prokofjevovým jménem v hudebních slovnících *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* a *Musik in Geschichte und Gegenwart*.<sup>1</sup> Základ literatury v českém jazyce pak tvoří překlad sovětské publikace *Materialy, dokumenty, vospominanija*.<sup>2</sup> Z části se jedná o autobiografii samotného skladatele, která byla poprvé otištěna v periodiku *Sovětskaja muzyka* v letech 1941 a 1946. Z Prokofjevovy výpovědi lze mimo jiné vypožorovat okolnosti jeho kompoziční činnosti a snahu zavděčit se socialistickému režimu. Kritický pohled na tuto problematiku obsahuje publikace *The People's Artists – Prokofiev's Soviet Years* hudebního historika Simona Morissona.<sup>3</sup> Jelikož autor svůj zájem soustředil na Prokofjevovu tvorbu po návratu do SSSR, věnoval se zde i kompozici baletu *Romeo a Julie*. Detailnější pohled na dílo pak nabízí disertační práce Deborah Wilsonové nazvaná *Prokofiev's Romeo and Juliet: History of Compromise*.<sup>4</sup> Dílčí informace lze nalézt také v časopise *Three Oranges*, jenž byl spravován Prokofjevovou nadací.<sup>5</sup> Zmínky o Prokofjevovi a baletu *Romeo a Julie* se vyskytují také v ryze tanečních publikacích a slovnících. Ze zahraničních textů lze jmenovat například lexikografický

---

<sup>1</sup> Redepenning, Dorothea, „Prokofiev, Sergey.“ *Grove Music Online*. 2001. Přístupné 27. led. 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022402> a rovněž Schipperges, Thomas, „Prokof'ev, Sergej Sergejevič,” *MGG online*. 2016. Přístupné 27. led. 2021, <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/51550>.

<sup>2</sup> Prokofjev, Sergej Sergejevič a Erenburg, Ilja (překlad Vojtěch, Ivan), *Cesta k hudbě socialistického života: sborník* (Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961).

<sup>3</sup> Morrison, Simon, *The People's Artist – Prokofiev's Soviet Years* (Oxford: University Press, 2009).

<sup>4</sup> Wilson, Deborah Annette, „Prokofiev's *Romeo and Juliet*: History of a Compromise“ (disertační práce, The Ohio State University, 2003).

<sup>5</sup> *Three Oranges Journal* (2001–2016). Přístupné 27. led. 2021, <http://www.sprkfv.net/old/oldindex.html>.



svazek *Dance Encyclopedia* z roku 1967 či *The Oxford Dictionary of Dance* z roku 2010.<sup>6</sup> Jelikož se však bakalářská práce primárně zabývá Prokofjevovým dílem v českém baletním prostředí, byla pozornost rešerše zaměřena na české publikace o divadle a tanci.

Obecně se lze domnívat, že je baletu v českých uměnovědných statích věnována poněkud malá pozornost. Spisy o historii divadel zmiňují baletní složku většinou jen minoritně, ačkoli mimo taneční inscenace tvořil balet nedílnou součást operních a operetních produkcí již od dob Divadla v Kotcích. První ryze taneční publikace začaly vznikat v období první republiky zásluhou estetika a kritika Emanuela Siblíka (1886–1941). Za zakladatele taneční vědy v českém prostředí pak lze považovat teoretika, kritika a pedagoga Jana Reimoseru (pseudonym Rey; 1904–1979), jehož činnost byla viditelná zvláště po druhé světové válce. K rozvoji taneční teorie přispěl nejen svými publikacemi, ale také odbornými kritikami v tisku. V souvislosti s československým baletním děním v padesátých a šedesátých letech je potřeba zmínit Lidku Schmidovou (1906–1969), jakožto autorku řady recenzí a spisu *Československý balet* z roku 1962.<sup>7</sup> V oblasti dějin baletu poté učinila velký teoretický posun kupředu Reimoserova žačka Božena Brodská (1922–2019), jež jako první důkladněji, a především systematicky pojednala o historii nejen českého baletu. Mezi její stěžejní publikace lze zařadit *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945* či *Dějiny ruského baletu*.<sup>8</sup> Na několika textech spolupracovala také s tanečním kritikem a dramaturgem Vladimírem Vašutem (1931–2017). Společným dílem je například heslovitě uspořádaná kniha *Svět tance a baletu*, která obsahuje i pojednání o Prokofjevovi a jeho baletu *Romeo a Julie*.<sup>9</sup> Podobné přehledové publikace napsala také Olga Ambruzová. *Balet a jeho osobnosti* i *Balet a jeho repertoár* jsou však spíše literaturou populární než odbornou, na což v úvodu knih autorka sama upozornila.<sup>10</sup>

Na badatelskou činnost Brodské a Vašuta navázala celá řada jejich studentů a studentek. Společným počinem obou generací se stal věcný a přehledový *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*, který vznikl v rámci lexikografického projektu Divadelního ústavu v roce 2001.<sup>11</sup> Kromě základních údajů slovník disponuje cennými

---

<sup>6</sup> Chujoy, Anatole, *Dance Encyclopedia* (New York: Simon & Schuster, 1967) a rovněž Craine, Debra, Mackrell, Judith, *The Oxford Dictionary of Dance* (Oxford University Press, 2010).

<sup>7</sup> Schmidová, Lidka, *Československý balet* (Praha: Orbis, 1962).

<sup>8</sup> Brodská, Božena, *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945* (Praha: Akademie múzických umění, 2006) a rovněž Brodská, Božena, *Dějiny ruského baletu* (Praha: SPN, 1984).

<sup>9</sup> Brodská, Božena, Vašut, Vladimír, *Svět tance a baletu* (Praha: Akademie múzických umění, 2004).

<sup>10</sup> Ambruzová, Olga, *Balet a jeho osobnosti* (Praha: Ježek, 1999) a také Ambruzová, Olga, *Balet a jeho repertoár* (Praha: Vladimír Ambruz, 2001).

<sup>11</sup> Holeňová, Jana a kolektiv, *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima* (Praha: Divadelní ústav 2001).

odkazy na další, mnohdy pro balet *Romeo a Julie* a jeho interpretaci podnětnější literaturu. Právě mezi takové texty lze zařadit publikace *Postavy brněnského jeviště: umělci Národního, Zemského a Státního divadla v Brně, I: 1884-1984* a z nedávné doby *Kalendárium a vybrané kapitoly z dějin olomouckého baletu (1920–2016)*, jež se zabývají osobnostmi a inscenacemi uvedenými příslušnými baletními soubory.<sup>12</sup> Informace k produkcím baletu *Romeo a Julie* v českých divadlech lze nalézt také v biografii českých tanečních osobností. K těm stěžejním patří autobiografie první představitelky Julie Zory Šemberové (1913–2012) nazvaná *Na šťastné planetě*, dále publikace *Saša Machov a V hlavní roli Emerich Gabzdyl* Vladimíra Vašuta či pojednání Jiřího Pilky (1930–2018) o Miroslavu Kůrovi.<sup>13</sup> Nicméně zmíněná literatura převážně uvádí faktografické údaje, vztah osobností k dílu a nezabývá se rozbořením inscenací a dobovou recepcí.

Díličí poznatky k tématu předkládané práce se objevují také v několika odborných článcích a vybraných bakalářských a diplomových pracích.<sup>14</sup> Světovou premiérou baletu *Romeo a Julie* se zabývá stat' Romana Vaška otištěná roku 2004 v periodiku *Divadelní revue*.<sup>15</sup> Na politicko-historický kontext premiéry a Prokofjevovy kompozice se v článku *Světlo v temnotách* zaměřil muzikolog Rudolf Pečman (1931–2008).<sup>16</sup>

Detailnější zprávy o jednotlivých inscenacích pak poskytují archivy jednotlivých divadel a Divadelní ústav Institutu umění v Praze. Většina institucí disponuje uceleným archivem až od padesátých let 20. století. Dobově starší materiály se následkem druhé světové války často nedochovaly. Nicméně umělecké dokumenty ke světové premiéře baletu *Romeo a Julie*, včetně několika recenzí, byly shromážděny zpětně a uloženy v Archivu Národního divadla Brno.<sup>17</sup> Odtud tato bakalářská práce čerpala informace

---

<sup>12</sup> Meszner, Jindřich, Srba, Bořivoj, Dufková, Eugenie a Majer, Jiří, *Postavy brněnského jeviště: umělci Národního, Zemského a Státního divadla v Brně, I: 1884-1984* (Brno: Státní divadlo, 1984) a rovněž Ondřejková, Alice, Hasíková, Miriam, *Kalendárium a vybrané kapitoly z dějin olomouckého baletu (1920–2016)* (Univerzita Palackého v Olomouci, 2016).

<sup>13</sup> Šemberová, Zora, *Na šťastné planetě* (Praha: Národní divadlo) a také Vašut, Vladimír, *Saša Machov* (Praha: Panorama, 1986); Gabzdyl, Emerich, Vašut, Vladimír, *V hlavní roli Emerich Gabzdyl* (Ostrava: Profil, 1988); Pilka, Jiří, *Miroslav Kůra* (Praha: Supraphon, 1979).

<sup>14</sup> Do kategorie vysokoškolských prací lze zařadit: Lahodová, Kateřina, „Brněnský balet třicátých let 20. století“ (diplomová práce, Masarykova univerzita, 2011) a také Čížmáriková, Monika, „Petr Weigl jako režisér baletních filmů a inscenací“ (bakalářská práce, Akademie múzických umění v Praze, 2015); Čížmáriková, Monika, „Balet Národního divadla v 70. a 80. letech 20. století“ (diplomová práce, Akademie múzických umění, 2017).

<sup>15</sup> Vašek, Roman, „K jednomu opomíjenému prvenství – O světové premiéře Prokofjevova baletu *Romeo a Julie* v Brně v roce 1938“, *Divadelní revue*, roč. 15, č. 3 (září 2004), 31–43.

<sup>16</sup> Pečman, Rudolf, „Světlo v temnotách“, *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity*, H 27–28 (1992–1993), 117–126.

<sup>17</sup> Prováděcí hudební materiál prvního provedení z roku 1938 není dodnes k dispozici. Zřejmě byl zničen právě během druhé světové války.

i pro následná uvedení baletu v Brně až do konce šedesátých let a také k přiblížení profesního působení Ivo Váni Psoty (1908–1952).<sup>18</sup> Cenné materiály především v podobě dobových kritik poskytl Archiv Národního divadla v Praze, a to ke všem třem pražským uvedením baletu mezi léty 1950-1971. K ostravským produkcím baletu *Romeo a Julie* v letech 1950 a 1962 byly využity prameny uložené v Divadelním archivu Národního divadla moravskoslezského a Archivu Ostravského muzea. Za souhrnný zdroj lze považovat momentálně dostupnou verzi Virtuální studovny Divadelního ústavu, jež v elektronické podobě nabízí ke každé inscenaci baletu programní brožury, v několika případech fotografie a k novějším inscenacím i recenze.<sup>19</sup> Dobové kritiky a zmínky v tisku je možno také dohledat v rámci Národní digitální knihovny.<sup>20</sup>

Důležitý pramen k této bakalářské práci představují také filmové záznamy baletu *Romeo a Julie*. Přístupné jsou hlavně nahrávky současných českých i zahraničních produkcí.<sup>21</sup> Výjimku tvoří filmové zpracování české inscenace z roku 1971.<sup>22</sup> Tento film lze označit za stěžejní zdroj pro detailní pojednání o tehdejší verzi baletu uvedené v Národním divadle v Praze. Na závěr nelze opomenout ani notový zápis, respektive klavírní výtah baletu *Romeo a Julie*, jenž je k dispozici v knihovně Hudební fakulty Akademie Múzických umění v Praze.<sup>23</sup>

Lze se domnívat, že balet obecně je právem považován za málo prozkoumanou sféru českého umění. Nelze však říci, že v novodobé historii k němu není dostatek zdrojů a pramenů. Zvláště k tanečním událostem druhé poloviny 20. století lze nalézt dostatek informací. Elementární problém zřejmě tkví v nedostatku jakýchsi ucelenějších a zároveň detailních a odborných statí zaměřujících se na jednotlivé baletní tituly či soubory a historická časová údobí. Tato bakalářská práce se tedy snaží onu ucelenější stat', respektive detailnější náhled na vybraný baletní titul poskytnout.

---

<sup>18</sup> Několik let v archivu působila teatroložka Eugenie Dufková, která se osobností Psoty detailně zabývala. Viz: Dufková, Eugenie, *Váňa Psota* (Brno: Ryšavý, 1997).

<sup>19</sup> Digitalizované dokumenty jsou volně přístupné jen v momentální pandemické situaci (jaro 2021). Za normálních okolností jsou k dispozici ke studiu pouze přímo v prostorách Divadelního ústavu Institutu umění v Praze.

<sup>20</sup> Momentálně (jaro 2021) je k dispozici pro studenty speciální verze – Národní digitální knihovna/Digitální knihovna Kramerius – Covid. Po skončení pandemie koronaviru bude zřejmě rozsáhlý fond k dispozici pouze v budově Národní knihovny v Praze.

<sup>21</sup> „Romeo et Juliette“ (filmový záznam, Les Ballets de Monte Carlo, 2002) a také „Romeo and Juliet“ (filmový záznam, Royal Opera House Cinema, 2012); „Romeo a Julie“ (filmový záznam, Les Film Figures Libres, Česká televize, Mezzo, Arte Concert, 2015).

<sup>22</sup> „Romeo a Julie“ (televizní záznam, Praha: Filmové studio Barrandov a Československá televize, 1971).

<sup>23</sup> Prokofjev, Sergej, „Romeo i Džul'jetta: balet v čtyřech dějstvích i devíti kartinách: soč. 64“ (Moskva: Gosudarstvennoje izdatel'stvo, muzykal'nyj sektor, 1960).

# 1 Vznik baletu Romeo a Julie

## 1.1 Historie a námět baletu

Příběh o nešťastné lásce dvou milenců lze zařadit mezi nejznámější literární potažmo divadelní témata vůbec. Během dlouhé historie západní kultury byl námět zpracován nesčetněkrát. Původně antický mýt proslavil zástupce alžbětinské renesance a dramatik Wiliam Shakespeare (1564–1616) v tragédii *Romeo a Julie*. Bezprostřední inspiraci pro jeho příběh zřejmě tvořila báseň Angličana Arthura Brooka (?–1563), jenž téma převzal od italských literátů Luigiho da Porty (1485–1529) a Mattea Bandella (1485–1561).<sup>24</sup>

Drama Shakespeara zůstalo populární napříč stoletími až dodnes.<sup>25</sup> Především v průběhu moderních dějin se pak tragédii dostalo také odlišných zpracování než pouze těch tradičních činoherních.<sup>26</sup> Milostný příběh sloužil jako předloha řadě hudebních skladatelů. Jedním z prvních autorů, jenž námět transformoval do hudební kompozice, byl Čech Jiří Antonín Benda (1722–1795). Společně s německým dramatikem Friedrichem Wilhelmem Gotterem (1746–1797) vytvořil roku 1776 singspiel *Romeo und Julie*.<sup>27</sup> Posléze během 19. a na počátku 20. století vzniklo několik dalších operních děl vycházejících ze Shakespearovy tragédie. Mezi nejvýznamnější tituly lze zahrnout italskou operu Vincenza Belliniho (1801–1835) *I Capuleti e i Montecchi* a francouzskou lyrickou operu Charlese Gounoda (1818–1893) *Roméo et Juliette*, jež jsou součástí repertoáru velkých i malých operních scén dodnes.<sup>28</sup> V polovině 20. století se pak zrodila unikátní moderní verze dramatu zasazená do soudobého New Yorku, nikoliv tradičně

---

<sup>24</sup> Hlinský, Martin, *Shakespeare a jeviště svět* (Praha: Academia, 2010), 425–26.

<sup>25</sup> O popularitu tvorby Shakespeara se v 18. století zasloužil anglický herec David Garrick, jenž zřejmě také zapříčinil pozdější romantické oslavování autora jako velké osobnosti nejen v Anglii, ale též na evropském kontinentu.

Viz: Wells, Stanley (překlad Nyklová-Veselá, Milena), *Věčný Shakespeare* (Praha: BB art, 2004), 226.

<sup>26</sup> Mimo sféru múzických umění vzniklo též několik literárních adaptací příběhu. Mezi nejznámější lze zařadit novelu Gottfrieda Kellera *Romeo und Julia auf dem Dorfe* (*Romeo a Julie na vsi*) z roku 1856, jež se během 20. století dočkala operního i filmového zpracování. Z dramatu vychází též novela Jana Otčenáška *Romeo, Julie a tma* z roku 1958. Děj se odehrává v době heydrichiády a byl přetvořen do činoherního i filmového syžetu. V současnosti je divadelní zpracování české novely součástí repertoáru pražského Divadla v Dlouhé.

Viz: „Romeo, Julie a tma“. Divadlo v Dlouhé. Přístupné 19. led. 2021, <https://www.divadlodlouhe.cz/repertoar/romeo-julie-a-tma/>.

<sup>27</sup> V tehdejší době byl singspiel *Romeo und Julie* vnímán jako novátorský, a to jak netradiční a vážnou shakespeareovskou tematikou, tak hudební kompozicí, která byla obohacena o dramatické a lyrické prvky tendující k vážné opeře.

Viz: Jakubcová, Alena a kol., *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století: osobnosti a díla* (Praha: Divadelní ústav, 2007), 48–49.

<sup>28</sup> Bachtík, Josef, *19. století v hudbě* (Praha: Supraphon, 1970), 116 a také Parr, Freya, „Classical music inspired by Shakespeare“, *BBC Music Magazine* (17. dub. 2019). Přístupné 19. led. 2021, <https://www.classical-music.com/features/works/classical-music-inspired-shakespeare/>.

do renesanční Verony. Muzikál *West Side Story* složil americký skladatel a dirigent Leonard Bernstein (1918–1990). Dále se na díle podílel choreograf Jerome Robbins (1918–1998), libretista Arthur Laurents (1917–2011) a textař Stephen Sondheim (1930).<sup>29</sup>

Jiní skladatelé příběh využili pouze jako inspirační základ pro koncertní díla. Dramatickou symfonii *Roméo et Juliette*, op. 17 stojící na pomezí orchestrální skladby a kantáty zkomponoval roku 1839 francouzský skladatel Hector Berlioz (1803–1869). O několik dekád později uvedl tematickou ouverturu-fantasii *Romeo a Julie* ruský autor Petr Iljič Čajkovskij (1840–1893).<sup>30</sup> Roku 1873 se shakespearovskou tematikou inspiroval i český skladatel Antonín Dvořák (1841–1904), který vytvořil orchestrální předeheru *Romeo a Julie*. Posléze ji však společně s jinými skladbami zničil, takže její podoba není známa.<sup>31</sup>

Další sférou múzických umění, ve které se shakespearovský námět poměrně hojně vyskytuje a dodnes užívá, je tanec. První snahy o ztvárnění tragédie *Romeo a Julie* čistě tanečnickými prostředky se objevily již v druhé polovině 18. století. Dle dostupných zdrojů jako první tento příběh choreograficky zpracoval v roce 1785 Benátčan Eusebio Luzzi (?). Na počátku 19. století pak pod vlivem zásad ballet d'action a tendencí baletního preromantismu vzniklo několik dalších inscenací Romea a Julie. Mezi nejvýznamnější lze zařadit pětiaktový balet v choreografii ruského baletního mistra Ivana Valberga (1766–1819) s hudbou skladatele Friedricha Scholze (1787–1830). Dílo bylo uvedeno carským divadlem v Petrohradě roku 1809, hlavní role Romea se ujal sám choreograf Valberg. O dva roky později, tedy roku 1811, představil svou verzi dramatu baletní mistr Vincenzo Galeotti (1733–1816), který shakespearovský námět zpracoval pro Královský dánský balet se sídlem v Kodani. Hudební složku zkomponoval houslista a skladatel

---

<sup>29</sup> Conrad, Jon Alan, „West Side Story.“ Grove Music Online. 2002. Přístupné 19. led. 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-5000009114>.

<sup>30</sup> Premiéra díla Čajkovského se uskutečnila roku 1870, avšak následně autor kompozici dvakrát přepracoval. Finální verze byla dokončena roku 1880 a poprvé veřejně zazněla roku 1886. U obou skladatelů se nejednalo o ojedinelou inspiraci shakespearovskými dramaty. Berlioz složil také ouverturu *Král Lear*, op. 4 a Čajkovskij symfonickou fantazii *Bouře*, op. 18 a další ouverturu-fantasii *Hamlet*, op. 67. Obě díla *Romeo a Julie* spojuje též pozdější využití kompozice jako hudebního doprovodu v tanečních inscenacích (viz níže).

Viz: Bachtík, 19. století, 83 a také Wiley, Roland John, „Tchaikovsky, Pyotr Il'yich.“ Grove Music Online. 2001. Přístupné 19. led. 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051766>.

<sup>31</sup> „Romeo a Julie, předehra, B35“, Antonín Dvořák. Přístupné 5. bř. 2021, <http://www.antonin-dvorak.cz/b35>.

Claus Schall (1757–1835). I tentokrát sám tvůrce choreografie v titulu účinkoval. Jelikož balet vytvořil ke konci své kariéry, ztvárnil roli vyspělého a moudrého pátera Lorenza.<sup>32</sup> Následně dílo roku 1834 pro týž soubor přepracoval Galeottiho žák, významný choreograf a pedagog, Auguste Bournonville (1805–1879). Využil stejný hudební podklad jako jeho předchůdce, tedy kompozici Schalla.<sup>33</sup>

Lze se domnívat, že největší zájem choreografů o milostný příběh Romea a Julie nastal až ve 20. století. Jako první se námětu chopil ruský impresárió Sergej Ďagilev (1872–1929), který prostřednictvím tanečního souboru Ballets Russes tragédii uvedl roku 1926 v Monte Carlu. Ve své surrealistické verzi se však v řadě elementů od původního shakespearovského dramatu odklonil a příběh přizpůsobil avantgardnímu umění západní Evropy ve dvacátých letech 20. století. Hudbu pro něj na objednávku vytvořil tehdy mladý anglický skladatel Constant Lambert (1905–1951). V celé historii se jednalo o první čistě baletní dílo, jež zkomponoval anglický skladatel, proto též balet lze označit za první britský balet vůbec. Během tvorby docházelo mezi moderně smýšlejícím impresáriem a skladatelem vyznávajícím tradiční umělecké hodnoty k neshodám, avšak Ďagilev většinou prosadil své záměry spojené se snahou šokovat publikum.<sup>34</sup> Tomu napomohla i choreografie Bronislavy Nižinské (1891–1972) s *entr'acte* (vsuvkou) George Balanchina (1904–1983). Hlavní roli Julie ztvárnila tehdy již vyzrálá tanečnice Tamara Karsavina (1885–1978), naopak postavy Romea se ujal mladičkový sólista Serge Lifar (1905–1986). Záhy po premiéře v Monte Carlu byl balet uveden v Paříži, kde vyvolal Ďagilevem očekávaný skandál. Následné představení titulu v Londýně již bylo poklidnější a taky všeobecně úspěšnější.<sup>35</sup>

Řada dalších baletních inscenací vznikla na již existující hudební kompozice *Romeo a Julie* Berlioze či Čajkovského. Ve 20. století Berliozovu dramatickou symfonii choreograficky zpracoval například Francouz Maurice Béjart (1927–2007)

---

<sup>32</sup> „Vincenzo Galeotti.“ Oxford Reference. Přístupné 22. led. 2021, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095840947>.

<sup>33</sup> Ambruzová, Olga, *Balet a jeho repertoár* (Praha: Vladimír Ambruz, 2001), 242 a také Brodská, Božena, *Dějiny ruského baletu* (Praha: SPN, 1984), 25-29.

<sup>34</sup> Například scénografii měl původně vytvořit též Angličan a blízký přítel skladatele Christopher Wood, ale Ďagilev zastával názor, že pro jeho verzi *Romea a Julie* kulisy vůbec potřeba nejsou. Nakonec okouzlen surrealistickou výstavou v Paříži nominoval pro tvorbu scény malíře Maxe Ernsta a Joana Miróa. Viz: *Happily Ever After: The Ballets Russes' Romeo and Juliet.* The Australian Ballet. 2011. Přístupné 24. led. 2021, <https://australianballet.com.au/behind-ballet/happily-ever-after-the-ballets-russes-romeo-and-juliet>.

<sup>35</sup> Tamtéž a rovněž Dibble, Jeremy, „Lambert, (Leonard) Constant.“ Grove Music Online. 2001. Přístupné 24. led. 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000015883>.

či Kubánek Alberto Alonso (1917–2013).<sup>36</sup> V současnosti, tedy ve 21. století, hudbu včetně vokální složky využila německá choreografka Sasha Waltz (1963), která dílo premiérově uvedla roku 2007 v Pařížské opeře. Následně se její verze titulu objevila na repertoáru dalších divadel.<sup>37</sup>

Pro vznik kratších jednoaktových baletů či pouze duetů choreografové využívali dvacetiminutovou ouverturu-fantasii Čajkovského. Již během druhé světové války tak učinil tehdejší šéf baletu Pařížské opery Serge Lifar. Později Čajkovského dílo choreograficky zpracoval například George Skibine (1920–1981), jenž titul z roku 1950 nazval *Tragédie ve Veroně*.<sup>38</sup> Také čeští inscenátoři baletu *Romeo a Julie* v několika případech použili Čajkovského dílo. Poprvé se tak stalo roku 1966 v choreografii Luboše Ogouna (1924–2009) pro Balet Praha.<sup>39</sup> V zahraničí se hudební kompozice dočkala tanečního ztvárnění i ve 21. století. Například roku 2010 vznikl jednoaktový balet *Romeo and Juliet Fantasy* v Atlantic Ballet v Kanadě. Choreograf Igor Dobrovolskiy tehdy k ouvertuře-fantasii připojil Čajkovského další skladbu, a to první část *Symfonie č. 4 f moll*, op. 36 Andante sostenuto.<sup>40</sup>

Nejhojněji se pro taneční zpracování shakespearovského příběhu však využívalo a stále využívá hudební dílo Sergeje Prokofjeva<sup>41</sup> (1891–1953), které napsal mezi léty 1935–1936 a od počátku bylo přímo určeno pro tanec, potažmo balet.

---

<sup>36</sup> Ambruzová, *Balet a jeho repertoár*, 242.

<sup>37</sup> Například v milánské La Scale, v Německé opeře v Berlíně či Nizozemské národní opeře v Amsterdamu. Viz: „Transfer of production »Roméo et Juliette« to Dutch National Opera Amsterdam.“ Sasha Waltz. 2016. Přístupné 24. led. 2021, <https://www.sashawaltz.de/en/transfer-of-production-romeo-et-juliette-at-dutch-national-opera-amsterdam/> a také „Projects – productions.“ Sasha Waltz. Přístupné 24. led. 2021, <https://www.sashawaltz.de/en/productions/#>.

<sup>38</sup> Ambruzová, *Balet a jeho repertoár*, 242 a rovněž Anderson, Jack, „George Skibine, 60, dancer since age of 5 and choreographer.“ *The New York Times* (16. led. 1981). Přístupné 24. led. 2021, <https://www.nytimes.com/1981/01/16/obituaries/george-skibine-60-dancer-since-age-of-5-and-choreographer.html>.

<sup>39</sup> „Detail inscenace Romeo a Julie“. Virtuální studovna Divadelního ústavu. Přístupné 10. bře. 2021, <https://covid-vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=13005&mode=0>.

<sup>40</sup> „Romeo and Juliet Fantasy.“ Atlantic Ballet of Canada. Přístupné 24. led. 2021, <https://www.atlanticballet.ca/en/creations/romeo-and-juliet-fantasy/>.

<sup>41</sup> Narozen 23. dubna 1891 v ukrajinské vesnici Soncovka; zázračné dítě; studium konzervatoře v Petrohradě u Alexandra Glazunova, Nikolaje Rimského-Korsakova; cesta do Ameriky 1918; americké období do 1922; západní Evropa s centrem v Paříži 1922–1935; definitivní návrat do SSSR 1936; obviněn z formalismu; zemřel v ústraní 5. května 1953.

Viz: Redepenning, Dorothea, „Prokofiev, Sergey.“ Grove Music Online. 2001. Přístupné 27. led. 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000022402>.

## 1.2 Tvorba Prokofjevova baletu

Balet *Romeo a Julie*, op. 64 lze označit za stěžejní dílo Prokofjevovy tvorby, zvláště pak jeho tzv. sovětského období po návratu do rodné země. Pro trvalé navrácení do Ruska ze západní Evropy se skladatel rozhodl v polovině třicátých let 20. století.<sup>42</sup> Dodnes však není zcela jasné, jaká byla autorova hlavní motivace pro návrat.<sup>43</sup> Zřejmě se jednalo o kombinaci nostalgie, stesku po domově, a zároveň narůstání konkurence ze strany Igora Stravinského (1882–1971) a dalších skladatelů nejen v Paříži.<sup>44</sup> Za další důležitý aspekt lze považovat zisk řady privilegií v SSSR. Autor například mohl ještě několik let po návratu oficiálně navštěvovat západní země a podnikat koncertní turné.

V průběhu prvních let v Rusku se postupně proměnil skladatelův kompoziční styl.<sup>45</sup> Balet *Romeo a Julie* lze považovat za první dílo nové epochy, která znamenala přeměnu dramatických a symfonických forem. Prokofjev začal komponovat v jednodušších a přehlednějších tvarech, rozvíjel svou lyrickou linii tvorby a stěžejní úlohu dostala melodie. Uvědomoval si potřebu srozumitelnosti a souběžného rozvoje

---

<sup>42</sup> Sovětský svaz opustil po revolučních událostech roku 1917. Hlavním důvodem cesty do zahraničí byly skladatelovy obavy z nedostatku uměleckých příležitostí a tvůrčí svobody. Díky svým kontaktům se osobně setkal s lidovým komisařem pro vzdělávání Anatolijem Lunačarským, který jeho žádosti vycestovat vyhověl a vybavil jej sovětským pasem. Prokofjev tak mohl legálně SSSR opustit, nestal se exulantem a mohl se kdykoliv vrátit. Rodnou zemi začal navštěvovat na konci dvacátých let, a to jako koncertní hráč i skladatel. Jelikož jej Rusové tedy považovali za důvěryhodného velvyslance ruské kultury v zahraničí, nestaly se cesty zpět do vlasti problémem.

Viz: Morrison, Simon, *The People's Artist – Prokofiev's Soviet Years* (Oxford: University Press, 2009), 1 a rovněž Ross, Alex (překlad Kopet, Petr), *Zbývá jen hluk* (Praha: Argo, 2011), 221–225.

<sup>43</sup> Historici a hudební vědci se rozcházejí nejen v názorech a teoriích, proč se skladatel rozhodl opustit poměrně svobodnou západní Evropu, ale také ve stanovisku, zdali se jednalo o rozhodnutí správné a přínosné pro jeho tvorbu – tedy jestli svá nejlepší a nejvyspělejší díla složil na Západě nebo až po návratu do SSSR. Souhrn názorů je obsažen v: Wilson, Deborah Annette, „Prokofiev's *Romeo and Juliet*: History of a Compromise“ (disertační práce, The Ohio State University, 2003).

<sup>44</sup> Prokofjev byl pyšný na svou ruskou národnost a chybělo mu ruské prostředí. Svým přátelům například vyprávěl, že chce zase slyšet ruský jazyk ve svých uších a vidět opravdovou zimu. Důležitým faktorem však bylo také soupeření se Stravinským, jež bylo spojeno s tanečním souborem Ballets Russes a jeho impresáriem Ďagilevem. Oba skladatelé pro věhlasné uskupení komponovali, avšak lze se domnívat, že úspěšnějším byl právě Stravinskij. Během dřívějšího působení Prokofjeva v USA byl jeho rivalem zas Sergej Rachmaninov a za jeden z důvodů odchodu autora zpět do Evropy historici pokládají právě větší zdar Rachmaninova.

Viz: Redepenning, „Prokofiev“, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22402> a rovněž Seroff, Victor, *Sergei Prokofiev – A Soviet Tragedy* (New York: Taplinger Publishing, 1969), 166.

<sup>45</sup> Prokofjev sám ve své hudbě spatřoval čtyři hlavní tvůrčí linie vzájemně se propojující či existující vedle sebe téměř v každém díle. První linie – klasická se u skladatele projevila již v raném dětství, exaktně ji zastupuje tzv. *Klasická symfonie* z roku 1917. Druhá linie – novátorská je typická pro období autorova dospívání a první léta v Americe, charakterizují ji složité harmonické postupy včetně disonancí. Třetí linie – toccatová obsahuje především motoricky opakované figury. Čtvrtá linie – lyrická prostupuje celou tvorbou, zprvu byla skladateli upíraná, považována za méně cennou, později naopak vysoce hodnocená a skladatelem oblíbená. Balet *Romeo a Julie* primárně kombinuje klasickou a lyrickou linii tvorby.

Viz: Vojtěch, Ivan, Bartoš, František a Sommer, Vladimír, *Skladatelé o hudební poetice 20. století: Copland, Stravinskij, Schoenberg, Berg, Bartók, Martinů, Prokofjev, Honegger, Šostakovič* (Praha: Československý spisovatel, 1960), 131.



hudebního výraziva.<sup>46</sup> Všechny tyto základní parametry tvorby zřejmě souvisely se změnou prostředí, kterému se chtěl skladatel přizpůsobit. Hlavní vliv na uměleckou atmosféru měla tehdejší ideologie SSSR a její směřování k tvorbě v mezích socialistického realismu. Ovlivněn snahou zavděčit se strůjčům sovětské estetiky se Prokofjev ke vhodnému kompozičnímu stylu vyjádřil ve své autobiografii z roku 1941:

„Je třeba skládat hudbu především velkou, to znamená takovou, aby v ní záměr i technické ztvárnění odpovídalo rozmachu epochy. Taková hudba musí podněcovat především nás samé, abychom rozvíjeli dále hudební formy. Ukáže pak naši pravou tvář i v zahraničí. Nebezpečí provincialismu je bohužel pro sovětské skladatele stále reálné. Není tak snadné najít pro tuto hudbu vhodnou řeč. Musí být především melodická a melodie přitom prostá a srozumitelná; nesmíme ji však zaměňovat za popěvek nebo triviální obrat. [...] Totéž platí o technice rukopisu a způsobu práce; musí být jasný a prostý, ne však otřelý. Prostota musí být nová, ne stará.“<sup>47</sup>

Tvorbu baletu též významně ovlivnily skladatelovy předešlé zkušenosti s tanečním uměním. Prvním baletem, jenž zkomponoval, byl *Ala a Lolij*, op. 20. Svou prvotinu vytvořil na objednávku Ďagileva pro Ballets Russes mezi léty 1914–1915. Bohužel se hudební materiál u objednavatele nesetkal s úspěchem a balet nebyl veřejně uveden.<sup>48</sup> Nicméně další baletní díla impresárió přijal vřeleji a souborem Ballets Russes byla zdárně představena publiku. Největší úspěch zřejmě zaznamenal balet *Marnotratný syn*, op. 46 jehož premiéra se konala v roce 1929.<sup>49</sup> Jak určoval tehdejší západní trend, vytvářela se kratší, většinou jednoaktová díla. Během večera se tak představilo více kusů. Těmto tendencím odpovídaly i Prokofjevovy první balety.<sup>50</sup> Sovětské publikum však preferovalo celovečerní díla v návaznosti na tradici baletního

---

<sup>46</sup> Prokofjevův kompoziční styl po návratu do SSSR bývá obvykle nazýván anglickým souslovím „New Simplicity“. Tj. ve volném překladu „nová jednoduchost“.

Viz: Wilson, „*Romeo and Juliet*“, 24–37 a rovněž Redepenning, „Prokofiev“, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22402>.

<sup>47</sup> Prokofjev, Sergej Sergejevič a Erenburg, Ilja (překlad Vojtěch, Ivan), *Cesta k hudbě socialistického života: sborník* (Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961), 61.

<sup>48</sup> Z hudby k baletu vznikla *Skytská suita*, která je ve tvorbě skladatele zařazena pod stejným opusovým číslem.

Viz: Prokofjev, *Cesta k hudbě socialistického života*, 336.

<sup>49</sup> Právě *Marnotratný syn* se svou neoklasickou kompozicí i choreografií George Balanchina nejvíce podobá pozdějšímu dílu *Romeo a Julie*.

Viz: Brodská, Božena, *Les Ballets Russes* (Praha: Akademie múzických umění, 2001), 32–40.

<sup>50</sup> Mimo výše zmíněné tituly *Ala a Lolij*, op. 20 a *Marnotratný syn*, op. 46 se jednalo o balety *Šut*, op. 21, *Ocelový skok* (překládáno též *krok*), op. 41 a *Na Dněpru*, op. 51.

Viz: Redepenning, „Prokofiev“, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22402>.

umění utvořenou na konci 19. století Mariusem Petipou (1818–1910).<sup>51</sup> Prokofjev se tak po návratu do SSSR přizpůsobil místním trendům a zkomponoval celovečerní balet.<sup>52</sup>

Na tvorbu *Romea a Julie* působily od počátku také vlivy divadelního režiséra Sergeje Radlova (1892–1958), jenž se na baletu podílel jako libretista. Radlov představoval stěžejní osobnost ruské avantgardy a experimentálního divadla dvacátých a třicátých let 20. století. Ovlivněn uměním svého učitele Vsevoloda Mejercholda (1874–1940) se jako režisér zaměřoval na produkci děl Shakespeara.<sup>53</sup> Tragédii *Romeo a Julie* uvedl ve svém divadle v Petrohradě roku 1934 a zanedlouho poté ji na turné v Moskvě zhlédl Prokofjev. Skladatel byl okouzlen moderním a strohým pojetím příběhu, takže brzy poté, ještě v době pobytu v Paříži, začal pracovat na scénáři vlastního díla.<sup>54</sup>

Na jaře roku 1935 pak navštívil Petrohrad, kde se osobně setkal s režisérem Radlovem, dramaturgem Adrianem Piotrovským (1898–1937) a choreografem Rostislavem Zakharovem (1907–1984), kteří se na tvorbě scénáře začali aktivně podílet. Bylo definitivně rozhodnuto o podobě díla a byl vytvořen nový poměrně detailní kompoziční plán pro čtyřaktový balet.<sup>55</sup> Tvůrci zachovali základní myšlenky nesmrtelné tragédie a promyšleně prolнули dvě dramatické linie – lásku milenců a nenávisť dvou rodů. V určitých ohledech se však odklonili od původního shakespearovského dramatu. Vynechali příběhy vedlejších postav, a především přepracovali závěr do verze se šťastným koncem. Jako hlavní důvod této změny Prokofjev ve své autobiografii uvedl, že bylo velmi problematické tanečně vyjádřit scénu umírání.

