

UNIVERZITA JANA AMOSE KOMENSKÉHO PRAHA

BAKALÁŘSKÉ PREZENČNÍ STUDIUM

2014-2018

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Dominik Peřina

**Balety Libora Vaculíka vytvořené na základě literární
předlohy pro baletní soubor Divadla J. K. Tyla v Plzni**

Praha 2018

Vedoucí bakalářské práce: Mgr. Libuše Hronková

JAN AMOS KOMENSKY UNIVERSITY PRAGUE

BACHELOR FULL-TIME STUDIES

2014-2018

BACHELOR THESIS

Dominik Peřina

**Libor Vaculík's Ballet, created on the basis of a literary
masterpiece for the J. K.Tyl Theater Ballet Theater in Pilsen**

Prague 2018

The Bachelor Work Supervisor: Mgr. Libuše Hronková

Prohlášení

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

Souhlasím s prezenčním zpřístupněním své práce v univerzitní knihovně.

V Praze dne

Dominik Peřina

Poděkování

Děkuji Mgr. Libuši Hronkové za ochotu a pomoc při vedení bakalářské práce. Dále velice děkuji Liboru Vaculíkovi za ochotu při získávání informací pro praktickou část této práce.

Anotace

V této práci bude mým cílem prozkoumat korespondence mezi klasickou literární předlohou a scénickým provedením třech baletů vytvořených v letech 2010 – 2015 významným choreografem a libretistou Liborem Vaculíkem pro divadlo J.K. Tyla v Plzni. Zaměřím se na balety: Anna Karenina, Romeo a Julie, Zvoník od Matky Boží a jejich literární předlohy.

Klíčová slova

Balet, Divadlo, Choreografie, Libor Vaculík, Libreto, Scénář, Scénografie, Světelný design, Tanec, Umění

.

Annotation

In this work, I will be to examine the correspondence between the classical literary design and the stage performance of three ballets created between 2010 and 2015 by Libor Vaculík, choreographer and librettist for J.K. Tyla in Pilsen. I will focus on ballets: Anna Karenina, Romeo and Juliet, Bell from The Mother of God and their literary masterpieces.

Keywords

Art, Ballet, Dance, Choreography, Libor Vaculík, Libretto, Light Design, Scenography, Screenplay, Theater

OBSAH

ÚVOD.....	8
TEORETICKÁ ČÁST.....	9
1 ÚLOHA LIBRETA V BALETU A MOŽNOSTI ANALÝZY TANEČNÍ INSCENACE.....	9
2 PŘEDSTAVENÍ LIBORA VACULÍKA JAKO REŽISÉRA, CHOREOGRAFA A LIBRETISTY	19
3 CHOREOGRAFICKÁ TVORBA LIBORA VACULÍKA V RŮZNÝCH DIVADLECH V ČR A STRUČNÉ PŘEDSTAVENÍ JEHO NEJVÝZNAMNĚJŠÍCH DĚL.....	22
PRAKTICKÁ ČÁST	24
4 CHOREOGRAFICKÁ TVORBA LIBORA VACULÍKA PRO DIVADLO J. K. TYLA V PLZNI OD R. 2000	24
4.1 Literární předloha a balet Zvoník od Matky Boží (2010).....	25
4.2 Literární předloha a balet Anna Karenina (2013)	32
4.3 Literární předloha a balet Romeo a Julie (2015)	39
ZÁVĚR	43
SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ.....	44
SEZNAM ZKRATEK	45
SEZNAM OBRÁZKŮ	46
SEZNAM PŘÍLOH.....	47

ÚVOD

Téma této bakalářské práce jsem si vybral z toho důvodu, že v letech 2011 – 2014 jsem působil jako baletní a muzikálový tanečník v divadle J. K. Tyla v Plzni. Ve dvou ze třech v této bakalářské práci zkoumaných inscenací jsem účinkoval osobně. Musím uznat, že již tehdy jsem byl poměrně fascinován způsobem proměny literárního díla v baletní inscenaci. Je nutno podotknout, že pan Libor Vaculík, jehož baletním inscenacím se chci v této práci věnovat, si rád volí velká klasická literární díla, která jsou velmi obtížně přenositelná na divadelní jeviště. Není jednoduché zestručnit dějovou linku rozsáhlého románu do dvouhodinového představení, dokázat zachytit atmosféru doby, ve které se děj románu odehrává, a ztvárnit velké množství detailů a nuancí, které jsou verbálně popsány v knižní předloze. O to větší výzvou je zpracování tak velkých děl jako je Anna Karenina, Zvoník od Matky Boží a Romeo a Julie. Tyto tři baletní adaptace a korespondence těchto představení s literární předlohou je cílem mé bakalářské práce.

V teoretické části bych se rád věnoval především úloze libreta v baletu. Rád bych nejdříve definoval co je to libreto obecně. Dále bych zde rád probrat jak stručnou historii baletu jako takového, tak hlavně vývoj baletního libreta od počátku baletního umění až po dnešní dobu. V následujících kapitolách teoretické části bych rád čtenáři představil Libora Vaculíka – významného českého libretistu, scenáristu a choreografa, se kterým jsem měl tu čest spolupracovat a jehož tvorba mě inspirovala k volbě tématu této práce.

V empirické části bych rád nejprve představil tvorbu Libora Vaculíka pro soubor J. K. Tyla v Plzni, protože právě baletní inscenace vytvořené pro tento soubor budu dále analyzovat. V samotné analýze každého díla bych na začátku stručně připomněl čtenáři děj každého ze třech velkých románů, které jsem zvolil pro tuto práci a dále způsob jak tento děj byl libretistou změněn, aby mohlo vzniknout dvouhodinové baletní představení, které by mohlo být ztvárněno na jevišti za těch podmínek, které současné divadlo J. K. Tyla a jeho baletní soubor může nabídnout. Mnohé z těchto poznatků jsem čerpal jak z interview s panem Vaculíkem, jehož plné znění je přílohou této bakalářské práce, tak i z osobní zkušenosti jednoho z účinkujících.

V závěru bych se pokusil o shrnutí své analýzy.

TEORETICKÁ ČÁST

1 ÚLOHA LIBRETA V BALETU A MOŽNOSTI ANALÝZY TANEČNÍ INSCENACE

Různé zdroje mluví o úloze libreta a libretu samotném odlišně, ač všechny mají hodně společného. Tak například Božena Brodská a Vladimír Vašut ve známé knize *Svět tance a baletu* uvádí: „Jednoduše řečeno, libreto je literární podklad (nebo základ) baletu, slovní vyjádření jeho děje, ‚příběhu‘, jeho myšlenková, ideově umělecká kostra. Jinak: je to žánr slovesnosti, vázaný svou genezí, funkcí i existencí na scénu. Libreto určuje rozměr a stavbu díla, člení je do dějství a obrazů, stanovuje množství a charakter jednajících postav, napovídá žánrově i stylově řešení baletu. Jeho ideový záměr se projevuje ve výběru námětu, v jeho dramatickém konfliktu, v rozvinutí fabule a ve vývoji jednajících charakterů. Libreto je tedy především nositelem obsahu budoucího jevištního díla.“¹

Ladislav Glaser ve svém strojopisu *Funkce libreta v baletu* píše: „Libreto je jedním ze základních kamenů každého baletního představení. Baletní libreto vypráví děj, popisuje scénu, v níž se příslušný děj odehrává. Vysvětluje jednání osob a případně pohnutky, vedoucí k určitému jednání. Zásadně však nedává interpretům do rukou pevný text jejich jevištní řeči a projevů.“ Pan Glaser taky zcela logicky uvádí, že „otázka takového pevného textu vyjadřování postavy spočívá nikoliv v práci libretisty, ale v práci a schopnostech choreografa, režiséra a představitelů. Libreto je tedy – stručně řečeno – slovesným podkladem baletu. Jako slovesné umění libreto sehrálo velkou roli v celé historii baletu. Posláním libreta je vytvořit dramaticky příběh, děj, který musí být zpracován dalšími tvůrci – skladatelem, choreografem a tanečníky, aby mohl být uveden na scéně.“²

V tomto stádiu bych se chtěl velmi stručně věnovat historii baletu jako takovému a úloze libreta v něm z retrospektivy dějin.

¹ Brodská, B., Vašut, V. *Svět tance a baletu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, s. 17. ISBN 80-7331-004-X.

² Glaser L. *Funkce Libreta baletu*. Strojopis uložený v knihovně Divadelního ústavu v Praze, signatura MB 2883. s. 2-3.

Balet se zrodil jako žánr v 16. století za doby Kateřiny Medicejské. Za první baletní představení mnozí historici umění považují komponované představení, slavný Ballet Comique de la Reine, které proběhlo 15. října 1581 v Louvru v Paříži. Představuje vrcholnou formu "balletu de cour." Hlavním tvůrcem celého představení byl Ital Belgioso Baltazarini (Balthasar de Beaujoyeulx), který vytvořil choreografii a v podstatě i režii. Jako námět si vybral Čarodějku Kirké – L'Enchanteresse Circé, což je vlastně příběh z řecké mytologie. Na představení se podílelo vícero umělců: autorem scénáře byl dvorní básník Le Chesnay, hudbu vytvořil de Beaulieu, dekorace a kostýmy navrhl dvorní malíř Patin. Tím poprvé v historii tance došlo ke sjednocení prvků tvořících taneční drama: libreta, hudby, výpravy, pantomimy a tance. To je dodnes základní podmínkou charakterizující balet.

Zajímavé je, že tento první balet jakoby určil směr pro celé období renesance a baroka, který se vyznačuje velkým zájmem o příběhy z mytologie jakožto náměty pro libreta baletů. Samotný balet de cour měl také poměrně přesně danou strukturu: začínal ouverturou, to jest recitovaným úvodem, kde se vyložil námět, po němž následovalo mnoho výstupů a tanečně pantomimických pohybů, v nichž se postupně vyvíjel děj, který posléze vrcholil grand balletem.

Francie přispěla k tomu, aby se balet začal vyvíjet jako samostatná forma. Hlavním městem baletního světa se stala Paříž. V tradici dvorních představení pokračovali i další francouzští vládcí. Velkou pozornost mu věnoval především Ludvík XIV., který vládl na přelomu 17. a 18. století. Byl velmi nadšeným tanečníkem a sám se dvorních baletních představení často zúčastňoval.

Ludvík XIV., více známý jako „král Slunce“, získal toto přívlastek poté, co účinkoval v baletu Jeana-Baptisty Lully nazvaném La Nuite (Noc). Francouzský král si zde „zatančil“ hlavní roli boha Slunce Apollona. Balet trval neuvěřitelných 12 hodin.

Rok 1661 byl ve vývoji baletu zlomový, jelikož znamenal počátek profesionálního baletu. Tohoto roku totiž Ludvík XIV. založil Královskou taneční akademii, která měla připravovat tanečníky, účinkující ve dvorních představeních. Ve dvorních baletech již neúčinkovali šlechtici, jako doposud, ale začali zde vystupovat opravdu profesionální tanečníci.

Prvním ředitelem akademie se stal talentovaný tanečník Pierre Beauchamp, jenž spolu se třinácti akademiky schvaloval nové prvky v baletu a také uzákonil pět

základních pozic nohou (existujících dodnes), sjednotil principy vytočení nohou a zabýval se i zápisem tance pomocí grafických značek. Podobné baletní soubory vznikaly i v ostatních evropských zemích. Jedním z největších byl Ruský císařský balet v Petrohradě, jehož škola byla založena v roce 1738.³

Postupně vedle mytologie přicházejí náměty libret alegorické, komické, heroické, časem i galantní. Až v 17. století se začínají na scéně objevovat jak postavy ze současného života, tak i z renesanční a barokní literatury.

V druhé půlce XVII. století vznikají nové směry, takové jako komedie-balet, opera-balet, ve kterých se značné místo vymezuje baletní hudbě a snaze o dramatizaci.

Počátkem 18. století se pod vlivem doby děj stává mnohem intimnějším, v popředí zájmu se ocitá motiv především milostný: náměty se pohybují ve vztazích a dobrodružstvích záletníků, točí se kolem spleťtých milostných afér atd. Postupně se balet stává také součástí státní reprezentace, zobrazující moc a slávu absolutní monarchie. Libretisté tehdy mimo jiné mají za úkol vkládat do představení příslušné myšlenky.

Ale samostatným druhem umění se balet stává v půlce XVIII. století především díky reformám francouzského choreografa Jeana Noverre (1727-1810). Zakládající na estetice francouzských osvícenců Noverre vytvořil inscenace, ve kterých se příběh "otevívá" pomocí dramaticky výrazných pohybových obrazů, kde nejzásadnější roli hraje hudba jako prvek určující pohyb a čin tanečníka, ale také logický vývoj celého příběhu. Velmi pravděpodobné je i to, že sám Noverre byl ovlivněn názory anglického herce, režiséra a dramatika Davida Garricka, který proslul v shakespearovských rolích a svým působením jako herec a divadelník ovlivnil téměř všechny aspekty anglického divadla 18. století. Zejména jeho příklad vedl ke zcivilnění dobového hereckého projevu, velký důraz kladl na mimiku.

Noverre jim byl uchvácen a snažil se uplatnit tyto principy i v baletních inscenacích. Dbal, aby balet dodržoval všechny zásady dramatu, aby měl expozici, zápletku a rozuzlení. Reformy baletních představení provedené Noverrem nesmírně ovlivnily světové dějiny tohoto druhu umění.

³ Srov. *Historie baletu* [online]. 27 Únor, 2009. Dostupné z: <https://www.tanecnimagazin.cz/2009/02/27/historie-baletu/>

Další rozkvět baletu přichází s obdobím romantismu. Baletní tanečnice zkracují sukně, čímž vznikají dnešní baleríny. Ve snaze se na jevišti “vznášet” a předvádět svou lehkost stoupají na špičky, což dává podnět pro vznik současných baletních špiček.

Což se týče libret epochy romantismu, zde by se to rozhodně neobešlo bez velmi silného vlivů básníků a spisovatelů- romantiků. Klasické náměty Noverre a jeho doby byly odloženy, zmizel i zájem o antiku, obecně se dá říct, že reálný svět s jeho skutečnými příběhy byl téměř úplně opuštěn a jeho místo na jevišti zaujaly bájně stvoření fantazijní: víly, čarodějky, rusalky, elfové atd. Vzhledem k tomu, že celkově vrcholný romantismus byl spíš únikovým hnutím, je zcela pochopitelné, že složitému skutečnému světu preferoval svět iluzí.

