

RUDOLF PEČMAN

## SVĚTLO V TEMNOTÁCH

### KE SVĚTOVÉ PREMIÉŘE PROKOFJEVOVA BALETU „ROMEO A JULIE“ V BRNĚ

Pro svět, pro Evropu i pro Československo byl rok 1938 rokem kritickým. Schylovalo se k válce. Adolf Hitler pronesl v berlínském Sportovním paláci ostrou řeč proti ČSR (26. 9.); prohlásil, že jednoznačně žádá připojení sudetoněmeckého území k Velkoněmecké říši. Došlo pak ke konferenci mnichovské, na níž bylo podepsáno (29. 9.) připojení pohraničních území ČSR k Německu; jednalo se o Československu bez Československa, neboť tzv. mnichovskou dohodu podepsali představitelé Velké Británie, Francie, Německa a Itálie - a když 30. 9. přiletěla do Mnichova delegace československé vlády, byla dohoda již hotova a po půlnoci byli českoslovenští delegáti povoláni do konferenční síně, aby jim tu byl pouze oznámen výsledek jednání. Usnesení čtyř velmocí nařizovalo, že převážně německé území Československa bude německým vojskem zabráno po etapách, a to tak, aby po 10. 10. bylo celé sudetské území obsazeno. Nelze se v našem článku zdržovat podrobnostmi (např. otázkou lidového hlasování o připojení dalších území k Německu, o odchylkách od přísného ohraničení odstupovaného území atd.). Doba konce září a začátku října byla dobou rozpadu předválečného Československa. Historický vývoj tehdy ostře kontrastoval s prohlášením předsedy britské vlády Sira Arthura Neville Chamberlaina v Dolní sněmovně (6. 10.) po jeho návratu z mnichovských jednání, že Československo bylo zachráněno od záhuby a že mu byla dána - mj. zásluhou Velké Británie - možnost, aby nově žilo jako nový stát.

Po okleštění stalo se Československo opravdu „novým“ státem. Dne 5. 10. se vzdal dr. Edvard Beneš prezidentského úřadu, od listopadu ho vystřídal ve funkci prezidenta dr. Emil Hácha. Po odstoupení sudetského území došlo k politickému tlaku Polska (ultimátum o vyklizení těšínského, bohumínského, fryštátského a jablunkovského okresu) a Maďarska (trvání na požadavcích, aby hranice mezi Maďarskem a ČSR byly uvedeny v soulad s etnografickou hranicí podle sčítání z r. 1910). Československá vláda polským požadavkům ustoupila, k odtržení slovenských území došlo 2. 11. na základě vídeňského setkání německého a italského zahraničního ministra.

V souvislosti s převratnými anexemi prožívalo Československo též hlubokou vnitropolitickou krizi. Byl vysloven požadavek slovenské Ludové strany, aby vládní moc na Slovensku přešla úplně do rukou Slováků; za tento požadavek se postavily i ostatní politické strany na Slovensku. Dne 19. 11. schválila poslanecká sněmovna, a 22. 11. se k ní připojil i senát (obojí v Praze), tzv. zákon o autonomii Slovenska. Podle slovenského vzoru byla upravena i správa Podkarpatské Rusi, nejvýchodnějšího území tehdejšího Československa. Vznikla Republika Československá. Je všeobecně známo, že historický vývoj krácel pak mílovými kroky: 15. 3. 1939 vzniká Protektorát Čechy a Morava, avšak den předtím již Slovenský štát.

Považoval jsem za potřebné nastínit v obrysech zahraničněpolitickou situaci kolem Československa, jeho vnitropolitické potíže a dočasné vyústění jeho krize. Na tomto pozadí totiž lépe pochopíme umělecký, etický, kulturněpolitický význam světové premiéry Prokofjevova baletu *Romeo a Julie* na scéně brněnského divadla. V dobách pochyb a ponížení splývá totiž premiéra předního díla s oněmi tendencemi kulturních pracovníků, kteří věřili v nadčasový impuls vrcholných projevů uměleckých. Mnozí viděli v divadle přímý nástroj boje proti zpátečnictví a v době po r. 1933 i boje proti fašismu. V Československu dvacátých a třicátých let vrylo do české kultury hlubokou brázdou *Osvobozené divadlo* (zal. 1925), dále *Dada* Jiřího Frejky, *Divadlo E. F. Buriana* (D34) aj. Vedle avantgardních divadel, namnoze činoherních, byla pozice operních a baletních scén vlastně nezáviděníhodná, protože tyto scény byly – obecně vzato – de facto baštou tradicionalismu (neplatilo to však pouze pro Československo, nýbrž tu jde o jev obecný). Mohli bychom nyní srovnávat význam a vývoj českého divadla jednotlivými komparativními sondami, leč nedostává se nám pro tento záměr času ani místa. Bude myslím vhodnější, nastíníme-li situaci v brněnském divadle, abychom pak mohli snáze posoudit, do jakých kontextů vstupuje Prokofjev svým *Romeem a Julí* během posledních let třetího desetiletí.