„V posledním jednání přijde Romeo o minutu dříve, nalezne Julii živou a vše skončí dobře. Příčiny, které nás vedly k tomuto barbarství, byly ryze choreografické: Tančit mohou živí lidé, umírající v leže tančit nemohou.“<sup>56</sup>

---

<sup>51</sup> K této problematice se Prokofjev vyslovil ve své autobiografii z roku 1941: „U nás jsou oblíbeny dlouhé balety, které vyplňují celý večer. V cizině se dává přednost baletům kratším, a hrají se buď tři jednoaktové balety za večer nebo jednoaktový balet a krátká opera. Rozdíl v hledisku tkví v tom, že se u nás přikládá větší význam syžetu a jeho rozvíjení. V cizině jsou toho názoru, že námět má v baletu úlohu druhořadou a tři jednoaktové balety umožňují zhlédnout za jediný večer velkou sumu dojmů z díla tří výtvarníků, choreografů a skladatelů.“

Viz: Prokofjev, *Cesta k hudbě socialistického života*, 57.

<sup>52</sup> Další Prokofjevovy balety, které byly vytvořeny v tzv. sovětském období, jsou také celovečerní. Jedná se o balet *Popelka*, op. 87 a *Kamenný kvítek*, op. 118.

Viz: Redepenning, „Prokofiev“, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22402> a také Brodská, Božena, *Ruský balet*, 87–100.

<sup>53</sup> Martínek, Karel, *Dějiny sovětského divadla 1917–1945* (Praha: Orbis, 1967), 166.

<sup>54</sup> Prokofjevův první koncept byl tvořen pěti akty a je uložen v Prokofjevově archivu, který je součástí knihovny Kolumbijské univerzity.

Viz: Morrison, *Prokofjev's Soviet Years*, 32.

<sup>55</sup> Kompoziční plán včetně scénáře je uložen v Ruském státním archivu literatury a umění.

Viz: Morrison, *Prokofjev's Soviet Years*, 32.

<sup>56</sup> Prokofjev, *Cesta k hudbě socialistického života*, 62.

Lze se domnívat, že se nejednalo o jediný důvod změny. Je zřejmé, že se balet *Romeo a Julie* měl stát baletem sovětským. Výzkumy z 21. století zaměřené na tvorbu Prokofjeva uvádějí, že tedy bylo potřeba, aby dílo korespondovalo s požadavky socialistického realismu a obecně režimovou ideologií. Socialistické dílo muselo být optimistické, tragický konec lze považovat za nepřipustný. Diváci měli z divadla odcházet povznešení, nikoliv skleslí. Šťastné vyústění příběhu se tak jevilo vhodným řešením, jak aplikovat proletářské umění do klasického titulu.<sup>57</sup>

Premiéra baletu se měla konat v Kirovově divadle v Petrohradě.<sup>58</sup> Divadlo však od uzavřené smlouvy odstoupilo. Oficiálně nebyl zveřejněn žádný důvod zrušení. Nicméně se lze domnívat, že vypovězení souviselo s rezignací někdejšího uměleckého ředitele divadla Sergeje Radlova v červnu 1934.<sup>59</sup> Záhy po zrušení kontraktu zájem o titul projevil Velké divadlo v Moskvě v čele s novým ředitelem Vladimírem Mutnychem (1895–1937). Prokofjev pokračoval v práci na díle. Léto roku 1935 strávil v Polenově – letní rezidenci Velkého divadla v Moskvě, kde vytvořil klavírní výtah baletu.<sup>60</sup> Na podzim téhož roku vypracoval orchestraci a hudba poprvé zazněla v divadle. Na přítomné obecenstvo však nikterak nezapůsobila, spíše vyvolala vlnu negativní kritiky, o čemž píše ve své publikaci hudební historik Simon Morrison. Melodie a harmonie odborníkům připadala příliš antiromantická a racionalistická, rytmickou složku odsoudili pro strohost. Nicméně největší „poprask“ vzbudilo čtvrté jednání se šťastným koncem.<sup>61</sup>

Diskuze o vhodnosti takového zakončení se vedly i začátkem roku 1936, kdy měl být balet uveden. Premiéra se ale odložila na další divadelní sezónu, a nakonec v tichosti zrušila úplně. Dodnes není zcela jasné, proč divadlo premiéru anulovalo a od titulu odstoupilo. Důvodů mohlo být hned několik. Prokofjev ve své autobiografii z roku 1941 argumentuje zrušení faktem, že Velké divadlo v Moskvě shledalo hudbu netaneční.<sup>62</sup> Novodobé studie ukazují, že stornování premiéry spíše zapříčinily politické skutečnosti a dobové okolnosti. V lednu 1936 navštívil Josif Stalin (1878–1953) společně s dalšími

---

<sup>57</sup> Wilson, „*Romeo and Juliet*“, 86–87 a také Morrison, *Prokofiev's Soviet Years*, 36.

<sup>58</sup> Dnešní Mariinské divadlo v Petrohradě, tehdejší celý název divadla zněl „Kirovovo státní akademické divadlo opery a baletu“.

<sup>59</sup> Morrison, *Prokofiev's Soviet Years*, 32.

<sup>60</sup> Prokofjev v Polenovu zkomponoval i několik dalších děl – například *Houslový koncert č. 2*, op. 63. Z dostupných materiálů je patrné, že se jednalo o autorovu oblíbenou destinaci, jelikož zde měl klid pro tvorbu, mohl trávit čas v přírodě, se svou rodinou či uměleckými kolegy a přáteli.

Viz: Prokofjev, Sviatoslav, „The house in which Romeo and Juliet was born“, *Three Oranges Journal* (květen 2006). Přístupné 28. led. 2021, <http://www.sprkfv.net/journal/three11/polenovo.html>.

<sup>61</sup> Morrison, *Prokofiev's Soviet Years*, 33–36.

<sup>62</sup> Prokofjev, *Cesta k hudbě socialistického života*, 62.

vysoce postavenými členy sovětského aparátu operu *Lady Macbeth Mcenského újezdu*, op. 29 sovětského skladatele Dimitrije Šostakoviče (1906–1975). Inscenaci zkritizoval a podnítl vznik negativní statě, která byla následně pod názvem „Zmatek místo hudby“ otištěna v periodiku Pravda.<sup>63</sup> Zanedlouho bylo dehonestováno další Šostakovičovo dílo – balet *Světlý potok*, op. 39 a osobnost významného skladatele byla téměř zcela zničena. Mezi autorovými kolegy, kteří byli zatčeni, se objevili i Prokofjevovi spolupracovníci Vsevolod Mejerchold a libretista baletu *Romeo a Julie* Adrian Piotrovskij.<sup>64</sup> Balet se tak stal politicky nekorektním. Dalším možným důvodem zrušení premiéry byly změny ve vedení Velkého divadla v Moskvě a kontrola repertoáru předsedou Výboru pro umělecké záležitosti Platonem Keržencevem (1881–1940).<sup>65</sup>

Během roku 1936 Prokofjev zřejmě začal přepracovávat kontroverzní závěr díla a z baletu vytvořil dvě symfonické suity, které na sebe nenavazují, ale spíše plynou paralelně.<sup>66</sup> Jelikož nevyužil všechnen hudební materiál z baletu, roku 1946 vznikla suita třetí.<sup>67</sup> Skladatel také zkomponoval soubor deseti skladeb pro klavír vycházejících z téhož titulu. Za zajímavé lze považovat, že první dvě suity se koncertně odehrály před premiérou celého baletu. Jejich provedení v letech 1936 a 1937 zaznamenalo značný úspěch.<sup>68</sup>

Roku 1937 o balet projevil zájem tehdejší Leningradské choreografické učiliště, jež chtělo balet uvést u příležitosti dvouletého výročí založení instituce.<sup>69</sup> Nakonec ale

---

<sup>63</sup> Volný překlad z ruského originálu „Sumbur vmesto muzyki“.

Viz: Fay, Laurel, a Fanning, David, „Shostakovich, Dmitry.“ Grove Music Online. 2001. Přístupné 29. led. 2021.

<https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000052560>.

<sup>64</sup> Libreto k baletu *Světlý potok* (možný překlad též „Jasný potok“) vytvořil také Piotrovskij. Politicky angažovaní kritici dílo označili za baletní faleš.

Viz: Fay, Laurel a Fanning, David, „Shostakovich“, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.52560>.

<sup>65</sup> V roce 1936 byl propuštěn dirigent Nikolaj Golovanov a v dalším roce ředitel divadla Mutnych, který byl následně dokonce popraven.

Viz: Morrison, *Prokofiev's Soviet Years*, 37.

<sup>66</sup> Obě suity obsahují shodně sedm částí. *Romeo a Julie*, op. 64 a – I. Lidový tanec, II. Scéna, III. Madrigal, IV. Menuet, V. Masky, VI. Romeo a Julie, VII. Smrt Tybaltova. *Romeo a Julie*, op. 64 b – I. Montekové a Kapuleti, II. Julie jako dívka, III. Páter Lorenzo, IV. Tanec, V. Romeo a Julie před rozloučením, VI. Tanec antilských děvčátek, VII. Romeo u hrobu Juliina.

Viz: Prokofjev, *Cesta k hudbě socialistického života*, 62, 340.

<sup>67</sup> *Romeo a Julie*, op. 101 – I. Romeo u fontány, II. Ranní tanec, III. Julie, IV. Chůva, V. Ranní serenáda, VI. Smrt Juliina.

Viz: Tamtéž, 343.

<sup>68</sup> Redepenning. „Prokofiev“, <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.22402>.

<sup>69</sup> Dnešní Baletní akademie Agrippiny Vaganové.

také od záměru odstoupilo a světová premiéra baletu se uskutečnila roku 1938 v Zemském divadle v Brně.<sup>70</sup>

### 1.3 Romeo a Julie, op. 64

Balet *Romeo a Julie* se řadí mezi neoklasická díla první poloviny 20. století. Lze se domnívat, že Prokofjevovým hlavním východiskem pro tuto kompozici se staly Čajkovského celovečerní balety z druhé poloviny 19. století. Tato díla byla v tehdejší SSSR trvale populární a zároveň umělecky hodnotná, jelikož tíhla k symfonické a komplikovanější struktuře, než tomu bylo do té doby v baletním umění běžné. Stále však Čajkovského balety ctily jasné rozdělení do uzavřených celků, respektive čísel a melodickou invenci doplňovala téměř výhradně libozvučná harmonie a jednoduché, pro tanečníky dobře rozpoznatelné, frázování a rytmus. Prokofjev v těchto aspektech a komplikovanosti skladby postoupil dál, a to zřejmě zásluhou druhého východiska, za které lze považovat jeho a například Stravinského kratší balety uváděné Ďagilevovým souborem na Západě. Tato díla se mnohem více přibližovala k dobově modernímu avantgardnímu hudebnímu proudu. V sovětských celovečerních baletech, tedy i v titulu *Romeo a Julie*, se pak Prokofjev pokusil propojit oba modely baletního díla.

Balet *Romeo a Julie* je rozvržen do padesáti dvou čísel, nicméně často na sebe bezprostředně navazujících. V kompozici tudíž převládá prokomponovaná struktura zdůrazňující jednotný dramatický proud.<sup>71</sup> Původní hudební materiál obsahoval padesát osm čísel rozdělených do pěti, posléze čtyř jednání. Jelikož však skladatel následně zkomponoval nový tragický konec, počet čísel se snížil na oněch padesát dva. Tolika čísla balet disponuje dodnes.<sup>72</sup> Většinou bývá rozčleněn do tří jednání a epilogu, který může být rovněž považován za jednání čtvrté.

---

<sup>70</sup> Prokofjev, *Cesta k hudbě socialistického života*, 63.

<sup>71</sup> V baletní divadelní praxi bývá tento proud často narušován. Na rozdíl od obecnosti hudebních koncertů je totiž publikum zvyklé v průběhu inscenace (zvláště po technicky náročných výkonech tanečníků) tleskat a onu prokomponovanost tedy narušovat. Lze se domnívat, že se jedná o zvyklost způsobenou právě romantickými číslovými balety, jelikož například v *Labutím jezeře* se takový potlesk vyloženě očekává a sólisté se po určitých číslech v průběhu díla dokonce publiku klaní. Na skutečnost upozornil ve své kritice inscenace *Romeo a Julie* z roku 1965 publicista Josef Trojan: „Jedním ze symptomů bylo i to, že obecnostvo odměňovalo poměrně často sólisty i ansámbl potleskem, který bezohledně přerušoval žádoucí jednotný spád děje.“

Viz: Trojan, Josef, „Klasická podoba S. Prokofjeva“, *Práce* (2. úno. 1965).

<sup>72</sup> Současní inscenátoři ale často přistupují k dílčím škrtnům či přesunům jednotlivých čísel a balet bývá zkracován.

Viz: „Romeo et Juliette“ (filmový záznam, Les Ballets de Monte Carlo, 2002).

Za charakteristický rys kompozice lze považovat leitmotivy, jež prostupují celým příběhem. Prokofjev použil příznačné motivy nejen k vyjádření osobnosti jednotlivých postav, ale také k zachycení určitých opakovaných abstraktních témat, jako jsou například láska a smrt. Zároveň lze v díle zaznamenat hned několik druhů leitmotivů. Některé vystihují vývoj hrdinů v průběhu děje, přičemž originální myšlenka je přepracována do jiné, motivicky podobné. Za zástupce této kategorie lze označit leitmotiv Romea, jenž se poprvé objevuje v čísle dvě. Podobným a zřejmě nejčastějším druhem jsou motivy, jež se proměňují, respektive upravují pomocí modulací a rytmických a výrazových obměn v závislosti na změnách nálady a psychického rozpoložení postav. Jedná se například o leitmotivy Julie (viz níže). Za zcela odlišný a zároveň poslední druh lze považovat hudební myšlenky, které jsou spíše statické a opakují se téměř beze změn. Kategorii zastupuje například páter Lorenzo. Současně některé postavy disponují vícero leitmotivy. Takovým případem je Julie, kterou charakterizují tři odlišné hudební myšlenky. Lze se domnívat, že každá myšlenka zachycuje specifickou část její osobnosti. Na tomto příkladu je možno představit Prokofjevův přístup k vytváření hudební symboliky.

Jeden z jejích leitmotivů je představen hned v úvodu v čísle jedna. Lze jej označit jako tzv. Juliin druhý motiv, jelikož zřejmě vyjadřuje její expresivitu, zamilovanost, eleganci, ale zároveň rozvážnost a určitou vyspělost. Je zaměřen na melodickou linii, která je stejně jako harmonie převážně konsonantní. Ze všech tří motivů Julie se v celé kompozici tento leitmotiv vyskytuje nejčastěji. Jeho základ tvoří čtyřtaktová melodická myšlenka v H dur, které se v následujících dvanácti taktech ve smyčcových nástrojích a hoboji opakuje či obměňuje. V závěru čísla jedna je nápadný první takt motivu – dvě trojice stoupajících šestnáctinových not zopakován, tentokrát ve flétně.



Ke koncentraci všech Juliiných motivů dochází v čísle deset nazvaném *Julie jako dívka*. Číslo začíná tzv. Juliiným prvním motivem, který má živý, hravý a průzračný charakter. Lze se domnívat, že znázorňuje její čistotu, mladistvost, optimismus, možná místy až naivitu. Typickými prvky jsou rychlé šestnáctinové vzestupy či sestupy převážně v tónině C dur a staccatové tóny smyčcových nástrojů a zvonku. V prvním provedení motiv tvoří dvacet šest taktů.

Vzápětí navazuje tzv. Juliin druhý motiv, jenž tvoří určitý protipól tomu prvnímu a zazněl už v úvodu díla v čísle jedna. Z původní tóniny H dur je převeden do tóniny A dur. Jako melodický nástroj je v tomto uvedení motivu využit klarinet, doprovod hrají smyčcové nástroje. Po osmi taktech se v A dur opět vrací motiv první, tentokrát ve zkrácené podobě.

53 Cl. *p con eleganza*  
*mp* *mf*  
 Archi

*poco rit.*  
*ten.*

54 *a tempo* *p* *pp*

Posléze zaznívá tzv. Juliin třetí motiv, jenž charakterizuje Juliin klid, smířenost s osudem, vyzrálost dospělé ženy. Zároveň však znázorňuje její citlivost. Za příznačný prvek lze považovat souběžné vedení dvou melodií místy na sobě nezávislých. Proměna Julie je markantní, na rozdíl od přechozích „svižných“ Juliiných motivů nastoupí nová myšlenka v pomalém tempu v pětiktovém sólu fléten v tónině C dur. Poté se přidává klarinet, doprovod smyčcových nástrojů a později další dechové nástroje, rozvíjení leitmotivu krátce pokračuje v tónině Des dur a končí v tónině E dur. Plocha, na níž se tento třetí Juliin motiv poprvé exponuje, celkově zaujímá dvacet jedna taktů. Tento Juliin leitmotiv ovládne pak finále díla.

55 *Più tranquillo (quasi andantino)*  $\text{♩} = 84$   
 Fl. Cl. *p dolce* *tranquillo* *p dolce*  
 V.c.

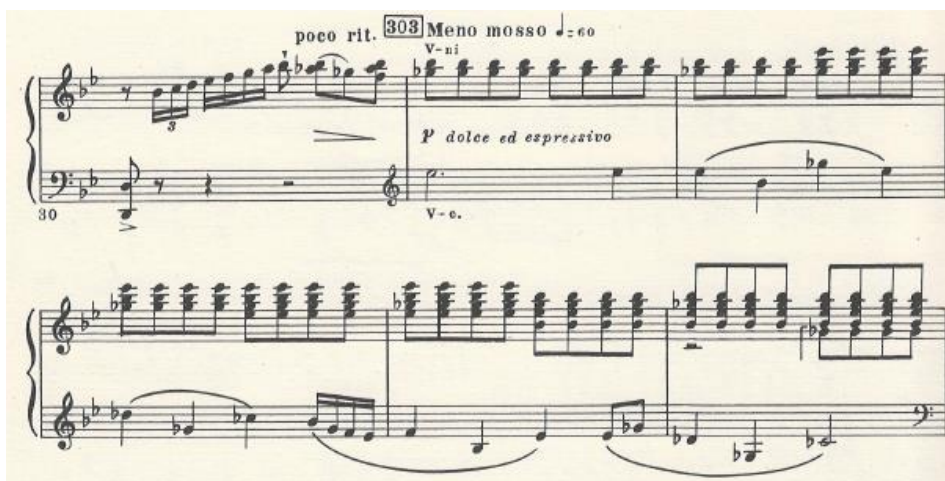


V závěru čísla deset jsou připomenuty první dva motivy a díl končí pomalým přechodem k dalšímu číslu. Tzv. Juliin druhý motiv se zanedlouho objeví znovu. Je součástí čísla třináct, a tedy slavného *Tance rytířů*.<sup>73</sup> Dále se v upravené podobě vyskytuje hned v následujícím čísle čtrnáct nazvaném *Variace Julie* a číslu šestnáct, *Madrigalu*. Fragment motivu v tónině C dur Prokofjev též zakomponoval do čísla devatenáct, tedy *Balkónové scény*.

Ve druhém jednání baletu je jako první přítomný tzv. Juliin první motiv. Konkrétně se jedná o číslo dvacet sedm, jež je nazváno *Chůva předává Romeovi dopis od Julie* a je založeno pouze na tomto motivu. V čísle třicet dva s názvem *Tybalt potkává Merkutia* se pak naposledy vyskytuje tzv. Juliin druhý motiv. Zřejmě v okamžiku, kdy se Julie podle původního libreta objeví na scéně.

Krátce po začátku třetího jednání naposled zaznívá tzv. Juliin první motiv. Jeho živá až výbušná podoba je součástí čísla čtyřicet jedna nazvaného *Julie se odmítá provdat za Parise*. V témže čísle se objevuje také tzv. Juliin třetí motiv, respektive jeho pětitaktová základní melodická myšlenka v modulaci do tóniny es moll.

<sup>73</sup> Číslo je zřejmě známější pod názvem Montekové a Kapuleti, pod kterým je jeho upravená podoba součástí druhé symfonické suity z baletu *Romeo a Julie*, op. 64 b.



Tzv. Juliin třetí motiv se vyskytuje i v několika závěrečných číslech díla. Pětiktová myšlenka dvakrát zaznívá v čísle čtyřicet šest nazvaném *Znovu v Juliině ložnici* a několikrát také v čísle čtyřicet sedm, *Julie o samotě*. Vyskytuje se i na konci čísla padesát nazvaného *U Juliiny postele*. Stěžejním motivem se pak stal v posledním čísle celého baletu. Číslo padesát dva s názvem *Juliina smrt* začíná v pianissimo dolcissimo sólem houslí ve vysoké poloze. Následně se postupně přidávají ostatní nástroje. Atmosféra celého čísla je velmi pochmurná, smuteční a zároveň lyrická, tedy vystihující tragický konec titulu.



Leitmotivickou koncepcí kompozice zaznamenali již recenzenti světové premiéry v Brně roku 1938, kteří se snažili dílo analyticky a srozumitelně přiblížit svým čtenářům. „Celek je vybudován na několika výrazných motivech, které se organicky vinou skladebným ústrojenstvím díla (zvláště výrazný bojovný motiv svářících se rodin), a tak vytvářejí jednotné náladové i dramatické ovzduší baletu. Tato jednota motivického

skupenství dává možnost skladateli komponovat uzavřené celky, které také stmelují jevištní akci v jediný proud zákonitě vyvrcholený závěrečnou tragédií umírajících milenců.“<sup>74</sup>

Z díla je také patrné, že Prokofjev nevytvořil hudebně stylový návrat k minulosti v duchu neoklasicismu té doby a nekomponoval hudbu ve stylu italské hudby z 16. století, tedy období, ve kterém se děj odehrává. Pouze se jí inspiroval v oblasti instrumentace. Mimo standardní nástrojové obsazení využil kornet, violu d'amore, zvonky a mandolíny. Právě mandolíny se podle původního libreta objevují i na scéně, a to souběžně s jejich zněním v hudební kompozici v čísle dvacet pět. Z novodobější instrumentace se pak v kompozici jako inovativní prvek vyskytuje tenorový saxofon, jenž lze zřetelně zaslechnout například v čísle třináct, *Tanci rytířů*.

Dílo jako celek lze nejlépe charakterizovat velkou melodickou invencí, bohatou témbrovou různorodostí i zvukovou vynalézavostí. Výstižně se o kompozici vyjádřil hudební kritik Alex Ross (1968): „Prokofjevův tonální jazyk zde dosahuje maximální rafinovanosti: překrásná úvodní melodie je poseta dostatečným množstvím přelétavých půltónových kolizí a snížených či zvýšených poloh, aby jí dodaly natrpklou, drsnou příchut' a zabránily sentimentalitě a kýčovitosti.“<sup>75</sup>

---

<sup>74</sup> Racek, Jan, „Světová premiéra Prokofjevova baletu“, *Moravská orlice* (1. led. 1939).

<sup>75</sup> Ross, *Zbývá jen hluk*, 225.

## 2 Světová premiéra baletu v Brně

### 2.1 Vývoj brněnského baletního souboru

V době premiéry baletu *Romeo a Julie* byl brněnský baletní soubor již samostatnou složkou tamního českého divadla.<sup>76</sup> Obecně lze třicátá léta 20. století označit za dobu vzestupu svébytného baletního tělesa, jež se začalo utvářet jen o několik dekád dříve. Přestože Národní divadlo v Brně<sup>77</sup> bylo založeno roku 1884, baletní soubor začal vznikat až na počátku 20. století, a to především na základě pohostinských vystoupení českých kočovných společností. Tyto společnosti uváděly samostatné baletní tituly.<sup>78</sup> Taneční umění se však také uplatňovalo v rámci operních a operetních představení ve formě tanečních vložek či intermezz.<sup>79</sup>

První významnou osobností brněnské baletní scény se stala Hana Olšovská-Vojáčková (1890–1965), jež měla od roku 1913 v brněnském divadle k dispozici malé, ale stálé baletní uskupení složené z profesionálních umělců. Společně s tanečnicí Bertou Kovaříkovou-Knittlovou (1889–?) zinscenovala několik baletních pantomim, jako například *Opiový sen* ruského skladatele Vladimira Rebikova (1866–1920) či *Pohádku o Honzovi* českého autora Oskara Nedbala (1874–1930). Na jejich práci navázala baletní mistryně Marie Dobromilová (1892–1972), neteř Achilla Viscusiho (1869–1945), která vynikala jako choreografka tanců do oper. Zasloužila se též o propuštění Viscusiho z internace v Linci a jeho povolání do Brna začátkem roku 1918. Viscusi v brněnském

---

<sup>76</sup> Souběžně s českým divadlem v Brně existovalo divadlo německé, ve kterém se na konci 19. století začala vytvářet samostatná taneční skupina. Ve třicátých letech 20. století pak disponovala tanečnický na profesionální úrovni. V repertoáru převažovala díla německých autorů, ale vyskytovaly se tam i všeobecně známé romantické tituly – například *Coppélia*.

Viz: Lahodová, Kateřina, „Brněnský balet třicátých let 20. století“ (diplomová práce, Masarykova univerzita, 2011).

<sup>77</sup> „Název instituce se proměňoval zejména v souvislosti se změnami jejich provozovatelů, ale též z důvodu zdůraznění historické vazby.“

Národní divadlo v Brně 1884–1886; Prozatímní Národní divadlo v Brně 1886–1891; Národní divadlo v Brně 1891–1914; České Národní divadlo v Brně 1914–1919; Národní divadlo v Brně 1919–1930; Zemské divadlo v Brně 1931–1941; Národní divadlo v Brně 1945–1946; Zemské divadlo v Brně 1946–1948; Státní divadlo v Brně 1948–1990; Zemské divadlo v Brně 1990–1992; Národní divadlo v Brně 1992–2007; Národní divadlo Brno, příspěvková organizace od 2007.

Viz: Nováková, Jitka, „Vývoj názvu instituce.“ Národní divadlo Brno – historie. Přístupné 22. úno. 2021, <http://www.ndbrno.cz/o-divadle/online-archiv/vyvoj-nazvu-instituce>.

<sup>78</sup> Jednalo se například o společnost Jana Pištěka s baletní mistryní Fanny Friesovou-Janovskou, která již na konci 19. století uvedla v Brně tehdejší oblíbené balety – *Královna loutek* skladatele Josepha Bayera a *Štědrovečerní sen* Mořice Angera.

Viz: Brodská, Božena, *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945* (Praha: Akademie múzických umění, 2006), 195.

<sup>79</sup> Tamtéž.

divadle působil jen do roku 1919.<sup>80</sup> Své bohaté zkušenosti z české i zahraniční scény aplikoval do tvorby několika ryze baletních titulů, přičemž se zároveň snažil pozvednout technickou úroveň tanečníků. Za jeho největší choreografický počín v Brně lze považovat uvedení stálíce tradičního baletního repertoáru *Labutí jezero* ruského skladatele Petra Iljiče Čajkovského.<sup>81</sup>

Roku 1919 byl do vedení baletního souboru angažován baletní mistr Jaroslav Hladík (1885–1941). Jeho hlavním úkolem se stalo vytvoření samostatného baletního souboru produkujícího celovečerní programy schopné konkurovat operním dílům. Repertoár tvořily jak starší tradičnější balety, tak moderní tvorba zahraniční i česká. Právě při nastudování moderních děl choreografovi vypomáhal progresivně smýšlející režisér Ota Zítek (1892–1955), který tak významně zasáhl nejen do operního, ale také tanečního dění v Brně v období první republiky. Jejich nejodvážnějším společným počinem se stal patrně balet *Ogelala* skladatele Erwina Schulhoffa (1894–1942). Premiéra se uskutečnila roku 1927 a zřejmě se dočkala pouze jediné reprízy.<sup>82</sup> V titulní roli vynikal tehdy mladičkový Ivo Váňa Psota (1908–1952), který se záhy projevil také jako úspěšný choreograf. Téhož roku (1927) se v Brně uskutečnila další pozoruhodná událost. Pohostinsky zde vystoupil světoznámý Ďagilevův soubor Ballets Russes.<sup>83</sup>

Začátkem roku 1928 byl Hladík povolán k vedení baletního souboru Národního divadla v Praze. V Brně jej nahradila již výše zmíněná dvojice jmen Olšovská-Vojáčková a Psota. Ti některé inscenace nastudovali společně, jiné odděleně. K nejvýznamnějším společným choreografiím lze zařadit scénické zpracování *Slovanských tanců* Antonína Dvořáka roku 1928, jež patří k vůbec prvním pokusům o taneční ztvárnění tohoto koncertního či původně komorního díla.<sup>84</sup> Psota sám pak v roce 1929 inscenoval dva balety, a to *Šeherezádu* na hudbu ruského skladatele Nikolaje Rimského-Korsakova (1844–1908) a *Coppélii* romantického autora Lea Delibese (1836–1891). Současně tvořil

---

<sup>80</sup> Jeho angažmá je úzce spjato s ředitelem divadla Václavem Jirikovským, se kterým následně působil i v ostravském divadle.

Viz: Meszner, Jindřich, Srba, Bořivoj, Dufková, Eugenie a Majer, Jiří, *Postavy brněnského jeviště: umělci Národního, Zemského a Státního divadla v Brně, I: 1884-1984* (Brno: Státní divadlo, 1984), 14–15.

<sup>81</sup> Tamtéž, 333–334 a také Brodská, Božena, *Dějiny baletu v Čechách*, 197–198.

<sup>82</sup> Janeček, A., „Divadlo – Národní divadlo v Brně“, *Salon: společnost, sport, divadlo, film, moda, výtvarné umění* (září 1927).

<sup>83</sup> Brodská, Božena, *Dějiny baletu v Čechách*, 198–201.

<sup>84</sup> Jako první *Slovanské tance* choreograficky zpracoval Viscusi v Národním divadle v Praze roku 1901 u příležitosti šedesátých narozenin skladatele Dvořáka.

Viz: Holeňová, Jana a kolektiv, „Slovanské tance“, *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima* (Praha: Divadelní ústav 2001), 293–294.

choreografie v operetách a tančil na postu sólisty baletu. I přes Psotovu všestrannost jej nový ředitel divadla Ota Zítek neustavil plnohodnotným šéfem souboru a na tuto funkci nominoval Mášu Cvejičovou (1901–1977). Ředitel chtěl pro divadlo primárně získat operního pěvce Nikolu Cvejiče (1896–1987), který však svůj příchod podmínil angažováním své ženy do vedení baletního souboru. Zítek mu vyhověl a talentovaný Psota se stal opět pouze tanečníkem, tvůrcem tanců v operetách a pedagogem ve vlastní soukromé baletní škole. Pracovně neuspokojen se záhy rozhodl pro odchod do zahraničí.<sup>85</sup>

Během působení Cvejičové v čele baletu mezi léty 1930–1936 se soubor rozšířil o několik mladých a perspektivních tanečníků. Baletní mistryně se zaměřovala na uvádění tradičního i moderního „slovanského“ repertoáru, s jehož dramaturgií jí sice pomáhal dirigent Antonín Balatka (1895–1958), avšak výsledná taneční podoba děl nedosahovala příliš vysoké úrovně.<sup>86</sup>

Za význačnou inscenaci lze považovat sovětský výpravový balet *Rudý mák* uvedený roku 1935 pod názvem *Makový květ*. Brno se stalo prvním středoevropským městem, kde byl balet skladatele Reinholda Gliera (1875–1956) představen. Patrně se jednalo o první balet stylově odpovídající principům socialistického realismu, jenž byl v Československu inscenován. Uvedení komentoval tehdejší tisk s nadšením, jelikož titul podle Divadelního listu zaznamenal mimořádný úspěch na velkých ruských scénách.<sup>87</sup> Moravský deník pak upozornil, že o zajímavou novinku je u publika pochopitelný zájem a připomněl širší zaměření vedení brněnského divadla na díla ruských autorů: „Brněnské divadlo pokračuje ve své, tak uznávané ruské orientaci a navazuje uvedením tohoto baletu přímé styky s ruskými skladateli.“<sup>88</sup>

Mezi další ruské autory, jejichž díla byla v Brně uvedena, se zařadil i Prokofjev.<sup>89</sup> V první polovině třicátých let se tamní baletní soubor zasloužil o dvě československé

---

<sup>85</sup> Nováková, Jitka, „Balet.“ Národní divadlo Brno – online archiv. Přístupné 24. úno. 2021, <http://www.ndbrno.cz/o-divadle/online-archiv/balet> a také Meszner, Jindřich, Srba, Bořivoj, Dufková, Eugenie a Majer, Jiří, *Postavy brněnského jeviště*, 3.

<sup>86</sup> Pod pojem „slovanský“ lze zařadit balety ruských romantických skladatelů – *Labutí jezero* Čajkovského, *Raymonda* Alexandra Glazunova, dále tvorbu Igora Stravinského – *Pták Ohnivák*, *Petruška*, *Apollón a Múzy* a nová díla českých i jiných slovanských autorů – *Špalíček* Bohuslava Martinů, *Perníkové srdce* a *Nosáček* Krešimira Baranoviče.

Viz: Brodská, Božena, *Dějiny baletu v Čechách*, 204–212 a také Nováková, Jitka, „Balet“.

<sup>87</sup> „Balet“, *Divadelní list Národního divadla v Brně* (26. dub. 1935).

<sup>88</sup> „Nový ruský balet na scéně zemského divadla v Brně“, *Moravský deník* (18. srp. 1935).

<sup>89</sup> Českoslovenští posluchači Prokofjevovu tvorbu tehdy již znali z rozhlasového vysílání, několika koncertů uskutečněných v Praze i Ostravě a též z filmového průmyslu. Skladatel totiž zkomponoval hudbu k řadě sovětských filmů. Prvním takovým filmem se stal *Poručík Kiže*, jenž se začal v Československu

premiéry jeho baletů. Roku 1933 byl publiku představen balet *Marnotratný syn* v choreografii Cvejičové. V komponovaném baletním večeru titul doplnily další dvě ruská díla – *Svatba* Stravinského a Borodinovy *Polovecké tance*. Tehdejší kritika především ocenila Stravinského kompozici a její zdárné provedení zpěváky i hudebníky vedenými dirigentem Milanem Sachsem (1884–1968). V Prokofjevově díle pak vyzdvihla taneční výkony sólistů baletu.<sup>90</sup>

Premiéra dalšího Prokofjevova baletu se uskutečnila v roce 1935. Titul *O bláznů, který jiných sedm bláznů přelstil* (*Šut*) se stal součástí komponovaného programu, který nesl nadřazený název *Slovanské obrázky v tanci*. Choreografii k Prokofjevově kusu vytvořil jako svou prvotinu sólista Emerich Gabzdyl (1908–1993) a bohužel se nesetkal s kladným ohlasem. Recenzent Lidových novin označil dílo za jednotvárnou zvukovou a pohybovou šed', do které utonula Prokofjevova duchaplná partitura.<sup>91</sup>

Třetím Prokofjevovým baletem, jenž si československou premiéru odbyl v Brně, se stal po Psotově návratu titul *Romeo a Julie* (viz níže). Psota se ze zahraničí vrátil roku 1936 a jako uznávaná autorita byl přijat na post šéfa baletního souboru Zemského divadla. Jeho bohaté zahraniční zkušenosti se projevily jak v choreografické tvorbě, tak pedagogické činnosti. Zanedlouho po návratu vytvořil taneční složku k úspěšné opeře-baletu *Divadlo za branou* českého skladatele Bohuslava Martinů (1890–1959). Titul vycházející z italské komedie dell'arte kombinoval baletní pantomimu a operu buffu.<sup>92</sup> Za další pozoruhodné dílo, jež Psota uvedl, lze považovat nové choreografické zpracování Dvořákových *Slovanských tanců*. Premiéra na podzim roku 1938 zřejmě sloužila jako umělecký manifest a symbol odhodlání a národního cítění v době všeobecné mobilizace Československé republiky.<sup>93</sup> Mimo díla českých skladatelů se choreograf zaměřoval na tzv. Ďagilevův repertoár, se kterým se seznámil ve svém zahraničním angažmá (viz níže). Divadlo se snažilo fungovat i během druhé světové války, avšak na podzim roku 1941 bylo okupanty uzavřeno.<sup>94</sup>

Lze se domnívat, že politická situace ovlivňovala baletní dění po celou dobu vývoje brněnského souboru. Společně se vznikem Československé republiky roku 1918

---

promítat roku 1934 pod názvem *Rozkaz je rozkaz*. Také operní publikum mohlo dílo Prokofjeva slyšet. Roku 1931 uvedlo Slovenské národní divadlo v Bratislavě operu *Láska ke třem pomerančům*. Viz: Filmové zprávy, *Venkov* (29. červ. 1934) a také „History posters 1930/1931.“ Slovenské národní divadlo. Přístupné 24. úno. 2021, <https://snd.sk/history-posters-19301931>.

<sup>90</sup> „Hudba v Brně“, *Venkov* (10. červ. 1933).

<sup>91</sup> „Kulturní kronika“, *Lidové noviny* (3. úno. 1935).

<sup>92</sup> „Sloupec v kultuře“, *Moravský deník* (24. zář. 1936).

<sup>93</sup> „Divadlo“, *Nezávislá politika* (15. říj. 1938).

