

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**HUDEBNÍ A TANEČNÍ FAKULTA**

Taneční umění

Pedagogika tance

**DIPLOMOVÁ PRÁCE**

**CESTA POLKY DO OPERY PRODANÁ NEVĚSTA**

**Tereza Adams**

Vedoucí práce: Marie Fričová, Ph.D.

Oponent práce: prof. Dorota Gremlicová, Ph.D.

Datum obhajoby: 1. 6. 2016

Přidělovaný akademický titul: MgA.

Praha, 2016

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**MUSIC AND DANCE FACULTY**

Dance art

Pedagogy of dance

**DIPLOMA THESIS**

**THE JOURNEY OF POLKA TO THE OPERA**

**THE BARTERED BRIDE**

**Tereza Adams**

Thesis advisor: Marie Fričová, Ph.D.

Examiner: prof. Dorota Gremlicová, Ph.D.

Date of thesis defence: 1. 6. 2016

Academic title granted: MgA.

Prague, 2016

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem magisterskou práci na téma

Cesta polky do opery Prodaná nevěsta

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 nimi 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 jí vždy řádně uvede mezi použitými prameny.

[illegible]

## **Abstrakt**

Tato diplomová práce obsahuje popis tance polka, její vznik a krátkou historii. Další část je věnována opeře Bedřicha Smetany „*Prodaná nevěsta*“ od jejího vzniku, přes další uvedení v Národním divadle v Praze až k její současné inscenaci. V závěrečné části jsou popsány tři vybrané choreografie polek z této opery a jejich analýza podle modelu Janet Adshead – Lansdale. Přílohy obsahují životopisy Bedřicha Smetany a choreografů vybraných inscenací – Otto Šandy, Pavla Šmoka a Ladislavy Košíkové.

## **Abstract**

This diploma thesis contains the description of the polka dance, its origin and short history. The next part belongs to the opera of Bedřich Smetana „*The Bartered Bride*“ from its creation through to the next presentations in the National theatre in Prague until the actual performance. In the last part there are descriptions of three chosen choreographies of polka from this opera and their analysis according to the model of Janet Adshead – Lansdale. Supplements contain biographies of Bedřich Smetana and choreographers of chosen inscenations – Otto Šanda, Pavel Šmok and Ladislava Košíková.

## Obsah

1. Úvod.....	1
2. Tanec polka .....	2
2.1 Definice polky a její podoba .....	2
2.2 Vznik polky a její cesta na jeviště Národního divadla.....	5
3. Prodaná nevěsta .....	13
3.1 Libreto opery Prodaná nevěsta .....	13
3.2 Vznik opery Prodaná nevěsta a její první uvedení .....	17
3.3 Úpravy Prodané nevěsty do finální podoby.....	23
3.4 Zajímavosti z dalších uvedení Prodané nevěsty v Praze .....	25
3.5 Seznam všech uvedení Prodané nevěsty v ND v Praze .....	41
4. Polka z „ <i>Prodané nevěsty</i> “ .....	50
4.1 Klavírní partitura .....	50
4.2 Rozbor partitury .....	57
5. Vybrané choreografie polek z „ <i>Prodané nevěsty</i> “ .....	58
5.1 Televizní film (1981).....	58
5.1.1 Polka v choreografii Otto Šandy .....	59
5.2 Divadelní inscenace z Národního divadla v Praze (1992).....	60
5.2.1 Polka v choreografii Pavla Šmoka.....	61
5.3 Divadelní inscenace v Národním divadle v Praze (2008) .....	62
5.3.1 Polka v choreografii Ladislavy Košíkové .....	63
6. Analýza vybraných choreografií polek z „ <i>Prodané nevěsty</i> “ .....	64
7. Přílohy .....	71
7.1 Bedřich Smetana.....	71
7.1.1 Životopis .....	71
7.1.2 Dílo.....	78
7.2 Životopis Otto Šandy .....	81
7.3 Životopis Pavla Šmoka .....	83
7.4 Životopis Ladislavy Košíkové.....	89
8. Závěr.....	92
9. Prameny a literatura .....	93

## 1. Úvod

Svou diplomovou práci jsem se rozhodla věnovat polce z opery „*Prodaná nevěsta*“. První kapitola obsahuje krátký popis a historii tance polka. Další kapitola se věnuje vzniku a historii opery „*Prodaná nevěsta*“. Věnuji se zejména inscenacím v Národním divadle v Praze. Praktická část diplomové práce obsahuje analýzu tří vybraných choreografií polek z této opery podle modelu Janet Adshead – Lansdale. Vybrala jsem si choreografii Otto Šandy, která je zaznamenaná v televizním filmu „*Prodaná nevěsta*“ z roku 1881. Dále choreografii Pavla Šmoka, uváděnou v Národním divadle v Praze v letech 1992 – 1999. Mým posledním výběrem je choreografie Ladky Košíkové, která je doposud uváděna v Národním divadle v Praze od roku 2008. Srovnání těchto tří choreografií uvádím na závěr. Považuji za zajímavé porovnat, jak tři různé choreografové uchopili naši národní operu obsahující české lidové tance. V přílohách uvádím životopisy Bedřicha Smetany, Otto Šandy, Pavla Šmoka a Ladislavy Košíkové.

„*Prodaná nevěsta*“ byla první operou, kterou jsem viděla v Národním divadle v Praze v roce 1999. Jednalo se o choreografii Pavla Šmoka. Již tehdy se „*Prodaná nevěsta*“ stala mou oblíbenou operou a od té doby jsem ji viděla mnohokrát, jak v Národním divadle, tak v přírodním divadle v Šárce. Proto jsem se rozhodla, že by pro mě bylo zajímavé, dozvědět se více o její historii a také o tancích, které jsou v této opeře obsaženy. Polka pro mě byla nejzajímavější, neboť se mi líbí také její hudební doprovod a její choreografie mě od malička přitahovala pro svou veselost. V tréninku při mých státních závěrečných zkouškách, bych ráda se studenty část polky také předvedla.

## 2. Tanec polka

### 2.1 Definice polky a její podoba

Heslo „polka“ můžeme najít v nejrůznějších slovnících a knihách a jeho vysvětlení je vždy poměrně podobné. Např. Jan Rey ve svém „Baletním slovníčku“ vykládá polku takto: *„Český národní tanec v 2/4 taktu, který vznikl po roce 1830 jako tanec společenský a brzy se rozšířil po celém světě a pronikl i do scénického tance.“* (Rey 1969: 34) Pro širokou veřejnost dostupná Wikipedie o polce hovoří takto: *„Polka je společenský tanec v 2/4 taktu, který vznikl okolo roku 1830 v Čechách. Stejným výrazem se označuje i hudební skladba v jeho rytmu.“* (Wikipedie 2001) V e-Lerningu HAMU můžeme nalézt toto vysvětlení: *„A) český párový společenský tanec 2/4 rytmu středně rychlého tempa, jehož základem je typizovaný přeměnný krok. B) Hudební skladba vytvořena k doprovodu toho tance nebo k poslechu“.* (Fričová, 2012)

Polkou tedy nazýváme určitý tanec a hudbu, která ho doprovází. Nyní se budeme zabývat tancem polka.

Základem tance polka je polkový krok (krok – přísun – krok), někdy nazývaný krok přeměnný, ale způsob, jakým se pohyb provádí je rozmanitý. Podoba a provedení kroků se můžou lišit v závislosti na tom, z jaké oblasti naší republiky pochází. Na odlišnou podobu tanců v různých oblastech mají vliv nejrůznější aspekty od způsobu života, bohatství kraje, přes zeměpisnou polohu a typ krajiny až po podobu oděvu a obuvi. Tyto aspekty se sebou souvisí a navzájem se ovlivňují. Jiné tance se tedy tančily např. na hornatém chudém Valašsku, než v rovinaté bohaté Praze. Stejně tak je ovlivněna podoba polky, která je rozšířena po celé republice. V každé oblasti se liší způsob našlapování, pérování či natrásání i postavení těla.

Polku můžeme tančit samostatně, nebo v páru. Párové držení je rozmanité, např. uzavřené držení, polouzavřené držení, držení křížem bokem k sobě, podtáčení pod rukou atd. Různé typy polky také můžeme tančit v otáčení po půlobratech doprava i doleva, natáčení, nebo rejdování.

Polku rozdělujeme na ustálené, všeobecně známé druhy, nebo typy:



## **Hladká polka**

Krok – přísun – krok se provádí hladce s dvojitým pérováním (vždy na krok). Může být prováděna stranou, vpřed a vzad. Polku stranou provádíme v otáčení po půlobratech doprava i doleva. Polku vpřed a vzad provádíme rovně, s natáčením, nebo rejdiváním.

## **Poskočná polka**

Pérování je stejné jako v hladké polce, ale provádíme poskok s druhým krokem. Opět provádíme stranou, vpřed a vzad, jako u předchozí.

## **Vyšlapávané polky**

Krok – přísun – krok se provádí kročně s jemným pérováním v kolenou a kotnících. Nátřes ve druhé době je výraznější a posouvá se při ní pata ve směru otáčení trupu.

## **Natřásané polky**

Krok – přísun – krok se provádí s nátřesem nebo drobným poskokem buď na každý pohyb (tři nátřesy), nebo na každou osminovou notu taktu (čtyři nátřesy).

## **Polky s dvoutaktovým motivem (dvojpolky)**

Zde se krok – přísun – krok kombinuje s dalšími kroky do ustálených spojení, která trvají dva dvoučtvrteční takty. Jsou to např. pato-špičkové kroky, poskoky, nebo holubce. T. z. Na jeden takt provádíme polkový krok a na druhý pato - špičkový krok, poskok, nebo holubce.

Jednou z možností je provádět na jeden takt polkový krok a na druhý takt jedna noha provede pato-špičkový krok, nebo obráceně.

Další je tzv. polka „maděra“. Zde se polkový krok střídá s poskokem na jedné noze, nebo přeskokem, které lze různě kombinovat.

Do této skupiny zahrnujeme také polku „rušku“, neboli ruskou polku. Na jeden takt se provádí polka stranou s překrokem zpět a na druhý takt pracující noha kývne s poskokem patou k vnitřnímu a vnějšímu kotníku stojné nohy.

Dalším typem dvojpolky je „kalamajka“, při které se polkový krok kombinuje buď se dvěma holubci sranou, nebo s přednožením a zanožením pracující nohy, které se provádí s poskokem.

## 2.2 Vznik polky a její cesta na jeviště Národního divadla

Polka vznikla v Čechách v době národního obrození okolo roku 1830. V této době byla snaha o pozvednutí českého národního cítění a polka se stala pro mnohé dalším důkazem o české národní kultuře. Daniela Stavělová<sup>1</sup> ve svém článku *„Polka jako český národní symbol“* v etnologickém časopisu *Český lid* uvádí: *„Jisté je, že polka sehrála významnou roli v období formování české národní společnosti, kdy pomáhá budovat její identitu. Původ tance je spojován s prostředím českých vlasteneckých kruhů, které tvořili především čeští literáti, aktivní ve veřejném, politickém a kulturním životě. Ti se výrazně angažovali v národním hnutí a jejich literární tvorba přispívala zároveň k tvorbě představy českého národa a jeho identity.“* (Stavělová 2006: 6)

Vznik polky je opředený mnohými povídkami, o kterých nemáme jasno, zda jsou pravdivé, nebo jsou jen snahou českých buditelů o důkazy, že polka je ryze česká. Podle Zdeňka Nejedlého<sup>2</sup>, který se vznikem polky zabýval např. v článku v časopisu *Naše řeč*, lidé těmito svědectvími chtěli dokázat původ polky v Čechách a podílet se tím na její slávě.

Jednu takovou povídku uvádí Čeněk Zíbrt<sup>3</sup>. Polku prý tančila děvečka Anna Chadimová, provdaná Slezáková (11. 6. 1805 – 3. 8. 1884), která sloužila v Kostelci nad Labem u měšťana Václava Klášterského. Některé prameny uvádí, že ji nazývala *„Maděra“*, jiné, že tančila na nápěv písně *„Strejček Nimra koupil šimla“*. Originální prameny od Klášterského (Bohemie č. 80 z roku 1844), však žádnou píseň neuvádějí. Anna Chadimová byla dcerou majitele hostince v Petrovicích u Sedlčan. Na městském úřadě v Kostelci nad Labem byl vznik polky zanesen do protokolu, který byl zaslán i do Londýna takto: *„ Asi roku 1830 tančila služebná děvečka jedenkrát v neděli odpůldne na dvoře u mých rodičů, kde ve službě byla; zpívala a tančila, obé podle taktu pravidelně. Všickni v domě jsme se dívali, a poněvadž to byl tanec neobyčejný, nabídl se mladší tehdejší učitel, pan Josef Neruda<sup>4</sup>, nynější učitel na Vodolce, který mě a moji sestru na piano cvičil, melodii v notách sepsati. Příští neděli uspořádali studující*

---

<sup>1</sup> Daniela Stavělová (\*1954) česká tanečnice, choreografka, pedagožka, etnochoreoložka

<sup>2</sup> Zdeněk Nejedlý (1878 - 1962) český historik, muzikolog, politik.

<sup>3</sup> Čeněk Zíbrt (1864 - 1932) vl. jménem Vincenc Jan Zíbrt, někdy vystupoval pod pseudonymem E. Horský; český historik, folklorista, etnograf, profesor Karlovy university.