Za prototyp romantického baletu můžeme označit *Le Sylphide* na námět Nourritův, či také *Giselle*, jejíž autorem je Theophile Gautier.

Známý nejen jako libretista nýbrž i jako kritik Gautier tehdy vychází ve svých názorech z formalistického stanoviska. „Tanec má totiž být podle něj především potěšením pro oko diváka. Skutečný jediný věčný námět baletu je tanec. První podmínka, která je třeba žádat je krása, tanec je v podstatě pohanský a smyslový. Tanec se málo hodí k tomu, aby tlumočil metafyzické myšlenky, vyjadřuje jen vášně: lásku, touhu se všemi jejími koketnostmi, muže, který utočí a ženu, která se měkce brání. Pro tanec není třeba pravděpodobností, vše má být nemožné. Čím více bude pohádkový a chimérický – tím bude pravděpodobnost méně dotčena... Z toho se dá snadno vyvézt, že Gautier vidí balet jako skutečné *l'art pour l'art* (umění pro umění). V jeho době se tak možná mnohým balet opravdu jevil, však dějiny ukazují, že většina z těchto tvrzení jsou spíš platná jen pro období romantismu.”⁴

Romantické libreto se tím pádem výrazně lišilo od libret z dob Noverre. Nezáleželo mu tolik na přesnosti reálného děje, kladlo většinou důraz právě na taneční scény. Dějové scény byly víceméně nutným doplňkem samotného tance. Funkce libreta epochy romantismu spočívala ve vytváření mělkého příběhu, jímž měly být opodstatněné velké taneční *divertissementy*.

„Romantický balet přetrhal spojitost námětu s reálným člověkem a jeho životem. Doplatil na to svou bezobsažností a formalismem. Básníci, kteří jej uvedli do života, postupně ho opouštěli a tomuto druhu baletu nezbylo nic jiného než přežívat za stálého

⁴ Glazer, L. *Funkce Libreta baletu*. Strojopis uložený v knihovně Divadelního ústavu v Praze, signatura MB 2883, s. 16.

opakování úspěšných inscenací typu *La Sylphide* a *Giselle*. Důležitým momentem pro obnovení řádné libretistiky a pro oživení baletu vůbec bylo období Sergeje Ďagileva. Ten totiž dokázal sjednotit a postavit do služeb tanečního umění nejlepší hudebníky, výtvarníky a literáty současnosti.”⁵

Předtím jsme se téměř nesetkali s původním libretem vytvořeným přímo pro balet. Převážná většina baletů byla adaptací dramatických, epických nebo lyrických děl jinak proslulých a slavných. Málokdy bylo napsáno původní libreto, vlastně tedy scénář psaný básníkem pro baletní potřebu. Tím pádem s Ďagilevem přichází epocha skutečných originálních libret. Umění ruského baletu a Ďagilevovy organizační schopnosti dokázali přimět a strhnout mnoho umělců ke spolupráci ať už z řad skladatelů, libretistů nebo výtvarníků. V hudbě to byli především Sati, Debussy, Stravinskij, výtvarníci Léger a Picasso, básníci Cocteau, Cendrars a jiní. Jean Cocteau byl prostředníkem všeho, byl totiž skutečným básníkem baletu. Beze sporu velmi zajímavým libretem byl jeho balet *Parade* s hudbou Satiho a Picassovou výpravou. Libreto bylo ve svém základě realistické, i když jinak byl tento balet bez pochyby výrazem kubismu. Zřejmě se jednalo o literární provokaci, protože Cocteauovo libreto žertovalo o intelektuální zálibě v cirkusovém životě. *Parade* byla satira na život a shon malé francouzské cirkusové tlupy, které po venkově dělala krátké a rychlé produkce.

Cocteau byl skutečnou hybnou silou baletní libretistické tvorby. Jeho zkušenost literáta, básníka a později filmového scenáristy mu umožňovala tvořit libreta, která odpovídala současným požadavkům, i když nebyla třeba všeobecně srozumitelná. Jejich obsah byl vysoce intelektuální. Forma libreta je vždy taková, jak si jí dnešní moderní balet vyžaduje – krátká povídka bez zbytečných popisností. Podstatou moderního baletního libreta je v první řadě dobře napsaná povídka, která má nosit děj, jdoucí kupředu a zároveň děj, vyjádřitelný srozumitelně tancem bez potřeby výpomocí pantomimy. Tato libreta v sobě nesou stručný děj nabitý dynamikou, jehož hlavním cílem je dosáhnout u diváka co největšího dramatického účinku v co nejkratší době. Příkladem může posloužit balet “Stvoření světa” libretisty Blaise Cendrarse, který zpracoval námět staré africké legendy. Ďagilevovo největší dílo ve světě baletu je bez pochyby založení unikátního baletního souboru *Ballets Russes*.

⁵ Glazer, L. *Funkce Libreta baletu*. Strojopis uložený v knihovně Divadelního ústavu v Praze, signatura MB 2883, s. 23-24.

Repertoár Ballets Russes odrážel umělecké přesvědčení Ďagilevova okruhu. Klasický balet (například Adamova Giselle, Čajkovského Labutí jezero) se objevoval jen výjimečně. Jádro repertoáru tvořily dvě skupiny děl. První sestávala z nově objednaných baletů od moderních skladatelů ruských a později i francouzských a jiných; druhou tvořily baletní adaptace hudby významných skladatelů minulosti, která nutně nebyla s tancem spojována. V prvních letech byla takto využita díla ruských (Glinka, Borodin, Rimskij-Korsakov, Glazunov...) a evropských romantických skladatelů (Schuman, Chopin, Weber), zajímavým pozdějším experimentem bylo využití skladatelů klasické opery buffy (G. Scarlattiho, Cimarosy, Rossiniho) nebo Händela.

„Témata byla důmyslná a mnohdy provokativní. Pařížské obecnstvo se vzbouřilo, když poprvé spatřilo Faunovo odpoledne (L'Après-midi d'un faune) a Svěcení jara (Le Sacre du printemps), dvě mistrovská díla Clauda Debussyho a Igora Stravinského, navzájem sladěná s choreografií Nižinského a návrhy malíře Leona Baksta. Po dobu dvaceti let ruský balet účinkoval každý rok, dokonce během Světové války, a cestoval po světě. Skupina byla mnohotvárná, přizpůsobivá a experimentální. Po roce 1920 napsali pro soubor nová baletní díla francouzští skladatelé Georges Auric, Darius Milhaud, Henri Sauguet, a Francis Poulenc. V roce 1920 skupina pracovala s mladým skladatelem Sergejem Prokofjevem, který vytvořil balety s novými tématy. V roce 1923 napsal Igor Stravinskij jednu z jeho nejdůležitějších prací, balet Les Noces (Svatba). Choreografii pro toto dílo vytvořila Bronislava Nižinská (sestra Václava Nižinského).“⁶

Ďagilevova éra souboru “Ballet Russes” trvala takřka dvacet let (1911-1929). V roce 1929 se soubor rozpadl a její umělci se rozptýlili po celém světě. Sbírali malé kolektivy a předváděli představení, pak začali vytvářet školy, ateliéry a učili v kultivačních třídách. Jedná se především o ty baletní umělce, kteří opustili Rusko během revoluce a občanské války (Anna Pavlova, Václav Nižinskij, Tamara Karsavina a další). Ďagilev je v podstatě zachránil – jeho „Ruské sezóny“ způsobily takový zájem o balet, že tyto perfektně vyškolení tanečníci byli schopni najít místo ve změněném světě, zakořenit v jiných zemích a učit své studenty tam. Ve skutečnosti vytvořili národní balety mnoha evropských zemí a Ameriky.

⁶ Wikipedie [online]. 5. říjen, 2017. Autoritní data: GND: 16047158-8. Dostupné z https://cs.wikipedia.org/wiki/Ballets_russes

Následující historii baletu 20. století charakterizují procesy asimilace tradic ruského klasického baletu v evropských baletních souborech. Téměř pro všechny oblasti byla nově charakteristická tendence popření zákonů klasické choreografie – choreografové této doby pracovali pod heslem: „Pryč s baletními špičkami a kanony!“ Domnívali se, že v soudobé choreografii můžou spíš zaujmout nová témata, která odráží vnitřní svět moderního člověka a kde nejsou potřeba starší metody. Začínají hledat jiné způsoby vyjadřování – v obrazech zrekonstruovaných tanců minulých dob, v plastice a rytmu orientálního tance, próze, poezií a hudbě inspirované obrazy. Předchůdci moderních trendů byli Francois Delsarte a Emil Jacques-Dalcroze. Delsarte studoval "tělesné pohyby", expresivitu dětí, dospělých a duševně nemocných, snažil se systematizovat gesta ve smyslu významu a emocionálního zbarvení. Stal se zakladatelem vědy tělesné expresivity, lidského těla, uměleckého nástroje expresivity, a proto mu moderní balet dluží hodně.

Ve 20. století trendům vedou balety metaforické, bezdějové, symfonické. Důležitou roli začíná hrát moderní tanec, folklorní prvky, zobrazení pomocí baletu denní rutiny, sportu, objevují se i jazzový slovník. Ve druhé polovině 20. století se cítí značný rozvoj postmodernismu a to především v arzenálu výrazových prostředků, který zahrnuje využití v baletních představení filmu, foto a videoprojekce, světelných a zvukových efektů, elektronické hudby, “happeningu” jako součásti děje (diváci jsou zapojení do děje na jevišti). Důležitým se stává žánr kontaktní choreografie, kde je tanečník „v kontaktu“ s objekty na scéně a jevištěm jako se subjekty tance. Stávají se populárními krátké baletní miniatury (povídky, baletní novely). Zeměmi nejrozvinutější choreografické kultury byly Velká Británie, USA, Francie, SSSR. Velkou roli ve vývoji světových baletních tanečníků hrála také druhá vlna ruské emigrace (R. Nurijev, N. Makarova, M. Baryšnikov) a tanečníci z ruské školy, kteří získávají angažmá na západě (M. Plisecka, A. Asylmuratova (r.1961), H. Ananiashvili (r.1963), V. Malahov (r.1968), A. Ratmanský (r.1968).

„Obecně řečeno, balet smí všechno. Zákazy a výluky neexistují. Vše je dovoleno. Ovšem – musí se to umět. Musí se to umět už v libretu. To je totiž umělecký výtvar sui generis: vyžaduje specifický talent a tvořivé vlohy stejně jako znalost ‘řemesla’, to jest podmínek a svébytných možností taneční scény, baletního divadla.“⁷ Je nutno podotknout, že stejně existují jisté požadavky pro vytváření dějového baletu i v dnešní

době. V úvaze na toto téma již zmiňovaný Ladislav Glazer ve svém tiskopisu cituje významného choreografa Rostislava Zacharova, který ve své knize “Umění choreografa” se zabývá požadavky pro vytváření baletu.

- při vytváření baletu musí stát na prvním místě idea budoucího díla, která je ztělesněna v konkrétním námětu a vyložena formou literární. To je tedy libreto;
- na druhém místě postupu práce je kompoziční plán, který vypracuje choreograf pro hudební skladatele. Tento plán představuje scénář pro hudebního skladatele;
- na třetím stupni posloupnosti je práce skladatele na hudební kompozici baletu;
- pak přichází na řadu vytvoření vlastní podstaty baletu, vytvoření “textu”. Toto je práce choreografa na baletním sále;
- závěrečnou fází tvorby baletu je potom sama inscenace za spoluúčasti všech ostatních složek.

Zdánlivě by se dalo říct, že námětem baletu může být cokoliv, právě tak jako má neomezené pole jiné dramatické umění. Ve skutečnosti však tomu tak není a nemůže být. Balet je ohraničen svými výrazovými prostředky. Je to řeč symbolů, která nemůže a nedokáže vyslovit vše to, co může říci slovo. Balet dobře vyjadřuje lidské city, vášně a emoce, nemůže ale vyjádřit složité duševní pochody. Nemůže snadno ani vyjádřit filozofující myšlenky. Může velmi dobře předvést lásku a nenávist, radost a smutek, bolest, utrpení atd. Pomocí baletu jde lépe hovořit o přítomnosti, nemůže se obracet do minulosti a budoucnosti. Je jistě nejsnadnější použít jako námět pro baletní představení pohádku nebo legendární příběh z historie. Avšak ani současnost není baletem nevyjádřitelná, jde jen o vhodnou volbu námětu a o dobře napsané libreto.⁷

Autoři knihy Svět tance a baletu se též se zabývají stejnou myšlenkou: „Absence slova, nemožnost jakéhokoli pojmového sdělení – to baletu přináší různé překážky, omezení a nevýhody. Balet třeba nedokáže vyjádřit ani pojmy tak elementární jako ‚včera‘ nebo ‚zítra‘, ani vztahy tak základní, jako je ‚bratr‘ a ‚sestra‘. Není schopen

⁷ Glazer, L. *Funkce Libreta baletu*. Strojopis uložený v knihovně Divadelního ústavu v Praze, signatura MB 2883. s. 45-46.

divákovi podat sebejednodušší konkrétní informace – třeba to, jak se hrdinové příběhu jmenují.”⁸

Ale i v baletu existují všeobecně platné zákony dramatu. Baletní libreto musí tudíž zachovávat kanonickou posloupnost těchto zákonů: Expozice, zápletka, rozuzlení. To však není vždy platný pro balet, který se nezakládá na konkrétní literární předloze, či přesném ději daném příběhem.

Tak například v již uvedené knize *Svět tance a baletu* autoři píší: „To, co platívalo pro někdejší libreta, neplatí už pro ta dnešní: spolu s celým baletním žánrem se vyvíjí i libreto, jeho dramaturgická technika se neustále očividně proměňuje a modernizuje. Dnešní libreta se již často odklánějí od dříve bezmála závazného ‚realistického‘ řazení dějových situací do přímé časové posloupnosti a do výtvarně přesně definovaných prostředí.”⁹

Moderní libreto pracuje běžně se zkratkou, nadsázkou a metaforou. Průběh pojednávaného příběhu rázně dynamizuje ostrými “stříhy” a “prolínačkami” (řečeno filmařskou řečí): delší zakotvení na jednom místě a v jedné situaci je povoleno jen v takzvaných atmosférických scénách či baletech, jinak se tempo rozvíjení děje stále zkracuje a jeho dramatické předivo zahušťuje.

