

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE
HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

Praha 2020

Andrea Helander Kramešová

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA

Taneční umění

Taneční věda

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**POSTAVA JULIE V PROKOFJEVOVĚ BALETU
(srovnání MACMILLAN–VÀMOS–ZUSKA)**

Andrea Helander Kramešová, dipl.um.

Vedoucí práce: Prof. Mgr. Helena Kazárová, Ph.D.

Oponent práce: Mgr. Lucie Dercsényiová, Ph.D.

Datum obhajoby: 24. června 2020

Přidělovaný akademický titul: Bakalář umění (BcA.)

Praha 2020

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

MUSIC AND DANCE FACULTY

Dance Art

Dance Science

BACHELOR'S THESIS

**THE ROLE OF JULIET IN PROKOFIEV'S BALLET
(comparison MACMILLAN-VAMOS-ZUSKA)**

Andrea Helander Kramešová, dipl.um.

Thesis advisor: Prof. Mgr. Helena Kazárová, Ph.D.

Examiner: Mgr. Lucie Dercsényiová, Ph.D.

Date of thesis defense: June 24th 2020

Academic title granted: Bachelor of Arts (BcA.)

Prague 2020

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Postava Julie v Prokofjevově baletu (srovnání MacMillan–Vàmos–Zuska)
--

vypracovala samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha dne

.....
podpis diplomanta

Upozornění

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce nebo jakékoliv nakládání s ní je možné pouze na základě licenční smlouvy, tj. souhlasu autora a AMU v Praze.

Evidenční list

Uživatel stvrzuje svým podpisem, že tuto práci použil pouze ke studijním účelům a prohlašuje, že ji vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

Poděkování

Ráda bych na tomto místě poděkovala všem, kteří mi radami, podněty a připomínkami byli nápomocni při vzniku mé bakalářské práce. Velký dík patří především prof. Mgr. Heleně Kazárové, Ph. D. za odborné vedení a trpělivou pomoc. Děkuji rodičům za neutuchající podporu a v neposlední řadě mému manželovi, bez jehož obětavosti a porozumění by tato práce nemohla vzniknout. Děkuji mé dceři.

Abstrakt

Bakalářská práce na téma Postava Julie v Prokofjevově baletu (srovnání MacMillan-Vàmos-Zuska) zachycuje detailní rozbor postavy Julie ve třech různých choreografických zpracováních Prokofjevova baletu *Romeo a Julie*. Práce nabízí stručný chronologický přehled historie zpracování Shakespearova slavného dramatu v tanečním pojetí. Dále sleduje genezi Prokofjevovy proslulé partitury, která se stala inspirací nespočetnému množství choreografů. Tato práce se však soustřeďuje na tři z nich: Kennetha MacMillana, Youriho Vàmose a Petra Zusku. U těchto choreografií odkrývá způsob jejich vzniku, sleduje vzájemné podobnosti i rozdíly, a předně se zaměřuje na postavu Julie v jejích individuálních výstupech. Zároveň tato práce nabízí rovněž detailní srovnání dílčích hudebních zpracování a přístupu zmiňovaných tvůrců k původní Prokofjevově partituře.

Abstract

The bachelor thesis The role of Juliet in Prokofiev's ballet (comparison MacMillan-Vàmos-Zuska) captures a detailed analysis of the character of Juliet in three different choreographic versions of Prokofiev's ballet *Romeo and Juliet*. The thesis offers a brief chronological overview of the history of Shakespeare's famous drama in dance. Then, it also follows the genesis of Prokofiev's famed score, which has inspired countless choreographers. However, this work focuses on three of them: Kenneth MacMillan, Yuri Vàmose and Petr Zuska. In these choreographies the thesis reveals the way they were created, follows the similarities and differences, and focuses primarily on the character of Juliet in her individual output. At the same time, this work also offers a detailed comparison of the individual use of the music and the approach of the creators mentioned to the original Prokofiev's score.

Obsah

1	Úvod.....	1
2	Stručná historie baletu Romeo a Julie	4
3	Sergej Prokofjev a jeho cesta k Romeovi a Julii.....	7
4	Kenneth MacMillan – Romeo a Julie	12
4.1	Kenneth MacMillan – biografie	12
4.2	Koncepce díla	13
4.3	Postava Julie.....	21
4.4	Porovnání hudebních partitur	26
5	Youri Vámos – Romeo a Julie	29
5.1	Youri Vámos – biografie	29
5.2	Koncepce díla	31
5.3	Postava Julie.....	33
5.4	Porovnání hudebních partitur	41
6	Petr Zuska – Romeo a Julie	44
6.1	Petr Zuska - biografie	44
6.2	Koncepce díla	46
6.3	Porovnání hudebních partitur	52
7	Souhrnné srovnání jednotlivých tvůrců	56
8	Závěr.....	60
9	Seznam použitých pramenů a literatury	64

Seznam tabulek

Tabulka 1: Hudební zpracování MacMillan	27
Tabulka 2: Hudební zpracování Vámos	42
Tabulka 3: Hudební zpracování Zuska	53

Seznam fotografií

Fotografie 1: Sergej Prokofjev v New Yorku 1918. Foto: neznámý autor	7
Fotografie 2: Kenneth MacMillan. Foto: Roy Round	12
Fotografie 3: Lynn Seymourová a Christopher Gable. Foto: Roy Round	16
Fotografie 4: Lynn Seymourová a Christopher Gable. Foto: Donald Southern...	18
Fotografie 5: Margot Fonteynová a Rudolf Nurejev na zkoušce. Foto: Reg Willson	20
Fotografie 6: Rudolf Nurejev a Margot Fonteynová. Foto: Frederika Davis	21
Fotografie 7: Yuri Vámos. Foto: Martin Divíšek	29
Fotografie 8: Scéna z druhé ulice. Foto: Eduard Straub	32
Fotografie 9: Andrea Kramešová a Michal Matys. Foto: Eduard Straub	33
Fotografie 10: Andrea Kramešová a Michal Matys. Foto: Eduard Straub	38
Fotografie 11: Petr Zuska. Foto: Jakub Fulín	44
Fotografie 12: Francesco Scarpato a Andrea Kramešová. Foto: Pavel Hejný	46

1 Úvod

Prokofjevův balet *Romeo a Julie* je dnes celosvětově vnímán jako jeden z klenotů divadelního světa. Tento titul inspirovaný slavnou Shakespearovou tragédií stále láká diváky i inscenátory po celém světě, a to díky svému dramatickému potenciálu a možnostmi interpretace. Můžeme se oprávněně pyšnit faktem, že český choreograf Ivo Váňa Psota (1908–1952) vytvořil pro brněnský balet roku 1938 světovou premiéru tohoto díla. Vzhledem k tomu se mi zdá toto téma ještě zajímavější.

Ve své ročníkové práci¹ jsem se věnovala zejména brněnské světové premiéře. Zkoumala jsem, za jakých okolností vznikla proslulá Prokofjevova partitura a jaká byla situace v tehdejším Sovětském svazu. Podařilo se mi nahlédnout do původního rukopisného klavírního výtahu určeného pro zkoušky na tanečním sále v archivu Národního divadla v Brně. Důležitým zdrojem byly také objevy amerického muzikologa z Princetonské university Simona Morrisona², který měl to štěstí, že se mu podařilo získat přístup k dříve nedostupným dokumentům Ruského státního archivu literatury a umění.

Tyto poznatky vedly k rozhodnutí věnovat se tématu baletního zpracování *Romea a Julie* i nadále. Důležitý byl i fakt, že jsem sama měla možnost v několika choreografických verzích Prokofjevova mistrovského díla tančit a ztělesnit titulní roli.

Umělecké dílo, je-li opravdu hodnotné, není jen tvorbou pro tvorbu samotnou, ale nese v sobě poselství. Reaguje na nejsilnější pnutí buď ve společnosti v době svého vzniku, nebo alespoň v mysli autora, a to spolu se schopností tvůrce „vyhmátnout“ podstatu obecných problémů určuje nadčasovost díla.

¹ KRAMEŠOVÁ, Andrea. *Geneze baletu Romeo a Julie Sergeje Prokofjeva*. Praha, 2017. Ročníková práce. Akademie Múzických Umění. Vedoucí práce Helena Kazárová.

² Simon Morrison (*1965), profesor na Princetonské univerzitě, muzikolog, historik, jehož specializací je období 20. století.

Vzhledem k neměnnosti lidské podstaty napříč věky a tendencí projektovat si do chování postav nám známé vzorce, či dokonce vlastní vzorce chování, není ani pro současného člověka problém pochopit tragédii několik století starou, ačkoliv její adresnost již odvál čas. Přesto se ale pohledem na kontext vzniku díla dají objevit souvislosti na první pohled ne zcela patrné.

V této práci představím a zároveň porovnáím tři různá choreografická zpracování Prokofjevova baletu *Romeo a Julie*. Zvolila jsem si verze Kennetha MacMillana (1929–1992), Youriho Vámosa (*1946) a Petra Zusky (*1968). Během své profesionální taneční kariéry jsem se s těmito verzemi měla možnost setkat a každá ve mně zanechala jiný dojem. To je tedy i důvod, proč jsem si z bohaté nabídky rozmanitých baletních interpretací vybrala právě tyto tři choreografie. Co je spojuje, je právě Prokofjevova hudba, avšak dramaturgicky i pohybovým slovníkem se výrazně liší.

Kenneth MacMillan dostal více prostoru v kapitole „Koncepce díla“. Jako jediný již zesnulý tvůrce má oproti Yourimu Vámosovi a Petru Zuskovi zcela odlišnou pozici. Ve světovém měřítku je jako choreograf nepopíratelně mnohem známější. Bylo o něm publikováno několik knih a tím se mi dostalo možnosti dozvědět se mnohem více o jeho cestě, která vedla ke vzniku jeho prvního celovečerního baletu. Respektoval Prokofjevovu partituru a Shakespearovo drama přenesl do pohybového slovníku věrně, bez jakýchkoliv odchylek, mutací nebo inovací.

V jednotlivých choreografiích se zaměřím na postavu Julie. Budu zkoumat, jaký je jí dán prostor pro dramatické vyjádření, co je pro ni specifické a jakým způsobem k ní choreograf přistupoval. Tato zjištění pak doplním i o své osobní zkušenosti a dojmy.

Důležitým zdrojem této práce se stala biografie *Different drummer: the life of Kenneth MacMillan*, kterou napsala Jann Parry³ a disertační práce americké hudební vědkyně Deborah Anette Wilson, která se okolnostem vzniku Prokofjevova baletu ve své práci obšírně věnuje.⁴ Dále jsem pracovala s video záznamy vybraných inscenací. Ať už z vlastního archivu nebo z internetového kanálu

³ Jann Parry, anglická taneční kritička a spisovatelka.

⁴ WILSON, Deborah Annette. *Prokofiev's Romeo and Juliet: History of a compromise*. Ohio, U.S.A., 2003. Disertační práce. The Ohio State University. Vedoucí práce Margarita Mazo

YouTube⁵. Dále jsem pracovala s moskevskou edicí Prokofjevovy partitury, která je dostupná na internetových stránkách Petrucci Music Library⁶. Měla jsem to štěstí a mohla si vypůjčit z hudebního archivu Královské švédské opery dirigentskou partituru k MacMillanově verzi. Bohužel se mi nepodařilo sehnat partituru ani klavírní výťah k Vámosově verzi, do kterých bych mohla nahlédnout. Byla jsem odkázána na jmenovanou moskevskou edici Prokofjevova baletu, kterou jsem srovnávala s inscenací Youriho Vámosě pomocí videozáznamu. Materiály k hudebnímu aranžmá pražské verze baletu *Romeo a Julie* choreografa Petra Zusky mi poskytl dirigent Národního divadla v Praze Václav Zahradník.

Jména světových baletních institucí uvádím v českém znění, výjimku jsem udělala pouze u divadelních souborů jako jsou American Ballet Theater, Deutsche Oper am Rhein a Les Grands Ballets Canadiens jelikož se domnívám, že u nich nejsou české názvy všeobecně zažité. Zároveň zachovávám originální názvy universit tak jak znějí v daném státě.

⁵ *Romeo and Juliet (Alessandra Ferri, Angel Corella) La Scala* [online]. 2019 [cit. 2020-04-07]. Dostupné z: https://www.youtube.com/watch?v=fQQulb_PQ5U

⁶ PROKOFIEV, Sergey. *Romeo and Juliette (ballet)*, Op.64. In: *Imslp.org* [online]. Moskva: Muzgiz, 1961 [cit. 2020-01-28]. Dostupné z: [https://imslp.org/wiki/Romeo_and_Juliet_\(ballet\)%2C_Op.64_\(Prokofiev%2C_Sergey\)](https://imslp.org/wiki/Romeo_and_Juliet_(ballet)%2C_Op.64_(Prokofiev%2C_Sergey))

2 Stručná historie baletu Romeo a Julie

Téma *Romea a Julie* se stejně jako jiná shakespearovská díla dočkalo prvních pokusů o baletní zpracování s vlnou preromantického zájmu o Shakespearova dramata na přelomu 18. a 19. století.

Jedna z prvních historicky doložených choreografií je zpracování od Eusebia Luzziho. Ten své dílo představil v Benátkách roku 1785 na hudbu Luigiho Mareschaliho (1745–1812). Roku 1788 své zpracování tohoto tématu vytvořil choreograf Filippo Beretti. Rus Ivan Valberch (1766–1819) uvedl své pojetí tohoto baletu roku 1809 na hudbu Daniela Steibelta (1765–1823). Vincenzo Galleotti (1733–1816) vytvořil novou verzi v Kodani roku 1811 na hudbu Clause Schalla (1757–1835). Toto zpracování také obnovil Auguste Bournonville (1805–1879) roku 1834.

Nové zpracování tohoto titulu se znovu objevilo až v roce 1926, kdy ho uvedl soubor Ballets Russes Sergeje Ďagileva v choreografii Bronislavy Nižinské (1891–1972) na hudbu Constanta Lamberta (1905–1951).⁷

Trvalou slávu tančené verzi Shakespearovy tragédie přinesla hudba skladatele Sergeje Prokofjeva (1891–1953), která se přes počáteční obtíže a nepřijetí zasloužila o to, že je tento balet jedním z nejhranějších titulů 20. a 21. století a inspirovala nespočet choreografů. Jak jsem zmiňovala v úvodu, český choreograf Ivo Váňa Psota (1908–1952) vytvořil pro brněnský balet roku 1938 světovou premiéru tohoto díla.

Do dějin světového baletu se však zapsala choreografická verze Leonida Lavrovského (1905–1967), která měla premiéru 11. ledna 1940 v Kirovově divadle v Leningradě a o šest let později byla představena i ve Velkém divadle v Moskvě. V hlavních rolích tehdy vystoupili Galina Ulanovová a Konstantin Sergejev. Lavrovského realistické zobrazení jednotlivých charakterů a emocí, jeho živé protiklady mezi šermířskými zápasy a něžnými *pas de deux* opravdové lásky vytvořily mezník sovětského baletu.

⁷ LE MOAL, Philippe. *Dictionnaire de la danse*. Paris: Larousse, 2008, s. 637. Librairie de la danse. ISBN 978-2035833358.

Když Lavrovskij o deset let později tuto choreografii představil v Londýně, publikum bylo fascinováno a mnoho choreografů čerpalo v tomto zpracování inspiraci nebo jej dále upravovalo. Tato verze je i zfilmována (1954). Opět v Londýně se představila roku 1955 další verze v podání záhřebského baletu v choreografii Margarety Froman (1890–1970).

Jedny z nejoblíbenějších verzí západní Evropy pocházejí od Johna Cranka (1927–1973) a Kennetha MacMillana (1929–1992). John Cranko postavil původně tento balet pro Balet milánské La Scaly, ale premiéra se uskutečnila 26. července 1958 v Benátkách. V hlavních rolích se představila slavná Carla Fracci a Mario Pistoni. O čtyři roky později, 2. prosince 1962 uvedl Cranko upravenou verzi pro svůj Stuttgartský balet (kterému šéfoval). V hlavní roli zazářila Marcia Haydée spolu s Rayem Barrou. Tato inscenace je velmi populární a mnoho světových souborů ji zařadilo do svého repertoáru (Národní balet Kanada 1964, Australský balet 1974, balet Pařížské opery 1983).

MacMillanova verze měla svou premiéru 9. února 1965 v Londýně a byla vytvořena pro Královský balet. Hlavní role tehdy tančili Margot Fonteyn a Rudolf Nurejev. V této produkci je dán velký důraz na samotnou postavu Julie. Julie, která je živelná, vášnivá i hravá, bojuje proti násilí a sociálním konvencím, které jí nahánějí strach. I tato verze se stala velmi oblíbenou a je na repertoáru mnoha světových souborů (Královský švédský balet 1969, American Ballet Theater 1985).

Již o deset let dříve představil vlastní zpracování tohoto baletu anglický choreograf Frederick Ashton (1904–1988). Ten vytvořil spíše lyričtější verzi pro Královský dánský balet roku 1955 (dříve než se na západ dostala slavná Lavrovského verze) a později byla uváděna Londýnským festivalovým baletem (dnes Anglický národní balet).

Z dalších osobností z početného seznamu choreografů tohoto díla je třeba zmínit například Rudiho Von Dantziga (1933–2012), který vytvořil dvě verze tohoto dramatu pro Nizozemský národní balet roku 1967 a 1974. Dále Rudolfa Nurejeva (1938–1993), který vytvořil své pojetí pro Londýnský festivalový balet roku 1977. Francouz Angelin Preljocaj (*1957) postavil svou verzi pro balet Lyonské opery roku 1991. Pro Norský národní balet to byl roku 1992 anglický choreograf Michael Corder (*1955), o tři roky později roku 1998 francouzský choreograf Jean-Christophe Maillot (*1960), který představil vlastní pojetí tohoto baletu pro Balet

Monte Carlo v roce 1998. V neposlední řadě Alexander Ratmanský (*1968) měl roku 2011 možnost vytvořit choreografii tohoto díla pro Národní balet Kanada.

Během 20. století bylo vytvořeno několik choreografií i na jinou než Prokofjevovu hudbu, a to kromě jmenovaného Lamberta též na Čajkovského Fantastickou předehru Romeo a Julie. U nás to byl Luboš Ogoun (1924–2009), který vytvořil roku 1938 vlastní verzi tohoto baletu. Maďarský choreograf Gyula Harangozó (1908–1974) vytvořil roku 1939 svou verzi *Romea a Julie* na stejnou hudební předlohu. Berliozova Dramatická symfonie inspirovala roku 1950 George Skibina (1920–1981), o dvanáct let později roku 1962 Ericha Waltera (1927–1983) nebo též roku 1966 Maurice Bějarta (1927–2007). Švédský choreograf Mats Ek (*1945) vytvořil na Čajkovského skladby pro Královský švédský balet dílo *Julie a Romeo*, které mělo premiéru v roce 2013.