Brněnské divadlo má hluboké kořeny. Sahají do 18. století, kdy se na jeho repertoáru např. objevují významné inscenace Dittersdorfových singspielů. České divadlo v Brně je svázáno s obrodným úsilím vlasteneckých divadelních ředitelů, s jejichž činností je spojeno založení stálého českého divadla (1884), které pěstovalo český jazyk.<sup>1</sup> Epochu znamená éra dirigenta a šéfa opery brněnského Národního divadla *Františka Neumanna* (1874-1929), který se stal hlavou opery na jaře 1919 a zahájil svou činnost v reorganizované brněnské operě 23. 8. téhož roku Janáčkovou *Pastorkyní*. Manifestačně se tím přihlásil k Janáčkoví dramatikovi. Všechna operní díla, která Janáček vytvořil po r. 1918, měla v Brně svou premiéru (s výjimkou poslední opery *Z mrtvého domu*, jejíž premiéry se Neumann již nedožil), ať světovou, nebo brněnskou (*Výlety páně Broučkovy*).<sup>2</sup> Koncepční umělec F. Neumann položil základy brněn-

<sup>1</sup> Blíže viz Eugenie D u f k o v á (ed.), *Putování Múzy Thálie. Sto let stálého českého divadla v Brně. 1884 - 1984*. Vydalo Státní divadlo, Brno 1984. Svazek I.

ské operní interpretaci Janáčkovské. R. 1925 si poznamenává: „Úkol našeho divadla je úplně jiný než pražského. Janáček.“<sup>3</sup>

Po Neumannově smrti (25. 2. 1929) pěstovala brněnská opera dále Janáčkovskou interpretaci. Je však pochopitelné, že vedle oper Janáčkových zaměřovala se i k běžnému repertoáru světovému a k tvorbě českých autorů. V čele operního ansámblu stála trojice vynikajících dirigentů: *Břetislav Bakala*, *Antonín Balatka* a *Zdeněk Chalabala*. Jejich triumvirát skončil brzy po pozemštění divadla (1931), kdy byl postaven k šéfovskému kormidlu dirigent *Milan Sachs* (1884-1968), jenž důsledně pokračoval v Neumannově tradici, ale obohatil ji o výrazně slovanskou orientaci, jejímž vlastním zakladatelem je ostatně již *Zdeněk Chalabala* (1899-1962), nastudovavši *Knížete Igora* (prem. 25.10.1930) a *Borise Godunova* (31. 10. 1931), zvláště pak *Chovanštinu* (5. 5. 1933), *Carskou nevěstu* (Rimskij-Korsakov, 2. 2. 1934) a *Pověst o neviditelném městě Kitéži a panně Fevronji* (týž, 8. 11. 1934). Sám Milan Sachs věnoval v Brně pozornost mj. Bedřichu Smetanovi (cyklus všech jeho oper), provedl Dvořákovu *Armidu* (prem. 12. 1. 1935), nezanedbával ani soudobou českou tvorbu (nastudování např. opery *Honzovo království* od Otakara Ostrčila, 29. 5. 1934) a těsně před svým odchodem z Brna se upnul k provedení *Pohádky o caru Saltanovi* (Rimskij-Korsakov, 2. 3. 1938); po mnichovském diktátu, za stoupajících protisemitských štvanic, musel Sachs pro svůj židovský původ opustit Brno. Víme, že se zasloužil i o uvedení baletního titulu Prokofjevova (viz níže). Rozšířil také, po *Antonínu Balatkově* (1895-1958), orientaci směrem k jihoslovanské produkci.

Dosud jsme se nezastavili u brněnského baletního souboru. Neměl tolik možností jako ansámbl operní. Přesto však usiloval o průbojnost. Přispěl k ní zejména největší zjev brněnského baletního umění *Ivo Váňa Psota* (nar. 1908 v Kijevě, zemř. 1952 v Brně), tanečník, choreograf, režisér, taneční pedagog a umělecký vedoucí zdejšího baletu. U brněnského divadla působil střídavě v letech 1926-1932, 1936-1941 a 1947-1952. Absolvoval mj. baletní školu pražského choreografa Augustína Bergera, byl angažován do baletního souboru Národního divadla v Praze; využil nabídky slavného Ruského baletu Djagilevova, i když až po Djagilevově smrti (zemř. 1929) a po smrti Anny Pavlovny Pavlovové (Pavlova, zemř. 1931), kdy Vasilij Voskrestěnskj (uměleckým jménem de Basil) a René Blum vytvořili nové těleso pod názvem *Original Ballet Russe de Monte Carlo*. Ivo Váňa Psota přijal r. 1932 angažmá jako sólista souboru *Original Ballet Russe* a realizoval v něm své bohaté umění charakterního a komického tance. Tančil po celé Evropě a odejel se souborem do USA, kde se uplatnil za frenetického ohlasu kritiky jako choreograf. V době Psotovy nepřítomnosti převzala vedení brněnského baletu primabalerina a choreografka *Máša Cvejčiová* (1901-1977), a to v letech 1930-1936.