<sup>4</sup> Josef Neruda (14. 11. 1804 – 8. 4. 1876) učitel hudby; byl zavražděn i se svou manželkou ve Vodolce.

a městští synkové taneční zábavu, ku kteréž také naše děvečka dostaviti se musila, nejen synky, ale i dcerky v tanci cvičit, a tehdy se tančila polka v Kostelci n. L. poprvé. Odtud se dostala do Prahy, kde také jménem polka nazvána byla. Několik roků později přišla polka až do Londýna, a tam zvláště velké obliby došla.“ (Zíbrt 1960: 320)

Anna Chadimová se provdala za dělníka Václava Slezáka a žili v Konětopech u Brandýsa nad Labem. Poté co její muž zemřel na rakovinu a ona sama prodělala mrtvici, živila se pasením hus apod. V knize zemřelých je zapsaná jako žebračka.



**Obrázek 1** F. M. Hilmar  
(kresba Jan Vilímek,  
„Humoristické listy“, 1881,  
č. 26)

Podle Františka Matěje Hilmara<sup>5</sup>, učitele v Kopidlně a ve Střevači u Jičína a autora mnoha polek (první tištěná polka „Esmeralda“, „Prachovská polka“, „Anenská polka“), pochází polka z Jičínska, kde ji tančili chlapci na píseň „Strejček Nimra koupil šimla“.

Další zpráva o polce v článku „České krakováčky“, který byl otištěn v Časopisu Českého musea v roce 1835, pochází od Josefa Jaroslava Langera<sup>6</sup>. Popisuje

zde, jak se tančilo  
na krakováčky Františka  
Čelakovského  
ze „Slovanských národních  
písní“. Tanečník vždy



**Obrázek 2** Melodie polky Esmeralda

předzpíval půl krakováčka,  
sbor ho zopakoval, poté stejně druhou půlku a nakonec se tančila břitva, třasák nebo kvapík. Poté se Langer zmiňuje, že na Hradecku toto nazývají polka a prý byla podobná polskému krakowiaku. Langera potvrzuje i Václav Vladivoj Tomek<sup>7</sup> ve svých pamětech, kde původ polky také zasazuje na Hradecko, odkud sám pocházel. Vypravuje zde, jak byl 5. února 1837 na bále v Praze a jeho taneční umění mělo velký úspěch, protože uměl polku, kterou Pražané ještě moc neznali,

<sup>5</sup> František Matěj Hilmar (1803 – 1881) český hudební skladatel; skládal hlavně taneční hudbu (polky, kvapíky, valčíky atd.)

<sup>6</sup> Josef Jaroslav Langer (1806 - 1846) český novinář a básník.

<sup>7</sup> Václav Vladivoj Tomek (1818 - 1905) český historik, archivář, pedagog a politik.

ale na Hradecku se prý tancovala všude. Hradec Králové byl také tehdy daleko větším společenským centrem než Praha, kde např. podle Josefa Jungmanna byla společenská zábava stále považována za nemravnou. V Hradci se společenský kruh tvořil hlavně okolo Václava Klimenta Klicpery<sup>8</sup> a Jana Hostivíta Pospíšila<sup>9</sup>. Připojil se k nim zde i Josef Kajetán Tyl, budoucí reformátor společenského života v Praze, jehož hlavní součástí byla právě hudba a tanec.

Z těchto zpráv usuzujeme, že od počátku byla polka tancem společenským a ne lidovým vesnickým. I hudba doprovázející polku byla umělá v duchu tehdejší společenské hudby. Jestliže polka vznikla na základě literárního podkladu Čelakovského, musela být známa v prostředí, pro které byla tato literatura dostupná. Z roku 1837 máme zprávu od Františka Pravdy<sup>10</sup>, který uvádí, že se polku naučil v Praze a odtud ji dovezl na Jindřichohradecko. To potvrzuje, že polka byla tanec městský. Malíř Petr Maixner také ve svém cyklu kreseb českých tanců zobrazuje polku odlišně od lidových tanců (např. skočná, hulán, obkročák). Taneční držení na jeho obraze je obvyklé pro dobové salonní tance i dívka je oblečená do městských šatů. Než se však polka dostala do Prahy, zmínky o ní nacházíme v různých českých městech, např. se také objevuje na seznamu dvaceti tří lidových tanců z litomyšlského panství, který byl předložen na korunovaci Ferdinanda V. v Praze v roce 1836.



**Obrázek 3** P. Maixner  
„Polka“ (Český lid, 1903)

Jak polka v té době vypadala, však nevíme. Z této doby neexistují žádné popisy tance, ani žádné jiné zprávy o její přesnější podobě. Máme zmínky, které přirovnávají polku k jiným tancům. Např. Karel Jaromír Erben vzpomínal ve svém článku v České včele na návštěvu Třesovice u Hradce Králové v roce 1931, kde se novému tanci říkalo Třasák: *„Hospoda byla, jako by ji nabil, sotva jsme se za stůl protlačili. V prostředku v sednici točilo se skrovným kolem as deset párů těsně jeden podle druhého, a i v kole několik párů sami kolem sebe. Tanec*

<sup>8</sup> Václav Kliment Klicpera (1792 - 1859) český spisovatel a dramatik.

<sup>9</sup> Jan Hostivít Pospíšil (1785 - 1868) český nakladatel, tiskař a knihkupec.

<sup>10</sup> František Pravda (1817 - 1904) vl. jménem Vojtěch Hlinka; autor povídek, český katolický kněz.

*byl mírný a bylo mílo naň hleděti. Tanečníci poskakovali zlehka a bez šustu pravidelně podle dvoučtvrtečního taktu jednoduché melodie, ježto muzikanti pro větší rozmanitost jednou do g a po druhé do c po sobě hráli. Jak se jmenuje ten tanec? ptám se svého přítele, a odkud jej sem přinesli? Ten netancují nežli zde v Třesovicích, odpoví na to p. B., a ještě v některých okolních vesnicích na tom panství, i říkají mu Třasák. Milovníci tance snadně se upamatují, že dotyčný nápěv týž jest, kterýž někdy po celých Čechách za první polku se hrál, a tanec polka není nic jiného, nežli překřtěný třasák, kterýž ale v časech pozdějších ku kvapíku již se tak přiblížil, že mnozí tanečníci, ano i mnozí skladatelé hudební mezi polkou a kvapíkem ani rozdílu nevědí.“ (Stavělová 2006: 9)*

Původ názvu polka je také poněkud nejasný. Od Langerů víme, že se název polka objevil již na Hradecku. Václav Filípek<sup>11</sup> naproti tomu v Květech 1839, 360 uvádí, že nový tanec získal název polka až v Praze. Význam slova polka, míněný jako žena z Polska, byl často podnětem k hledání jiných významů. Protože se jedná o tanec z českého prostředí, mnozí neviděli důvod, proč by byl nazván tímto cizím jménem. Víme ale, že není ojedinělé, že by tance dostávaly jména po jiném národu, než kde opravdu vznikly. V té době také český lid s Poláky velmi sympatizoval, kvůli polské revoluci v roce 1831. Dalším vodítkem je spojení polky se zpěvem krakováčů, které sice neměly s polskými krakowiaky mnoho společného, ale inspirace Polskem v názvu je zde patrná.

Ženská podoba názvu také není náhodná. Ženská jména tanců sloužila k obrazu „ženy ve zbraní“, což bylo v evropské kultuře po několik staletí oblíbeným tématem. Daniela Stavělová ve svém článku uvádí: „*Nebylo ničím neobvyklým, že řada tanců, vznikajících v 19. století, pro potřeby národně společenských událostí spojeny s tancem, nesla ženská jména: sousedská, skočná, dupavá, Slovanka apod. Nutno však také dodat, že ‚bojující žena‘ byla pod vlivem dobové české literatury chápána jako součást dávného historického obrazu. Blížila se figurám české národní mytologie (Šárce, Vlastě) a nijak nenarušovala aktuální představy o ‚etiketě‘ a úloze ženy v novodobém světě.“ (Stavělová 2007: 7)*

---

<sup>11</sup> Václav Filípek (1811 - 1863) český divadelník, překladatel, novinář a národní buditel.

Dalším výkladem jména polka je vysvětlení Františka Douchy<sup>12</sup> v Květech z roku 1840, č. 50, na straně 400. Podle něj je název odvozený od tance na polo, neboli půlka. Tempo polky je podle něj poloviční. Je však nejasné, tempo jakého tance nebo písne poloviční, Doucha myslel. V Květech uvádí: „...jakýsi nečeský Čech na odpor tvrdil, že polka nikoliv český, nýbrž polský národní tanec jest, načež prý již stejnost jména poukazuje... Všecky ty, kdož by i dále k podobnému upírání chuti měli, na kteroukoli českou vesnici poukázati, kdež jim netoliko každý jonák a dívka poví, že tento tanec již dříve znali, nežli se mezi pány dostal... Polka jest totéž co tanec na polo, k čemuž jednak zdolouhavější a tuda jako poloviční míru držící ruch (tempo), jednak i poskok napolo podtržený úplně napovídá...”

Václav Antonín Crha<sup>13</sup> viděl onu polovičitost v tom, že tanečníci netančili na celou skladbu, ale v první polovině prováděli předzpěv. Tím ale začínali všechny vířivé tance a polka tím tedy nebyla nijak zajímavá. A. Fähnrich zase viděl původ slova od kořene „pole“ a polka podle něj znamená tanec na poli. (Fähnrich 1846: 495)

První uvedení polky na jevišti je spojeno s osobou Johanna Raaba, baletního mistra Stavovského divadla v letech 1834 – 1840 za ředitele Augusta Stögera. Raab polku uvedl v pantomimě „Zlatá sekyra“ 11. května 1838 a sám ji tehdy tančil s Julií Springerovou<sup>14</sup>.



**Obrázek 4** Johann Raab a slečna Valentin

Polka se brzy stala oblíbenou i v cizině. Již v roce 1839 máme zprávy o polce na bálech ve Vídni, kde ji poprvé ukázal kapelník Pragler se sborem pražských ostrostřelců.

V roce 1840 vyvezl Johann Raab českou polku do Paříže. Svědčí o tom litografie právě z tohoto roku, na které Raab tančí polku s tanečnicí Albertine

<sup>12</sup> František Doucha (1810 - 1884) český překladatel, spisovatel, bibliograf katolický kněz. Považován za jednoho ze zakladatelů české literatury pro děti.

<sup>13</sup> Václav Antonín Crha (1836 - 1905) český literární kritik, spisovatel, básník, překladatel, novinář a redaktor.

<sup>14</sup> Julie Springerová (roz. Sandersová), nar. cca 1805, polská tanečnice, sólistka ve Varšavě, Vratislavi, Vídni, Praze (za J. Raaba a P. Rainoldiho) a Brně; první tanečnice polky a první Sylfida na našem jevišti.

Coquillardovou<sup>15</sup>, jiné prameny uvádí slečnu Valentin. V *Květech* z roku 1840, č. 39 na straně 312 čteme: „*Polka v Paříži. Není to žádná polská Polka, jež v Paříži pozornost obecnstva na sebe obrací, nýbrž jest to oblíbená polka našich tancemilovných mladíků a dívek. Vypravují o tom Vídeňské divadelní noviny od 31. srpna t. r. takto: Bývalý baletní mistr pražského divadla Raab v divadle*



**Obrázek 5** Jules Perrot a Carlotta Grissi tančí polku na litografii J. Brandarda z roku 1844

*v Ambigu v Paříži několikrát pohostinsku vystoupil a jeho představení byla vždy s všeobecným potleskem přijata. Polka, český národní tanec, způsobila zvláště všeobecné podivení a hřmotnou pochvalou vyznamenána byla.*“<sup>a</sup> Kromě oné litografie však nemáme jiný důkaz o Raabově pobytu v Paříži, žádné z dobových novin neuvádějí nic o něm, ani o polce. Polka jako společenský tanec začal být v Paříži opravdu oblíben až v roce 1844, jak dokládá zmínka v pražské *Bohemii* č. 19 z 13. 2. 1844, kde se můžeme dočíst, že česká

polka začíná být v Paříži módou. Tehdy Raab prý v Paříži polku i vyučoval. Vypráví se o tom anekdota, podle které Raab učil polku jednu hraběnkou ve tři hodiny ráno, protože to byl jediný čas, který měl ještě volno. V roce 1845 vydal Jules Perrot učebnici polky, kde se mimo jiné dohaduje o vzniku polky, ale Raabovo jméno zde nezaznělo.