České publikum mělo možnost kromě zmiňované Psotovy světové premiéry vidět mnoho dalších zpracování tohoto titulu. Po II. světové válce se k tématu vrátil Saša Machov (1903–1951), který pro Národní divadlo v Praze vytvořil nové zpracování tohoto baletu roku 1950. Velmi úspěšná byla roku 1970 inscenace Miroslava Kůry (*1924) opět pro Národní divadlo Praha. V Národním divadle v Brně byla roku 1996 uvedena verze Zdeňka Prokeše (*1952). Choreograf Robert Balogh (*1960) představil roku 2000 své pojetí tohoto baletu pro plzeňský balet v Divadle Josefa Kajetána Tyla. Libora Vaculík (*1957) je autorem dvou zpracování. Nejprve roku 1997 pro Národní divadlo Praha a následně roku 2015 pro plzeňský balet. Maďarský choreograf Youri Vámos (*1946) představil svoji verzi pražskému publiku v Národním divadle v Praze roku 2006 a po něm v roce 2013 vytvořil také pro pražské Národní divadlo novou verzi tohoto dramatu Petr Zuska (*1968). Národní divadlo v Brně u příležitosti výročí 80 let od světové premiéry uvedlo roku 2019 novou verzi v choreografii Mária Radačovského (*1971) a Severočeské divadlo opery a baletu v Ústí na Labem představilo zatím nejnovější zpracování tohoto baletu na českých jevištích taktéž roku 2019 v choreografii Mariky Hanušové-Blahoutové (*1973).

Prokofjevův balet *Romeo a Julie* si během své osmdesátileté existence našel pevné místo na mezinárodních jevištích a patří ke stěžejním pilířům klasického repertoáru předních světových souborů.

3 Sergej Prokofjev a jeho cesta k Romeovi a Julii

Fotografie 1: Sergej Prokofjev v New Yorku 1918. Foto: neznámý autor



Prokofjev je pokládán za jednoho z nejdůležitějších baletních skladatelů 20. století. Jeho hudba je pozoruhodná svou originalitou, melodiemi a harmonickou skladbou, zajímavě využívá protiklady hudebních obrazů. Narodil se 5. května 1891 ve městě Sontsovka na východní Ukrajině, jeho skladatelský talent se projevil již v jeho dětství. Ve věku pouhých devíti let složil svou první operu *Obr* a krátce před svými jedenáctými narozeninami dokončil druhou operu *Pouštní ostrovy*. Ve třinácti letech Prokofjev nastoupil na petrohradskou hudební konzervatoř, na které roku 1914 absolvoval se svým prvním koncertem pro klavír.

Prokofjeva to zpočátku táhlo spíše k opeře, ale během jeho pobytu v Londýně roku 1914 se mu naskytla možnost zúčastnit se zkoušek *Ptáka Ohniváka* a *Petrušky* od Igora Stravinského, stejně tak *Dafnise a Chloé* od Maurice Ravela. Tyto balety ho ovlivnily natolik, že se sám rozhodl zkomponovat balet na ruské téma *Ala a Lolli*. Sergej Ďagilev (1872–1929) rozpoznal v Prokofjevův talent a objednal si u něj další dílo. *Chout (Šut) měl premiéru 17. května 1921 v Paříži*. Důvodem, že bylo dílo uvedeno až šest let po jeho objednání, byla Prokofjevova dočasná emigrace do Ameriky, kde se většinu času živil jako koncertní pianista. Po jeho návratu do Evropy roku 1922 se opět mohl vrátit k baletní kompozici. Roku 1924 Prokofjev složil *Quintet, op. 39* pro skupinu Romantický balet Borise Romanova. Boris

Romanov (1891-1957) si přál komorní partituru evokující cirkusový život, na kterou vytvořil choreografii *Le Trapèze*.

Roku 1925 měla premiéru Prokofjevova *Druhá Symfonie* – "*Symfonie železa a ocele*", která opět zapůsobila na Ďagileva, a ten Prokofjeva požádal o kompozici dalšího baletu pro svůj soubor. *Ocelový věk* měl premiéru 7. června 1927 v Paříži v choreografii Léonida Massina (1896–1979). Roku 1927 navštívil Prokofjev porevoluční sovětské Rusko. Jeho následný kompoziční směr mohl být ovlivněn politickou situací i přátelskými vztahy s tehdejší ruskou avantgardou.

21. května 1929, již zpět v západní Evropě, představil Prokofjev další balet *Marnotratný syn*, opět pro Ďagilevův soubor, tentokrát v choreografii George Balanchina (1904–1983). Ďagilev nedlouho po premiéře zemřel a Prokofjevův další balet *Na Dněpru* byl věnován právě jemu jako vzpomínka na velkého impresária. Tento kus měl premiéru v pařížské Opeře 16. prosince 1932 a choreografii k němu vytvořil Serge Lifar (1905– 1985). Jedná se o poslední Prokofjevovu baletní partituru psanou na "Západě".

Koncem roku 1934 leningradské Státní Akademické Divadlo Opery a Baletu jednalo s Prokofjevem o vytvoření jeho prvního celovečerního baletu *Romeo a Julie*, jenže posléze od svého záměru upustilo a začala jednání mezi Prokofjevem a Velkým divadlem v Moskvě. To si u skladatele rovněž objednalo kantátu ke dvacátému výročí Velké říjnové revoluce a partituru k filmové verzi *Pikové dámy*. Prokofjev v té době pobýval v Paříži, ale Stalin se ho snažil přimět k návratu do vlasti a chtěl, aby se stal v Sovětském svazu symbolem kulturní důvěryhodnosti. Prokofjev souhlasil a přestěhoval se zpět do Moskvy.

Koncepce tohoto slavného, ale původně kontroverzního baletu začala vznikat koncem listopadu 1934. Prokofjev začal pracovat na scénáři s inovativním a vlivným ředitelem Státního akademického divadla Sergejem Ernestovičem Radlovem⁸, svým dlouholetým přítelem.

⁸ Sergej Ernestovič Radlov (1892–1958), sovětský dramaturg, režisér a vynikající divadelní producent. Umělecký ředitel Státního akademického divadla v Leningradě.

V dubnu roku 1934 Radlov vytvořil velmi strohou, nesentimentální verzi *Romea a Julie* s mladými herci ve svém Studiovém divadle v Leningradě. Prokofjev inscenaci viděl během turné souboru v Moskvě a obdivoval kontrasty v komických a tragických scénách.

Původní Prokofjevův scénář tohoto dramatu prošel mnoha změnami. První pětiaktová verze, datovaná k lednu 1935, je uschována v Prokofjevovu archivu na University of Columbia v New Yorku⁹. Druhá čtyřaktová verze s datem 16. května je zachována v Ruském státním archivu literatury a umění. Zdá se, že skladatel pracoval na první verzi zcela sám v době, kdy ještě pobýval v Paříži, a že ji předal dramaturgovi Adrianu Ivanovi Pjotrovskému¹⁰ a Radlovovi k jejich dodatkům. Není zcela jasné, zda právě tento návrh byl zamýšlen pro balet, jelikož byl napsán jako operní scénář. Státní akademické divadlo však povzbuzovalo Prokofjeva, aby se přiklonil k baletnímu zpracování, ale žádná finální dohoda nebyla podepsána. Prokofjev neuvedl přesný důvod, proč nakonec k realizaci baletu nedošlo, ale právě v této době se divadlo potýkalo s interními problémy, které v červnu roku 1934 vyústily Radlovského rezignací na post uměleckého ředitele.

Prokofjevova i Radlovova představa se radikálně odlišovaly od Shakespearovy předlohy: prastarý svár mezi Monteky a Kapulety byl upozaděn a konflikt byl více chápán jako střet starého feudálního řádu, ztělesněného rodiči, s mladými progresivními postavami, které bojovaly za svobodu milovat. Prokofjev i Radlov se domnívali, že skutečně píšou politicky korektní scénář. Ředitel Velkého divadla v Moskvě Vladimir Mutnych zařadil toto představení na repertoár sezóny 1935/1936.

Prokofjev pracoval na kompozici během léta roku 1935 a počátkem podzimu, konkrétně 8. září, dokončil klavírní skóre, které obsahovalo 56 hudebních čísel.¹¹

V roce 1936 Stalin zřídil Výbor pro kulturní záležitosti, který měl kontrolovat politickou ideologii v celé kulturní sféře. Prvním krokem předsedy Platona Michajloviče Kerženceva¹² byla výpověď Dmitriji Šostakovičovi a zákaz jeho opery

⁹ LEE, Jennifer. Prokofiev Archive received from London. In: *Sprkf.v.net* [online]. 24. 5. 2014 [cit. 2020-01-27]. Dostupné z: <http://www.sprkf.v.net/rbml/sparchive/spacolumbia2.html>

¹⁰ Adrian Ivanovič Pjotrovskij (1898–1937) ruský a sovětský dramaturg, režisér a překladatel řeckých a římských dramat.

¹¹ WILSON, Deborah Annette. *Prokofiev's Romeo and Juliet: History of a compromise*. Ohio, U.S.A., 2003. Disertační práce. The Ohio State University. Vedoucí práce Margarita Mazo s. 97

¹² Platon Michajlovič Keržencev (1881–1940) sovětský politik, historik a novinář, který byl v letech 1936–1938 předsedou sovětského Výboru pro kulturní záležitosti.

Lady Macbeth Mcenského újezdu. Druhý krok znamenal likvidaci celého vedení Velkého divadla, a to včetně ředitele Mutnycha, který byl následně dokonce popraven. Premiéra baletu *Romeo a Julie* se proto měla odsunout na následující sezónu. Nicméně v roce 1937 se slavilo dvacetileté výročí bolševické revoluce. Nápad uvést balet, který schválil někdo, kdo byl oficiálně označen za nepřítele, se stal naprosto nepřijatelným. Kromě toho byl Prokofjev Keržencovi podezřelý. Chápal, že je důležitá celebrita, kterou je z ideologického hlediska dobré mít zpět, ale cítil, že Prokofjev je antipopulista s modernistickými manýry, ovlivněný západní kulturou. Balet *Romeo a Julie* se tak odsunul stranou a Prokofjev zachránil část své práce ve dvou orchestrálních suitách.

Libreto, které skladatel připravil společně s Radlovem, obsahovalo čtyři jednání, poslední jednání mělo končit šťastně, nikoliv tragicky! Co vlastně vedlo Prokofjeva a Radlova k přepsání jednoho z nejslavnějších tragických konců literatury? Skladatelovo vlastní, spíše pragmatické vysvětlení znělo: „*Živí lidé mohou tančit, mrtví nikoliv.*“¹³ V Prokofjevově představě byla láska Romea a Julie nekonečná, překračovala všechny hranice, jako by se milenci ocitli v ráji. Zda jsou skutečně naživu, nebo v posmrtném stavu štěstí, bylo nejasné, ale takto pozměnit Shakespeara se všeobecně bralo skoro jako svatokrádež, kupříkladu jako kdyby se někdo odvážil poškodit změnami např. Puškinovo dílo. Nicméně hlavním důvodem, proč se nakonec Prokofjev rozhodl pro zkomponování tragického konce, byla něčí poznámka, že jeho šťastný konec vlastně šťastně vůbec nezní. Sám to přiznal ve své autobiografické esejí vydané roku 1941 v časopise sovětských skladatelů *Sovětská muzika*. Vyjádřil se k tomu takto: „...*Co mě opravdu přimělo změnit názor, byla tato poznámka, kterou někdo k tomuto baletu pronesl: 'Upřímně řečeno Vaše hudba na konci nevyjadřuje žádnou skutečnou radost.' A měl docela pravdu...*“¹⁴

V roce 1938, konkrétně 30. prosince, uvedlo Zemské divadlo v Brně tento balet ve světové premiéře v choreografii Iva Váni Psoty. Dosud není jasné, zda se choreograf a skladatel před inscenováním díla osobně setkali.

¹³ MORRISON, Simon. *The people's artist: Prokofiev's Soviet years*. New York: Oxford University Press, 2010, s. 37. ISBN 978-0-19-975348-2.

¹⁴ MORRISON, Simon. *The people's artist: Prokofiev's Soviet years*. New York: Oxford University Press, 2010, s. 38. ISBN 978-0-19-975348-2. „But what really caused me to change my mind was a remark someone made to me about the ballet: „*Strictly speaking your music does not express any real joy at the end.*“ That was quite true....”

Sovětská premiéra se odehrála 11. ledna 1940 v Kirovově divadle v Leningradě (dnešní Petrohrad), ale balet ještě musel dosáhnout úspěchu ve Velkém divadle v Moskvě. To záviselo na souhlasu z nejvyšších míst. Stalin, nakonec přesvědčený, že se Prokofjev zbavil západních vlivů, podepsal dopis povolující dílo uvést v Moskvě v roce 1946. Sám Prokofjev byl z moskevské premiéry zděšen, hlavně ze hry orchestru. Napsal dlouhý dopis, v němž proti takovému zacházení se svou partiturou protestoval, ale žádné změny mu nebyly povoleny.

Roku 1948 se Prokofjevovi kvůli několika infarktům velice rychle zhoršilo zdraví. Režimem byl zapovězen. Jeho díla byla stažena z repertoáru a jeho žena byla deportována na osm let do gulagu. Zemřel 5. března 1953, ve stejný den jako Stalin.

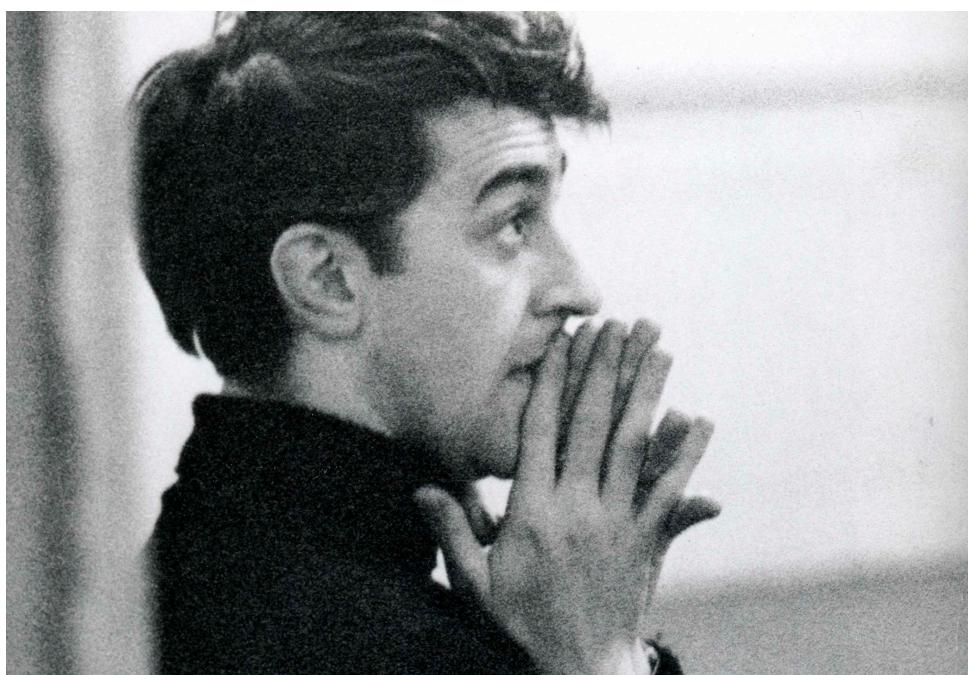
4 Kenneth MacMillan – Romeo a Julie

Romeo a Julie

- Choreografie: Kenneth MacMillan.
- Hudba: Sergej Prokofjev.
- Premiéra: 1965, Královský balet v Londýně.
- Scéna a kostýmy: Nicholas Georgiadis.

4.1 Kenneth MacMillan – biografie

Fotografie 2: Kenneth MacMillan. Foto: Roy Round



Kenneth MacMillan se narodil ve skotském městečku Dunfermline 11. prosince 1929. Tanec nejprve studoval v Great Yarmouthu a v roce 1945 nastoupil Sadler's Wells Ballet School. O rok později se stal členem Sadler's Wells Theater Ballet a roku 1948 Sadler's Wells Ballet (později the Royal Ballet).

MacMillan velmi bojoval s jevištní trémou a již roku 1952 se vzdal aktivního tancování ve prospěch choreografie. Jeho choreografická kariéra je spjata s oběma zmiňovanými soubory po dobu takřka padesáti let. Jeho díla se často zabývala násilným či deviantním chováním, zatímco jeho protagonisté byli většinou jedinci, kteří měli problém zapadnout do společnosti.

MacMillan se stal roku 1965 domácím choreografem Královského baletu v Londýně, nicméně následující sezónu se přesunul do Berlína, kde mezi lety 1966–1969 zastával post uměleckého ředitele baletu v tamní Deutsche Oper. Do Londýna se vrátil opět roku 1970, a to přímo do funkce šéfa Královského baletu (1970–1977) a poté se stal hlavním choreografem stejného tělesa (1977–1992). Přestože je jeho osoba úzce spjata právě s londýnským Královským baletem, pravidelně pracoval i mimo Spojené království. Působil jako umělecký spolupracovník v newyorském American Ballet Theatre (1984–1989) a v baletním souboru v Houstonu (1989–1992).

Kenneth MacMillan zemřel 29. října 1992 přímo v budově Královské opery v Londýně, kde podlehl srdečnímu infarktu. Stalo se to během představení jeho baletu *Mayerling*, do kterého si vybral nové mladé představitele hlavních rolí (Viviana Durante a Irek Mukhamedov).¹⁵

MacMillan byl již během svého života označován za jednoho z nejdůležitějších choreografů 20. století. Jeho celovečerní balety *Romeo a Julie*, *Manon* nebo *Mayerling* mu získaly celosvětovou proslulost a staly se stěžejními pilíři repertoáru mnoha baletních souborů.

4.2 Koncepce díla

Počátky zrodu

Lavrovského inscenace *Romea a Julie* sklídila během hostování moskevského baletu Velkého divadla v Londýně roku 1956 obrovský úspěch. Ninette de Valois¹⁶, tehdejší šéfka londýnského Královského baletu velmi usilovala o získání této choreografie na repertoár pro svůj soubor, nicméně vyjednávání byla ztížena politickou situací a studenou válkou. Vleklá jednání se sovětským ministerstvem kultury neměla konce. Jekaterina Furtseva¹⁷, sovětská ministryně kultury, roku 1965 oznámila, že Lavrovskij nebude k dispozici další dva roky. Ten byl současně nahrazen Jurijem Grigorovičem¹⁸ na postu uměleckého ředitele Velkého divadla

¹⁵ PARRY, Jann. *Different drummer: the life of Kenneth MacMillan*. London: Faber and Faber, 2009, s. 700. ISBN 978-0-571-24302-0.

¹⁶ Ninette de Valois (1898–2001) – britsko-irská tanečnice, pedagožka, choreografka a ředitelka. Zakladatelka londýnského Královského baletu.

¹⁷ Jekaterina Furtseva (1910–1974) – sovětská politička a přední představitelka tehdejší sovětské komunistické strany. Ministryně kultury v letech 1960–1974

¹⁸ Jurij Grigorovič (*1927) – ruský tanečník, choreograf a umělecký ředitel Velkého divadla v Moskvě v letech 1964–1990. Roku 1990 opustil Velké divadlo a založil vlastní baletní soubor.

v Moskvě a byla mu nabídnuta funkce ředitele Moskevské Státní Akademie Choreografie, známé také jako Akademie baletu Velkého divadla v Moskvě. U ministryně nebyl oblíben, z toho důvodu mu byla odepřena možnost pracovat mimo Sovětský svaz. Je zajímavé, že Furtseva zůstala na svém postu až do roku 1974. Tehdy čelila obvinění z neoprávněného čerpání dotací a z korupce. Na veřejnost se také dostala zpráva, že byla milenkou Nikity Chruščova¹⁹. Vlivem těchto okolností spáchala sebevraždu.