<sup>3</sup> Vladimír H e l f e r t, *František Neumann*, Prostějov 1936. Citováno podle: *Vladimír Helfert o české hudbě*. Vydali Bohumír Stědron a Ivan Poledňák. Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, Praha 1957, s. 154.

<sup>3</sup> Tamtéž.

Tehdy brněnský balet nepodlehł efektní drobnokresebné líbivosti a navázal na slovanskou orientaci, jak se projevovala zejména v opeře. Cvejčiová nastudovala Novákovu *Signorinu Gioventù* (21. 2. 1931), Špalíček Bohuslava Martinů (25. 11. 1933), udržovala na repertoáru díla Glazunovova, Rimského-Korsakova, Čajkovského aj., nastudovala ze Stravinského např. *Ptáka Ohniváka*, *Apollóna Múságeta*, *Svatbu*, *Historii vojáka*. Prokofjevova *Marnotratného syna* (1.5. 1933) následoval v choreografii Emericha Gabzdyla balet *Šut* (1. 2. 1935). Je tudíž vidno, že v *Romeu a Julii* nesetkávalo se brněnské obecnstvo s Prokofjevovým uměním poprvé. Bylo k jeho recepci poměrně dobře připraveno, zvláště uvážíme-li, že mohlo Prokofjeva slyšet z rozhlasu, ze symfonických koncertů apod.

Pro recepci a pochopení Prokofjeva je však také důležité, jak byl tento tvůrce prezentován obecnstvu v úvahách českých kritiků. Mezi kritiky a muzikology dosud nebylo znalce mladé sovětské hudby. A tak měl čtenář u nás tehdy k dispozici vlastně jen knihu Zdeněka Nejedlého, *Sovětská hudba* (sv. 1.), která vyšla dvě léta před světovou premiérou *Romea a Julie*. Z. Nejedlý se tehdy vrátil ze své cesty po SSSR a vytvořil citovanou práci jako ohlas svých dojmů. Její ostří je zahroceno proti tzv. sovremenníkům, kteří po prvním období Říjnové revoluce a občanské války, po první vlně „Nové ekonomické politiky“ (NEP), orientovali své umění směrem k západní modernistické hudbě. Poslyšme, jak Nejedlý hodnotí hudbu sovremenníků: „*Hudba tu nic nesouvisí ani s kapitalismem západu, ani se socialismem Sovětů, je věc pro sebe, stejně jako ve Společnosti pro současnou hudbu nic nebyla hudba fašistické Itálie odlišena od hudby jiných soustav, zemí a národů.*“<sup>4</sup> Nejedlý vytýká Viktoru Beljajevovi, vydavateli sovremennického listu *K novým břegam*, že píše o Prokofjevovi v souvislosti se sovremenníky. Zatímco „*stačilo několik málo let a Stravinskij, jak je tomu dnes s celou buržoazní kulturou, stává se minulostí,*“<sup>5</sup> má Prokofjev přece jen „*šťastnější osud*“. Vrátil se do vlasti. Je méně brutální než Stravinskij, je jemnější; nespálil za sebou všechny mosty. Z doby, prožité v cizině, směřují Prokofjevovy pařížské skladby do sféry buržoazní: „*Duch jeho hudby patří cele sem, do pozdní měšťácké, pařížské hudby*“ (tamtéž). V Sovětech nebyl sice Prokofjev nikdy pokládán za antirevolucionáře, ale také ne za revolučního umělce. „*Dnes jest sovětským skladatelem nejen svým pobytem v Moskvě, ale i snahou přiblížit se nové sovětské skutečnosti*“ (tamtéž). Splynul se sovětským hudebním životem. Koncertuje na klavír, i jako skladatel tu má úspěch. Jako pianista se projevuje zvláštní suchostí, která je typická pro intelektuály. Má úžasnou, takřka mechanickou techniku. Obdobně je tomu i u Prokofjeva-skladatele, kdy mechanické pojetí kompoziční techniky „*činí mu také nemalé překážky*“ (tamtéž). Chce se přiblížit k lidu, ale „*nutí se do něčeho, co není jeho. A jak často bývá u vysokých intelektuálů, místo přiblížení se k lidu vzniká se snahy po tom všednost*“

<sup>4</sup> Zdeněk Nejedlý, *Sovětská hudba I*. Nákladem Pavla Prokopa. Praha 1936, s. 26.