V Itálii se polka rozšířila po tom, kdy ji v roce 1859 tančila primabalerína v Miláně. Polka je doložená i v Rusku díky dopisům Izmaila Ivanoviche Srezněvského okolo roku 1840. Psal své matce do Charkova o polce z Prahy a příkládal i notové zápisy písní, na které se tančilo a jednoduché popisy kroků. V jednom z dopisů čteme: „*Polka je totéž, co valčík, jen o mnoho rychlejší, a takt, jak*



**Obrázek 6** Královna Viktorie a princ Albert tančící polku (litografie, po roce 1840)

<sup>15</sup> Albertine Coquillardová byla tanečnicí Pařížské opery. Ivor Guest o ní píše, že byla typickou „Fille de l'Opéra“ a nedovedla odolat dobře stavěným mužům. In: Guest, Ivor: *The Romantic Ballet in Paris*. London 1966, s. 186.



vidíte, 2/4. Když se hraje piano, hraje se velmi tiše, a forte velmi silně. To pro tanečníky představuje nemalý půvab. Mohou to zkusit Mlle Fanny s Annou Andrejevnou: ruce je zapotřebí držet jinak než v obyčejném valčíku: dlaň pravé i levé ruky kavalíra má být pod lokte ruky dámy a ruka dámy je ovinuta kolem ruky kavalíra a přidržuje se dlaní za loket kavalíra. Je to jasné? Někdy tančí i takto: jednu ruku si podepřu v bok a druhou obejmou dámu, jako v obvyklém valčíku; dáma má též dát ruku v bok. Tančit je třeba velmi, velmi, velmi rychle.“ (Stavělová 2006: 10) V Květech z roku 1842 se píše, že petrohradský skladatel Kažinský se v Praze polku naučil a poté také polky skládal. Čechům se nelíbily pouze jejich cizí názvy, např. „Petersburger-Polka“, nebo „Marien-Polka“. Baletní mistr Jules Perrot dovezl polku i do Londýna a prý se tančila 26. května 1845 na plese na počest anglické královny v Kalkatě.

Stále se objevovali lidé, kteří český původ polky zpochybňovali. Jiní ho zase potvrzovali, např. i Johan Strauss svou polku pojmenoval „Czechenpolka“. Názvy polek byly často vlastenecké, např. „Slovanka-polka“, „Božena-polka“, nebo byly zasvěcené českým městům, např. „Polka příbramská“ od F. V. Svobody, nebo „Polka poděbradská“ od J. N. J. Šantla. V severním Německu se podle F. M. Böhma česká polka začala šířit v letech 1841 – 1842, jak uvádí v „Geschichte des Tanzes“ na stranách 221 – 224. Později však český původ Němci zpochybňovali a říkali, že polkové kroky jsou starší způsob tančení skotské.

Brzy se začaly v Květech objevovat zprávy o tom, jak různí taneční mistři začali na základě polky vymýšlet nové tance. Tak vznikla např. Polketa en colonne, kterou vyučoval Johann Raab, František Hajniš zmiňuje Doppelpolku, nebo nový způsob tančení polky podle tanečnice Polinové v Berlíně.

O polce se také skládaly různé básně, které sice neměly příliš vysokou uměleckou hodnotu, ale dokládají její oblíbenost. Berger v roce 1842 v časopisu Česká včela č. 51 na straně 201 napsal:

„...Polka, polka – zněly hlasy  
a zas polku – to jsou časy!  
A pořád jen polku dále  
tancovali jsou ve sále.  
„Das war herrlich!“, řekl jeden,  
„Excellent!“, zas pravil druhý,

přítelem jsa v sál uveden.  
„Das Malheur!“, pravil třetí,  
„s nohou ztratil jsem ostruhy!“  
Tu zas čtvrtý přes sál letí, -  
co mu chybí? – rozum ztratil,  
rozumem polku zaplatil.“

Hudba k tanci na městských zábavách se inspirovala lidovými písněmi. Jednotlivé písně skladatelé upravovali a nápěvy se často komolily. To se některým odborníkům nelíbilo. Např. František Hajniš<sup>16</sup> roku 1846 v časopisu Česká včela č. 38 na straně 148 psal:

*„Mazur, polku, valčíky,  
menuety, kvapíky,  
v národním jen duchu,  
nám přivádí k sluchu;  
jenže když se v bále,  
v ozdobeném sále  
dle těch tónů skáče,  
česká píseň pláče.“<sup>b</sup>*

Skladatelé polek a dalších tanců byli napomínáni, aby nekomolily národní motivy. Bylo kritizováno míchání písní dohromady, přidávání ozdob do melodie, prodlužování, nebo naopak zkracování lidových motivů.

Polka velmi brzy začala inspirovat mnohé hudební skladatele a začaly vznikat nové originální polky. Jedním z prvních autorů polek byl Bedřich Smetana. Již v roce 1840 složil *„Luisinu polku Es dur“*. O rok později následovala *„Jiřinková polka“*. V roce 1859 napsal polku pro svou druhou manželku Bettinu a nazval ji *„Bettina polka“*. Další polky zařadil do sborníků, např. *„Tři salonní polky“* (1854), *„Tři poetické polky“* (1854), *„Vzpomínka na Čechy ve formě polek“* (1859).

Po roce 1860 vznikla Česká beseda, jíž byla polka součástí a kterou v roce 1862 poprvé veřejně tančil na plese Jan Neruda. O rok později vyšla i tiskem. Neruda přemýšlel o národní podstatě tance a polku označoval za hlavní český tanec. Neruda také naléhal na Smetanu, aby napsal operu v národním stylu obsahující naše tance. Když Smetana v roce 1863 požádal Karla Sabinu o libreto k nové opeře *„Prodaná nevěsta“*, chtěl jí vtisknout národní charakter. V první verzi opery, která měla premiéru 30. května 1866, však národní tance chyběly. Polka se v opeře objevila až v uvedení 29. ledna 1869 (viz kapitola 3.3).

---

<sup>16</sup> František Hajniš (1815 – 1885) český básník a humorista.

### 3. Prodaná nevěsta

#### 3.1 Libreto opery Prodaná nevěsta

Autor: Karel Sabina

#### Postavy:

Krušina, sedlák (baryton)  
Ludmila, jeho žena (soprán)  
Mařenka, jejich dcera (soprán)  
Mícha, gruntovník (bas)  
Háta, jeho žena (mezzosoprán)  
Vašek, jejich syn (tenor)  
Jeník, Míchův syn z prvního manželství (tenor)  
Kecal, vesnický dohazovač (bas)  
Principál komediantů (tenor)  
Esmeralda, komediantka (soprán)  
Indián, komediant (tenor)  
Vesnický lid, komedianti, děti

#### Děj:

##### První jednání

Během pouti se všichni vesničané veselí (sbor – „*Proč bychom se netěšili*“), ale Mařenka Krušinová je smutná, protože k ní má přijít Vašek Mícha na námluvy. Kdysi totiž její otec podepsal ve finanční tísní smlouvu s Míchou o jejich manželství.

Mařenka je však zamilovaná do Jeníka Horáka, o jehož minulosti

ví jen to, že potom, co ho macecha vyhnala z domu, se potloukal světem



**Obrázek 7** František Ženíšek - Prodaná nevěsta - cyklus obrazů k operě Bedřicha Smetany

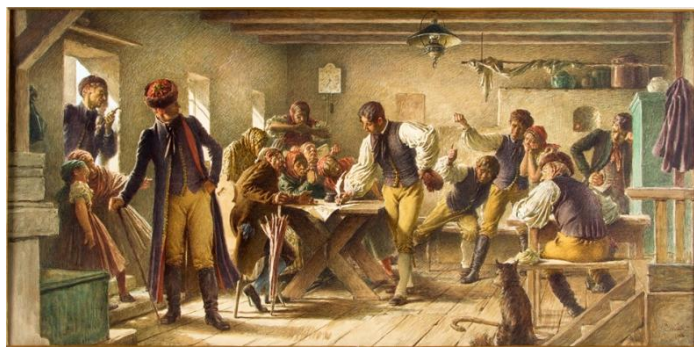
(Mařenka – „*Kdybych se takového o tobě dověděla*“). Neví, že je Jeník ve skutečnosti Míchovým synem z prvního manželství a jméno Horák je falešné. Mařenka s Jeníkem si přísahají věrnou lásku (Mařenka, Jeník – „*Jako matka požehnáním*“ – „*Věrné milování*“).

Vyjednávání manželství Mařenky a Vaška má na starosti sebevědomý dohazovač Kecal (Kecal – „*Jak vám pravím, pane kmotře*“). Ludmila Krušinová se ptá i na syna Míchy z prvního manželství, ale Kecal jí vysvětlí, že je tulák a vychvaluje Vaška (Kecal, Ludmila, Mícha – „*Mladík slušný a mravů víc tichých*“). Když se Krušinovi s Kcalem domluví, obrací se na Mařenku (Ludmila, Mícha, Kecal, Mařenka – „*Tu ji máme! Rozumně s ní pojednáme*“). Mařenka však Vaška jako svého ženicha rezolutně odmítne. Slíbila svou lásku totiž Jeníkovi, Vaška vůbec nezná a podepsaná smlouva pro ni nic neznamena. Další vyjednávání přeruší vesničané (*Polka*).

## Druhé jednání

Chasa vychvaluje pivo (sbor – „*To pivečko*“), Jeník lásku a Kecal peníze. Koktavý Vašek se obává svatby s neznámou Mařenkou. („*Furiant*“; Vašek – „*Má ma-ma-matička*“). Ta využívá toho, že ji Vašek nezná a straší Vaška, že ho chce Mařenka Krušinová utrápit k smrti. Vašek je nyní již vyděšen, protože se podle matčina přání oženit musí (Mařenka, Vašek – „*Známt' já jednu dívčinu*“). Mařenka předstírá, že se do Vaška zamilovala a chce si vzít jedině jeho. Má však podmínku a to, že se Vašek musí pod přísahou Mařenky odříct a Vašek slavnostně přísahá.

Kecal stále vyjednává s Jeníkem, nešetří radami o důležitosti peněz, pomíjivosti



**Obrázek 8** František Ženíšek - Prodaná nevěsta - cyklus obrazů k opeře Bedřicha Smetany, 1908

lásky a vhodných míst pro výběr nevěst (Jeník, Kecal – „*Nuže, milý chasníku*“ – „*Každý jen tu svou*“). Dokonce Jeníkovi prozradí, že vyjednává za Míchova syna a nabídne mu jinou dívku a navíc tři sta zlatých, když se Mařenky zřekne (Jeník, Kecal – „*Znám jednu*

dívku"). Jeník souhlasí, ale jeho podmínkou je, že Mařenku může dostat pouze Míchův syn. Kecal je spokojený, ale vesničané a Krušinovi jsou pobouřeni jeho věrolomností. Jeník je však klidný, protože má svůj plán a smlouvu o odstoupení Mařenky za tři sta zlatých podepíše svým falešným jménem Horák (Jeník – „Až uzříš“ – „Jak možná věřit“; finále – „Pojďte lidičky“).

### Třetí jednání

Do vesnice přijíždí komedianti s principálem a Esmeraldou v čele a zvou publikum na své představení (Vašek – „To-to mi v hlavě leží; „Pochod komediantů“; „Skočná“; „Produkce komediantů“). Principál má však obavy, jelikož jeho nejlepší číslo, kankán medvěda, je ohroženo, protože představitel medvěda leží opilý v hospodě. V tom si všimne okounějíciho Vaška, jak si zálibně prohlíží Esmeraldu. Díky svojí výmluvnosti a Esmeraldiným půvabům Vaška získají (Esmeralda, Principál – „Milostné zvířátko“). Vašek už se vidí hýčkaný Esmeraldou, když mu rodiče s Kecalem připomenou jeho svatební povinnost. Vašek si vzpomene na varování hezké dívky a Mařenku odmítne. Rodiče jsou ohromeni a Vašek potají mizí za Esmeraldou (Háta, Vašek, Mícha, Kecal – „Aj! Jakže? Jakže? Nechce ji?“).

Mařenka nemůže uvěřit, že by ji Jeník prodal a chce s ním mluvit (Mařenka, Ludmila, Háta, Krušina, Mícha, Kecal – „Ne, ne, tomu nevěřím“). Kecalovi se podaří přivolat Vaška (Vašek – „Co-co-co-co pořáde chcete?“) a Mařenčina intrika je tím prozrazena, takže Vašek opět proti ženění nic nemá. Mařenka



**Obrázek 9** František Ženíšek -  
Prodaná nevěsta - cyklus obrazů k  
opeře Bedřicha Smetany

si má vše dobře rozmyslet (Mařenka, Ludmila, Háta, Krušina, Mícha, Kecal – „Rozmysli si, Mařenko“).

Jeník se pokouší vysvětlit Mařence, co udělal, ale ona nechce slyšet nic víc, než odpověď, zda ji prodal (Mařenka – „Och, jaký žal“ – „Ten lásky sen“; Mařenka, Jeník – „Mařenko má“ – „Tak tvrdošíjná, dívko, jsi“). Jeník to furiantsky potvrdí a ještě jí k velké Kecalově spokojenosti přemlouvá ke svatbě s Míchovým synem (Mařenka, Jeník, Kecal – „Utiš se“).

Všichni jsou zvědaví, jak všechno dopadne (Finále – „Jak jsi se, Mařenko,

*rozmyslila*“). Mařenka nakonec se svatbou souhlasí, jako ženich však předstoupí Jeník. Teprve nyní se setkává s Míchovými a ti v něm s nelibostí poznávají staršího syna. Mařenka konečně chápe Jeníkovu lest – smlouva říká vdát se za Míchova syna, ale neříká za kterého. Kecal za výsměchu všech kapituluje. Do vší vřavy přibíhá Vašek v kostýmu medvěda a Háta ho s ostudou odvádí pryč. Jeník se smíří s otcem a může se vystrojit svatba (Mařenka, Ludmila, Jeník, Mícha, Krušina, sbor – „*Pomněte, kmotře*“ – „*Dobrá věc se podařila*“).