De Valois nicméně stále usilovala, aby Královský balet v Londýně získal titul *Romea a Julie*. Přesunula tedy své snahy k verzi Fredericka Ashtona²⁰, kterou vytvořil pro Královský dánský balet roku 1955, ale ten se obával, že jeho choreografie by byla srovnávána s úspěšnou produkcí Lavrovského a nabídku odmítl. Ashton ale 22. září 1964 během porady umělecké rady královského baletu poznamenal, že by přivítal nového *Romea a Julii* od Kennetha MacMillana. Uvedl, že MacMillan potřebuje velikou příležitost tohoto rozměru. Byl toho názoru, že když balkonová scéna již byla postavena pro Lynn Seymourovou a Christophera Gableho, kteří jí tančili v Kanadě, tak balet může mít premiéru v Covent Garden v únoru a tím se splní požadavek Fonteynové pro nový titul na turné ve Spojených státech.²¹ Rada se tedy usnesla, že dají MacMillanovi šanci, a souhlasila s premiérou v únoru 1965.

MacMillan měl tedy pouze pět měsíců na vytvoření svého prvního tříaktového baletu, kdy navíc soubor musel hrát a zkoušet již naplánovaný repertoár. Důvodem tohoto uspěchaného rozhodnutí bylo již naplánované hostování do USA následujícího dubna roku 1965 a *Romeo a Julie* se musel zkusit odehrát nejprve na domovské scéně v Londýně. Ashtonova poznámka, že Fonteynová potřebuje nový balet pro její vystoupení v Americe, v sobě nesla automatické očekávání, že bude obsazena do role Julie. Jak ona, tak Nurejev měli obrovský potenciál k vyprodání vstupenek a zaručili by tedy celému projektu úspěch.

MacMillan nicméně neměl nejmenší tušení, že objednávka choreografie v sobě nese i dopředu vybrané obsazení hlavních rolí. Jak již bylo zmíněno, choreografie balkonové scény byla vytvořena jako koncertní číslo pro Lynn Seymourovou a

¹⁹ Nikita Chruščov (1894–1971) – sovětský politik a vůdce, premiér SSSR v letech 1958–1964.

²⁰ Frederick Ashton (1904–1988) – britský tanečník a choreograf. Umělecký šéf londýnského Královského baletu v letech 1963–1970.

²¹ Parry, Jann, op.cit. s. 276

Christophera Gableho. Oba se aktivně podíleli na vzniku tohoto čísla a MacMillan tedy s nimi počítal i do titulních rolí připravovaného baletu.

Scéna a kostýmy zachovaly stylizaci renesanční Itálie. MacMillan spolu s výtvarníkem Nicholasem Georgiadisem studovali malby renesančních mistrů z období quattrocenta. Přestože choreografie čerpá především z prvků klasické baletní estetiky, jsou to pouze Julie a její přítelkyně, které tančí v špičkových střevících. Ostatní role mimo Romea, Merkucia a Benvolia, jsou obuty do stylizované obuvi na zvýšených podpatcích nebo vysokých holínek (výjimku tvoří skupina tanečních akrobatů, kteří v rámci svých tanečních triků mají obuty klasické taneční „piškoty“).

MacMillan se rozhodl využít ve své choreografii neoklasického stylu, hledal osobitá gesta, která by vyjadřovala charakter osob a v *pas de deux* experimentoval se složitými, neobvyklými zvedačkami. Zaměřil se především na postavy titulních rolí – Romea a Julie. Cítil, že může důvěřovat přirozené intuici Seymourové. V jednom rozhovoru uvedl: „*Je schopná vnést pocit reálna do umění, které samo o sobě je velmi nereálné. Jednoduše jí to věříte.*”²² Naléhavost Juliiných rozhodnutí vyvěrá z čiré lásky k Romeovi. Choreograf ji představuje jako svéhlavější a rozhodnější, než je Romeo. Je to právě ona, kdo přebírá iniciativu. Julie, ne Romeo, zařizuje jejich společnou tajnou svatbu a její rozhodnutí vypít uspávací jed způsobí nedorozumění, které ústí do tragického konce.

²² PARRY, Jann. *Different drummer: the life of Kenneth MacMillan*. London: Faber and Faber, 2009, s. 280. ISBN 978-0-571-24302-0. „*She brings a sense of reality to an art that is very unrealistic. Quite simply, you believe in her.*”

Fotografie 3: Lynn Seymourová a Christopher Gable. Foto: Roy Round



Juliino *pas de deux* s Paridem poskytuje názorný příklad toho, jak MacMillan přistupuje k jejímu charakteru. S Romeem je Julie dětsky spontánní, zatímco s Paridem její počáteční zdrženlivost graduje do odhodlaného odporu. Julie tančí dva krátké duety s Paridem. První před setkáním s Romeem, druhý po jejich tajné svatbě. Oba začínají stejnou choreografií, nicméně v druhém čísle je zřejmé, jak se Juliin charakter proměnil a jak se sama nechává netečně Paridem manipulovat.

Naopak s Romeem tančí Julie naprosto bez zábran. Vývoj jejich vztahu a gradující lásky je vykreslen ve čtyřech *pas de deux*. Jejich první setkání, 'láska na první pohled' na plese Kapuletů. Balkónová scéna, která již v sobě nese více intimních momentů. Ty se opakují i v následující společné scéně, tedy v Juliině ložnici, nicméně jejich vášně, hra těla i složité zvedačky jsou dovedeny do extrémů. Tím mám na mysli, že se MacMillan nebojí v partnerském tanci riskování. Nevšední manévry, kdy Julie „visí“ na Romeovi takřka vzhůru nohama, působí stále elegantně. Ve finálním *pas de deux* v hrobce se Romeo snaží o oživení Juliina mrtvého těla tím, že se s ní snaží opakovat pohyby z předchozích duetů. Nicméně Julie mu strnule padá do náruče.

Když si uvědomí, že Julie nežije, vláčí ji za kotníky po jevišti jako kus mrtvého masa (inspirací pro tento výjev byl údajně příběh z londýnské zoologické zahrady,

kde gorilí matka vláčela po výběhu své uhynulé mládě, odmítala prý několik dní uvěřit, že nežije a nechtěla se ho vzdát).²³

Dle mého názoru stojí za povšimnutí, jakým způsobem choreograf přistoupil k představení jednotlivých sólových rolí v nástupech na scénu. Zdá se, že se objevují jen tak mimochodem. Romeo se poprvé zjevuje na scéně jako nápadník Rosalindy. Julii je odepřen grandiózní nástup na bál; nikdo si jí vlastně vůbec nevšímá, když se poprvé objevuje v doprovodu chůvy, musí ustoupit a pokusit se získat pozornost dalším nástupem, dokud ji rodiče nezaregistrují.

Plesová scéna velmi jasně ukazuje Julii, která je vlivem patriarchální společnosti záměrně manipulována, tak jak tehdejší konvence diktovaly. Sborové scény z náměstí nebo ulice postrádají zdánlivě řád a po souboji rivalských klanů jsou mrtvá těla neformálně naskládána na haldu bez jakéhokoliv sentimentu. Oproti tomu Tybaltova smrt se může jevit jako groteskně dlouhá, završená expresivním nářkem lady Kapuletové.

Finále celého baletu stojí především na hereckých výkonech hlavních představitelů. Jak jsem již zmiňovala, poté co Romeo vláčí bezvládné tělo své milované po scéně, věříc, že je mrtva, sám vypije jed. Julie po probuzení nachází Romea mrtvého, bodne se jeho dýkou a v agónii se k němu snaží doplazit. Umírá, aniž by se ho stihla dotknout. MacMillan se chtěl záměrně vyhnout domněnce, že se společně setkají alespoň po smrti.

*„Takže umírají odděleně, nedotýkají se. Dva nádherné mladé životy byly naprosto zbytečně zmařeny. Ničeho se nedosáhlo, nic není lepší, oni se nesetkali. Jsou pouze mrtví. Jen dvě mrtvé věci.“*²⁴

²³ PARRY, Jann. *Different drummer: the life of Kenneth MacMillan*. London: Faber and Faber, 2009, s. 283. ISBN 978-0-571-24302-0.

²⁴ PARRY, Jann. *Different drummer: the life of Kenneth MacMillan*. London: Faber and Faber, 2009, s. 283. ISBN 978-0-571-24302-0. *„So they die apart, not touching. Two beautiful young lives have been totally wasted. Nothing’s been achieved, nothing’s better, and they’re not united. They’re just dead. Just two dead things.“*

Fotografie 4: Lynn Seymourová a Christopher Gable. Foto: Donald Southern



Tímto koncem se chtěl vyhnout patosu předešlých verzí tohoto baletu. Nemohl předejít srovnáním s Lavrovského a hlavně s Crankovou verzí, nicméně finální pointa je pouze jeho.

Zákulisní boje

Během několikaměsíčních příprav nikoho ani nenapadlo, že by hlavní role tančil kdokoliv jiný než Seymourová s Gablem. Celý soubor společně s choreografem byl prý šokován, když se dozvěděli, že premiéru musí tančit Margot Fonteynová s Rudolfem Nurejevem. Hvězda královského baletu Fonteynová údajně netoužila tančit první premiéru v Londýně, cítila, že MacMillan roli postavil na mnohem mladší kolegyni, nicméně Nurejev automaticky očekával, že oběma premiéra náleží. Za vším bylo plánované turné po Spojených státech. Sol Hurok²⁵ měl na starosti zájezdy Královského baletu již od roku 1949 a trval na tom, že Fonteynová musí odtančit londýnskou premiéru. Tím se získá publicita a první představení v New Yorku se snáze vyprodá. Hurok nechtěl riskovat, že by soubor vyjel s novou, neznámou inscenací navíc s neznámými představiteli hlavních rolí. Fonteynová a Nurejev představovali záruku vyprodaného divadla.

²⁵ Sol Hurok (1888-1974), vlastním jménem Solomon Izrailevič Gurok, jeden z nejvlivnějších impresáriů své doby, který díky svému neutuchajícímu úsilí představil významné umělce a tělesa americkému publiku.

Není přesně jisté, kdy se MacMillan konkrétně dozvěděl, že premiéru musí tančit právě Fonteynová s Nurejevem. Julie Farronová, tehdejší lady Kapuletová uvádí: „*Vedení souboru to zahrálo velmi šikovně. Nechali Kennetha pracovat s Lynn a Christopherem a bylo spokojené, jak se práce vyvíjí. Bombu nechali vybuchnout na poslední chvíli. Byl to skutečný šok pro nás všechny.*“²⁶

Důkazy nicméně uvádějí, že letáky lákající právě na hvězdný pár byly nabídnuty veřejnosti již v listopadu 1964. Bylo na nich vytištěno, že lístky na Fonteynovou s Nurejevem se budou prodávat za vyšší cenu a jsou omezeny počtem. Každý si mohl koupit pouze dva lístky na osobu.

Další nepříjemná zpráva čekala na Lynn Seymourovou. Smířila se s tím, že přišla o premiéru, nicméně z nástěnky vedle baletního studia se najednou dočetla, že je odsunuta dokonce až na čtvrté místo. Seymourová nikdy nedostala vysvětlení, proč musela být takto veřejně ponížena a proč se jí MacMillan nezastal. Zdá se, že to nebylo v MacMillanově moci. Jakmile byl balet postaven, ztratil nad ním moc. Obsazení určovalo vedení souboru podle svých preferencí.

Frederick Ashton měl určité obavy, že bude jako choreograf zastíněn mladším MacMillanem, nicméně jako šéf souboru potřeboval, aby se stal nový balet triumfem. Měl zodpovědnost udržet soubor ve stejné vizi, jako měla jeho předchůdkyně Ninette de Valois. Jeho rada MacMillanovi zněla: „*Jestli si přeje lokální úspěch, může použít Seymourovou a Gableho, jestli ale chce mezinárodní úspěch, musí mít Margot s Rudolfem.*“²⁷

MacMillanovi byla nastalá situace velmi nepříjemná, cítil, že své mladé představitele určitým způsobem zradil, hluboko v nitru ale chápal, že Fonteynová s Nurejevem i jemu zaručí obrovský mezinárodní věhlas. Také fakt, že John Cranko chtěl oba původně do své verze *Romea a Julie* a nyní je to on, kdo je získal, přispěl k jeho pomyslné rezignaci.

²⁶ PARRY, Jann. *Different drummer: the life of Kenneth MacMillan*. London: Faber and Faber, 2009, s. 285. ISBN 978-0-571-24302-0. „*The Opera House were really shifty. They let Kenneth carry on working with Lynn and Christopher and be happy with what he'd done – and then the bombshell was dropped pretty late. It came as terrible shock to all of us.*“

²⁷ PARRY, Jann. *Different drummer: the life of Kenneth MacMillan*. London: Faber and Faber, 2009, s. 288. ISBN 978-0-571-24302-0. „*If he wants a local success he should use Seymour and Gable, but for an international success he must have Margot and Rudolf.*“

Fotografie 5: Margot Fonteynová a Rudolf Nurejev na zkoušce. Foto: Reg Willson



Předávání již postavené choreografie novým sólistům bylo složité. Atmosféra na sále byla nepříjemná, a ačkoliv MacMillan nechtěl žádné změny, neměl nad Nurejevem kontrolu. Prožíval nervové utrpení, když byl nucen sledovat, co se s jeho choreografií děje, aniž by měl možnost zasáhnout. Netušil, co přesně Nurejev na premiéře předvede, protože kostýmová zkouška byla naprostý debakl. Nicméně dlouho očekávaná premiéra naproti všem komplikacím zaznamenala obrovský úspěch. Aplaus trval nejméně 40 minut a opona se roztahovala 43krát.

Novému zpracování baletu *Romeo a Julie* byla věnována široká mezinárodní pozornost, ať už se jednalo o světové noviny nebo odborné taneční časopisy. Shodou interních okolností Seymourová s Gablem tančili jako druhé obsazení. Balet byl natolik úspěšný, že se ho Frederik Ashton rozhodl uvést jako první dílo otevírající jejich dlouho připravované turné po Spojených státech amerických.

Umělecká rada v čele s Lordem Droghedem poslala MacMillanovi oficiální děkovný dopis, ve kterém stojí následovně: „Vytvořil jste veledílo. Váš problém je nyní, jak tomu dostojíte v budoucí tvorbě. Jaká jiná hudební předloha může být tak brilantní

jako Prokofjevova partitura a jak se můžete vyrovnat se Shakespearovým příběhem?"²⁸

MacMillanova produkce *Romea a Julie* se stala postupem doby stěžejním kusem repertoáru mnoha světových souborů.

Fotografie 6: Rudolf Nurejev a Margot Fonteynová. Foto: Frederika Davis



4.3 Postava Julie

Postavu Julie znázorňuje MacMillan jako naivní, křehkou dívku, která se během představení mění, vyžívá a nakonec se z ní stává silná rozhodná žena, která je

²⁸ PARRY, Jann. *Different drummer: the life of Kenneth MacMillan*. London: Faber and Faber, 2009, s. 297. ISBN 978-0-571-24302-0. „You have achieved a masterpiece. Your problem now is going to be how to live up to it next time. What musical score can come up to the brilliance of Prokofiev’s and how can you match Shakespeare’s tale?”

odhodlána pro svého Romea zemřít. Jak uvedla primabalerína Tamara Rojo²⁹ v rozhovoru pro britský denník The Guardian: „*MacMillanovi se povedlo vložit do choreografie čistou radost, ale také sílu, která pochází z čiré lásky. Nezáleží na tom, že nespíte celou noc – jakmile vyjde slunce, jste díky zamilovanosti opět plný energie.*“³⁰

1. jednání

Poprvé se s Julií v MacMillanově inscenaci setkáváme v prvním jednání ve druhém obraze. V obraze „Pokoje Julie“ je Julie znázorněna jako dětsky hravá dívka, která se škádlí se svojí milovanou chůvou. MacMillan přesně sleduje Prokofjevovu partituru. Juliina hra, která je složena z rychlých *petit jetés*, *détournée* a množství jakoby nahodilých *arabesques*, je přerušena příchodem matky, která přivádí Julii představit Parida. Změna nálady v hudbě se odráží zároveň i v dění na jevišti. Julie je stydlivá, neví, jak reagovat, stále se vrací k chůvě, u níž hledá útočiště. Julie mění charakter ve svém pohybu, který je najednou vláčný, obsahuje série ladných *pirouettes en dehors* navazujících na *pas de bourrée suivi*, které využívá k nenápadnému oddálení se od Parida, nicméně je zjevné, že Julie pouze nechápe, co se s ní děje, neví, jak má reagovat. Paris zjevně potěšen svou nastávající mladou partií opouští Juliin pokoj v doprovodu Juliiných rodičů a ona zůstává opět sama s chůvou. Pomalu můžeme sledovat, jak si uvědomuje, že se něco mění. Pokouší se ještě vtáhnout chůvu do své hry, ale ta ji upozorňuje, že na radovánky již není vhodná doba. Dotekem na její hrudník ji upozorňuje, že se z ní stala žena.

²⁹ Tamara Rojo (1974-), španělská tanečnice, která byla v letech 2000–2012 první sólistkou Královského baletu v Londýně. Od roku 2012 je uměleckou ředitelkou Anglického národního baletu a zároveň i první sólistkou stejného tělesa.

³⁰ WINDSHIP, Lendsey. Tamara Rojo on Romeo and Juliet: 'You know the ending but hope against hope'. In: *Theguardian.com* [online]. 11. 1. 2016 [cit. 2019-05-09]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/stage/2016/jan/11/tamara-rojo-on-romeo-and-juliet-shakespeare-400-interview>, „*MacMillan manages to choreograph that pure joy but also that strength that comes from being in love. You don't sleep all night and it doesn't matter – as soon as the sun rises you're full of energy again because you're in love.*“

Další výstup je již na slavném plese Kapuletů. Jak Romeo, tak Julie se na scéně objevují jakoby mimochodem. MacMillan věrně sleduje Prokofjevovu hudební předlohu, ve které po „*Tanci rytířů*“ následuje v hudbě jasně rozeznatelné melodické téma, které se mnohokrát v baletu opakuje – motiv Julie. Tu v doprovodu chůvy vidíme na schodišti, které je umístěno na zadní části jeviště. Julie běží ke svým rodičům a otec ji záhy nabídne Paridovi v jasném gestu, že by mu měla věnovat více pozornosti a zatančit si s ním.

Julie, zatím stále nesmělá a stydlivá, se nechává Paridem manipulovat. Kouzlo MacMillanova choreografického umu ve vystavění homogenních duetů se již v tomto čísle odkrývá. Dynamické přechody z promenád do póz *en arabesque* zakončených v *grand degagé* působí velmi efektně. Paris je Julií okouzlen, ta se mu však na konci duetu jemně vysmekne a cestu jí zastupuje Romeo. Jedná se o první setkání. MacMillan nechává osudovou dvojici pouze na přední části jeviště v osamocení, aby zdůraznil nekonečnost okamžiku. Sbory nechává v pozadí pokračovat v dalším plesovém tanci. Paris Julii odvádí, aby se záhy zúčastnila tance se svými přítelkyněmi. Ty doprovází vsedě symbolicky hrou na mandolínu. Jejich tanec je přerušen variací Romea, který tak získává možnost být Julii na blízku.

Následuje Juliina variace, která obsahuje sekvenci *pirouettes en dehors* vykloněných mimo osu a která vrcholí *piqué tours en manège* spolu s *grand pas de chats*. Ke konci variace k ní Romeo přistupuje, jemně ji přenáší, ale je zastaven Tybaltem. Julie nechápe, co se děje, je jako ve snu a společně s přítelkyněmi opouští jeviště.