<sup>5</sup> Tamtéž, s. 116.

(tamtéž, s. 117). Přesto však Prokofjev sebe zachránil tím, že se vrátil do SSSR. Nestihl ho osud ruských emigrantů, například Djagileva. Tento mistr baletu vytvořil sice hodnoty, ale po jeho smrti „všechno přišlo v ni-več“. Vše je marnost a nic než marnost - „jako celé toto umění, jež sloužilo, ale čemu a na jak dlouho?“, táže se Nejedlý. Posléze mávne nade vším rukou: „Dnes je to všechno minulost.“ Chce tím říci, že ze všech těch Djagilevů a Prokofjevů již všechno vyvanulo. Byli potrestáni, protože obrátili tvář k prokletému západnímu umění, umění duševní bídy.

Jak vidno, Zdeněk Nejedlý Prokofjeva nechápe. Odsuzuje ho. Nejedlého negativní soud souzní s výroky mnohých Prokofjevových kritiků, kteří protestovali proti jeho dílu, když se byl navrátil domů (1933), a postavili se na stranu jeho ideových a politických odpůrců z okruhu VKS(b) a vyšších stranických orgánů. V době kompozice *Romea a Julie* (1935-1936) zažívá Prokofjev přímé i nepřímé útoky, je prohlašován „formalistou“, jeho skladby jsou hodnoceny pod drobnohledem stranické kritiky. Autor prokofjevovské monografie Izrail V. Nestěv připouští, že Prokofjev ve třicátých letech vytvářel dvojí hudbu: a) velkou hudbu, která je uzpůsobena k tomu, aby vedoucím hudebníkům dokonce kladla úkoly; b) lehkou hudbu vážně míněnou, která je srozumitelná širokým masám přicházejícím poprvé do styku s uměním.<sup>6</sup> Nestěv, jeden z vyznavačů linie socialistického realismu, vynechává (obezřetně?) vše, co by se mohlo dotknout skladatelových střetů s „oficiální“ estetikou a kulturní politikou totalitního sovětského státu, neboť líčí vznik *Romea a Julie* příliš přímočaře a tvůrčí muka i pochybnosti komponisty zabarvuje příliš na růžovo. Víme však, že k provedení baletu, objednaného jak Leningradským divadlem opery a baletu, tak moskevským Akademickým divadlem (*Bolšoj teatr*), v sovětských podmínkách nedošlo. Premiéra se konala v Československu, v Brně, a je s podivem, že sám Prokofjev tuto původní premiéru ve své *Autobiografii*<sup>7</sup> přechází pouhým kratičkým sdělením (v němž uvádí toliko globálně, že dílo premiérově zaznělo v prosinci 1938 v Brně), zatímco za vlastní pravou premiéru považuje až onu, kterou inscenovalo Kirovovo divadlo v Leningradě r. 1940. Podle Prokofjevových slov bylo leningradské nastudování prodchnuto baletním mistrovstvím, i když se choreografie poněkud odchýlila od původní verze skladatelovy. Ke zdařilému provedení přispěla i soustředěnost tanečníků. Speciální akustika divadla přiměla skladatele k nové instrumentaci mnoha míst díla.

S umírněným líčením leningradského nastudování kontrastuje pasáž Galliny Ulanovové v článku *Autor nejmilejších baletů*,<sup>8</sup> že zrod jevištního tvaru díla byl tehdy (1940) provázen přemlouváním, hádkami a (následnou) argumentací. Kdo dovede číst mezi řádky, usoudí správně, že

<sup>6</sup> Izrail W. Nestěw, *Prokofjew. Der Künstler und sein Werk*. Henschelverlag, Berlin 1962, S. 244. Autor tu opakuje Prokofjevův výrok, uveřejněný v časopise *Izvestija* 16. 11. 1934, a opírá se o další skladatelovy myšlenky v tomtéž časopise.

<sup>7</sup> Podle českého překladu Ivana Vojtěcha: *Prokofjev. Cesta k hudbě socialistického života*. Státní hudební vydavatelství, Praha 1961, s. 63.

<sup>8</sup> Tamtéž, s. 235.

k leningradské inscenaci došlo za vznícených diskusí, po nichž vznikla definitivní verze *Romea a Julie*.