**Obrázek 10** František Ženíšek - Prodaná nevěsta - cyklus obrazů k opeře Bedřicha Smetany



### 3.2 Vznik opery *Prodaná nevěsta* a její první uvedení

Smetanovu operní tvorbu bychom mohli rozčlenit do několika tematických celků. Opery „*Braniboři v Čechách*“, „*Libuše*“ a „*Dalibor*“ vyprávějí o české historii, „*Hubička*“, „*Tajemství*“ a „*Prodaná nevěsta*“ popisují české lidové prostředí, „*Dvě vdovy*“ jsou přesazené z Francie také na český venkov. Poté tu jsou komicko-romantická „*Čertova stěna*“ a nedokončená „*Viola*“ podle Shakespeara „*Večera tříkrálového*“. „*Prodaná nevěsta*“ je první českou operou, která zůstala trvale na repertoáru našich divadel a stala se úspěšnou i za hranicemi.

Smetana si již za svého pobytu ve Švédsku v letech 1856 – 1861 uvědomil, že v Čechách schází národní hudba odpovídající mezinárodní úrovni. Chtěl napsat vážnou dramatickou operu z Českého prostředí a po návratu do Čech

začal hledat vhodné operní libreto. To mu nakonec poskytl Karel Sabina, přítel Karla Hynka Máchy a vůdčí revolucionář z let 1848 – 1849. Jednalo se o operu „*Braniboři v Čechách*“. Sabina byl v té době chudý, nedávno ho propustili z vězení, kde byl za svou revoluční aktivitu. Opera „*Braniboři v Čechách*“



Obrázek 11 Plakát k premiéře opery „*Braniboři v Čechách*“

vyprávěla o válečných rozbrojích po smrti Přemysla Otakara II. Premiéra této opery se konala 5. ledna 1866 v Prozatímním divadle a Smetana ji sám dirigoval. V březnu téhož roku získal Smetana za tuto operu cenu hraběte Harracha za historickou operu.

Po dokončení partitury „*Braniborů v Čechách*“ v červenci 1863 si Smetana u Sabiny objednal nové libreto. Tentokrát se mělo jednat o operu komickou, lehčího žánru, kterou se chtěl Smetana bránit vůči výtkám, které ho označovaly

za „wagneriána“. Zpočátku Smetana odmítal skládat hudbu z podnětů Českého folklóru a chtěl spíše komponovat na základě jeho zkušeností z Evropy. Dokonce i František Ladislav Rieger Smetanovi řekl, že skutečně národní česká opera může vzniknout pouze z navázání na českou lidovou píseň, Smetana ho však odbyl s tím, že nemá mluvit o věcech, kterým nerozumí. Josef Srb – Debrnov<sup>17</sup> na tuto hádku vzpomíná takto: *„Starosta Hlaholu dr. Taxis pozval nás, všechny členy prozatímního výboru, k zábavným večerům, jež se každého úterka v jeho domě V Jámě konaly a kde se scházela elita české společnosti. Býval tam Palacký, Erben, Rieger, Wocel, Tonner, dále Macháček se svými dvojčátky a manželkou, slečna Malá, Kolár starší, Smetana, Pivoda, Lukes, Heller, Sklenář, Procházka, pak my ostatní caparti Barák, Bendl, já a jiní. (...) Mluvílo se mezi pány matadory též o české opeře. (...) Při rozhovoru o tom pravil dr. Rieger, že je snadno napsati operu vážnou, historickou, ale napsat operu lehčího slohu ze života lidu (českého), to že se tak snadno nikomu nepodaří. Proti tomu ozval se Smetana a pravil, že se také o tuto věc zasadí, a myslí, že ji se zdarem provede. Rieger tomu odporoval, právě, že by podkladem takové opery musily býti české písně národní; tomu opět odporoval Smetana právě, že tím způsobem vznikla by směsice písní různých, jakýsi quodlibet, ale žádné dílo jednotné, umělecké. Hádky byla dosti prudká, až konečně Smetana řekl Riegrovi, tomu že nerozumí, ale on jako hudebník že o věc se zasadí (...) a bylo po přátelství s dr. Riegrem.“* (Bartoš 1954: 56) Poté prosby o komickou operu byly stále naléhavější, také Jan Neruda Smetanu k jejímu vytvoření stále pobízel. A tak se Smetana rozhodl použít opět Sabinovo libreto, za které mu zaplatil zřejmě deset zlatých. První verzi textu mu však vrátil a také během samotného komponování požadoval mnohé úpravy. „Prodaná nevěsta“ tak získala úplně novou podobu, než jakou měla při svém prvním provedení.

Ke jménu doposud bezejmenného Sabinova díla Smetanu mohl inspirovat název veselohry „Prodaná láska“ Jana Nerudy, nebo „Ženich provdává svou nevěstu“ Theodora Wehla. Sabinův příběh nebyl příliš originální. V té době byla velmi oblíbenou postavou postava dohazovače (již např. v Sabinově „Věčném ženichovi“, nebo v Tylově „Starém flašinetáři“), která také v této opeře získala své místo. Libreto je v mnoha směrech naivní, příběh není věrohodný a nemá logickou výstavbu (Jeníka nikdo ve vsi nepozná, nikdo neřeší jeho podvod s podpisem smlouvy falešným jménem Horák). Jedná se vlastně o anekdotu,

<sup>17</sup> **Josef Srb – Debrnov** (1836 – 1904) český hudební spisovatel a organisátor, spoluzakladatel Hlaholu, Smetanův přítel a rádce.



kteřá ani jazykově a básnicky nebyla příliš silná. Smetana v textu hodně částí změnil, nebo je vypustil. Povýšila ji až Smetanova hudba na lyricko – dramatický příběh, který postavám vdechl psychologický rozměr. Sám Sabina se o svém libretu vyjádřil takto: „Kdybych tušil, co Smetana z té mé operety udělá, byl bych si také já dal větší práci a napsal mu lepší i obsažnější libreto.“ (Bartoš 1954:86)

První Smetanovy črty k této opeře pocházejí již z léta 1863, kdy Smetana pobýval u svých příbuzných v Lamberku u Obříství. Použil již svůj dřívější hudební materiál, např. ve sboru „Proč bychom se netěšili“ nacházíme motivy ze zápisků z Göteborgu nazvané „Sbor ve veselohře“, nebo v úvodu prvního jednání zní téma ze Smetanových klavírních „Svatebních scén“<sup>18</sup> z roku 1849, což je vůbec nejstarší motiv, který Smetana v opeře použil. Předehru dokončil pravděpodobně v polovině roku 1864, ale celá opera byla ve skice hotova až na jaře roku 1865. První znění opery bylo podstatně kratší, než je dnes. Smetana Sabinovo libreto zkrátil pouze na dva akty odehrávající se na vesnické návsi za posvícení. Hudební celky propojil mluveným slovem. Smetanově deníku z roku 1965 čteme: „Ten rok jsem dohotovil první svoji komickou operu a dal jsem jí sám jméno *Prodaná nevěsta*, protože básník textu Sabina nevěděl, jak ji pojmenovat. Byla ve 2 jednáních a s prosou. Umínil jsem sobě pokusit se, jestliže se mi podaří, lehčí sloh, o kterém jsem dosud nikdy nepracoval (mimo těch dvou pimprlových předeher), všem svým odpůrcům dokázat, že umím se velmi dobře pohybovat v menších hudebních formách, co mně oni upírají, jelikož prý jsem tuze zarytý Wagnerián, abych to trefil. Též jsem hleděl všude ve všech číslech národní ráz hudby zachovati. Velmi příznivý výsledek dokázal později, že se mně to podařilo.“ (Bartoš 1954: 80)



**Obrázek 12** Marguerite Bedel

První verze také neobsahovala žádné taneční vložky. Sabina sice v původním textu využil popularity tanečnice Marguerite Bedel „Rigolbocheové“<sup>19</sup> v mluveném slovu Principála, ale Smetana tuto větu vyškrtl kvůli pomíjivosti.

<sup>18</sup> „Svatební scény“ Smetana složil ke svatbě své žákyně Marie Thunové. Do *Prodané nevěsty* z nich přebral 3. část skladby „Svatební veselí“.

<sup>19</sup> Marguerite Bedel byla členkou francouzské baletní společnosti hostující v pražském Novoměstském divadle v roce 1864; proslavila se tancem kankán v baletu „Kouzelná nožka“, kde účinkoval také Jindřich Mošna, který se stal prvním Principálem v „*Prodané nevěstě*“.

Původní Principálův text zněl takto: „...Medvěd (...) prováděti bude veliký k této pouti z Frankreichtu zvláště sem přivezený kankán, při němž slečna Esmeralda napodobošovati bude proslulou svými pohyby a po celém světě pověstnou pannu Rigolbochovou, ku kterémužto představení slavné publikum se vší úctou a vážností se zve.“ (Panenka, Součková 2004: 25)

Premiéra „Prodané nevěsty“ se konala 30. května 1866 v Prozatímním divadle,



**Obrázek 13** Plakát k premiéře „Prodané nevěsty“

kdy Čechům neustále hrozil rakousko – pruský válečný konflikt. Premiéru dirigoval opět sám Smetana. Kdo byl režisérem tohoto představení, se však můžeme jen dohadovat.

Nejpravděpodobněji se jednalo o Františka Sáka<sup>20</sup>, což dokládají

vzpomínky Smetanova přítele Josefa Srba-

Debrnova. Jiné prameny zmiňují Franze Thomého<sup>21</sup>, proti jeho režírování však mluví vzpomínka Adolfa Čecha<sup>22</sup> na Thomého vztah k české opeře: „Kdo nikdy do českého divadla nevstročil, byl vlastní jeho ředitel Thomé (...), aby si poslechl českou operu.“ (Panenka, Součková 2004:26) Stejně obtížné je také rekonstruovat výtvarnou stránku premiéry a podobu kostýmů. Snímky prvních představitelů se nedochovaly s výjimkou Principála v podání Jindřicha Mošny. Kostýmy následujících obsazení obsahovaly kombinaci městského a venkovského oděvu a byly inspirované lidovým krojem z různých oblastí Čech. První známá podoba kostýmu Mařenky z let 1866 – 1869 a kostýmy pánského sboru obsahují plzeňské krojové motivy. Je možné, že Smetana, který v Plzni studoval, zasahoval do podoby kostýmů, faktem ale je, že západočeský kroj byl obecně známý a jako jeden z mála v Čechách v té době opravdu živý. Dekorace premiéry vytvořené Josefem Macourkem sloužila obecně ke hrám s venkovskou tematikou.

<sup>20</sup> František Sák (1817 – 1884), český zpěvák, basista, režisér, návrhář kostýmů.

<sup>21</sup> Franz Thomé (1807 – 1872), rakouský divadelní herec a režisér.

<sup>22</sup> Adolf Čech (1841 – 1903), český zpěvák a dirigent.

První obsazení sólistů nebylo podle kritiků příliš dobré. První Mařenkou byla slečna Eleonora z Ehrenbergů, zpívala ji však pouze dvakrát. Lyrická poloha Mařenčina partu této výborné kolorатурní sopranistce příliš neseděla a později hrála pouze malou roli Háty. Role Jeníka se ujal Jindřich Polák, nebyl ale příliš herecky zdatný a podle kritiky byl jeho výkon nepřirozený a nedbalý. František Hynek v roli Kecala zaujal svým silným hlasem a mimořádným rozsahem, ale měl silný německý přízvuk a žádnou hereckou invenci. Vaška ztvárnil Josef Kysela, který byl lepší herec než zpěvák. Josefína Procházková v roli Ludmily vystoupila pouze třikrát, Josef Paleček jako Krušina pouze dvakrát. Role Míchy se na premiéře ujal Vojtěch Šebesta, Hátu ztvárnila Marie Písařovicová, Esmeraldu Terezie Ledererová a Josef Křtín vystoupil jako Indián. Úspěch měl Jindřich Mošna v roli Principála díky svému pohybovému a komediálnímu talentu. V této roli vystupoval sám od roku 1866 do roku 1895 a poté s alternacemi až do roku 1907, celkem odehrál 446 představení. Jeho akrobatické kousky během skočné se staly pověstnými (např. salto mortale, polykání mečů a házení koulemi).

Na samotnou práci s herci a ubohou choreografií vzpomíná Edmund Chvalovský<sup>23</sup>, což také dokládá Sákovu práci na postu režiséra: *„...Pokud sólisté nebo sbor nezpívali, tak stáli, kde stáli, a stáli ponejvíce bez pohnutí (...); přišla-li řada zpěvu na sbor, postoupil na krok a mechanicky pohyboval rukama nahoru a dolů. A když měl zpívat sólista, předstoupil až před rampu na zemi – a odzpíval svůj part. Gesta a pohyby byly stereotypní – milovník měl levou na meči neb na kordu a pravou agiroval. Jednou šla ruka do výše až nad hlavu, jednou zase klesla dolů; pak položil pravou ruku na srdce, a byla-li scéna zvlášť tklivá, sepal obě ruce. Když odzpíval árii neb svůj part, klesly ruce a zpěvák ustoupil o několik kroků zpět mezi ostatní sólisty.“* (Panenka, Součková 2004: 31)

Premiéra nebyla zcela vyprodaná, ale měla úspěch. Pochvalně se o ní vyjádřil i Jan Neruda v Národních listech, kde napsal, že melodie tryskaly z duše národa. Úvodní sbor *„Proč bychom se netěšili“* musel být dokonce opakován. Smetanův přítel Josef Srb – Debrnov na premiéru vzpomíná takto: *„...v divadle jsem sám nebyl, ale čekal na konec, a když obecenstvo vyšlo z divadla, tázal jsem se, jak to dopadlo; někdo to chválil, druhý kroutil hlavou a jeden známý hudebník, kapacita a varhaník věhlasný pravil mi: ‚To není žádná komická opera,*

---

<sup>23</sup> Edmund Chvalovský (1839 – 1934), český herec, divadelní a operní režisér.