Zajímavým způsobem popisuje balet a možností analýzy tanečních inscenací Nina Vangeli, přední divadelní a taneční publicistka současné české kulturní scény, která se především zaměřuje na současný tanec. Ona píše: „Tanec je zvláštní chování živé hmoty, projev jejího bytostného neklidu, který klade odpor srozumitelnému, racionálnímu vysvětlení. Tělo generuje nutková hnutí, kterým jejich ustavičným obsedantním opakováním a omíláním dává tvar – jako voda oblázkům -, komponuje je do malých struktur, jakýchsi tělesných výroků, říká se jim třeba kroky, vazby, a z nich se pak spontánně a anonymně (jako v etnickém tanci), nebo vědomě a autorský vytvářejí systémy – taneční jazyky, běžně známé jako taneční techniky a na jejich základě vznikají choreografická díla – výpovědi tancem. Současná taneční díla jsou mnohdy fragmentární a mají svá jádra silné inspirace, vyjádřená výraznými obrazy.

⁸ Brodská, B., Vašut, V. *Svět tance a baletu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, s. 20. ISBN 80-7331-004-X.

⁹ Tamtéž s. 20.

Cílem taneční analýzy není vyrvat choreografovi jeho privátní tajemství, ale spíše zorientovat se v jeho labyrintu myšlenek a symbolů.“¹⁰

K tomu musím dodat, že opravdu v naší době kolikrát není úplně jednoduché pro laického diváka se zorientovat v tom co se děje na jevišti, především v těch inscenacích, příběhy kterých nejsou tak notorické známé jako *Romeo a Julie*, *Labutí Jezero* či v případě, že literární předlohu, na niž se zakládá nějaké představení, nezná. V tomto případě pochopit dění na jevišti divákovi také může pomoci tištěné libreto, sepsané v divadelním programu.

„Divadelní programy baletu svědomitě, dějství po dějství vypisují ‚obsahy‘ tím, že vysvětlují nejen události, které se dějí na jevišti, ale i příběhy postav, co se staly předtím, než se tyto postavy před divákem objevily. Toto usnadňuje nejen chápání pro diváka, ale umožňuje i choreografovi získat jeho výjevy z dlouhých příběhů nebo historie.“¹¹

Na závěr teoretické části své práce bych rád uvedl, že vzhledem k mému dlouholetému zájmu o balet jak klasický, tak i moderní a úzké propojení mého jak profesního tak i společenského života s umělci ze světa baletu a nově i muzikálu navštěvuji velké množství divadelních představení jak po ČR tak i v zahraničí a nelze přehlédnout jistou tendenci – i nadále různé verze klasických titulů zdobí (a doufejme budou zdobit i v budoucnu) repertoár snad každého divadla, ale také téměř všude se na stejném jevišti publiku představuje jak originální tvorba nových choreografů s jejich velmi osobitou vizi, prezentací a specifikou, tak i rozporuplné experimentální představení, které je kolikrát schopné pochopit a ocenit jen úzká skupina baletních nadšenců. A to vše má právo na existenci.

Libor Vaculík, jehož díla v této bakalářské práci analyzuji za své dlouhé působení jako choreograf a libretista má za sebou desítky představení po celé ČR a to jak i velké klasické tituly, tak i originální tvorbu. Tomu bych se podrobněji chtěl věnovat v dalších kapitolách.

¹⁰ Vangeli, N. *Aktuální otázky analýzy inscenace/představení*. Příspěvky přednesené na mezinárodní teatrologické konferenci DIFA JAMU 21.-22.11.2014 Brno. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2014.

¹¹ Cohen S. J. *The International Encyclopedia of Dance*. Vol. 4, Dance perspectives foundation. Oxford: Oxford University Press, 1998. s. 176.

2 PŘEDSTAVENÍ LIBORA VACULÍKA JAKO REŽISÉRA, CHOREOGRAFA A LIBRETISTY

Libor Vaculík, tanečník, režisér, choreograf a pedagog, se narodil 10. března 1957 v Praze.¹²

Svou uměleckou dráhu započal ve svých devíti letech. V tu dobu nastoupil do přípravy Národního divadla v Praze. Následně pokračoval ve studiu na Státní taneční konzervatoři v Praze, kterou v roce 1977 úspěšně absolvoval.

V rámci angažmá působil nejdříve v Bratislavě ve Slovenském národním divadle. Hned po nástupu v roce 1977 na sebe velmi upozornil svým talentem a okamžitě získal post sólisty. Ztvárnil zde celou řadu rolí v rámci klasického repertoáru např. Desiré v Šípkové Růžence, Siegfrieda v Labutím Jezeře, titulní roli v baletu Louskáček, nebo Alberta v Giselle. Mimo kvality klasického tanečníka oplýval také velmi silným hereckým talentem se smyslem pro dramatičnost. Mezi role tohoto rázu patřily např. Quasimodo v Notre Dame de Paris, Don José v Carmen, Ferchad v Legendě o lásce nebo Vronský v Anně Karenině. Zúčastnil se celé řady mezinárodních soutěží, kde reprezentoval tehdejší Československo např. v Ósace, Varně nebo Jacksonu. Byl pravidelným účastníkem celostátní interpretační a choreografické soutěže, kde byl i častým vítězem. Dostal také možnost stáže na Palucca Schule v Drážďanech a roku 1980 na Dance Academy de M. Bezobrazova v Monte Carlu. Pro jeho kariérní postup byla zásadní také pohostinská představení např. v Praze, Brně nebo Košicích, ale také na zahraničních scénách např. v Barceloně, Vídni, Monte Carlu nebo San Antoniu.

Jako choreograf debutoval v roce 1984. Za jeho dosavadní tvůrčí působení stačil vytvořit více než 60 choreografií. Ty zahrnují sóla, duety, komorní díla jak vážná, tak i humorná. Dále celovečerní tituly, rozsáhlé koláže a projekty tanečního a totálního divadla. Jeho choreografie se vyznačovaly velkou krokovou zásobou a řemeslnou znalostí. Samozřejmostí bylo v jeho případě využití klasické techniky, uvolnění fantazie, zobrazení citovosti a smyslu pro intimní zpověď i teatrální okázalost. Od roku 1985 působí ve funkci šéfa souboru Baletu Bratislava.

¹² Srov. Holeňová, J. *Český taneční slovník*. Tanec, balet, pantomima. Praha: Divadelní ústav, 2001. ISBN 80-7008-112-0; Národní Divadlo [online], 2018. Dostupné z <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/umelec/libor-vaculik>

Následně se rozhodl pro další studium na VŠMU (Vysoká škola múzických umění) v Bratislavě v letech 1987 – 1990 v oboru choreografie. Dále se stává roku 1991 choreografem Nové scény v Bratislavě. V tomto období od roku 1987 začíná aktivně využívat svůj choreografický talent a vznikají díla jako např. Písně potulného tovaryše (Bratislava 1989), Petruška (Brno 1989), Romeo a Julie (SND Bratislava 1990) nebo Sněhurka a sedm závodníků V. Patejdla (Bratislava 1991). Následně se přesouvá do Národního divadla v Praze, kde od roku 1994 do roku 1999 plní funkci choreografa. Za tuto éru vytvořil díla, jako jsou např. Někdo to rád...(ND Praha 1994), Čajkovskij (ND Praha 1994), Coppélia (ND Praha 1994), Mauglí (ND Praha 1996) nebo Isadora Duncan (ND Praha 1998). V tomto období navazuje spolupráci s významným režisérem J. Bednářikem. V rámci jejich tvorby vznikla muzikálová díla, jako jsou Gounodova Faust a Markétka (1994) Carmen (1999), Josef a jeho zázračný plášť (1994) nebo Rusalka (1999). V roce 1998 přichází nabídka na post uměleckého šéfa Pražského komorního baletu/Baletu Praha, kde vystřídá významného choreografa Pavla Šmoka. V této funkci setrvá 3 roky a mezi jeho díla zde patří např. Slovanské dvojzpěvy nebo Hirošima V. Bukového/A. Pärta.

Následuje tvorba jeho nejvíce uváděného díla Edith – vrabčák z předměstí (2000). Byla uvedena v Praze, Brně, Plzni, Olomouci nebo Ústí nad Labem. Jedná se o tanečně dramatické dílo, v němž jsou hudebně vokální a taneční party v dokonalé rovnováze. Následně vytvořil díla Oedipus Rex (Brno 2000) nebo Dáma s kaméliemi G. Verdiho/S. Poluektova-Ornoffa (Plzeň 2001).

Za svojí taneční i choreografickou kariéru získal Libor Vaculík nespočet ocenění. Mezi nejvýznamnější patří 2. cena na celostátní baletní soutěži v Praze 1975 v době studií, bronzová medaile ve Varně 1978 a opět bronzová medaile v americkém Jacksonu. Jako choreograf se může pyšnit oceněním na celostátní choreografické soutěži v Bratislavě 1985. Zde dostal hlavní cenu za koláž s názvem V jako Vivaldi a v roce 1988 Hlavní cenu za choreografii Stmíváníčka. V roce 1992 mu udělila Slovenská televizní asociace cenu za choreografii a režii snímku Fantastická.

Jako choreograf je Libor Vaculík nositelem a objevitelem nových tanečně dramatických postupů. Vždy si byl schopen zvolit výborné spolupracovníky jak z oblasti režie, tak i scénografie.

V současné době se z velké části přesouvá jeho tvorba do muzikálové sféry. Jako režisér, choreograf a světelný designér má na svědomí inscenace jako jsou např. Mona Lisa (Divadlo Broadway 2009), Lucrezia Borgia (Národní Divadlo Praha 2003 a Divadlo Hybernia 2012), Tři mušketýři (Divadlo Broadway 2004), Angelika (Divadlo Broadway 2007), nebo Muž se železnou maskou (Divadlo Broadway 2017).

3 CHOREOGRAFICKÁ TVORBA LIBORA VACULÍKA V RŮZNÝCH DIVADLECH V ČR A STRUČNÉ PŘEDSTAVENÍ JEHO NEJVÝZNAMNĚJŠÍCH DĚL

Libor Vaculík zanechal svou stopu jako choreograf takřka ve všech významných divadlech po celé ČR. Pro Národní divadlo v Praze vytvořil např. tituly Malý Pan Friedemann (1993), Psycho (1993), Coppélia (1994), Lucrezia Borgia (2003), Dáma s Kaméliemi (2003, Státní opera Praha), Sen noci Svatojánské (2006, Státní opera Praha), Fantom Opery (2008, Státní opera Praha). Faust (2009, Stavovské divadlo) Valmont (2014, Stavovské divadlo). V Národním divadle v Brně uvedl např. díla Notre Dame de Paris (1993), Jana z Arku na hranici (1995), Marie Stuartovna (1999), Ivan Hrozný (2002). Pro Národní divadlo Moravskoslezské realizoval inscenaci Stmíváníčko (1999). V rámci Plzeňského divadla má na svědomí inscenace Edith – Vrabčák z předměstí (2000), Čachtická paní (2008), Zvoník od Matky Boží (2010), Anna Karenina (2013), Freddy – The King of Queen (2014), Romeo a Julie (2015), Slečna Julie (2017). V Moravském divadle Olomouc uvedl představení Královna Margot (2008).

V rámci Jihočeského divadla zinscenoval po pražském uvedení znovu představení Valmont (2017) na otáčivém hledišti v Českém Krumlově. Pro liberecký baletní soubor zhotovil představení Petrolejové lampy – Obrazy z Jilemnice (2017). V Ústí nad Labem realizoval inscenaci Někdo to rád...(2014).¹³

Nejvýznamnější díla Libora Vaculíka jsem vybral na základě ocenění cen Thálie z řad interpretů jak v rámci přímé výhry, tak širší nominace, kteří účinkovali v konkrétní inscenaci.

Zvoník od Matky Boží (2010)

Tragický příběh ohavného zvoníka Quasimoda z chrámu Notre Dame. Inscenace je adaptací slavného románu francouzského spisovatele Victora Huga. Děj plný zvrátů, intrik, ale i lásky, přátelství a věrnosti. Hudba Maurice Jarrého umocnila celkový dojem této historické tragédie. Libor Vaculík díky choreografii, scénografii a světelnému

¹³ Libor Vaculík [online], 2018. Dostupné z <http://www.vali.cz>.

designu získává tu správnou atmosféru, která dopadá na čtenáře při čtení knihy. Za roli Esmeraldy získala cenu Thálie Zuzana Pokorná, dnes již Savková. V širší nominaci byl za roli Quasimoda nominován Richard Ševčík.

Ivan Hrozný (2002)

Představení popisuje život ruského cara a krutovládce Ivana IV. Hrozného. Obecně je tato osoba vnímána velmi odlišně pro svůj rozporuplný život a skutky. Pro některé byl Stalin 16. století a pro jiné vzdělaný člověk a dárce řádu. Mimo jiné hudba Sergeje Prokofjeva umocňuje dramatickosti a autenticitu díla. Alexandre Katsapov získal cenu Thálie za titulní roli v této inscenaci.

Valmont (2014)

Tato inscenace se opírá o slavné a dá se říct svým způsobem unikátní dílo francouzského autora Choderlos de Laclos Nebezpečné známosti. Jedná se o soubor dopisů společnosti a veřejnosti určené pro poučení další společnosti. Dopisy, ze kterých je dílo sestaveno, jsou zcela autentické. To znamená, že se jedná o vrcholné dílo svého druhu. Libor Vaculík se v tomto díle nesnaží o zobrazení velkého příběhu, nýbrž o jemné vykreslení jednotlivých charakterů postav. Tereza Podařilová získala za ztvárnění role Markýzy de Merteuil v roce 2014 cenu Thálie.