Brněnská původní premiéra *Romea a Julie* (30. 12. 1938 v Divadle Na hradbách) odvíjela se ovšem za zcela jiných kulturních a vnímatelských podmínek. Nejenže byla v Brně zkyprěna půda předchozími inscenacemi *Marmotratného syna* a *Šuta*, ale navíc jsme se pohybovali v kulturním ovzduší, jež i v neupravené verzi baletu rozpoznalo dílo, které se liší od cesty nastoupené před lety, tj. za autorova působení v zahraničí.

Ke kritickému hodnocení mohlo arcíť dojít poté, co byl odsouzen princip „politického umění“, rozvíjený v Sovětském svazu. Od této zásady se distancoval brněnský ordinářiis hudební vědy Vladimír Helfert, když ve své *České moderní hudbě* r. 1936 napsal, že je nutno se vyslovit proti chybnému názoru „o významu ideologie pro hudbu“; k ideologickým sporům na poli hudby a umění je třeba říci včas kritické slovo, „neboť jejich pochybený estetický základ může ne-li ohrozit, tedy aspoň zabrzdit proud hudební tvořivosti, který v SSSR tak mohutně se dere k životu“. Helfert neváhá označit vyznavače ideologické orientace za reakční a v hudební tvorbě zastaralé. „Vlastní problém moderní hudby, tj. otázka hudební tvořivosti, je nechán zcela stranou pro málo plodné spory o ideologii hudební tvorby.“ Odvaha hudebních tvůrců je spoutávána „diskusemi o ideologickém usměrnění hudby, diskusemi, které mají jistě mnoho zajímavého po stránce sociologické, ale po stránce estetické jsou zásadně pochybené a pro s v o b o d n o u tvorbu nejen neplodné, nýbrž i nebezpečné“.<sup>9</sup> Vidíme, že Helfertův názor na otázku vztahu ideologie a hudby se diametrálně liší od výše citovaného mínění jeho švagra Zdeňka Nejedlého. (Obě knihy, F l f e r t o v a i Nejedlého, vyšly před původní premiérou *Romea a Julie*, tedy r. 1936.)

Není myslím třeba blíže dokládat, jak rozdílný je tehdy názor brněnského a pražského ordinářiia hudební vědy. Helfertovy myšlenky ovlivnily veřejné mínění hlouběji než řádky Nejedlého, protože Helfertova *Česká moderní hudba* byla dychtivě čtena (její druhé vydání spatřilo světlo světa již r. 1937), zatímco Nejedlého *Sovětská hudba* byla již r. 1936 vlastně spisem, známým jen úzké vrstvě odborné veřejnosti. V případě S. Prokofjeva stálo tudíž kulturní Brno na jiném břehu než ona část Prahy, která byla ovlivněna názory Z. Nejedlého, jenž se ostatně mnohokrát mylil v hodnocení velkých autorů 19. a 20. století, např. Čajkovského, Musorgského, Dvořáka, Janáčka i mladších.

Premiéra baletu *Romeo a Julie* měla široký ohlas. Nejbezprostředněji po ní referoval v Lidových novinách (1. 1. 1939 v ranním vydání, datum kritiky: 31. 12. 1938) význačný hudební kritik a historik Gracian Černušák.<sup>10</sup> Zná dobře Prokofjevovy skladby, zejména ty, které byly provedeny v Brně: 3. symfonii (prov. 1931), oba výše uvedené balety aj., ale je obeznámen i s bratislavským uvedením *Lásky ke třem pomerančům* (1931). Na základě předchozího skladatelova vývoje Černušák konstatuje:

<sup>9</sup> Vladimír Helfert, *Česká moderní hudba*, Index, Olomouc 1936, s. 163-164.

<sup>10</sup> Gracian Černušák, *Romeo a Julie. Premiéra Prokofjevova baletu*, Lidové noviny roč. 47. 1939, č. 1 (ze dne 1. 1. 1939), s. 9.

„S Prokofjevem se udála poslední dobou značná změna. Vřadil se znovu do hudebního života své vlasti, byl uchvácen novým Ruskem a jal se mu sloužit. Důsledky se projevíly v některých pracích omezením artistických sklonů a zdravým oproštěním, ale všechna ta hesla, jimiž je v Rusku tvrdě usměrňována umělecká tvorba, zasáhla potom v Prokofjevův vývoj spíše rušivě, zvláště tehdy, když se obrátil k úkolům, určeným praktickou potřebou.“ Černušák soudí, že na *Romea a Julii* S. Prokofjeva měla ideologie nepříznivý vliv. Autor se tu nutí do „lidového“ projevu, ovšem jen vnějšími prostředky. Jeho invence je zúžena zejména v rytmické stránce, jež působí jednotvárně, je málo oživená a jaksi schematická svým pochodovým nebo foxtrotovým ustrojením. Vnější ilustrativnost je tu důsledkem uplatnění principů socialistického realismu (Černušák: „nový realismus“). Životní radosti tu najdeme málo, hudba je záměrně asentimentální, její apartnost se rychle opotřebuje. „Prokofjev je ve vážném nebezpečí osudné stagnace, nedovede-li se osvobodit od směrnic, jež jsou cizí jeho umělecké osobnosti.“