*ta se nepovedla a neudrží se; začáteční sbor je pěkný, ale to ostatní se mi nelíbí.' Později se ukázalo, že ten pán špatně prorokoval."* (Bartoš 1954: 86)

Repríza opery se konala již 2. června 1866, tentokrát v letním Novoměstském divadle. Návštěvnost byla však ještě menší a toto uvedení bylo zároveň derniérou. 16. července 1866 skutečně vypukl válečný konflikt a Smetana se svou rodinou odešel z Prahy do Nové Huti u Berouna. Obával se totiž pronásledování kvůli svým protiněmeckým „*Braniborům v Čechách*“. Do Prahy se vrátil v srpnu, kdy Rakousko uzavřelo s Prusy mír.

### 3.3 Úpravy Prodané nevěsty do finální podoby

Nové nastudování „*Prodané nevěsty*“ mělo premiéru 27. října 1866. Tentokrát se režie ujal Josef Jiří Kolár<sup>24</sup>. Pravděpodobně použil Macourkovy kulisy, které obohatil o další dekorace. Toto představení navštívil i císař František Josef I., který po skončené válce objížděl zemi. Dvorní protokol předepisoval, aby byl na jevišti při panovníkově návštěvě přítomný i balet, a tak Smetana do druhého dějství umístil tanec cikánů z „*Braniborů v Čechách*“, který nastudovala paní Mišková. To Smetanu přivedlo na myšlenku, že by lidový tanec mohl operu dost obohatit. Císař byl nakonec přítomen pouze prvnímu jednání. Došlo také ke změnám v obsazení. V roli Mařenky Eleonoru z Ehrenbergů nahradila Terezie Rückaufová a díky jejímu mladému projevu a jasnému hlasu se z Mařenky stalo sympatické venkovské děvče. Josef Paleček, který v předešlém nastudování zpíval Krušinu, nyní vystoupil jako Kecal a ukázalo se, že mu tato role sedí daleko víc. V roli Krušiny ho vystřídal Petr Doubravský, který byl známý svým bohémským způsobem života.

„*Prodanou nevěstu*“ všichni nepřijali kladně. I historik František Palacký považoval libreto za přisprostlé a podle Národních listů zde byl vesnický život pojat povrchně. Smetana na této opeře dále pracoval a 29. ledna 1869 měla v Prozatímním divadle premiéru další verze. Opera stále měla pouze dvě jednání, ale Smetana připsal polku se sborovým zpěvem „*Pojď sem, holka, toč se, holka*“, mužský sbor „*To pivečko, to věru je nebeský dar*“ a Mařenčinu árii „*Ten lásky sen*“. Choreografii pravděpodobně vytvořila Marie Hentzová, ale nemáme o ní žádné zmínky. Režie i kulisy zůstaly v rukou předešlých tvůrců Kolára a Macourka. V obsazení došlo ke změně v rolích Jeníka (Jan Ludevít Lukes), Ludmily (Ema Sáková) a Háty (Betty Hanušová).

Po třech reprízách Smetana přeskupil scény do třech jednání, které se odehrávaly na návsi, v hospodě a opět na návsi. Také připsal Pochod komediantů, Furianta a Skočnou, která nahradila tanec. Stále zde zůstaly mluvené dialogy mezi hudebními čísly. K těmto změnám došlo kvůli jednání o uvedení „*Prodané nevěsty*“ v Paříži, ke kterému ale nakonec nedošlo. V této podobě byla „*Prodaná nevěsta*“ uvedena 1. června 1869 v Novoměstském divadle. Představu o podobě tanců, jejichž choreografii nejspíše vytvořila Marie Hentzová, máme díky dopisu Josefa Palečka Smetanovi: „*Jak to u nás tančejí,*

---

<sup>24</sup> Josef Jiří Kolár (1812 – 1896), český herec, překladatel, spisovatel a divadelní režisér

*to není žádný národní tanec, vůbec ne to, co jste Vy chtěl v hudbě naznačit. Bylo by tedy nejlépe, kdybyste se s někým dohodl, kdo vše ty národní tance zná, které Vy ve Vaší hudbě máte a co možná popsal a zároveň s partiturou vše zaslal.*" (Panenka, Součková 2004: 35) Došlo také opět ke změnám v obsazení. Mařenku zpívala krásná Emilie Bubeníčková, která měla velký úspěch, po premiéře však odešla do angažmá v Paříži. Roli Vaška získal Antonín Barcal a pozvedl ji z fraškovitého pojetí.

Josef Paleček a dirigent Eduard Nápravník chtěli, aby se „*Prodaná nevěsta*“ uvedla v Petrohradu, a tak se Smetana pustil do dalších úprav, které již byly definitivní. Nutností bylo změnit mluvené slovo v recitativy, Smetana tedy zkrátil Sabinovy dialogy a zhudebnil je. Poslední změnou bylo přesunutí Furianta do druhého jednání. V této podobě se opera hrála 25. září 1870 v Prozatímním divadle. Jednalo se o verzi, kterou známe dnes. Z této doby máme také zprávu v Národních listech o provedení furianta ve 2. jednání, jehož choreografkou zůstala Marie Hentzová: *„V malá jizbě směstnána jest mládež mužská, za nimi již k baletu (či hopcování) stojí připraveny tanečnice, beze všeho zevnějšího podnětu a bez hudebníků započne tanec, a aby bylo více místa, odejdou všichni ostatní přítomní a baletní soubor odtančí si své číslo – a aby byla iluze ještě větší, udělá každá tanečnice váženému publiku svou poklonu (...) Což by to vše nedalo se živěji a účinněji provésti v otevřené zahradě hospodské, s pěkným pozadím, s hudebníky na scéně, s malebnou stafáží celého sboru, jehož je ku konci zapotřebí, což nepodává prostrannost jeviště k tomu dosti příležitostí?“* (Panenka, Součková 2004: 38) V petrohradském Mariinském divadle měla opera premiéru 11. ledna 1871 v režii Josefa Palečka, ale tisk ji zkritizoval. Zmizela tak brzy z repertoáru, i když u publika měla úspěch. V této verzi již byly četné změny v obsazení a každá role měla alternace, s výjimkou principála v podání Jindřicha Mošny.



**Obrázek 14** J. Mošna jako Principál



### 3.4 Zajímavosti z dalších uvedení Prodané nevěsty v Praze

Smetana dirigoval „*Prodanou nevěstu*“ naposledy 22. června 1874. Poté se u něj začaly projevovat sluchové halucinace a hučení v uších. V říjnu téhož roku, kdy se jeho hluchota zhoršila, převzal řízení kapelník Adolf Čech. První představení „*Prodané nevěsty*“ které dirigoval, bylo její padesáté uvedení 24. října 1874.

V roce 1876 poprvé zazněla „*Prodaná nevěsta*“ ve Smetanově rodné Litomyšli, kde ji nastudovali ochotničtí zpěváci a muzikanti jen s několika nástroji.



**Obrázek 15** Adolf Čech

V nastudování, které mělo premiéru 13. února 1879, hostovala první tanečnice divadla Principe Umberto ve Florencii Karolina Höflichová. Zatančila sólo v polce a furiantovi. Později Höflichová působila jako baletní mistryně v Prozatímním divadle a vytvořila i choreografie tanců z „*Prodané nevěsty*“.

Slavnostní sté uvedení „*Prodané nevěsty*“ se konalo 5. května 1882, a protože Národní divadlo vyhořelo, bylo představení přesunuto do Nového českého divadla, které stávalo na horním konci Žitné ulice a sloužilo jako letní scéna Prozatímního divadla. Bylo dřevěné a vešlo se do něj pouze tisíc diváků. Mnoho zájemců se proto na představení nedostalo a z dobových zpráv víme, že diváci byli v divadle natěsnáni „*jako do slanečkového soudku holandského rybáře*“. Toto uvedení bylo také významné novou choreografií baletního mistra Václava Reisingera, který se snažil dát tancům významový smysl.



**Obrázek 16** Maketa scény 1. jednání;  
23. 11. 1883

V Národním divadle „*Prodaná nevěsta*“ poprvé zazněla 23. listopadu 1883. Při té příležitosti byl sbor rozšířen o dvacet členů pěveckého spolku Hlahol.

V polovině roku 1883 poprvé vystoupil v „*Prodané nevěstě*“ tanečník a od roku 1884 baletní mistr Národního divadla Augustin Berger, a to jako Paňáca ve scéně Komediantů. Do té doby zde tančily jen ženy. Tanečníka Berger prosadil také v Polce a Furiantu.

Koncem roku 1883 ředitel Národního divadla František Adolf Šubert<sup>25</sup> chtěl, aby Národní divadlo viděli i lidé z jiných krajů Čech. Začal vypravovat tzv. divadelní vlaky, kterými za snížené jízdné mohli přijet lidé z různých měst. Jízdenka platila současně i jako vstupenka do divadla a „*Prodanou nevěstu*“ tak navštívili obyvatelé Kolína, Českého Brodu, Nymburka, Olomouce, Jičína, Hradce Králové, Přelouče, Jílového a dalších. Vlaky vozily diváky i z Budapešti, Záhřebu, Vídně, nebo Drážďan.

Bedřich Smetana zemřel 12. května 1884 a v den jeho pohřbu 15. května se hrála „*Prodaná nevěsta*“ jako vzpomínka na něj.

Konce roku 1884 podobu „*Prodané nevěsty*“ významně ovlivnil Augustin Berger. Prosadil lidový kroj jako kostým i pro tanečníky a v jeho choreografii získala polka i furiant děj. Sám zde i tančil, vyzíval tanečnice k tanci, a ty ho odmítaly. Ve Skočné vystupoval Jindřich Mošna v roli Principála a prováděl různá cirkusová a kouzelnická čísla. Berger na něj vzpomínal: „*Mošna jako principál dělal eskamotéra. Ukázal prázdný šátek a svázal ho do uzlíku. Vašek se postavil s uzlíkem ke kulise. Principál namířil na šátek pistolí a vystřelil. Mezitím ze zákulisí hodili do uzlíku živého králíčka, kterého Mošna po výstřelu vytáhl za uši a vychloubavě jím zamával do publika.*“ (Panenka, Součková 2004: 47)

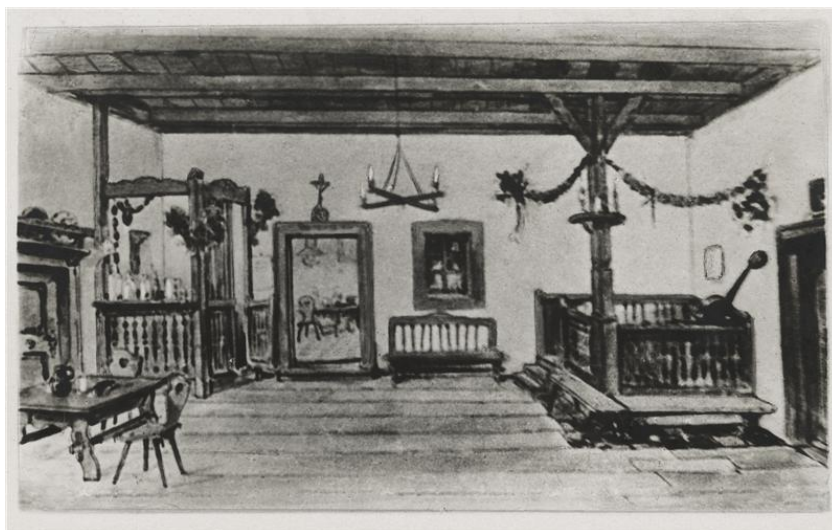


**Obrázek 17** Augustin Berger - Furiant; 1909

<sup>25</sup> František Adolf Šubrt (1849 – 1915), český dramatik, prozaik a divadelní historik.



Významné bylo nové nastudování opery dirigenta Adolfa Čecha v režii Josefa Šmahy<sup>26</sup>. Premiéra se konala 8. května 1892, což bylo zároveň dvoustým uvedením. Toto nastudování bylo oceňováno z hlediska národopisného,



**Obrázek 18** Návrh scény 2. jednání; Robert Holzer; 8. 5. 1892

což bylo zásluhou

výtvarníka Edmunda Chvalovského. Jelikož se používaly kostýmy s plzeňskými prvky lidových krojů, vypravil se na Plzeňsko pozorovat typické znaky zdejších chalup. Své poznatky předal malíři kulis Robertu Holzerovi.