PRAKTICKÁ ČÁST

4 CHOREOGRAFICKÁ TVORBA LIBORA VACULÍKA PRO DIVADLO J. K. TYLA V PLZNI OD R. 2000

Umělecká úroveň a technická vyspělost souboru divadla J. K. Tyla v Plzni poskytla Liboru Vaculíkovi příležitost uvést od roku 2010 hned několik jeho choreografií.¹⁴

Edith – vrabčák z předměstí (2000) zobrazuje na jevišti osud slavné francouzské šansoniérky. Inscenace mapuje životní cestu Edith Piaf od prvních písniček v pařížských ulicích přes slavné kabarety až po triumfální vystoupení v Olympii. Od tuláckého dětství přes bouřlivé mládí po zralý věk ve světě show-businessu, zachycuje její osudové lásky i souboj s alkoholem, drogami a zákeřnou nemocí, které nakonec předčasně podlehla. Vzlety a pády Edith Piaf se staly impulzem k hledání nové formy vyjádření. Vznikl tak "taneční muzikál" – divadelní forma v českém divadle nová a unikátní. V inscenaci zazněly nejslavnější a nejkrásnější šansony Edith Piaf ve strhujícím podání Radky Fišarové.

Čachtická paní (2008) je muzikál, jehož autorem hudby je Petr Malásek Zde Libor Vaculík se nechal inspirovat románem Joža Nižnánského Čachtická paní. Děj románu se odehrává na rozhraní 16. a 17. století a čerpá látku ze skutečných událostí. Příběh jako stvořený pro tanečně muzikálové zpracování, který zcela jistě zaujme i náročného diváka.

Zvoník od Matky Boží (2010) – krátkou charakteristiku tohoto představení jsem již rozepsal v minulé kapitole.

Anna Karenina (2013) – již vícekrát dokázal choreograf Libor Vaculík přenést do svých baletních libret stěžejní myšlenky významných literárních či dramatických děl. Také jeho esence velkého románu Lva Tolstého v silných emotivních obrazech se snaží dosáhnout hloubky niterných pocitů v osudovém sevření manželské a mateřské lásky, milostné touhy a nezvladatelné vášně. Ve strhující taneční interpretaci přerůstá dějový obsah v nevyzpytatelné dilema mateřství, manželského odcizení a mileneckého vzplanutí, dilema překračující román 19. století k současné realitě.

¹⁴ Srov. Divadlo J. K. Tyla [online] 2017, DJKT. Dostupné z <https://www.djkt.eu/balet-hralo-se>

Taneční muzikál **Freddy – The King of Queen (2014)** se stal světovou premiérou mapující život a kariéru Freddieho Mercuryho v prvním provedení. Čtrnáct let po premiéře svého veleúspěšného titulu *Edith – vrabčák z předměstí*, který je na repertoáru Divadla J. K. Tyla dosud, zpracoval Libor Vaculík na tomtéž principu a s obdobným autorským týmem osud legendy 80. let, vůdčí postavy jedné z nejslavnějších rockových formací – skupiny Queen. Retrospektivně komponované hudebně-taneční drama přivádí v úvodu na scénu Freddieho Mercuryho na samém sklonku zpěvákových dnů, aby se před jeho už dovnitř obráceným zrakem odvinul celý příběh jeho právě končícího života – se všemi vzestupy i pády. Hudebním východiskem se pro libretistu, choreografa a režiséra Libora Vaculíka stala koláž z produkce skupiny Queen, Arvo Pärta a Petra Maláska.

Romeo a Julie (2015) je slavný milostný příběh světového dramatu v jeho choreografickém pojetí znamená vzepětí uměleckého prožitku na jevišti i v hledišti. Strhující Prokofjevova hudba je pro tanečníky a diváky plochou, na níž prožívají bolestný příběh sotva vzešlé lásky.

Slečna Julie (2017) – Poprvé v historii plzeňského divadla uvedl Libor Vaculík v komorním prostředí Malé scény hluboce intimní příběh Slečny Julie, inspirovaný dramatickým obrazem velkého švédského spisovatele Augusta Strindberga.

V následujících kapitolách praktické části bych se rad věnoval analýze vytvoření baletního představení na základě literárního díla. Má analýza zakládá především na důkladném zkoumání samotného literárního díla, osobní zkušenosti účinkování v baletní adaptaci, ale také ve značné míře na rozhovoru s panem Liborem Vaculíkem plné znění, kterého jsem rozepsal v příloze této bakalářské práce. V tomto rozhovoru se mi povedlo od pana Vaculíka zjistit jeho skutečné záměry změn obsahu literární předlohy a následující postupy při vytváření každé baletní inscenace v reálných podmínkách divadla J. K. Tyla v Plzni.

4.1 Literární předloha a balet Zvoník od Matky Boží (2010)

V této kapitole bych rád porovnával literární dílo *Zvoník od Matky Boží* Victora Hugo (1831) a jeho baletní adaptaci vytvořenou Liborem Vaculíkem pro divadlo J. K. Tyla v Plzni v roce 2010, ve které jsem měl tu čest účinkovat.

Victor Hugo dokončil svůj velký román *Zvoník od Matky Boží* v roce 1831. Literární předloha se považuje za jeden z nejklassičtějších románů epochy romantismu. Román se skládá z 11 knih, má 448 stránek. Děj se odehrává v Paříži koncem 15 století za vlády Ludvíka XI. V románu autor popisuje různé společenské vrstvy, od krále přes vysoké duchovenstvo, šlechtu a studenty až po společenskou spodinu (žebráky, zloděje a prostitutky). Dominantou díla je pařížská katedrála Notre Dame de Paris, které je věnována značná část. S katedrálou jsou velmi úzce spojené tragické osudy ústředních postav: znetvořeného částečně hluchého a slepého zvoníka Quasimoda, vzdělaného kněze Klaudia Frolla, krásné tanečnice Esmeraldy, pohledného velitele lučištníků Phoebe a dalších.

Náležitost k romantismu nasvědčují především charakteristické rysy literatury této epochy: děj se odehrává v minulosti (koncem 15 století), v příběhu je velká spousta kontrastů: krása Esmeraldy versus ohavnosti Quasimoda, láska a nenávisť hlavních postav, tajemná zákoutí středověkého města (Paříže), katedrála Notre Dame de Paris je symbolem mysticismu a středověku, děj celého románu doprovází tragické události a mnohé osudy končí dramatickou smrtí: úmyslnou vraždou Quasimodem Frolla, popravou Esmeraldy, náhodnou smrtí její matky Guduly, sebevraždou Quasimoda a další.

Zde považují za nutné se pokusit velmi stručným způsobem rozepsat obsah literárního díla, abych se mohl v pokračování plně věnovat způsobu jak autor libreta a scénáře Libor Vaculík ho přenesl na divadelní prkna.

Kniha první: Příběh románu začíná mystériem ne moc úspěšného spisovatele, Petra Gringoire, které se konají na očích zvědavého pařížského davu, ale nemají úspěch a nakonec jen pro svou zábavu dav si volí “krále bláznů” jimž se stává Quasimodo – znetvořený zvoník katedrály Notre Dame de Paris. Quasimodo je chráněncem a oddaným sluhou místního kněze Klaudia Frolla, kterým byl ještě jako dítě, poblíž katedrály nalezen a po jehož boku dospěl. Svému patronovi je bezmezně oddaný. Ne méně než Frollovi je hrbatý, poloslepý a skoro hluchý Quasimodo oddaný samotné katedrále Notre Dame de Paris kde od malička slouží jako zvoník a kde se cítí být v klidu a bezpečí.

Kniha druhá: Petr Gringoire se prochází večerní Paříží a na náměstí Gréve (Place de Gréve, dnešní Place de l'Hotel-de-Ville) vidí nádhernou mladou cikánskou tanečnici

Esmeraldu, která tancuje a předvádí různé cirkusové triky. Petr je ohromen její krásou a pronásleduje jí dále ulicemi Paříže, kde se nechtěně stává svědkem únosu Esmeraldy Quasimodem na rozkaz svého chráněnce Frolla, který již dlouho po překrásné Esmeraldě vášnivě touží a stejně dlouho je cikánkou vytrvalé odmítán. Únos však zastaví hlídka lučištníků vedená pohledným Phoebem de Chateapersem, do něhož se Esmeralda zamiluje. Phoebus její následně lásku opětuje, ač je zasnoubený s bohatou měšťankou Fleur de Lyss, s níž chystá svatbu.

Dobrodružná následující již společná výprava Paříži Petra Gringoire a Esmeraldy končí v žebračké čtvrti Dvůr Divů, kde ho Esmeralda zachrání před lidovou popravou a to tím, že si ho ryze fiktivně vezme za muže na čtyři roky.

Kniha třetí: Podrobně a s láskou popisuje jak architekturu katedrály Notre Dame, tak i samotné město Paříž. Popis ukončuje zcela symbolicky: zvuky zvonů mnoha pařížských chrámů proměňují Paříž v jeden velký orchestr.

Kniha čtvrtá: Především odhaluje životní příběhy Klaudia Frolla a jeho nejbližších: mladšího bratra Jana Frolla ze Mlýna a samotného Quasimoda. Klaudius Frollo je nesmírně vzdělaný kněz, který se odjakživa věnuje studiu, bohu a výchově milovaného mladšího bratra. Vystudované má snad všechno co je jen možné od teologie přes lékařství až po alchymii. O svého mladšího lehkomyšlného bratra se staral od dětství a zajistil mu vzdělání.

Quasimodo je nestvůrný sirotek, kterého jako dítě našel Klaudius Frollo a vychoval ho. Naučil ho sice mluvit, ale do společnosti se Quasimodo stejně začlenit nebyl schopen, protože v lidech vzbuzoval strach a odpor, působil hrubě až děsivě ač někde hluboko měl oddané a láskyplné srdce. Byl plachý, raději byl sám ve své zvonici.

Jan Frollo ze Mlýna, šestnáctiletý bratr Klaudia Frolla byl vychován Klaudiem dle mravních řádů a právě Klaudiem mu bylo zajištěné i slušné vzdělání. Mladík se však rozhodl pro jiný způsob bytí – drzý student se dostává do spodiny společnosti, kde na rozdíl od svého seriózního bratra vede lehkomyšlný veselý život.

Kniha pátá: Popisuje návštěvu přítele Klaudia Frolla královského lékaře Jakuba Coictiera a jeho společníka kmotra Tourainského. Učení vážení pánové společně dumají a rozjímají nad současnou dobou, věnují se rozboru materiální stránky života lidí jejich postavení, alchymii, ale také zní vysvětlení důležité myšlenky Klaudia Frolla známé jako “Běda, toto zabije ono, kniha zabije budovu”. Jedná se o obavy kněze, že vynález

tisku zničí stavitelskou tradici velkých katedrál. Stručně řečeno on předvídá, že kvůli tomuto vynálezu nová doba (renezance) “zabije” tradici velkých církevních staveb.

Kniha šestá: Quasimodo kvůli únosu Esmeraldy je odsouzen k pranýři. Pařížský dav se mu posmívá a krásna Esmeralda jako jediná se nad ním slituje a podá mu vodu. Okouzlení jejím soucitem roztaví kamenné srdce ohavného Quasimoda a on se do krásné cikánky platonicky zamiluje. Kniha též popisuje příběh skutečné matky Esmeraldy- Guduly, uvězněné v tajemné Rolandově věži.

Kniha sedmá: Popisuje společnost bohatých měšťan, kde mezi dívky se objevuje i snoubenka velitele lučištníků Phoebe Fleur De Lys. Nic netušící dívky si pro zábavu volají cikánskou tanečnici Esmeraldu k sobě, aby je chvíli bavila, a během triků se zjišťuje spojení Esmeraldy s Phobem, po čemž jeho snoubenka omdlévá. Dále se objevuje Jan Frollo ze Mlýna, který navštěvuje svého bratra kněze Klaudia. Spolu se svým kamarádem velitelem lučištníků Phobem neví, že je Klaudius pronásleduje, a zjišťuje, že Phoebus a Esmeralda plánují tajné setkání. Klaudius nemůže snést vzplanutí lásky mezi Esmeraldou a Phobem a během jejich setkání napadne Phoeba a probodne mu krk. Esmeralda omdlévá a až se probere, je nalezená v louži krve svého milence, po čemž je obviněná z vraždy Phoeba.

Kniha osmá: Neprávem obviněná Esmeralda je vyslychaná pomocí útrpného práva a doznává se k vraždě Phoeba a k čarodějnictví. Ve vězení jí navštěvuje Klaudius Frollo a nabízí jí útěk, pokud se stane jeho milenkou. Esmeralda ho odmítá. Zotavený Phoebus se vrací do Paříže a ocitne se na popravě Esmeraldy, která se nakonec nekoná, protože Quasimodo svou milovanou stáhne unést a schovat ve svém bydlíšti, v komůrce v katedrále Notre Dame.

Kniha devátá: Esmeralda je schována u Quasimoda v komůrce, kde se zvoník o ní stará a oba se těší vzájemnému přátelství a porozumění. Esmeralda začíná vnímat za ohavným zjevem Quasimoda jeho čistou milující duši. Klaudius Frollo žárlí na Quasimoda a jednou v noci se zjevuje za jeho nepřítomnosti v komůrce a pokouší se o znásilnění Esmeraldy. Quasimodo stihne včas Frolla od Esmeraldy odtáhnout, čímž ji opět zachrání.

Kniha desátá: I přes další odmítnutí Frollo připravuje spolu s Petrem Gringoirem tajný útěk Esmeraldy z komůrky Quasimoda v katedrále. Quasimodo už chápe neblahé záměry svého opatrovníka vůči milované Esmeraldě a nechce ji od sebe pustit. Dav

z Dvora divů se také snaží zachránit nevinnou cikánku a v důsledku zmatků omylem zahyne bratr Klaudia Frolla, Jan Frollo ze Mlýna.

Kniha jedenáctá: Klaudius Frollo pomáhá Esmeraldě při útěku, ale záhy jí dává ultimátum: buď se má stát jeho milenkou, nebo skončí na šibenici. Esmeralda ho zase odmítá a nakonec je odvedená do záhadné věže, kde je uvězněná její skutečná matka Gudula. Gudula a Esmeralda zjišťují pravdu o svém příbuzenství a Gudula se snaží zachránit dceru před popravou, během čehož přichází o život. Klaudius Frollo a Quasimodo společně pozorují popravu Esmeraldy a rozzuřený Quasimodo nakonec shazuje svého opatrovníka Frolla z věže. Quasimodo umírá na lásku objímajíc mrtvé tělo Esmeraldy. Příběh korunuje romantický konec. Autor popisuje, že byly v hromadném hrobu nalezeny dvě kostry. Jedna z nich byla kostra ženy, ale druhá kostra, která ji držela v těsném objetí, byla kostra muže. Všimli si, že měla pokřivenou páteř, hlavu vraženou mezi lopatkami a jednu nohu kratší. Zvláštní ale bylo, že neměla zlomený vaz. Proto bylo jasné, že se nejedná o oběšence. Muž, kterému totiž kostra patřila, přišel se svou milovanou umřít. Když ho chtěli odtrhnout od kostry, rozpadl se v prach.