Gracian Černušák tudíž varuje před infiltrací zjednodušujících tendencí diktovaných stranickými aj. usneseními. Ve srovnání s Černušákem všimá si Jan Racek v *Moravské Národní politice*<sup>11</sup> spíše globálních rysů díla a hodnotí je z hlediska divadelního a baletního. J. Rackovi je balet řadou působivých, hudebně i scénicky jímavých pantomimických obrazů. Linie hudebnědramatického dění je jednotná, celek pak nesen několika výraznými motivy, které „vytvářejí jednotné náladové i dramatické ovzduší baletu“, v němž některé baletní výjevy „zdržují spád jevištní akce“. Snad by bylo vhodné provést v díle několik škrtů. Partitura S. Prokofjeva je ovšem mistrovská. Invence má „zvláštní kouzlo zvukové líbeznosti a myšlenkové noblesnosti“, ač tu a tam se ozve hudební myšlenka „lacinější umělecké hodnoty a triviálního zabarvení“. Instrumentace hýří bohatostí barev; zvláště v dramatických momentech baletu strhne Prokofjev „původní zvukovou vynalézavost“.

Vidíme, že referát Jana Racka, pozdějšího nástupce Vladimíra Helferta na stoličce hudební vědy v hudebněvědném semináři Masarykovy univerzity, se od Černušákova článku liší hlavně kladným hodnocením S. Prokofjeva a jeho hudby.

Šifra J. N. v *Národních listech*<sup>12</sup> nevzala na vědomí, že Prokofjev se vrátil do SSSR, a pojímá ho jako reprezentanta ruské hudební emigrace. Jeho hudba připadá kritikovi moderní, je virtuózně instrumentována a snahou „spojiti lidovost s moderním realismem upomíná někdy na *Stravinského*“. Je to hudba obratně komponovaná a harmonicky nevšedně zajímavá, avšak přece jen trochu nudná pro celovečerní balet. „Nejedno místo prozrazuje slabší invenci nežli bychom od autora dřívějších mladších skladeb očekávali“. V tom je tudíž šifra J. N. totožná s názorem Černušákovým.

<sup>11</sup> Jan Racek, *Světová premiéra Prokofjevova baletu*, in: *Moravská Národní politika*, příloha k rannímu vydání, roč. 1939, č. 3, s. 6 (ze dne 3. 1. 1939).

<sup>12</sup> J. N., *Romeo a Julie. Balet, první provedení v Zemském divadle v Brně*. In: *Národní listy*, II. vydání, roč. 74, 1939, č. 4, s. 3 (ze dne 5. 1. 1939).

Prokofjevova hudba „*v obraze pátém při smrti Tybalta a Mercutia mluví k nám řečí výsostně dramatickou*“, miní šifra el v Moravském slovu.<sup>13</sup> Za velmi působivý považuje smuteční pochod, závěrečnou scénu baletu aj. Charakterizuje Prokofjeva jako autora, jenž uplatní v díle nejen tance moderní, nýbrž i renesanční. Přesto však je Prokofjevův výraz kompromisní, ač se vyznačuje mj. neomylnou instrumentací. Harmonicky zaujmou odvážně, moderně pojaté tónové komplexy. Zarazí, že autor nadměrně používá návratů do jedné tóniny (C dur). Přes dílčí výhrady je balet „*dílo velmi životné a nemíne se zamýšleným účinkem*“. Anonymní pisatel z Moravské orlice<sup>14</sup> se přiklání k mínění z Moravského slova a soudí, že v *Romeovi a Julii* poznali jsme „*jedno z nejlepších moderních scénických děl hudebních, jež jsme v posledních letech v Brně slyšeli*“. Prokofjevův výraz se uklidnil, jeho hudba „*se [...] v tomto díle zvláště [...] až do krajních mezí zjednodušila, odhmotněla a zduchověla*“. Prostá struktura baletu může být srozumitelná i tomu, kdo se dosud nesžil s moderní hudbou. Srozumitelnosti napomáhá inklinování k „*průzračné plastičnosti*“ a tendence k tonalitě, jež „*působí jako pozdrav z dávných dob*“; skladatel je v harmonii smělý, rafinovaně instrumentuje nejmodernějším způsobem. Je uvolněný, jeho hudba pak svěží a obestřená půvabem. Jen „*v dramatických akcentech poznáváme ovšem dřívějšího Prokofjeva, nekompromisního, drsného a při tom úchvatně sugestivního*“. Formulační postupy ukazují, že recenzi v Moravské orlici psal patrně zkušený žurnalista. Per analogiam usuzujeme, že autorem anonymního článku je možná Karel Tauš, jenž referoval v tomto listě o divadle.