Další scéna opět vychází z Prokofjevovy partitury. Jedná se o „*Madrigal*“. Romeo a Julie se setkávají osamoceni. První nejisté doteky se přelévají do něžného, vláčného duetu, který ústí do prvního polibku, nicméně ten je zmařen příchodem Tybalta, Parida, Rosalindy a Juliiny matky. Julie se pomocí pantomimy omlouvá, že se necítí dobře, že potřebuje pobýt na čerstvém vzduchu. Zde je nutno podotknout, že ačkoliv MacMillan pantomimická gesta často využívá, nepůsobí však vůbec komicky nebo zastarale. Musíme to zároveň přiřknout i hereckému umu hlavních představitelů. Jakmile společnost odejde, vybíhá Romeo z úkrytu, dvojice se opět roztančí, ale jsou odhaleni. Na scénu se vrací Tybalt. Julie stále nechápe důvod Tybaltovy nevole.

Nastává „*Gavotta*“. Všichni hosté se opět setkávají na jevišti, aby si zatančili poslední tanec. Julie s Romeem se snaží navázat oční kontakt, nicméně jsou ostře sledováni jak Tybaltem, tak znepokojeným Paridem, který tuší, že jeho vyvolená se mu vzdaluje.

Balkonové *pas de deux* v choreografii Kennetha MacMillana je jedno z nejslavnějších ztvárnění. Často se uvádí jako koncertní číslo vytržené z kontextu celého baletu, nicméně divák v něm má možnost vysledovat symboliku celého dramatu. Osobně se domnívám, že se jedná o jednu z nejpovedenějších verzí této scény. Stejně tak jako v Shakespearově předloze i zde hledá Julie klid a odpočinek na svém balkónu, sní o Romeovi, sní o budoucnosti. Romeo vbíhá na jeviště zahalen do dlouhého pláště a hledá Julii. Ta ho zpočátku nevidí, ale intuice jí napoví, že pod balkónem se někdo schovává. Romeo se jí ukazuje a vyzývá ji, ať sejde k němu dolů. Julie radostně sbíhá k němu, ale jakmile se setkají, oba jsou trochu nesví z nastalého okamžiku blízkosti. Julie Romeovi ukazuje, jak jí rozrušením bije srdce, ten se pod vlnou radostných emocí roztančí a tím by se dalo říct, že vyznává Julii lásku. MacMillan naprosto harmonicky a přirozeně vyplňuje Prokofjevovu kulminující hudební předlohu. Tak jak hudba graduje, tak se stupňuje vášně mezi Romeem a Julií. Tento duet obsahuje množství efektních zvedaček, výpadů, jednoduchých promenád, které ale naopak nepůsobí vůbec nudně. MacMillan velmi dobře využívá i kontrastů, kdy nechává hlavní představitele jen stát a na diváka tak působí pouze hudba.

2. jednání

Tajná svatba ve druhém jednání, následuje po úvodní hromadné scéně z ulice. Chůva tam předala Romeovi dopis, který mu Julie poslala, a ten potěšen obsahem s radostí odbíhá na místo setkání. V malé kapli již čeká kněz, kterého MacMillan vystihl mírně komicky. Romeo přichází jako první, pár okamžiků po něm se objevuje chůva následovaná Julií. Svatba se odehrává velmi rychle. Důstojná Prokofjevova hudba je naplněna spíše pantomimou. Druhé jednání je tedy pro Julii spíše „odpočinkové“, žádný další výstup ji nečeká a během poslední scény z ulice, při které Tybalt zabíjí Mercucia a ten je záhy pomstěn Romeem, který v souboji usmrcuje Tybalta, má Julie dostatek času k nabrání sil na poslední jednání.

3. jednání

Opona se rozevívá a divák vidí mladé milence v Juliině ložnici. Je ráno a Romeo cítí, že musí Julii nenápadně opustit. Následující duet je nabitý emocemi. Julie se takřka přes noc proměnila z naivní dívky v dospělou ženu, která se již nebojí dát najevo své emoce. Ty v ní vsutku zápasí. Ví, že musí Romea nechat odejít, srdce ale chce ještě o chvilku prodloužit společný okamžik. V několika momentech je téměř hysterická, když na ni Romeo naléhá, že již opravdu musí zmizet. Celý duet je po choreografické stránce mistrovsky zpracovaný. MacMillan přichází se stále novými nápady. Množství neobvyklých zvedaček, zajímavé promenády, naléhavost v gestech. Vše působí přirozeně, jen tak mimochodem, žádný dramatický patos. Julie zůstává v ložnici osamocená. Je jasné, že předchozí noc ji změnila – vyžrála v dospělou ženu.

Chůva se ji snaží upozornit, že rodiče s Paridem jsou na cestě, ale Julie je ve svém světě. Nevnímá nic a nikoho. Paris se ji snaží obejmout, ale Julie se v zoufalství vrhá na matku, na chůvu a nakonec i na otce, aby je přesvědčila, že Parida v žádném případě nechce. Paris ztrácí trpělivost a otec ji takřka agresivně odhazuje na zem v jasném gestu, že tady rozhoduje on.

Zlomená Julie odbíhá za otcem Lorenzem. Vysvětluje mu situaci a dostává od něj osudnou lahvičku s uspávacím prostředkem. Spolu ještě vykonají modlitbu a Julie se spěšně vrací do své ložnice.

Rodiče společně s Paridem se vrací a následuje druhý duet s Paridem. Choreograficky je téměř totožný s tím v prvním jednání, nicméně Julie se charakterově mění. Nejprve se vzpouzí, ale nakonec rezignuje. Kývnutím hlavy předstírá souhlas se svatbou.

Uklidněné trio ložnici opouští a Julie se obrací k jedu. Pobíhá na jevišti se zoufalstvím lapeného zvířete. Magická láhev v ní vzbuzuje strach, ale intuice ji k ní přitahuje. Nakonec je odhodlání tak silné, že nápoj zcela vypije. Látka začíná působit okamžitě. Julie se hroutí v bolestech k zemi a s vypětím posledních sil se doplazí k posteli, kde vydechne naposled.

Následuje tanec šesti přítelkyň/družiček, které jí mají pomoci s přípravou na svatbu. Ty nakonec přistupují k posteli, kde se snaží spící Julii probudit, záhy jim však dochází, že Julie nespí... Chůva, která přináší svatební šaty, se také snaží Julii

probudit, ale čeká ji obdobný šok. Otec i matka si s lítostí uvědomují, k jakému hroznému činu Julii dohnali.

Poslední obraz – hrobka Julie. Rodina společně s Paridem truchlí nad nehybným Juliiným tělem. Smuteční procesí hrobku opouští, ale Paris zůstává. Romeo, který byl celou dobu skrytý, se na něj vrhá a dýkou ho zabíjí, věří, že nebýt jeho, Julie by stále ještě byla naživu.

Romeo se s hrůzou v očích naklání nad Julií. Hladí ji, tiskne si její studenou ruku na hrud', ta ale nereaguje. Z posledních sil se Romeo pokouší přimět Julii k tanci. Bere ji do náruče, snaží se s ní provádět prvky z předchozích duetů ve snaze přivést ji zpět k životu. Juliino tělo je bezvládné. Vláčí je po jevišti a dochází mu, že není zbytlí. Zvedne ji do náruče a rezignovaně odnáší zpět na katafalk. Romeo se zabíjí vypitím jedu a zhroutí se dolů po schodech. S novým hudebním motivem se Julie probouzí. Leká se neznámého prostředí a snaží se najít únik z prostředí hrobky. Všímá si nehybného těla Parida a nakonec zavadí o tělo svého milovaného Romea.

MacMillan se v posledních minutách absolutně vzdává tanečních pasáží. Kulminace celého baletu stojí na hereckých schopnostech interpretů. Když Julie pochopí, že Romeo je mrtev, velice rychle se rozhoduje, že ho bude následovat. Zvedá Romeovu dýku, tu dýku, kterou byl zabit Paris, a bodá se do břicha. S vypětím všech sil se pokouší doplazit zpět na svou smrtelnou postel. Život z ní odchází a ona už nemá sil natáhnout se k Romeovi. Julie vydechuje naposledy sama, ani ne metr od Romea, a s posledními tóny Prokofjevovy partitury končí i první celovečerní balet Kennetha MacMillana *Romeo a Julie*.

4.4 Porovnání hudebních partitur

Shakespearova hra *Romeo a Julie* obsahuje pět jednání s dvaceti čtyřmi scénami. Prokofjev upravil Shakespearovu dramatickou předlohu a dílo tak zhudebnil do čtyřech jednání s devíti scénami. Celkem jeho finální partitura obsahuje 52 hudebních čísel.

Když jsem porovnávala hudební partituru inscenace Kennetha MacMillana, s Prokofjevovou dospěla jsem k poznání, že se MacMillan věrně držel původní hudební verze, tedy té verze, která byla Prokofjevem rozšířena pro premiéru v Kirovově divadle roku 1940. Edice Prokofjevovy partitury je dostupná na

internetových stránkách Petrucci Music Library³¹. Měla jsem to štěstí a mohla si vypůjčit z hudebního archivu Královské švédské opery dirigentskou partituru právě k MacMillanově verzi a složení hudebních čísel i jejich sled je naprosto totožný s jedinou úpravou. Hudební číslo 48 „Ranní Serenáda“, které v originále Prokofjev napsal pro třetí jednání, MacMillan vložil do jednání prvního. Za hudební číslo 13, tedy „Tanec rytířů“ vsunul právě číslo 48 a dramaturgicky ho zapracoval do děje tak, že Julie hraje na mandolínu a Romeo ji doprovází tancem. Toto je jediná hudební změna, které se MacMillan ve svém zpracování dopustil.

Dále MacMillanova partitura obsahovala pouze poznámky zapsané dirigentem ohledně tempa nebo nástupu jednotlivých nástrojů.³²

Tabulka 1: Hudební zpracování MacMillan

Sled čísel Prokofjevovy partitury	Názvy hudebních čísel v Prokofjevově partituře	MacMillanova verze
1.	Předehra	1. Předehra
2.	Romeo	2. Romeo, Mercurio, Benvolio, Rosalinda
3.	Probouzející se ulice	3. Probouzející se ulice
4.	Ranní tanec	4. Ranní tanec
5.	Čtvrt	5. Čtvrt
6.	Souboj	6. Souboj
7.	Vévodův příkaz	7. Vévodův příkaz
8.	Mezihra	8. Mezihra
9.	U Kapuletů (příprava na ples)	9. Julie a chůva
10.	Mladá Julie	10. Seznámení s Paridem
11.	Příchod hostů	11. Příchod hostů
12.	Masky	12. Masky – Romeo, Mercurio, Benvolio
13.	Tanec rytířů	13. Ples
48.	Ranní Serenáda	14. Variace Romeo
14.	Variace Julie	15. Variace Julie
15.	Mercurio	16. Mercurio
16.	Madrigal	17. Madrigal
17.	Tybalt poznává Romea	18. Tybalt poznává Romea

³¹ PROKOFIEV, Sergey. Romeo and Juliette (ballet), Op.64. In: *Imslp.org* [online]. Moskva: Muzgiz, 1961 [cit. 2020-01-28]. Dostupné z: [https://imslp.org/wiki/Romeo_and_Juliet_\(ballet\)%2C_Op.64_\(Prokofiev%2C_Sergey\)](https://imslp.org/wiki/Romeo_and_Juliet_(ballet)%2C_Op.64_(Prokofiev%2C_Sergey))

³² S porovnáním obou partitur mi pomohl můj manžel, skladatel a člen orchestru Královské švédské opery Torbjörn Helander (*1971).

18.	Gavotta	19. Gavotta
19.	Balkónová scéna	20. Balkónová scéna
20.	Variace Romea	21. Variace Romea
21.	Tanec lásky	22. Tanec lásky
	2. jednání	2. jednání
22.	Tanec lidu	23. Tanec lidu
23.	Romeo a Merkucio	24. Romeo a Merkucio
24.	Tanec pěti párů	25. Tanec pěti párů
25.	Tanec s Mandolínami	26. Tanec s Mandolínami
26.	Chůva	27. Chůva
27.	Chůva a Romeo	28. Chůva a Romeo
28.	Romeo u Otce Lorenza	29. Romeo u Otce Lorenza
29.	Julie u otce Lorenza	30. Julie u otce Lorenza
30.	Veřejné veselí	31. Veřejné veselí
31.	Pokračování ve veřejných slavnostech	32. Pokračování ve veřejných slavnostech
32.	Setkání Tybalta s Merkuciem	33. Setkání Tybalta s Merkuciem
33.	Duel	34. Duel
34.	Smrt Merkucia	35. Smrt Merkucia
35.	Romeo se rozhoduje pomstít Merkucia	36. Romeo se rozhoduje pomstít Merkucia
36.	Finále	37. Finále – smrt Tybalta
	3. jednání	3. jednání
37.	Předehra	38. Předehra
38.	Romeo a Julie	39. Romeo a Julie
39.	Romeo se loučí s Julií	40. Romeo se loučí s Julií
40.	Chůva	41. Chůva
41.	Julie se odmítá provdat za Parida	42. Julie se odmítá provdat za Parida
42.	Julie o samotě	43. Julie o samotě
43.	Mezihra	44. Mezihra
44.	U otce Lorenza	45. U otce Lorenza
45.	Mezihra	46. Mezihra
46.	Pokoj Julie	47. Pokoj Julie
47.	Julie o samotě	48. Julie o samotě
49.	Tanec dívek s Liliemi	49. Tanec dívek s Liliemi
50.	U postele Julie	50. U postele Julie
51.	Pohřeb Julie	51. Pohřeb Julie
52.	Smrt Julie	52. Smrt Julie

Youri Vámos – Romeo a Julie

Romeo a Julie

- Choreografie: Youri Vámos.
- Asistent choreografa: Joyce Cuocco.
- Hudba: Sergej Prokofjev.
- Premiéra: 1997, Deutsche Oper am Rhein.
- Scéna a kostýmy: Michael Scott.
- Světelný design: Klaus Gärditz.

4.5 Youri Vámos – biografie

Fotografie 7: Youri Vámos. Foto: Martin Divíšek



Youri Vámos se narodil 11. listopadu 1946 v Budapešti. Tam se také věnoval studiu baletu na Státní baletní škole. Jeho první angažmá bylo na pozici sólisty v Maďarské státní opeře. Roku 1972 mu bylo nabídnuto místo prvního sólisty v Bavorské státní opeře v Mnichově.

Od té doby převážnou část své profesionální kariéry strávil v německy mluvících zemích. Po skončení své profesionální taneční kariéry se stal šéfem baletu několika významných baletních souborů: 1985 v Dortmundu, dále pak 1988 v Bonnu, o tři roky později v Basileji. Nakonec zakotvil roku 1996 v düsseldorfské Deutsche Oper am Rhein, kde působil celých třináct let.

Ve všech divadlech sklízel úspěchy s novými verzemi klasických baletních děl, jako jsou například: *Spící krasavice – poslední dcera cara*, *Louskáček – Vánoční příběh* na motivy pohádky Charlese Dickense, *Coppélie z Montmartru*, *Labutí jezero*, *Othello* nebo právě *Romeo a Julie*. Youri Vámos je považován za jednoho z mála předních evropských choreografů, který z vlastního přesvědčení bojuje za záchranu tradičních baletních titulů. Směrodatné jsou pro Vámose příběhy o lidech. Jeho dílo charakterizuje bohatství nápadů, radostnost, bystré vnímání dramatu a vysoká muzikálnost. Skutečnost, že před sto lety nebyl klasický balet schopen vyjádřit psychologické, lidské nuance tak jako v dnešní době, je pro Vámose silným důvodem a motivací k vytvoření nových verzí, které by lépe odpovídaly jeho umělecké vizi. Přitom ale stále zůstává věrný klasickému dědictví jakožto základu pro své choreografické tvoření.

V roce 2001 byl Youri Vámos jmenován čestným profesorem univerzity v Budapešti a v srpnu 2007 mu byl německým premiérem státu Severní Porýní-Vestfálsko Jürgenem Rüttgersem udělen státní řád Za zásluhy.

Od roku 2009 působí Vámos jako choreograf na volné noze. Jeho choreografie se hrají na mnoha místech v Evropě i například v Austrálii. Zdá se, že v České republice je Vámos velmi populární. V Národním divadle v Praze byly uvedeny tři jeho balety – *Louskáček-Vánoční příběh* (2004), *Romeo a Julie* (2006), *Othello* (2010). V Národním divadle v Brně to byla *Coppélie z Monmartru* (2009) a *Lucidor* (2012). V Národním divadle moravskoslezském uvedl svoji *Carminu buranu* (2015) a *Sen noci svatojánské* (2016). Naposledy v divadle J. K. Tyla v Plzni měl premiéru jeho balet *Červený a černý* (2019).

V létě roku 2016 byl Yourimu Vámosovi udělen Rytířský kříž maďarského řádu Za zásluhy.

4.6 Koncepce díla

Youri Vámos se k myšlence vytvořit choreografii Romea a Julie dostával postupně. Během studií ho téma Romea a Julie nijak zvlášť nenadchlo. Sám to přisuzuje tomu, že byl příliš zaneprázdněn vlastními milostnými romáňky, a neměl tedy zájem číst o milostném utrpení druhých. Zlom nastal po návštěvě Státní opery v Budapešti, kde zhlédl představení *Romeo a Julie* v legendární choreografii Leonida Lavrovského. Ještě před ukončením studií měl v témže představení možnost ztvárnit roli Parida.

Během působení v Bavorské státní opeře se setkal s další slavnou verzí tohoto baletu v choreografii Johna Cranka. Tehdy tančil postavy Tybalta a Romea. Tyto zkušenosti nechal v sobě působit a uzrát do té doby, až se sám rozhodl pro vytvoření své vlastní choreografie.

Na koncepci nového zpracování se vedle Vàmose podílela i jeho dlouhodobá asistentka Joyce Cuocco a výtvarník scény a kostýmů Michael Scott. Po dlouhém zvažování různých možností jak k baletu přistoupit se rozhodli, že kus neumístí do období renesance. Vámos to zdůvodňuje tím, že se za prvé chtěli od předešlých verzí lišit a za druhé období renesance jim připadala od současnosti dosti vzdálená. Rozhodli se pro 20.–30. léta 20. století, tedy přibližně pro stejnou dobu, kdy Prokofjev komponoval původní partituru. Převedení z renesance do meziválečného období, bezstarostného období, kdy lidé vytěsňovali jednu válku a ignorovali riziko druhé vedlo u Vàmose k akcentování hravosti, bezstarostnosti, až lehkovážnosti.

Vámos se rozhodl upravit původní libreto tak, že vypustil postavy Rosalindy a chůvy. Došel k závěru, že obě tyto postavy a s nimi spojené vedlejší děje dynamiku díla a plynulost příběhu spíše omezují, než obohacují. Obdobně zacházel i s Tancem dívek s liliemi.

Fotografie 8: Scéna z druhé ulice. Foto: Eduard Straub



Na otázku, kdo jsou Romeo a Julie, Vámos odpovídá následovně: *„Dva mladí lidé, na začátku příběhu ještě nezkušení a možná i trošku naivní, avšak schopní najít mocný vášnivý cit a prožít ho se všemi následky. A právě v tom tkví i velký úkol pro oba hlavní představitele a pro choreografa. Snažil jsem se, abych nepředváděl na scéně zasněný zamilovaný pár, ale dva tančící herce, dvě bytosti plné radosti ze života, silné postavy schopné vášnivě milovat i zemřít.“*³³

Postavu pátera Lorenza Vámos chápe jako uvědomělého služebníka náboženské morálky. Lorenzo jedná a myslí podle církevního přikázání. Oddává Romea a Julii nikoliv proto, aby ještě více rozdmýchal rozepři mezi Kapulety a Monteky, ale především proto, aby milenci neupadli do „smrtného hříchu“. Stejně tak se později cítí povinován pomoci Julii předejít její svatbě s Paridem a zabránit tím pádem bigamii.