Tolik ke stručnému ději, teď bych se rád věnoval analýze korespondence literární předlohy a divadelního představení.

Je naprosto logické, že tak obsáhle dílo není možné kompletně ztvárnit na divadelním jevišti v rámci dvouhodinového baletu. Je nutno zmínit, že absence textu ač už jako mluveného slova či zpěvu vysvětlení libreta s tolika dějovými linkami autorovi značně komplikuje. Navíc se nesmí zapomínat na velmi podstatnou a opět svým způsobem poněkud omezující pro tvůrce libreta otázku hudby. Libor Vaculík použil pro této své dílo hudbu francouzského skladatele Maurice-Alexise Jarrého (1924-2009), kterou skladatel vytvořil pro první baletní představení Notre Dame de Paris, jež mělo premiéru v Paříži v roce 1965.

Z tohoto důvodu libretista a choreograf Libor Vaculík byl nucen dějovou linku místy pozměnit, resp. zjednodušit, a zacílit se na nejdůležitější příběhy literární předlohy. Tak z divadelní adaptace jsou odstraněny některé postavy, například nefiguruje snoubenka vojáka Frolla a její přítelkyně, bratr Frolla – Jan Frollo ze Mlýna, matka Esmeraldy Gudula, Kulhavý Špindíra – žebrák a král Dvora Divů, královský lékař Jakub Coictier a jeho společník kmotr Tourainský a dokonce i Petr Gringoire –

filozof – spisovatel a fiktivní “manžel” Esmeraldy, a někteří další. Je samozřejmostí, že pro znalce románu děj baletu v porovnání s literární předlohou tím pádem postrádá jistou pestrost a rozmanitost, ale na druhou stranu se stává o něco více přehledný a konkrétní.

Též je nutno zdůraznit, že na rozdíl od románu, kde děj probíhá v různých místech po Paříži, jejímž popisům Victor Hugo věnoval velkou pozornost a působivou preciznost (například celá třetí kniha atd.) divadelní adaptace je schopná představit divákovi pouze omezený prostor samotné katedrály, komůrku zvoníka Quasimodo a tajemné uličky poblíž o náměstí Gréve. Kvůli přehlednosti děje autor libreta byl nucen též pozměnit i charaktery některých postav a dokonce trochu i děj samotný.

Když se zaměříme více konkrétně na změny libreta v porovnání s románem Victora Hugo, tak v baletní adaptaci figurují pouze tři mužské ústřední postavy: kněz Klaudius Frollo, zohavený zvoník katedrály Notre Dame Quasimodo a velitel lučištníků Phoebus z Chateapersu. V knize každá z těchto postav má úplně jiný charakter svého vztahu k Esmeraldě. Tak vztah Klaudia Frollo se spíš dá pojmout jako spalující vášeň až posedlost fyzickou stránkou Esmeraldy. Quasimodo naopak fyzickou stránku téměř nevnímá, protože se do krásné cikánky zamiluje, až mu podá vodu, když je připoután na pranýř, čímž mu Esmeralda ukáže spíš své dobré srdce. Lehkomyslný sukničkář Phoebus, do něhož se samotná Esmeralda zamilovává, ač jí přísahá lásku, ve skutečnosti ji spíš vnímá jako povyražení, příjemné zkrácení chvil před svatbou s Fleur De Lys. Baletní adaptace představuje tyto tři mužské postavy velmi podobně ve svém vztahu k hlavní hrdince, všichni tři hrdinové jsou do ní totiž bláznivě zamilovaní a tak postava snoubenky Phoebe Fleur De Lys, jejichž přítomnost v ději by mohla naznačit přelétavost Phoebe je z baletní adaptace úplně odstraněna.

Knih dle mého názoru představuje Phoeba jako postavu v tomto příběhu spíš negativní: lehkomyslný sukničkář, který lže jak svoji snoubence tak i Esmeraldě. Baletní adaptace ukazuje divákovi Phoeba jako postavu ryze pozitivní, který zachránil hlavní hrdinku, zamiloval se do ní a byl ze žárlivosti zavražděn dalším uchazečem o přízeň Esmeraldy knězem Frollem. Tvůrce libreta pan Vaculík vysvětluje to především tím, že v baletní inscenaci, která jak víme, postrádá mluvené či zpívané slovo je nerozumné dávat dvě negativní postavy vedle sebe, mohlo by to způsobit spíš

zmatek pro diváka. Již v expozici je důležité vymežit, kdo je zlý a kdo hodný, aby se divák mohl lépe zorientovat v ději.

V baletní adaptaci Phoebus byl zavražděn Frollem nikoliv “pouze“ zraněn jako v knize. Toto libretu přidává na dramatickosti. Konec konců představa kněze který nejen zradil Boha, když se nechal nehledě na zákon o celibátu úplně pohltit svou vášní k ženě, ale kvůli této vášni je ochoten vlastními rukami zavraždit svého soka se jistě jeví divákovi být ještě více hrozná nežli “pouhé“ zranění posledního.

Na konci prvního jednání se odehrává během krátké doby velká a nesmírně důležitá část příběhu, která v literární předloze je popsána hned v několika knihách – druhé, šesté, sedmé a osmé. Jedná se o záchranu Esmeraldy Phoebem, trest Quasimoda na pranýři, zamilovanost Esmeraldy do Phoeba, vražda (v knize zranění) Phoeba rukou Frolla, odsouzení Esmeraldy z vraždy Phoeba, záchrana Esmeraldy Quasimodem před popravou. Toto zjednodušení a výrazné zkrácení literární předlohy bylo autorem libreta provedeno z důvodu velmi krátkého, ale poměrně pevně daného hudebního podkladu a snahou o maximální dramatizaci děje ke konci prvního jednání.

Baletní adaptace je samozřejmě vždy omezena velikostí a možnostmi jeviště, počtem tanečníků v souboru, ale bohužel taky omezeným rozpočtem. Z toho vychází, že přestavení poněkud postrádá hromadné scény “davů”, kde se především ukazuje důležitý pro knihu aspekt – ovlivnitelnost davu, jeho nálad a následujících činů. Je pochopitelné, že v baletním souboru plzeňského divadla je taneční sbor, který ovšem podle mě není kvantově dostačující pro zobrazení všech důležitých hromadných scén tohoto díla.

Poslední důležitou nesrovnalostí mezi literární předlohou a scénickou adaptací je snad už jen změněná smrt Klaudia Frolla. Dle knihy Quasimodo ho v záchvatu zuřivosti a zoufalství, způsobeným popravou své milované Esmeraldy shazuje z věže, však v baletu ho uskrťí jeho vlastním kněžským rouchem. Zase se to jeví jako dobrý režisérský tah, protože právě kněžské roucho je na jednu stranu symbolem každého kněze na druhou stranu právě toto roucho a s ním svůj slib bohovi Frollo v podstatě zradil a to jak svou posedlostí fyzické lásky k ženě, tak i dalšími pochybnými činy.

Vizuální stránka každého baletu je nesmírně důležitá pro vnímání divákem děje a pro zážitek z představení jako celku. Především ji tvoří práce výtvarníka kostýmu,

maskérů, světelný design, scénografie a speciální efekty. Jmenovat všechno je podle mě zbytečný, tak se zaměřím na to, co považuji za nejzajímavější.

Velkou roli pro knihu, ale i libreto baletu hraje samotná katedrála a její zvonice. V knize jí autor jí věnuje značnou pozornost například ve třetí knize. V baletní adaptaci budova katedrály též hraje přirozeně velmi podstatnou roli, ale zobrazena je pouze pomocí světelných efektů. Dle mého názoru nejdůležitější světelný efekt v tomto představení je rozeta samotné katedrály. Zobrazením světelných oblouků v pozadí této rozety poukazuje na to, zda se děj odehrává uvnitř nebo venku.

Důvodem tohoto poněkud “skromného” řešení otázky scénografie se bohužel staly velmi omezené finanční možnosti divadla J. K. Tyla v Plzni. Na začátku a na konci představení se na jevišti objevuje silný symbol – obrovský zvon. Na začátku před ním je položeno miminko (znetvořený Quasimodo), což naznačuje, že jak moc bude nadále spjat s celým jeho životem a smrti. Ve finální scéně ten samý zvon dramaticky přikryje mrtvé tělo Esmeraldy a Quasimoda, který přišel za svou láskou umřít. Dle mého názoru nejdůležitější světelný efekt v tomto představení je rozeta samotné katedrály. Zobrazením světelných oblouků v pozadí této rozety poukazuje na to, zda se děj odehrává uvnitř nebo venku.

Na závěr bych si dovilil říci, že autorovi libreta Liboru Vaculíkovi se podařilo vytvořit z nesmírně složité literární předlohy ve skutku divácky úspěšné a zajímavé dílo, ve kterém je pouze pomocí tance vysvětlen složitý příběh lásky a zrady, krásy, ohavností a dalších prvků pochmurné epochy romantismu, ale i přenesená na jeviště a představená divákovi atmosféra té doby.

4.2 Literární předloha a balet Anna Karenina (2013)

V druhé kapitole své analýzy bych se rád zaměřil na krásné představení, ve kterém jsem i také účinkoval – “Anna Karenina”, které Libor Vaculík vytvořil pro balet J. K. Tyla v roce 2013.

Literární předlohou se stalo stejnojmenné mistrovské dílo L. N. Tolstého, dokončené autorem v roce 1877. Literární směr tohoto románu je realismus, což je umělecký směr, který vystřídal romantismus. Ostatně toto dílo se dá začlenit také

mezi psychologické či sociální romány. Děj se odehrává v carském Rusku a částečně v Itálii. Má jednu hlavní a dvě vedlejší linie.

Autor literárního díla dokázal nesmírně citlivě popsat charakteristiky, povahy a pocity postav. Ve svém románu se inspiruje skutečnou osobou, svou sousedkou Annou, která se vrhla pod vlak, což se děje i hlavní hrdince knihy – Anně Karenině. Důležité místo získává v románu též kritika ruské šlechty své doby s jejími prohnílými a lživými poměry. Sam Tolstoj šlechtu moc v lásce neměl, ač k ní jako hrabě sám nepochybně patřil. Samotnému spisovateli bylo o dost víc sympatické rolnictvo, se kterým trávil dost času na venkově, a mezi nimiž se cítil o dost pohodlněji, než mezi “sobě rovnými” aristokraty ve velkoměstech.

Jako i v minulé kapitole bych na začátku stručně popsal děj románu samotného. Román začíná příjezdem do Moskvy Anny Kareniny, která jede urovnat konflikt svého bratra, okouzlujícího milovníka žen knížete Stivy Oblonského a jeho ženy Dolly, kterou už dávno nemiluje a pravidelně podvádí. Anna přijíždí na nádraží v Moskvě, kde se náhodou setkává s mladým pohledným důstojníkem hrabětem Alexejem Vronským, jenž čeká na nádraží na příjezd své matky. Setkání Anny s mladým Vronským je poznamenáno okamžitou silnou vzájemnou přitažlivostí, kterou na rozdíl od Vronského se Anna, vážená vdaná žena a matka, snaží sama v sobě potlačit. Navíc se zde na stejném nádraží odehrává nešťastná příhoda, během které opilý zaměstnanec nádraží skončil pod vlakem. Hned se to Anně jeví jako velmi špatné znamení.

V té době u bratra Anny Kareniny též hostuje mladší sestra jeho ženy Kitty Ščerbacká. Půvabná mladičká Kitty přijela do Moskvy, aby si vybrala ženicha. Povídá se, že dva muži ucházejí o její ruku a srdce: šarmantní mladý důstojník hrabě Alexej Vronskij a o dost méně okouzlující Konstantin Levin, dobrý kamarád Stivy Oblonského. Anně Karenině se daří již po několikáté urovnat konflikt v rodině bratra Stivy, ale před odjezdem za manželem a synem do Petrohradu ještě spolu s veškerou společností navštíví velkolepý ples. Ač na plese celá společnost očekává, že hrabě Alexej Vronskij požádá o ruku mladou Kitty, všichni spíš žasnou nad tím, že se Vronskij až nečekaně moc věnuje místo Kitty Anně, čímž zlomí nešťastné Kitty srdce. Levin sice Kitty o ruku žádá, ale zoufalá dívka ho odmítá. Po plese Anna odjíždí za manželem a milovaným synem Serjožou do Petrohradu, Alexej Vronskij je pohlcen svými city k Anně a tak jí následuje. V Petrohradě se Anna snaží vrátit do “zajatých

kolejí” svého rodinného života s manželem a synem, ale moc se jí nedaří. Svého manžela sice nemilovala nikdy, ale s jiskrou, která proletěla mezi ní a Alexejem Vronským z jejího manželského života se stává hotové peklo, které nemůže zachránit ani její mateřská láska k synovi Serjožovi. Nakonec osudové přitažlivosti a vášni k Vronskému nešťastná Anna úplně podléhá. Po roce, co se zmítá mezi nemilovaným manželem a zbožňovaným Vronským se Anna stává jeho milenkou. Společnost, jejíž názor pro manžela Anny je nesmírně důležitý, odsuzuje aféru Anny a mladého hraběte Vronského. Snaha manžela vrátit Annu do klasického rodinného života k ničemu nevede, jeho žena je přímo posedlá jiným mužem. Původně úspěšnému a vlivnému knížeti Kareninovi se hrouťí svět.