Zbývá se zmínit ještě o jedné kritice, totiž z pera *Emanuela Ambrose* ve večerníku Moravských novin.<sup>15</sup> Prokofjev je Ambrosovi předním avantgardistou ruské hudby, bouřlivákem ve šlápějích Igora Stravinského. Vyjadřuje se ve skvěle znějících zvukových pásmech, jeho technika je suverénní, dílo má „*přístupnou moderní strukturu*“ a je protkáno nejedním archaismem. Výtek k Prokofjevovi E. Ambros nemá.

Zarazí, jak stroze se hovoří o vlastním divadelním a baletním uchopení *Romea a Julie*. Ani jedna kritika nepřináší např. analýzu baletního výkonu, a tak se dnes jen můžeme domýšlet, jak vypadal a jak působil na své obecenstvo *Ivo Váňa Psota* v titulní roli *Romea* nebo *Zora Šemberová* jako *Julie*. Psotův choreografický přístup považuje Černušák za „*pocitivě promyšlený, pečlivě vypracovaný, technicky a účinně divadelně vyřešený*“ - jen někdy tu kritikovi vadilo bujné využití staromódních dekorativních prvků v baletním projevu. U Z. Šemberové vyzvedl její inteligenci a poetickou představivost, její technickou jistotu, u Psoty-tanečníka pak jeho virtuózní techniku. O ostatních představitelích se Černušák zmiňuje jen okrajově, zaujala ho *Míra Figarová*, dále *Jan Sokol* (*Mercutio*) a

<sup>13</sup> e l, *Balet Romeo a Julie. Významná premiéra světového skladatele v Brně*. In: Moravské slovo 1939, č. 1, s. 5 (ze dne 1. 1. 1939).

<sup>14</sup> A n o n y m n í autor (snad Karel T a u š ?) v Moravské orlici, roč. 77, 1939, č. 1, s. 8 (ze dne 1. 1. 1939).

<sup>15</sup> Emanuel A m b r o s, *Balet „Romeo a Julie“*, in: večerník Moravské noviny, roč. 91, č. 2, s. 4 (z 3. 1. 1939).



Arnošt Krap (Tybald). I ostatní kritiky se shodují v tom, že nejúchvatnější byly hlavní role Romea (*Psota*) a Julie (*Šemberová*).

Poměrně málo je v kritikách hovořeno o kostýmech a o výtvarném řešení scény. Kostymérem a jevištním výtvarníkem *Romea a Julie* byl Václav Skrušný (1905-1944). Byl to divadelní praktik, jenž výpravy řešil „plošným malířským“ pojetím, dále „lehkou a vzdušnou barevností, ornamentálními dekoračními motivy odvolávajícími se jako k inspiračnímu zdroji někdy až k secesní ornamentalistice“.<sup>16</sup> Funkční byly i jeho kostýmy. Nebyl to sice scénograf první kategorie, ale směřoval přece jen k účelovému jevištnímu funkcionalismu.

I když si dnes již nemůžeme vybavit celkový rytmus představení *Romea a Julie*, proměny jeviště, úhrnný baletní projev sólistů a ansámblů, přece jen se můžeme domnívat, že byl na vysoké úrovni. Kvalitu zaručovalo především Psotovo jméno. Vždyť I. V. Psota<sup>17</sup> byl vysoce nadaný umělec vnitřní kázně, kterou získal hlavně jako sólista výše citovaného ruského souboru vycházejícího z tradice ruského klasického baletu, jehož postupy Psota obohacoval výrazovými rysy baletu charakterního i komediálního.<sup>18</sup>

Do análů brněnského divadla se zapsalo i hudební nastudování *Romea a Julie*, svěřenému dirigentu Guido (Guido) Arnoldimu (1896-1958), jenž se později stal kapelníkem milánské Scaly. Byl to pohotový mistr taktovky, který nastudovával svěřená díla rychle a spolehlivě. Dovedl odhadnout zvukové proporce, udržoval přesný rytmus. Nesměřoval sice k výšinám dirigentské hvězdy, ale byl to pracovník, na jehož výkon se bylo možno spolehnout.