³³ BÁRTLOVÁ, Helena a kolekt. Sergej Prokofjev (1891-1953), *Romeo a Julie: žal Juliin a bolest Romeova v baletu: česká premiéra 19. listopadu 2006 v Národním divadle, II. Premiéra 20. listopadu 2006 v Národním divadle = Sergej Prokofjev (1891-1953), Romeo and Juliet : Juliet's grief and Romeo's pain in ballet : Czech premiere November 19, 2006 in the National Theatre, 2nd premiere November 20, 2006 in the National Theatre*. Praha: Národní divadlo, 2006, s. 10. ISBN 80-7258-259-3 s.8.

Původní svár dvou zneprátených klanů Monteků a Kapuletů Vámos nahrazuje rozepří dvou skupin mafiánských gangsterů, ovládaných mocným a neznámým šéfem mafie, který se občas objeví za slepým oknem v autě v zadní části jeviště.

Když se scéna po rozevření opony otevře, je divák okamžitě zasažen prostou scénografií. Vámosův dlouholetý spolupracovník – scénograf Michael Scott nahradil renesanční veronské tržiště třemi gigantickými zdmi s jednoduchými černými dveřmi. Ty představují vyhraněný prostor veřejného dění, nebo soukromého pokoje. Pouze při scéně plesu se zadní panel vystřídá s rudou látkou, zakrývajícím jednu třetinu zadního plánu, a na jeviště je přistaveno rudé sofa. Během scén z Juliiny ložnice je na jevišti velká postel a modlitební klekátko.

Fotografie 9: Andrea Kramešová a Michal Matys. Foto: Eduard Straub



4.7 Postava Julie

K postavě Julie Vámos přistupuje obdobně jako Kenneth MacMillan. Je jí dán dostatek prostoru k psychologickému růstu. Divák se nejprve setká s téměř dětinským děvčátkem, které ovšem během představení roste a získává na odhodlanosti. Z technického hlediska je role náročná jak po pohybové, tak po herecké stránce.

Z vlastní zkušenosti mohu potvrdit, jak Vámos apeloval na civilní herectví. Chtěl, aby se Julie, a nejen ona, vyvarovala jakéhokoliv patosu. Tím, že některé hudební scény vypustil, má děj mnohem rychlejší spád.

1. jednání

Vámos zahajuje svůj balet sólem Romea, kterého nechává tančit již na tóny přede hry. Představuje ho jako zasněného mladíka, který se touží zamilovat. Neví, jak se upravit, jak vystupovat. Bere sám sebe s nadsázkou a celá úvodní variace je tedy zdrojem k poznání jeho charakteru. Záhy po něm se divákovi představuje Julie. Ta se na scéně objevuje pouze v noční košilce bez špičkových baletních střevíců. Jako by ráno vstala z postele, chce okamžitě prozkoumat svět za zdmi rodinného sídla. Způsob pohybu je blízký pohybovému slovníku současného tance. Množství sunů, kontrakcí ve snaze vyjádřit zvědavost nad okolním světem a zároveň nebýt zpozorován rodinou. Nicméně pomyslný dozor nad Julií bdí neustále. Z pravého zadního portálu se vynořuje lidská ruka, symbol kontroly, a vtahuje Julii zpět do útrob domu.

Dalším Juliiným výstupem je tanec s přítelkyněmi. Ty se na jevišti objevují po scéně první ulice. Osm dívek, jedna po druhé vbíhají na jeviště a charakterem pohybu mohou evokovat loutky, panenky, s nimiž někdo manipuluje. Tančí v klasických špičkových střevících a je to také jediná scéna z celého baletu, kdy tanečnice, tedy kromě Julie, mají tento typ obuvi. Julie se k nim přidává, ale svým tancem nezapadá do skupiny. Jde jakoby proti davu. Zde si již můžeme všimnout jisté symboliky, kterou Vámos do choreografie vložil. Julie, aniž by si to sama uvědomovala, se vymyká svým vrstevnicím. Nakonec ji opět ona tajemná ruka z pravého zadního portálu vtáhne nazpět mimo scénu, aby ji záhy vystrčila zpět. Julie drží v rukou nové šaty, které si má obléknout na blížící se ples. Julie s nimi tančí, představuje si, že jsou partnerem, který ji objímá, který ji hladí, až si dotykem na hrud' uvědomí, že se z ní stala žena. Zde si můžeme všimnout podobnosti s verzí Kennetha MacMillana, kdy Vámos použil téměř totožné gesto k znázornění vyspělosti z děvčátka v ženu. V tom samém okamžiku Juliina dětská duše vítězí, šaty lehkomyšlně odhazuje, rozverně odbíhá a na poslední chvíli se pro ně zbrkle vrací, aby se tedy přece jen převlékla.

Scéna plesu. Julie jej celou dobu sleduje ze zadní části jeviště, kde sedí na rudém kanapi. Fascinovaně sleduje elegantní hosty. Dámy jsou v černých róbách, pánové mají černé obleky. Celý tanec je inspirován stylem tanga, plným svůdných gest.

Po jeho skončení Julie rozverně běží k rodičům, ale ti ji stejně jako u Kennetha MacMillana ignorují. Pouze páter Lorenzo jí nabízí ochrannou náruč. Záhy však přichází Tybalt, který ji představuje Paridovi. V tu chvíli se mezi hosty objevují Romeo, Merkucio a Benvolio. Merkucio a Benvolio předstírají hru na mandolínu a akordeon, Romeo hraje zpěváka. Vzbuzují všeobecný rozruch a Julie je zvědavá, kdo jsou ti neznámí hosté. Tybalt ji však nesmlouvavě zastavuje, zvedá ji jako loutku a přenáší na střed jeviště, kde na ni čeká Paris.

Následuje duet s Paridem. Julie je netečná, nechává sebou manipulovat. S mírným odporem se Paridovi podřizuje. Vámos chtěl, aby jeho Paris nebyl jen nabubřelý, arogantní pán ve středních letech. Na zkouškách mu velmi záleželo, aby Paris působil elegantně, lehce povýšeně a aby z něj byl cítit „chtíč“. Vámos tuto scénu vystavěl tak, že je jasně vidět Paridova úlisnost, jeho nadřazenost. To vygraduje posledním pohybem, kdy v závěrečné póze *en arabesque* ji takřka nestoudně obejmě spokojen s vidinou, že se brzy tato mladá dívka stane jeho ženou a bude si s ní moci dělat, co se mu zlíbí. Julie se mu s omluvným gestem vysmekne a běží se podívat na to, co asi zmeškala – na vystoupení neznámého tria. To však své *entrée* právě zakončilo.

V chaosu, který na jevišti nastává, dochází k prvnímu střetnutí Romea a Julie. Zde Vámos jakoby zastavuje dění všech zúčastněných. Divák sleduje pouze dva hlavní aktéry na středu jeviště, jak jsou jeden druhým fascinováni. Tento moment trvá celou hudební frázi, tedy osm 4/4 taktů. Romeo si odkrývá obličej zpoza slunečních brýlí, které slouží jako maska pro skrytí jeho pravé identity. Julie je jím okouzlena. Ovšem nic netrvá věčně. Hosté na plesu pokračují v tanci, Romeo odbíhá a Julie se opět ujímá Paris. Všichni společně opouštějí jeviště.

Julie se vrací na scénu. Chce být sama, bez svědků, aby mohla strávit setkání s Romeem. Ve svém sóle se gesty vrací k osudovému setkání. Pažemi si zakrývá obličej, aby si před ním Romea představila. Charakter celého sóla je hravý, radostný. Vámos ji naplnil množstvím kontrakcí, piruet a mírných skoků. Výstup graduje obdobně jako u Kennetha MacMillana kombinací *pirouettes en dehors en manège* spolu s *grand pas de chats*. Současně na scénu vstupuje Romeo. Intuice Julii říká, že ji někdo sleduje, ale neodvažuje se otočit. Pouze couvá, až jí Romeo zatarasí cestu a z pokleku k ní vstává tak, aby si její ruku nasunul na rameno. Julie si není jistá, zda to je on, přece jen stejné položení její paže na partnerovo rameno již zažila v duetu s Paridem. Nesměle se otáčí a s úlevou zjišťuje, že tentokrát se

jedná o Romea. Záhy se na jeviště vrací sbor. Julie Romea vyzývá, aby si opět nasadil sluneční brýle a tím zůstal nepoznán a přidávají se radostně k ostatním k tanci. Radost však nemá dlouhého trvání. Na jeviště se vrací Paris v doprovodu Juliiných rodičů a následován Tybaltem. Paris neskrývá rozhořčení nad tím, že Julie směle tančí s někým jiným. Od nastalé trapné situace se snaží odvrátit pozornost Merkucio spolu s Benvoliem. Opět se staví do role komediantů a zvou zúčastněné na jejich další umělecký výstup. Tím Romeo dostává šanci uniknout všeobecné pozornosti a stahuje se do ústraní. Julie využívá situace a také se nenápadně ze společnosti vytrácí.

Následuje Madrigal. Romeo je konečně o samotě. Potřebuje strávit uplynulé okamžiky. Cítí, že se zamiloval, a je si vědom, že dívka jeho srdce je z nepřátelského klanu. V jeho pohybech cítíme tíhu a zároveň touhu. Touhu moci Julii obejmout. Vãmos zde použil stejný choreografický slovník jako v úvodním Romeově sóle pouze kladl důraz na charakterový vývoj postavy. Je patrné, že Romeo stále sní, jen jeho touha má již jasný cíl, který ovšem je patrně nedostupný.

Julie se objevuje na scéně, ohlíží se v obavě, že je někým sledována, a trochu neohrabaně vráží do zasněného Romea. Oba si ve vteřině uvědomují, že jsou poprvé sami. Julie s ostychem Romea vyzývá k tanci. Ten se jí chce dotknout, ale neví jak. Nabízenou paži chce několikrát uchopit, ale není si jist, jak by to udělal nejlépe. Něžně se k ní sklání, a aniž by se vzájemně dotkli, sledují proudící energii mezi vzájemnými dlaněmi. Romeo se osměluje a jemně Juliinu ruku sevře ve svých dlaních. Začínají spolu tančit, vesele, s mírnou dávkou ostychu. Vzpomínám si, že pro Vãmose byla tato scéna velmi důležitá. Na zkouškách jsme mohli strávit celou hodinu hledáním správných gest. Vãmos byl neúprosný. Chtěl aby byl tento krátký duet hladký, citlivý a byla z něj cítit probouzející se vášně, se kterou mladý pár ještě neumí nakládat. Nepustil nás dál, dokud nebyl spokojen.

Romeo Julii odvádí na okraj jeviště k pravému přednímu portálu, kde opět podobně jako u Kennetha MacMillana, má mladá dvojice klid na nerušený „rozhovor“. Ten je ovšem záhy přerušen. Jsou odhaleni Tybaltem. Na scénu se vrací rodiče Julie, rozčilený otec ještě stihne Tybalta zadržet, aby se Romeem nezabýval, toho si pohrdavě změří pohledem a Julii surově odtahuje ze scény. Ta se v posledním okamžiku otáčí a ještě Romeovi stihne zamávat.

Julie je ve své ložnici s páterem Lorenzem a po společné modlitbě se mu svěřuje se svojí láskou k Romeovi. Jedná se o jedinou osobu, ke které cítí důvěru. Ve

Vàmosově verzi Lorenzo vlastně částečně zastupuje chybějící postavu chůvy. Lorenzo jí dává požehnání a v obavách ložnici opouští.

Julie se v myšlenkách přenáší do světa fantasmie. Za doprovodu varhan si představuje, že je v chrámu, že jí Romeo nabízí rámě a krácejí spolu k oltáři. Prostěradlo jí poslouží místo závoje, ještě hledá správné umístění. Má ho mít přes vlasy nebo pouze kolem ramen? Vybavuji si jak Vàmós osobně rád tento výjev předváděl. Kolikrát jsme se nasmáli, když znovu a znovu interpretoval Julii a divil se, že ho nejsem schopna do detailu imitovat.

Julie si poté představuje, že dostává od Romea polibek na tvář a nakonec propadne záchvatu smíchu nad svým dětinským fantazírováním. Běží k posteli, ležérně na ni padá a pokračuje ve snění. V tu chvíli se na balkónové římse objevuje Romeo. Julie ho nevidí, pouze se leká nastalého hluku. Zabalí se do prostěradla a po kolenou se přesouvá do bezpečného úkrytu za čelo postele. Romeo takřka vpadne balkónovými dveřmi do ložnice. Zjišťuje, že je prázdná, chce odejít, ale pohled mu ulpí na modlitebním klekátku. Vidí tam Juliiny šaty. Romeo nemůže odolat, k šatům pokládá svůj šál jako znamení, že tam byl. Opět se chystá ložnici opustit, ale tentokrát jeho pohled spočine na prázdné posteli. Touha je silnější. Musí přece cítit, kde jeho milovaná spí. Představuje si, že tam Julie leží, hladí ji, zvedá ji a dává se s ní do tance. Julie zvědavě vykukuje zpoza čela postele, staví se na ni a vyzývá Romea, aby tedy s ní tancoval doopravdy. Romeo neváhá a vrhá se na postel, z které mu Julie v posledním momentu seskakuje, aby i ona ještě jednou dětinsky oběhla jeviště, než se konečně ve vzájemném opojení dávají do společného tance. Vàmós balkónovou scénu vystavěl jako gradující sled promenád, kontrakcí (vycházejících podobně jako v technice Marty Graham z centra těla), jemných doteků, neobvyklých zvedaček a piruet, které homogenně, nenásilně ústí v závěrečný polibek. Romeo opouští ložnici opět po balkónové římse a Julie stále ještě v evidentním transu děkuje bohu na modlitebním klekátku. Tam si právě všímá Romeovy šály, která je na jejích šatech. To v ní evokuje představu, že to je opravdový Romeo, který objímá skutečnou Julii, oba svršky symbolicky obřadně pokládá na střed jeviště a spokojená sama se sebou padá na postel. S posledními hudebními tóny se zakrývá opona a končí první jednání.

2. jednání

Ve druhém jednání se s Julií setkáváme po scéně „Žebravých dětí“. Střetává se s Romeem během rozverného sborového tance „Druhé ulice“. Julie využívá

příležitosti, přebírá iniciativu a vtáhne Romea do útrob domu. Jediný, kdo je toho svědkem, je páter Lorenzo, který je v obavách následuje.

Oba jsou opět v ložnici Julie. Využívají chvilku samoty k vzájemnému tanci, který je plný smyslných doteků, promenád, až je vzájemná přitažlivost a touha poznat jeden druhého ještě více zavádí do postele, kde se oddávají svým emocím. Páter Lorenzo je vyruší. Oba se mu vrhají k nohám, prosí ho o smilování, za odpuštění i za požehnání k sňatku. Lorenzo váhá jen nepatrný okamžik. Chápe, že není vyhnutí, a ve spěšném gestu je oddává. Chápe se Romea a snaží se ho přinutit k odchodu, nicméně Julie mu ještě stihne předat dar. Krucifix jako symbol jejich společného sňatku.

Fotografie 10: Andrea Kramešová a Michal Matys. Foto: Eduard Straub



Po zbytek druhého jednání se s Julií divák již nesetká, a tak podobně jako u verze Kennetha MacMillana má Julie dostatek času se připravit na následující výstup.

3. jednání

Opona se otevírá a divák vidí Julii u balkónových dveří, jak sleduje svítání. Je zklamaná, protože ví, že její minuty ve společnosti Romea jsou sečteny. Vrací

se k němu do postele, ještě spícího ho objímá a pokládá svou hlavu na jeho hrud'. Romeo se probouzí, všímá si, že je Julie oblečená, ta mu gestem naznačuje, že již bohužel nastal nový den. Romeo sbírá z podlahy košili, obléká si ji u balkónu a pod vlivem tíživých myšlenek se apaticky přesouvá k modlitebnímu klekátku. Julie cítí jeho rozervanost. Vyzývá ho k tanci. Romeo nemůže odolat. Následující duet se od balkónové scény markantně odlišuje. Vzpomínám si, že během procesu zkoušení, již nebyla technická kvalita tance pro Vàmose směrodatná. To bral jako samozřejmost. Ovšem to na co velmi dbal, byly detaily. Jak položím prostěradlo na postel? Jak si Romeo oblékne kalhoty, když je limitován hudbou a musí to vypadat přirozeně? Jak moc nebo málo mohu pootevřít balkónové okno, aby na jeviště dopadlo správné množství světla? Každá akce, přestože měla působit ležérně byla do detailu promyšlená.

Ačkoliv Vámos použil podobný choreografický slovník, z celého čísla je cítit bezmoc. Oba se oddávají jeden druhému, ale vědí, že se musí odloučit. Musí čelit nastalé situaci. Romeo prchá a Julie zůstává o samotě.

Do ložnice vstupuje páter Lorenzo, aby Julii varoval, že rodiče i s Paridem jsou na cestě k ní. Ta se ve spěchu snaží zamaskovat stopy po noci strávené s Romeem, spěšně se převléká a vrhá se na klekátko, kde předstírá svou ranní modlitbu.

Rodina vstupuje do pokoje, otec pobízí Julii, aby se pozdravila s Paridem. Ten vyjímá z kapsy opulentní zasnubní prsten, který navléká Julii na prst. V ten moment Vámos zastavuje dění na scéně. Nechává tančit pouze Julii, aby zdůraznil její vzdor. Dění jedné sekundy představuje v několika taktech, kdy Julie křičí, bojuje s okolním světem, uniká z reality. Opět jediná osoba, která jí rozumí, je páter Lorenzo, který ji ujišťuje, že vše bude dobré, ať se uklidní a prsten přijme. Dění na jevišti opět ožívá, Julie nemůže překonat svoje pohnutky a prsten s omluvou vrací. Rozčarovaného Parida matka s omluvou na tváři odvádí ze scény a rozrušený otec se vrhá na Julii. Předvádí svou patriarchální moc a za použití násilí Julii donutí prsten přijmout. Ta se však nevzdává. Jen co otec místnost opouští, jímá ji vztek. V afektu poráží modlitební klekátko. Má pocit, že nadobro ztratila víru v boha, a v zoufalství si strhává prsten z ruky, který z posledních sil odhazuje někam do neznáma. Vyčerpaná padá na postel. Zde Vámos opět využívá divadelních prostředků, jakéhosi zprostředkování vzájemné telepatie mezi mladými milenci. Zpoza postele vidíme Romea, který v následující variaci

znázorňuje svůj útěk. Julie celou dobu nehybně sedí na posteli, ale divák chápe, že ve svých představách je s Romeem.

Její následující proměna je evidentní. Vyčerpaná, zoufalá hledá útěchu i pomoc u Lorenza. Ten ji uklidňuje a předává jí lahvičku s uspávacím prostředkem. Julie má strach, nicméně Lorenzo jí objasňuje jeho funkci. Julie spěšně Lorenza odhání a žádá ho, aby našel Romea a vše mu vysvětlil. Dává se do tance, ve kterém se opakují prvky z předchozích výstupů, a nakonec odhodlaně ochutnává kouzelnou tekutinu. Běží si lehnout do postele, teatrálně se nastavuje do ztuhlé pózy a napjatě čeká, co se s ní bude dít. Má pocit, že nápoj nefunguje. Zvedá se a rozčileně zvedá prázdnou lahvičku, aby se ujistila, zda v ní náhodou něco nezbylo.