Na dostizích, kde se schází celá smetanka společnosti, Vronskij padá z koně, Anna je natolik rozrušená, že manžel jí musí odvézt domů, kde se mimo jiné Anna sama přiznává ke své lásce s Vronským a k jejich vztahu. Karenin žádá Annu o zachování manželství aspoň navenek, to jest pro společnost a vydírá jí tím, že pokud na to nepřistoupí, přijde o kontakt s milovaným synem Serjožou. Anna je v té době už těhotná s Vronským, k manželovi cítí převážně nepřekonatelný odpor a nenávist, ale v okamžik slabosti před porodem najednou odmítá Vronského a cítí příliv něhy k opuštěnému nešťastnému manželovi. Vronskij je zdrcen a pokouší se o sebevraždu, nakonec se tomu naštěstí tak nestane. Po porodu dcery se Anna opět vrací k Vronskému, který je nucen opustit službu, a vydávají se spolu na cestu po Itálii.

Konstantin Levin, kamarád Stivy po odmítnutí Kitty se vrací na venkov, kde si užívá klidu života mimo město, je okouzlen jak pokorou, fyzickou silou a zdravými upřímnými vztahy, které panují mezi rolníky. Později se přece jen potkává s Kitty, kterou ještě jednou žádá o ruku, tentokrát se sňatkem Kitty souhlasí. Po svatbě jí odveze na tolik milovaný venkov.

Po návratu z Itálie do Petrohradu se Anna cítí byt osamocená, společnost jí odmítá, manžel jí rozvod nedává a hlavně jí nesmírně chybí syn, se kterým ji Karenin zakázal komunikaci. Najednou si uvědomuje, že je ohromně nešťastná. Anna stále žije v hříšném vztahu s Vronským, ale čím dál tím víc jí svírají stavy paranoidní žárlivosti a cítí, jak se jí její milenec vzdaluje, protože je unaven z hádek a scén a hlavně postrádá seberealizaci. Společnost ji stále odsuzuje a odmítá, manžel nedává rozvod a nejvíc ze všeho ji trápí nepřítomnost v jejím životě milovaného syna. Zmítaná zoufalstvím

Anna nakonec spáchá sebevraždu – skočí pod vlak. Po její smrti Vronskij je zdrcen, nastoupí na službu a jede do Srbska záměrně do války, která se mu stane osudovou. Karenin zůstává žít dál a stará se o obě děti, svého syna a dceru Vronského. Tolik velmi stručně k ději knihy.

Divadelní adaptace se samozřejmě značně liší od literární předlohy. Nejen, že divadelní představení je vždy (jak už bylo uvedeno) omezeno časovým limitem, počtem účinkujících, požadavky které klade na každé baletní představení hudba a technickými možnostmi jeviště, ale také nesmíme zapomenout jak je velmi obtížné pomocí tance dost výrazně a zřetelně znázornit například sociální konflikty, zmítání se jednoho z hrdinů (Levina) mezi vesnicí a velkoměstem, znechucení autora nad prolhanou smetankou vyšší společnosti, do níž sám patří a mnoho dalšího. Nelze říct, že by to nebylo možné absolutně, ale nesmírně by to zkomplikovalo vysvětlení hlavní linie literární předlohy, kterou je tragicky a rozporuplný životní příběh samotné Anny Kareniny. Právě proto autor libreta a režisér Libor Vaculík zvolil opět taktiku odstranění dalších, nazveme je “bočních” linek, přesto, že Tolstoj jim přirozeně věnuje velký prostor ve svém literárním díle. Jistému zjednodušení se podrobil i příběh Anny Kareniny a nejdůležitějších postav z jejího života. Co se týče odlišností mezi literární předlohou a baletní adaptací, chtěl bych zde nejdřív zanalyzovat nejpodstatnější změny. V knize jsou velmi podrobně rozebírané tři základní linie a jejich vztahy: první linie čtenáři představuje trojúhelník Anna Karenina, Alexej Vronský a Alexej Karenin, druhá projednává o složité rodinné situaci přelétavého bratra Anny Kareniny Stivy a jeho podváděné choti Dolly, třetí zobrazuje dramatický příběh Levina a jeho milovanou Kitty, která ho nejdřív odmítá, ale později se přece jen stává jeho ženou. Tvůrce baletního libreta Libor Vaculík ponechává na jevišti pouze hlavní linii, milostný trojúhelník: Karenina – Karenin – Vronský. Kitty a Levin se sice objevují na jevišti ale jen krátce a rozhodně jejich příběhu není věnovaná téměř žádná pozornost opět především kvůli zdůraznění hlavní linie. Ze stejného důvodu dějová linie popisující příběh Stiva a Dolly je vynechána autorem úplně. Již teď je jasné, že divák se tím pádem může plně zkoncentrovat na tragédii, která se odehrává převážně mezi třemi nejdůležitějšími postavami: Anna Karenina, její manžel Alexej Karenin a její milenec hrabě Alexej Vronský.

Děj baletu začíná smutnou a zároveň nesmírně poetickou scénou, kde se celá v mlze objevuje osamocená Anna Karenina. Zoufalá žena sedí na lavici a rozjímá nad svým nešťastným životem. Divadlem zní melodická hudba a ženský hlas předcítá citace z knihy: “Zvony, zvony, vyzvánění k pobožnosti. Proč zní zvony? K čemu je ta lež, jen chomout pro vaši minulost. Co ve mně hledal? Lásku? Lásku ne... Jen hračku pro svou ješitnost. Kde končí láska, tam začíná nenávist. Co je na světě lidi, co jich je, všichni se nenávidí. Já trápím jeho, on mě, nedokážu mu rozumět. Opravdu jsme na tomto světě, abychom nenáviděli? Abychom trápili, sebe i druhé? Jenom si vymýšlíme lži, abychom to nevěděli. Když člověk uvidí pravdu, co má dělat? Pane Bože, co má dělat?” Autor libreta zde podle mého názoru nechává divákovi prostor k fantazii a zároveň dává možnost “nasát” atmosféru velkého dramatického příběhu, který toto představení záhy začne “vyprávět”.

V dalším obraze se objevuje tolik podstatné pro celý příběh nádraží. Zde je znázorněn důležitý okamžik: příjezd Anny Kareniny do Moskvy, kde se poprvé setkává s Vronským. Nádraží je zde ve skutku podstatným bodem. Na nádraží Anna totiž potká osudovou pro příběh osobu – mladého, pohledného a ambiciózního hraběte Alexeje Vronského, který na jednu stranu jí poprvé v životě nechá poznat co je skutečná láska a vášeň, na druhou stranu tou stejnou láskou nenávratně zničí její dosud velmi pevné společenské postavení, její manželství a hlavně mateřské štěstí to jest vztah se synem Serjožou. Dá se říct, že do okamžiku jejich setkání Anna vede sice neobohacený láskou a vášní, ale v očích společnosti ideální život, po kterém by měla toužit každá žena. Nádraží zůstane důležitým pro příběh až do konce představení, kdy se stává pro Annu osudovým.

Pokud však analyzuji obraz na nádraží v porovnání s literárním dílem v baletní adaptaci, chybí důležitý okamžik z knihy – tragická smrt opilého zaměstnance nádraží, který skončil na vlakových kolejích, což přidává ději knihy ihned na začátku jistou smutnou “příchut” a předvídá tragický konec celého příběhu. Z rozhovoru s panem Vaculíkem bylo zjištěno, že ač v původním libretu měl záměr tu scénu začlenit do představení, během zkoušení se mu nepodařilo dostatečně “čitelně” pro diváka znázornit tento bod, po čemž byl nucen tu důležitou scénu odstranit. Zajímavým režisérským “tahem” je tak zvaný “stop time” během kterého se všichni účastníci obrazu znehybní a jeden z nich tancem ukazuje divákovi svoje skutečné city a skryté

touhy. Tento tah režisér použije v následujících obrazech několikrát. Dalším důležitým obrazem je ples, během něhož si společnost (tolik podstatná pro celkový příběh) poprvé všimá osudové přitažlivosti mezi Annou a Vronským a taky osobní tragédií nešťastné mladičké Kitty, která se ač zoufale snaží, přece na konci o zájem Vronského úplně přichází. Zde je opět použit “stop time” – scéna znehybnění, která opět znázorňuje, jak silné jsou touhy Anny a mladého hraběte Alexeje Vronského. Ples se objevuje v baletu hned dvakrát. Během prvního z nich Anna a Vronský jsou poprvé na očích společnosti a svou vášeň a emoce skrývat mohou jen těžko. Ve druhém jednání se také koná ples, ale právě během něj Anna začíná chápat, jak je nešťastná, na svého mladého milence neustále žárlí a jak postupně o Vronského přichází. Zajímavé je, že v případě obou plesů autor libreta používá stejnou hudbu: valčík z prvního jednání Labutího jezera od Petra Iljiče Čajkovského. Anna se vrací za manželem a synem hned po prvním plese do Petrohradu, ve vlaku jí pronásleduje mladý Vronský. Během krásné scény v coupé Anně mladík vyznává lásku, Karenina ho sice odmítá, ale divák z hrdinky cítí již v tomto mžiku všepohlcující vášeň k Vronskému, kterou se Anna začíná dusit. Na petrohradském nádraží Annu čeká milovaný syn a oddaný manžel. Karenina je ale v rozpacích, z hereckého projevu představitelky rolí Anny je cítit, že její návrat k rodinnému životu už není možný, je totiž do Vronského bezhlavě zamilovaná. Houževnatý mladík se navíc nechá jejím manželem pozvat na návštěvu, během které si zoufalá Anna začíná uvědomovat, jak moc podlehla této osudové lásce. Libor Vaculík zde opět používá tah “stop time” – znehybnění všech účinkujících kromě v tomto případě Anny, která má prostor vyjádřit jak svůj momentální odpor k manželovi tak i svou nepřekonatelnou touhu po Vronském. Sbor tolik důležitý pro dramatický dějový balet zde zobrazuje společnost, které Lev Tolstoj věnuje značnou část svého díla.

Ve sborové scéně, která následuje, společnost odsuzující aféru Kareniny a Vronského v dalším obraze se objevuje kolem Alexeje Karenina a vyvíjí sílící tlak na podváděného manžela. Cítí to všude kolem sebe – ze šeptajících cosi lidí kolem, z pomluvných dopisů v groteskně zelených obálkách které dostává ze všech stran. V následujícím dramatickém obraze, který se odehrává v sídle Kareninových, v plném zoufalství se Karenin snaží “vrátit” Annu, která ho odmítá, je z jejich tanečního projevu velmi silně cítit vzrůstající odpor dokonce až nenávist k nemilovanému muži.

Konfrontuje to se stále sílící se láskou k synovi, o kterého hrdinka postupně přichází, což jí jako milující matce přináší nesnesitelné utrpení. Nakonec své lásce k Vronskému Anna nekompromisně podléhá, což znázorňuje “duet v červeném”- dlouhá, plná vášni milostná scéna mezi Annou a Vronským. Pan Libor Vaculík je nejen nesmírně talentovaným ale i mimořádně zkušeným režisérem a choreografem – daří se mu v tomto duetu velmi zřetelně předat atmosféru chvilkového štěstí, silné pocity vášnivě zamilovaného páru, který nejen velmi dlouze čekal na společné chvíle, ale směřoval k tomu vrcholnému okamžiku neuvěřitelně trnitou cestou.

Následující obrazy převážně zobrazují zmítání Anny mezi nemilovaným manželem a spalující vášni k Vronskému a konflikty s tehdy již nenáviděným manželem. Působivým kontrastem tomu se stávají obrazy, kde hlavní hrdinka se cítí být milovaná, milující a neobyčejně šťastná po boku Vronského. V jednom z duetů mladíkovi gestem odhaluje zprávu o svém těhotenství, což činí jejího milého nesmírně šťastným. Zde bych se rád vrátil ke změnám v příběhu, ke kterým se uchýlil Libor Vaculík. Dle literární předlohy totiž Anna Karenina porodila Vronskému dceru, čímž zpečetila založení “nelegální” a všemi odsuzované rodiny s ním. Režisér to však mění. V baletní adaptaci Anna během srdcervoucí scény s manželem a milencem o ještě nenarozené dítě Vronského přichází. Z rozhovoru s panem Vaculíkem jsem zjistil, v čem byl jeho záměr. Odůvodnil tuto změnu příběhu v porovnání s knihou především snahou o zesílení a dramatizaci příběhu. Dle jeho názoru porod druhého dítěte a tím pádem založení “druhé” rodiny mohlo by poskytnout Anně příležitost se na to dítě upnout a úplně se vymanit ze starého života, staré rodiny (Karenin a syn Serjoža) a žít plnohodnotný život už jen s novým partnerem a jejich společným dítětem. Tím, že v divadelním představení jediným dítětem Anny zůstává Serjoža, její syn s Kareniným je více dramatické, protože odloučení od jediného dítěte přináší Anně nesnesitelnou bolest. Navíc Karenin nevěrou manželku milovaným synem vydírá a zakazuje jejich komunikaci, což přidává inscenaci na dramatičnosti. Autor libreta se rozhodl odstranit z libreta také příběh o návratu Anny ke Kareninovi, odmítnutí Annou Vronského před druhým porodem a následující poté pokus Vronského o sebevraždu – to vše dle knižní předlohy je spíš spojené s druhým porodem, který se v baletní inscenaci nakonec nekoná. Linie zobrazující klid venkova, rolnictvo je odstraněna stejně jak i cesta Vronského a Anny po Itálii a to opět z důvodů

již několikrát uvedených – jedna se přece o představení bez verbálního projevu, proto aby divák nebyl zmaten je nutno nejen zachovat, ale i zdůraznit vývoj hlavní linie, a tím pádem je naprosto nezbytné zkrátit či dokonce odstranit méně podstatné linie. Chybí v baletní inscenaci i epilog. To co se děje po smrti Anny, vysvětlující pokračování životního příběhu Karenina a Vronského. Ale to se opět vysvětluje krásnou a hlavně srdcervoucí scénou sebevraždy hlavní hrdinky, která inscenaci ukončuje. Je naprosto logické, že kdyby se po tomto finálním obrazu se přidalo ještě cokoli – představení by přišlo o značnou část své dramatičnosti. Však nejdůležitější a naprosto zachovanou se stává hlavní podstata inscenace, stejně jako román utkává kolem hrdinky obraz světa, jenž je plný omezení, předsudků, pokrytectví a lži. Světa, který nedovolí jí prožívat život plnými doušky a city, takže raději zvolí smrt. Inscenace je výrazně rozčleněna do řady kratších sekvencí. Sledujeme scénu po scéně a výjev po výjevu, jež jsou přerušeny krátkou přestavbou i tichem, v němž dozívají emoce z právě viděného. Dojem kaleidoskopu podporuje také práce s hudbou, která je koláží skladeb Dmitrije Šostakoviče: rozeznáme například část Leningradské symfonie a dalších slavných děl. Dle mého názoru je důležité, že tato baletní inscenace je srozumitelná a zajímavá dokonce i pro diváka, který není dost dobře obeznámen s románem Tolstého, čehož není snadné dosáhnout, ale Libor Vaculík se jako mimořádně zkušený divadelník s tímto složitým úkolem popral bravurně.