Prokofjevův balet *Romeo a Julie* měl svou světovou premiéru v Brně, tehdejším hlavním městě Země Moravskoslezské v Republice Československé, jež prožívala tehdy svou těžkou politickou agónií. Brno podalo ruku Prokofjevovi v době, kdy jeho balet nemohl být uveden v tehdejší Sovětském svazu. Brněnská světová premiéra, dnes skoro pozapomenutá, měla nejen umělecký, nýbrž i vlastenecký a protinacistický význam. Právě v osudný den 15. března 1939, v den okupace Čech a Moravy vojsky nacistické Velkoněmecké říše, byl na programu v Divadle Na hradbách<sup>19</sup> Prokofjevův balet *Romeo a Julie*. Byla to náhoda? Byl to projev nesouhlasu s nově založeným státním útvarem zvaným Protektorát Čechy a Morava? Nevíme. Jedno je nám však známo: Prokofjevovo dílo o lásce veronských milenců, po prvé vůbec provedené v Brně, ovládlo po čase světová jeviště a patří dnes ke standardním baletním kracím v divadlech na všech místech zeměkoule.<sup>20</sup>

<sup>16</sup> Bořivoj Srba, heslo Skrušný, Václav v encyklopedii Postavy brněnského jeviště, I. Red. Eugenie Dufková a Bořivoj Srba. Státní divadlo, Brno 1979-1984, s. 10.

<sup>17</sup> Eugenie Dufková, heslo Psota, Ivo Váňa, tamtéž, s. 3-6.

<sup>18</sup> Blíže viz Jiřina Telcová - Jurénková, *Pokrokové tradice v dramaturgii baletu*. In: [sborník] Velká pochodeň. Redigoval Artur Závodský. Vydalo Státní divadlo. Brno 1959, s. 37-41, zvl. na s. 39.

<sup>19</sup> Dnes Mahenovo divadlo.

## LICHT IM DUNKEL Zur Brüner Uraufführung von Prokofjews Ballett „Romeo und Julia“

Die erwähnte Uraufführung fand am 30. 12. 1938 im Theater „Na hradbách“ („Auf den Schanzen“) statt. Die Premiere fand breiten Widerhall. *Gracian Čermušák* nimmt an, daß die Ideologie auf Prokofjews *Romeo und Julia* einen ungünstigen Einfluß hatte. *Jan Racek* beachtet eher die globalen Charakterzüge des Werks und wertet es vom Blickpunkt des Theaters und des Balletts. Der anonyme Rezensent „*J. N.*“ nahm nicht zur Kenntnis, daß Prokofjew in der UdSSR zurückgekehrt war und behandelt ihn als Repräsentanten der russischen Musikeremigranten. Prokofjews Musik „spricht uns im fünften Bild beim Tode Tybalds und Mercutios höchst dramatisch an“, meint der Rezensent „*el.*“ Eine bejahende Meinung vertritt der nicht gekennzeichnete Kritiker (*Karel Tauš?*) und urteilt, daß man in *Romeo und Julia* „eines der besten modernen szenischen Musikwerke kennengelernt hat, das in den letzten Jahren in Brünn zu hören war“. Für *Emanuel Ambros* ist Prokofjew der führende Avantgardist der russischen Musik, ein Stürmer in den Fußstapfen Igor Strawinskys. - Prokofjews zum allerersten Mal in Brünn aufgeführtes Werk - das *Licht im Dunkel* - beherrschte nach einiger Zeit die Bühnen und gehört heute in der ganzen Welt zu den Standard-Ballett-Werken.

---

<sup>20</sup> Obsazení světové premiéry *Prokofjevova* baletu *Romeo a Julie* (viz programový sešit a plakát v Moravském zemském muzeu, sign. P 1736 DOMZM):

Dirigent: *Quido Arnoldi*

Kostýmy a scéna: *Václav Skrušný*

Choreografie a režie: *Ivo Váňa Psota*

Chorus.....	Míra Figarová
Andělé.....	Mimi Mlýšková Věra Olšovská
Escalus, veronský kníže.....	František Síma
Paris.....	Zdeněk Hora
Montague & Capulet.....	Jan Purkrábek Karel Smažík
Romeo.....	Ivo Váňa Psota
Mercutio.....	Jan Sokol
Tybald.....	Arnošt Krap
Padre Lorenzo.....	Antonín Pelz
Lady Montague.....	Růžena Hořáková
Lady Capulet.....	Božena Zlábková
Julie.....	Zora Sembcrová
Jullína chůva.....	Marie Zavadilová
Malý negr, páže Parldovo.....	Jiřina Šlezingerová
Petr, sluha Jullíny chůvy.....	Otto Strejček
Blázen.....	Božena Napravilová

### Poděkování

Autor děkuje paní *PhDr. Elišce Štaudové* (hudební oddělení Státní vědecké knihovny v Brně) a panu *PhDr. Františku Pavlíčkovi* (divadelní oddělení Moravského zemského muzea v Brně) za poskytnutí těžce dostupných pramenů.