<sup>94</sup> Brodská, Božena, *Dějiny baletu v Čechách*, 210–212.

se začal český soubor formovat. Začala se uvádět celosvětově úspěšná i nová česká díla, jejichž provádění souviselo s celospolečenskou i politickou atmosférou. Repertoár nebyl nikterak omezen a tvůrci mohli produkovat různorodé avantgardní a novátorské tituly. Silný dopad politické sféry je pak patrný zvláště ve druhé polovině třicátých let. Orientace repertoáru směrem na Východ zřejmě souvisela hlavně se snahou vymezit se vůči německé kultuře, potažmo Německému divadlu v Brně ve stále zhoršující se situaci českého národa před vypuknutím druhé světové války. Naopak otevřeně přiznané zaměření na sovětská díla evokovalo u publika i publicistů především vzájemnost a propojení slovanských národů, jak je patrné z dobového tisku: „V rozechvěných a pohnutých chvílích, které prožíváme, objevily se na brněnské scéně Dvořákovy Slovanské tance jako zpevňující poselství naší sounáležitosti k velkému pni slovanskému.“<sup>95</sup>

## 2.2 Ivo Váňa Psota jako choreograf

Ivo Váňa Psota<sup>96</sup> se stal významnou osobností československého baletu, a to zvláště v první polovině 20. století. Vynikal především jako taneční interpret charakterních rolí a schopný šéf baletního tělesa. Již od mladého věku se věnoval též tvůrčí činnosti. Jeho choreografie slavily úspěch nejen v Československu, ale také v cizině. Přesto se lze domnívat, že jeho hlavním přínosem v oblasti tance bylo opakované vybudování kvalitního a technicky i interpretačně vyspělého baletního souboru v Brně, jenž byl schopen konkurovat baletu Národního divadla v Praze i zahraničním uskupením.<sup>97</sup> Takových kvalit soubor dosáhl zásluhou Psotových mimořádných pedagogických schopností a též díky jeho vůdčí, avšak vstřícné a přátelské povaze.<sup>98</sup>

---

<sup>95</sup> K. B., „Divadlo, kultura“, *Nezávislá politika* (15. říj. 1938).

<sup>96</sup> Narozen 1. května 1908 v Kyjevě na Ukrajině; dětství v Přerově; taneční základy u Augustina Bergera; tanečník v Národním divadle v Praze v sezóně 1924/25; sólista a později baletní mistr a choreograf v Brně 1926–1932; zároveň též vlastní soukromá baletní škola; člen Les Ballets Russes de Monte Carlo 1932–1936; šéf baletu v Brně 1936–1941; choreograf v Original Ballet Russe 1941–1947; šéf baletu v Brně 1947–1952; zemřel 16. února 1952 v Brně.

Viz: Holeňová, Jana a kolektiv, „Ivo Váňa Psota“, *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima* (Praha: Divadelní ústav 2001), 270.

<sup>97</sup> V letech 1938–1941 a 1947–1952 brněnský soubor zřejmě dokonce převyšoval interpretační úroveň baletu Národního divadla v Praze. Takový názor lze podpořit jak dobovými kritikami, tak četností hostování brněnského tělesa v Praze. Například publikem i recenzenty oslavované uvedení Dvořákových *Slovanských tanců* v Psotově choreografii na podzim roku 1940 v Obecním domě si vyžádalo řadu repríz. Psota byl však v recenzích oceňován především jako vedoucí osobnost souboru, nikoliv talentovaný choreograf s bohatou tvůrčí invencí. Je potřeba si také uvědomit původ kritik. Regionální moravské recenze byly obecně kladnější než ty pro celorepublikový tisk.

Viz: Jki, „Brněnský balet zvítězil v Praze“, *Moravská orlice* (24. lis. 1940).

<sup>98</sup> Vašut, Vladimír, „Neznal jsem Psotu“, *Taneční listy*, roč. 6, č. 6 (1968).



Jako choreografa lze Psotu zařadit do kategorie představitelů baletní moderny, respektive moderní klasiky. Jeho umělecký styl vycházel ze zásad, harmonie a ušlechtilosti klasického tance. Zároveň se však nebránil experimentátorství a zpracovávání nových námětů či hudebních děl, jež byla původně určena pouze k poslechu, nikoliv tanci.<sup>99</sup> Obecně lze tedy Psotu považovat za tvůrce, který se vždy snažil esteticky propojit klasické taneční tvarosloví se soudobými tendencemi po vzoru baletního reformátora Michaila Fokina (1880–1942). „Byl geniálním uchovatelem klasického tance, dával zaznít baletnímu umění minulosti, krystalizuje umělecky současnost a hledaje výraz, kterým by obohatil zítřek.“<sup>100</sup>

První choreografie autor vytvořil během angažmá v Národním divadle v Brně mezi léty 1928–1932. Následně působil v nově vzniklé taneční skupině Les Ballets Russes de Monte Carlo, jež svou činností navázala na věhlasný soubor ruského impresária Ďagileva. Psota v uskupení vedeném Colonelem W. de Basilem (1888–1951) sice působil pouze jako tanečník, avšak během několika let se zde setkal s tvorbou světoznámých choreografů i skladatelů. Své bohaté interpretační zkušenosti později zužitkoval i ve vlastní choreografické práci.<sup>101</sup>

Roku 1936 se Psota vrátil do vlasti. Po neúspěšném vyjednávání s Národním divadlem v Praze přijal nabídku ředitele Václava Jiříkovského vést baletní soubor Zemského divadla v Brně. Jako světaznalý umělec vytvořil řadu úspěšných choreografií, včetně světové premiéry Prokofjevova baletu *Romeo a Julie*. Mimo to se zasloužil o zformování tamního baletu do stabilního celku, který pod jeho vedením dosáhl poměrně vysoké technické i interpretační úrovně.

Počátkem roku 1941 se však Psota vzhledem k politické situaci v tehdejší protektorátu Čechy a Morava rozhodl opět vycestovat do zahraničí. Jeho požadavku bylo tehdejšími protektorátními orgány vyhověno. Psota tak mohl přijmout nabídku Metropolitní opery v New Yorku, kde byl angažován jako choreograf.<sup>102</sup> Nejvýznamnějším dílem, které zinscenoval pro tamní taneční soubor Ballet Theatre,<sup>103</sup>

---

<sup>99</sup> Viz například výše zmíněné *Slovanské tance* či zpracování Čajkovského *Symfonie č. 5* do baletního titulu s názvem *Symfonie života*.

<sup>100</sup> Meszner, Jindřich, Srba, Bořivoj, Dufková, Eugenie a Majer, Jiří, *Postavy brněnského jeviště*, 3–6.

<sup>101</sup> V Les Ballets Russes de Monte Carlo umělecky ztvárnil například roli Corregidora v *Třírohém klobouku*, Kaščeje v *Ptáku Ohniváku*, Maura v *Petruškovi* či Učedníka ve *Vzpouře hraček*.

Viz: Tamtéž.

<sup>102</sup> Newyorská nabídka vznikla patrně na popud impresária de Basila, který zhlédl jednu z brněnských repríz *Romea a Julie* a již tehdy chtěl Psotu nominovat do Metropolitní opery a uvést tam jeho choreografii baletu. Viz: Kožík, František, „Život v tanečních krocích“, *Lidová demokracie* (13. úno. 1982).

<sup>103</sup> Původní název (v letech 1939–1957) dnešního American Ballet Theatre, jednoho z nejvýznamnějších baletních souborů nejen na americkém kontinentu.

se stala *Slavonika*. Jednalo se o novou verzi Dvořákových *Slovanských tanců*, jež Psota choreograficky zpracoval již v Brně. Titul byl předveden u příležitosti zahájení nové divadelní sezóny 1941/1942 a stého výročí narození Dvořáka.<sup>104</sup> Začátkem roku 1942 Psota obnovil spolupráci s impresáři de Basilem. S jeho souborem Original Ballet Russe absolvoval turné v Jižní Americe. V tomto období vyvrcholila Psotova choreografická kariéra v zahraničí. Ve tvorbě vycházel z národních kulturních tradic i běžného života jednotlivých států, v nichž soubor vystupoval. Největšího úspěchu dosáhl celovečerní balet *Yara* s hudbou brazilského skladatele Francisca Mignona (1897–1986).<sup>105</sup>

Po rozpadu Original Ballet Russe v roce 1947 se Psota vrátil do vlasti, potřetí stanul ve vedení brněnského baletního souboru a vytvořil z něj prvořadé těleso. Repertoár tvořila tradiční romantická a postromantická díla, dále balety, se kterými se Psota setkal v zahraničí, a také jeho vlastní nová choreografická tvorba.<sup>106</sup> Později začal spolupracovat s Vysokou školou múzických umění v Bratislavě a též slovenským Národním divadlem. Psota předčasně zemřel roku 1952 po záchvatu mozkové mrtvice.<sup>107</sup>

### 2.3 Premiéra 30. prosince 1938

Začátkem roku 1938 podepsalo Zemské divadlo v Brně s Prokofjevem kontrakt na uvedení jeho nového baletu *Romeo a Julie*. O podepsání smlouvy informovaly v lednu roku 1938 Lidové noviny, které však uvedly, že se bude jednat o první provedení baletu mimo Sovětský svaz.<sup>108</sup> To se mělo uskutečnit až po světové premiéře 15. května 1938 v Moskvě. Lze se tedy domnívat, že brněnské divadlo původně nezamýšlelo balet uvést ve světové premiéře, avšak vzhledem k politické situaci v SSSR se tak nakonec stalo.<sup>109</sup>

---

Viz: „American Ballet Theatre.“ Encyclopaedia Britannica. 18. pro. 2019. Přístupné 28. úno. 2021, <https://www.britannica.com/topic/American-Ballet-Theatre>.

<sup>104</sup> Chujoy, Anatole, „Slavonika“, *Dance Encyclopedia* (New York: Simon & Schuster, 1967), 432.

<sup>105</sup> Balet je dokonce považován za první národní brazilský balet vůbec. Hlavní dějovou linií tvoří pochod žízničního obyvatelstva za vodou a následné smíření a vítězství lásky. Premiéru v San Paulu zhlédl společně s dalšími deseti tisíci diváky i tehdejší prezident státu.

Viz: Matějka, J. S., „Odkaz vynikajícího choreografa“, *Opus musicum* (1977).

<sup>106</sup> Mezi nová díla lze zařadit již výše zmíněný balet *Symfonie života* s hudbou Čajkovského, dále jeho vlastní čtvrtou verzi Dvořákových *Slovanských tanců* či titul *Král Ječmínek* na melodii Karla Horkého.

Viz: Tamtéž.

<sup>107</sup> Kalina, Petr, „Psota, Ivo Váňa.“ Český hudební slovník osob a institucí. 2007. Přístupné 28. úno. 2021, [https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&task=record.record\\_detail&id=4913](https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=record.record_detail&id=4913).

<sup>108</sup> „Kulturní kronika“, *Lidové noviny* (20. led. 1938).

<sup>109</sup> V průběhu roku 1938 podepsalo na inscenaci novou smlouvu též Kirovovo divadlo v Petrohradě, které balet uvedlo na počátku roku 1940.

Viz podkapitola 2.4 Srovnání se sovětskou premiérou.

Další dodnes ne zcela vyjasněnou otázkou je, kdo autora oslovil a navrhl uvedení v Brně. S největší pravděpodobností Prokofjeva kontaktoval sám choreograf Psota, jenž světoznámého skladatele poznal během svého angažmá v Les Ballets Russes de Monte Carlo.<sup>110</sup> V průběhu nastudování baletu udržoval hudební tvůrce s choreografem kontakt pomocí dopisů, chtěl se dokonce zúčastnit brněnské premiéry, avšak politické okolnosti předválečné Evropy mu příjezd nedovolily.

Světová premiéra baletu *Romeo a Julie* se uskutečnila 30. prosince 1938 v divadle Na hradbách.<sup>111</sup> Hlavním jejím tvůrcem – choreografem, režisérem a současně i Romeem byl Psota. Julii tanečně a mimicky ztvárnila Zora Šemberová (1913–2012). Hudební složku nastudoval a orchestr vedl dirigent Quido Arnoldi (1896–1958), složku výtvarnou vytvořil divadelní malíř Václav Skrušný (1905–1944). Dílo se neuvadlo v podobě, v jaké je celosvětově známé nyní.<sup>112</sup> Přesto se lze domnívat, že inscenace vytvořila určitý základ a tradici pro další zpracovávání titulu, a to především v českých divadlech. Brněnský choreograf se oprostil od původního scénáře a libreto přizpůsobil svým vizím i potřebám a tanečním schopnostem moravského souboru. Vznikla tak inscenace v mezích tanečního divadla, soustředící se především na dramatickou složku díla.

Balet byl přepracován do devíti tanečních scén o veliké lásce, jak zněl podtitul díla uváděný na ceduli k inscenaci.<sup>113</sup> Těchto devět scén bylo patrně rozděleno do dvou jednání a doplněno o prolog a epilog. Je zřejmé, že i Prokofjevova hudba nebyla kompletní, jelikož originální partitura odpovídala sovětskému libretu z roku 1935, které Psota nepoužil. Bohužel se však nedochoval hudební materiál brněnské inscenace, takže nelze přesně říci, jaká verze hudby byla využita.<sup>114</sup>

---

<sup>110</sup> Zprostředkovatelem mohl být též dirigent Quido Arnoldi, ředitel divadla Václav Jiřikovský či v Paříži působící Bohuslav Martinů, jenž udržoval přátelský vztah s brněnskou tanečnicí Zorou Šemberovou. Šemberová však ve vzpomínkách pro časopis *Three Oranges* spravovaný Prokofjevovou nadací uvádí, že ke kontaktu ohledně baletu *Romeo a Julie* došlo mezi Prokofjevem a Psotou.

Viz: Vašek, Roman, „K jednomu opomíjenému prvenství – O světové premiéře Prokofjevova baletu *Romeo a Julie* v Brně v roce 1938“, *Divadelní revue* (září 2004) a rovněž Šemberová, Zora, „Reminiscences of the First Production of *Romeo and Juliet* in Brno“, *Three Oranges Journal* (květen 2009). Přístupné 6. bře. 2021, <http://www.sprkfv.net/journal/three17/reminiscences1.html>.

<sup>111</sup> Dobový název budovy (v letech 1919–1941), jež tvořila součást instituce Zemského divadla v Brně. Dnešní název budovy je Mahenovo divadlo.

Viz: „Divadlo Na hradbách – Malinovského nám. 1.“ Národní divadlo Brno – online archiv. Přístupné 13. bře. 2021, <http://www.ndbrno.cz/modules/theaterarchive/?h=building&a=detail&id=24>.

<sup>112</sup> Dnešní tzv. výchozí verze měla premiéru až 19. ledna 1940 v Kirovově divadle v Petrohradě. Viz podkapitola 2.4 Srovnání se sovětskou premiérou.

<sup>113</sup> Viz Příloha č. 5 – Obrázek č. 1 – Cedule k inscenaci baletu *Romeo a Julie* z roku 1971.

<sup>114</sup> Během druhé světové války byla zničena celá řada materiálů vztahujících se k inscenaci. V dnešní době je k dispozici pouze programová cedule, jeden kostýmní návrh, několik fotografií a recenze z tehdejšího tisku. Viz archiv Národního divadla Brno, oddělení umělecké dokumentace, složka *Romeo a Julie* 1938.

Tématem hudební složky baletu se zabývalo několik českých i zahraničních studií a článků.<sup>115</sup> Autoři polemizovali nad dvěma možnými podobami díla, přičemž se přiklonili ke druhé zmíněné variantě. Jako první možnost je uváděna suitová podoba díla. Režisér a choreograf Psota by tedy balet vytvořil na hudbu dvou již veřejně provedených suit. Druhou možností se jeví použití originální partitury, jelikož do dnešní podoby byla Prokofjevem dopracována až pro sovětskou premiéru roku 1940. Studie se ve svých závěrech opřely o výpovědi tehdejších tanečníků, které však nelze považovat za zcela relevantní, jelikož se názorově neshodují.<sup>116</sup>

Z dostupných dobových materiálů však lze vyvodit stěžejní fakt, že v obou případech Psota dozajista přistoupil k reorganizaci jednotlivých hudebních čísel, případně i škrtnům, aby hudbu přizpůsobil svému režijnímu záměru. Je možné se tedy domnívat, že vznikla jakási nová, upravená podoba díla zaměřená na dramatickou linii, s čímž koresponduje zmínka v autobiografii sólistky Šemberové i pojednání v tisku.<sup>117</sup>

„Originální partitura, které použil Ivo Váňa-Psota, byla spíš podkladem pro koncentrované jevištní i hudební drama; neobsahovala příliš takzvaných tanečních čísel, čímž byla zachována dějová kontinuita.“<sup>118</sup>

„Je to v podstatě řada hudebně i scénicky působivých pantomimických obrazů, jež se střídají v bohatém pohybovém a dramaticky přiosťřeném vzruchu, při tom zcela záměrně vyvedeném v jednotné linii hudebně dramatického dění.“<sup>119</sup>

Z obou citací vyplývá též Psotova snaha o zachování jednotné dějové linie soustředící se na základní zápletku. Z programové cedule nastiňující syžet baletu je pak patrné, že režisér Psota přistoupil k jistým změnám a zestručnění obsahu.<sup>120</sup> Libreto

---

<sup>115</sup> Například Wilson, „*Romeo and Juliet*“, 159–164 a rovněž Vašek, Roman, „K jednomu opomíjenému prvenství – O světové premiéře Prokofjevova baletu *Romeo a Julie* v Brně v roce 1938“, *Divadelní revue* (září 2004).

<sup>116</sup> Například Zora Šemberová ve své autobiografii z roku 2008 uvádí slovní spojení „originální partitura“, nelze si však myslet, že jednoznačně odkazuje na partituru z roku 1935, jelikož v jiné stati pro časopis *Three Oranges* z roku 2009 zase píše o využití Prokofjevových suit. Publicista Roman Vašek ve svém článku z roku 2004 odkazuje na vzpomínky pamětníků, mezi nimiž je i Šemberová přiklánějící se k bezmála úplné verzi. Z takových výpovědí tedy nelze vytvořit jednoznačné stanovisko.

Viz: Šemberová, Zora, *Na šťastné planetě* (Praha: Národní divadlo, 2008), 55 a také Šemberová, Zora, „Reminiscences of the First Production of *Romeo and Juliet* in Brno“, *Three Oranges Journal* (květen 2009). Přístupné 6. bř. 2021, <http://www.sprkfv.net/journal/three17/reminiscences1.html>; Vašek, Roman, „K jednomu opomíjenému prvenství – O světové premiéře Prokofjevova baletu *Romeo a Julie* v Brně v roce 1938“, *Divadelní revue* (září 2004).

<sup>117</sup> Přestože primárním tématem dobových kritik je právě Prokofjev a jeho dílo, nevyskytuje se zde detailnější náhled na koncept hudební složky baletu. Recenzenti byli přesvědčeni, že divadlo uvedlo originální verzi díla, takže svou pozornost zaměřovali na jiné aspekty hudebního díla (viz níže).

<sup>118</sup> Šemberová, *Na šťastné planetě*, 55.

<sup>119</sup> Racek, Jan, „Světová premiéra Prokofjevova baletu“, *Moravská orlice* (1. led. 1939).

<sup>120</sup> Viz Příloha č. 1 – popis obsahu inscenace baletu *Romeo a Julie* z roku 1938.

v zásadě kopírovalo elementární shakespearovský příběh, který však Psota obohatil o čtyři nové postavy. Jednalo se o Chora, dva Anděly, kteří v baletu měli zřejmě zobrazovat tradiční religiózní prvky a odkazovat na baletní romantismus, a také Černouška, jenž sloužil jako zábavný doplněk, pobočník Parise. Podle publicisty Romana Vaška Černoušek ztvárňoval pouze taneční, nedramatickou roli. V rámci plesové scény zatančil hravou sólovou variací. Vašek se také zmiňuje o nadpozemských postavách – Chorus a dva Andělé, kteří dle jeho slov procházeli celým baletem, objevovali se především ve vypjatých scénách a mezi jednotlivými obrazy.<sup>121</sup> Lze se domnívat, že postavy měly připomínat či simulovat Královnu Mab, která se vyskytuje v shakespearovském originále. Dostupné dobové recenze se však k netradičním rolím nijak nevyjádřily.

Nicméně naopak se kritiky zabývaly režijním a choreografickým pojetím díla. Recenzent Národní politiky upozornil na to, že se jednalo o první celovečerní balet s vážným dramatickým dějem, jenž se brněnský soubor rozhodl provést a zhostil se tohoto těžkého úkolu úspěšně. „Dlužno však po zásluze konstatovat, že úkol tento byl celkem ku podivu dobře splněn. Režie Psotova podporována monumentálně prostornou scénou Skrušného ztvárňovala hudbu Prokofěvovu jak v celkovém pojetí, tak do všech detailů a dala každé scéně úměrný ráz a pohyb.“<sup>122</sup>

Kladně se k Psotově koncepci vyslovila též kritika v Moravském slovu, která vyzdvihla především druhou polovinu baletu. V první části by recenzent ocenil větší prostor pro charakteristiku postav. „Choreografie a režie Ivo Váni-Psoty ukázala se v nejlepším světle a dovedla dramaticky podtrhnouti vrcholná místa tragédie. Druhá půle baletu byla po této stránce zvláště šťastná. V první půli více charakteristiky a méně baletění by ještě provedení více prospělo.“<sup>123</sup> Názor lze označit za zajímavý a poměrně neočekávaný. Tehdejší obecnost bylo zvyklé na velké zastoupení tanečních čísel, jež byla součástí tzv. číslovaných baletů romantické a postromantické éry pravidelně inscenovaných v prvorepublikovém Československu. Nemělo by tedy být pro diváky překvapením, kdyby se v baletním titulu vyskytovaly ryze taneční scény. Vzhledem k pozdějšímu inscenačnímu vývoji baletu *Romeo a Julie* nelze však vysoké zastoupení tanečních čísel považovat za pravděpodobné. Prokofjev pro sovětskou premiéru roku

---

<sup>121</sup> Vašek, Roman, „K jednomu opomíjenému prvenství – O světové premiéře Prokofjevova baletu *Romeo a Julie* v Brně v roce 1938“, *Divadelní revue* (září 2004).

<sup>122</sup> „Světová baletní premiéra v Brně“, *Národní politika* (3. led. 1939).

<sup>123</sup> El, „Balet *Romeo a Julie*“, *Moravské slovo* (1. led. 1939).

1940 totiž musel právě taneční čísla určená výhradně pro ono „baletění“ do díla přikomponovat. Ostatně také Šemberová ve své výpovědi hovoří o absenci tzv. tanečních čísel ve Psotově verzi.<sup>124</sup> Výkladově správně se nejpravděpodobněji jeví možnost, že svým názorem chtěl recenzent poukázat na nedostatečné vykreslení charakterů postav či zdlouhavost prvního jednání způsobenou nadbytečnými tanečními výjevy.

S takovým postojem se však neztotožnil přispěvatel Moravské orlice muzikolog Jan Racek (1905–1979), jenž hluboké psychické vyjádření dějového námětu a promyšlenou pohybovost mimických gest přirovnal k baletní brilanci. Pozitivními slovy ohodnotil i celkový koncept díla. „Provedení mělo zvláště v režijní a choreografické složce baletu vyspělou úroveň. Ivo Váňa-Psota projevil v choreografii velký dar představivosti a vynalézavosti. Jeho soubor je přísně zkázněný, a to nejen ve velkých baletních výjevech, ale i v epizodách, jež byly vypracovány se zvláštním smyslem pro žánrovou drobnokresbu, při tom zcela ústrojně zapadající do celkového baletního ruchu.“<sup>125</sup>

Je patrné, že za úspěch a vyspělost díla nemohl pouze Psotův choreografický dar či talent, ale též jeho bohaté zkušenosti a inspirace, které načerpal v zahraničí. Právě tam totiž bylo zcela běžné inscenovat jiné než tzv. číslované balety a vytvářet tedy taneční kompozice využívající jednotný hudební, dramatický i taneční proud. Lze se tedy domnívat, že se Psota svou koncepcí snažil připodobnit evropským moderním choreografickým dílům první poloviny 20. století, jež byla produkována hlavně Ďagilevovým souborem. K názoru, že choreograf balet spíše promyšleně vystavěl na základě svých znalostí a zkušeností, se v kritice pro Lidové noviny přiklonil muzikolog Gracián Černušák (1882–1961). „Choreografické řešení Psotovo bylo výkonem velmi poctivě promyšleným, pečlivě vypracovaným technicky a účinně divadelně vyřešeným.“<sup>126</sup>

Důležitým faktorem ovlivňující koncepci i výsledný tvar díla bylo angažování sólistky Šemberové<sup>127</sup> do hlavní role Julie. Požádala totiž choreografa Psotu, zdali by

---

<sup>124</sup> Viz citace výše a též Šemberová, *Na šťastné planetě*, 55.

<sup>125</sup> Racek, Jan, „Světová premiéra Prokofěvova baletu“, *Moravská orlice* (1. led. 1939).

<sup>126</sup> Černušák, Gracián, „Romeo a Julie“, *Lidové noviny* (1. led. 1939).

<sup>127</sup> Narodena 13. března 1913 ve Vyškově; taneční základy u Hladíka; později v zahraničí – Paříž, Berlín; elévka v Brně 1922–1928; členka Národního divadla v Praze 1928–30; angažmá v Paříži 1931/1932; sólistka v Brně 1932–1941; souběžně studium výrazového tance u Rosalie Chladekové; sólistka v Praze 1942–1959; později choreografka a pedagožka na pražské taneční konzervatoři – žákem Jiří Kylián; emigrace 1968; zbytek života v Austrálii; zemřela 9. října 2012 v Adelaide.

Viz: Holeňová, Jana a kolektiv, „Zora Šemberová“, *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima* (Praha: Divadelní ústav 2001), 340.

mohla postavu ztvárnit bez typických baletních bot – špiček. Usoudila, že tak dovede pravdivěji vyjádřit Juliin charakter a též lépe splynout s nekonvenční a dramatickou hudbou Prokofjeva, jak uvádí ve své autobiografii a pokračuje reakcí Psoty: „Váňa-Psota se nejdříve zarazil, ale byl to noblesní člověk a moje důvody pochopil. Po kratší úvaze mi nabídl, abych si těch pár míst, kdy jsem sólově na jevišti, choreografovala sama, duet že uděláme společně a vše ostatní bude čistě jeho práce. Zaplavil mne pocit velkého štěstí. Váňa-Psota mi dal Julií velkou životní příležitost.“<sup>128</sup> Mezi další aspekty, jež ovlivnily sólistčin postoj k roli i obecný pohled na taneční umění, lze jistě zařadit absolvování studia výrazového tance u Rosalie Chladekové (1905–1995) v Laxenburgu. Vliv na její umělecké názory měl rovněž skladatel Bohuslav Martinů. Během pobytu v Paříži s ním Šemberová byla v blízkém kontaktu. Nabité zkušenosti a vjemy uplatnila jak v dramatické interpretaci role, tak choreografii využívající jiných pohybových forem než těch tradičně klasických.<sup>129</sup> Nelze opomenout ani význam milostného vztahu s dirigentem Quidem Arnoldim, s nímž roli důkladně konzultovala. Vznikla tak osobitá, dramatická Julie, ve které podle recenzenta Národní politiky Šemberová překonala sama sebe. „Mimické vyjádření role, každý pohyb celého těla, dopodrobna promyšlený a vyvěrající z hudby a s hudbou splývající – to byl výkon vysoko se zvedající nad průměr.“<sup>130</sup>

Choreograf Psota se nakonec rozhodl, že téměř všechny dámské role budou tančeny bez špiček. Techniku „sur les pointes“ publiku předvedly pouze „nadpozemské postavy“ – Chorus a dva Andělé, jak je patrné z dobové fotografie.<sup>131</sup> Lze se domnívat, že k takovému názoru jej přimělo nejen působení Šemberové, ale též světový trend, jenž stále více tíhnul k výrazovému tanci a podobným formám.<sup>132</sup> Souvisejícím faktorem byla zřejmě Psotova snaha, aby dílo působilo co nejvíce realisticky. Tento aspekt zmínil ve svém článku i publicista Vašek. Ten se dále domníval, že si byl Psota vědom dispozic souboru, tedy nedostatku tanečnic zvládajících náročnou špičkovou techniku, a proto od takového ztvárnění ustoupil.<sup>133</sup> Takový názor nelze zcela vyvrátit ani potvrdit. Z dobového tisku je jasné, že technická úroveň souboru zaznamenala za Psotovy éry

---

<sup>128</sup> Šemberová, *Na šťastné planetě*, 49–50.

<sup>129</sup> Tamtéž.

<sup>130</sup> „Světová baletní premiéra v Brně“, *Národní politika* (3. led. 1939).

<sup>131</sup> Viz Příloha č. 5 – Obrázek č. 3 – Fotografie ústředních postav z inscenace baletu *Romeo a Julie* z roku 1938.

<sup>132</sup> Například již výše zmíněný choreograf Michail Fokin v baletu *Petruška* využil techniku „sur les pointes“ pouze pro jedinou postavu – Balerínu. Psota tento titul dobře znal, jelikož v něm sám během angažmá v *Les Ballets Russes de Monte Carlo* účinkoval. Je tedy možné, že se zpracováním inspiroval.

<sup>133</sup> Vašek, Roman, „K jednomu opomíjenému prvenství – O světové premiéře Prokofjevova baletu *Romeo a Julie* v Brně v roce 1938“, *Divadelní revue* (září 2004).

strmý vzestup vzhůru, avšak jakou úroveň přesně disponoval patrné není.<sup>134</sup> Jelikož však údajně převyšovala interpretační úroveň baletu Národního divadla v Praze, lze spíše předpokládat, že by tanečnice v roce 1938 tanec na špičkách zvládly.

Mimo ústřední dvojici Romea a Julie – Psoty a Šemberové mezi hlavní interprety díla patřili Miroslava Figarová – Chorus, Mimi Mitýsková – Anděl, Věra Olšovská – Anděl, Zdeněk Hora – Paris, Jiřina Šlezingrová – jeho Černoušek, Jan Sokol – Mercutio, Oldřich Napravitel – Benvolio a Arnošt Krap – Tybalt. Baletní soubor v hereckých akcích doplnili zástupci opery brněnského divadla. Tehdejší recenze upozornily jak na oslnivé výkony hlavního páru, tak schopnosti Figarové a Sokola. „Velkou přípo vědí pro nejbližší časy je také sólová tanečnice Mirka Figarová, jejíž kladný vývoj již asi po dva nebo tři roky s nelíčeným zájmem sledujeme zcela programově, a nesmíme zapomenouti na výborného tanečníka Jana Sokola, který se vedle Iva Váni-Psoty stává opravdovým miláčkem obecnstva.“<sup>135</sup>

Velmi hojně se kritici vyjadřovali k hudební složce díla, a to především k Prokofjevovi jako skladateli a jeho kompozici. Lze se domnívat, že právě taková pojednání tvořila hlavní část většiny kritik.<sup>136</sup> Mimo seznámení čtenáře s Prokofjevovým životem se zabývali analýzou jednotlivých složek – melodie, harmonie, rytmus. Svou pozornost také zaměřili na dopad sovětské ideologie na dílo.<sup>137</sup> Názorově byli kritici nejednotní. Někteří dílo označili za mistrovské, jiní za vnitřně chudé. Negativní postoj zastával například recenzent Brněnské svobody. Kompozici označil za zajímavou, ale zároveň nudnou. „Výrazovost prostředků muzikálně není už valně originální ani efektní, harmonie je dosud poměrně bohatá, ale rytmické i melodické předivo není valně osobité a hlavně je jaksi nucené.“<sup>138</sup> Podobně se k dílu vyjádřil i muzikolog Černušák, jenž v díle

---

<sup>134</sup> V souvislosti s baletem *Romeo a Julie* interpretační schopnosti vyzdvihl kritik Brněnské svobody. „Technická vyspělost baletního souboru je dnes podivuhodná. Jaký to poměr, vzpomeneme-li na časy asi před 10–12 lety.“

Viz: Hřč., „Sergej Prokofjev: Romeo a Julie“, *Brněnská svoboda* (leden 1939).

<sup>135</sup> Tamtéž.

<sup>136</sup> Zřejmě se jednalo o běžnou dobovou praxi způsobenou i tím, že specializovaných kritiků či teoretiků na tanec příliš nebylo. Recenze, psané převážně muzikology, se tak primárně zabývaly hudební složkou inscenace, přestože se jednalo o díla jevištní, uvedená baletním souborem. Komentář choreografické a hudební složky by tedy měl být alespoň vyrovnaný. Dokladem čistě „muzikologického“ přístupu je například kritika Bohumíra Štědroňe z roku 1939 k tanečnímu provedení Dvořákových *Slovanských tanců*. Poměrně obsáhlá recenze se k tanci vyjádřila pouze okrajovou zmínkou, přičemž jméno choreografa Psoty ani nezmínila. Naopak detailně analyzovala Dvořákovu dílo.

Viz: Štědroň, Bohumír, „Dvořákovy Slovánské tance“, *Lidové noviny* (8. zář. 1939).

<sup>137</sup> O postoji recenzentů k politickému vlivu na tvorbu baletu primárně pojednává stať Rudolfa Pečmana. Viz: Pečman, Rudolf, „Světlo v temnotách“, *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity* (1992–1993).

<sup>138</sup> Hřč., „Sergej Prokofjev: Romeo a Julie“, *Brněnská svoboda* (leden 1939).



spatřoval jasný a záporný vliv socialistické ideologie a upozorňoval na možné ustrnutí skladatelovy tvorby. „Prokofjev je ve vážném nebezpečí osudné stagnace, nedovede-li se osvobodit od směrnic, jež jsou cizí jeho umělecké osobnosti [...]“. <sup>139</sup> Jiní kritici však dílo považovali za kompozičně bohaté a invenční. <sup>140</sup> Muzikolog Racek dílu vytkl pouze zdlouhavost a navrhl provést několik účinných škrťů. „[...] neboť takto by se mohly lépe uplatnit vrcholné scény, v nichž hudební a baletní proud se přirostuje do velmi působivých dramatických konfliktů.“ <sup>141</sup> Z Rackovy i ostatních recenzí však nelze bohužel vyvodit, jaký hudební materiál byl v této inscenaci použit. Publicisti zřejmě neměli žádný důvod k polemikám a dohadům, zdali Psota Prokofjevův balet upravil ke svým potřebám či nikoliv.

Druhou sférou hudební složky, již kritici hodnotili, se stalo nastudování a provedení titulu orchestrem řízeným taktovkou dirigenta Quida Arnoldiho. Ten se nesnadného úkolu chopil úspěšně. Se správným pochopením slohových požadavků vedl hudební těleso k rytmické přesnosti i zvukové důraznosti a plasticity, o čemž v Lidových novinách psal Gracián Černušák. <sup>142</sup> I další hudební vědec Jan Racek dirigenta pochválil, avšak zároveň mu vytkl několik malých nedostatků, jež mohl Arnoldi při dalších reprízách opravit. „Místy však bývali bychom si přáli větší intonační čistoty a přesnosti nástupů, zvláště ve smyčcovém souboru.“ <sup>143</sup>

Výtvarná složka navržená malířem Václavem Skušným zřejmě vhodně a citlivě doplnila ostatní sféry jevištního díla. Z dobových fotografií je patrné, že základním parametrem byla jednoduchost, a to jak v oblasti kostýmů, tak ve scénografickém pojetí jeviště. Scénu rámovaly dvě vysoké postranní kulisy, jež prostřednictvím renesančních oblouků nejspíše znázorňovaly dva nepřátelené rody. <sup>144</sup> Jediný dochovaný kostýmní návrh pak dokládá zřejmou snahu o stylovou přesnost renesance. <sup>145</sup> Tehdejší recenzenti se k výtvarné koncepci vyjádřili jen okrajově. Ve většině tiskovin se zmiňuje pouze jméno výtvarníka. Výše citovaný Jan Racek výpravu označil za klidnou, využívající jen nejzákladnější architektonické prvky. <sup>146</sup>

---

<sup>139</sup> Černušák, Gracián, „Romeo a Julie“, *Lidové noviny* (1. led. 1939).

<sup>140</sup> El., „Balet Romeo a Julie“, *Moravské slovo* (1. led. 1939).

<sup>141</sup> Racek, Jan, „Světová premiéra Prokofjevova baletu“, *Moravská orlice* (1. led. 1939).

<sup>142</sup> Černušák, Gracián, „Romeo a Julie“, *Lidové noviny* (1. led. 1939).

<sup>143</sup> Racek, Jan, „Světová premiéra Prokofjevova baletu“, *Moravská orlice* (1. led. 1939).

<sup>144</sup> Viz Příloha č. 5 – Obrázek č. 2 – Fotografie sborové scény z inscenace baletu Romeo a Julie z roku 1938.

<sup>145</sup> Všechny fotografie i kostýmní návrh jsou přístupné v archivu Národního divadla Brno, oddělení umělecké dokumentace, složka Romeo a Julie 1938.

<sup>146</sup> Tamtéž.

Balet *Romeo a Julie* zaznamenal jak u laické veřejnosti, tak u odborníků veliký úspěch, což dokládá nejedna tehdejší kritika: „[...] překvapilo nás Zemské divadlo brněnské vynikajícím uměleckým činem [...]“<sup>147</sup> Titul se však na repertoáru udržel jen půlrok, přičemž bylo provedeno pouze sedm repríz.<sup>148</sup> V důsledku politických událostí a okupace Čech a Moravy německými vojsky v březnu 1939 bylo uvádění díla limitováno a později úplně zakázáno. Hlavním důvodem byl zřejmě manifestační charakter díla, který symbolizoval slovanské spojení a důležitost postavení českého národa v Evropě. Právě světová premiéra *Romea a Julie* totiž uvedla český balet zastoupený Psotou a brněnským souborem do světového uměleckého a divadelního povědomí. Mimo to vytvořila základ pro pomyslnou tradici inscenování baletu v českých divadlech, kde titul dodnes patří mezi stěžejní a nejhranější kusy baletního repertoáru.