4.3 Literární předloha a balet Romeo a Julie (2015)

Třetím dílem, kterému se v této bakalářské práci chci věnovat je proslulá tragédie veronských milenců a její baletní adaptace vytvořena Liborem Vaculíkem pro divadlo J. K. Tyla v roce 2015. Samozřejmě, že tento příběh byl inscenován již mnohokrát a v nejrůznějších podobách, tím pádem je zde téměř nemožné vymyslet něco opravdu nového či dosud neobjeveného. Na druhou stranu jsou inscenace, které sice diváka nepřekvapí svou originalitou, ale podle mého názoru jejich síla tkví naopak v kráse jejich tradičnosti.

Žánr tohoto proslulého veledíla je tragédie. To se stanoví v souladu s literárními tradicemi epochy renesance. Má 5 dějství (expozice, kolize, krize, peripetie, katastrofa), psaných ve verších a próze.

Nejdůležitější myšlenka této divadelní hry spočívá v upevnění nových hodnot charakteristických pro člověka období renesance, který už zakládá na osobní vášni a citech hlavních hrdinů. Jejich činy naprosto vybočují z hranic tradiční společenské morálky: Romeo se tak pod vlivem své lásky rozhoduje pro tajný sňatek, Julie se neostýchá a vrhá se do náruče svého milovaného. Jejich sňatek je legální “pouze” před bohem (oddání byli přece knězem Lorenzem) nemůže se považovat za skutečný v očích společnosti. Pro svou lásku jsou mladíci ochotni jít proti společnosti a svým rodinám a radši zvolí smrt než život jeden bez druhého.

Zde opět bych chtěl projednat děj literární předlohy ve zkrácené a zjednodušené formě, abych měl půdu k porovnávání s baletní adaptací.

Příběh vypráví o sporu dvou rodů – Kapuletů a Montéků. Mladý Monték Romeo na začátku příběhu trpí nešťastnou láskou – je zamilovaný do Veronské krasavice Rosaliny, která však jeho city neopětuje. Jednoho dne se dostane Romeovi, od sluhu Kapuletů, který neumí číst, seznam hostů na banket, kde by měla být i Rosalina. Jelikož ji chce Romeo vidět, tak se společně s Benvoliem (Montekův synovec) a Merkuciem (příbuzný knížete) rozhodnou, že na banket dorazí v maskách. Na banketu je i nevinná čtrnáctiletá Kapuletova dcera – Julie. Hned jak ji Romeo spatří, tak zapomene na Rosalinu a bláznivě zamiluje se do Julie. Julie jeho lásku sice opětuje, ale kamen úrazu spočívá v tom v tom, že jejich rody jsou již léta zneprátelené a že Kapulet zamýšlí provdat Julii za bohatého hraběte Parise. Tybalt (synovec Kapuleta) však Romea odhalí a chce ho potrestat, Kapulet mu to však zarazí pro zachování vřelé atmosféry na plese. Po skončení banketu Julie vystoupí na balkon a začne do tmy vyznávat Romeovi lásku. Romeo, který ji opodál uslyší, ji ujistí o svých citech. Domluví se, že se druhý den tajně vezmou. Romeo běží za otcem Vavřincem, který mu slíbí, že je oddá. Druhý den probíhá tajná svatba. Mezitím mají na ulici spor Benvolio a Merkucio s Tybaltem. Do toho přijde Romeo a spor se vyhroťí. Tybalt a Merkucio se do sebe pustí a Tybalt Merkucia zabije. Romeo se rozzuří a začne s Tybaltem šermovat a zabije ho. Za vraždu Tybalta je Romeo vyhoštěn z Verony, což je obrovská rána pro Julii. Tajně spolu stráví noc (chůva jim pomáhá) a Romeo druhý den odjíždí do Mantovy a slíbí si, že se brzy uvidí. Julie truchlí pro Romeo, ale zastírá to žalem pro Tybalta. Kapulet, aby zbavil Julii zármutku, rozhodne, že si co nejrychleji vezme Parise. Julie v zoufalosti běží za otcem Vavřince a prosí ho, aby té svatbě zabránil nebo že se zabije. Otec Vavřinec jí proto

dá uspávací lektvar, který si má Julie vzít v předvečer svatby a po němž bude vypadat jako mrtvá. Lektvar bude fungovat jen několik hodin. Mezitím Vavřinec pošle vzkaz Romeovi do Mantovy a společně vyzvednou po pohřbu probouzející se Julii v rodinné hrobce. Julie si tedy lektvar vezme a v noci před svatbou ho vypije. Ráno najde chůva Julii „mrtvou“. Koná se pohřeb. Celý pohřeb vidí Baltazar, Romeův sluha, kterého Romeo poslal do Verony, aby mu přinášel novinky. Baltazar rychle letí za Romeem a řekne mu, že je Julie mrtvá. Romeo je zdrcený, dopis od otce Vavřince totiž nedostal, protože bratr Jan, jenž měl dopis předat, se nedostal pryč z Verony kvůli morové epidemii. Romeo chce okamžitě skončit svůj život. Podplatí tedy lékárníka, aby mu prodal prudký jed, a jede spolu s Baltazarem do Verony. U Hrobky Kapuletů potká však Parise, který šel k Juliinu hrobu přinést květiny. Začnou spolu bojovat a Romeo Parise zabije. Páže Parise to uvidí a jde pro strážce. Romeo jde k tělu Julie a vypíjí jed, načež umírá. Mezitím přichází otec Vavřinec, aby došel pro probouzející se Julii. Julie se probouzí a zjistí, že je Romeo mrtev. Chce se hned zabít. Vavřinec ji přemlouvá, aby to nedělala a odešla s ním. Julie to odmítá a vezme od Romeova těla dýku a probodne se. Zatím na místo přicházejí jak Kapuleti, tak Montékové. Když zjistí, co se stalo, tak pochopí hloupost jejich sporu a usmíří se. Rozhodnou se, že vystaví zlaté sochy Romeo a Julie ve Veroně. Až tragická smrt jejich dětí jim ukáže, jak malicherný jejich spor byl.

A teď se naposledy v této mé práci pokusím porovnat literární dílo a jeho baletní adaptaci. Zaprvé za svou dlouholetou divadelní kariéru je naprosto jasné, že se s Romeem a Julií Libor Vaculík setkával opakovaně jako tanečník i choreograf. Romea tančil poprvé jako sólista Slovenského národního divadla už v roce 1977, tančil ho také v choreografii Petera van Dyka v Bonnu. Pro jeho dráhu jako choreografa je Romeo a Julie titul takřka osudový. Byl to první celovečerní balet, k němuž vytvořil choreografii a to v divadle ve Wroclawi (Polsko).

Vaculíkova inscenace Prokofjevova baletu, kterou vytvořil pro plzeňský soubor, na jednu stranu diváka opravdu zaujme nápaditými choreografickými prvky, ale charakterizuje ji i také značná omezení počtu postav a pozměněné vyústění díla. Příběh rámuje postava pátera Lorenza a je v této baletní adaptaci poměrně silně oslabena linie sváru dvou rodů. Například jsou zcela vypuštěny postavy Romeových rodičů, proto nemůže na konci dojít ke smíru zneprátených rodin, kolem kterého

se literární předloha točí. I některé další známé momenty díla mohou divákům chybět. Například Merkucio umírá okamžitě po Tybaltově ráně, jeho dojemnou snahu o zesměšnění smrtelného zranění publikum neuvidí. Scéna v hrobce je pozměněna, Julie najde Romea těsně po požití jedu ještě živého. A na konci stojí nad mrtvolami obou milenců pouze zdrcený Lorenzo. Montekové a Kapuletové si ruce nad mrtvolami svých dětí nepodají.

Romeem a Julií navazuje Vaculík na linii svých výpravných epických baletů na bázi neoklasiky, divácky velmi oblíbených a interpretům skýtajících velké taneční příležitosti, za které někteří z nich nejen sklidili chválu v ohlasech kritiků a obecnstva, ale i dostali prestižní ocenění Thálie, jak už popisuji v předchozí kapitole.

V Plzni byl tento titul poprvé uveden v roce 1952, naposledy 1996 v režii a choreografii tehdejšího šéfa baletu Roberta Balogha. Nová inscenace je už pátým nastudováním a těší se velké popularitě a oblibě.

ZÁVĚR

Touto prací jsem se pokusil zhodnotit možnosti korespondence mezi literární předlohou a divadelní inscenací na příkladu třech významných děl libretisty, choreografa a režiséra Libora Vaculíka. Došel jsem k závěru, že v podstatě i obsáhlejší literární dílo lze ztvárnit na jevišti, ač je to nesmírně složité. V závěru bych chtěl uvést ještě jeden citát, který podle mého názoru přesně vystihuje, čím bych svou analýzu chtěl uzavřít. Vysvětluje totiž velmi stručným a jasným způsobem několik důležitých pro tuto mou práci principů: „Umění psát baletní libreto, spočívá ve schopnosti myslet v tanečních obrazech, vidět je před svým vnitřním zrakem, odhadnout časovou nosnost jednotlivých situací, scén i celých dějství. Libretista ovšem musí rovněž rozumět divadlu a dobře znát i ovládat dramaturgické ‚řemeslo‘. Dějový balet má totiž tytéž části děje jako opera nebo činohra: expozici, konflikt a jeho rozuzlení. Oproti činohře – při dbalosti stejných dramatických zákonů – jsou zde však i zřetelné rozdíly vyplývající z bytostných žánrových odlišností a specifických dispozic baletu. Jeho děj bývá prostší, jednodušší a přímočařejší: počet vedlejších epizod, neposouvajících vpřed hlavní dějové pásmo, bývá omezen na minimum: stejně tak počet jednajících postav. Ono zichovské ‚vše, co je zbytečné, je škodlivé‘ platí v baletu dvojnásob. Množství jevištních akcí a figur totiž ohrožuje pádnost a spádnost, přehlednost a srozumitelnost inscenace, tím i jeho dramatickou a estetickou působivost.”¹⁵ Lépe se to říct snad ani nedá. Však nelze také ani na okamžik zpochybnit to, že libreto, které se zrodilo z literární předlohy cestou tak razantní změny, se stává novým dílem samo o sobě, které se sice silně koresponduje se svým původním literárním „předchůdcem”, ale přece jen se stává svým způsobem novým dílem a objektem.

¹⁵ Brodská, B., Vašut, V. *Svět tance a baletu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004, s. 17. ISBN 80-7331-004-X

SEZNAM POUŽITÝCH ZDROJŮ

Seznam použitých českých zdrojů

- [1] VANGELI, N. *Aktuální otázky analýzy inscenace/představení. Příspěvky přednesené na mezinárodní teatrologické konferenci DIFA JAMU 21.-22.11.2014 Brno*. Brno: Janáčkova akademie múzických umění v Brně, 2014.
- [2] BRODSKÁ, B., VAŠUT, V. *Svět tance a baletu*. Praha: Akademie múzických umění v Praze, 2004. ISBN 80-7331-004-X.
- [3] GLAZER, L. *Funkce Libreta baletu*. Strojopis uložený v knihovně Divadelního ústavu v Praze, signatura MB 2883.
- [4] HOLEŇOVÁ, J. *Český taneční slovník. Tanec, balet, pantomima*. Praha: Divadelní ústav, 2001. ISBN 80-7008-112-0.
- [5] *Divadelní revue no. 2*. Praha: Institut umění – Divadelní ústav, 2017. ISSN 0862-5409.

Seznam použitých zahraničních zdrojů

- [6] COHEN S. J. *The International Encyclopedia of Dance*. Vol. 4, Dance perspectives foundation. Oxford: Oxford University Press, 1998.
- [7] ADSHEAD, J. (ed). *Dance Analysis: Theory and practice*. London: Dance Books Ltd, 1998. ISBN 1-85273-003-X.

Seznam použitých internetových zdrojů

- [8] VACULÍK L. Bio [online], © 2018. Dostupné z: <http://www.vali.cz>.
- [9] HISTORIE BALETU [online]. © 27. únor, 2009. Dostupné z: <https://www.tanecnimagazin.cz/2009/02/27/historie-baletu/>
- [10] NÁRODNÍ DIVADLO [online], © 2018. Dostupné z: <https://www.narodni-divadlo.cz/cs/umelec/libor-vaculik>
- [11] WIKIPEDIE [online]. © 5. Říjen, 2017. Autoritní data: GND: 16047158-8. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Ballets_russes

SEZNAM ZKRATEK

DJKT	Divadlo Josefa Kajetána Tyla
JAMU	Janáčkova Akademie muzických umění

SEZNAM OBRÁZKŮ

Obrázek 1: Phoebus a Esmeralda.....	VI
Obrázek 2: Frollo a Esmeralda	VII
Obrázek 3: Quasimodo	VII
Obrázek 4: Anna Karenina a Hrabě Vronskij	VIII
Obrázek 5: Scéna Plesu.....	VIII
Obrázek 6: Alexej Karenin	IX
Obrázek 7: Julie a Paris	IX
Obrázek 8: Chůva Jůlie	X
Obrázek 9: Romeo a Julie	X

SEZNAM PŘÍLOH

Příloha 1 Rozhovor	I
Příloha 2 Obrazová příloha	VI

Příloha 1 Rozhovor

Rozhovor s režisérem, choreografem a libretistou Liborem Vaculíkem.

(2018- 10-02)

Děj baletů Zvoník od Matky Boží a Anna Karenina, které se snažím zanalyzovat v mé bakalářské práci v porovnání s literární předlohou je výrazně pozměněn. Je důležité pro tuto práci pochopit proč přesně. Proto bych rad položil autorovi libreta Liborovi Vaculíkovi několik otázek.