1. června 1892 byla „*Prodaná nevěsta*“ uvedena na Mezinárodní hudební a divadelní výstavě ve vídeňském Výstavním divadle v Prátru, jejíž organizátorkou byla kněžna Paulina Metternichová. Jednalo se o první zájezd Národního divadla. I přes obavy, že český soubor ve světové konkurenci neobstojí, sklidili obrovský úspěch a zastínili ostatní zúčastněné soubory (Národní divadlo z Budapešti, Deutsches Theater z Berlína, polský soubor umělců ze Lvova, Comédie Française z Paříže). Choreografem této inscenace byl Augustin Berger. Berger ve svých pamětech uvádí: „*Primabalerina Grimaldiová tančila se mnou polku, kterou tančil i celý baletní sbor. A bylo tou skutečně tak, jak o tom píší Dějiny Národního divadla, že ke konci aktu, když se rozvířila polka, obecenstvo nebylo sebe mocno, že bylo prostě okouzleno, že celé divadlo přímo zářilo. Potlesk neustával a byli jsme už připraveni po mnohém děkování opakovat finale polky. A což teprve furiant a skočná, jež tančily se mnou mimo baletní sbor slečna ze Schoepfů, pozdější paní Borecká, a Adéla Srnová. Od poloviny furianta neustal už nadšený potlesk celého hlediště a burácel ještě dlouho po tanci.*“ (Hájek 1942: 179) Režisér Edmund Chvalovský vypráví: „*Napětí obecenstva dosáhlo své výše – a ouvertura započala. Hráli přímo brilantně – a ojedinělá předehra ukončena. Příšerné ticho v hledišti (...), ale pojednou, a rázem,*

<sup>26</sup> Josef Šmaha (1848 – 1915), český herec, režisér, dramatik, divadelní ředitel a pedagog.

*zaburácel jástot a nadšení s takovou vehemencí, jak jsem to nikdy ani předtím, ani potom na jevišti nezažil.*" (Panenka, Součková 2004: 55) Díky úspěchu ve Vídni se hned následující rok opera uvedla v zahraničí a to v Berlíně, Chicagu a opět ve Vídni.

Jubilejní 300. uvedení opery 25. září 1895 bylo zahájeno průvodem postav ze všech Smetanových oper. Hudba k průvodu byla poskládaná z hudebních motivů příslušných oper.

V roce 1900 opustil Národní divadlo Augustin Berger a v „Prodané nevěstě“ tančily opět pouze baletky. Až 6. ledna 1901 se v programu objevilo jméno nového baletního mistra Národního divadla Achilla Viscusiho, jako sólového tanečníka. Od roku 1899 také v Národním divadle začala tančit Anna Korecká, která se stala od roku 1900 primabalerínou. V „Prodané nevěstě“ tančila polku, furianta a skočnou.



**Obrázek 19** Anna Korecká v kostýmu na Skočnou



**Obrázek 20** Nástěnná výšivka

O populárnosti „Prodané nevěsty“ na přelomu století nám svědčí mnoho suvenýrů s motivy z této opery. Oblíbené byly barvotiskové pohlednice, figurky, výšivky, malované hrnečky, džbánky a talíře a další

formy pseudolidového

umění.

Významnou změnou bylo nové nastudování dirigenta Karla Kovařovice, které mělo premiéru 12. května 1909, na 25. výročí úmrtí Bedřicha Smetany. Kovařovic spolupracoval s režisérem Robertem Polákem a vznikla tak opera s pevnou jednotnou dramatickou stavbou a jasnou formou. Předtím byla opera spíše sledem hudebních čísel. Choreografem této inscenace byl Achille Viscusi. Jak uvádí ve svém



**Obrázek 21** Tanečníci Josef Müller a Růžena Janečková; 12. 5. 1909

článku z roku 1965 k dvacátému výročí Viscusiho smrti slovenská historička Eva Jaczová, Viscusi se velmi zajímal o náš folklor (radil se i s Čeňkem Zíbrtem o podobě našich tanců při tvorbě choreografie „*Slovanských tanců*“ v roce 1901) a jako první choreograf zavedl v tancích kruhové formace.

V této době Mařenku zpívala již mezinárodně uznávaná sopranistka Ema Destinnová<sup>27</sup>. Kritiky na ni se však rozcházejí. Např. Zdeněk Nejedlý ji označoval za nejpravdivější Mařenku ze všech, jiní ji kritizovali za nedostatek smyslu pro komické situace. Při slavnostním pětistém uvedení 8. srpna 1909 se na Destinnovou přišla podívat první Mařenka z roku 1866 Eleonora z Ehrenbergů. Destinnová odezpívala v Národním divadle ale pouze třináct představení, první v roce 1903 a poslední v roce 1919. Byla však velmi úspěšnou Mařenkou na mnoha zahraničních scénách (např. v New Yorku 19. 2. 1909 s dirigentem Gustavem Mahlerem).



**Obrázek 22** Ema Destinnová jako Mařenka; 1909

„*Prodaná nevěsta*“ byla prvním představením odehraným

v přírodním divadle v Šárce 16. května 1913. Podnikatel Antonín Fencel a basista



**Obrázek 23** První barevná fotografie kostýmů z *Prodané nevěsty*; Šárka 3. 6. 1913

Emil Pollert si zde pronajali svažitý pozemek patřící k hostinci v Čertově mlýně. V březnu roku 1813 si od nich tento areál najalo Národní divadlo. Fencel s Pollertem zajistili stavbu jeviště s orchestřištěm, hlediště a technicko – provozní příslušenství.

Celková hrací plocha obsáhla 4000 m<sup>2</sup>. Hrál

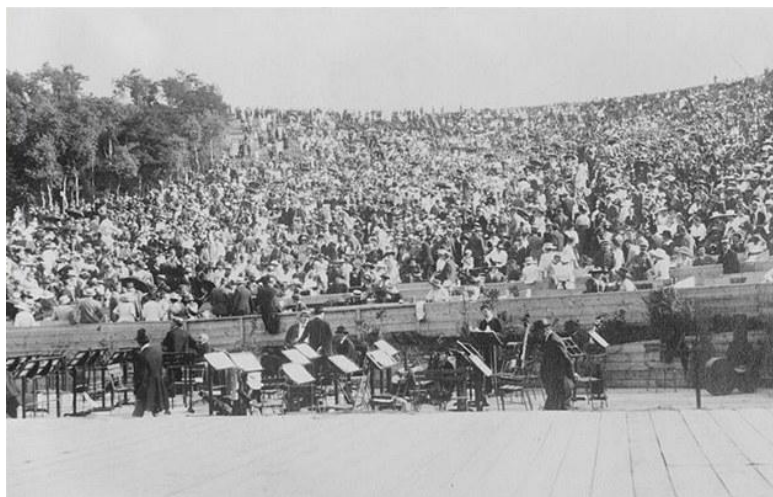
se vlastně všude a pořád. Celkový počet účinkujících dosáhl údajně šesti set. Premiéru dirigoval Rudolf Zamrzla a choreografem byl Augustin Berger. Někdo

<sup>27</sup> Ema Destinnová (1878 – 1930), vlastním jménem Emilie Pavlína Věnceslava Kittlová, česká světoznámá operní pěvkyně



byl představením nadšen, jiní si stěžovali na špatnou akustiku a fakt, že souběžné herecké akce odvádějí pozornost od hlavního děje. Každopádně toto venkovní představení shlédlo několik desítek tisíc diváků, i když se hrálo tohoto roku pouze třikrát. Další dvě představení „Prodané nevěsty“ se zde uskutečnily až v roce 1919. V roce 1920 zde „Prodanou nevěstu“ uvedla zpěvohra Vinohradského divadla. Divadlo bylo za podpory městské části Prahy 6 obnoveno v roce 2005, kdy zde byla opět uvedena „Prodaná nevěsta“. Poté se zde hrála i v letech 2006 a 2013, což bylo sté výročí této scény a představení navštívilo rekordních 17 tisíc diváků.

Druhý den po pádu monarchie a vzniku samostatného československého státu 29. října 1918 se v Národním divadle



**Obrázek 24** Pohled do hlediště v Šárce; 1919

hrála „Prodaná nevěsta“ místo plánovaného Wagnerova „Bludného Holanďana“. Basista Jan Huml vzpomíná: „V týž den dopoledne, kdy se již strhávaly rakouské emblémy z domů, kde byly umístěny státní úřady a byly nošeny k Vltavě, kde za jásotu byly utopeny, měla opera na jevišti zkoušku. Co zkoušíme, přijde a přeruší nás na jevišti prokurista Společnosti Národního divadla J. Kučera a hlásí Kovařovicovi: ‚Pane šéfe, venku na ulicích je revoluce, je převrat, místodržitelství suspendováno. Dnes již zůstane na večer ustanovená Carmen, ale zítra, co myslíte, že by bylo nejlépe?‘ Kovařovic nesmírně radostně překvapen pod dojmem takové události zvolá: ‚Nu, v první den svobody, to musí být Prodaná.‘ A skutečně divadelní cedule 29. října 1918 nesla také zmíněný nadpis ‚v první den svobody‘. Večer Kovařovic s orchestrem překonávali sama sebe. Nadšení neobvyklé propuklo hned po ouvertuře s takovou elementární silou, že mráz nás přešel. Vyhrnula se opona a scéna zářila v kalvodovské výpravě mimořádným kouzlem a jasem. Ze všech koutů sálalo cosi tak neobvykle hřejivého a tak neobvykle šťastného. Byl to náš český obrázek, náš český život v první den svobody!“ (Panenka, Součková 2004: 93) Před začátkem představení herečka

Leopolda Dostalová recitovala báseň Jana Nerudy „*Jen dál*“ a po prvním jednání se zpívala národní hymna.

„*Prodaná nevěsta*“ se hrála i v listopadu téhož roku, kdy Stavovské divadlo, tehdy scénu Německého zemského divadla, obsadili legionáři a demonstranti, mezi nimiž byly i členové pražských divadel. Jednalo se o odvetu za nepokoje, které se odehrály v Teplicích a Chebu, kde české vojenské jednotky zničily pomníky Josefa II. a chebští Němci se jim pomstili tím, že zdemolovali českou školu a uřezali copy německým dívkám majícím poměr s českými vojáky. Na oplátku dav v Praze zpustošil redakce německých deníků a násilně vnikl právě do Stavovského divadla. Na rychlo byli svoláni všichni účinkující a ještě ten večer se zde představení odehrálo. Tento násilný akt bylo třeba vyřešit i právně a Stavovské divadlo připadlo pod správu Národního divadla 5. prosince 1920, i když původní smlouva měla trvat až do roku 1928. Mnoho osobností odsuzovalo násilí, ke kterému během tohoto činu došlo, mezi nimi např. i prezident T. G. Masaryk, který již od té doby nikdy do Stavovského divadla nešel.

T. G. Masaryk se zúčastnil tisícího uvedení „*Prodané nevěsty*“ 30. května 1927 v Národním divadle, spolu s dalšími významnými osobnostmi českého politického i kulturního života, Smetanovými potomky a bývalými účinkujícími např. Adolfem Krössingem, Annou Veselou, Hanou Cavallarovou a dalšími. Choreografem byl tehdy Remislav Remislavský, který však naplňoval záměry režiséra Ferdinanda Pujmana o to, aby taneční čísla nevypadala příliš profesionálně a zdůraznila neumělost potulných komediantů.

Nové aranžmá tanců vytvořil hostující Joe Jenčík při dvanáctistém uvedení „*Prodané nevěsty*“ 2. listopadu 1932. Chtěl tance zbavit starých baletních klišé a dodat jim dramatický význam. Kritici dobových Národních listů o jeho choreografii psali: „*Křehkost a graciéznost dívek mile kontrastovala s pružnou elegancí a chlapeckou brutálností tanečníků...*“ (Panenka, Součková 2004: 101) Jenčík již v roce 1925 vytvořil choreografii „*Prodané nevěsty*“



**Obrázek 25** Návrh kostýmu Jeníka od Josefa Lady

uváděné v Německém divadle v Praze, kde baletní sbor tvořil 24 párů, Jenčík tančil polku a s Mizzi Zamarou a furianta se Sašou Machovem. Kritika tance označila za „*nádherně nastudované*“. (Gremlicová 2002: 114)

V roce 1922 vznikl neumělý němý film režiséra Oldřicha Kmínka. Prolog je pojatý jako výlet Mařenky a Jeníka vlakem do Prahy, při kterém se seznámí. Dalším filmem byl již zvukový film Svatopluka Innemana z roku 1933, nebyl však příliš zdařilý. Ve stejném roce byla „*Prodaná nevěsta*“ poprvé nahrána na gramofonové desky a o rok předtím, 7. dubna 1932, byla v přímém přenosu vysílána na rozhlasové stanici Praha.

Od 17. října 1935 byl šéfem opery Národního divadla dirigent Václav Talich. Za jeho éry se „*Prodaná nevěsta*“ uvedla ve třech podobách a to v letech 1936, 1938 a 1943. K prvnímu uvedení vytvořil kulisy Josef Lada. Kostýmy byly také inspirované Ladovými postavičkami z obrázků. Lada vypráví: „*Prodaná nevěsta je už jakési sakrosanktum a dávno se zapomnělo, že je to komická opera. Komická opera má být tedy komická a ne důstojně vážná, jak si leckdo Prodanou nevěstu představuje. Mně říkali známí, že budu bit tak jako tak, neboť troufat si na Prodanou nevěstu je prý trestuhodná opovážlivost. (...) Ti staří, kteří pamatují výpravu ještě s perníkářskými krámy,*



**Obrázek 26** Návrh kostýmu J. Lada pro tanečnice

*spoustou kaširovaného perníku, chtěli by mít prodanou nevěstu stále vypravenou se všemi realistickými podrobnostmi. Mladým lidem to naopak všechno vadí a přáli by si redukovat kulisy na nejmenší míru: aby jenom jakási éterická mlžina obklopovala zpěváky, aby vynikl jen zpěv a divákova pozornost nebyla od hudby odváděna mnohými podrobnostmi ve výpravě a v komplikování scén. Těmto protichůdným nárokům se tedy nezachová nikdo. Aby se získala slušná výprava do Prodané nevěsty, navrhuji toto: předně slušný honorář, jenž by nebyl pouhou náplastí za utrpené příkoří od nekritické kritiky. Za druhé: nestrannou kritiku, jenž by skutečně spravedlivě a uvážlivě kritizovala a nemlátila hlava nehlava nevinné spolupracovníky nepohodlných divadelních pracovníků. Za třetí: více času!”* (Panenka, Součková 2004: 108) Lada byl totiž osloven až v létě roku 1936, přičemž premiéra byla již 24. října. Nové tance nastudoval Joe Jenčík,

tehdy už řádný choreograf a druhý baletní mistr vele Jelizavety Nikolské. Repríze 26. října byl přítomen prezident T. G. Masaryk a 29. října rumunský král Carol II. a princ Michal.