## 2.4 Srovnání se sovětskou premiérou

Počátkem roku 1938 Prokofjeva oslovilo Kirovovo divadlo v Petrohradě se zájmem inscenovat jeho nové operní či baletní dílo. Skladatel divadlu nabídl již hotovou partituru *Romea a Julie* z roku 1935 a vedení divadla se po krátké rozvaze rozhodlo titul uvést. Tvorbou choreografie byl pověřen baletní mistr Leonid Lavrovskij (1905–1967), který na podzim roku 1938 začal s Prokofjevem spolupracovat. Jeho hudba choreografa přímo uchvátila, jak je patrné ze vzpomínek Lavrovského. „Od samého počátku jsem cítil, že se hudba dotkla něčeho v mém srdci a byla mi rázem blízká a srozumitelná. A čím dále tím více mne okouzlovala a unášela. [...] Byl jsem již hudbou naprosto nadšen, byl jsem ořesen její titánskou silou a velikostí.“<sup>149</sup>

Hned při prvním setkání však baletní mistr skladatele upozornil, že bude potřeba hudební složku díla upravit, respektive přikomponovat tzv. taneční čísla. Hlavním důvodem změn byla snaha vytvořit titul navazující na tradici ruských postromantických baletů. V souladu s těmito tendencemi Lavrovskij navrhl nový scénář, který obsahoval devět obrazů rozdělených do čtyř jednání.<sup>150</sup> Jako nutnost se také jevilo dodělaní sborových i sólových tanců. Právě v této oblasti lze zřejmě zaznamenat největší rozdíl

---

<sup>147</sup> „Světová baletní premiéra v Brně“, *Národní politika* (3. led. 1939).

<sup>148</sup> Jednalo se o termíny 4., 20., 31. ledna, 14. února, 15. března, 17. dubna a 5. května 1939.

Viz: *Lidové noviny* (1939).

<sup>149</sup> Prokofjev, *Cesta k hudbě socialistického života*, 288.

<sup>150</sup> Scénář je uložen v Ruském státním archivu literatury a umění.

Viz: Wilson, „*Romeo and Juliet*“, 181–183.

mezi původní kompozicí a verzí z roku 1940. Prokofjev zprvu jakékoliv úpravy a zásahy do partitury odmítal, avšak nakonec Lavrovského vyslechl a dílo pozměnil.<sup>151</sup>

Druhou sférou, ve které hudba doznala podstatných změn, se stala instrumentace. Pro jevištní pohybové ztvárnění byla příliš lehká a průzračná. Tanečníci ji dle slov Lavrovského na scéně téměř neslyšeli, takže skladatele požádali o její celkové zesílení. Prokofjev opět z počátku trval na zachování originální verze, nicméně posléze žádostem vyhověl.

Zřejmě poslední výraznou oblastí, v níž se sovětská verze odlišovala od brněnské, je přijetí, pochopení a následování hudebního materiálu tanečníky. Podle dostupných materiálů brněnské nastudování proběhlo poměrně hladce. Sólistka Zora Šemberová sice podotkla, že Prokofjevova hudba byla nekonvenční, avšak pouze v souvislosti s vlastní žádostí tančit bez špiček.<sup>152</sup> Gracián Černušák v recenzi dokonce psal o hudbě vděčné k pohybové interpretaci.<sup>153</sup> Naproti tomu vzpomínky Lavrovského zmiňují náročnost interpretace i celkového porozumění hudbě tanečníky. Přestože hudební složka byla u jednotlivých verzí odlišná, lze se domnívat, že základní charakter díla zůstal stejný. Proto jsou tak rozdílné reakce interpretů podivuhodné. Vnímání hudby dozajista podstatně ovlivňovala choreografie. Ta by měla být vytvořena v dokonalé harmonii s hudební kompozicí. Lze tedy soudit, že Psotova verze dobře a výstižně kopírovala hudební proud. Naopak v choreografii Lavrovského docházelo k rozporu mezi tancem na scéně a hudbou v orchestřišti, což přiznal i sám tvůrce. Přestože se snažil nesoulad odstranit, ještě pár týdnů před premiérou v divadle vznikaly diskuze a snahy premiéru zrušit a předejít tak ostudě.<sup>154</sup>

Premiéra baletu se uskutečnila 19. ledna 1940 v Kirovově divadle v Petrohradě a zaznamenala veliký úspěch. Jediným nespokojeným divákem byl snad skladatel Prokofjev, který upozornil právě na nepřesné následování hudby choreografií.<sup>155</sup> Po druhé světové válce uvedlo Velké divadlo v Moskvě zcela stejnou verzi titulu a následně byla inscenace dokonce zfilmována. V hlavní roli Julie se ve všech třech případech představila

---

<sup>151</sup> Hned úvod baletu obsahoval nové sborové číslo. Jednalo se o *Ranní tanec*, jenž vznikl na základě *Scherza z Klavírní sonáty č. 2, op.14*. Dále byly příkomponovány například sólové variace obou hlavních představitelů či *tanec s mandolínami*.

Viz: Prokofjev, *Cesta k hudbě socialistického života*, 289–290.

<sup>152</sup> Šemberová, *Na šťastné planetě*, 50.

<sup>153</sup> Černušák, Gracián, „Romeo a Julie“, *Lidové noviny* (1. led. 1939).

<sup>154</sup> V těchto dnech se v divadle šířila ironická parafráze na Shakespearův verš: „Není nic smutnějšího na světě než Prokofjevova hudba v baletě.“

Viz: Prokofjev, *Cesta k hudbě socialistického života*, 290–292.

<sup>155</sup> Tamtéž, 63.

ruská sólistka Galina Ulanovová (1910–1998), již se Prokofjevovy balety staly těmi nejbližšími.

„A kdyby se mě dneska někdo zeptal, jaká má být, jaká může být hudba k ‚Romeovi a Julii‘ odpověděla bych: ‚Jako u Prokofjeva.‘ Jinak ji necítím, jinak si ji nechci a nedovedu představit.“<sup>156</sup>

---

<sup>156</sup> Tamtéž, 238.

### 3 Rozšíření baletu do dalších českých divadel

#### 3.1 Poválečná uvedení

Balet *Romeo a Julie* se po druhé světové válce začal postupně inscenovat v dalších českých divadlech. Lze se domnívat, že hlavním východiskem tvůrců se stala novější sovětská verze baletu, tedy Prokofjevem rozšířená partitura a Lavrovským upravené libreto. Není však zcela jasné, kdy se nový scénář včetně partitury v Československu objevil. Mohlo tomu být v roce 1947 v souvislosti s druhým Psotovým zpracováním v Brně, ale též později. Psota totiž dílo opět pojal originálně a přepracoval. Nelze tedy z jeho verze vyvodit, zdali měl již k dispozici sovětskou verzi z roku 1940 či nikoliv.

Stěžejním faktorem, jenž ovlivnil produkce baletu ruských, respektive sovětských tvůrců a četnost jejich uvádění, se stala československá poválečná politická situace. Podepsáním Košického vládního programu roku 1945 se začalo Československo politicky orientovat směrem k SSSR. Důležitým nástrojem komunistů ve snaze mocensky ovládnout Československo se pak stala kulturní politika. Prosazovaná ideologie vyzdvihující především národní tradice a jednotu slovanství si brzy získala příznivce, mezi nimiž se objevovali i uznávaní a intelektuální umělci. Podněty ovlivňující umělecké směřování tak nepřicházely pouze z SSSR, ale také přímo od českých a slovenských osobností.<sup>157</sup> Ideologické požadavky doktrín sovětského komunistického politika Andreje Ždanova (1896–1948) doplnil v oblasti hudby například Pražský manifest. Prohlášení lze označit za výsledek Druhé mezinárodní konference skladatelů a hudebních kritiků uskutečněné v Praze roku 1948.<sup>158</sup>

Po tzv. Vítězném únoru 1948 se proměnilo také směřování českého baletu. Propagované tendence byly vyřknuty na první celostátní konferenci československých tanečních umělců, která se konala roku 1950 v Brně. Prosazovány byly sovětské vzory a hlavní důraz byl dáván na produkci děl odpovídajících socialistickému realismu. To se projevilo především tvorbou realistických a obsahově plných tanečních kusů nejlépe sovětského původu. Právě takové balety se totiž měly v rámci ideologie aktivně podílet na formování socialistického lidu a spoluutvářet novou společnost.<sup>159</sup> Balet *Romeo a Julie*

---

<sup>157</sup> Kusák, Alexej, Mohyla, Otakar a Klomínek, Miroslav, *Kultura a politika v Československu 1945–1956* (Praha: Torst, 1998), 143–145.

<sup>158</sup> Jůzl, Miloš, „Music and the Totalitarian Regime in Czechoslovakia“, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* (1996).

<sup>159</sup> Vašut, Vladimír, *Dramaturgie baletu v ČSSR 1945–1980* (Praha: Státní pedagogické nakladatelství a Akademie múzických umění, 1983), 21.

všem požadavkům naprosto vyhovoval.<sup>160</sup> Zároveň však nelze přehlédnout patrné západní moderní vlivy, jež se do Československa dostaly hlavně zásluhou tanečníků a choreografů působících dříve v zahraničí.

Za první velkou osobnost zastupující obě linie bývá považován choreograf Saša Machov (1903–1951). Lze se domnívat, že se ve svých choreografiích snažil účinně propojovat požadavky politicky prosazovaného uměleckého směru a soudobých moderních uměleckých trendů. Ačkoliv jeho kariéra tragicky skončila již v roce 1951, ovlivnil své současníky i celou další generaci baletních tvůrců. Nicméně nelze opomenout ani význam Psoty, který rovněž zpracoval několik moderních titulů a již před druhou světovou válkou započal tradici uvádění novátorsky uchopených děl.<sup>161</sup>

Právě Psota titul *Romeo a Julie* po druhé světové válce zpracoval jako první, a to znovu v Brně. Následovalo inscenování Machovem v Praze a Emerichem Gabzdylem v Ostravě. V průběhu padesátých let se pak produkce baletu rozšířila do krajských oblastních divadel.

### 3.1.1 Druhá verze Ivo Váni Psoty v Brně

Ivo Váňa Psota se pro opětovné nastudování *Romea a Julie* rozhodl krátce po svém návratu ze zahraničí v roce 1947. Baletní soubor se tehdy nacházel v určitém mezidobí. Divadlo bylo sice znovuotevřeno s koncem války v roce 1945, avšak ve vedení souboru se postupně vystřídal hned několik baletních mistrů, kteří nedokázali navázat na předválečnou činnost a úspěchy Psoty. Jeho návrat znamenal výrazné zlepšení situace. Postupně opět vybudoval interpretačně zdatný baletní ansámbl hodný evropské úrovni. Nelze opomenout ani jeho choreografickou činnost, z níž vyplynula repertoárová pestrost. Svou tvorbou v neoklasickém stylu navázal na své předválečné úspěchy v Brně.

První inscenací, kterou Psota uvedl po svém navrácení, se stal *Večer ruských baletů* složený ze dvou samostatných baletních kusů. První polovinu programu tvořilo právě Prokofjevovo dílo *Romeo a Julie*, v druhé půlce večera se pak představily

---

<sup>160</sup> Hojně inscenování sovětských titulů lze vnímat i pozitivně. Československý divák tak mohl mnohdy mnohem dříve zhlédnout nová díla sovětských autorů než divák v zemích západní Evropy. Prokofjevův balet *Romeo a Julie* byl například v Paříži poprvé představen v roce 1955 v choreografii Serge Lifara. Zatímco v Československu se do tohoto roku inscenoval již devětkrát. Na expanzi baletu v Československu na začátku padesátých let upozornil ve svém článku publicista Roman Vašek.

Viz: Vašek, Roman, „K jednomu opomíjenému prvenství – O světové premiéře Prokofjevova baletu *Romeo a Julie* v Brně v roce 1938“, *Divadelní revue* (září 2004).

<sup>161</sup> Holeňová, Jana a kolektiv, „Saša Machov“, *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima* (Praha: Divadelní ústav 2001), 184–186 a také Rey, Jan, „Baletní sezóna 1949–50“, *Práce* (16. čvc. 1950).

Borodinovy *Polovecké tance* z opery *Kníže Igor*.<sup>162</sup> Není jasné, zdali se Psota pro uvedení těchto dvou děl rozhodl sám, či byl k ruským titulům nasměřován vedením. Premiéra, která se konala 6. listopadu 1947 v tehdejší Janáčkově divadle, totiž zároveň sloužila jako oslava třicetiletého výročí Říjnové revoluce.<sup>163</sup> Psotovu choreografii a režii doplnila výtvarná složka scénografa Josefa Adamíčka (1904–1979). Obě hudební díla nastudoval a orchestr řídil dirigent Bohumír Liška (1914–1990). Ústřední pár – Romea a Julii ztvárnili Dimitrij Grigorovič (1909–1996) a Růžena Ellingrová (1926–1994). Hlavní postavy v *Poloveckých tancích* tančila trojice Miroslava Figarová (1917–2013), Jiřina Šlezingrová (1925) a Rudolf Karhánek (1923–2010).

Balet *Romeo a Julie* pojal Psota opět originálně. Odklonil se od sovětského libreta i partitury. Zřejmě inspirován svou první verzí baletu přistoupil k řadě škrťů a úprav, a to jak v oblasti dějové, tak hudební. Tentokrát titul obsahoval pouhých sedm scén včetně závěrečného epilogu. Z dostupného programu vyplývá, že hlavní změny byly realizovány v závěrečné části baletu, kterou Psota výrazně zkrátil.<sup>164</sup> Současně je potřeba upozornit na možnou skutečnost, že roku 1947 ještě nebyl v Československu k dispozici nový sovětský scénář a Psota tak primárně vycházel z původních materiálů a shakespearovské tragédie. Tak či tak však dílo podstatně zkrátil, čímž mu podle slov tanečního teoretika Jana Reimoser (1904–1979) rozhodně neprospěl. „[...] dav mu takřka překotný spád a nedovoliv tak jeho postavám žádoucí psychologické rozvíjení a vyžití. Místo velké renesanční fresky vyšla mu skizza, tu a tam s prokresleným detailem, vcelku však nevybudovaná a nevyvážená.“<sup>165</sup> V rámci jednotlivých scén pak libreto obsahovalo několik novinek. Jako úspěšný zhodnotil Reimoser Psotův nápad obohatit námět o přízračný sen, do něhož Julie po vypití uspávacího elixíru upadne.<sup>166</sup>

Samotná choreografie byla vystavěna v mezích klasického tance. Mimo technickou čistotu se Psota společně s tanečními interprety snažil o exaktní vykreslení

---

<sup>162</sup> Hudební složka *Poloveckých tanců* byla doplněna jiným číslem z téže opery. Jednalo se o předehru ke třetímu jednání – *Pochod Poloveckých*. Choreografický koncept díla dle dostupných recenzí odpovídal živelné a temperamentní hudbě.

Viz: OK, „Úspěch brněnského baletu“, *Čin* (8. lis. 1947).

<sup>163</sup> Janáčkově divadlo – dobový název budovy (1946–1965), jež tvořila součást instituce Národního divadla v Brně. Dnešní název budovy je Mahenovo divadlo.

Viz: „Janáčkově divadlo – Malinovského nám. 1.“ Národní divadlo Brno – online archiv. Přístupné 13. bř. 2021, <http://www.ndbrno.cz/modules/theaterarchive/?h=building&a=detail&id=8>.

<sup>164</sup> Viz program k inscenaci „Romeo a Julie, Polovecké tance.“ Virtuální studovna Divadelního ústavu. Přístupné 13. bř. 2021, <https://covid-vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=35153&mode=0>.

<sup>165</sup> Je otázkou nakolik je Reimoserova recenze objektivní a pravdivá. Pražský kritik totiž obecně Psotu jako choreografa a progresivního umělce příliš neuznával.

Viz: Rey, Jan, „Prokofjevův balet v Brně“, *Práce* (8. lis. 1947).

<sup>166</sup> Tamtéž.

rysů jednotlivých postav i nálad ve sborových scénách. Právě davové scény ocenil recenzent listu Čin, který v nich shledal hlavní půvab inscenace. „Po stránce baletní je těžiště a působivost choreografie v ensemblových scénách, v nichž soubor pozorně a s pochopením rozehrál rejstříky výrazu od lyrčnosti adagií, galantnosti plesových úklon, přes rozmarnost tarantelly až k hrůznosti Tybaltova souboje.“<sup>167</sup> Z kritiky je též patrné, že se interpretační úroveň souboru již během krátkého působení Psoty zvýšila. Podle recenzenta došlo k podstatnému obratu, který tehdy predikoval vzestupnou linii umělecké úrovně tělesa.<sup>168</sup>

Hudební a výtvarná složka díla byla v dostupném tisku hodnocena velmi stručně. Podle kritiky v Činu měl orchestr vedený taktovkou dirigenta Bohumíra Lišky vyrovnaný zvuk, kterému však chyběla intonační čistota. Scénu pak recenzent označil za prostorově dobře řešenou.<sup>169</sup>

Celý program byl obecně přijat srdečně a stal se poměrně hojně uváděným v sezóně 1947/1948. Premiéra nebyla jedinou produkcí, jež souvisela s politickým děním v zemi. Významné představení se uskutečnilo 20. ledna 1948, kdy komponovaný večer zhlédl v rámci svého brněnského pobytu tehdejší ministr zahraničí Jan Masaryk (1886–1948).<sup>170</sup> Po tzv. Vítězném únoru 1948 se pak 9. března 1948 konalo oslavné představení *Romeo a Julie – Polovecké tance* primárně určené pro členy Komunistické strany Československa.<sup>171</sup> Z dnešního odborného hlediska je poměrně s podivem, že členové komunistické strany zvolili ke své prezentaci tituly ztvárněné brněnským baletním souborem. Svým původem byla díla sice ryze ruská, potažmo sovětská, avšak obě zpracoval Psota. Ten měl také zásluhu na skvostné interpretaci děl tanečnicků, kteří pod jeho vedením dosahovali celorepublikových úspěchů. Psota ale nebyl členem ani příznivcem komunistické strany, spíše naopak. Svými pobyty na Západě a svobodným uměleckým smýšlením se vůči komunistickému režimu vlastně vymezoval. Právě z těchto důvodů jej zanedlouho začali komunisté postupně likvidovat.<sup>172</sup>

Derniéra komponovaného večera se v Janáčkově divadle odehrála 6. dubna 1948.<sup>173</sup> Brněnský soubor však s programem vystoupil ještě 23. května 1948

---

<sup>167</sup> OK, „Úspěch brněnského baletu“, *Čin* (8. lis. 1947).

<sup>168</sup> Tamtéž.

<sup>169</sup> Tamtéž.

<sup>170</sup> „Masarykův brněnský pobyt“, *Slovo národa* (21. led. 1948).

<sup>171</sup> „Dnes a zítra – divadla“, *Svobodné noviny* (9. bře. 1948).

<sup>172</sup> Negativní politické okolnosti zapříčinily i Psotovu předčasnou smrt v roce 1952.

Viz: Dufková, Eugenie, *Váňa Psota* (Brno: Ryšavý, 1997).

<sup>173</sup> „Romeo a Julie.“ Národní divadlo Brno – online archiv. Přístupné 14. bře. 2021, <http://www.ndbrno.cz/modules/theaterarchive/?h=inscenation&a=detail&id=5744>.



v Praze v rámci Mezinárodního hudebního festivalu Pražské jaro. Dobový tisk tehdy očekával značný úspěch představení.<sup>174</sup> Ten kritiky následně i potvrdily, leč recenzentka Věra Petříková (1903–1985), známá představitelka výrazového tance, choreografii *Romea a Julie* označila za příliš dekorativní a konzervativní.<sup>175</sup>

### 3.1.2 První uvedení v Národním divadle v Praze

Vybranému publiku byl balet *Romeo a Julie* v Praze představen brněnským ansámblem již roku 1948 v rámci výše zmíněného Pražského jara. Roku 1949 pak několik pasáží z baletu v Praze zatančili sovětsí sólisté. V choreografii Leonida Lavrovského diváky upoutala především balerína Galina Ulanovová.<sup>176</sup> Vedení baletního souboru Národního divadla se pro vlastní zpracování titulu rozhodlo v létě roku 1949. Tehdy podepsalo provozovací smlouvu a požádalo divadlo v Brně o zapůjčení Prokofjevovy partitury k opisu. Z archivních materiálů je patrné, že se partitura tou dobou nacházela v Městském divadle v Plzni, které se chystalo balet rovněž uvést. Žádost o opis následně vzneslo také Státní divadlo v Ostravě.<sup>177</sup> S největší pravděpodobností se již jednalo o upravenou hudební verzi z roku 1940. Z velkého zájmu o opis lze usoudit, že se dílo stalo během krátké doby velmi populárním.<sup>178</sup> Hlavním důvodem byl sovětský původ baletu, ale vliv na opakované inscenování měl zřejmě také Psota. Jeho choreografické verze se staly inspiračním východiskem, ale i výzvou k překonání jeho úspěchu dalšími tvůrci.

Jinak tomu nebylo ani v Národním divadle v Praze, kde se prvního nastudování Prokofjevova díla *Romeo a Julie* chopil baletní mistr a choreograf Saša Machov.<sup>179</sup> Právě jej lze označit za největšího rivala Psoty.<sup>180</sup> Uvedením dramatu tak došlo k přímému

---

<sup>174</sup> „Baletní novinka na mezinárodním hudebním festivalu“, *Naše pravda: Orgán krajského vedení KSČ* (14. kvě. 1948).

<sup>175</sup> Petříková, Věra, „Romeo a Julie v Praze“, *Lidové noviny* (26. kvě. 1948).

<sup>176</sup> Ulanovová ztvárnila roli Julie i při sovětské premiéře v roce 1940 (viz výše). V Praze se po jejím boku v roli Romea představil Michail Gabovič.

Viz: Vašut, Vladimír, *Saša Machov* (Praha: Panorama, 1986), 174.

<sup>177</sup> Materiály obsahující provozovací smlouvu a žádosti o opis partitury jsou přístupné v archivu Národního divadla, složka B 105 a – Romeo a Julie 1950.

<sup>178</sup> Mezitím se na podzim roku 1949 titul v choreografii Stanislava Remara inscenoval v Národním divadle v Bratislavě. Tato verze byla následně oceněna druhou cenou v Divadelní žatvě 1950.

Viz: Vašut, *Machov*, 174–179.

<sup>179</sup> Nejednalo se o první Prokofjevův titul, jenž Machov zpracoval. Roku 1948 vytvořil v Národním divadle choreografii k baletu *Popelka*.

Viz: „Popelka.“ Národní divadlo – online archiv. Přístupné 3. dub. 2021, <http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/2924>.

<sup>180</sup> K jejich soupeření významně přispěl již výše zmíněný taneční teoretik a kritik Jan Reimoser, jenž ve svých statích Psotu jako choreografa a baletního mistra nespravedlivě zatracoval, a naopak oslavoval Machovův talent.

srovnání obou choreografů i jejich souborů. Premiéra baletu se uskutečnila 28. ledna 1950. Dílo dirigoval Josef Vincourek (1900–1976), kostýmy navrhl výtvarník Jan Kropáček (1920–2001) a tým inscenátorů doplnil scénograf Zdeněk Rossmann (1905–1984). Do hlavních rolí Romea a Julie byli nominováni sólisté Jiří Blažek (1923–2017) a Jiřina Knížková (1925–2018).<sup>181</sup>

Balet obsahoval deset obrazů rozdělených do tří jednání. Není zcela jasné, zdali libreto vycházelo z novější sovětské verze. Program k inscenaci totiž odkazoval pouze na Shakespearovu předlohu, nikoliv Lavrovského pojetí příběhu, jak je tomu v některých pozdějších inscenačních verzích.<sup>182</sup> V režii a choreografii se Machov podle svých slov pokusil čistě, promyšleně, avšak zároveň srozumitelně a realisticky propojit Prokofjevovu hudbu se Shakespearovou tragédií. „Snažil jsem se, aby na jevišti chodili a tančili živí lidé se svými problémy, radostmi, láskou a trápením. [...] Sošnost, obrazovost a citlivá kompozice, to byla vodítka [...]“<sup>183</sup> Nejen z kritiky Reimosera je očividné, že Machov svých cílů dostal. Pod jeho vedením vzniklo moderní taneční drama, jež lze považovat za součást počínajícího nového období českého baletu.<sup>184</sup> Reimoser pak zvláště vyzdvihl Machovovy režijní schopnosti. „Jeho choreografie nejsou nikdy samoučelnou komposicí tanců, nýbrž vyrůstají z předem promyšlené režie aktů, scén a akcí. [...] Režijní záměr Machovův jde tak daleko, že znáte-li dobře text Shakespearův, můžete především emocionální obsah jeho dialogů a monologů sledovat v rozvíjející se pohybové hře tančících postav baletu. V tom všem lze spatřovat, alespoň u nás, novost a pokrokovost Machovovy práce.“<sup>185</sup>

Další kritiky však toto Reimoserovo nadšení nesdílely. Kritika v Lidové demokracii choreografovi vytkla nedostatečnou rozmanitost mimické akce, která by měla být hybnou silou celé inscenace. „Tím se tanečník a ještě více tanečnice podřizuje záměrně schématickému odvíjení naučených pohybů, jeho výraz neodpovídá dramatickému smyslu děje. Jsme svědky taneční podívané, netanečního divadla, natož

---

<sup>181</sup> Viz Příloha č. 5 – Obrázek č. 5 – Fotografie ústřední dvojice z inscenace baletu *Romeo a Julie* z roku 1950.

<sup>182</sup> Například Machovovo rozdělení obrazů obsahovalo několik malých odchylek od sovětského rozdělení. Obraz číslo dva v prvním jednání sovětské verze rozdělil Machov na dva samostatné. Jedná se o scénu znázorňující ples Kapuletů a tzv. Balkónovou scénu. Druhá Machovova úprava spočívala ve připojení závěrečného čtvrtého jednání k jednání třetímu. Lze se domnívat, že Machov vytvořil modelové schéma, které později využilo několik dalších českých tvůrců baletu *Romeo a Julie*. Stručný popis jednotlivých obrazů je k dispozici v programu k inscenaci. Podrobný scénář však dostupný není. Program je přístupný v archivu Národního divadla, složka B 105 a – *Romeo a Julie* 1950.

<sup>183</sup> Vašut, *Machov*, 173.

<sup>184</sup> „Nové české umění, balet“ (22. úno. 1950).

<sup>185</sup> Rey, Jan, „Romeo a Julie“ v *Národním divadle*, *Divadlo* (únor 1950).

Shakespearovy tragédie. Jsme udivováni tanečními rozkmitáním scény, jejím barevným prostředím i pohotovými nápady režie, ale uniká nám hloubka citu, něhy a odevzdávání, nejsme přesvědčeni tanečním vypracováním o nutnosti děje a dramatického činu.“<sup>186</sup> S tímto názorem se ztotožnila také recenze Věry Petříkové, jež se zaměřila i na zvolený taneční styl. Machov zůstal v inscenaci věrný klasické taneční technice, včetně tance na špičkách. Podle kritičky se nejednalo o nejlepší rozhodnutí. Machov v tomto stylu podle jejího názoru nemohl plně rozvinout svůj tvůrčí talent.<sup>187</sup>

Naopak své nadání a schopnosti mohli v díle zcela uplatnit tanečníci. Mimo ústřední dvojici se s velmi pozitivním ohlasem v kritikách setkal hostující Miroslav Kůra (1924) v roli Merkutia.<sup>188</sup> Publikum i recenzenty oslnil svou brilantní technikou a neméně skvělým dramatickým a charismatickým projevem.<sup>189</sup> Jeho mistrovství bylo následně oceněno druhou cenou v kategorii baletních sólistů v Divadelní žatvě 1950 a také druhým stupněm Státní ceny v roce 1954.<sup>190</sup> Třetí cenu v Divadelní žatvě 1950 získal tanečník Oldřich Stodola (1922–2002) za roli Tybalta v též inscenaci.<sup>191</sup>

Recenzenti se věnovali i ostatním uměleckým složkám díla. Velkou pozornost upřeli na Prokofjevovu hudbu, respektive její interpretaci orchestrem Národního divadla. Z kritik vyplynulo, že dirigent Josef Vincourek neměl dostatek času k pečlivému nastudování náročného Prokofjevova díla, což zapříčinilo jeho chabou intepretaci při premiéře i prvních reprízách. Hudební publicista Bohumil Karásek (1926–1969) úroveň nevýrazného a nepřesného provedení dokonce přirovnal k úrovni zkoušek před generálkou.<sup>192</sup> Lze se domnívat, že se jednalo o celistvější dobový problém. Z dlouhodobého historického hlediska byla hudba k baletům považována za méněcennou složku představení a obecně za kompozičně i interpretačně jednodušší než například hudba operní. Přestože v průběhu 20. století celá řada předních skladatelů zkomponovala baletní díla hodná koncertního provedení, názor přetrvával. Orchestry tak věnovaly

---

<sup>186</sup> V., „Prokofjevův balet Romeo a Julie“, *Lidová demokracie* (31. led. 1950).

<sup>187</sup> Petříková, Věra, „Nové balety v Národním divadle“, *Lidové noviny pražské* (8. úno. 1950).

<sup>188</sup> Během šestiletého provádění titulu na scéně Národního divadla Kůra ztvárnil kromě Merkutia také další dvě role – Romea a Pátera Lorenza.

Viz: „Romeo a Julie.“ Národní divadlo – online archiv. Přístupné 3. dub. 2021, <http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/2921>.

<sup>189</sup> Tamtéž a rovněž Rey, Jan, „Romeo a Julie“ v Národním divadle“, *Divadlo* (únor 1950).

<sup>190</sup> „Laureáti Státní ceny 1954“, *Literární noviny* (15. kvě. 1954).

<sup>191</sup> Divadelní žatva byla celostátní soutěžní přehlídka všech divadelních žánrů pořádána mezi léty 1948–1965 a v roce 1989. První ročník, tj. 1948, se konal bez účasti baletních souborů. V dalších letech balet již tvořil rovnocennou součást přehlídky. Zmínka o Divadelní žatvě 1950 je přístupná v archivu Národního divadla v Praze, složka B 105 a – Romeo a Julie 1950; dále viz Holeňová, Jana a kolektiv, „Divadelní žatva – balet“, *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima* (Praha: Divadelní ústav 2001), 53.

<sup>192</sup> Karásek, Bohumil, „Prokofjevův Romeo a Julie na Národním divadle“, *Práce* (12. úno. 1950).

podstatně méně času nastudování baletu než opery, což se projevilo ve výsledné interpretaci. „Upozorňovali jsme již několikrát na samozřejmost, že baletní hudba nesmí být odbyta, že není přídatkem k představení, ale jeho plnoprávnou součástí“.<sup>193</sup>

Další hodnocenou sférou Machovovy verze titulu *Romeo a Julie* se stalo výtvarné zpracování. Z kritik i dostupných scénografických návrhů vyplynulo, že se autoři pokusili o vytvoření dobových renesančních kulis i kostýmů. Lze se domnívat, že pojetí jeviště Zdeňkem Rossmannem se stalo jakýmsi vzorem pro další verze baletu *Romeo a Julie*. Výtvarník scénu ze tří stran orámoval renesančními oblouky a balkónem v patře nad nimi.<sup>194</sup> Podle kritiků se jeho návrh především snažil přizpůsobit realisticky pojaté choreografii, což se až na výjimky povedlo.<sup>195</sup>

Znamení úspěch díla později doložily ještě dvě skutečnosti. Baletní soubor Národního divadla zásluhou inscenace *Romeo a Julie* zcela ovládl Divadelní žatvu 1950. První cenu získal jak balet Národního divadla jako celek, tak Machov v kategorii choreografů. Ocenění byli též interpreti Miroslav Kůra a Oldřich Stodola (viz výše) a scénograf Zdeněk Rossmann.<sup>196</sup> Za druhý doklad nebývalého zdaru titulu lze považovat počet repríz v Národním divadle. Přestože jeho hlavní tvůrce Machov se rozhodl ukončit svůj život roku 1951, balet se na repertoáru udržel sedm sezón.<sup>197</sup> Celkově bylo odehráno sedmdesát devět repríz této inscenace. Poslední se uskutečnila 7. února 1956.<sup>198</sup>

### 3.1.3 První verze Emericha Gabzdyla v Ostravě

Za poslední rané poválečné uvedení lze považovat zpracování baletu *Romeo a Julie* roku 1950 v Ostravě. Ostravský soubor od roku 1938 vedl výborný tanečník, choreograf a pedagog Emerich Gabzdyl. Po druhé světové válce těleso zformoval do kvalitního tělesa disponujícím řadou výjimečných sólistů, kteří byli schopni ztvárnit i celovečerní

---

<sup>193</sup> Tamtéž.

<sup>194</sup> Viz Příloha č. 5 – Obrázek č. 4 – Scénografický návrh z inscenace baletu *Romeo a Julie* z roku 1950.

<sup>195</sup> Rey, Jan, „Romeo a Julie“ v Národním divadle“, *Divadlo* (únor 1950) a rovněž V., „Prokofěvův balet *Romeo a Julie*“, *Lidová demokracie* (31. led. 1950).

<sup>196</sup> Zmínka o Divadelní žatvě 1950 je přístupná v archivu Národního divadla v Praze, složka B 105 a – *Romeo a Julie* 1950.

<sup>197</sup> Machov zemřel na následky pokusu o sebevraždu 23. června 1951. K tomuto činu jej dovedla především vyhrocená politická situace. Začátkem roku 1951 byl vyloučen z komunistické strany, což razantně poškodilo choreografovu autoritu. Napětí okolo jeho vedoucí funkce v souboru se postupně zvyšovalo, až vyvrcholilo do Machovova rozhodnutí svůj život ukončit.

Viz: Vašut, *Machov*, 194–195.

<sup>198</sup> „Romeo a Julie – Seznam představení.“ Národní divadlo – online archiv. Přístupné 22. bř. 2021, <http://archiv.narodni-divadlo.cz/predstaveni/2921/seznam-predstaveni>.

dramatický balet jakým je právě *Romeo a Julie*.<sup>199</sup> Nicméně záhy po rozhodnutí vedení divadla balet inscenovat se vyskytly nesnáze. Ostravský soubor neměl k dispozici kompletní hudební materiál. Na Gabzdylovu žádost poskytlo Národní divadlo v Praze k vypůjčení alespoň partituru baletu. Jednotlivé party pro orchestr si však museli ostravští rozepsat sami. Druhým problémem bylo onemocnění představitele Romea Jaroslava Švece (1923–1966) v průběhu nastudování. Choreograf Gabzdyl tak musel přistoupit k nouzovému řešení a hlavní roli ztvárnit sám.<sup>200</sup>

Premiéra baletu se konala 25. října 1950 v Divadle Zdeňka Nejedlého.<sup>201</sup> Režijní a choreografickou složku vytvořil, a nakonec i postavu Romea tančil Gabzdyl. Ústřední pár doplnila zkušená sólistka Julie Jastřembská (1921–1999). Prokofjevovu hudbu s orchestrem nastudoval dirigent Otakar Trhlík (1922–2005), dekorace a kostýmy navrhl malíř Fernand Vácha (1903–1976).

Gabzdylova verze obsahovala deset obrazů rozdělených do tří jednání. Z dostupného programu je patrné, že se jednalo o poměrně klasickou verzi kopírující původní shakespearovský námět. Choreograf pouze přikročil k jinému rozdělení obrazů v prvním jednání, než tomu bylo v Machovově verzi.<sup>202</sup> Jak vypadala samotná choreografie, však není zřejmé, jelikož nejsou dostupné žádné dobové kritiky či jiné vyprávějící materiály.<sup>203</sup> V souvislosti s inscenací se dochoval pouze tištěný program, termíny jednotlivých představení, návrhy některých kostýmů a Gabzdylovy vzpomínky v rámci jeho biografické publikace. Podle choreografických slov titul zaznamenal u publika úspěch. Ten vyvážil dřinu a úsilí, jež museli interpreti náročnému nastudování tanečního dramatu věnovat.<sup>204</sup>

Za cenné lze považovat dochované návrhy kostýmů Fernanda Váchy. Výtvarník se mimo divadelnictví věnoval také obrazové malbě a tvorbě kostýmů pro film, což se

---

<sup>199</sup> Jednalo se celkově teprve o druhý celovečerní balet, jenž divadlo po druhé světové válce uvedlo. Prvním se stal roku 1948 *Louškáček* s hudbou Čajkovského.

Viz: Gabzdyl, Emerich, Vašut, Vladimír, *V hlavní roli Emerich Gabzdyl* (Ostrava: Profil, 1988), 84.

<sup>200</sup> Tamtéž, 87–88.

<sup>201</sup> Dobový název budovy (v letech 1948–1990), jež tvořila součást instituce Státního divadla v Ostravě. Dnešní název budovy je Divadlo Antonína Dvořáka.

Viz: „O archivu.“ Národní divadlo moravskoslezské. Přístupné 22. března 2021, <https://www.ndm.cz/cz/stranka/409-o-archivu.html>.

<sup>202</sup> Tištěný program k inscenaci také obsahuje krátký popis jednotlivých obrazů. Program je přístupný v archivu Ostravského muzea, fond muzikologie a teatrologie, sig. II F 59.

<sup>203</sup> Materiály nebyly k nalezení v momentálně dostupné on-line verzi Národní digitální knihovny – Covid ani v Divadelním archivu Národního divadla moravskoslezského či Archivu Ostravského muzea.

<sup>204</sup> Gabzdyl, Vašut, *Gabzdyl*, 88.

zřejmě promítlo i do návrhů pro balet *Romeo a Julie*. Kostýmy ctily zasazení titulu do renesanční doby a oplývaly dekorativními a promyšlenými detaily.

Balet *Romeo a Julie* se v repertoáru ostravského divadla udržel pouze jednu divadelní sezónu. Dohromady byl obecenstvu představen třiadvacetkrát. Gabzdyl se však k inscenování tohoto Prokofjevova díla rozhodl ještě jednou, a to v roce 1962 (viz níže).