Najednou se jí podlamují kolena. Má pocit, že se s ní všechno točí. V radostném očekávání k sobě ještě volá Romea, sedá si na postel a v bolavé křeči se na ni hroutí.

Hrobka. Uprostřed jeviště stojí jednoduchá černá rakev, překrytá lehkou látkou stejné barvy. Zdrčený Romeo vbíhá na scénu. Shodou nešťastných okolností mu Lorenzo nemohl vyřídit vzkaz od Julie, proto věří tomu, co mu sdělil Benvolio, tedy že je Julie mrtvá. V agónii krouží kolem rakve, strhává jemnou látku a s vypětím posledních sil odkrývá víko rakve. Nedokáže se na Julii podívat. Pouze pohmatem cítí studené křivky jejího těla. Když se dotkne obličeje, propadá panice. Sklání se k ní, bere ji do náruče a pokládá na zem před rakev. Ještě se vrací pro polštářek, aby měla pohodlí.

Oproti verzi Kennetha MacMillana je tato scéna vystavěna mnohem jednodušeji. Vàmós se chtěl vyvarovat patosu, záleželo mu na tom, aby bylo finále realistické, uvěřitelné. Proto se nekoná žádný duet, kdy se Romeo vláčí s mrtvým Juliiným tělem, nepokouší se ho oživit. Romeo Youriho Vàmóse nejedná v afektu, jeho Romeo dospěl do stádia, kdy jediným řešením není Julii přivést zpět k životu, ale co nejrychleji ji do onoho světa následovat. Ve chvíli, kdy pije jed, se Julie probouzí. Tento moment je dramaturgicky jeden z nejsilnějších z celého baletu. Vàmós záměrně nechává Romea umírat pomalu, ironie osudu tomu chtěla, že se Julie neprobudila o pár sekund dříve. Ta, zmatená z prostředí, kde se ocitla, zjišťuje, že má po svém boku Romea. Ten stejně tak zmaten faktem, že jeho láska žije, jí pomáhá se zvednout. Ještě naposledy ji bere do náruče a oba se políbí. Nic netušící Julie se ho snaží přimět, aby studenou hrobku opustili, ale Romeovi

docházejí síly. Padá na kolena. Julie se nechce vzdát, opět se k němu vrací a chce ho donutit, aby ji následoval. Rozbíhá se, ale další krok již nedokončí. Cítí, že je najednou sama. V tento moment Vàmos nechává na smysly diváků působit sílu Prokofjevovy hudby. Celé dvě hudební fráze, přesněji třináct 4/4 taktů má Julie na to, aby pochopila, co se právě stalo. Z osobní zkušenosti mohu potvrdit, že se jedná o nejtěžší a nejemotivnější moment z celého baletu. Julie se nakonec hroutí na zem, plazí se k Romeovi, třese s ním, hladí ho a v objetí se dotkne jeho dýky. V tom okamžiku má jasno. Bez jakýchkoliv emocí si podřezává žíly a s úsměvem na tváři se snaží vtěsnat Romeovi do náruče. Umírá těsně po jeho boku. Poslední tóny emotivní Prokofjevovy hudby nechávají diváka v truchlivém rozpoložení. Opona se zakrývá a Vàmosův balet je u konce.

Vybavuji si jedno představení, kdy technika zapomněla doplnit do Romeovy dýky falešnou krev. Podřezávala jsem si žíly a krev netekla. S hrůzou jsem dýku přendala do druhé paže a gumovým, divadelním nožem jsem si předloktí opravdu pořezala, aby diváci měli možnost vidět alespoň kapičku krve a finále dávalo smysl. Vàmos posléze přirozeně zuřil a od té chvíle pokaždé osobně kontroloval, zda je dýka řádně naplněna!

4.8 Porovnání hudebních partitur

Práce na porovnání hudebního zpracování Vàmosovy verze s původní partiturou byla poměrně komplikovaná. Bohužel se mi nepodařilo sehnat partituru k Vàmosově verzi, do které bych mohla nahlédnout. Musela jsem pomocí videa celý balet několikrát zhlédnout a jednotlivé hudební scény následně hledat v původní partituře, abych zjistila, jakých změn a úprav se Vàmos dopustil. Došla jsem k zajímavému zjištění. Vàmos vypustil celkem 13 hudebních čísel, nicméně co se týče hudebního sledu nebo Prokofjevova tematického zpracování jednotlivých postav, to Vàmos věrně dodržuje, jen na samém začátku baletu udělal výjimku. Na předejru nechává tančit Romea a první hudební číslo, které bylo původně určeno pro Romea věnoval Julii. Část hudebního čísla 24 se ve druhém jednání opakuje. Vàmos vypustil ta hudební čísla, u kterých měl pocit, že by zdržovala děj. To se týká převážně druhého a třetího jednání.

Vàmos také vypustil mnohé repetice a v porovnání s *Romeem a Julií* Kennetha MacMillana je jeho verze mnohem rychlejší v hudebním tempu.

Z následující tabulky je jasné patrné, do jaké míry se Vámos držel originálu a která hudební čísla vypustil.

Tabulka 2: Hudební zpracování Vámos

Sled čísel Prokofjevovy partitury	Názvy hudebních čísel v Prokofjevově partituře	Vámosova verze
1.	Předehra	1. Sólo Romea
2.	Romeo	2. Sólo Julie
3.	Probouzející se ulice	3. První ulice
4.	Ranní tanec	4. První ulice
5.	Čtvrť	5. První ulice
6.	Souboj	6. První ulice
7.	Vévodův příkaz	7. První ulice
9.	U Kapuletů (příprava na ples)	8. Přítelkyně Julie
10.	Mladá Julie	9. Julie dívka
12.	Masky	10. Romeo, Merkucio, Benvolio
13.	Tanec rytířů	11. Ples
14.	Variace Julie	12. Sólo Julie
15.	Merkucio	13. Merkucio
16.	Madrigal	14. Madrigal
17.	Tybalt poznává Romea	15. Tybalt
18.	Gavotta	16. Gavotta
19.	Balkónová scéna	17. Julie sama v ložnici
20.	Variace Romea	18. Romeo vstupuje z balkonu, Julie
21.	Tanec lásky	19. Duet
	2. jednání	2. jednání
30.	Veřejné veselí	20. Procesí a žebravé děti
24.	Tanec pěti párů	21. Druhá ulice
25.	Tanec s Mandolínami	22. Tanec žebravých dětí
22.	Tanec lidu	23. Pokračování ulice
28.	Romeo u Otce Lorenza	24. Romeo a Julie
29.	Julie u otce Lorenza	25. Svatba
24.	Tanec pěti párů	26. Pokračování ulice
32.	Setkání Tybalt a s Merkuciem	27. Tybalt, Romeo, Merkucio
33.	Duel	28. Souboj
34.	Smrt Merkucia	29. Smrt Merkucia

35.	Romeo se rozhoduje pomstít Merkucia	30. Souboj Romea a Tybalta
36.	Finále	31. Smrt Tybalta
	3. jednání	3. jednání
37.	Předehra	32. Předehra
38.	Romeo a Julie	33. Ložnice - svítání
39.	Romeo se loučí s Julií	34. Romeo se loučí s Julií
40.	Chůva	35. Julie a Lorenzo
41.	Julie se odmítá provdat za Parida	36. Julie odmítá Parida
43.	Mezihra	37. Variace Romea
47.	Julie o samotě	38. Julie a Lorenzo, Julie-jed
45.	Mezihra	39. Lorenzo se mívá s Romeem
51.	Pohřeb Julie	40. Benvolio informuje Romea, Romeo přichází k rakvi
52.	Smrt Julie	41. Hrobka

5 Petr Zuska – Romeo a Julie

Romeo a Julie

- Choreografie, režie, úprava libreta: Petr Zuska.
- Hudba: Sergej Prokofjev.
- Premiéra: 2013, Státní opera Praha.
- Scéna: Jan Dušek.
- Kostýmy: Roman Šolc.
- Světelný design: Petr Zuska, Pavel Dautovský.

5.1 Petr Zuska - biografie

Fotografie 11: Petr Zuska. Foto: Jakub Fulín



Petr Zuska se narodil 3. srpna 1968 ve Frýdku-Místku. S tancem začal oproti svým současníkům poměrně pozdě, ve svých šestnácti letech. Svou profesionální dráhu zahájil v Pantomimě Ladislava Fialky a v Divadle na zábradlí. Významným mezníkem v jeho kariéře se stalo angažmá v Pražském komorním baletu, kde v letech 1989–1992 pod vedením Pavla Šmoka působil jako sólista a od roku 1994 jako hostující umělec.

Roku 1992 nastoupil do souboru Baletu Národního divadla v Praze opět na pozici sólisty a setrval zde šest divadelních sezón. V mezidobí zároveň zvládl studium choreografie a režie neverbálního divadla na HAMU u profesora Ladislava Fialky a posléze Ctibora Turby, které úspěšně ukončil v roce 1994.

V roce 1998 přijal angažmá v Mnichově a roku 1999 v baletním souboru divadla v Augsburgu. V roce 2000 se stal sólistou Les Grands Ballets Canadiens v kanadském Montrealu.

V letech 2002–2017 Zuska působil jako umělecký šéf Baletu Národního divadla v Praze. V tomto období vytvořil pro Národní divadlo šest celovečerních baletů a řadu kratších jednoaktových děl. Během Zuskovy šéfovské éry tento soubor hostoval ve 36 významných světových destinacích, například v Moskvě, Petrohradě, Washingtonu D. C., Houstonu, Athénách, Bonnu, Budapešti, Tallinu, Pekingu, Šanghaji, Paříži, Tel Avivu aj. Za tuto dobu uvedl Balet ND 42 premiér.

V současnosti působí Petr Zuska jako choreograf na volné noze. Za svou interpretační práci a choreografickou tvorbu získal řadu významných ocenění, jako jsou Cena Thálie (1993 a 1997), Prix Dom Perignon (1999), cena Originální choreografie v soutěžní přehlídce moderního tance (2006, 2008), cena za Nejlepší choreografie roku (1996 a 2002), Cena Českého literárního fondu (1993 a 1994), cena Opery Plus (2015) za výsledky ve vedení Baletu ND a 25 let choreografické tvorby, cena Opery Plus za choreografii *Chvění* (2017), Cena Ministerstva kultury ČR za přínos v oblasti divadla (2017).³⁴³⁵

³⁴ ZUSKA, Petr. Biografie. In: *Petrzuska.cz* [online]. © 2020 [cit. 2020-02-28]. Dostupné z: www.petrzuska.cz/biografie

³⁵ Petr Zuska. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2020 [cit. 2020-04-10]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Petr_Zuska

Fotografie 12: Francesco Scarpato a Andrea Kramešová. Foto: Pavel Hejný



5.2 Koncepce díla

Záměrem Petra Zusky bylo přistoupit k tématu novým, originálním způsobem. Jak sám několikrát vysvětloval, šlo mu o to vytvořit inscenaci, která v sobě bude mít něco nového, unikátního, nevšedního, něco, co ještě v žádném zpracování nikdo neviděl. Jeho stěžejní postavou je páter Lorenzo, který je dle jeho názoru nejtragičtější postavou celého příběhu, jelikož díky svým plánům a dobrým

úmyslům nepřímo zaviní největší tragédii. Jako protiklad vybral Zuska postavu královny Mab, o níž se v Shakespearově hře ve svém monologu zmiňuje Merkucio. Celou zápletku tedy Zuska koncipuje jako konflikt reálného služebníka boha, mužského elementu znázorněného Lorenzem a nereálné, nadpozemské královny Mab, která zastupuje ženskou tvář boha. Královna Mab se v inscenaci objevuje jako imaginární veličina, která bere i dává. Konflikt mezi Lorenzem a Mab je synonymem rozepře mužského a ženského principu, vztahu mezi ráciem a iracionálním, tím, co je mezi nebem a zemí. Tento střet protipólů Zuska představuje již v úvodních titulcích, kde královna Mab upozorňuje gesty: noc a den, rozum a cit.... Montekové jsou muži, Kapuleti ženy.

Role vévody, chůvy, Benvolia v Zuskově zpracování chybí. Nicméně co je naprosto udivující, je absence Parida. Ten hraje v původní verzi důležitou roli. Právě jeho Julie navzdory rodičům odmítá a kvůli němu je nucena pomocí Lorenza předstírat sebevraždu.

Zuska důležité momenty rozehrává pomocí symboliky. V jeho verzi je konvence nosit masku, tu Julie i Romeo odmítají, chtějí být ve svých citech svobodní. Smrt je znázorněna opět symbolicky. Tentokrát si Zuska pomáhá rukavicí. Černá rukavice pouze uspává, bílá na ruce královny Mab již zabíjí.

Jan Dušek coby scénograf pojal scénické zpracování velmi úsporně. Jeho scéna sestává z kovových konstrukcí lehce naznačujících gotické oblouky. Ty se také objevují v projekci na zadním plánu. Horizont tvoří dvě pohyblivé kulisy ve tvaru mužského a ženského profilu, které po částečném odkrytí tvoří klíčovou díрку, z níž na jeviště vstupuje královna Mab.

Kostýmy jsou výtvozem Romana Šolce, který je Zuskovým dlouholetým spolupracovníkem. Symbolika barevných kombinací a kontrastů funguje pouze u pátera Lorenza a královny Mab. On je v černé, ona v bílé barvě. Ženská síla, kterou představují tanečnice jako zástupkyně rodu Kapuletů, je znázorněna rudě červenou barvou. Té kontrastují mužští Montekové ve fialových kostýmech. Celkově to působí lehce disharmonicky a nevím, zda Šolc nad barevnou symbolikou nějak hlouběji přemýšlel nebo tvořil podle jasných instrukcí choreografa. Všechny ženské postavy vystupují ve špičkových tanečních střevících. Pánské osazenstvo tančí v měkkých jazzových botách.

Když Zuska představoval celému souboru svou vizi, jak jeho nový balet *Romeo a Julie* bude vypadat, dokázal vše vysvětlit, okomentovat a obhájit. Z jeho úst dávalo vše smysl. Osobně shledávám problém v tom, že v praxi nebyl schopen své představy adekvátně realizovat. Nebo jsem je nepochopila. Vytvořil nové autorské dílo, které by si možná zasloužilo i nové autorské hudební zpracování. Spojení s hudbou Sergeje Prokofjeva, dle mého názoru, není úplně nejšťastnější.

Postava Julie

Julie v Zuskově podání se zcela markantně odlišuje od předchozích dvou verzí. Spolu s Romeem představují spíše epizodní role. Důraz Zuska klade na pátera Lorenza a královnu Mab. Prostoru k celistvému projevu se Julii příliš nedostává. Její výstupy jsou takřka pokaždé přerušeny buď právě královnou Mab, nebo páterem Lorenzem. V duetech je dán většinou větší prostor Romeovi a Julie je nucena se v sólových výstupech vtěsnat do krátkých hudebních pasáží.

1. jednání

Julie je představena divákům královnou Mab, kterou v jejím úvodním tanci doprovází projekce na zadním horizontu jeviště. Z ní je patrné, že je to právě Mab, kdo režíruje celý kus. Pomocí titulků jsou jednotliví aktéři postupně představováni a v návaznosti se objevují na již zmiňované kovové konstrukci uprostřed jeviště. Jak úvodní sólo graduje, titulky předkládají další text spojený s následující produkcí, železná konstrukce se rozevírá a Julie společně s dalšími představiteli sólových rolí mizí v zákulisí.

Dalším výstupem je Juliin pokoj. Julie sedí na posteli (černý, podlouhlý kvádr, který se objevuje také v Romeově pokoji a na závěr baletu je využit i v hrobce), lehce znuděná slyší, že někdo přichází a hledá úkryt právě za postelí. Na scéně se objevují tři dívky Kapuletky, představující její přítelkyně. Julie je překvapuje a vrhá se s nimi do společného skotačivého tance. Ten je přerušen nástupem otce Julie. Julie je jím manipulována, přenášena, jako by již od prvního okamžiku chtěl Zuska poukázat na nerovný vztah otce a dcery. Vzápětí se na scéně objevuje Tybalt a Julie se ocitá mezi dvojitou mužskou silou, která jí přikazuje vrátit se do postele.

Julie se pokouší usnout, ale spánek se nedostavuje. Opět se pouští do tance, avšak tentokrát je přerušena páterem Lorenzem. V Zuskově dramaturgickém zpracování

Lorenzo částečně zastupuje chybějící postavu chůvy. Podobně jako ve verzi Youriho Vàmose i zde má Julie k Lorenzovi velmi přátelský vztah. Lorenzo jí nabízí útěchu i pochopení. Po krátkém společném duetu ji tedy Lorenzo ukládá do postele a Julie usíná. Na scéně se objevuje královna Mab. Gestem přejíždí rukou Julii po obličeji a ta se jakoby omámeně z postele zvedá. Cítí, že je někým manipulována, ale neví kým. Nastává hudební střih a na scéně se objevují čtyři tanečníci, zástupci rodu Monteků. Julie se s nimi dává do laškovného tance, ale je opět přerušena Lorenzem, který ji znovu odvádí do postele. Je těžké odhadnout, zda uplynulá scéna byla pouhý sen, nebo skutečná realita.

Další výstup je již ve scéně před plesem. Zde se obě skupiny Monteků a Kapuletů setkávají, držíce před obličeji masky. Julie se mezi přítomnými hosty cítí nejistě. Sama masku nemá, intuitivně k ní má odpor. Tančí krátký duet s Tybaltem, který ji vyzývá, aby si masku také oblékla. Julie vzdorovitě odmítá.

Následuje ples. Tentokrát mají všichni jiný typ masek. Ty jsou nasazeny na hlavách a mají dvojí obličeje. Zepředu je ten, který přísluší jejich rodu (skupině), zezadu obličej protilehlé strany. Zuska tím chtěl vyjádřit dvojílost lidského já. Julie se opět objevuje bez masky, ale je otcem donucena si svou masku nasadit. To samé se děje také s Romeem, ten je také donucen matkou obléknout kýženou masku a zapadnout do společnosti. Po hromadném tanci zůstávají Romeo a Julie na jevišti. Královna Mab jim masky sundává a gestem je přiměje podívat se jeden na druhého. Zde nastává okamžik lásky na první pohled, tedy pod taktovkou královny Mab. Romeo se chce Julie dotknout, ta mu ale uniká. Následuje kratičký duet, kde se spolu seznamují a docházejí k poznání, že našli jeden druhého. Oba vzdorují nastoleným konvencím, oba odmítají skrývat svá pravá já za ploché obrysy studených masek.

Šťastní ze vzájemného setkání spřízněných duší hledají klid z dosahu rušivé, falešné společnosti. Pocit vzájemného štěstí netrvá dlouho, jsou odhaleni. Oba jsou svými rodiči přinuceni opět masky obléknout. Mab se objevuje na scéně a tím způsobuje, že dění všech přítomných je zmraženo. Romeo a Julie dostávají prostor k opětovnému setkání a k úniku ze scény.

Balkónová scéna nezačíná jinak než pod taktovkou královny Mab. Ona pokračuje ve své hře a tahá za nitky svých loutek. Mab tedy balkónovou scénu zahajuje. Osamocená na jevišti dává gestem příkaz, aby se železná konstrukce dala do pohybu a vznikl tím tedy balkón s podloubím.