Premiéra druhého Talichova uvedení „*Prodané nevěsty*“ se konalo několik dní po vyhlášení „Druhé republiky“ 13. října 1938. Představení 14. prosince se konalo na počest nově zvoleného protektorátního prezidenta Emila Háchy. O tomto uvedení se Talich vyjádřil: *„Nevadí, že náš smích bude tišší a v tváři nám přibude o jednu bolestnou vrásku víc. Z radosti, která prošla očistcem bolesti, rodí se krásnější, hodnotnější a bohatší život, než jaký je s to vytvořit povrchní požitkářské veselí, jemuž jsme se až příliš oddávali plných dvacet let. Zhroutilo se rázem tolik vychvalovaných koncepcí a plánů politických, hospodářských a jiných. Jediné, co stojí pevně, je náš kulturní odkaz minula a v něm ovšem Smetana na prvním místě.“* (Panenka, Součková 2004: 113) Výtvarnou výpravu tentokrát vytvořil malíř Vincenc Beneš, který se inspiroval jižními Čechami. Režisérem byl Hanuš Thein, avšak jeho jméno muselo být odstraněno z plakátů, kvůli jeho židovskému původu. Po druhé repríze bylo odstraněno také



**Obrázek 27** Václav Talich



**Obrázek 28** V. Talich a J. Goebbels při jeho návštěvě ND (1940)

jméno Joe Jenčíka, kvůli jeho levicové orientaci.

Ve válečných letech byla postupně zakázána nejrůznější díla, mj. Smetanovi „*Braniboři v Čechách*“ a „*Libuše*“, „*Prodaná nevěsta*“ však zakázána nebyla. Němci ji záměrně spojovali



se svými kulturněpolitickými akcemi, např. představení 2. dubna 1939 pro příslušníky říšské branné moci, nebo 6. listopadu 1940 při oficiální návštěvě říšské ministra propagandy Josepha Goebbelse.

Koncem května 1939 Němci zabrali Stavovské divadlo jako svou starou německou scénu a Národní divadlo místo něj dostalo k dispozici varietní divadlo v Karlíně, které nazývali Prozatímním divadlem. Bylo otevřeno 5. září 1939 „*Prodanou nevěstou*“ pod taktovkou Václava Talicha.

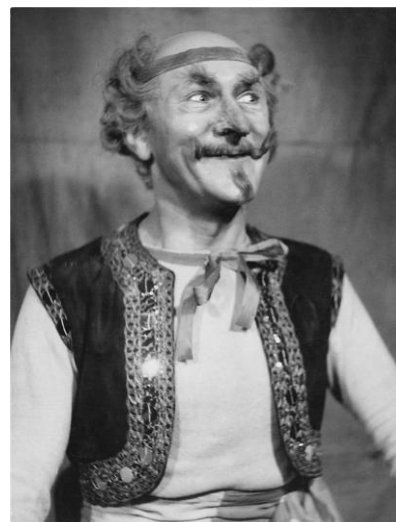
Václav Talich řídil operu až do uzavření divadel 1. září 1944. Po znovuootevření Národního divadla v květnu 1945 byl Talichovi zakázán vstup do divadla pro jeho spolupráci s Němci a byl uvězněn v pankrácké věznici. Obvinění se ukázalo jako nespravedlivé a výpovědi uměleckých osobností naopak prokázaly jeho snahu o udržení české kultury během války. Šéfem opery ho však již nahradil skladatel a dirigent Otakar Jeremiáš.

5. května 1948 byly z rozhodnutí ministra kultury Zdeňka Nejedlého sloučeny soubory Národního divadla a Velké (dnes Státní) opery. Od sezóny 1949/1950 byla Velká opera nazývána Smetanovo divadlo.

Premiéra „*Prodané nevěsty*“ 28. května 1949 byla věnována IX. sjezdu Komunistické strany Československa. Režisérem představení byl Karel Palouš, dirigentem Talichův žák Jaroslav Krombholc a o choreografii se postaral Saša Machov.

Nová inscenace 9. února 1953 byla dvoutisícím uvedením „*Prodané nevěsty*“. Premiéře byl přítomen prezident Klement Gotwald, zazněla československá a sovětská hymna a předseda vlády Antonín Zápotocký měl projev na počest 75. narozenin Zdeňka Nejedlého. Slavnostní premiéru odehrál soubor Smetanova divadla. Pro tuto inscenaci se vyrobily dvojí kulisy a kostýmy, jedny pro Národní a druhé pro Smetanovo divadlo a představení v obou divadlech se stala na sobě nezávislá. Režisérem tohoto představení byl Ladislav Boháč, který chtěl do představení vnést realismus.

To byl jeden z důvodů, proč do role Principála obsadil činoherce Františka Filipovského. Postavu



**Obrázek 29** F. Filipovský jako principál; 9. 2. 1953



Indiána chtěl dát Miroslavu Horníčkoví, ten však řekl, že neumí zpívat. Boháč ve své autobiografii vzpomíná: „*Za dva dny se milý Horníček znovu u mne ohlásil. Otevřely se dveře a jimi vešel, či lépe vtančil úplně někdo jiný. Samý pohyb, veselost a smích. Ihned spustil: ‚Tak jsem byl na zkoušce u Krombholce a on zjistil, že jsem tenor, zatímco Indián je baryton.‘ (...) A odtančil s velkým zadostiučiněním.*“ (Panenka, Součková 2004: 139)

Premiéra „*Prodané nevěsty*“ 25. března 1955 uvedla inscenaci určenou pro zájezd do Sovětského svazu. Režisérem byl Václav Kašlík, dirigentem Zdeněk Chalabala, scénu vytvořil Josef Svoboda, kostýmy Jan Kropáček a choreografii Antonín Landa. Tato inscenace byla hodnocena velmi kladně. 17. dubna 1955



**Obrázek 30** Drahomíra Tíkalová (Mařenka) a Ivo Žídek (Jeník) 17. 7. 1958

se konal první přímý přenos z Národního divadla do televize a jednalo se právě o toto uvedení „*Prodané nevěsty*“. Zamýšlený zájezd do Moskvy se uskutečnil v červnu stejného roku, „*Prodaná nevěsta*“ zde byla uvedena čtyřikrát a měla velký úspěch.

Nové nastudování opery z roku 1958 se stala první moderní verzí. Režisér Václav Kašlík a scénograf Josef Svoboda vytvořili na jevišti moderně řešený prostor. Již se nejednalo o typické kulisy vesnických chalup. Na jevišti

se nacházela tři kruhovitá pódia, budovy byly pouze naznačené a na tazích byly zavěšené veliké bílé šátky se žlutou, červenou a modrou lidovou ornamentikou.

Díky tomu se této inscenaci říkalo „šátečková“. Tato podoba „*Prodané nevěsty*“ byla určena pro Mezinárodní výstavu v Bruselu, kde byla s velkým úspěchem uvedena 23., 24., 27. a 28. prosince 1958. Kromě Národního divadla se této výstavy zúčastnila také Laterna Magika, Česká filharmonie, Divadélko

Spejbla a Hurvínka, slovenský vysokoškolský folklórní soubor Lúčnica a Ústřední hudba čs. armády. Tamní kritika



**Obrázek 31** Panely v hudebním pavilonu na bruselské výstavě zdobily motivy z *Prodané nevěsty* od malíře Jana Baucha

byla k „*Prodané nevěstě*“ velmi pozitivní. Deník Le Soir 25. 7. 1958 otiskl: „*Představení, provedené celým souborem pražské opery, jeho orchestrem, sbory i baletem, bylo po všech stránkách obdivuhodné. Živá, až ďábelsky divoká tempa, neuvěřitelně čistý a přesný rytmus, bohatství barev, témrů a nuancí orchestru, muzikální, zpěvné a nervní řízení dirigenta Zdeňka Košlera, bezvadné obsazení – to vše vytváří představení, v němž je všechno v naprosté harmonii barev, zvuku, hry a pohybu. (...) Režie Václava Kašlíka a tance nastudované Antonínem Landou jsou z nejúčinnějších opor tohoto nadmíru hybného a barvitého představení. Divák sleduje představení bez dechu od začátku až do konce. Nesporně autentické kostýmy, i dekorace naivně zjednodušené, svěží a sugestivní nemálo přispívají k celkové živosti představení, které sklídilo velmi vřelý potlesk.*“ (Panenka, Součková 2004: 150)

V roce 1969 se stal ředitelem Národního divadla Přemysl Kočí. Během svého působení provedl mnoho negativních zásahů do chodu divadla, ale díky svým kontaktům zařídil mnoho zahraničních zájezdů souboru. „*Prodaná nevěsta*“ tak byla uvedena např. v Polsku (1969), Švýcarsku, Holandsku a Anglii (1970) souborem Národního divadla a v Itálii a Německu (1970) souborem Smetanova divadla. V této době se ale nesetkávala s příliš kladnou kritikou. Po moderní inscenaci z roku 1958 totiž přišlo opět tradiční nastudování režiséra Ludka Mandause (1963 a poté 1967), kterému byla vyčítána starobylost. Také choreografie Jiřího Němečka byla označována za zastaralou. Někteří kritikové se dokonce mylně domnívali, že se jednalo o rekonstrukci prvního uvedení „*Prodané nevěsty*“.

Přemysl Kočí se rozhodl v roce 1971 sám vytvořit novou verzi opery ve spolupráci s dirigentem Jaroslavem Krombholcem, výtvarníky Jaroslavem Grucem a Jarmilou Kalašovou a choreografem Emerychem Gabzdylem. Do hlavních rolí obsadil nové mladé zpěváky (Gabriela Beňačková, Jan Janda, Marcela Machotková a další) a snažil se představení zbavit staticnosti. Premiéra se konala 21. května 1971 v rámci Pražského jara a byla věnována 50. výročí založení Komunistické strany Československa. Kritika představení však označila za sterilní a Kočímu bylo vytýkáno,



**Obrázek 32** G. Beňačková jako Mařenka a E. Haken jako Kecal; 21. 5. 1971

že kalkuloval, aby se zalíbil divákům. Choreografie Emercha Gabzdyla byla spíše baletní než lidová. Za virtuózní bylo označováno hudební nastudování Jaroslava Krombholce. Toto nastudování bylo natočeno a vysíláno Československou televizí na Nový rok 1972.

Další filmové záznamy „*Prodané nevěsty*“ byly pořízeny v roce 1975 v Holašovicích, kde vznikla česká i německá verze v režii Václava Kašíka, a poté v roce 1981 v režii Františka Filipa s choreografií Otto Šandy.

Uvedení „*Prodané nevěsty*“ v roce 1982 u příležitosti otevření historické budovy



**Obrázek 33** Sborová scéna; 9. 12. 1982

Národního divadla po rekonstrukci se stalo terčem spekulací, že je tato opera užitkovým zbožím vytvořeným podle spolehlivé šablony. Osmašedesátiletý Karel Svoboda vytvořil velmi jednoduchou až fádní scénu. Režie Ladislava Štroga, také nebyla nijak zajímavá. Prázdný prostor na jevišti se snažil vyplňovat sbory, což nepůsobilo přirozeně.

Choreografie Jiřího Němečka byla označována za příliš strojenou a tanečníci byli nuceni přehrávat. Přesto se tato inscenace hrála deset let a 22. října 1983 byla třítisícím uvedením této opery. Zklamání z této inscenace vyjadřovala i zahraniční kritika po představeních v Moskvě (1985), Japonsku (1985) a Vídni (1986). Japonské publikum navíc pobouřila koktající komická postava Vaška, protože Japonci by se nikdy postiženému člověku neposmívali. V této inscenaci poprvé v roce 1983 vystoupil v roli Kecala basista Luděk



**Obrázek 34** Miroslav Kopp jako Jeník a Luděk Vele jako Kecal; 15. 12. 1992

Vele, který tuto roli zpívá dodnes.

Na jaře 1988 vypsal šéf opery Václav Riedlbauch spolu s ředitelem Jiřím Pauerem konkurz na novou inscenaci „*Prodané nevěsty*“. Většina návrhů byla podprůměrná a nakonec zvítězili režisér Jiří Nekvasil a scénograf Daniel Dvořák. Jejich inscenace se však měla hrát jako alternativní představení ve Smetanově divadle. Chtěli vytvořit nový pohled na tuto operu, který byl pro mnohé skandální a provokující. Uvedení se však inscenace nedočkala, protože se proti ní od počátku stavěli členové i funkcionáři souboru.

Režisérem a choreografem další inscenace s premiérou 15. prosince 1992 byl Pavel Šmok (podrobněji o jeho choreografii i inscenaci v kapitole 5.2).