### 3.2 Další uvedení do konce padesátých let

V průběhu padesátých let 20. století se uvádění baletu *Romeo a Julie* šířilo dál napříč Československem. Vedle tří hlavních tanečních scén v Praze, Brně a Ostravě se k inscenování sovětského titulu začala postupně připojovat krajská oblastní divadla. Tamní baletní soubory se většinou teprve v této době formovaly do stálých a umělecky kvalitních celků. K celkovému rozvoji baletu v Československu přispělo otevření státních tanečních konzervatoří, z nichž vycházeli profesionální umělci, a také úzká spolupráce s SSSR. Již se nejednalo pouze o hostování sovětských sólistů, ale rovněž angažování choreografů a pedagogů.<sup>205</sup> Je až s podivem, že žádný sovětský choreograf nezpracoval v českém divadle Prokofjevův titul *Romeo a Julie*. Nelze opomenout ani politické snahy o decentralizaci a vyrovnání kvality umělecké tvorby ve všech tuzemských regionech. Hlavním záměrem těchto snah se stalo zpřístupnění kultury širokým vrstvám lidu, a tedy možnost onen lid prostřednictvím umění ideologicky formovat.<sup>206</sup>

První menší scénou, jež dílo uvedla, se stalo Krajské oblastní divadlo v Plzni. V druhé polovině padesátých let titul též uvedlo Severočeské divadlo Liberec. Nová verze vznikla také ve Státním divadle v Brně, a to roku 1954.

#### 3.2.1 První uvedení v Plzni

Baletní soubor plzeňského divadla existoval již od konce 19. století, avšak zcela samostatným se stal až po druhé světové válce. Vzestupu mezi přední česká taneční tělesa pak dosáhl zásluhou choreografa Jiřího Němečka (1924–1991), jenž byl šéfem plzeňského baletu mezi léty 1951–1957. Zanedlouho po svém nástupu na vedoucí post Němeček uvedl dramatický balet *Romeo a Julie*. Lze se domnívat, že se k uvedení

---

<sup>205</sup> V Československu například působil sovětský choreograf Alexandr Tomskij. V Národním divadle v Praze uvedl balet *Labutí jezero* a *Bachčisarajská fontána*.

Viz: „Alexandr Romanovič Tomskij.“ Národní divadlo – online archiv. Přístupné 3. dub. 2021, <http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/3877>.

<sup>206</sup> Just, Vladimír, *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech* (Praha: Divadelní ústav, 1995), 22.

Prokofjevova titulu schylovalo v Plzni již dříve. Divadlo totiž zažádalo o opis partitury brněnské divadlo již roku 1949. Nastudování díla však proběhlo až o několik let později.<sup>207</sup>

Premiéra se uskutečnila 21. prosince 1952 v Divadle J. K. Tyla.<sup>208</sup> Režie a choreografie se ujal Němeček. Hudební složku nastudoval a orchestr řídil dirigent Karel Vašata (1915–1989). Scénografii vytvořil hostující a později celosvětově proslulý výtvarník Josef Svoboda (1920–2002). Kostýmy navrhl Marcel Pokorný (1922–1977). Hlavní roli Julii pohybově ztvárnila choreografova žena Elvíra Němečková (1925–1991), jejího milence Romea Vladimír Šedivý (1929–2006).

Němeček balet stejně jako jeho předchůdci rozdělil do tří jednání a deseti obrazů. Schéma přesně kopírovalo Machovův model z Národního divadla v Praze.<sup>209</sup> Podle dostupné recenze se jednalo o první zpracování velkého a moderního baletního díla v Plzni. A zpracování to bylo úspěšné. „[...] provedení ukázalo, že baletní soubor KOD je s to tento velký úkol zmoci; úspěch premiéry svědčí o tom, že to učinili dobře – s plnou odpovědností.“<sup>210</sup> Také pro mladého choreografa se titul stal prvním celovečerním tanečním dramatem, jež režíroval a k němuž vytvořil pohybovou složku. Právě na takový typ tvorby s důsledně vedenou a rozvíjenou dramatickou linií se Němeček zaměřoval po celý profesní život.<sup>211</sup> V baletu *Romeo a Julie* lze tedy zřejmě nalézt základ pro jeho pozdější tvorbu.

Úspěch inscenace byl potvrzen v následujícím roce. Plzeňský baletní soubor totiž získal všechna možná ocenění v rámci Divadelní žatvy 1953. Odborná komise prohlásila Krajské oblastní divadlo v Plzni celkovým vítězem v oboru balet, a to právě za provedení Prokofjevova díla *Romeo a Julie*. Zlatým odznakem pak byla oceněna sólistka a představitelka Julie Elvíra Němečková. Na poslední udělenou cenu v oboru balet

---

<sup>207</sup> Mezi možné důvody odkladu nastudování lze zařadit nedostatečnou interpretační úroveň souboru v těchto letech či skutečnost, že během roku 1950 byl balet uveden jak v Praze, tak Ostravě. Prováděcí materiál zřejmě tedy putoval mezi Prahou a Ostravou a až následně mohl být vypůjčen plzeňskému divadlu. Lze se domnívat, že zároveň nebylo ideální titul v českých divadlech inscenovat během krátkého intervalu tolikrát.

<sup>208</sup> Dobový název budovy, jež tvořila součást instituce Krajského oblastního divadla v Plzni. Dnešní název budovy, která je součástí Divadla J. K. Tyla v Plzni, zní Velké divadlo.

Viz: „Divadlo J. K. Tyla v Plzni.“ Divadlo J. K. Tyla v Plzni. Přístupné 23. bř. 2021, <https://www.djkt.eu/divadlo-j-k-tyla-v-plzni>.

<sup>209</sup> Dostupný program k inscenaci obsahuje stručný popis jednotlivých obrazů. Viz program k inscenaci „Romeo a Julie.“ Virtuální studovna Divadelního ústavu. Přístupné 23. bř. 2021, <https://covid-vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=34138&mode=0>.

<sup>210</sup> Ed, „Prokofjev: Romeo a Julie“, *Pravda* (30. pro. 1952).

<sup>211</sup> Holeňová, Jana a kolektiv, „Jiří Němeček, st.“, *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima* (Praha: Divadelní ústav 2001), 216–217 a také Petříková, Věra, „Nový Romeo a Julie“, *Obrana lidu* (23. led. 1962).

dosáhlo taktéž divadlo v Plzni a inscenace *Romeo a Julie*. Stříbrný odznak obdržel Karel Vašata za dirigentský výkon při provádění tohoto baletu.<sup>212</sup>

Titul tvořil součást repertoáru divadla zřejmě necelé dva roky. Podle místního dobového tisku se poslední představení konalo 13. listopadu 1954.<sup>213</sup> O několik let později se choreograf Němeček k Prokofjevovu dílu vrátil. Roku 1962 uvedl svou druhou verzi baletu *Romeo a Julie* v Praze (viz níže).

### 3.2.2 Třetí uvedení v Brně

Brněnský baletní soubor se po smrti Psoty roku 1952 nacházel v nelehké situaci. Na jeho vyspělou choreografickou tvorbu se snažilo navázat hned několik jeho žáků, avšak ne vždy se setkali s úspěchem. Vedením baletu byl pověřen Rudolf Karhánek. Později jej vystřídal Jiří Nermut (1923–2018), který roku 1954 vytvořil vlastní choreografickou verzi *Romea a Julie*.<sup>214</sup> Na rozdíl však od svého brněnského předchůdce Psoty postupoval Nermut ve zpracování titulu podle sovětského vzoru, tedy libreta a hudby dopracované roku 1940.

Premiéra se konala 30. prosince 1954 v tehdejším Janáčkově divadle. Jednalo se o výroční uvedení v rámci jubilejní sedmdesáté sezóny brněnského divadla. Nermut kromě funkce režiséra a choreografa zastal v inscenaci i post sólového tanečníka a ztvárnil tedy roli Romea. Julii v prvním provedení tančila Nermutova žena Věra Avratová (1927–2007). Dílo dirigoval Václav Nosek (1921–2000) a výtvarnou složku navrhli Miloš Tomek (1921–1974) a Lubomír Vidlák (1928–1958).

Balet se skládal ze tří jednání a jedenácti obrazů a až na malé úpravy ctil sovětský scénář, jehož tvůrce Leonid Lavrovskij byl zmíněn i v tištěném programu.<sup>215</sup> Úplnost sovětského pojetí hned v úvodu své recenze ocenil Jan Reimoser, který si zároveň neodpustil kritickou poznámku zabývající se Psotovou verzí. „Lze uvítat, že tentokrát se tu objevuje dílo celé, nezkrácené, a zbavené mnohých předchozích

---

<sup>212</sup> „Slavnostní vyhlášení vítězů Divadelní žatvy 1953“, *Rudé právo* (5. kvě. 1953).

<sup>213</sup> „Týden v kultuře“, *Pravda* (12. lis. 1954).

<sup>214</sup> Prokofjevovu tvorbu již dobře znal. Jako tanečník vystoupil v roli Merkutia v Psotově druhém zpracování Shakespearova dramatu a jako choreograf se podílel na inscenování Prokofjevova baletu *Popelka* v roce 1953.

Viz: „Jiří Nermut.“ Národní divadlo Brno – online archiv. Přístupné 3. dub. 2021, <http://www.ndbrno.cz/modules/theaterarchive/?h=person&a=detail&id=4771>.

<sup>215</sup> Program k inscenaci obsahuje stručný popis jednotlivých obrazů. Viz program k inscenaci „Romeo a Julie.“ Virtuální studovna Divadelního ústavu. Přístupné 24. bře. 2021, <https://covid-vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=36303&mode=0>.



symbolismů.“<sup>216</sup> Následně však i verzi Nermuta negativně zhodnotil. Dle jeho názoru největší inscenační problém tvořily režisérovy invenční zásahy do sovětského libreta. Nermut se pokusil o jasné vymezení kladných a záporných postav, čímž se podle Reimoserera příběh stal příliš pohádkovým a postavy působily v celé inscenaci jednotvárně.<sup>217</sup> Lze se domnívat, že hlavní potíž spočívala v nedostatku zkušeností choreografa s dramatickými balety a v nedůmyslné práci s hudební partiturou. Ta totiž k psychologickému vývoji postav v průběhu díla přímo nabádá.

K Reimoserově kritice se připojil recenzent Lidové demokracie, jenž Nermutovi vytkl nedostatečné vypracování pantomimické složky. „To platí zejména o pantomimické strážce, která nejednou působila nepřirozeně, nepsychologicky a vnějškově. V tomto směru řešení choreografické zůstalo na poloviční cestě.“<sup>218</sup> Kladně naopak hodnotil ryze pohybovou složku díla, a to především choreografii sborových tanců.<sup>219</sup> K jejich úspěchu dozajista přispěla technicky kvalitní interpretace brněnským souborem. Sólistka Věra Vágnerová (1926–2007) byla dokonce za svůj výkon v roli Julie oceněna zlatým odznakem v rámci Divadelní žatvy 1954–55.<sup>220</sup>

Několik kritiků vyjádřilo svůj postoj také k hudební interpretaci orchestrem. Lze se domnívat, že podobně jako v Praze roku 1950 neměl dirigent společně s hudebníky dostatek času náročné moderní dílo nastudovat. To se podle muzikologa Bohumíra Štědrone (1905–1982) projevilo především v sólových pasážích. Nicméně celkovou úroveň projevu orchestru označil za velmi slušnou.<sup>221</sup>

Nelze opomenout ani výtvarnou složku díla, jejíž kvalitu vyzdvihl výše zmíněný recenzent Lidové demokracie. „[...] skvělé výtvarné řešení laureáta státní ceny Miloše Tomka, jež okouzlo bohatostí fantasmie a promyšleným harmonickým vyřešením všech výtvarných scénických, barevných i světelných prostředků a nejvýrazněji se zasloužilo o pronikavý úspěch celého večera.“<sup>222</sup>

Titul se udržel na repertoáru brněnského divadla přes pět let. Několik posledních uvedení však již nezaznamenalo onen pronikavý úspěch. 3. dubna 1960 byla inscenace představena na Festivalu současného baletu a odborníci ji označili za dobově překonanou,

---

<sup>216</sup> Rey, Jan, „Na okraj Prokofěvova baletu ‚Romeo a Julie‘“, *Divadlo Praha* (březen 1955).

<sup>217</sup> Tamtéž.

<sup>218</sup> J. V., „Prokofěvův balet Romeo a Julie v Brněnské opeře“, *Lidová demokracie* (3. led. 1955).

<sup>219</sup> Tamtéž.

<sup>220</sup> RT, „Úspěch brněnských divadel v IV. divadelní žatvě 1954–55“, *Rovnost* (10. zář. 1955).

<sup>221</sup> Štědroň, Bohumír, „Prokofěvův slavný balet na brněnské scéně“, *Svobodné slovo* (5. led. 1955).

<sup>222</sup> J. V., „Prokofěvův balet Romeo a Julie v Brněnské opeře“, *Lidová demokracie* (3. led. 1955).

a tedy staromódní.<sup>223</sup> Děníera baletu se podle on-line archivu Národního divadla Brno uskutečnila 4. května 1960.<sup>224</sup>

### 3.2.3 První uvedení v Liberci

Posledním divadlem, jež titul v padesátých letech zpracovalo, se stalo Severočeské. Profesionální baletní soubor se v Liberci začal utvářet až po ukončení druhé světové války. V průběhu následujících let se pak postupně rozrůstal a také se zvyšovala jeho interpretační úroveň. Přesto však nedisponoval tolika výjimečnými tanečníky, aby byl schopen svépomocí uvádět velké celovečerní balety. Rozhodnutí uvést balet *Romeo a Julie* v roce 1958 tedy znamenalo nutné angažování hostujících sólistů a celkové přizpůsobení baletu možnostem tělesa. Vznikla tak inscenace, na které se kromě libereckého baletního souboru podílel i tamní operní soubor a sólisté baletu Národního divadla v Praze.<sup>225</sup>

Premiéra se konala 29. března 1958 v Severočeském divadle F. X. Šaldy v Liberci. Režie a choreografie se chopil Josef Škoda (1921–2010). Hudební složku s orchestrem nastudoval dirigent Bohumil Janeček (1929–1979) a tým inscenátorů doplnili výtvarníci Jan Kropáček a Jiří Procházka (1919–1987). V případě Kropáčka se nejednalo o první zkušenost s baletem *Romeo a Julie*. Jako kostýmní výtvarník participoval i na prvním zpracování titulu v Národním divadle v Praze roku 1950. Také premiérový představitel Romea Viktor Malcev (1920–2002) již Prokofjevovo dílo dobře znal. Titulní roli ztvárnil v Praze a v liberecké inscenaci působil pouze jako host.<sup>226</sup> Postava Julie byla svěřena domácí sólistce Aleně Příbylové–Dostalíkové (1923–2002).

Choreograf Škoda přistoupil k dílu poměrně osobitě. Odpoutal se od vzorové sovětské verze a jeho hlavní inspiračním zdrojem se stalo původní renesanční drama Shakespeara. Ve snaze poctivě zpracovat každý detail tragédie titul rozdělil do osmnácti obrazů. Podle taneční kritičky Lidky Schmidové (1906–1969) tím však dílo neobohatil. „Proto se také liberecké představení rozpadá do řady drobných scének, které jen ilustrují děj, jenž se pak snadno sveze k nelogičnosti, zjevné zvláště v závěru celku.“<sup>227</sup> Nicméně

---

<sup>223</sup> Jr, „Festival současného baletu pokračuje“, *Rovnost* (6. dub. 1960).

<sup>224</sup> „Romeo a Julie.“ Národní divadlo Brno – online archiv. Přístupné 24. bř. 2021, <http://www.ndbrno.cz/modules/theaterarchive/?h=inscenation&a=detail&id=5464>.

<sup>225</sup> Rey, Jan, „Romeo a Julie“, *Divadelní noviny* (16. dub. 1958).

<sup>226</sup> Stále angažmá měl Malcev v Národním divadle v Praze stejně jako jeho alternace v roli Romea Miroslav Kůra.

Viz: „Osudy veronských milenců na prknech libereckého divadla“, *Cesta miru* (1. bř. 1958).

<sup>227</sup> Schmidová, Lidka, „Romeo a Julie v Liberci“, *Zemědělské noviny* (3. dub. 1958).

nelze upřít Škodovo úsilí vytvořit hodnotnou inscenaci v podmínkách, které nebyly pro celovečerní dramatický balet optimální. V tomto směru se mu velkého zadostiučinění a pozitivního ohlasu dostalo od nadšeného publika.<sup>228</sup>

Patřičný úspěch zaznamenal též orchestr řízený dirigentem Bohumilem Janečkem. Náročné Prokofjevovo dílo podle kritiky nastudoval a provedl se vzácným porozuměním.<sup>229</sup> Kladně byla ohodnocena i jednoduchá scéna výtvarníka Jiřího Procházky, naopak Kropáčkovy kostýmy působily příliš barevně.<sup>230</sup>

Z dostupných materiálů není bohužel jasné, jak dlouho se inscenace v Liberci uváděla. Vzhledem k nákladné výpravě, hostujícím sólistům a odchodu Škody z divadla se však lze domnívat, že tomu nebylo nikterak dlouho. Roku 1959 choreograf nastoupil jako šéf baletu do divadla v Olomouci, kde zanedlouho vytvořil další verzi baletu *Romeo a Julie* (viz níže).

### 3.3 Uvádění v průběhu šedesátých let

Šedesátá léta 20. století znamenala pro sovětský titul *Romeo a Julie* v českých divadlech další rozmach. Mezi léty 1961–1965 byl balet uveden na šesti tanečních scénách. Lze se domnívat, že tak vysoká frekvence zpracovávání jednoho díla se v průběhu historie českého baletu do té doby téměř nevyskytovala a ani posléze neopakovala.<sup>231</sup> Samozřejmý vliv na uvádění měl socialistický systém a jeho kulturní politika. Přestože se komunistický režim v šedesátých letech značně uvolnil, značná část baletního repertoáru byla stále tvořena sovětskými celovečerními díly. Avantgardní menšinu pak zastupovaly moderně pojaté kratší choreografie.<sup>232</sup> Zároveň nelze popřít skutečnost, že dílo *Romeo a Julie* bylo umělecky velmi kvalitní, což dodnes dokládají četná zpracování

---

<sup>228</sup> Rey, Jan, „Romeo a Julie“, *Divadelní noviny* (16. dub. 1958).

<sup>229</sup> Schmidová, Lidka, „Významná premiéra libereckého baletu“, *Cesta míru* (5. dub. 1958).

<sup>230</sup> Schmidová, Lidka, „Romeo a Julie v Liberci“, *Zemědělské noviny* (3. dub. 1958).

<sup>231</sup> Český balet tehdy disponoval desíti profesionálními soubory. Je tedy pozoruhodné, že téměř dvě třetiny těchto souborů titul v tak krátkém intervalu uvedlo. Zdrželo se pouze liberecké těleso, jež dílo inscenovalo na konci padesátých let, nově vzniknuvší Studio Balet Praha zaměřující se na jiný druh tvorby a skromné baletní uskupení Slezského divadla Zdeňka Nejedlého v Opavě a Kladenského divadla. Podobnou popularitu zaznamenal na přelomu padesátých a šedesátých let český balet *Sluha dvou pánů* s hudbou Jarmila Burghausera a libretem Jana Reimoseru podle italského originálu Carla Goldoniho. Mezi léty 1958–1962 byl zpracován šestkrát. Lze se však domnívat, že tento komediální titul nedosahoval tak vysoké prestiže a náročnosti na provedení, jako tomu bylo v případě Prokofjevova baletu *Romeo a Julie*.

Viz: Holeňová, Jana a kolektiv, „Sluha dvou pánů“, *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima* (Praha: Divadelní ústav 2001), 294.

<sup>232</sup> Výraznými osobnostmi novátorských tendencí byli zakladatelé Studia Balet Praha Pavel Šmok a Luboš Ogoun společně s baletním teoretikem a dramaturgem Vladimírem Vašutem. Viz: Just, Vladimír, *Česká divadelní kultura 1945–1989*, 59.

nejen na evropském kontinentu. V šedesátých letech 20. století vznikla například doposud prováděná verze britského choreografa Kennetha MacMillana (1929–1992).<sup>233</sup>

Ve většině českých divadel se nejednalo o první zpracování titulu. Také jednotliví tvůrci mnohdy již měli zkušenost s tímto baletem. Úplně poprvé se inscenace *Romeo a Julie* objevila na divadelním repertoáru v Olomouci a Českých Budějovicích. Naopak druhá verze vznikla v Ostravě, Praze a Plzni. Brněnský soubor pak dílo nastudoval dokonce už po čtvrté. Ve všech případech se však jednalo o novou, alespoň z části originální verzi, jež umělecky obohatila nejen publikum, ale rovněž českou baletní scénu jako celek.

### 3.3.1 První uvedení v Olomouci

Podobně jako v dalších menších divadlech se olomoucký baletní soubor začal formovat po druhé světové válce. Především kvůli častým změnám ve vedení baletu se však zcela samostatnou složkou divadla stal až o několik let později. Jako velký přínos souboru lze hodnotit dlouholeté angažmá baletního mistra Josefa Škody, který měl již zkušenost s vybudováním baletního souboru v Liberci. Právě tam také uvedl balet *Romeo a Julie*, jenž se roku 1961 rozhodl inscenovat i v Olomouci.<sup>234</sup> Z libereckého provádění věděl, jak je potřeba titul uchopit a přizpůsobit skromnějším oblastním podmínkám. Přesto velká část odborníků olomoucké uvedení předem zatracovala a zpochybňovala. „Premiéra baletu [...] byla očekávána s jistou rezervovaností, často i s nedůvěrou. Nechyběly ohlasy pesimistů, vynořovala se otázka, zda olomoucké divadlo své síly nepřecenilo.“<sup>235</sup> Nicméně hned první provedení ukázalo, že obavy byly zbytečné a baletní soubor v Olomouci je hoden uvádět i celovečerní dramatická díla.<sup>236</sup>

Premiéra se uskutečnila 29. ledna 1961 v Divadle Oldřicha Stibora v Olomouci u příležitosti oslav sedmdesátého výročí narození sovětského skladatele Prokofjeva.<sup>237</sup> Hlavním tvůrcem, režisérem a choreografem se stal Škoda. Náročné Prokofjevovo dílo nastudoval a orchestr vedl dirigent Pavel Pokorný (1935–2005). Scénografii vytvořil

---

<sup>233</sup> „Biography.“ Kenneth MacMillan. Přístupné 26. bř. 2021, <https://www.kennethmacmillan.com/best-friends>.

<sup>234</sup> Ondřejková, Alice, Hasíková, Miriam, *Kalendárium a vybrané kapitoly z dějin olomouckého baletu (1920–2016)* (Univerzita Palackého v Olomouci, 2016), 43–47.

<sup>235</sup> Jedlička, Jaromír, „Prokofjevův balet *Romeo a Julie* v nastudování Olomouckých“, *Stráž lidu* (7. úno. 1961).

<sup>236</sup> Tamtéž.

<sup>237</sup> Dobový název (v letech 1958–1974) dnešního Moravského divadla.

Viz: Šormová, Eva a kolektiv, „Moravské divadlo“, *Česká divadla, Encyklopedie divadelních souborů* (Praha: Divadelní ústav, 2000), 301–313.

dřívější Škodův spolupracovník Jiří Procházka a kostýmy navrhl výtvarník Jan Skalický (1929–2006). Titulních rolí se zhostili mladí interpreti Jiřina Šafránková (1935–2020) a Jiří Bíbrlík (1935–1988).

Škoda poučen nedostatky své první verze uchopil balet tradičně. Dílo rozdělil do jedenácti obrazů a tří jednání, přičemž v návaznosti na sovětskou vzorovou verzi zůstal věrný Lavrovského libretu.<sup>238</sup> Přehlednou celistvou koncepci pak choreograf obohatil o několik vlastních tvůrčích myšlenek, jež aplikoval především v rámci dynamických scén posunující děj. K výbornému vyznění těchto pasáží podle recenzentů přispěla jednoduchá scéna výtvarníka Jiřího Procházky.<sup>239</sup> „Choreograf J. Škoda pečlivě promyslel celou koncepci dramatu a na účelné, prosté a přitom divadelně účinné scéně arch. J. Procházky ukázal celou řadu vtipných, svěžích režijních nápadů, zejména při rychlém sledu výmluvných prosceníí a samotné jevištní akce.“<sup>240</sup> Negativně se pak kritici vyjádřili k choreografii lyrických částí baletu. Prokofjevovy lyrické vrcholy v hudbě totiž nekorespondovaly s děním na jevišti.<sup>241</sup> Celkové vyznění baletu však bylo více než uspokojivé. Škoda choreografii přizpůsobil možnostem souboru a zvýraznil jeho přednosti včetně mladých, talentovaných a v rolích přesvědčivých sólistů. Recenzent Lidové demokracie označil inscenaci za nejlepší Škodovu práci během jeho dosavadního olomouckého angažmá.<sup>242</sup>

Oceněn byl také výkon dirigenta a pozdějšího šéfa olomoucké opery Pavla Pokorného. Podle divadelního kritika Jaromíra Jedličky (1901–1979) potvrdil své dirigentské nadání a prokázal mimořádnou píli, jelikož celé dílo dirigoval z paměti.<sup>243</sup> Orchestr dovedl k rytmicky přesné a intonačně čisté interpretaci, které muzikolog Vladimír Hudec (1929–2003) vytkl pouze nedostatečnou zvukovou vyrovnanost a ušlechtilost.<sup>244</sup> Dalším kladným aspektem inscenace se stala její výtvarná složka.

---

<sup>238</sup> Jméno sovětského inscenátora je zmíněno i v programu k inscenaci. Program také obsahuje stručný popis jednotlivých obrazů. Viz program k inscenaci „Romeo a Julie.“ Virtuální studovna Divadelního ústavu. Přístupné 27. bř. 2021, <https://covid-vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=34305&mode=0>.

<sup>239</sup> Zřejmě se jednalo o návrh podobný tomu předchozímu libereckému. Z dostupných fotografií však nelze přesně určit, zdali scéna byla úplně totožná.

Viz: „Detail inscenace Romeo a Julie.“ Virtuální studovna Divadelního ústavu. Přístupné 27. bř. 2021, <https://covid-vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=34305&mode=0>.

<sup>240</sup> Hudec, Vladimír, „Prokofjevův balet na olomoucké scéně“, *Nová svoboda* (11. bř. 1961).

<sup>241</sup> Jedlička, Jaromír, „Prokofjevův balet Romeo a Julie v nastudování Olomouckých“, *Stráž lidu* (7. úno. 1961).

<sup>242</sup> VŠ, „Prokofjevův ‚Romeo a Julie‘ v Olomouci, *Lidová demokracie* (3. úno. 1961).

<sup>243</sup> Jedlička, Jaromír, „Prokofjevův balet Romeo a Julie v nastudování Olomouckých“, *Stráž lidu* (7. úno. 1961).

<sup>244</sup> Hudec, Vladimír, „Prokofjevův Romeo a Julie v Olomouci“, *Hudební rozhledy* (10. úno. 1961).

Efektivně působila nejen Procházkova scénografie, ale též pojetí kostýmů Janem Skalickým.<sup>245</sup>

Balet *Romeo a Julie* tvořil součást repertoáru olomouckého divadla zřejmě jeden rok. Během něj byl proveden například 2. června 1961 v rámci Festivalu divadel Severomoravského kraje.<sup>246</sup> Poslední zmínku o konání představení lze nalézt v dobovém tisku z ledna 1962. Olomoucký list *Stráž lidu* uvedl balet v divadelním programu 16. ledna 1962, přičemž balet se měl odehrát o dva dny později, tj. 18. ledna 1962.<sup>247</sup> Pravděpodobnost, že se opravdu jednalo o poslední provedení titulu, je poměrně vysoká. V témže měsíci balet totiž nově představilo Národní divadlo v Praze a zanedlouho též Státní divadlo v Ostravě, čímž se zvýšila možná konkurence a zároveň hrozila republiková baletní a repertoárová jednotvárnost.

### 3.3.2 Druhá verze Jiřího Němečka v Praze

Jiří Němeček titul *Romeo a Julie* po druhé zpracoval pro baletní soubor Národního divadla v Praze, do jehož vedení byl povolán roku 1957. Postupně se zasloužil o vybudování velkého a inscenačně samostatného souboru schopného konkurovat předním evropským scénám.<sup>248</sup> Hned v průběhu prvních let v pražském angažmá vytvořil řadu velmi zdařilých inscenací, jako například populární balet *Sluha dvou pánů* s hudbou Jarmila Burghausera (1921–1997). Mezi jeho raná choreografická díla v Národním divadle lze zahrnout také balet *Romeo a Julie*. U odborníků se však nesetkal s příliš kladnou a přívětivou kritikou. Inscenace byla uvedena roku 1962 v rámci divadelního cyklu Prokofjevových děl, jenž trval v letech 1961–1963 napříč operou a baletem Národního divadla.<sup>249</sup>

<sup>245</sup> Ol, „Prokofjevův balet v Olomouci“, *Svobodné slovo* (3. úno. 1961).

<sup>246</sup> „Festival divadel Severomoravského kraje v Olomouci“, *Stráž lidu* (2. čvn. 1961).

<sup>247</sup> „Co kde – kdy?“, *Stráž lidu* (16. led. 1962).

<sup>248</sup> Po tragickém úmrtí Machova v roce 1951 se soubor nacházel v určitém útlumu a nikterak výrazně nezvyšoval své umělecké kvality. Úroveň souboru se vedení divadla snažilo pozvednout externím angažováním sovětského choreografa Alexandra Tomského. Zcelit a konkrétně nasměřovat těleso se však povedlo až Němečkovi, jenž ve vedení baletu s přestávkami setrval až do roku 1990.

Viz: Schmidová, Lidka, *Československý balet* (Praha: Orbis, 1962), 23–24 a rovněž Holeňová, Jana a kolektiv, „Jiří Němeček, st.“, *Český taneční slovník*, 216–217.

<sup>249</sup> Prvním Prokofjevovým dílem, které bylo v rámci cyklu zpracováno, se stal balet *Kamenný kvítek*. Premiéra se uskutečnila 14. prosince 1960. Následovala opera *Příběh opravdového člověka*, balety *Romeo a Julie*, *Marnotratný syn* a cyklus zakončila satirická opera *Láska ke třem pomerančům* uvedená 31. května 1963. Na dramaturgický záměr Národního divadla bezprostředně roku 1963 navázal hudební festival Pražské jaro, v jehož rámci se konal festival Prokofjevova jevištního díla. Během deseti dnů bylo na pražských jevištích představeno šest oper a čtyři balety. Inscenace doplnily filmové verze děl *Ocelový skok* a *Hráč* odvysílané v televizi. Na produkci děl se podílely pražské, brněnské, ostravské a plzeňské divadelní soubory.

Premiéra se konala 19. ledna 1962 ve Smetanově divadle.<sup>250</sup> Režijní a choreografickou složku zpracoval Němeček. Hudební provedení řídil dirigent Albert Rosen (1924–1997). Scénografii vytvořil výtvarník Oldřich Šimáček (1919–2014) a kostýmy navrhl Marcel Pokorný, který s Němečkem spolupracoval již v Plzni. Ústřední dvojici tanečně ztvárnili přední čeští sólisté Olga Skálová (1928) a Jaromír Petřík (1931–2007).

Němeček titul ponechal v běžném formátu o třech jednání členících se na deset obrazů.<sup>251</sup> Obsah jednotlivých částí však upravil. Ve snaze zdůraznit dramatický proud díla odstranil z partitury některá tzv. taneční čísla, jež byla dokončována pro sovětskou, dnes vzorovou, verzi z roku 1940. Originálně zasáhl též do libreta, do kterého připsal roli Romeovy nápadnice Rosaliny a v závěru díla zpřítomnil postavu Parise.<sup>252</sup> Změnami zřejmě choreograf docílil svého záměru a děj se stal exaktně srozumitelným. Ovšem zároveň rozdělil celistvé taneční plochy do kratších mnohdy bezvýznamných úseků a jeho vysvětlování děje místy směřovalo až k věcné a suché popisnosti, jak v kritice uvedl taneční teoretik Vladimír Vašut (1931–2017). „Na místo důsledného roztancování děje usiluje spíše o ‚rozdějování tance‘.“<sup>253</sup>

Lze se domnívat, že Němečkovy dramaturgické tendence měly následně neblahý vliv na pohybovou složku. Většina recenzentů ji totiž označila za konzervativní, chladnou, a především nerovnocennou k výrazově bohaté hudbě Prokofjeva.<sup>254</sup> Převažující dojmy kritiků z inscenace výstižně shrnul hudební publicista Bohumil Karásek: „Řeknu otevřeně, že tentokrát jsem se na mnoha místech raději zaposlouchal do hudby, která mi říkala víc než to, co ji mělo umocňovat a vlastně vytvářet s ní nový vyšší zážitek – totiž její scénicky taneční ztvárnění. V nové inscenaci Romeo a Julie její choreografická a režijní stránka zůstala za hudební koncepcí skladatele. Pronikavě tvůrčí pohled interpreta byl nahrazen řadou velmi dobře, spíš však s řemeslnou rutinou řešených

---

Viz: „Sezony.“ Národní divadlo – online archiv. Přístupné 28. března 2021, <http://archiv.narodni-divadlo.cz/sezony> a rovněž Petříková, Věra, Němeček, Jiří „Čím je mi Romeo a Julie“, *Svět sovětů* (14. února 1962); Volek, Jaroslav, „Desetkrát Prokofjev“, *Kulturní tvorba* (13. června 1963).

<sup>250</sup> Dobový název budovy (v letech 1949–1992), jež tvořila součást instituce Národního divadla. Dnešní název budovy je Státní opera.

Viz: „Státní opera – historie.“ Národní divadlo. Přístupné 27. března 2021, <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/sceny/statni-opera/historie>.

<sup>251</sup> Program k inscenaci obsahuje stručný popis jednotlivých obrazů. Viz program k inscenaci „Romeo a Julie“. Přístupný 27. března 2021, <https://covid-vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=24872&mode=0>.

<sup>252</sup> Wiliam Shakespeare postavu Rosaliny ve svém dramatu zmínil, nicméně ve scénických provedeních se většinou nevyskytuje. Jedná se tedy původně o tzv. neviditelnou roli.

Viz: Rey, Jan, „Prokofjevovo taneční drama“, *Literární noviny* (27. ledna 1962).

<sup>253</sup> Vašut, Vladimír, „Romeo, Julie a balet“, *Kultura* (25. ledna 1962).

<sup>254</sup> Sychra, Antonín, „Romeo a Julie ve Smetanově divadle“, *Večerní Praha* (22. ledna 1962).

scén a obrazů. Výsledek přinesl proto méně, než jsme čekali. Pouze solidní, umělecky poctivou práci, ne však strhující umělecké dílo.<sup>255</sup>

Výsledné vnímání titulu pozitivně ovlivnili taneční interpreti. Velmi kladně byla ohodnocena představitelka Julie sólistka Olga Skálová. Podle kritičky Věry Petříkové se velmi citlivě vžila do role a byla mnohdy více Julií – děvčátkem, milenkou, ženou – než reálnou tanečnicí.<sup>256</sup> Recenzenti ocenili také lyrický výkon Jaromíra Petříka v roli Romea a nezapomněli ani upozornit na technické i herecké mistrovství Miroslava Kůry v roli Merkutia.<sup>257</sup>

Hudební nastudování náročného Prokofjevova díla zvládl orchestr v čele s dirigentem Albertem Rosenem dobře. Nicméně kritik Vladimír Vašut zmínil, že se v určitých pasážích zásadně rozcházel s děním na jevišti, jelikož dirigent hudbu oproti choreografovi naplnil hlubokým citem a dramatičností zřejmě až příliš.<sup>258</sup> Diskutovaným aspektem inscenace se stala tmavá a historicky neadekvátní scéna navržená Oldřichem Šimáčkem, která na rozdíl od interpretů a orchestru nepodpořila výsledný účín.<sup>259</sup> S kladným ohlasem se nesetkaly ani kostýmy Marcela Pokorného. Podle tanečního kritika Reimose se svou různorodostí stejně jako scéna vymykaly žádoucí stylové jednotě.<sup>260</sup>

Přestože některé složky díla nezbudily u kritiků nikterak přívětivé reakce, jako celek inscenace zaznamenala úspěch, a to především u laické veřejnosti. Sukces později potvrdil vysoký počet repríz a také odvysílání přímého přenosu představení z divadla Československou televizí během vánočních svátků v roce 1962. Baletní soubor Národního divadla titul zatančil také v rámci festivalu Pražské jaro roku 1963.<sup>261</sup> Poslední, padesáté první, provedení se uskutečnilo 21. června 1964. Choreograf Němeček balet *Romeo a Julie* zpracoval ještě jednou roku 1978 pro Státní divadlo v Brně.<sup>262</sup>

---

<sup>255</sup> Karásek, Bohumil, „Balet, opera, symfonie“, *Plamen* (březen 1962).

<sup>256</sup> Petříková, Věra, „Nový Romeo a Julie“, *Obrana lidu* (23. led. 1962).

<sup>257</sup> Brodská, Božena, „Příběh veronských milenců“, *Práce* (23. led. 1962).

<sup>258</sup> Vašut, Vladimír, „Romeo, Julie a balet“, *Kultura* (25. led. 1962).

<sup>259</sup> W, „Představení, které není mimo diskusi“, *Mladá fronta* (29. led. 1962).

<sup>260</sup> Rey, Jan, „Prokofjevovo taneční drama“, *Literární noviny* (27. led. 1962).

<sup>261</sup> Kromě shakespearovského dramatu soubor na festivalu předvedl i další Prokofjevovy balety – *Kamenný kvítek*, *Marnotratného syna* v choreografii Němečka, *Popelku* v choreografii zesnulého Machova a filmovou verzi *Ocelového skoku* v choreografii Jiřího Blažka.