ZVONÍK OD MATKY BOŽÍ

A: V baletu chybí několik postav, což je jasný vzhledem k omezeným možnostem divadla. Ale aspoň jedna z nich se mi jeví být velmi podstatnou a tou je snoubenka Poeba – Fleur de Lys. Vzhledem k její přítomnosti v knize Victor Hugo představuje Phoeba jako obyčejného povrchního záletníka, který je jako skoro každý jiný okouzlen krásou Esmeraldy a přitom je zasnouben s jinou, tím pádem Esmeraldě jednoduše lže, když jí slibuje svou lásku.

B: Tam není to tím, že jsem byl omezen možnostmi divadla či souboru, protože jsem “Zvoníka” dělal také v Brně a to je už 15-16 let, pak v Bratislavě a až potřetí byla Plzeň. Například v Brně byl velký soubor s dostačujícími možnostmi, ale stejně tam nebyla. Já se vždy spíš snažím soustředit na hlavní dějovou linku. Většinou odbočování od hlavní linie je zbytečně komplikující navíc pokud jde o další mezilidský vztah v tomto případě Phoeba se snoubenkou. To samé je v “Karenině”, kde kromě hlavního trojúhelníku Karenin, Karenina, Vronský jsou další dva páry. Zkratka z hlediska dramaturgie, aby představení mělo spád, musí se soustředit na hlavní postavy a jejich vztahy. Důležité je, že já jsem bral jako hudební podklad hudbu Maurice Jarrého a ta víceméně byla hotová už s mírným libretem. Ten hudební podklad byl i tak krátký – první jednání mělo nějakých 40 minut, druhé asi 20 minut. Takže jsem se převážně snažil soustředit na hlavní trojúhelník – Frollo, Quasimodo a Esmeralda. Třeba co jsem neměl ani v Brně ani v Bratislavě to je ten prolog, kdy se před zvonem najdou dítě. To jsem přidal až v Plzni v rámci predehry, protože ono v knize to je. Quasimodo přece

byl nalezen Frollem, po čemž se ho Frollo ujal a vychoval. Ani v Bratislavě ani v Brně to jsem neměl, tam to vždy začínalo ihned scénou s lidem a rozdáváním masek.

A: Scéna s únosem Esmeraldy, následující záchrana Phoebem a příběh jejich okamžité zamilovanosti popisuje se v 2 knize, to jest téměř na samém začátku. Ihned po korunovaci Quasimoda králem bláznů. V baletu je zobrazena spíše ke konci prvního jednání mezi ostatní silné dramatické okamžiky jako například je “zavraždění” Phoebe Frollem, odsouzení Esmeraldy atd. Tím se děj knihy značně promíchává. Můžete to okomentovat?

B: Ano, na konci prvního jednání se koná jak únos Esmeraldy, tak i její záchrana Phoebem, dále milostný duet Phoebe a Esmeraldy, zavraždění Phoebe, obvinění z vraždy Esmeraldy a odsouzení a následný únos Esmeraldy Quasimodem do Notre Damu. Z dramaturgického hlediska jednání musí mít výraznou “tečku” na konci. Děj má být napínavý, divák má přemýšlet co bude dál. A to se mi jevilo jako nejlepší varianta ukončení prvního jednání. Navíc opět tu hraje roli hudební předloha, u Jarrého je partitura, která musí zůstat tak jak byla vytvořena a takový vývoj událostí se doslova nabízí. Hlavně v baletu není možné říct všechno. Musí se z té knížky vytáhnout jen to nejpodstatnější, pokud si nechcete pomáhat nějakými četnými či psanými pomůckami. Ale to nedělám rad, to bych provedl jen z velké nouze.

A: Dle knihy podstatou Quasimodova vztahu k Esmeraldě je ryze platonická láska, postrádající náznak fyzická. Ta vznikne až v okamžiku když ho Esmeralda hájí před lidem (knihy 6), teprve tehdy totiž on vidí ne dokonalost její fyzického zevnějšku, ale její dobré srdce. Balet však zobrazuje jeho okouzlení hned na začátku, dá se říct po prvním shledání, čímž se ztrácí podstata jeho vztahu k Esmeraldě. Jak se v rámci choreografie a dramaturgie liší tři hlavní mužské postavy ve vztahu k hlavní hrdince Esmeraldě? Jejich záměry a charaktery jejich emocí jsou přece velmi různé, ač zdánlivě jsou si podobné. V čem spočívaly odlišnosti jejich vystupování na jevišti? Vztahy k Esmeraldě se výrazně liší: Frollo k Esmeraldě cítí spíše všepohlcující, ničivá vášeň. Pro Phoeba Esmeralda je chvilkovou povrchní zamilovaností, lže ji, protože je zasnouben s jinou. Vztah Quasimodo k Esmeraldě je nejhlubší. Miluje jí oddanou, nezištnou, platonickou láskou.

B: Já jsem byl nucen z důvodů, které jsme právě probírali to tak trochu pozměnit. V mém libretu Phoebus a Esmeralda se do sebe šťastně, takže jde o pravou lásku,

o čemž svědci milostný duet na konci prvního jednání. Quasimodo je sice do ní zamilovaný, ale chápe, že ji nikdy mít nemůže, a tak je plachý, což je vidět z choreografie. Co se týče Frolla, tak v něm se mísí vášně k Esmeraldě a pocit viny za hřích, který mu ta vášně nese, protože přece jen je kněz a je spoutaný slibem celibátu.

A: Jak v rámci omezených možností divadelní scény jsou zobrazené a významově zdůrazněné dvě ač méně konkrétní, ale svým způsobem nejvýznamnější postavy románu: dav a katedrála. Jak se ukazují proměny chování davu a zjev katedrály, který se mění v průběhu děje?

B: Ano, to se mi nejlépe povedlo v Brně. V Plzni tolik ne z jediného důvodu – finance. Bohužel. Měl jsem od divadla velmi nízký rozpočet na scénografii tak proto v podstatě je tam jen ten velký zvon, který se zobrazuje několikrát, když děj se odehrává na ulici tak ta scéna je jednoduše prázdná. Všude, kde jsem dělal “zvoníka” jsem měl ohoz. V Brně a Bratislavě měl čtyři patra, v Plzni byl dvoupatrový, a to opět z důvodu velmi omezených financí. Dále v plzeňské inscenaci byly už jen světelnými efekty.

A: Klasické postavy romantického díla jsou zruďa s čistým a milujícím srdcem Quasimodo, který platonickou láskou miluje Esmeraldu. Charakter této postavy se konfrontuje s postavou naprosto opačnou- krasavcem Phoebem – povrchním milovníkem s prázdnou duší a povahou svědce, do kterého se naivní hlavní hrdinka slepě zamilovala. Jak tento kontrast předveden v libretu?

A: Je-li Phoebus obecně vnímán tvůrcem jako postava záporná a v čem se to projevuje?

B: Phoebus není v mém libretu postava negativní. Zachránil Esmeraldu a líbila se mu, zamiloval se do ní. Mít v inscenaci dvě negativní postavy je zbytečně rozměňující. Možná v těch muzikálech, kde se to dá vyjádřit slovy či písní, to je něco jiného, ale v baletu je o dost lepší to zjednodušit: “ten je hodný a ten je zlý”, je důležité jasně a to ještě v prvním jednání, kdy se vysvětluje divákovi EXPOZICE stanovit hranice, kdo je jaký. Druhá půlka už příběh rozuzluje.

A: Literární dílo ukazuje Frolla jako nejvíc tragickou postavu celého románu. Původní Učenec, filozof, teolog, mírumilovný kněz, který zasvětil svou existenci službám Nejvyššímu, se najednou kvůli neopětované vášni k cikánské tanečnici promění v Dávla, který vraždí (Phoeba), je zmítán šíleným vnitřním bojem. Jak víme, tento boj nakonec prohrává a za to nakonec platí i vlastním životem. Jak je ta strašidelná

proměna a vnitřní boj Frolla zobrazená na jevišti? A proč je změněn způsob, jak byl Frollo Quasimodem zavražděn? Předci v knize Quasimodo ho shodí z věže a v baletu uškrtí kněžským rouchem.

B: Ano, v baletu jsem ho nechal uškrtit jeho vlastním rouchem, symbolem jeho kněžství. Mě to přišlo jako zajímavý tah. V tom rouchu se celou dobu objevuje, je to silný symbol a pomocí roucha taky zemře. Co se týče jeho hříchu, to jest posedlostí Esmeraldou, tak několikrát v představení on ji spatřuje a už se skoro rozběhne za ní – najednou se zastaví a překříží se. V tom je zobrazený jeho vnitřní konflikt.

ANNA KARENINA

A: Dle literární předlohy se ihned na začátku příběhu stane poměrně zásadní dějový okamžik. Na nádraží kde se poprvé hlavní hrdinka potkává s Vronským, se stane nešťastná náhoda a člověk skončí pod vlakem a to jak Anna Karenina tak i čtenář ji hned vnímá jako velmi špatné znamení. V baletu to není, ač je to velmi podstatný podle mě.

B: V mém původním libretu to je. Ale když jsme to udělali na tom jevišti, to bylo úplně trapný, vůbec to nebylo čitelný. Chápu, je v tom předzvěst jak Anna skončí, absolutně se mi to nakonec nelíbilo, nebylo to čitelné, nefungovalo to, tak jsem to musel odstranit.

A: Na plese, kde se poprvé setkávají Vronskij a Karenina ve společnosti a kde poprvé mezi nimi lidé kolem cítí vzplanutí, Anna se neliší nějak výrazně od ostatních, co se týče kostýmu. Je v tom nějaký speciální záměr?

B: Ano, udělal jsem to záměrně. Mně se právě zdálo, že když ona bude v těch barvách, co mají ostatní, tak že je to lepší. Záměr byl ukázat, že je jednou z nich, jednou z té vyšší společnosti, která jí potom bude odsuzovat. Vronskij je zas v bílém, ve vojenském. Samozřejmě kdybych měl na to více lidí, třeba kdybych to dělal v Národním divadle v Praze tak by to bylo jinak, větší soubor by mě lehce dovolil představit více společenských vrstev a i věkových kategorií, aby to vypadalo více organicky, ale zde jsem měl k dispozici ve sboru pouze šest párů.

A: Dle literární předlohy Anna Karenina druhé dítě porodila, po smrti Anny nakonec dceru vychovával Karenin, ač byla zplozena Vronským. Vždyť tento román není jen o tragickém osudu titulní hrdinky a o jejím boji proti tradičním morálním

pravidlům společnosti, které se postavila, ale i o nešťastném osudu jejího manžela. Proč se tento dramaticky zvrát autor rozhodl odstranit z libreta?

B: Mě to přišlo více dramaticky zajímavý, řekl bych silnější – boj Anny s manželem, ale taky se svými vlastními rozhodnutími o jedno jediné dítě. Pro mě je silnější z hlediska dramatického ten fakt, že má jen jedno dítě s manželem, kterého opustila a to dítě se stává obětí celého příběhu, jejího rozhodnutí. Navíc kdyby v baletu měla dítě s Vronským, tak se logicky může upnout na to nové dítě, navíc zplozené s mužem, kterého vášnivě miluje na rozdíl od manžela. Tím že, by to druhé dítě porodila, by zpečetila s ním založení plnohodnotné rodiny a ta stará rodina může tím pádem jít “na druhou kolej”. To by podle mě ubralo na dramatičnosti.

A: Balet neznázorňuje důležitý okamžik knihy – pokus o sebevraždu Vronského, poté co ho Anna odmítne, když u druhého porodu se jí chvilkově vrátí její pouto s manželem, který s ní tento důležitý pro ženu okamžik prožívá. Toto by mohlo přidat postavě Vronského na dramatičnosti, znázornit jeho odhodlanost k silným gestům zamilovaného mladíka.

B: Je to sice silný okamžik, ale nejde ve dvou hodinách ztvárnit vše, byť i silné a zajímavé, co je v tak obsáhlém románu jako Anna Karenina. Vždycky se musí zaměřit na to úplně nejdůležitější a nejpodstatnější ze všeho. Navíc důležité jsou technické možnosti souboru a jeviště – některé části knihy prostě nejde zařadit do libreta už z tohoto důvodu. Nejde odehrát minutu a udělat pauzu aby proběhla přestavba a potom za chvíli ještě jednou to samé. Vždy se snažím, aby byl ten obraz, který je na jevišti, co nejvíc naplněný, než přijde nutná přestavba.

Příloha 2 Obrazová příloha



Obrázek 1: Phoebus a Esmeralda

Zdroj: <https://www.djkt.eu/zvonik-od-matky-bozi-m-jarre-libor-vaculik-2010>



Obrázek 2: Frollo a Esmeralda

Zdroj: <https://www.djkt.eu/zvonik-od-matky-bozi-m-jarre-libor-vaculik-2010>



Obrázek 3: Quasimodo

Zdroj: <https://www.djkt.eu/zvonik-od-matky-bozi-m-jarre-libor-vaculik-2010>



Obrázek 4: Anna Karenina a Hrabě Vronskij

Zdroj: <https://www.djkt.eu/anna-karenina>



Obrázek 5: Scéna Plesu

Zdroj: <https://www.djkt.eu/anna-karenina>



Obrázek 6: Alexej Karenin

Zdroj: <https://www.djkt.eu/anna-karenina>



Obrázek 7: Julie a Paris

Zdroj: <https://www.djkt.eu/romeo-a-julie>



Obrázek 8: Chůva Jůlie

Zdroj: <https://www.djkt.eu/romeo-a-julie>



Obrázek 9: Romeo a Julie

Zdroj: <https://www.djkt.eu/romeo-a-julie>

BIBLIOGRAFICKÉ ÚDAJE

Jméno autora: Dominik Peřina

Obor: Scénická a mediální studia

Forma studia: prezenční

Název práce: Balety Libora Vaculíka vytvořené na základě literární předlohy pro baletní soubor Divadla J. K. Tyla v Plzni

Rok: 2018

Počet stran textu bez příloh: 36

Celkový počet stran příloh: 10

Počet titulů českých použitých zdrojů: 5

Počet titulů zahraničních použitých zdrojů: 2

Počet internetových zdrojů: 4

Vedoucí práce: Mgr. Libuše Hronková