Julie se objevuje na balkónu zasněná a hledající odpočinek. Něco ji však přerušuje v jejím zádumčivém rozpoložení a Julie se chystá vrátit zpět do zákulisí, nicméně intuice jí našeptává, ať zůstane na okraji balkónu. V ten okamžik se na jevišti objevuje Romeo. Julie jako by tušila, že je její milý někde nablízku, se rozhlíží do všech stran, ale Romea nevidí. S povzdechem se tedy vzdaluje. Následuje Romeova variace. Jak hudba graduje, Julie se vrací na balkon pohybem, který nelze popsat jinak, než že na něm „válí sudy“. Ten samý pohyb synchronně opakuje Romeo pod balkónem. Julii doprovází královna Mab. Divák je opět svědkem toho, že díky ní se sice mladý pár setkává, ale prostoru pro plnohodnotné *pas de deux* plně vášně se mu nedostává. Julie padá Romeovi do náruče a tato scéna jako by předznamenávala tragický konec. Romeo se zdánlivě mrtvým, bezvládným Juliiným tělem kráčí středem jeviště, Mab mezitím tančí na balkoně. Zuska tímto vyobrazením apeluje na divákovy smysly tím, že mladí milenci mají svůj osud spočítaný, že záleží pouze na Mab, kolik jim dopřeje společného času. Nakonec se divák i hlavní interpreti dočkají. Mab opouští balkon a Julie s Romeem popadají druhý dech a začínají spolu tančit. Ze zbývajících hudby jim však tanečních taktů pro emocionální i technickou gradaci moc nezbývá. Vrcholem duetu je podobně jako v předchozích verzích polibek. Romeo vyzdvihuje Julii zpět na balkon. Ta cítí, že nadešel čas k návratu, ale nedá jí to a ještě naposledy se k Romeovi vrhá. Ten zavěšen na balkonové rampě se k ní vytahuje a jejich ústa se střetávají. Julie poté celá omámená jeviště opouští.

S koncem hudby se na scéně objevuje Mab evidentně potěšena vývojem nastalé situace. Tu následuje zkroušený páter Lorenzo. Jediný zástupce reálného světa, který si je vědom toho, že tragický konec se nezadržitelně blíží.

2. jednání

Ve druhém jednání se s Julií setkáváme po úvodním tanci komediantů. Spolu s Romeem se objevují na železné konstrukci a nevnímajíc okolní dění si pomocí gest vyznávají lásku.

Následuje Lorenzův výstup. Jeho variace vypovídá o jeho psychickém rozpoložení. Cítí, že je nad jeho síly zvrátit rozehranou partii královny Mab. Na scénu se vrací nejprve Romeo, poté také Julie. Lorenzo se je snaží přesvědčit, že pokud si přece jen nasadí masky, zapadnou do společnosti a budou jí přijati. Oba je však zarputile odmítají a naléhavě ho žádají o požehnání. Lorenzo jim ve své dobrotě nedokáže nevyhovět a s chmurným výrazem na tváři je spěšně oddává.

Druhé jednání pokračuje a Julie se na scéně objevuje až na samém jeho konci po smrti Tybalta. Dozvídá se, že to byl právě Romeo, který ho usmrtil, a neznajíc souvislosti, nemůže udržet na uzdě vztek, který s ní cloumá. Romeo se jí snaží situaci vysvětlit, nicméně Julie ho nedokáže vnímat. Striktně jakoukoliv omluvu odmítá a v agónii scénu opouští.

3. jednání

Pokoj Julie. Julii se zhroutil svět. Bezmocně sedí na posteli a emoce se derou z jejího nitra na povrch. Zuska do této scény volil spíše naturalisticky působící pohyby. Nechtěl, aby Julie působila uhlazeně, ale rozháraně. Nechává ji plazit se po zemi i vzlykat do prostěradla. Je přerušena příchodem Romea. Ten se stydí za to, co provedl, byl zavržen a vyhnán svojí matkou, ale Julii opustit nedokáže. Chce se s ní rozloučit. Julie je rozervaná. Nechce mu odpustit jeho barbarský čin, ale cítí, že láska je silnější. Následuje společný tanec plný vášně, interpreti ze sebe částečně strhávají oblečení a skončí ve vzájemném objetí na posteli evokující sexuální klimax. V následující moment je divák svědkem, jak Juliin otec razantně prochází přes jeviště v jeho zadním plánu. Drama tedy graduje. Romeo se chystá k odchodu, ale Julie ho nechce pustit. Tančí tak spolu dál a tentokrát se na jevišti objevuje Mab, aby oba milence ještě více mysticky uhranula. Nadešel čas se rozloučit. S posledním polibkem Romeo scénu opouští a Julie zůstává o samotě. Následující hudební tóny nesou předzvěst příchodu otce. Do Juliinina pokoje vstupují tři zástupkyně rodu Kapuletů. Na obličejích mají masky. Julie se zoufale snaží z jejich společnosti uniknout, ale její únik jí znemožňuje nástup otce. Ten rozzuřen její nevolí použije až brutální sílu, aby ji donutil nasadit si kýženou masku. Na scéně se objevuje páter Lorenzo, u něhož Julie hledá útěchu. Ten jí nenápadně předává kouzelnou rukavici a objasňuje jí její účel. Vysvětluje jí, že černá rukavice po dotknutí se obličeje pouze uspává, ale v očích veřejnosti bude její spánek vypadat jako reálné úmrtí. Julie částečně uklidněna se vrátí k otci a s velkou nevolí souhlasí a nasazuje si masku. Jakmile otec s doprovodem mizí ze scény, Julie masku s odporem odkládá a odhazuje pryč.

Julie opatrně vyjímá darovanou rukavici, kterou Lorenzo ukryl pod polštář. Má strach, co se bude dít. Podobně jako v předchozích verzích, kdy Julie má obavu z vypití uspávacího prostředku, zde tedy tekutinu zastupuje rukavice a Julie se zdráhá si ji nasadit na ruku. Touha po svobodě je silnější. Julie si magickou rukavici nasazuje, dotýká se obličeje a napjatě čeká. Reakce se dostavuje takřka okamžitě.

Julie ještě spěšně dává rukavici zpět pod polštář a v následujícím okamžiku se v křeči hroutí na postel.

Stejně jako v předchozích verzích i zde je Lorenzovým osudem minout se s Romeem, a nemít tedy šanci informovat ho o Juliině fingované smrti. U Zusky je to způsobeno – jak jinak než promyšlenou hrou královny Mab.

Romeo se tedy dostává do hrobky věříc, že Julie je skutečně mrtvá. I zde mu dává Zuska dostatek prostoru pro vyjádření vnitřních emocí tancem. Romeo nevidí jiné východisko z nastalé situace, než vzít si život. Gestem k sobě povolává smrt – královnu Mab. Ta se ho dotýká smrtící bílou rukavicí a u Romea dochází k prozření. Poprvé je schopen Mab vnímat a reálně vidět. Ona mu ukazuje cestu na onen svět. Posledním polibkem se s Julií loučí a bezvládně se hroutí z katafalku na zem.

Julie se probouzí. Zmatená, kde se nachází, se snaží pochopit, co se s ní stalo. Zády k publiku si sedá na katafalk a divák je svědkem toho, jak jí intuice napovídá, že věci se nevyvíjí tak, jak jí Lorenzo sliboval. Po několika okamžicích si všímá mrtvého Romea. Na pochopení nastalé situace jí Zuska nenabídl moc času. Její finální výstup je vtěsnán do pouhých dvou hudebních frází, přesněji do třinácti 4/4 taktů. Do nich musí Julie vložit všechny své psychologické posuny, lítost, hněv i rozhodnutí následovat Romea v jeho činu. Také k sobě povolává Mab, ta jí nabízí svou smrtící rukavici a Julie si ji přikládá k obličeji. Dochází ke katarzi. Julie vychází s lehkým úsměvem na rtech vstříc Mab, která jí nabízí paži s tím, že ji doprovodí na poslední cestě. Julie je šťastná, že se brzy setká se svým milovaným Romeem.

Závěr baletu patří zlomenému Lorenzovi, který je svědkem vítězství královny Mab. V mukách je nucen sledovat, jak si jeho protivnice odvádí dvě mladé nevinné duše do svého království. Svůj boj prohrál, a skutečnost že sám zůstal na živu mu jest největším trestem.

5.3 Porovnání hudebních partitur

Petr Zuska na hudebním zpracování spolupracoval s dirigentem souboru Baletu Národního divadla v Praze Václavem Zahradníkem, který byl tak laskav a poskytl mi veškeré informace o hudebním aranžmá této verze. Jak je z následující tabulky patrné, společně se rozhodli k radikální úpravě původního Prokofjevova hudebního záměru. To, že Prokofjev ve svém komponování použil hojné množství tzv. „leitmotivů“, tedy různých hudebních motivů určených jednotlivým tanečním postavám, které se během celého baletu vracejí a opakují, zdá se naprosto

ignorovali. Z původní partitury vypustili celkem 12 čísel, ostatní zpřeházeli tak, jak do svého konceptu Zuska potřeboval. V následující tabulce je přehledně vidět, která čísla ponechali, která upravili a jaké bylo původní hudební číslo v originálním sledu. Oproti předešlým dvěma verzím jsou v této tabulce detailně rozepsány jak hudební stříhy, tak i hudební změny upravené Václavem Zahradníkem.

Tabulka 3: Hudební zpracování Zuska

Sled hudebních čísel Prokofjevova partitura	Názvy hudebních čísel Prokofjevova partitura	Zuskova verze	Stříhy	Změny
1.	Předehra	1. Předehra		
7.	Vévodův příkaz	2. První prolog: Lorenzo		
8.	Mezihra	3.Druhý prolog: Lorenzo, Mab a všichni		
3.	Probouzející se ulice	4.První ulice: Mír		
4.	Ranní tanec	5. První ulice: Předzvěst konfliktu		
5.	Čtvrť	6. První ulice: Konflikt mezi Tybaltem a Merkuciem		
7.	Vévodův příkaz	7. První ulice: Lorenzo a uklidnění	Poslední takt	
9.	U Kapuletů (příprava na ples)	8.Pokoj Julie: Kapuleti, Pan Kapulet a Tybalt		
10.	Mladá Julie	9. Pokoj Julie: Lorenzo a Mab		
16.	Madrigal	10.Pokoj Romea: Lorenzo, Paní Monteková		
2.	Romeo	11.Pokoj Romea: Merkucio		
11.	Příchod hostů	12.Před plesem: Pan Kapulet, Paní Monteková, Tybalt, Kapuleti, Montekové a Mab	Zkušební poznámka ³⁶ 69, takt 1 - konec	
12.	Masky	13. Montekové: Masky, Romeo, Merkucio, Mab a Lorenzo		
13.	Tanec rytířů	14. Ples: Všichni		
14.	Variace Julie	15. Ples: Mab vysílá kletbu	z.p. 91, takt 1 - konec	

³⁶ Zkušební poznámka - dále jen: z.p.

15.	Merkucio	16. Ples: Merkucio proti Tybaltovi		
17.	Tybalt poznává Romea	17.Ples: Katarze		
18.	Gavotta	18.Ples: Konec párty, Kapuleti, Montekové a Mab	2 čtvrtkové noty před z.p. 128 - konec	
19.	Balkónová scéna	19.Balkónová scéna: Romeo a Julie		
20.	Variace Romea	20. Balkónová scéna: Romeo		
21.	Tanec lásky	21.Balkónová scéna: Romeo, Julie, Lorenzo a Mab		
	2. jednání			
37.	Předehra	22. Předehra		
31.	Pokračování ve veřejných slavnostech	23. Příchod komediantů: Mab, Merkucio, Kapuleti a Montekové		
28.	Romeo u Otce Lorenza	24.Lorenzo: Lorenzo a Mab		
29.	Julie u otce Lorenza	25.Romeo a Julie s Lorenzem	z.p. 215, takt 5 – 1 takt před z.p. 216	
30.	Veřejné veselí	26. Druhá ulice: Komedianti Merkucio, Kapuleti a Montekové,		
23.	Romeo a Merkucio	27. Druhá ulice: Romeo a Merkucio	3 osminové noty před z.p. 173 - konec	1 takt před z.p.173, pátá osminová nota: dopsaná fermata
25.	Tanec s Mandolínami	28. Druhá ulice: Hra komediantů		
32.	Setkání Tybalta s Merkuciem	29. Druhá ulice: Nástup Tybalta		
33.	Duel	30. Druhá ulice: První smrtelný souboj, Tybalt proti Merkuciovi		
34.	Smrt Merkucia	31.Smrt Merkucia: Merkucio a Mab		
35.	Romeo se rozhoduje pomstít Merkucia	32. Druhá ulice: Druhý smrtelný souboj, Romeo proti Tybaltovi		
36.	Finále	33. Druhá ulice: Katarze, mrtví jsou odnášeni z jeviště		
43.	Mezihra	34. Pokoj Romea: Paní		

		Monteková, vyhoštění		
44.	U otce Lorenza	35. Pokoj Julie: Julie a Romeo	z.p. 314, tak 1 – 3 takty před z.p. 316	
45.	Mezihra	36. Pokoj Julie: Julie, Romeo, postelová scéna, ochutnání, odloučení	z.p. 322, takt 4, čtvrtové noty 4 – 1 čtvrtová nota před z.p. 323 a z.p. 323, takt 2, osminová nota 6 – konec z.p. 288- 1 takt před z.p. 289 a 2 takty před 291 – 1 takt před z.p. 294	Konec: vložená čtvrtová pauza a z.p. 321, takt 5, 5 čtvrtových not – 1 takt před z.p. 322
39.	Romeo se loučí s Julié			
	3. jednání			
41.	Julie se odmítá provdát za Parida	37. Pokoj Julie: Hádka, Pan Kapulet, Kapuleti, Lorenzo	z.p. 288 – 1 takt před z.p. 289 a z.p. 306, takt 6, čtvrtová nota 2 - konec	
47.	Julie o samotě	38. Pokoj Julie: Otrava	z.p. 329, takt 4 – 1 takt před z.p. 332	
51.	Pohřeb Julie	39. Míjení: Lorenzo, Romeo, Hrobka: Romeova smrt, Mab		
52.	Smrt Julie	40. Hrobka: Smrt Julie, Mab Epilog: Lorenzo, Mab, Romeo, Julie, Kapuleti, Montekové, Pan Kapulet, Paní Monteková		

6 Souhrnné srovnání jednotlivých tvůrců

Taneční pojetí

Kenneth MacMillan vystavěl choreografii v neoklasickém stylu. Postava Julie je v jeho verzi stěžejní a klade vysoké nároky na její interpretku jak po technické, tak herecké stránce.

Vàmosova choreografie je také převážně v neoklasickém stylu, který je ale více prostoupen soudobým tanečním výrazivem. Specifické je pro něj strohé lomení paží do ostrých úhlů, neobvyklé využití trupu. Vàmós se precizně zabývá zdánlivými detaily, které avšak díky tomu dotvářejí homogenní celek. Pantomima je zredukována na minimum. Julie musí disponovat silnou klasickou technikou, ale větší důraz je kladen na přirozené herectví.

Taneční zpracování Zuskovy verze se od předchozích verzí markantně odlišuje. Zuska si postupem let vytvořil vlastní choreografickou paletu, ve které namíchal různé taneční přístupy. Tak jak je u Picassa pohledem na některé z jeho děl rozpoznatelné, že obraz namaloval právě on, tak pohled na Zuskovy kreace nám, právě díky svému pohybovému obsahu, dává indicie k určení autorství. Specifická je pro něj muzikálnost. Pokouší se o jakousi syntézu několika tanečních stylů, kde ale převažuje soudobá taneční forma. Velmi často využívá podlahu, na které předvádí převaly nebo skluzy. Sborové scény občas vyplňuje kánony, ale většinou všichni tančí unisono. U sólistů to je neobvyklé provedení piruet často s těžištěm těla mimo přirozenou osu. To skýtá nemalé nároky na samotné interprety. Postava Julie je prezentována spíše v neoklasickém stylu. Její výstupy nejsou tak časté jako v předchozích dvou verzích. Po herecké stránce musí být Julie přesvědčivá, přirozená, ale pro skutečné „vžití se“ do role jí není nabídnuto mnoho prostoru.

Hudební zpracování

Kenneth MacMillan se téměř věrně drží původní Prokofjevovy partitury. Dopustil se pouze jedné změny. Původní hudební číslo 48 přesunul za hudební číslo 13.

Youri Vàmós vypustil celkem 13 hudebních čísel, nicméně co se týče hudebního sledu nebo Prokofjevova tematického zpracování jednotlivých postav, to Vàmós

věrně respektuje. Tato hudební čísla v jeho verzi chybí: 8, 11, 21, 23, 26, 27, 31, 42, 44, 46, 48, 49, 50.

Petr Zuska k hudebnímu zpracování přistupoval specifickým způsobem. Z původní partitury vypustil 12 hudebních čísel. Původní Prokofjevův záměr na použití „leitmotivů“ pro jednotlivé taneční party zcela ignoroval. Kontinuitu jednotlivých čísel nedodržel. Použil nové hudební řazení, aby mu zapadlo do jeho nového konceptu. Tato hudební čísla v jeho verzi chybí: 6, 22, 24, 26, 27, 38, 40, 42, 46, 48, 49, 50.

Je zajímavé, že Vámos se Zuskou se shodují u sedmi hudebních čísel, která pro svá zpracování nepoužili.

Libreto

Kenneth MacMillan se držel původního libreta Sergeje Radlova. To jasně vyplývá z hudebního srovnání, kde právě názvy hudebních čísel jasně sledují libretistův záměr a MacMillan je, až na výjimku jednoho čísla, do detailu kopíruje.

Vámos se rozhodl upravit původní libreto tak, že vypustil postavy Rosalindy a chůvy. Děj umístil do období 20. a 30. let 20. století, tedy do přibližně stejného času, kdy Prokofjev pracoval na hudební partituře. Původní svár dvou nepřátelených klanů Monteků a Kapuletů Vámos nahrazuje rozepří dvou skupin italských mafiánských gangsterů.

Petr Zuska vytvořil „de facto“ zcela nové libreto. Jeho ústřední postavou je páter Lorenzo, kterému zvolil jako protihráče postavu královny Mab. O té se v Shakespearově dramatu zmiňuje Merkucio ve svém monologu a Zuska se rozhodl využít královnu Mab jako hybatelku celého představení. Dobově je jeho verze neutrální v čase. Romeo a Julie zůstávají stěžejními postavami, nicméně důraz je kladen právě na pátera Lorenza a královnu Mab. Symbolika a vzájemná polarita jsou Zuskovy nástroje, které nabízejí pohled na jakousi psychologickou studii, kterou chce Zuska upozornit na zakódované vnímání ženského a mužského světa.

Dramatická předloha Williama Shakespeara

Williama Shakespeara, jako autora slavné tragédie z roku 1597, jsem zatím zmiňovala jen sporadicky. Nehodlám v detailech srovnávat přístup jednotlivých tvůrců k původní hře, ale myslím, že stojí za pozornost pokusit se porovnat, jak dalece se jednotlivé inscenace s originálním dílem ztotožňují nebo naopak od něho oddalují.

Z trojice vybraných choreografů je možné Kennetha MacMillana označit za nejvěrnějšího shakespearovského tanečního vypravěče. Některé situace rozvinul, jiné zkrátil jen na nutnou pantomimu, aby mohl v tanečním sledu pokračovat dál. Ponechává také scénu, ve které Romeo v hrobce zabíjí truchlícího Parida. Je zajímavé, že jak MacMillan, tak Vámos i Zuska, se rozhodli nepoužít závěrečné poselství, které William Shakespeare do své hry zahrnul. Tedy finální usmíření zneprátených rodů nad mrtvými těly mladých milenců.