Viz: Brodská, Božena, „Balety prokofjevovského cyklu na Pražském jaru“, *Práce* (5. čvn. 1963).

<sup>262</sup> „Detail inscenace Romeo a Julie.“ Virtuální studovna Divadelního ústavu. Přístupné 27. bře. 2021, <https://covid-vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=17980&mode=0>.



### 3.3.3 Druhá verze Emericha Gabzdyla v Ostravě

Stejně jako Národní divadlo v Praze se pro opětovné uvedení baletu *Romeo a Julie* po dvanácti letech, tedy roku 1962, rozhodlo Státní divadlo v Ostravě. Ve vedení tamního baletního souboru stále působil Emerich Gabzdyl, jenž stál i u zrodu prvního zpracování titulu v roce 1950. Zbytek inscenačního týmu se však proměnil. Změny zaznamenal také baletní soubor disponující větším počtem kvalitních tanečníků, než tomu bylo časně po druhé světové válce. Obecně se lze domnívat, že šedesátá léta, a tudíž i druhé inscenování titulu *Romeo a Julie* bylo pro ostravské těleso dobou vrcholné éry.<sup>263</sup> Ve skvělé kondici se nacházeli jak interpreti, tak zkušený choreograf Gabzdyl. Uvedením baletu *Romeo a Julie* oslavil čtyřicet let divadelní umělecké činnosti.<sup>264</sup>

Premiéra se konala 19. května 1962 v Divadle Zdeňka Nejedlého. Hlavním inscenátorem, režisérem a choreografem, se stal Gabzdyl. Hudebního nastudování a dirigování se ujal František Vajnar (1930–2012). Scénografii vytvořil František Skřípek (1923–2017) a kostýmy, stejně jako pro uvedení v Olomouci, navrhl Jan Skalický. V hlavních rolích Romea a Julie se na premiéře představili Bohumil Pašek (1931–1996) a Vlasta Pavelcová (1931).

Choreograf Gabzdyl se zřejmě ani při svém druhém zpracování baletu zcela neoprostil od tradiční verze a ctil její dějovou výstavbu. Titul rozdělil do tří jednání a jedenácti obrazů.<sup>265</sup> Odlišné, ale pro Gabzdyla typické, bylo režisérské uchopení jednotlivých scén. Snažil se o jednoduchý a účinný baletní výraz. Hlavní momenty dramatu mnohdy vyjádřil v pouhých náznacích a nechal tak prostor pro divákovu fantazii k domyšlení dílčích dramatických akcí. Lze tedy usoudit, že Gabzdyl k dílu přistoupil téměř zcela opačně než Jiří Němeček v Praze, jenž se snažil přesně vystihnout každý detail. Podle muzikologa Rudolfa Pečmana (1931–2008) dílo nejen tím získalo komorní ráz. „Návštěvník nemá dojem mohutné fresky s vyhrocenými zápletkami, [...] ale intimní, psychologizující baletní hry, v níž je zdůrazněn především prvek milostný [...]“.<sup>266</sup> Pro jiného muzikologa Přemysla Vrby (1931–2009) však takové vyjádření

---

<sup>263</sup> Osmančíková, Tereza, „Historie – balet.“ Národní divadlo moravskoslezské. Přístupné 28. bř. 2021, <https://www.ndm.cz/cz/balet/stranka/47-historie-balet.html>.

<sup>264</sup> Gabzdyl, Vašut, *Gabzdyl*, 114.

<sup>265</sup> Program k inscenaci obsahuje stručný popis jednání. Program je přístupný v Divadelním archivu Národního divadla moravskoslezského, složka balet Romeo a Julie.

<sup>266</sup> Pečman, Rudolf, „Romeo a Julie jubilejní“, *Hudební rozhledy* (30. srp. 1962).

Prokofjevovy hudby nebylo adekvátní ani uspokojivé. „Bylo by třeba více přesvědčivé emocionální působivosti, onoho podmanivého kouzla [...].“<sup>267</sup>

Naprosto dostačující byl však zřejmě výkon tanečníků. Kritici ocenili především sólistku Vlastu Pavelcovou za její ztvárnění Juliiny proměny z cudné dívky do zralé ženy a také Alberta Janíčka (1926–2015) za roli Tybalta.<sup>268</sup> Hudební složka byla podle recenzenta Vrby vzorně nastudována a orchestr dílo hrál s chutí a plným nasazením. S choreografickým pojetím pak dobře korespondovala minimalistická scéna výtvarníka Františka Skřípka.<sup>269</sup>

U obecenstva zaznamenal titul veliký úspěch, o čemž svědčily dlouhé aplausy zaplněného hlediště, jak uvedl ve své biografii choreograf Gabzdyl.<sup>270</sup> Není však zcela jasné, jak dlouho se inscenace udržela na repertoáru ostravského divadla.<sup>271</sup> Dobový tisk o Gabzdylově zpracování psal ještě roku 1964 v souvislosti s oslavami čtyřtého výročí narození dramatika Shakespeara, v rámci kterých byl balet proveden.<sup>272</sup>

### 3.3.4 Druhé uvedení v Plzni

Balet *Romeo a Julie* byl v Plzni podruhé zpracován v roce 1964. Důvodem uvedení se jednak staly celosvětové oslavy Shakespearova výročí a jednak skutečnost, že se velmi populární titul už téměř deset let na plzeňské scéně neobjevoval.<sup>273</sup> Tamní baletní soubor od roku 1961 vedla Věra Untermüllerová (1931–1967). Choreografka a pedagožka se snažila zvýšit technickou úroveň souboru a svým novátorským přístupem obohatit repertoár. Invenčně přistoupila i k titulu *Romeo a Julie*, jenž se zařadil mezi její nejúspěšnější choreografie.<sup>274</sup>

Premiéra se uskutečnila 13. června 1964 v Divadle J. K. Tyla. Režie a choreografie se chopila Untermüllerová. Orchestr vedl dirigent Dalibor Brázda (1921–2005) a výtvarnou složku vytvořili Jiří Procházka a Jan Kropáček. Oba výtvarníky lze považovat za zkušené inscenátory baletu *Romeo a Julie*, jelikož se na jeho výpravě podíleli už v minulosti. Ústřední dvojici na premiéře pohybově i herecky interpretovali

---

<sup>267</sup> Vrba, Přemysl, „Balet Romeo a Julie“, *Nová svoboda* (27. kvě. 1962).

<sup>268</sup> Vrba, Přemysl, „Balet Romeo a Julie“, *Nová svoboda* (27. kvě. 1962).

<sup>269</sup> Tamtéž.

<sup>270</sup> Gabzdyl, Vašut, *Gabzdyl*, 114.

<sup>271</sup> On-line archiv Národního divadla moravskoslezského u titulu netradičně neuvádí jednotlivé termíny představení, z nichž je možno vyvodit celkový počet provedení a též datum derniéry.

<sup>272</sup> Sva, „Romeo a Julie v ostravském baletu do Shakespearovského roku“, *Práce* (18. led. 1964).

<sup>273</sup> Špelda, Antonín, „Romeo a Julie baletně“, *Hudební rozhledy* (červenec 1964).

<sup>274</sup> Holeňová, Jana a kolektiv, „Věra Untermüllerová“, *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima* (Praha: Divadelní ústav 2001), 343.

Jaroslava Žlábková (1940–2015) a Vladimír Šedivý, který Romea v Plzni ztvárnil i roku 1952 a v alternaci rovněž v Praze roku 1962.

Balet byl podle obvyklého formátu rozdělen do tří jednání, jednotlivé obrazy však Untermüllerová dramaturgicky i pohybově přizpůsobila svým vizím.<sup>275</sup> Režijní úpravy se týkaly především výstupů hlavních postav. Podle kritiků choreografka bohužel jednotlivé akce důsledně nedomyšlela, takže se během představení objevilo několik režijních nepřesností.<sup>276</sup> Naopak zcela přesvědčivě a pozoruhodně na recenzenty zapůsobily určité stěžejní momenty díla, jako například soubojová scéna. „Untermüllerová v ní do důsledku domyslela psychologicky složité dění a dala jí ještě po smrti Merkutia pojetím souboje Tybalta s Romeem další mohutný dramatický vrchol.“<sup>277</sup> V oblasti pohybové složky kritici taktéž shodně vyzdvihli sborové scény, jejichž živý a rytmický charakter kladně ovlivnil celkové vnímání inscenace.<sup>278</sup> Kladný vliv na percepci zřejmě však neměli sólisté. Julie v podání Jaroslavy Žlábkové působila podle Lidky Schmidové příliš chladně a Vladimíra Šedivého Romeo civilně, což se projevilo hlavně v lyrických pasážích.<sup>279</sup>

V dobrém slova smyslu výraznou složkou inscenace se podle recenzí nestala ani hudební interpretaci orchestrem. I přes veškerou snahu a nadání dirigenta Dalibora Brázdy podal orchestr průměrný výkon. Naopak za pozoruhodnou označila kritička Schmidová scénu navrženou výtvarníkem Jiřím Procházkou. „Ve své bílé barvě působí vzácně stylově čistě a plně vystihuje Prokofjevovu hudbu, doplňuje tanec a spoluvytváří náladu každé jednotlivé scény [...].“<sup>280</sup> Kropáčkovu koncepci kostýmů pak ohodnotila jako příliš prostou a ukázněnou.<sup>281</sup>

Přestože podle hudebního teoretika Antonína Špeldy (1904–1989) inscenace nedosáhla kvalit někdejších Němečkových choreografií, lze verzi Untermüllerové považovat za zdařilou. V listopadu roku 1964 například tvořila součást reprezentativního programu pro sovětské komsomolce, již Plzeň navštívili v rámci komunistické družby.<sup>282</sup>

---

<sup>275</sup> Program k inscenaci obsahuje stručný popis děje v jednotlivých jednáních. Viz program k inscenaci „Romeo a Julie.“ Virtuální studovna Divadelního ústavu. Přístupné 28. bř. 2021, <https://covid-vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=26304&mode=0>.

<sup>276</sup> Schmidová, Lidka, „Premiéra Prokofjevova baletu“, *Pravda* (21. čvn. 1964).

<sup>277</sup> Schmidová, Lidka, „Baletní Romeo a Julie v Plzni“, *Lidová demokracie* (17. čvn. 1964).

<sup>278</sup> Špelda, Antonín, „Romeo a Julie baletně“, *Hudební rozhledy* (červenec 1964).

<sup>279</sup> Schmidová, Lidka, „Baletní Romeo a Julie v Plzni“, *Lidová demokracie* (17. čvn. 1964).

<sup>280</sup> Schmidová, Lidka, „Premiéra Prokofjevova baletu“, *Pravda* (21. čvn. 1964).

<sup>281</sup> Tamtéž.

<sup>282</sup> „V Měsíci přátelství“, *Pravda* (24. lis. 1964).

Nicméně hojně uváděný titul byl součástí repertoáru divadla zřejmě jen necelý rok. Poslední zmínka o provedení se v lokálním tisku objevila 28. února 1965.<sup>283</sup>

### 3.3.5 Čtvrté uvedení v Brně

Pro opětovné, v historickém pořadí už čtvrté, zpracování Prokofjevova titulu *Romeo a Julie* se vedení brněnského divadla rozhodlo v roce 1964. Veřejnosti byl pak představen začátkem roku 1965. Hlavním tvůrcem inscenace se stal vynikající tanečník Miroslav Kůra, který do vedení brněnského baletního souboru nastoupil na začátku sezóny 1964/1965. Jednalo se o jeho první choreografickou práci v Brně. S baletem *Romeo a Julie* se však seznámil mnohem dříve. Jako interpret účinkoval v Machovově a Němečkově verzi v Praze a Škodově verzi v Liberci. Roli Romea též ztvárnil ve svých vlastních choreografických zpracování na Slovensku, konkrétně v Košicích roku 1952 a v Bratislavě roku 1954. Zřejmě právě Kůrova znalost titulu podnítila vznik vyspělé verze v Brně. Jejím hlavním východiskem se stala režijní koncepce Saši Machova, což bylo uvedeno i v programu k inscenaci. Kůra pak v rozhovoru pro *Svobodné slovo* upozornil také na vliv Ivo Váni Psoty, který byl společně s Machovem jeho velkým vzorem.<sup>284</sup>

Premiéra se konala 28. ledna 1965 v Janáčkově divadle. Režisér a choreograf Kůra se také ujal interpretace hlavní postavy Romea. V roli Julie se představila Jarmila Mašingrová (1934–2020). Hudební dílo s orchestrem nastudoval mladý dirigent Jan Štych (1935). Scénografii podle dřívějších návrhů výtvarníka Zdeňka Rossmanna vytvořil Vojtěch Štolc (1921–2002) a kostýmy navrhl zkušený Jan Kropáček.

Dílo bylo rozděleno do čtyř jednání a primárně vycházelo z Machovovy režijní verze z roku 1950.<sup>285</sup> Kůra koncepci obohatil o několik novátorských prvků, jež celé inscenaci dodaly svěžest a plynulost. Zvlášť znatelné byly podle kritika Josefa Trojana (1905–1965) ve sborových scénách. „Ansámblové scény plynou v bystrém sledu s řadou znamenitých nápadů; klasický taneční základ je tu rozvíjen nenuceně a se slohovou

---

<sup>283</sup> „Uvidíte – uslyšíte“, *Pravda* (28. úno. 1964).

<sup>284</sup> Považoval si především Psotova korektního přístupu k tanečníkům a schopnosti přesně demonstrovat své úmysly souboru. Na Machovově práci si pak cenil jeho citu pro exaktní pohybové ztvárnění každé jevištní akce.

Viz: I. P., Kůra, Miroslav, „Jedna otázka“, *Svobodné slovo* (4. led. 1965).

<sup>285</sup> Program k inscenaci obsahuje stručný popis jednotlivých jednání. Zároveň zahrnuje informaci, že se v Brně provádí dílo podle původní Prokofjevovy partitury. Ovšem další dobové materiály skutečnost nepotvrzují. Vzhledem k dobovým poměrům a neustálému socialistickému vlivu na umění se jeví využití jiné než sovětské partitury za nepravděpodobné. Program je přístupný v archivu Národního divadla Brno, oddělení umělecké dokumentace, složka 558 – *Romeo a Julie*.

čistotou směrem charakterizačním nebo náznakem pantomimy. [...] celek při své pestrosti působí uceleně a přesvědčivě.“<sup>286</sup> S takovým názorem se ztotožnil i Rudolf Pečman. Mimo jiné upozornil na uměřenost, plynulost a klasičnost choreografie, která se právě těmito aspekty stala přirozeně blízkou charakteru Prokofjevovy hudby.<sup>287</sup> Negativní postoj k propojení Machovovy koncepce s tvůrčím přístupem Kůry zaujala kritička Lidové demokracie Lidka Schmidová. Jejich tendence označila za příliš odlišné pro to, aby se spojily v jedné inscenaci. Střet různorodých přístupů pak podle ní zapříčinil narušení jednotné linie a dramatického vzestupu celku.<sup>288</sup> Zcela nespokojen se zpracováním byl recenzent Divadelních a filmových novin, který v Kůrově choreografii postrádal kontrast temné síly s poetickým příběhem milenců, jenž je patrný v Prokofjevově hudbě. Takový názor však lze považovat za ojedinělý a zřejmě příliš vyhraněný.<sup>289</sup> Ostatní kritici, a to i z řad muzikologů totiž naopak ocenili následování hudby choreografií.<sup>290</sup> Obecně převažoval názor považující nové zpracování za jednotné a vkusné. „Prokofjevův *Romeo a Julie* je na scéně Janáčkovy opery vytříbeným představením, jemuž zaslouženě přísluší obdiv obecnstva.“<sup>291</sup>

Uznání si zasloužili i interpreti. Výjimečný, leč očekávaný výkon předvedl v hlavní roli Romea Kůra. Z dalších sólistů na sebe upozornil především mladý slovenský tanečník Jano Šprlák-Puk (1943–1992) v roli Merkutia. Technicky zdatná představitelka Julie sólistka Jarmila Mašingrová se bohužel podle recenzentů nedokázala adekvátně projevit v lyrické poloze.<sup>292</sup>

Hudební nastudování dirigentem Janem Štychem bylo znamenité. Pod jeho taktovkou podle muzikologa Pečmana orchestr dosáhl úrovně koncertního provedení.<sup>293</sup> Z takové kritiky lze vyvodit, že v průběhu padesátých a šedesátých let nastala postupná změna vnímání baletní hudby. Hudební ansámbl ji zřejmě začal považovat za podstatnou složku své činnosti, které je nutné při nastudování věnovat stejnou pozornost jako například opeře. Uměřeně, místy stísněně v inscenaci *Romeo a Julie* působila klasicizující scénografie Vojtěcha Štolfa vycházející z někdejších návrhů Zdeňka Rossmanna pro Machovovu verzi.<sup>294</sup>

---

<sup>286</sup> Trojan, Josef, „Klasická podoba S. Prokofjeva“, *Práce* (2. úno. 1965).

<sup>287</sup> Pečman, Rudolf, „Po čtvrté v Brně“, *Hudební rozhledy* (únor 1965).

<sup>288</sup> Schmidová, Lidka, „Prokofjevův *Romeo a Julie* opět v Brně“, *Lidová demokracie* (4. úno. 1965).

<sup>289</sup> Baj, „Mirek Kůra“, *Divadelní a filmové noviny* (3. bře. 1965).

<sup>290</sup> Pečman, Rudolf, „Po čtvrté v Brně“, *Hudební rozhledy* (únor 1965).

<sup>291</sup> P, „*Romeo a Julie* počtvrté v Brně“, *Svobodné slovo* (6. úno 1965).

<sup>292</sup> Schmidová, Lidka, „Prokofjevův *Romeo a Julie* opět v Brně“, *Lidová demokracie* (4. úno. 1965).

<sup>293</sup> Pečman, Rudolf, „Po čtvrté v Brně“, *Hudební rozhledy* (únor 1965).

<sup>294</sup> Trojan, Josef, „Klasická podoba S. Prokofjeva“, *Práce* (2. úno. 1965).

Všeobecně populární titul tvořil součást repertoáru brněnského divadla do konce sezóny 1966/1967. Lze se domnívat, že vliv na ukončení provádění inscenace měl baletní teoretik Vladimír Vašut. Ten byl v Brně začátkem roku 1967 jmenován do funkce baletního dramaturga a preferoval spíše moderně pojaté kratší, tzv. poetické balety nežli celovečerní taneční dramata, jakým bylo právě dílo *Romeo a Julie*.<sup>295</sup> Podle on-line archivu Národního divadlo Brno derniéra baletu *Romeo a Julie* proběhla 10. června 1967.<sup>296</sup>

### 3.3.6 První uvedení v Českých Budějovicích

Poslední českou scénou, jež taneční drama *Romeo a Julie* v šedesátých letech inscenovala, se stalo Jihočeské divadlo. Lze se domnívat, že baletní soubor v Českých Budějovicích se v poválečné době rozvíjel nejpomaleji ze všech českých těles. Teprve v šedesátých letech se zásluhou tanečníka a choreografa Milana Hojdys (1926–1994) dopracoval na dobrou technickou úroveň. Nicméně stále se jednalo o malý, oblastní soubor, a proto řadu odborníků překvapilo rozhodnutí uvést velké taneční drama *Romeo a Julie*.<sup>297</sup> Hojdys však vědom si omezených možností budějovického baletu pojal dílo komorně a s úspěchem drama uvedl.<sup>298</sup>

Premiéra se uskutečnila 4. prosince 1965. Režijní a choreografickou složku tedy zpracoval Milan Hojdys. Hudebního nastudování a dirigování se chopil Karel Nosek (1935–2017). Tým inscenátorů doplnil scénograf Alois Vobejda (1924–2001) a kostýmní výtvarník František Veselý (1925–1978). Hlavní role na premiéře pohybově i herecky ztvárnili Monika Taušková (1940) a Jan Pirner (1941–2016).

Balet byl rozdělen podle obvyklého schématu do tří jednání a deseti obrazů.<sup>299</sup> Primárním cílem choreografa se stalo zachování realistické linie v celém dramatu. Podle svých slov se snažil nezalým divákům ukázat, že baletní repertoár obsahuje i díla,

---

<sup>295</sup> Nováková, Jitka, „Balet“. Národní divadlo Brno – online archiv. Přístupné 3. dub. 2021, <http://www.ndbrno.cz/o-divadle/online-archiv/balet>.

<sup>296</sup> „Romeo a Julie.“ Národní divadlo Brno – online archiv. Přístupné 29. bř. 2021, <http://www.ndbrno.cz/modules/theaterarchive/?h=inscenation&a=detail&id=5183>.

<sup>297</sup> Schmidová, Lidka, „Ještě je čas“, *Jihočeská pravda* (19. pro. 1965) a rovněž „Prokofjevův Romeo v Českých Budějovicích“, *Mladá fronta* (15. pro. 1965).

<sup>298</sup> Nejednalo se o první velké dílo baletního repertoáru. Roku 1964 choreograf Hojdys inscenoval *Labutí jezero*, které lze například počtem tanečníků a výpravou považovat za nákladnější, než je *Romeo a Julie*.

Viz: Holeňová, Jana a kolektiv, „České Budějovice – divadelní baletní soubor“, *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima* (Praha: Divadelní ústav 2001), 47–48.

<sup>299</sup> Program k inscenaci obsahuje stručný popis jednotlivých obrazů. Viz program k inscenaci „Romeo a Julie.“ Virtuální studovna Divadelního ústavu. Přístupné 30. bř. 2021, <https://covid-vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=23512&mode=0>.

ve kterých jednají živí, reální lidé, nikoliv pouze nadpozemské bytosti. „Jsme mladý soubor a doufám, že se nám podaří přesvědčit naše diváky, že na jevišti jsou skutečné, jednající osoby.“<sup>300</sup> Svůj hlavní záměr choreograf zřejmě naplnil, přestože se v inscenaci objevilo hned několik režisérsky nedomyšlených momentů. Jednalo se především o okamžiky, jež podle kritičky Lidky Schmidové nekorespondovaly s dobovým renesančním prostředím a jeho etikou.<sup>301</sup> Recenzenti ocenili hlavně komorní scény, ve kterých měl Hojdys dostatečný prostor ke zdařilému vykreslení jednotlivých charakterů postav. Hůře pak vyzněly sborové scény, které kvůli nedostatku interpretů a pohybové jednotvárnosti působily chudě.<sup>302</sup> Jako celek byla však choreografie poctivě vypracovaná a snažila se vyzdvihnout kvality baletního souboru, jak uvedl recenzent Mladé fronty. „Choreograficky je inscenace Romeo a Julie nekomplikovaná a funkční, nestavící soubor před neřešitelné problémy a snažící se ukázat jeho schopnosti v nejlepším světle.“<sup>303</sup>

Kladný dojem z inscenace podpořily dobré výkony tanečních sólistů i hudebního orchestru. Kritiky zaujal především mladý a disponovaný tanečník Jan Pirner v roli Romea.<sup>304</sup> V oblasti hudební pak ocenili svědomitou přípravu orchestru, který se podle recenzenta Mladé fronty interpretací náročného díla ocitl na hranici svých možností. Dobře podle něj působila i svěží, jednotná a dramaticky účinná scénografie Aloise Vobejdy, na rozdíl od neosobitých a konvenčních kostýmů navržených Františkem Veselým.<sup>305</sup>

Přestože publikum titul přijalo velmi srdečně, inscenace se zřejmě na repertoáru udržela pouhý půl rok. Poslední zmínka o provedení se v dobovém tisku objevila 14. května 1966. Představení pak nejspíše proběhlo 19. května 1966. Lze se domnívat, že se dobově jednalo o poměrně běžnou praxi v oblastních divadlech. Repertoár v jeden okamžik obsahoval malý počet inscenací a během krátké doby se zcela obnovil. Oproti tomu dnes repertoár divadel disponuje širokou škálou titulů, které se však během celé sezóny provedou málokdy.

---

<sup>300</sup> Tamtéž.

<sup>301</sup> Schmidová, Lidka, „Ještě je čas“, *Jihočeská pravda* (19. pro. 1965).

<sup>302</sup> Tamtéž.

<sup>303</sup> „Prokofjevův Romeo v Českých Budějovicích“, *Mladá fronta* (15. pro. 1965).

<sup>304</sup> Schmidová, Lidka, „Romeo a Julie v Jihočeském divadle“, *Lidová demokracie* (9. pro. 1965).

<sup>305</sup> „Prokofjevův Romeo v Českých Budějovicích“, *Mladá fronta* (15. pro. 1965).

## 4 Významná verze baletu z roku 1971

### 4.1 Balet Národního divadla v Praze na začátku sedmdesátých let

Lze se domnívat, že baletní soubor Národního divadla v Praze se na začátku sedmdesátých let nacházel ve velmi dobré kondici. Repertoár tvořila řada úspěšných děl, soubor disponoval kvalitními interprety i novátorskými choreografy a ve vedoucí pozici již dlouhá léta působil uznávaný tanečník, choreograf a pedagog Jiří Němeček. Právě během jeho angažmá mezi léty 1957–1970 se balet Národního divadla stal svébytným celkem. Zároveň lze v šedesátých letech zaznamenat uvolnění komunistické moci, které se v českém baletu projevilo především svobodnějším a moderněji uchopeným přístupem k choreografické tvorbě. Stěžejním zástupcem takové progresivní linie byl v Národním divadle Jiří Blažek.<sup>306</sup> Paradoxně se jeho nejhranějším a velmi úspěšným dílem stal tradiční romantický balet *Giselle* francouzského skladatele Adolpha Adama (1803–1856), jenž byl poprvé proveden roku 1969.<sup>307</sup> Mimo Blažkovy choreografie byla dále uváděna hlavně celovečerní taneční dramata Němečkova.

Po srpnových událostech v roce 1968 se však situace změnila. Ředitelem divadla byl jmenován operní pěvec Přemysl Kočí (1917–2003). Zanedlouho po svém nástupu do funkce odvolal dosavadního šéfa baletu Němečka a na jeho místo dosadil ostravského umělce Emericha Gabzdyla.<sup>308</sup> Pro něj vedení baletu Národního divadla v letech 1970–1974 tvořilo závěrečnou etapu divadelní činnosti před odchodem do penze. Souběžně s touto funkcí zastával i post choreografa v Ostravě.<sup>309</sup> V Praze tak velkou část nových titulů vytvořili či nastudovali jiní umělci. Jako choreografové v divadle stále působili Němeček a Blažek, dále Antonín Landa (1916–1995) a Vlastimil Jílek (1925–1996). Záhy se k nim připojil prozatím z Brna hostující Miroslav Kůra. Právě on se společně s filmovým režisérem Petrem Weiglem (1939–2018) zasloužil roku 1971 o vznik významné inscenace baletu *Romeo a Julie*. Mezi další stěžejní tituly, které balet

---

<sup>306</sup> Šormová, Eva a kolektiv, „Národní divadlo“, *Česká divadla, Encyklopedie divadelních souborů* (Praha: Divadelní ústav, 2000), 319–337.

<sup>307</sup> Titul zaznamenal dvě stě šedesát šest repríz. Dodnes se zřejmě jedná o nepřekonaný počet repríz baletní inscenace.

Viz: „Giselle.“ Národní divadlo – online archiv. Přístupné 6. dub. 2021, <http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/573>.

<sup>308</sup> Jednalo se o typický jev na začátku tzv. normalizace. Během krátkého časového intervalu bylo vyměněno velké množství často uznávaných umělců ve vedoucích funkcích.

Viz: Just, Vladimír, *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech* (Praha: Academia, 2010), 107.

<sup>309</sup> Gabzdyl, Vašut, *Gabzdyl*, 141–143.



Národního divadla uvedl na začátku sedmdesátých let, lze zařadit *Pohádku o Honzovi* s hudbou Oskara Nedbala v Landově choreografii či Čajkovského *Labutí jezero* nastudované sovětskými umělci Konstantinem Sergejevem (1910–1992) a Natalii Dudinskou (1912–2003). Lze se domnívat, že právě tato dvě díla zastupovala základní linie, kam se divadelní repertoár v době tzv. normalizace primárně ubíral. Jednalo se o tvorbu českou a sovětskou. Nedílnou součástí mnoha sovětských inscenací bylo též angažování hostujících sovětských umělců, a to jak choreografů, tak pedagogů.<sup>310</sup>

Podstatnou změnou, již Gabzdyl po svém nástupu do vedení baletu učinil, se stalo spojení dvou doposud samostatných složek tanečníků. Umělci byli dříve převážně podle věku rozděleni na starší tanečníky vystupující v operách a mladší ztvárňující čistě taneční díla. Gabzdyl obě složky propojil, jelikož se domníval, že vyzrálí tanečníci disponují řadou schopností, které mladším umělcům chybí a mohou tak obohatit jednotlivé inscenace i soubor jako celek.<sup>311</sup> S takovým souborem tedy spolupracoval i choreograf Kůra. Prvně pouze jako host, od roku 1973 jako stálý choreograf a v letech 1974–1978 ve funkci šéfa baletu Národního divadla. Během svého angažmá vytvořil několik choreografií, avšak za nejúspěšnější lze považovat hned tu první, tedy k baletu *Romeo a Julie* z roku 1971.

## 4.2 Spolupráce Miroslava Kůry a Petra Weigla

Spolupráci mezi tanečníkem, choreografem Miroslavem Kůrou<sup>312</sup> a televizním dramaturgem, režisérem Petrem Weiglem<sup>313</sup> lze označit za dobově velmi netradiční a novátorskou. Na začátku sedmdesátých let bylo totiž zcela běžné, že dílo zpracoval jeden umělec po stránce choreografické a souběžně i režisérské. V mnoha případech

---

<sup>310</sup> „Sezony.“ Národní divadlo – online archiv. Přístupné 7. dub. 2021, <http://archiv.narodni-divadlo.cz/sezony>.

<sup>311</sup> Čižmáriková, Monika, „Balet Národního divadla v 70. a 80. letech 20. století“ (diplomová práce, Akademie múzických umění, 2017), 10.

<sup>312</sup> Naroděn 26. května 1924; žák Psoty; elév v Brně v sezóně 1940/41; poté Katovice, Norimberk, Bratislava a znovu Brno; sólista v Národním divadle v Praze pod vedením Machova 1949–1951; nucené angažmá na Slovensku 1951–1954; zpět Praha 1954–1964; choreograf a šéf baletu v Brně 1964–1966 a 1970–1973; šéf baletu v Praze 1974–1978; poté jen choreograf do roku 1990; držitel ceny Thálie za celoživotní mistrovství 1994.

Viz: Holeňová, Jana a kolektiv, „Miroslav Kůra“, *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima* (Praha: Divadelní ústav 2001), 164–165.

<sup>313</sup> Naroděn 16. března 1939 v Brně; absolvent Filmové fakulty Akademie múzických umění v Praze 1961; dramaturg a režisér v Československé televizi 1961–1976; zaměřen na umělecké filmy; dramaturg baletu Národního divadla v Praze 1976–1991; čestný umělecký šéf baletu v Praze 1989–1991; zemřel 14. července 2018 v Praze.

Viz: Holeňová, Jana a kolektiv, „Petr Weigl“, *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima* (Praha: Divadelní ústav 2001), 368.

dokonce zároveň ztvárnil i titulní roli.<sup>314</sup> Dramaturgie inscenací i celkový repertoárový koncept baletu pak často podléhal opeře. V sedmdesátých letech nastala postupná změna, a tedy přerod do úplné nezávislosti baletních souborů. Tělesa začala disponovat vlastními dramaturgy, kteří se často podíleli i na režii baletních děl. Právě takovou pozici v Národním divadle v Praze od roku 1976 zastával Petr Weigl.<sup>315</sup> Jmenování však předcházelo několik společných úspěšných realizací s Kůrou v divadle, a také v rámci filmových zpracování tanečních produkcí.

Poprvé se umělci setkali roku 1965 v Praze. Mladý režisér Weigl společně s Československou televizí připravoval umělecký film nazvaný *Epizoda ze života umělce* a Kůrovi nabídl taneční spolupráci. Podle hudebního publicisty Jiřího Pilky (1930–2018) Kůra nabídku považoval za sympatickou, ale zároveň nedůvěryhodnou.<sup>316</sup> Hlavním důvodem byla zřejmě skutečnost, že byl jako tanečník před kamerou vyzván k improvizaci na nebaletní hudbu, respektive *Fantastickou symfonii*, op. 14 Hectora Berlioze. „Berliozova hudba bude hrána v určitém výběru, tanečník má postupně, a to přímo před kamerou, hledat její ztvárnění, rozvíjet ji a objevovat stále hlubší vnitřní souvislosti hudby a tance.“<sup>317</sup> V českém tanečním prostředí v šedesátých letech tvořila improvizace stále neobvyklou oblast tanečního projevu, zvláště pak improvizace přímo

---

<sup>314</sup> Tuto skutečnost dokládá kapitola číslo tři. Výjimečně lze takovou tvůrčí trojjednotnost zaznamenat i v dnešní době. Naopak zastání funkce režiséra i choreografa jednou osobou je dodnes v baletních inscenacích běžnou praxí. Lze se domnívat, že spolupráce Kůry a Weigla započala v českém baletním prostředí určitý trend, který byl patrný do konce 20. století (v devadesátých letech například součinnost režiséra Jozefa Bednárika a choreografa Libora Vaculíka). V následujícím období se rozdělení funkcí vyskytovalo jen ojediněle, a to i v rámci zpracovávání baletu *Romeo a Julie*. Viz Příloha č. 4 – přehled uvedení baletu *Romeo a Julie* v českých divadlech po roce 1971 do současnosti. Z historického hlediska pak lze za jakýsi předobraz takové spolupráce považovat dvacátá léta a podíl operních režisérů na produkci baletních děl (například Ferdinand Pujman v Národním divadle v Praze či Ota Zítek v Národním divadle v Brně).

Viz: Holeňová, Jana a kolektiv, „Jozef Bednárik“, *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima* (Praha: Divadelní ústav 2001), 16 a také „Ferdinand Pujman.“ Národní divadlo – online archiv. Přístupné 10. dub. 2021, <http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/3319>; „Ota Zítek.“ Národní divadlo Brno – online archiv. Přístupné 10. dub. 2021, <http://www.ndbrno.cz/modules/theaterarchive/?h=person&a=detail&id=5959>.

<sup>315</sup> Prvním československým divadlem, jež disponovalo vlastním baletním dramaturgem, respektive dramaturgyní, bylo Slovenské národní divadlo v Bratislavě. V letech 1951–1956 post zastávala Eva Jaczová. V rámci divadel se však jednalo o výjimku. Dalším oficiálním dramaturgem se v polovině šedesátých let stal Vladimír Vašut, který působil v Baletu Praha a Státním divadle v Brně. Tam jej v sedmdesátých letech vystřídal Miroslav Barvík a následně Eugenie Dufková. Ve stejné době byl jako dramaturg angažován v Národním divadle v Praze Petr Weigl a ve Slovenském národním divadle v Bratislavě Alice Pastorová. Ve 21. století dramaturgický post postupně zaniká. Ze tří hlavních baletních scén – Praha, Brno, Ostrava – má dnes, tj. v roce 2021, vlastního baletního dramaturga pouze Národní divadlo Brno. Naproti tomu například operní soubor Národního divadla v Praze disponuje třemi dramaturgy.

Viz: Vašut, Vladimír, *Dramaturgie baletu v ČSSR*, 4 a rovněž „Opera – umělecký soubor.“ Národní divadlo. Přístupné 10. dub. 2021, <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/soubory/opera/umelecky-soubor>.

<sup>316</sup> Pilka, Jiří, *Miroslav Kůra* (Praha: Supraphon, 1979), 29.

<sup>317</sup> Tamtéž.

pro kameru. Kůra se však úkolu zhostil s úspěchem a prvotní nedůvěra k Weiglově osobě se proměnila v obdiv a vzájemné porozumění, jež se následně překlenulo do dlouholeté spolupráce.<sup>318</sup>

V roce 1967 vytvořila umělecká dvojice Kůra a Weigl další dva ryze taneční filmy. Jednalo se o *Pas de quatre* – balet na motivy Čajkovského *Labutího jezera* a *Bolero* francouzského skladatele Maurice Ravela (1875–1937). V pojetí obou filmů byla zdůrazněna především hlavní dramatická linie a díla byla oprostěna od jakýchkoliv vnějších vlivů. Lze se domnívat, že takové rysy byly typické pro většinu jejich společné tvorby. Pohybová složka *Pas de quatre* i *Bolero* primárně vycházela z techniky klasického tance. Hlavní role ztvárnil sám Kůra a jeho stálá partnerka Jarmila Mašingrová (1934–2020).<sup>319</sup> Dalším významným počinem se stal film *Vily* čerpající z baletu *Giselle* Adolpha Adama z roku 1970. Ve stejném roce bylo natočeno i pas de deux z baletu *Don Quijote* Ludwiga Minkuse (1826–1917), ve kterém se Kůra naposled objevil jako sólový interpret.<sup>320</sup>

Jako důležitý mezník jejich součinnosti se pak jeví rok 1971. Poprvé totiž spolupracovali v divadle. Výsledkem se stalo jejich zřejmě nejúspěšnější dílo – taneční drama *Romeo a Julie*. Během téhož roku titul dostal i filmovou podobu a byl oceněn nejen v tuzemsku, ale i v zahraničí.<sup>321</sup> Zároveň se jednalo po dlouhé době o první baletní produkci, ve které byla režijní a choreografická práce rozdělena mezi dva inscenátory.

Jejich oslavovaná spolupráce pokračovala dál v následujících letech, a to jak v rámci divadelních inscenací, tak filmových produkcí. Kůra se podílel na tvorbě tanečních i operních filmových zpracování a Weigl brzy kromě režiséra zastával i post dramaturga baletu Národního divadla v Praze. Mezi díla, jež společně uvedli v Národním divadle, lze zařadit Čajkovského balet *Šípková Růženka*, taneční verzi pohádkové hry *Radúz a Mahulena* českého skladatele Josefa Suka (1874–1935) a spisovatele Julia Zeyera (1841–1901) či dílo *Vášeň* s hudbou Georgese Bizeta (1838–1875) a Rodiona

---

<sup>318</sup> Film *Epizoda ze života umělcova* se stal prvním tanečním filmem, pro který Weigl vytvořil scénář a jenž režíroval. V roce 1966 byl snímek oceněn na celostátní přehlídce ARS film Kroměříž.

Viz: Tamtéž a rovněž Čižmáriková, Monika, „Petr Weigl jako režisér baletních filmů a inscenací“ (bakalářská práce, Akademie múzických umění v Praze, 2015), 12.

<sup>319</sup> Pilka, Kůra, 31–33.

<sup>320</sup> V pozdějších letech ztvárnil ještě několik charakterních rolí – například postavu Maura ve Weiglově filmu *Petruška*.

Viz: Tamtéž, 34.

<sup>321</sup> Roku 1972 získal prestižní ocenění Prix d'Italia.

Viz: Archiv Národního divadla, složka B 105 c – Romeo a Julie 1971.

Šchedrina (1932).<sup>322</sup> Filmovou tvorbu pak zastoupila například adaptace opery *Faust* Charlese Gounoda.<sup>323</sup>

### 4.3 Premiéra 18. června 1971

Na sezónu 1970/71 byly v Národním divadle v Praze naplánovány dvě baletní premiéry. První se konala v prosinci roku 1970, kdy byl uveden již výše zmíněný titul Oskara Nedbala *Pohádka o Honzovi* v choreografii a režii Antonína Landy. Druhou novinkou sezóny se pak stal Prokofjevův balet *Romeo a Julie*, jenž měl premiéru v červnu roku 1971. Zároveň se jednalo o první sezónu Emericha Gabzdyla ve funkci šéfa baletu. Lze se však domnívat, že neměl na volbě titulů a jejich inscenátorů žádný podíl. Sezónní dramaturgický plán zřejmě vytvořilo vedení divadla ještě před Gabzdylovým nástupem do funkce. Lze tedy usoudit, že pravděpodobně největší odpovědnost za angažování choreografa Kůry a režiséra Weigla nesl ředitel divadla Přemysl Kočí. Podle deníku *Mladá fronta* ředitel tvůrce i sám pozval.<sup>324</sup> Ze současného pohledu se jednalo o dobrý až obdivuhodný nápad dvojici angažovat, jelikož nevšední uchopení baletu Kůrou a Weiglem znamenalo významný posun české baletní praxe směrem kupředu. Podle slov Jiřího Pilky bylo představení očekáváno s velkým zájmem. „[...] už z televize měla dvojice Kůra-Weigl pověst umělců, kteří se nepřizpůsobují konvencím a hledají originální inscenační postupy.“<sup>325</sup>

Premiéra se uskutečnila 18. června 1971 v Národním divadle. Titul režíroval Weigl, choreografií vytvořil Kůra a hudebního nastudování a dirigování se chopil Bohumil Gregor (1926–2005). Výtvarné pojetí navrhl scénograf Josef Svoboda a kostýmní návrhářka Jindřiška Hirschová (1922–2001). Obrazový koncept plakátu a programu pak vytvořil malíř Jan Zrzavý (1890–1977). Hlavní role Romea a Julie pohybově a herecky na premiéře ztvárnili Michaela Vítková (1949) a Bohumil Reisner (1944–1988).<sup>326</sup>

---

<sup>322</sup> „Petr Weigl.“ Národní divadlo – online archiv. Přístupné 10. dub. 2021, <http://archiv.narodni-divadlo.cz/umelec/406>.

<sup>323</sup> Čižmáriková, „Petr Weigl jako režisér baletních filmů a inscenací“, 9–10.

<sup>324</sup> Frýbová, Zdena, Kůra, Miroslav, „Miroslav Kůra v Národním“, *Mladá fronta* (18. čvn. 1971).

<sup>325</sup> Pilka, *Kůra*, 36.

<sup>326</sup> Viz Příloha č. 5 – Obrázek č. 8 – Fotografie ústřední dvojice z inscenace baletu *Romeo a Julie* z roku 1971.

Jak je uvedeno v podtitulu inscenace, jednalo se o taneční drama v úpravě Kůry, Weigla a Gregora. Z dostupných materiálů, včetně filmového zpracování baletu, lze konstatovat, že úpravy byly poměrně rozsáhlé. Změny zasáhly jak oblast dějovou, tak hudební a pohybovou. Tvůrci společně vytvořili nové libreto a balet rozdělili pouze na prolog a dvě části. Děj vycházel ze základního shakespearovského dramatického příběhu, nicméně některé scény byly upraveny či zcela vypuštěny. První úprava nastala hned v úvodním prologu. Inscenátoři jej pojali jako prospektivní výjev mrtvých milenců. Za viditelnou změnu v první části baletu lze považovat zpřítomnění Rosaliny.<sup>327</sup> V druhé části baletu se pak jedná například o zkratkovitě, avšak silně emotivně vykreslenou závěrečnou scénu, ve které se Julie probudí dřív, než Romeo umře. Avšak již po vypití jedu Romeem. Prvotní Juliino nadšení z vítězství nad osudem tak náhle vystřídá smutek a v zoufalství sama svůj život ukončí.<sup>328</sup> Obdiv k řešení tragického konce vyjádřil například muzikolog Jiří Pilka. „Romeo ještě stojí, Julie si nevšimne, že se už hroutí, nevidí skutečnost a jen jásá nad přítomností svého milého. Už chce odcházet z hrobky, vybíhá na schody a teprve na posledním z nich, s akordem hudby, zády k publiku se zastaví. Pochopila. Jeden moment, jeden akord, zastavení pohybu – vysloví vše. Kdyby Kůra s Weiglem nevytvořili nic jiného než tuto scénu, patřilo by jim největší uznání.“<sup>329</sup> Stejný obraz naopak negativně hodnotila kritička Jana Hošková (1929), na kterou scéna v hrobce nepůsobila příliš přesvědčivě. „Smrt Julie a Romea je v tomto pojetí nevyhnutelná a snad proto nás nedojímá. Nebo je na závadu přílišné zestručnění závěru dramatu, kdy nezbývá času na vykreslení duševních zvrátů?“<sup>330</sup>

Tvůrci se totiž obecně soustředili především na zpracování a následné ztvárnění klíčových momentů tragédie. Tyto okamžiky byly relativně hustě koncentrované za sebou a primárně vyjadřovány tancem, nikoliv popisnou pantomimou. Právě tanci, tedy specifickému uměleckému projevu, byla v inscenaci věnována největší pozornost. Ve snaze vystihnout emoce i příběh pohybem a gesty se umělci oprostili od popisnosti a exaktního vysvětlení vztahů mezi postavami, jak uvedl v rozhovoru choreograf Kůra.<sup>331</sup> Skutečnost doložila i Weiglova výpověď, v níž zmínil, že se s Kůrou shodl, že inscenace musí vycházet ze specificky tanečního pohybu. „Pohyb je sice konkrétnější než hudba,

---

<sup>327</sup> Postavu Rosaliny na jeviště dosadil i Jiří Němeček ve své pražské verzi z roku 1962. Viz podkapitola 3.3.2 Druhá verze Jiřího Němečka v Praze.

<sup>328</sup> Viz Příloha č. 2 – popis obsahu inscenace Romeo a Julie z roku 1971.

<sup>329</sup> Pilka, *Kůra*, 37–38.

<sup>330</sup> Hošková, Jana, „Odbaletný Prokofjevův balet“, *Lidová demokracie* (25. čvn. 1971).

<sup>331</sup> Frýbová, Zdena, Kůra, Miroslav, „Miroslav Kůra v Národním“, *Mladá fronta* (18. čvn. 1971).

ale mnohem méně konkrétní než slovo. Gesto v mnohém působí mnohem silněji než slovo, tanec je schopen vyjádřit křehkost citu i drama lidské duše. Patří tedy do emocionální sféry.<sup>332</sup> Společně pak umělci Kůra a Weigl své pojetí okomentovali v programu k inscenaci. „Tak jsme došli k základnímu přesvědčení, že všechno, co lze na jevišti sdělit zřetelněji a umělečtěji jinými prostředky než tancem, je pro tanec nspecifické. Proto v inscenaci nemá hrát děj, motivace, rekvizita větší roli než objasňující. Naše snaha po co největší lapidárnosti těchto složek umožňuje získat prostor pro ta místa, o nichž se domníváme, že jsou pravou ‚svatyní tance‘. Máme na mysli uzlová místa dramatu, kde děj či srážka postav v životních situacích vyvolávají city a vášně.“<sup>333</sup>

Aby inscenátoři dosáhli svého záměru a spádu díla, upravili také Prokofjevovu hudbu do podoby, jež vystihovala a korespondovala s děním na jevišti, což potvrdila recenzentka Věra Moravcová (1946). „Tento tvůrčí záměr si vyžádal hudebně dramatickou úpravu díla a projevil se v celkové koncepci představení, v němž dochází k vzácné stylové jednotě všech složek.“<sup>334</sup> Sovětskou verzi z roku 1940 tvůrci výrazně zkrátili, jednotlivá čísla přeorganizovali a v několika případech je dokonce přímo upravili.<sup>335</sup> Z původních padesáti dvou čísel zaznělo v inscenaci jen třicet, přičemž se některá opakovala. Mnohdy byla jednotlivá čísla přesunuta k jiným částem děje, než pro které byla původně Prokofjevem a Lavrovským určena. Například v prologu byly použity části z čísel třicet pět a třicet šest, které byly později znovu provedeny v druhé části baletu při soubojové scéně Romea s Tybaltem. Pro tento obraz byla čísla určena i v sovětském scénáři z roku 1940. Vícekrát zaznělo také číslo čtyřicet tři, a to vždy ve spojitosti s jevištní akcí pátera Lorenza. Lze se tedy domnívat, že toto číslo v inscenaci zastávalo funkci Lorenzova leitmotivu. Přitom Prokofjev ve své kompozici Lorenzovi určil jiný leitmotiv, který je patrný například v číslech dvacet osm a čtyřicet čtyři.

---

<sup>332</sup> Nyklová, Milena, Weigl, Petr, „Gesto silnější než slovo“, *Svět práce* (4. dub. 1973).

<sup>333</sup> Celý text, respektive inscenační program je přístupný v archivu Národního divadla, složka B 105 c – Romeo a Julie 1971. Probuzené city a vášně, o kterých se inscenátoři zmiňovali, jsou patrné i z dochovaných fotografií. Viz Příloha č. 5 – Obrázek č. 7 – Fotografie souboje Romea s Tybaltem z inscenace baletu Romeo a Julie z roku 1971.

<sup>334</sup> Moravcová, Věra, „Premiéra mimořádné inscenační kvality“, *Rudé právo* (25. čvn. 1971).

<sup>335</sup> Výrazně změněno bylo například číslo čtyřicet jedna (v celém pojednání využíváno číslování podle sovětské verze baletu z roku 1940). Číslo bylo v české novátorské verzi repetováno dvakrát za sebou, přičemž poprvé po úvodních taktách byla velká část čísla přeskočena a zazněla až při opakovaném provedení. Změny lze určit díky přístupného filmového zpracování baletu *Romeo a Julie* z roku 1971 a klavírního výtahu Prokofjevova díla *Romeo a Julie*.

Viz: „Romeo a Julie“ (televizní záznam, Praha: Filmové studio Barrandov a Československá televize, 1971) a rovněž Prokofjev, Sergej, „Romeo i Džul'jetta.“

Zřetelných změn doznal i konec díla. Jelikož tvůrci upravili jeho děj, museli přistoupit také ke změně hudební složky. Mezi závěrečná čísla padesát jedna a padesát dva vložili zkrácené číslo čtyřicet osm, jež působilo radostně, a tedy vhodně doprovázelo Juliin pocit štěstí po probuzení a spatření zdánlivě živého Romea.<sup>336</sup>

Nejen z těchto a dalších změn, ale také z dobových kritik, lze usoudit, že právě zkrácená hudba výrazně napomohla konečnému vyznění inscenace, dojmu filmového střihu a adekvátní délce představení pro tehdejšího diváka.<sup>337</sup> „Celé představení trvá právě tak dlouho, jak je pro dnešního diváka únosné. Řekl bych, že tu jde o moderní a výstižný ‚překlad‘ prastaré básně, který – známe-li ji v ‚originálu‘ – nám poskytne nový hluboký prožitek.“<sup>338</sup> Mezi recenzenty se objevili také odpůrci rozsáhlých změn.<sup>339</sup> Za možný důvod takových názorů lze považovat skutečnost, že se dobově jednalo o téměř nevídaný jev. Většina tehdejších inscenátorů baletní díla uváděla v původní podobě, případně pouze vypustila některá čísla, jak je patrné i z historie zpracovávání baletu *Romeo a Julie*.

Dalším novátorským aspektem inscenace se stal zvolený, poměrně nekonvenční pohybový slovník, jenž přesahoval estetický rámec klasického tance. Lze se domnívat, že i v evropském měřítku se jednalo o mimořádný počín. Klasické baletní tituly byly totiž v této době stále převážně zpracovávány čistě baletně.<sup>340</sup> Z filmového zpracování titulu je patrné, že choreograf Kůra využíval prvky výrazového i lidového tance. Za specifický znak takových tendencí lze například označit nestriktní vytočení dolních končetin „en dehors“ či oproštění se od techniky „sur les pointes“, tedy tance na špičkách. Celá choreografie tak působila přirozeně, spontánně a dobře doplňovala jevištní akci. „Choreografie v tomto přísném časoprostoru rozehrává drama bouřlivých vášní prostředky klasického i výrazového tance.“<sup>341</sup> Kritička Věra Petříková ve své recenzi dále vyzdvihla kladný vliv Kůry na herecký projev tanečníků. „Nadevším však převládá

---

<sup>336</sup> Další změny jsou patrné ze seznamu čísel, který tvoří součást příloh bakalářské práce. Viz Příloha č. 3 – seznam použitých hudebních čísel baletu *Romeo a Julie* v inscenaci z roku 1971.

<sup>337</sup> Verze z roku 1971 trvala bez přestávky přibližně jednu hodinu a dvacet minut, sovětská verze z roku 1940 dvě hodiny a dvacet minut.

Viz: „*Romeo a Julie*“ (televizní záznam, Praha: Filmové studio Barrandov a Československá televize, 1971) a také Prokofiev, Sergei, „*Romeo & Juliet*“ (audio záznam, London Symphony Orchestra, 2010).

<sup>338</sup> Pb., „Tvůrčí čin“, *Československý voják* (1971).

<sup>339</sup> Bajer, Jiří, „Spíše odvaha nežli rozvaha“, *Hudební rozhledy* (16. čvc. 1971) a rovněž Hošková, Jana, „Odbaletněný Prokofjevův balet“, *Lidová demokracie* (25. čvn. 1971).

<sup>340</sup> Významným reprezentantem úprav klasických baletů se stal švédský choreograf Mats Ek. V osmdesátých letech vytvořil vlastní, poměrně radikálně změněnou verzi baletu *Giselle* či *Labutího jezera*. Lze se domnívat, že pražská inscenace *Romeo a Julie* z roku 1971 byla jakýmsi předstupněm takových ztvárnění. Doznala totiž velkých zásahů, ale zároveň se neodpoutala od původního námětu.

Viz: „Mats Ek.“ Oxford Reference. Přístupné 12. dub. 2021, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095745709>.

<sup>341</sup> Petříková, Věra, „*Romeo a Julie* nově“, *Práce* (1. čvc. 1971).

výrazné taneční herectví, k němuž dovedl M. Kůra, sám jedinečný umělec v tomto oboru, podnítit tanečníky.<sup>342</sup> Podle brněnského publicisty Jiřího Vituly (1925–2012) pozitivně na interprety i choreografii působila také přeorganizovaná hudební složka. „Inspirující pohled na Prokofjevovo dílo rozšířil i taneční a výrazový rejstřík sólových postav, což mladým interpretům neobyčejně prospělo.“<sup>343</sup>

Právě tanečníky lze považovat za další důležitý faktor výsledného úspěchu inscenace. Do hlavních rolí byli tehdy nominováni poměrně mladí umělci, což vyzdvihl recenzent periodika Svět socialismu Martin Tůma. „Uvedení Prokofjevova baletu Romeo a Julie v Národním divadle v Praze je zároveň otevřeným nástupem nejmladší generace našeho baletního umění, nástupem o to cennějším, že se zde představuje hned několik výrazných uměleckých osobností, které mohou s plnou vahou své vyhraněné individuality převzít štafetu vrcholného umění tanečního dramatu.“<sup>344</sup> Ústřední dvojici – Michaelu Vítkovou a Bohumila Reisnera v prvním provedení doplnil Vlastimil Harapes (1946) jako Merkurio a Pavel Ždichynec jako Tybalt (1941). Tito interpreti ztvárnili hlavní postavy také při filmovém zpracování z roku 1971. U kritiků se setkali převážně s pozitivním ohlasem. Často se objevoval názor, že typově tanečníci zcela vyhovovali charakterům postav, čímž byl úspěch již předurčen.<sup>345</sup> Jelikož se balet udržel na repertoáru téměř dvě dekády, v titulních rolích se následně vystřídala celá generace tanečníků. V průběhu let umělci také často postupovali k jiným rolím, než pro které byli původně angažováni.<sup>346</sup>

Hudební nastudování díla a výkon orchestru byl tentokrát recenzenty poněkud opomenut. Lze se domnívat, že tato skutečnost byla způsobena stěžejním zájmem odborníků o úpravy Prokofjevovy kompozice. Jiří Vitula označil nastudování dirigentem Gregorem za vzorné.<sup>347</sup> Věra Moravcová pak upozornila na zřejmou snahu o detailní propracovanost a výrazovou intenzitu výsledného zvuku.<sup>348</sup> Na rozdíl od ostatních uměleckých složek nelze výkon hudebního tělesa Národního divadla hodnotit z dostupného filmového záznamu. K filmu totiž byla využita nahrávka orchestru Velkého divadla v Moskvě řízeným dirigentem Gennadijnem Rožděstvěnským (1931–2018).<sup>349</sup>

---

<sup>342</sup> Tamtéž.

<sup>343</sup> Vitula, Jiří, „Kůrův Romeo v Praze“, *Rovnost* (15. čvc. 1971).

<sup>344</sup> Tůma, Martin, „Nástup mladé generace“, *Svět socialismu* (1971).

<sup>345</sup> Moravcová, Věra, „Premiéra mimořádné inscenační kvality“, *Rudé právo* (25. čvn. 1971).

<sup>346</sup> „Romeo a Julie.“ Národní divadlo – online archiv. Přístupné 12. dub. 2021, <http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/2923>.

<sup>347</sup> Vitula, Jiří, „Kůrův Romeo v Praze“, *Rovnost* (15. čvc. 1971).

<sup>348</sup> Moravcová, Věra, „Premiéra mimořádné inscenační kvality“, *Rudé právo* (25. čvn. 1971).

<sup>349</sup> „Romeo a Julie“ (televizní záznam, Praha: Filmové studio Barrandov a Československá televize, 1971).



Naopak výtvarný koncept díla lze dodnes posoudit jak z dostupných dobových návrhů, tak filmového zpracování inscenace. Hojně se k výpravě vyjadřovali též tehdejší kritici. Pojetí scénografie i kostýmů ocenila například publicistka Jana Hošková. „Jednoduchá a přitom maximálně funkční scéna národního umělce Josefa Svobody přispívá k renesanční harmonii inscenace. Rovněž od prvního rozevření opony uchvátí stylově vyhraněné, honosné i mladistvě křehké kostýmy Jindřišky Hirschové, pojaté v nebaletním stylu, jako ostatně celá koncepce tohoto tanečního dramatu.“<sup>350</sup> Právě funkčnost scény lze považovat významný klad výtvarného pojetí. Výstavba patra tvořeného obloukovými průhledy po třech stranách jeviště se společně s pohyblivým schodištěm stala architektonickým prvkem výstižně znázorňující všechna potřebná prostředí v průběhu děje.<sup>351</sup> Scénografický návrh patrně vycházel z pojetí jeviště v předešlých verzích baletu *Romeo a Julie*. Obloukovou výstavbu po třech stranách jeviště zvolil ve svém konceptu například Zdeněk Rossmann již v roce 1950 (viz výše).

Nejen z předložených kritik je patrné, že inscenace zaznamenala nebývalý úspěch. Počet repríz a celková doba uvádění předčily veškeré předpoklady.<sup>352</sup> Titul tvořil součást repertoáru téměř dvacet let, přičemž bylo odehráno dvě stě dvacet pět repríz. Dílo nebylo předváděno pouze pražskému, potažmo československému publiku, ale několikrát bylo provedeno i v zahraničí.<sup>353</sup> První a nejrozsáhlejší turné se konalo na přelomu let 1973–1974, kdy baletní soubor Národního divadla inscenaci uvedl v několika italských městech. Podle dostupných materiálů jedno tamní provedení zhlédl i celosvětově uznávaný tanečník a choreograf Rudolf Nurejev (1938–1993).<sup>354</sup> V průběhu následujících let byl balet předveden v německém Berlíně, řeckých Athénách, polské Varšavě a Lodži a bulharské Sofii. Poslední pohostinské vystoupení se uskutečnilo během léta roku 1987 v Itálii. Česká derniéra inscenace se pak konala 5. června 1990 v Národním divadle. Julii i po devatenácti letech ztvárnila Michaela Vítková. Jejího partnera, tedy Romea, tančil Jiří Horák (1966).<sup>355</sup>

---

<sup>350</sup> Hošková, Jana, „Odbaletněný Prokofjevův balet“, *Lidová demokracie* (25. čvn. 1971).

<sup>351</sup> Viz Příloha č. 5 – Obrázek č. 6 – Scénografický návrh z inscenace baletu *Romeo a Julie* z roku 1971.

<sup>352</sup> Podle dostupných materiálů v archivu Národního divadla vedení divadla očekávalo, že se inscenace bude provádět pět let a zaznamená přibližně sto repríz.

Viz: Archiv Národního divadla, složka B 105 c – *Romeo a Julie* 1971.

<sup>353</sup> V Praze byl titul hrán také na scéně tehdejšího Smetanova divadla (dnešní Státní opera), jelikož v letech 1977–1983 bylo Národní divadlo z důvodů rozsáhlé rekonstrukce uzavřeno.

Viz: „Seznam představení – *Romeo a Julie*.“ Národní divadlo – online archiv. Přístupné 12. dub. 2021, <http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/2923/seznam-predstaveni>.

<sup>354</sup> Viz archiv Národního divadla, složka B 105 c – *Romeo a Julie* 1971.

<sup>355</sup> „Seznam představení – *Romeo a Julie*.“ Národní divadlo – online archiv. Přístupné 12. dub. 2021, <http://archiv.narodni-divadlo.cz/inscenace/2923/seznam-predstaveni>.

Na závěr lze upozornit na výstižnou recenzi Jiřího Vituly, který roku 1971 předznamenal stálou uměleckou hodnotu a význam této produkce pro vývoj českého baletního divadla. „[...] inscenace Prokofjevova Romea a Julie se stala průkopnickým činem nejen baletního souboru Národního divadla, ale našeho baletního umění vůbec. Vyvolala pochopitelně celou řadu rozporných názorů, jak ani jinak nemůže být. Inscenaci lze však označit za velký tvůrčí přínos, který naznačuje některé perspektivní možnosti renesance baletního umění.“<sup>356</sup>

---

<sup>356</sup> Vitula, Jiří, „Prokofjevův balet Romeo a Julie, jak jej neznáme“, *Československý svět* (2. zář. 1971).

## Závěr

Rekonstrukce inscenační historie Prokofjevova baletu *Romeo a Julie* v této práci potvrdila mimořádné postavení díla v českém tanečním repertoáru. Zároveň však také upozornila, jak se na proměnu inscenačních zvyklostí podepsaly faktory vývoje umělecké praxe v oblasti tanečního divadla i vnější společenské či politické okolnosti, za nichž bylo dílo uváděno. Právě komunistická ideologie a estetické principy socialistického realismu výrazně ovlivnily genezi díla a spoluurčovaly další inscenační praxi v prostředí poválečného Československa.

Na základě analýzy světové premiéry díla v Brně i jeho dalších domácích provedení lze říci, že Ivo Váňa Psota obě své inscenace baletu *Romeo a Julie* vytvořil zcela nezávisle na originální i sovětské verzi díla. Naopak v poválečné době se pohled na dílo proměnil a většina inscenátorů vycházela z tzv. vzorové sovětské verze z roku 1940. V průběhu historie lze tedy sledovat dva modely – Psotovo taneční divadlo a klasickou sovětskou verzi baletu, přičemž druhý model jasně převládal, a to zřejmě primárně kvůli své podobě vyhovující estetickým požadavkům akcentující jednoduchost, srozumitelnost, a tím i jistou schematičnost. Přejímány tak byly stále stejné či obdobné tvůrčí postupy, k čemuž přispěla také participace týchž umělců, jež byli do nových produkcí opakovaně angažováni.

Přednostní a hojné uvádění sovětského titulu se současně na druhé straně nepochybně projevilo i na pozitivním vývoji českého baletu jako celku, jelikož zapříčinilo zvýšení umělecké úrovně nejen velkých, ale i oblastních divadelních souborů. Pro menší tělesa se titul mnohdy stal prvním nastudovaným celovečerním baletem. Nakonec je pravděpodobné, že vnější společenské faktory stály za významnou úpravou a zkrácení Prokofjevova díla inscenátory v roce 1971, neboť jedním z důvodů, proč k nim došlo, mohl být i profil tehdejšího obecnstva. Publikum tvořila široká vrstva pracujícího lidu, nikoliv hlubší receptivní zkušeností kultivovaní příznivci baletu, čemuž bylo potřeba přizpůsobit i délku a obsah divadelních produkcí.

V oblasti taneční lze za stěžejní považovat problematiku zpracování a tanečního ztvárnění Prokofjevovy hudební kompozice. Čeští inscenátoři byli opětovaně kritizováni za nedostatečné vystižení a naplnění Prokofjevovy hudby. Důvodem je zřejmě skutečnost, že dílo typově nespadá do konvenční kategorie titulů, jež byly v Československu v padesátých a šedesátých letech převážně zpracovávány. Prokofjevově kompozici vévodí lyričnost a ta vyžaduje také expresivní vyjádření

na jevišti. Pro tehdejší choreografy a následně i interprety bylo však zřejmě obtížné tuto lyriku a citové vypětí postav tragédie postihnout, zvláště ve spojení s klasickou taneční technikou. Často inscenovaná díla tradičního baletního repertoáru z konce 19. století totiž tak vysoké požadavky na herecký prožitek nekladla, na což upozornila v šedesátých letech Lidka Schmidová. „Čajkovského baletní hudbu umělci tančí, vyjadřují technicky náročnými či méně náročnými kroky, úsměvem či grimasou. Prokofjevova baletní díla však vyžadují od tanečníka, aby na scéně tvořil, prožíval, logicky uvažoval dané situace jednajících osob a nadto ještě ovládal náročnou techniku akademického tance.“<sup>357</sup>

V této souvislosti nelze opomenout bravurně vyřešenou inscenaci baletu *Romeo a Julie* z roku 1971. V exaktním postihnutí a vyjádření hudby je možno nalézt hlavní přínos a klad celé produkce. Nicméně je potřeba připomenout, že tvůrci tohoto zpracování baletu přistoupili k řadě úprav Prokofjevovy kompozice. Lze se domnívat, že právě změny uskutečněné v hudební partituru měly určitý vliv na ono naplnění a korespondování hudební složky s jevištní interpretací. Několik recenzentů však výrazné úpravy Prokofjevova díla kritizovalo. Obecně se jedná o široké a diskutované téma, zdali je vhodné v baletech původní hudební kompozice upravovat a zkracovat či nikoliv. Balet lze však považovat za specifickou sféru umění, která vlastně malé úpravy hudební složky dovoluje. Děj baletů totiž bývá primárně vyjadřován pantomimou a pohybem, nikoliv přímo hudbou, respektive zpěvem, jak je tomu například v opeře. Škrty a změny pořadí jednotlivých čísel v baletech tedy většinou nemají vliv na elementární děj díla. Důležitým aspektem, který úpravy díla vlastně podporuje, je podléhání vývojovým trendům, a to jak v obecné sociokulturní oblasti, tak v okruhu estetiky klasického tance, jež se poměrně rychle proměňuje.

Na základě historických faktů je možno usoudit, že dílčí úpravy hudby v baletních inscenacích se uskutečňovaly již na konci 19. století a v průběhu 20. století se staly poměrně všední praxí. Mezi takové úpravy lze zařadit změnu pořadí jednotlivých čísel v rámci vyššího celku, tedy obrazu či jednání a také vypuštění některých nedějových tzv. tanečních čísel. Například již roku 1895 byla Riccardem Drigem (1846–1930) a Modestem Čajkovským (1850–1916) upravena originální kompozice *Labutího jezera* Petra Iljiče Čajkovského (1840–1893). Právě *Labutí jezero* bývá dodnes zcela běžně zkracováno. Kvůli zachování spádu a dramatičnosti děje tvůrci škrtají především tzv. taneční čísla ve třetím jednání a některá čísla závěrečného čtvrtého jednání. Zároveň

---

<sup>357</sup> Schmidová, Lidka, „Ještě je čas“, Jihočeská pravda (19. pro. 1965).

se však na přelomu 20. a 21. století začali objevovat choreografové, kteří rekonstruují původní verze tradičních baletů, a tedy využívají kompletní originální hudební materiál. Sergej Vicharev, Doug Fullington či Alexander Ratmanskij díla obnovují především na základě zápisu ve Stěpanovově notaci.

Různorodost pojetí lze zaznamenat také v inscenování baletu *Romeo a Julie*. Někteří choreografové přistoupili a dodnes přistupují k dílčím změnám, jiní striktně respektují sovětskou verzi z roku 1940. Změny v pořadí čísel v rámci jednoho jednání provedl například francouzský choreograf Jean-Christophe Maillot ve své verzi baletu z roku 1996. Tak rozsáhlé změny, jaké učinili tvůrci baletu Miroslav Kůra, Petr Weigl a Bohumil Gregor v Národním divadle v Praze roku 1971, jsou však dodnes spíše ojedinělé. Vlivem zásahů do partitury a specifického pojetí jevištní akce inscenátoři vytvořili produkci tíhnoucí k tanečnímu divadlu. Titul se tak přiblížil ke své brněnské premiérové podobě z roku 1938. Prokofjevovo dílo tedy zaznamenalo v českých divadlech od premiéry určitý vývoj, který však roku 1971 dospěl zpět k Psotově původní a první verzi baletu *Romeo a Julie*.

## **Anotace**

**Jméno autora:** Dominika Vašíčková

**Název katedry a fakulty:** Katedra muzikologie Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci

**Název bakalářské práce:** Světová premiéra a další uvedení Prokofjevova baletu *Romeo a Julie* v českých divadlech do roku 1971

**Jméno vedoucí bakalářské práce:** doc. PhDr. Lenka Křupková, Ph.D.

**Počet znaků:** 213401

**Počet příloh:** 5

**Počet titulů použité literatury:** 165

**Klíčová slova:** balet; divadlo; hudba; Sergej Prokofjev; *Romeo a Julie*; Česko

### **Anotace bakalářské práce:**

Bakalářská práce pojednává o inscenování baletu *Romeo a Julie* skladatele Sergeje Prokofjeva v českých divadlech. Ucelená pozornost je věnována světové premiéře baletu, jež se uskutečnila roku 1938 v Brně. Práce dále poskytuje vhled do uvádění titulu v českých divadlech do roku 1971 včetně dobového kontextu a recepce jednotlivých produkcí. Na příkladu baletu *Romeo a Julie* je demonstrován vývoj a postavení baletního umění v socialistickém Československu.

## Resumé

Bakalářská práce se zabývá inscenační historií baletu *Romeo a Julie* skladatele Sergeje Prokofjeva v českých divadlech v letech 1938–1971. Hlavním cílem práce je rekonstrukce geneze díla a okolností jeho světové premiéry v Brně v roce 1938 a rovněž mapování inscenační praxe a recepce díla v českém tanečním prostředí.

Text je rozdělen do čtyř kapitol. Úvod první kapitoly je věnován přehledu dřívějších zpracování Shakespearovy tragédie ve sféře múzických umění. Hlavní část kapitoly pak pojednává o vzniku Prokofjevovy kompozice *Romeo a Julie* včetně zasazení do skladatelovy životní a kompoziční etapy a stručné analýzy díla. Druhá kapitola přibližuje světovou premiéru baletu v Brně. Součástí textu je nastínění vývoje tamního baletního souboru a připomenutí choreografické činnosti Iva Váni Psoty. Hlavní pozornost je zaměřena na samotnou premiéru, její dobovou recepci a srovnání s pozdější sovětskou verzí baletu z roku 1940. Třetí kapitola poskytuje náhled na další, chronologicky řazené, zpracovávání baletu v českých divadlech. Zájem je soustředěn jak na odlišnosti jednotlivých produkcí a jejich dobovou reflexi, tak společenský kontext. Navazující čtvrtá závěrečná kapitola rozebírá konkrétní inscenaci z roku 1971, jež se stala důležitým mezníkem českého baletu. Výrazně se totiž odlišila od předchozích převážně tradičně uchopených verzí baletu *Romeo a Julie* i od obecné dobové baletní praxe. Na příkladu baletu *Romeo a Julie* lze tedy současně ukázat různorodost tvůrčích přístupů při zpracovávání téhož titulu, ale i obecný vývoj českého baletního divadla v období socialistického Československa.

## Summary

The bachelor thesis deals with the staging history of the ballet *Romeo and Juliet* by the composer Sergei Prokofiev in Czech theatres in the years 1938–1971. The main goal of the thesis is a reconstruction of the genesis of the work and the circumstances of its world premiere in Brno in 1938, as well as mapping the staging practise and the reception of the work in Czech dance environment.

The text is divided into four chapters. The introduction of the first chapter is devoted to an overview of earlier adaptations Shakespeare's tragedy in the field of performing arts. The main part of the chapter is about the origin of Prokofiev's composition *Romeo and Juliet*, including its placement in the composer's life and compositional phase and a brief analysis of the work. The second chapter presents the world premiere of the ballet in Brno. Part of the text is an outline of the development of the local ballet ensemble and a reminder of the choreographic activities of Ivo Váňa Psota. The main attention is focused on the premiere, its period reception and comparison with the later Soviet version of the ballet from 1940. The third chapter provides an insight into other, chronologically arranged, adaptations of the ballet in Czech theatres. The interest is focused on the differences of individual productions and their period reflection, as well as social context. The following fourth final chapter analyzes a specific production from 1971, which became an important milestone in Czech ballet. It significantly differed from the previous mostly traditionally grasped versions of the ballet *Romeo and Juliet* and from the general ballet practise of the time. The example of the ballet *Romeo and Juliet* can simultaneously show the diversity of creative approaches in the processing of the same title, as well as the general development of Czech ballet theatre in the period of socialist Czechoslovakia.



## Zusammenfassung

Diese Bachelorarbeit befasst sich mit der Inszenierungsgeschichte des Balletts *Romeo und Julia* des Komponisten Sergei Prokofjew in tschechischen Theatern in den Jahren 1938–1971. Das Hauptziel der Arbeit ist die Rekonstruktion der Entstehung des Werks und der Umstände ihrer Weltpremiere in Brünn im Jahr 1938 sowie die Abbildung der Inszenierungspraxis und der Rezeption des Werks in dem tschechischen Tanzmilieu.

Der Text ist in vier Kapitel unterteilt. Die Einleitung zum ersten Kapitel widmet sich einem Überblick über frühere Adaptionen von Shakespeares Tragödie im Bereich der darstellenden Künste. Der Hauptteil des Kapitels befasst sich dann mit dem Ursprung von Prokofjews Komposition *Romeo und Julia*, einschließlich ihrer Platzierung in die Lebens- und Komposition Phasen des Komponisten und mit einer kurzen Analyse des Werks. Das zweite Kapitel präsentiert die Weltpremiere des Balletts in Brünn. Ein Teil des Textes präsentiert einen Überblick über die Entwicklung des lokalen Ballettensembles und eine Erinnerung an die choreografischen Aktivitäten von Ivo Váňa Psota. Das Hauptaugenmerk liegt auf der Uraufführung selbst, ihrer Rezeption und dem Vergleich mit der späteren sowjetischen Version des Balletts von 1940. Das dritte Kapitel bietet einen Einblick in andere, chronologisch geordnete Ballett Verarbeitungen in tschechischen Theatern. Das Interesse richtet sich auf die Unterschiede einzelner Produktionen und deren zeitgenössische Reflexion sowie den sozialen Kontext. Das folgende vierte und letzte Kapitel behandelt die Produktion aus dem Jahr 1971, die zu einem wichtigen Meilenstein im tschechischen Ballett wurde. Es unterschied sich erheblich von den bisher meist traditionell erfassten Versionen des Balletts *Romeo und Julia* und von der damaligen allgemeinen Ballett Praxis. Das Beispiel des Balletts *Romeo und Julia* kann somit gleichzeitig die Vielfalt kreativer Ansätze bei der Verarbeitung desselben Titels sowie die allgemeine Entwicklung des tschechischen Balletttheaters in der Zeit der sozialistischen Tschechoslowakei zeigen.

## Seznam použitých pramenů a literatury

### Prameny

Archiv Národního divadla Brno, oddělení umělecké dokumentace, složka Romeo a Julie 1938, 1947, 1954, 1965. Cedule, programy, fotografie, novinové výstřižky.

Archiv Národního divadla, složka B 105 a, b, c – Romeo a Julie 1950, 1962, 1971. Programy, fotografie, provozovací dokumenty, novinové výstřižky.

Archiv Ostravského muzea, fond muzikologie a teatrologie, složka II F 59 – Romeo a Julie 1950. Programy, kostýmní návrhy.

Divadelní archiv Národního divadla moravskoslezského, složka Romeo a Julie 1950, 1962. Programy, fotografie, novinové výstřižky.