Jak jsem již zmínila, Youri Vámos sice zvolil jistý odklon od koncepce Shakespearovy hry: vypustil postavu Chůvy a děj umístil do jiného historického období. Domnívám se však, že ve výsledku je Shakespeare z jeho díla docela dobře rozpoznatelný.

Petr Zuska v jednom ze svých rozhovorů uvedl, že recept na nové zpracování *Romea a Julie* je: „...neurazit Shakespeara...“, a že se domnívá, že se mu to povedlo.³⁷ Já mám naopak pocit, že Shakespeara použil jako zdroj inspirace, ale vybral ze hry vedlejší příběh, kterému dal větší váhu než samotným hlavním představitelům. Ano o královně Mab se Merkucio zmiňuje ve svém monologu, ale William Shakespeare již tuto postavu nikterak nerozvíjí. Zuska z ní přesto vytvořil nosný pilíř celé své inscenace. Další problematický moment, který nekoresponduje s původní předlohou Williama Shakespeara je scéna komediantů. Jak ve své recenzi zmínila Helena Kazárová: „...je třeba se ještě zastavit u scény, kdy oproti Shakespearově předloze nechává Zuska přes hlediště napochodovat na scénu skupinku malých „komediantů“ (děvčátek z baletní přípravky ND) vedených dvěma „rodiči“. Děti poté gestikulují, jak to s Romeem a Julií bylo. A přítomní rodiče spouští bouřlivý potlesk při každém pohnutí svých ratolestí. Jsme snad zpět v

³⁷ ROZŠAFNÁ, Michaela. Petr Zuska: Recept na Romea a Julii? Nebojovat se Shakespearem. *Pražský deník* [online]. 2013, 27.11.2013 [cit. 2020-04-18]. Dostupné z: https://prazsky.denik.cz/kultura_region/petr-zuska-recept-na-romea-a-julii-nebojovat-se-shakespearem-20131127.html

rokoku, kdy se tleskalo dětským skupinám a na jejich výkony se psaly dokonce i kritiky?".³⁸ Z mého hlediska se tedy Petr Zuska z představených tvůrců Shakespearově dramatické předloze vzdálil nejvíce.

³⁸ KAZÁROVÁ, Helena. Shakespearovi navzdory: Romeo a Julie podle Zusky. *Hudební rozhledy*. 2014, **2014**(1), 31-32.

7 Závěr

V této bakalářské práci jsem se zaměřila nejen na postavu Julie ve třech odlišných choreografických zpracováních, ale také na skladatele Sergeje Prokofjeva. Jeho cesta ke genezi baletu *Romeo a Julie* byla značně trnitá. Snažila jsem se poukázat na souvislosti mezi Prokofjevovou původní vizí a korekcemi sovětského režimu. Tato práce nám ukazuje, že původní skladatelův záměr byl zcela odlišný od toho, jak ho známe dnes.

Jak ve verzi Kennetha MacMillana, tak ve zpracování Youriho Vàmose končí balet úmrtím hlavních protagonistů. Petr Zuska se svým pojetím odlišuje. Konec baletu přenechává páteru Lorenzovi. V mukách bojuje se svým svědomím a vrcholem všeho se stává moment, kdy vidí, jak si Mab odvádí své oběti do svého království. Chce je následovat, ale vstup na onen svět je mu odepřen. Je mu souzeno žít dál a nést na svých bedrech vinu za smrt dvou nevinných neposkvrněných mladých duší.

Osobně jsem se s inscenací Kennetha MacMillana setkala během mého působení ve Švédsku, v souboru baletu Královské opery ve Stockholmu. Byl to můj první rok v tomto souboru, dostala jsem již šanci zatančit si hlavní roli v baletu *Coppélie*, ale Julii jsem tehdy netančila. Tančila jsem jednu z přítelkyň Julie. Nicméně balet jako celek na mě velmi zapůsobil. Byla jsem ráda, že jsem měla možnost setkat se s legendární choreografií Kennetha MacMillana. Když jsem se rozhodovala jaké choreografy do této práce použít, Kenneth MacMillan byl od počátku jasnou volbou.

Zpracování Youriho Vàmose je mi z jmenovaných verzí nejbližší. Možná je to tím, že když mi byla role Julie svěřena, bylo mi pouhých 24 let. Ano, měla jsem již na svém repertoáru několik hlavních rolí, ale s Julií jsem se setkala poprvé. A přiznám se, bylo to „osudové setkání“. Do té doby jsem tvorbu Youriho Vàmose prakticky neznala. Když jsem se ucházela o místo v německém souboru Deutsche Oper am Rhein, drželi mě tam celý den. Po tréninku klasického tance mi oznámili, že mě potřebují vidět v nějakém úryvku z repertoáru. Vámosova asistentka Joyce Cuocco se mnou na sále pracovala dvě hodiny. Během té doby mě naučila Juliino sólo z prvního jednání. Celý čas mi běželo v hlavě, že mě asi nepřijmou, protože styl choreografie a intenzita práce mi byli naprosto vzdálené. Zároveň po mě chtěla,

ať se do minutové choreografie „položím“ i herecky. Po dvou hodinách se dostavil Youri Vámos, aby se na mě podíval. Poprosil mě, ať sólo několikrát zapakuji, dal mi pár připomínek a řekl, že si musí s Joyce Cuocco promluvit a ať za půl hodiny přijdu k němu do kanceláře. Když jsem se dostavila, oznámil mi, že mi nabízí demi-sólovou smlouvu a že v nastávající sezóně se mnou počítá jako s představitelkou role Julie. Obdržela jsem DVD celého baletu a také DVD slavného filmu Franka Zeffireliho *Romeo a Julie* z roku 1968 s tím, že mám na prázdniny studijní materiál. Byla jsem v šoku, šťastná a zároveň se okamžitě dostavily pochybnosti, zda na svěřený úkol stačím.

Zkoušky v nastávající sezóně začaly prakticky okamžitě. Partnerem mi byl český tanečník Michal Matys, který byl členem düsseldorfského souboru již několik let, ale k roli Romea se také dostal poprvé. Zkoušení začalo nastudováním hlavních duetů. Nejprve jsme pracovali s Joyce Cuocco, která nám choreografii předávala a poté se zkoušek zúčastňoval sám Vámos. Byl neúprosný, často i netrpělivý, ale člověk v něj velmi rychle získal důvěru, protože dokázal vysvětlit každý krok, každé gesto. Velmi jsem bojovala se závěrečnou scénou, ve které Julie zjistí, že Romeo zemřel. Oněch třináct 4/4 taktů, ve kterých Vámos nechává působit Prokofjevovu hudbu a Julie pouze staticky stojí, byla pro mne muka. Cítila jsem, že se musím zhroutit nebo alespoň sklonit hlavu. Vámos trval na upřeném pohledu. Nic víc, nic míň. Poté, zapojit pouze dech. Gradovat hluboké nádechy a výdechy, které vyvrcholí podlomením nohou. Nemohla jsem ale pouze „spadnout“ na zem. Pád musel být kontrolovaný, tělo v tenzi, ztěžklé paže měly vést celý pohyb. Až po zmiňovaných dvou frázích jsem mohla zkolabovat a nechat volný průběh emocím. Vzpomínám si, že z počátku mě Vámos nechal dělat scénu znovu a znovu. Do úmoru a přesto byl nespokojen. Nastal čas první „projížďčky“ s celým souborem. Byli jsme nervozní. Přeci jen, byla jsem v souboru dva měsíce, spousta mých kolegyň, které byly v souboru déle, bylo zklamaných, že role do role nebyly obsazeny. Po prvním jednání na konci balkónové scény jsme obdrželi od všech členů souboru vřelý potlesk. Tréma ze mě spadla a dostavila se úleva. Zbytek zkoušky jsem si již dokázala užít. Při poslední scéně jsem byla tak unavená, že jsem vlastně vůbec nemyslela na žádné připomínky. Nechala jsem se unášet Prokofjevovou hudbou a důvěřovala tělu, že ví co dělat. Po závěrečné scéně jsem se pohledem setkala s Joyce Cuocco, která měla slzy v očích. Vámos stoicky odvětil „good, good“. Během let co jsem měla možnost tuto roli ve Vámosově inscenaci tančit jsem v ní nacházela nové a nové polohy. Někdy mě Vámos nechal vložit do role něco ze mě samé, jindy mě korigoval dle jeho představ. Vzpomínám si, že

během hostování v Moskevském akademickém hudebním divadle K. S. Stanislavského a V. I. Němroviče-Dančenka jsme tento kus hráli. Já tehdy procházela těžkou osobní krizí, ale věděla jsem, že diváci nemohou nic poznat. V závěrečné scéně jsem nevnímala, kde jsem, emoce byly opravdové. Po představení mi Vámos poděkoval, že jsem mu předvedla jednu z nejlepších Julií. Tento moment si v sobě uchovávám do dnes.

Po pár letech, po svém návratu do baletního souboru pražského Národního divadla, jsem se k roli Julie vrátila ve verzi Petra Zusky. Přiznám se, byla jsem polichocena, že mi byla role, i přes můj věk (bylo mi lehce přes 30), opět svěřena. Na Julii jsem se nesmírně těšila. Petr Zuska měl v hlavě určitou představu, jak by choreografie měla vypadat, ale poté prakticky tvořil na sále převážně s prvním obsazením, tedy s Ondřejem Vinklátem a Martou Drastíkovou. Mým partnerem byl Francesco Scarpato. Nějakou dobu nám trvalo, než jsme se poznali a našli k sobě důvěru, ale postupem času se z nás stali blízcí přátelé. Nicméně zkoušení pro mě bylo nesmírně stresující. Snažila jsem se k roli přistoupit, jako bych ji tančila poprvé, ale bylo to nemožné. A to také Zuskovi nejvíc vadilo. Vnitřně jsem bojovala sama se sebou i s celou Zuskovou koncepcí. Kolikrát jsem se vylekala, že promeškávám výstup, že mám být na jevišti, ale byl to někdo jiný, kdo na zažitou hudbu tančil. Obdivuji Zuskovy choreografie. Jeho kratší komornější kusy jsou dle mého názoru velmi povedené, ale cestu k uchopení Zuskovy Julie jsem si hledala dlouho. Když jsem pak stála na jevišti, lhala bych, že bych postavu tančila s odporem. Během své profesionální kariéry jsem nesčetněkrát tančila kusy, které mi nebyly úplně blízké, ale často není na umělci samotném, aby mohl roli soudit. Největším problémem jsem cítila v tom, a to již několikrát v tomto textu zaznělo, že role Julie nebyla dle mého názoru pojata komplexně. Jakékoliv emoce byly znázorněny v rychlém sledu. Když už se člověk do tance „položil“ nemohl si ho plně vychutnat, protože scéna byla přerušena výstupem někoho jiného. Finále celého baletu, ve kterém intuitivně cítím největší sílu, jak v Prokfjevově hudbě, tak v Shakespearově předloze, bylo pro mě bezesporu nejtěžší. A to v zcela opačném smyslu, než u verze Youriho Vámoše. Postava Romea a také královny Mab dostaly podstatnou část z hudebního objemu, tak jako ve většině celého baletu. Myslím, že to bylo způsobeno tím, že Zuska viděl ve Vinklátovi zdroj inspirace a chtěl využít jeho nesmírného potenciálu. Julii bylo věnováno na ztvárnění finální scény třináct 4/4 taktů. Ano, oněch třináct závěrečných taktů, během kterých Julie ve Vámosově verzi staticky stojí a divák vnímá onu tragédii, má dostatek času ji strávit a možná

si i přeje, aby ten moment nikdy neskončil. U Petra Zusky jsem v jeho zpracování během této doby musela „objevit“ mrtvého Romea, truchlit u něj, tancem vyjádřit svou zoufalost a nakonec si k sobě povolat královnu Mab, aby mě s pomocí její zázračné rukavice poslala na onen svět.

Každá zkušenost je cenná a já i teď, s odstupem času, vzpomínám na Julii v Zuskově verzi s úsměvem na rtech.

Tím, že jsem nyní nad jednotlivými balety měla možnost přemýšlet a analyzovat je z odlišného hlediska než jen jako interpret, mě utvrdilo v přesvědčení, že tento kus jistě i v mnoha dalších verzích bude i nadále inspirovat tvůrce, plnit divadelní pokladny, bavit posluchače a vzrušovat diváky i interprety na celém světě.

8 Seznam použitých pramenů a literatury

BREMSE, Martha a Lorraine NICHOLAS. *International dictionary of ballet*. Detroit: St. James Press, 1993. ISBN 1-55862-084-2.

BÁRTLOVÁ, Helena a kolekt. *Sergej Prokofjev (1891-1953), Romeo a Julie: žal Juliin a bolest Romeova v baletu: česká premiéra 19. listopadu 2006 v Národním divadle, II. premiéra 20. listopadu 2006 v Národním divadle = Sergej Prokofjev (1891-1953), Romeo and Juliet : Juliet's grief and Romeo's pain in ballet : Czech premiere November 19, 2006 in the National Theatre, 2nd premiere November 20, 2006 in the National Theatre*. Praha: Národní divadlo, 2006. ISBN 80-7258-259-3.

COHEN, Selma Jeanne. *International encyclopedia of dance: a project of Dance Perspectives Foundation, Inc.* New York: Oxford University Press, 1998. ISBN 0-19-512309-3.

CRAINE, Debra a Judith MACKRELL. *The Oxford dictionary of dance*. 2nd ed. Oxford: Oxford University Press, 2010. ISBN 978-0-19-956344-9.

KAZÁROVÁ, Helena. Shakespearovi navzdory: Romeo a Julie podle Zusky. *Hudební rozhledy*. 2014, **2014**(1), 31-32.

KRAMEŠOVÁ, Andrea. *Geneze baletu Romeo a Julie Sergeje Prokofjeva*. Praha, 2017. Ročníková práce. Akademie Múzických Umění. Vedoucí práce Helena Kazárová.

LE MOAL, Philippe. *Dictionnaire de la danse*. Paris: Larousse, 2008. Librairie de la danse. ISBN 978-2035833358.

MORRISON, Simon. *The people's artist: Prokofiev's Soviet years*. New York: Oxford University Press, 2010. ISBN 978-0-19-975348-2.

PARRY, Jann. *Different drummer: the life of Kenneth MacMillan*. London: Faber and Faber, 2009. ISBN 978-0-571-24302-0.

ŠEMBEROVÁ, Zora. *Na šťastné planetě*. Praha: Národní divadlo, 2008. ISBN 978-80-7258-272-3.

WILSON, Deborah Annette. *Prokofiev's Romeo and Juliet: History of a compromise*. Ohio, U.S.A., 2003. Disertační práce. The Ohio State University. Vedoucí práce Margarita Mazo.

Internetové zdroje

GARNER, Ruth. Ballet Essentials: Romeo and Juliet. In: *Roh.com* [online]. 15. 10. 2013 [cit. 2019-04-07]. Dostupné z: <https://www.roh.org.uk/news/ballet-essentials-romeo-and-juliet>

KOCOURKOVÁ, Lucie. S Petrem Zuskou o novém nastudování Romea a Julie, antagonismu ženského a mužského principu, o umění i o lásce. In: *Tanecniaktuality.cz* [online]. 18. 11. 2013 [cit. 2019-05-26]. Dostupné z: <https://www.tanecniaktuality.cz/rozhovory/s-petrem-zuskou-o-novem-nastudovani-romea-a-julie-antagonismu-zenskeho-a-muzskeho-principu-o-umeni-i-o-lasce>

LEE, Jennifer. Prokofiev Archive received from London. In: *Sprkfv.net* [online]. 24. 5. 2014 [cit. 2020-01-27]. Dostupné z: <http://www.sprkfv.net/rbml/sparchive/spacolumbia2.html>

MacMillan. An Introduction To The Life And Works Of Kenneth Macmillan. *Kennethmacmillan.com* [online]. © 2020 [cit. 2019-04-07]. Dostupné z: <https://www.kennethmacmillan.com/our-story>

PROKOFIEV, Sergey. Romeo and Juliette (ballet), Op.64. In: *Imslp.org* [online]. Moskva: Muzgiz, 1961 [cit. 2020-01-28]. Dostupné z: [https://imslp.org/wiki/Romeo_and_Juliet_\(ballet\)%2C_Op.64_\(Prokofiev%2C_Sergey\)](https://imslp.org/wiki/Romeo_and_Juliet_(ballet)%2C_Op.64_(Prokofiev%2C_Sergey))

ROZŠAFNÁ, Michaela. Petr Zuska: Recept na Romea a Julii? Nebojovat se Shakespearem. *Pražský deník* [online]. 2013, 27.11.2013 [cit. 2020-04-18]. Dostupné z: https://prazsky.denik.cz/kultura_region/petr-zuska-recept-na-romea-a-julii-nebojovat-se-shakespearem-20131127.html

VÁMOS, Youri. Romeo And Juliet. *Youri-vamos.com* [online]. © 2020 [cit. 2019-04-16]. Dostupné z: http://www.youri-vamos.com/romeo_und_julia_en.php

WIGG, David. Were Margot Fonteyn and Rudolf Nureyev secret lovers?. In: *Dailymail.co.uk* [online]. 26. 11. 2009 [cit. 2019-04-08]. Dostupné z: <https://>

www.dailymail.co.uk/tvshowbiz/article-1231250/Were-Margot-Fonteyn-Rudolf-Nureyev-secret-lovers.html

WINDSHIP, Lendsey. Tamara Rojo on Romeo and Juliet: 'You know the ending but hope against hope'. In: *Theguardian.com* [online]. 11. 1. 2016 [cit. 2019-05-09]. Dostupné z: <https://www.theguardian.com/stage/2016/jan/11/tamara-rojo-on-romeo-and-juliet-shakespeare-400-interview>

ZUSKA, Petr. Biografie. In: *Petrzuska.cz* [online]. © 2020 [cit. 2020-02-28]. Dostupné z: www.petrzuska.cz/biografie

Internetové zdroje k použitým fotografiím

DAVIS, Frederika. 1965. [online] 1965. [cit. 2020-01]. Dostupné z : <https://www.theguardian.com/stage/gallery/2015/oct/02/royal-ballet-romeo-and-juliet-50-years-of-star-crossed-dancers-in-pictures>.

autor, neznámý. *wikipedia*. [online] [cit. 2020-04-04]. Dostupné z: https://en.wikipedia.org/wiki/Sergei_Prokofiev.

FULÍN, Jakub. Petr Zuska. In: *Petr Zuska* [online]. Praha [cit. 2020-04-18]. Dostupné z: <https://www.petrzuska.cz/biografie>

ROUND, Roy. 2018. *SeeingDance*. [online] 03. 05 2018. [cit. 2020-01-15]. Dostupné z: <http://www.seeingdance.com/bbc-four-dance-season-preview-03052018/>.

SOUTHERN, Donald. 1965. *Royal Opera House*. [online] 1965. [cit. 2020-01-15]. Dostupné z: <https://www.roh.org.uk/news/creating-a-classic-how-kenneth-macmillan-created-romeo-and-juliet>.

WILSON, Reg. 1964. *Kenneth MacMillan*. [online] 1964. [cit. 2020-01-15]. Dostupné z: <https://www.kennethmacmillan.com/new-page-90>.

Zbýlé fotografie jsou z mého vlastního archivu.