Filmové studio Barrandov a Československá televize. „Romeo a Julie.“ Televizní záznam, Praha, 1971.

Les Ballets de Monte Carlo. „Romeo et Juliette.“ Filmový záznam, Monte Carlo, 2002.

Národní digitální knihovna – covid. Databáze online, Praha, 2021. Přístupné 19. dub. 2021, <https://ndk.cz/>.

Národní divadlo – online archiv. Databáze online, Praha, 2021. Přístupné 19. dub. 2021, <http://archiv.narodni-divadlo.cz/>.

Národní divadlo Brno – online archiv. Databáze online, Brno, 2021. Přístupné 19. dub. 2021, <http://www.ndbrno.cz/o-divadle/online-archiv>.

Národní divadlo moravskoslezské – online archiv. Databáze online, Ostrava, 2021. Přístupné 19. dub. 2021, <https://www.ndm.cz/cz/archiv/>.

Prokofiev, Sergei. „Romeo & Juliet.“ Audio záznam, London Symphony Orchestra, 2010.

Prokofjev, Sergej. „Romeo i Džul'jetta: balet v čtyřech dějstvích i devíti kartinách: soč. 64.“ Hudebnina, Moskva: Gosudarstvennoje izdatel'stvo, muzykal'nyj sektor, 1960.

Virtuální studovna Divadelního ústavu. Databáze online, Praha: Institut umění, 2021. Přístupné 10. dub. 2021, <https://covid-vis.idu.cz/Productions.aspx>.

## **Literatura**

Ambruzová, Olga. *Balet a jeho repertoár*. Praha: Vladimír Ambruz, 2001.

Bachtík, Josef. *19. století v hudbě*. Praha: Supraphon, 1970.

Brodská, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. Praha: Akademie múzických umění, 2006.

Brodská, Božena. *Dějiny ruského baletu*. Praha: SPN, 1984.

Brodská, Božena. *Les Ballets Russes*. Praha: Akademie múzických umění, 2001.

Čižmáriková, Monika. „Balet Národního divadla v 70. a 80. letech 20. století.“ Diplomová práce, Akademie múzických umění, 2017.

Čižmáriková, Monika. „Petr Weigl jako režisér baletních filmů a inscenací.“ Bakalářská práce, Akademie múzických umění v Praze, 2015.

Dufková, Eugenie. *Váňa Psota*. Brno: Ryšavý, 1997.

Gabzdyl, Emerich, Vašut, Vladimír. *V hlavní roli Emerich Gabzdyl*. Ostrava: Profil, 1988.

Hilský, Martin. *Shakespeare a jeviště svět*. Praha: Academia, 2010.

Holeňová, Jana a kolektiv. *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*. Praha: Divadelní ústav 2001.

Chujoy, Anatole. *Dance Encyclopedia*. New York: Simon & Schuster, 1967.

Jakubcová, Alena a kol. *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století: osobnosti a díla*. Praha: Divadelní ústav, 2007.

Just, Vladimír. *Česká divadelní kultura 1945–1989 v datech a souvislostech*. Praha: Divadelní ústav, 1995.

- Just, Vladimír. *Divadlo v totalitním systému: příběh českého divadla (1945-1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia, 2010.
- Kusák, Alexej, Mohyla, Otakar a Klomínek, Miroslav. *Kultura a politika v Československu 1945–1956*. Praha: Torst, 1998.
- Lahodová, Kateřina. „Brněnský balet třicátých let 20. století.“ Diplomová práce, Masarykova univerzita, 2011.
- Martínek, Karel. *Dějiny sovětského divadla 1917–1945*. Praha: Orbis, 1967.
- Meszner, Jindřich, Srba, Bořivoj, Dufková, Eugenie a Majer, Jiří. *Postavy brněnského jeviště: umělci Národního, Zemského a Státního divadla v Brně, I: 1884-1984*. Brno: Státní divadlo, 1984.
- Morrison, Simon. *The People's Artist – Prokofiev's Soviet Years*. Oxford: University Press, 2009.
- Ondřejková, Alice, Hasíková, Miriam. *Kalendárium a vybrané kapitoly z dějin olomouckého baletu (1920–2016)*. Univerzita Palackého v Olomouci, 2016.
- Pilka, Jiří. *Miroslav Kůra*. Praha: Supraphon, 1979.
- Prokofjev, Sergej Sergejevič a Erenburg, Ilja (překlad Vojtěch, Ivan). *Cesta k hudbě socialistického života: sborník*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1961.
- Ross, Alex (překlad Kopet, Petr). *Zbývá jen hluk*. Praha: Argo, 2011.
- Seroff, Victor. *Sergei Prokofiev – A Soviet Tragedy*. New York: Taplinger Publishing, 1969.
- Schmidová, Lidka. *Československý balet*. Praha: Orbis, 1962.
- Šemberová, Zora. *Na šťastné planetě*. Praha: Národní divadlo, 2008.
- Šormová, Eva a kolektiv. *Česká divadla, Encyklopedie divadelních souborů*. Praha: Divadelní ústav, 2000.
- Vašut, Vladimír. *Dramaturgie baletu ČSSR 1945–1980*. Praha: Státní pedagogické nakladatelství a Akademie múzických umění, 1983.

Vašut, Vladimír. *Saša Machov*. Praha: Panorama, 1986.

Vojtěch, Ivan, Bartoš, František a Sommer, Vladimír. *Skladatelé o hudební poetice 20. století: Copland, Stravinskij, Schoenberg, Berg, Bartók, Martinů, Prokofjev, Honegger, Šostakovič*. Praha: Československý spisovatel, 1960.

Wells, Stanley (překlad Nyklová-Veselá, Milena). *Věčný Shakespeare*. Praha: BB art, 2004.

Wilson, Deborah Annette. „Prokofiev’s *Romeo and Juliet*: History of a Compromise.“ Disertační práce, The Ohio State University, 2003.

### **Periodika**

„Balet“, *Divadelní list Národního divadla v Brně* (26. dub. 1935).

„Baletní novinka na mezinárodním hudebním festivalu“, *Naše pravda: Orgán krajského vedení KSČ* (14. kvě. 1948).

„Co kde – kdy?“, *Stráž lidu* (16. led. 1962).

„Divadlo“, *Nezávislá politika* (15. říj. 1938).

„Dnes a zítra – divadla“, *Svobodné noviny* (9. bře. 1948).

„Festival divadel Severomoravského kraje v Olomouci“, *Stráž lidu* (2. čvn. 1961).

„Hudba v Brně“, *Venkov* (10. červ. 1933).

„Kulturní kronika“, *Lidové noviny* (20. led. 1938).

„Kulturní kronika“, *Lidové noviny* (3. úno. 1935).

„Laureáti Státní ceny 1954“, *Literární noviny* (15. kvě. 1954).

„Masarykův brněnský pobyt“, *Slovo národa* (21. led. 1948).

„Nové české umění, balet“ (22. úno. 1950).

„Nový ruský balet na scéně zemského divadla v Brně“, *Moravský deník* (18. srp. 1935).

„Osudy veronských milenců na prknech libereckého divadla“, *Cesta míru* (1. bře. 1958).

- „Prokofjevův Romeo v Českých Budějovicích“, *Mladá fronta* (15. pro. 1965).
- „Slavnostní vyhlášení vítězů Divadelní žatvy 1953“, *Rudé právo* (5. kvě. 1953).
- „Sloupec v kultuře“, *Moravský deník* (24. zář. 1936).
- „Světová baletní premiéra v Brně“, *Národní politika* (3. led. 1939).
- „Týden v kultuře“, *Pravda* (12. lis. 1954).
- „Uvidíte – uslyšíte“, *Pravda* (28. úno. 1964).
- „V Měsíci přátelství“, *Pravda* (24. lis. 1964).
- Baj, „Mirek Kůra“, *Divadelní a filmové noviny* (3. bře. 1965).
- Bajer, Jiří, „Spíše odvaha nežli rozvaha“, *Hudební rozhledy* (16. čvc. 1971).
- Brodská, Božena, „Balety prokofjevovského cyklu na Pražském jaru“, *Práce* (5. čvn. 1963).
- Brodská, Božena, „Příběh veronských milenců“, *Práce* (23. led. 1962).
- Černušák, Gracián, „Romeo a Julie“, *Lidové noviny* (1. led. 1939).
- Ed, „Prokofjev: Romeo a Julie“, *Pravda* (30. pro. 1952).
- El, „Balet Romeo a Julie“, *Moravské slovo* (1. led. 1939).
- Filmové zprávy, *Venkov* (29. červ. 1934).
- Frýbová, Zdena, Kůra, Miroslav, „Miroslav Kůra v Národním“, *Mladá fronta* (18. čvn. 1971).
- Hošková, Jana, „Odbaletněný Prokofjevův balet“, *Lidová demokracie* (25. čvn. 1971).
- Hrč., „Sergej Prokofjev: Romeo a Julie“, *Brněnská svoboda* (leden 1939).
- Hudec, Vladimír, „Prokofjevův balet na olomoucké scéně“, *Nová svoboda* (11. bře. 1961).

- Hudec, Vladimír, „Prokofjevův Romeo a Julie v Olomouci“, *Hudební rozhledy* (10. úno. 1961).
- I. P., Kůra, Miroslav, „Jedna otázka“, *Svobodné slovo* (4. led. 1965).
- J. V., „Prokofjevův balet Romeo a Julie v Brněnské opeře“, *Lidová demokracie* (3. led. 1955).
- Janeček, A., „Divadlo – Národní divadlo v Brně“, *Salon: společnost, sport, divadlo, film, moda, výtvarné umění* (září 1927).
- Jedlička, Jaromír, „Prokofjevův balet Romeo a Julie v nastudování Olomouckých“, *Stráž lidu* (7. úno. 1961).
- Jki, „Brněnský balet zvítězil v Praze“, *Moravská orlice* (24. lis. 1940).
- Jr, „Festival současného baletu pokračuje“, *Rovnost* (6. dub. 1960).
- Jůzl, Miloš. „Music and the Totalitarian Regime in Czechoslovakia.“ *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* (1996).
- K. B., „Divadlo, kultura“, *Nezávislá politika* (15. říj. 1938).
- Karásek, Bohumil, „Balet, opera, symfonie“, *Plamen* (březen 1962).
- Karásek, Bohumil, „Prokofjevův Romeo a Julie na Národním divadle“, *Práce* (12. úno. 1950).
- Kožík, František, „Život v tanečních krocích“, *Lidová demokracie* (13. úno. 1982).
- Lidové noviny* (1939).
- Matějka, J. S., „Odkaz vynikajícího choreografa“, *Opus musicum* (1977).
- Moravcová, Věra, „Premiéra mimořádné inscenační kvality“, *Rudé právo* (25. čvn. 1971).
- Nyklová, Milena, Weigl, Petr, „Gesto silnější než slovo“, *Svět práce* (4. dub. 1973).
- OK, „Úspěch brněnského baletu“, *Čin* (8. lis. 1947).
- Ol, „Prokofjevův balet v Olomouci“, *Svobodné slovo* (3. úno. 1961).

- P, „Romeo a Julie počtvrté v Brně“, *Svobodné slovo* (6. úno 1965).
- Pb., „Tvůrčí čin“, *Československý voják* (1971).
- Pečman, Rudolf, „Po čtvrté v Brně“, *Hudební rozhledy* (únor 1965).
- Pečman, Rudolf, „Romeo a Julie jubilejní“, *Hudební rozhledy* (30. srp. 1962).
- Pečman, Rudolf, „Světlo v temnotách“, *Sborník prací filozofické fakulty brněnské univerzity* (1992–1993).
- Petříková, Věra, „Nové balety v Národním divadle“, *Lidové noviny pražské* (8. úno. 1950).
- Petříková, Věra, „Nový Romeo a Julie“, *Obrana lidu* (23. led. 1962).
- Petříková, Věra, „Romeo a Julie nově“, *Práce* (1. čvc. 1971).
- Petříková, Věra, „Romeo a Julie v Praze“, *Lidové noviny* (26. kvě. 1948).
- Petříková, Věra, Němeček, Jiří, „Čím je mi Romeo a Julie“, *Svět sovětů* (14. úno. 1962)
- Racek, Jan, „Světová premiéra Prokofěvova baletu“, *Moravská orlice* (1. led. 1939).
- Rey, Jan, „Romeo a Julie v Národním divadle“, *Divadlo* (únor 1950).
- Rey, Jan, „Baletní sezóna 1949–50“, *Práce* (16. čvc. 1950).
- Rey, Jan, „Na okraj Prokofěvova baletu ‚Romeo a Julie‘“, *Divadlo Praha* (březen 1955).
- Rey, Jan, „Prokofěvův balet v Brně“, *Práce* (8. lis. 1947).
- Rey, Jan, „Prokofjevovo taneční drama“, *Literární noviny* (27. led. 1962).
- Rey, Jan, „Romeo a Julie“, *Divadelní noviny* (16. dub. 1958).
- RT, „Úspěch brněnských divadel v IV. divadelní žatvě 1954–55“, *Rovnost* (10. zář. 1955).
- Schmidová, Lidka, „Baletní Romeo a Julie v Plzni“, *Lidová demokracie* (17. čvn. 1964).



- Schmidová, Lidka, „Prokofjevův Romeo a Julie opět v Brně“, *Lidová demokracie* (4. úno. 1965).
- Schmidová, Lidka, „Romeo a Julie v Jihočeském divadle“, *Lidová demokracie* (9. pro. 1965).
- Schmidová, Lidka, „Romeo a Julie v Liberci“, *Zemědělské noviny* (3. dub. 1958).
- Schmidová, Lidka, „Ještě je čas“, *Jihočeská pravda* (19. pro. 1965).
- Schmidová, Lidka, „Premiéra Prokofjevova baletu“, *Pravda* (21. čvn. 1964).
- Schmidová, Lidka, „Významná premiéra libereckého baletu“, *Cesta míru* (5. dub. 1958).
- Sva, „Romeo a Julie v ostravském baletu do Shakespearovského roku“, *Práce* (18. led. 1964).
- Sychra, Antonín, „Romeo a Julie ve Smetanově divadle“, *Večerní Praha* (22. led. 1962).
- Špelda, Antonín, „Romeo a Julie baletně“, *Hudební rozhledy* (červenec 1964).
- Štědroň, Bohumír, „Dvořákovy Slovanské tance“, *Lidové noviny* (8. zář. 1939).
- Štědroň, Bohumír, „Prokofjevův slavný balet na brněnské scéně“, *Svobodné slovo* (5. led. 1955).
- Trojan, Josef, „Klasická podoba S. Prokofjeva“, *Práce* (2. úno. 1965).
- Tůma, Martin, „Nástup mladé generace“, *Svět socialismu* (1971).
- V., „Prokofjevův balet Romeo a Julie“, *Lidová demokracie* (31. led. 1950).
- Vašek, Roman, „K jednomu opomíjenému prvenství – O světové premiéře Prokofjevova baletu Romeo a Julie v Brně v roce 1938“, *Divadelní revue* (září 2004).
- Vašut, Vladimír, „Neznal jsem Psotu“, *Taneční listy*, roč. 6, č. 6 (1968).
- Vašut, Vladimír, „Romeo, Julie a balet“, *Kultura* (25. led. 1962).
- Vítula, Jiří, „Kůrův Romeo v Praze“, *Rovnost* (15. čvc. 1971).

Vitula, Jiří, „Prokofjevův balet Romeo a Julie, jak jej neznáme“, *Československý svět* (2. zář. 1971).

Volek, Jaroslav, „Desetkrát Prokofjev“, *Kulturní tvorba* (13. čvn. 1963).

Vrba, Přemysl, „Balet Romeo a Julie“, *Nová svoboda* (27. kvě. 1962).

Vš, „Prokofjevův ‚Romeo a Julie‘ v Olomouci, *Lidová demokracie* (3. úno. 1961).

W, „Představení, které není mimo diskusi“, *Mladá fronta* (29. led. 1962).

### **Elektronické zdroje**

Anderson, Jack. „George Skibine, 60, dancer since age of 5 and choreographer.“ *The New York Times* (16. led. 1981). Přístupné 24. led. 2021, <https://www.nytimes.com/1981/01/16/obituaries/george-skibine-60-dancer-since-age-of-5-and-choreographer.html>.

Antonín Dvořák. „Romeo a Julie, předehra, B35“. Přístupné 5. bř. 2021, <http://www.antonin-dvorak.cz/b35>.

Atlantic Ballet of Canada. „Romeo and Juliet Fantasy.“ Přístupné 24. led. 2021, <https://www.atlanticballet.ca/en/creations/romeo-and-juliet-fantasy/>.

Conrad, Jon Alan. „West Side Story.“ Grove Music Online. 2002. Přístupné 19. led. 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-5000009114>.

Dibble, Jeremy. „Lambert, (Leonard) Constant.“ Grove Music Online. 2001. Přístupné 24. led. 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000015883>.

Divadlo J. K. Tyla v Plzni. „Divadlo J. K. Tyla v Plzni.“ Přístupné 23. bř. 2021, <https://www.djkt.eu/divadlo-j-k-tyla-v-plzni>.

Divadlo v Dlouhé. „Romeo, Julie a tma“. Přístupné 19. led. 2021, <https://www.divadlodlouhe.cz/repertoar/romeo-julie-a-tma/>.

Encyclopaedia Britannica. „American Ballet Theatre.“ 18. pro. 2019. Přístupné 28. úno. 2021, <https://www.britannica.com/topic/American-Ballet-Theatre>.

Fay, Laurel, a Fanning, David. „Shostakovich, Dmitry.“ Grove Music Online. 2001. Přístupné 29. led. 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000052560>.

Kalina, Petr, „Psota, Ivo Váňa“, Český hudební slovník osob a institucí. 2007. Přístupné 28. úno. 2021, [https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com\\_mdictionary&task=\\_record.record\\_detail&id=4913](https://www.ceskyhudebnislovník.cz/slovník/index.php?option=com_mdictionary&task=_record.record_detail&id=4913).

Kenneth MacMillan. „Biography.“ Přístupné 26. bře. 2021, <https://www.kennethmacmillan.com/best-friends>.

Národní divadlo moravskoslezské. „O archivu.“ Přístupné 22. bře. 2021, <https://www.ndm.cz/cz/stranka/409-o-archivu.html>.

Národní divadlo. „Opera – umělecký soubor.“ Přístupné 10. dub. 2021, <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/soubory/opera/umelecky-soubor>.

Národní divadlo. „Státní opera – historie.“ Přístupné 27. bře. 2021, <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/sceny/statni-opera/historie>.

Nováková, Jitka. „Vývoj názvu instituce.“ Národní divadlo Brno – historie. Přístupné 22. úno. 2021, <http://www.ndbrno.cz/o-divadle/online-archiv/vyvoj-nazvu-instituce>.

Osmančíková, Tereza, „Historie – balet.“ Národní divadlo moravskoslezské. Přístupné 28. bře. 2021, <https://www.ndm.cz/cz/balet/stranka/47-historie-balet.html>.

Oxford Reference. „Mats Ek.“ Přístupné 12. dub. 2021, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095745709>.

Oxford Reference. „Vincenzo Galeotti.“ Přístupné 22. led. 2021, <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095840947>.

Parr, Freya. „Classical music inspired by Shakespeare.“ *BBC Music Magazine* (17. dub. 2019). Přístupné 19. led. 2021, <https://www.classical-music.com/features/works/classical-music-inspired-shakespeare/>.

Prokofiev, Sviatoslav. „The house in which Romeo and Juliet was born.“ *Three Oranges Journal* (květen 2006). Přístupné 28. led. 2021, <http://www.sprkfv.net/journal/three11/polenovo.html>.

Redepenning, Dorothea. „Prokofiev, Sergey.“ Grove Music Online. 2001. Přístupné 27. led. 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000022402>.

Sasha Waltz. „Projects – productions.“ Přístupné 24. led. 2021, <https://www.sashawaltz.de/en/productions/#>.

Sasha Waltz. „Transfer of production »Roméo et Juliette« to Dutch National Opera Amsterdam.“ 2016. Přístupné 24. led. 2021, <https://www.sashawaltz.de/en/transfer-of-production-romeo-et-juliette-at-dutch-national-opera-amsterdam/>.

Slovenské národné divadlo. „History posters 1930/1931.“ Přístupné 24. úno. 2021, <https://snd.sk/history-posters-19301931>.

Šemberová, Zora. „Reminiscences of the First Production of Romeo and Juliet in Brno.“ *Three Oranges Journal* (květen 2009). Přístupné 6. bře. 2021, <http://www.sprkfv.net/journal/three17/reminiscences1.html>.

The Australian Ballet. Happily Ever After: The Ballets Russes' Romeo and Juliet.“ 2011. Přístupné 24. led. 2021, <https://australianballet.com.au/behind-ballet/happily-ever-after-the-ballets-russes-romeo-and-juliet>.

Wiley, Roland John. „Tchaikovsky, Pyotr Il'yich.“ Grove Music Online. 2001. Přístupné 19. led. 2021, <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.01.0001/omo-9781561592630-e-0000051766>.

## Přílohy

### Příloha č. 1 – popis obsahu inscenace baletu *Romeo a Julie* z roku 1938

#### Prolog

Dva rody, v obou tatáž stará čest,  
ve Veroně, kam klademe svůj zpěv,  
ze staré zášti vznesly znovu pěst,  
že rodnou ruku třísní rodná krev.

Z osudných ledví obou nepřátel  
se rodí bědný milující pár  
a v šerém losu, jenž je obestřel,  
svou smrtí pohřbí starý rodný svár.

A jejich láska, z které prchl smích,  
a věčná zášť, jež hrozí stále všem  
a uhasne až smrtí milených –  
dvě hodiny teď půjdou jevištěm.

A popřáte-li sluchu těch pár chvil,  
chcem nedostatky zlepšit ze všech sil.

#### 1. scéna

Sluhové rodin Monteků a Kapuletů jsou nesmiřitelní nepřátelé jako jejich páni – jak se sejdou, hádají se a rvou. Veronský kníže uklidňuje jejich potyčku a hrozí trestem smrti každému rušiteli míru.

#### 2. scéna

V domě Kapuletů se připravuje ples. Mezi hosty je Paris se svým Černouškem a maskovaný Romeo s Merkutiem a Benvoliem. Romeo setkává se tu se svou láskou Julií. Tybalt poznal Romea z rodu Monteků a jediné úsilí Kapuletovo zabraňuje šarvátce a zachraňuje veselý průběh plesu. Romeo je nešťasten. Poznal, že milovaná Julie je dcerou nepřátelského Kapuleta – přece se však po plese vloudí do sálu, aby se setkal s Julií...

### 3. scéna

Veselí a tance hýří veronskými ulicemi, ale ani Merkutio s Benvoliem nezaplaší Romeovu zádumčivost. Rozradostňuje ho pozvání Julie na schůzku u františkána bratra Lorenza.

### 4. scéna

Romeo s Julií žádají mnicha Lorenza, aby je oddal. Dojat jejich láskou, žehná sňatku mladých milenců, neboť věří, že jejich sňatek promění nepřátelství Monteků a Kapuletů v trvalý mír.

### 5. scéna

Při slavnosti květů zabije Tybalt v šarvátce Merkutia. Romeo chce pomstít smrt svého přítele, tasí a Tybalt v zápasu podléhá. Romeovi hrozí knížetem vyhlášený trest smrti.

### 6. scéna

Před útekem z Verony loučí se Romeo se svou chotí. Julie trpí a trpí tím víc, když rodiče žádají, aby se provdala za Parise.

### 7. scéna

U šlechtěného Lorenza hledá Julie radu, jak uniknout sňatku s Parisem. Odnáší si uspávací nápoj, který má způsobit její zdánlivou smrt.

### 8. scéna

Rodiče odpouštějí Julií její vzdor a připravují svatbu s Parisem. Julie vypije uspávací lék a zdánlivě zmirá.

### 9. scéna

Paris odevzdává Juliiným rodičům svatební dary. Do jásavého veselí svatebních hostů zazní pláč zděšené chůvy nad smrtí Juliinou.

### Epilog

Zoufalý Romeo, přesvědčen, že Julie skutečně zemřela, končí své utrpení požitím prudkého jedu. Julie se probouzí, uzří mrtvého miláčka a odchází za ním ze světa, který nepřál jejich veliké lásce. Musela zemřít láska, aby zemřela zášť Monteků a Kapuletů –?

— — —<sup>358</sup>

---

<sup>358</sup> Viz cedule k inscenaci „Romeo a Julie“. Archiv Národního divadla Brno, oddělení umělecké dokumentace, složka Romeo a Julie 1938.

## **Příloha č. 2 – popis obsahu inscenace baletu Romeo a Julie z roku 1971**

Prolog – Těla mrtvých milenců

I. část: Renesanční Verona je rozdělena záští mezi dvěma rody, Kapulety a Monteky. Na náměstí doutná spor. Přichází mladý Montek Romeo, který sleduje veronskou krásku Rosalinu, přichází i Tybalt, zapřísáhlý nepřítel Monteků. Dav na náměstí vítá mezi sebou Romeova přítele Merkucia a jeho družinu. Romeo se svěřuje Merkuciovi se svou touhou po lásce. Znovu však vypukne hádka mezi stoupenci Monteků a Kapuletů, která přeroste v krvavou řež a zastaví všechn ostatní život. Když veronský kníže zasahuje se svým vojskem, nachází na dlažbě mrtvé oběti. Je ořesen záští, která budí stálý nepokoj a vede ke zmaru životů. Vydá zákaz používat zbraně.

Před palácem Kapuletů se schází veronská šlechta. Romeo, opět v patách Rosalině, se tu setkává s Merkuciem. Oba maskováni vstupují do znepráteleného domu, aby se mohli zúčastnit plesu. V tento večer je poprvé uvedena do společnosti Kapuletova dcera Julie. Její půvab a krása schvátí nejen Parise, kterému je Julie odedávna zaslíbena, ale i Romea. Prudkým výbuchem lásky získává srdce mladé dívky. Romea však poznává Juliin bratranec Tybalt. Merkucio, který se postaví proti Tybaltovi, zabrání jejich srážce a umožní Romeovi uprchnout. Rozzuřený Tybalt strhne Merkuciovi masku a jen zásah Kapuletův zabrání krvavé rvačce. Julie marně hledá Romea. Hosté odcházejí a Kapulet se svou manželkou domlouvají Juliin sňatek s Parisem.

Do zahrady paláce, pod okna Juliiny ložnice, přichází Romeo. Je svědkem Juliina vyznání a znovu ji přesvědčuje o své lásce. Teprve nyní Julie poznává, že Romeo je synem zneprátelené rodiny. Uvěří však spolu s ním, že jejich tajný sňatek oba rody usmíří. Blíží se ráno, které oba milence rozloučí.

II. část: Romeo a Julie se setkávají na prahu kostela, ve kterém je má tajně oddat kněz Lorenzo.

Město se probouzí k slavnosti. Veselý dav obklopuje Merkucia i jeho družinu. Přichází však Tybalt, aby se Merkuciovi pomstil. Marně se však snaží vyvolat hádku, marně vyzývá k souboji. Merkucio odmítá. Náměstím se vrací z kostela Julie, brzy po ní přichází Romeo. Tybalt odpovídá posměchem na jeho pokusy o smír, přede všemi Romea potupí. Merkucio, který nesnese pohanu svého přítele, vyzývá nyní Tybalta k souboji. Za okamžik je zasažen Tybaltovou zákeřnou ranou a padá mrtev k zemi. Všichni jsou zděšeni jeho činem. Romeo se vrhá na Tybalta a v zoufalém boji ho zabíjí. Celé město se

sbíhá k místu tragédie. Romeo prchá. Veronský kníže trestá oba rody a Romea vypovídá z města. Julie oplakává ve své ložnici Tybaltovu smrt, která se stala další překážkou v lásce obou mladých lidí. Romeovo zoufalství ji však znovu přivádí do jeho manželské náruče.

Kapuletová chce rychle změnit ovzduší smutku za veselí svatební, vítá proto ve svém domě Parise a domlouvá s ním den sňatku s Julií. Romeo se loučí s Julií a prchá z Verony. Zoufalá Julie marně odmítá sňatek s Parisem, který je již stanoven. Julie prosí o pomoc kněze Lorenza, který jí dává nápoj, jenž ji má na tři dny zbavit života a tak zabránit nežádoucímu sňatku. Zatím co jí Parisovi hudebníci hrají pod okny milostnou serenádu, klesá Julie ve svém pokoji účinkem jedu. Chůva jde Julii předvést svatební šat, nachází ji však mrtvou. Dům i město se zahalí ve smutek.

Do hrobky Kapuletů, v níž je pochována Julie, se vloupá Romeo. Šílený bolestí nechce sám dále žít. Vypije smrtelný jed a klesá k zemi. Jako zázrakem se před jeho očima probouzí Julie. Radostně ho objímá, líbá a vypráví mu svoji lest. Nevidí Romeův stav. Romeo se marně snaží sledovat svou ženu, která s ním chce uprchnout z hrobky. Na schodech klesá mrtev k zemi. Julie teprve nyní poznává, co se skutečně stalo a v zoufalství se probodne Romeovou dýkou.<sup>359</sup>

### **Příloha č. 3 – seznam použitých hudebních čísel baletu Romeo a Julie v inscenaci z roku 1971**

#### Prolog

č. 35 – *Romeo se rozhodl pomstít Merkutiovu smrt*; využit byl pouze závěr čísla

č. 36 – *Finále druhého jednání*

#### I. část

č. 4 – *Ranní tanec*

č. 12 – *Masky*

č. 5 – *Hádka*

č. 6 – *Souboj*; číslo bylo zkráceno

č. 7 – *Vévodův příkaz*

č. 8 – *Mezihra*

---

<sup>359</sup> Viz program k inscenaci *Romeo a Julie* z roku 1971. Virtuální studovna Divadelního ústavu Institutu umění. Přístupné 18. dub. 2021, <https://covid-vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=18466&mode=0>.



- č. 13 – *Tanec rytířů*
- č. 14 – *Variace Julie*
- č. 15 – *Merkutio*; číslo bylo zkráceno
- č. 8 – *Mezihra*; číslo zaznělo již dříve
- č. 19 – *Balkónová scéna*
- č. 20 – *Variace Romea*
- č. 21 – *Juliin a Romeův milostný tanec*
- č. 43 – *Mezihra*; číslo bylo využito jako leitmotiv Lorenza

## II. část

- č. 30 – *Lidé pokračují ve veselí*
- č. 25 – *Tanec s mandolínami*
- č. 31 – *Další veřejné veselí*
- č. 32 – *Tybalt potkává Merkutia*
- č. 33 – *Souboj*
- č. 35 – *Romeo se rozhodl pomstít Merkutiovu smrt*
- č. 36 – *Finále druhého jednání*; číslo zaznělo již v prologu
- č. 37 – *Introdukce*
- č. 38 – *Romeo a Julie*
- č. 39 – *Poslední rozloučení*
- č. 40 – *Chůva*
- č. 41 – *Julie se odmítá provdat za Parise*; číslo bylo upraveno
- č. 42 – *Julie o samotě*
- č. 43 – *Mezihra*; číslo zaznělo již dříve (leitmotiv Lorenzův)
- č. 44 – *V cele pátera Lorenza*; číslo bylo zkráceno
- č. 48 – *Aubade (Ranní serenáda)*
- č. 51 – *Juliin pohřeb*
- č. 48 – *Aubade*; číslo bylo zkráceno a zaznělo již dříve
- č. 52 – *Juliina smrt*<sup>360</sup>

---

<sup>360</sup> Číslováno podle sovětské verze z roku 1940. Názvy jednotlivých čísel jsou volně přeloženy z ruského originálu.

Viz: Prokofjev, Sergej, „Romeo i Džul'jetta.“

#### **Příloha č. 4 – přehled uvedení baletu Romeo a Julie v českých divadlech po roce 1971 do současnosti**

Státní divadlo Brno, 1978, choreografie Jiří Němeček<sup>361</sup>  
Státní divadlo Ostrava, 1982, ch. Albert Janíček  
Státní divadlo Brno, 1984, ch. Jiří Němeček (obnovena jeho dřívější verze)  
Divadlo J. K. Tyla Plzeň, 1986, ch. Libuše Králová  
Státní divadlo Zdeňka Nejedlého Ústí nad Labem, 1990, ch. Jiří Blažek  
Divadlo F. X. Šaldy Liberec, 1995, ch. Petr Šimek  
Divadlo J. K. Tyla Plzeň, 1996, ch. Robert Balogh  
Národní divadlo v Brně, 1996, ch. Zdeněk Prokeš  
Národní divadlo v Praze, 1998, ch. Libor Vaculík, r. Petr Weigl  
Moravské divadlo Olomouc, 2000, ch. Robert Balogh  
Městské divadlo Ústí nad Labem, 2001, ch. Daniel Wiesner  
Národní divadlo v Praze, 2006, ch. Youri Vámos  
Národní divadlo moravskoslezské, 2007, ch. Igor Vejsada, r. Michael Tarant  
Jihočeské divadlo České Budějovice, 2012, ch. Attila Egerházi  
Národní divadlo v Praze, 2013, ch. Petr Zuska  
Moravské divadlo Olomouc, 2013, ch. Robert Balogh  
Divadlo J. K. Tyla Plzeň, 2015, ch. Libor Vaculík  
Divadlo F. X. Šaldy Liberec, 2016, ch. Alena Pešková  
Národní divadlo Brno, 2019, ch. Mário Radačovský, r. Martin Glaser  
Severočeské divadlo Ústí nad Labem, 2019, ch. Marika Hanušová<sup>362</sup>

---

<sup>361</sup> Termín choreografie dále v odstavci uváděn pouze zkratkou ch. V případech, ve kterých byla režijní a choreografická práce rozdělena mezi dva umělce, je zmíněn také autor režie – zkratkou r.

<sup>362</sup> V seznamu jsou uvedeny tehdejší názvy divadel.

Viz: „Romeo a Julie“. Virtuální studovna Divadelního ústavu. Přístupné 18. dub. 2021, <https://covid-vis.idu.cz/Productions.aspx>.

## Příloha č. 5 – obrázková příloha (fotografie apod.)



Obrázek č. 1 – Cedule k inscenaci baletu Romeo a Julie z roku 1938

Přístupné v archivu Národního divadla Brno, oddělení umělecké dokumentace, složka Romeo a Julie 1938.

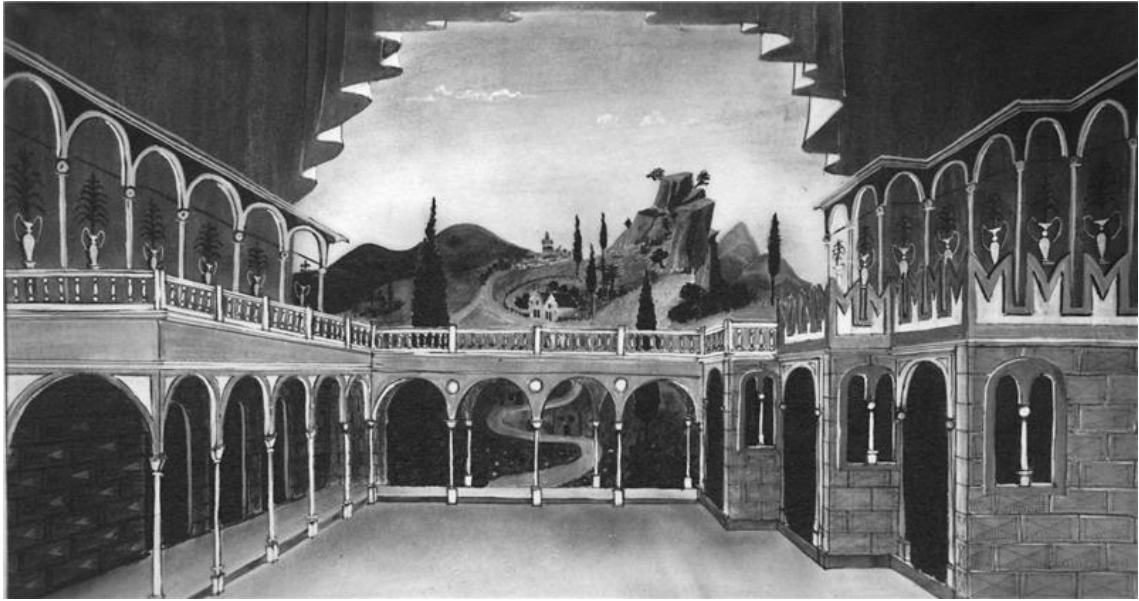


Obrázek č. 2 – Fotografie sborové scény z inscenace baletu Romeo a Julie z roku 1938

Přístupné v archivu Národního divadla Brno, oddělení umělecké dokumentace, složka Romeo a Julie 1938.



**Obrázek č. 3 – Fotografie ústředních postav z inscenace baletu Romeo a Julie z roku 1938**  
Přístupné v archivu Národního divadla Brno, oddělení umělecké dokumentace, složka Romeo a Julie 1938.



**Obrázek č. 4 – Scénografický návrh z inscenace baletu Romeo a Julie z roku 1950**  
Přístupné v archivu Národního divadla, složka B 105 a – Romeo a Julie 1950.



**Obrázek č. 5 – Fotografie ústřední dvojice z inscenace baletu Romeo a Julie z roku 1950**  
Přístupné v archivu Národního divadla, složka B 105 a – Romeo a Julie 1950.



**Obrázek č. 6 – Scénografický návrh z inscenace baletu Romeo a Julie z roku 1971**  
Přístupné v archivu Národního divadla, složka B 105 c – Romeo a Julie 1971.



**Obrázek č. 7 – Fotografie souboje Romea s Tybaltem z inscenace baletu Romeo a Julie z roku 1971**  
Přístupné v archivu Národního divadla, složka B 105 c – Romeo a Julie 1971.



**Obrázek č. 8 – Fotografie ústřední dvojice z inscenace baletu Romeo a Julie z roku 1971**  
Přístupné v archivu Národního divadla, složka B 105 c – Romeo a Julie 1971.