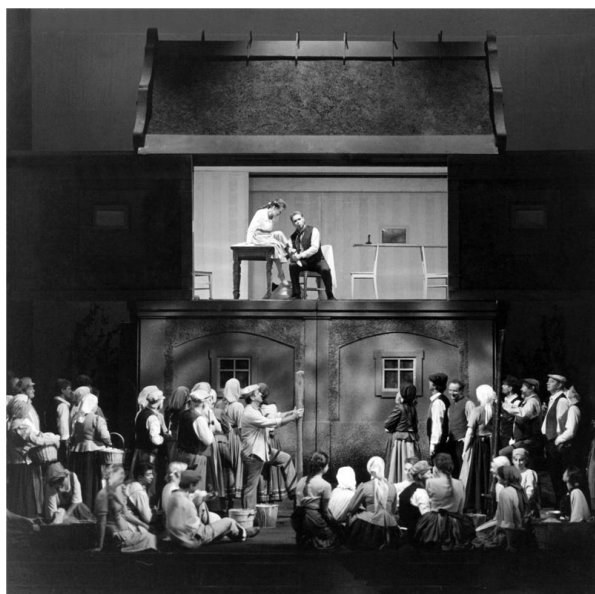
**Obrázek 35** Vladimír Okénko jako Jeník a Dana Burešová jako Mařenka; 1992

O překvapivou podobu scény s kupou sena se postaral Jan Dušek. Podle Heleny Havlíkové Dušek operu postavil „*na zem, která voní hlínou, čerstvě ohoblovanými prkny a člověčinou s nekonečnými variacemi lidských vztahů.*“

(Panenka, Součková 2004: 182) Části publika se neotřelý pohled na operu líbil, jiní ji přijali s rozpaky a někdo ji považoval dokonce

za urážku. Většina však respektovala snahu odstranit klišé, kterých bylo v předchozích inscenacích dost. V recenzi Evy Vítové čteme: „*Pavel Šmok dokázal pohnout zkamenělinou oblepenou národní úctou a vynést na světlo dílo samo*

*i tvůrčí schopnost všech interpretů.*“ (Panenka, Součková 2004: 185)



**Obrázek 36** Prodaná nevěsta; 5. 6. 1999

Tvůrci nové inscenace z roku 1999 režisér Josef Průdek, šéfdirigent Bohumil Kulínský a výtvarníci Boris F. Kudlička a Jan Skalický přesadili děj do počátku 20. století, použili dobové plzeňské oděvy a vytvořili nečekanou podobu scény. Její dominantou se stal rozkládací patrový dům na točně a vznikl tak simultánní prostor. Premiéra tohoto představení 5. června

1999 byla přenášena přímým přenosem Českou televizí a sledovalo ji čtvrt milionu diváků. Choreografie Libora Vaculíka nebyla příliš zdařilá a byla označena za zastaralou. Ohlasy na tuto verzi opery se pohybovali od nadšeně pozitivních až k nekompromisně negativním. Byla plná humorných scén (např. při duetu Kecala s Jeníkem „Znám jednu dívku“ se přetlačovali ve skladu s basami piva).



**Obrázek 37** Polka v choreografii L. Vaculíka; 5. 6. 1999

Předposlední inscenaci „Prodané nevěsty“ v Národním divadle z roku 2004 vytvořil režisér Jiří Nekvasil, scénograf Daniel Dvořák a choreograf Petr Zuska.



**Obrázek 38** Scéna D. Dvořáka, 12. 11. 2004

Jednalo se o barevnou, vtipnou a hravou verzi určenou pro všechny generace diváků. Bylo jí však vytýkáno, že nepůsobí celistvě a dokonce když při premiéře principál rozvinul americkou vlajku, z publika se ozvalo volání a bučení.

Zatím poslední inscenací „Prodané nevěsty“ v Národním divadle je verze z roku 2008 (viz kapitola 5.3.). Poprvé v historii se režie ujala žena, a to Magdalena Švecová. Další umělkyně



se postaraly o choreografii (Ladka Košíková) a kostýmy (Zuzana Přidalová). Premiéry se konaly 20. a 21. června 2008 v rámci 50. ročníku festivalu Smetanova Litomyšl, kde měla velký úspěch. V Národním divadle se poprvé hrála 25. září 2008.



**Obrázek 39** Prodaná nevěsta; 20. 6. 2008

### 3.5 Seznam všech uvedených Prodané nevěsty v ND v Praze

Tento seznam uvádí vždy datum premiéry a derniéry, počet odehraných představení, tvůrce a premiérové obsazení hlavních rolí.

#### 30. 5. 1866, Prozatímní divadlo

Derniéra 2. 6. 1866 v Novoměstském divadle; Hrání 2x

**Dirigent:** Bedřich Smetana

**Režie:** František Sák?

**Scéna:** Josef Macourek

**Sbormistr:** Karel Šebor?

Krušina: Josef Paleček

Ludmila: Josefina Procházková

Mařenka: Eleonora z Ehrenbergů

Mícha: Vojtěch Šebesta

Háta: Marie Písařovicová

Vašek: Josef Kysela

Jeník: Jindřich Polák

Kecal: František Hynek

Principál: Jindřich Mošna

Esmeralda: Terezie Ledererová

Indián: Josef Křtín

#### 27. 10. 1866, Prozatímní divadlo

Derniéra 27. 7. 1869 v Novoměstském divadle; Hrání 14x

**Dirigent:** Bedřich Smetana

**Režie:** Josef Jiří Kolár

**Scéna:** Josef Macourek? J. J. Kolár?

**Sbormistr:** Karel Šebor?

**Choreografie:** paní Mišková

Krušina: Petr Doubravský

Ludmila: Josefina Procházková

Mařenka: Terezie Rückaufová

Mícha: Vojtěch Šebesta

Háta: Marie Písařovicová

Vašek: Josef Kysela

Jeník: Jindřich Polák

Kecal: Josef Paleček

Principál: Jindřich Mošna

Esmeralda: Terezie Ledererová

Indián: Josef Křtín

#### 29. 1. 1869, Prozatímní divadlo

Derniéra 21. 2. 1869 v Prozatímním divadle; Hrání 4x

**Dirigent:** Bedřich Smetana

**Režie:** Josef Jiří Kolár

**Scéna:** Josef Macourek? J. J. Kolár?

**Sbormistr:** Adolf Čech?

**Choreografie:** Marie Hentzová?

Krušina: Petr Doubravský

Ludmila: Ema Sáková

Mařenka: Terezie Rückaufová

Mícha: Vojtěch Šebesta

Háta: Betty Hanušová

Vašek: Josef Kysela

Jeník: Jan Ludevít Lukes

Kecal: Josef Paleček

Principál: Jindřich Mošna

Esmeralda: Terezie Ledererová

Indián: Josef Křtín

#### 1. 6. 1869, Novoměstské divadlo

Derniéra 29. 6. 1870 v Novoměstském divadle; Hrání 9x

**Dirigent:** Bedřich Smetana

**Režie:** Josef Jiří Kolár

**Scéna:** Josef Macourek? J. J. Kolár?

**Sbormistr:** Adolf Čech?

**Choreografie:** Marie Hentzová

Krušina: Petr Doubravský

Ludmila: Ema Sáková

Mařenka: Emílie Bubeníčková

Mícha: Vojtěch Šebesta

Háta: Betty Hanušová

Vašek: Antonín Barcal

Jeník: Jan Ludevít Lukes

Kecal: Josef Paleček

Principál: Jindřich Mošna

Esmeralda: Terezie Ledererová

Indián: Josef Křtín

### **25. 9. 1870, Prozatímní divadlo**

Derniéra 22. 6. 1874 v Novoměstském divadle; Hrání 20x

**Dirigent:** Bedřich Smetana

**Režie:** Josef Jiří Kolár, od 28. 11. 1873

Edmund Chvalovský

**Scéna:** Josef Macourek? J. J. Kolár?

**Sbormistr:** Adolf Čech?

**Choreografie:** Marie Hentzová

Krušina: Petr Doubravský

Ludmila: Ema Sáková

Mařenka: Anna Kupková

Mícha: Jan Novák

Háta: Betty Hanušová

Vašek: Josef Vegr

Jeník: Václav Soukup

Kecal: Václav Dobš

Principál: Jindřich Mošna

Esmeralda: Terezie Ledererová-Seifertová

Indián: Jakub Seifert

### **24. 10. 1874, Prozatímní divadlo**

Derniéra 16. 6. 1878 v Novém českém divadle; Hrání 25x

**Dirigent:** Adolf Čech

**Režie:** Edmund Chvalovský

**Scéna:** Josef Macourek? E. Chvalovský

**Sbormistr:** Karel Bendl?

**Choreografie:** Marie Hentzová

Krušina: Petr Doubravský

Ludmila: Ema Sáková

Mařenka: Helena Vávrová

Mícha: Ferdinand Koubek

Háta: Betty Hanušová

Vašek: Adolf Krössing

Jeník: Antonín Vávra

Kecal: Karel Čech

Principál: Jindřich Mošna

Esmeralda: Terezie Ledererová-Seifertová

Indián: Eduard Němec

### **13. 2. 1879, Prozatímní divadlo**

Derniéra 13. 4. 1882 v Novém českém divadle; Hrání 25x

**Dirigent:** Adolf Čech

**Režie:** Edmund Chvalovský od 26. 6. 1881 František Hynek

**Scéna:** Josef Macourek? E. Chvalovský

**Sbormistr:** ?

**Choreografie:** Marie Hentzová, od 1.

5. 1881 Karolina Höflichová, od 11. 4.

1882 Václav Reisinger

Krušina: František Mareš



Ludmila: Betty Hanušová-Fibichová  
Mařenka: Marie Laušmannová  
Mícha: Ferdinand Koubek  
Háta: Terezie Boschettiová  
Vašek: Adolf Krössing  
Jeník: Antonín Vávra  
Kecal: Karel Čech  
Principál: Jindřich Mošna  
Esmeralda: Anna Frommová  
Indián: František Zápotocký

### **5. 5. 1882, Nové české divadlo**

Derniéra 8. 11. 1883 v Novém českém divadle; Hrání 11x

**Dirigent:** Adolf Čech

**Režie:** František Hynek

**Scéna:** fa Brioschi-Burghart-Kautský,  
Josef F. Haiss

**Sbormistr:** ?

**Choreografie:** Václav Reisinger

Krušina: Leopold Stropnický  
Ludmila: Betty Hanušová-Fibichová  
Mařenka: Marie Sittová  
Mícha: Ferdinand Koubek  
Háta: Eleonora z Ehrenbergů  
Vašek: Adolf Krössing  
Jeník: Antonín Vávra  
Kecal: František Hynek  
Principál: Jindřich Mošna  
Esmeralda: Ema Sáková-Maislerová  
Indián: František Zápotocký

### **23. 11. 1883, Národní divadlo**

Derniéra 30. 1. 1892 v Národním divadle; Hrání 83x

**Dirigent:** Adolf Čech

**Režie:** František Hynek, pouze 28. 7. 1885 Edmund Chvalovský

**Scéna:** fa Brioschi-Burghart-Kautský,  
Josef F. Haiss

**Sbormistr:** Augustin Vyskočil

**Choreografie:** Václav Reisinger, od 18. 11. 1884 Augustin Berger

Krušina: Leopold Stropnický  
Ludmila: Betty Hanušová-Fibichová  
Mařenka: Marie Sittová  
Mícha: Ferdinand Koubek  
Háta: Eleonora z Ehrenbergů  
Vašek: Adolf Krössing  
Jeník: Antonín Vávra  
Kecal: František Hynek  
Principál: Jindřich Mošna  
Esmeralda: Hana Cavallarová  
Indián: František Zápotocký

### **8. 5. 1892, Národní divadlo**

Derniéra 2. 5. 1909 v Národním divadle; Hrání 297x

**Dirigent:** Adolf Čech

**Režie:** Josef Šmaha, od 12. 7. 1896  
Edmund Chvalovský, od 25. 8. 1896

Josef Šmaha, od 13. 12. 1905 Robert Polák, od 28. 3. 1906 Adolf Krössing

**Scéna:** Robert Holzer podle návrhů E. Chvalovského

**Sbormistr:** Augustin Vyskočil

**Choreografie:** Augustin Berger

Krušina: Jan Skramník  
Ludmila: Růžena Vykoukalová  
Mařenka: Anna Veselá  
Mícha: Václav Viktorin  
Háta: Marie Klánová-Panznerová

Vašek: Adolf Krössing  
Jeník: Karel Veselý  
Kecal: Vilém Heš  
Principál: Jindřich Mošna  
Esmeralda: Hana Cavallarová  
Indián: Karel Pulc

### **12. 5. 1909, Národní divadlo**

Derniéra 24. 4. 1915 v Národním divadle; Hrání 116x

**Dirigent:** Karel Kovařovic

**Režie:** Robert Polák

**Scéna:** Karel Štapfer

**Sbormistr:** Rudolf Zamrzla

**Choreografie:** Achille Viscusi, od 11.

8. 1912 Augustin Berger

Krušina: František Šír

Ludmila: Hedy Feldenová

Mařenka: Amalie Bobková

Mícha: Josef Vildner

Háta: Olga Valoušková

Vašek: Adolf Krössing

Jeník: Mirko Štokr

Kecal: Emil Pollert

Principál: Eugen Wiesner

Esmeralda: Kamila Ungrová

Indián: Karel Pulc

### **13. 5. 1915, Národní divadlo**

Derniéra 22. 5. 1923 v Národním divadle; Hrání 251x

**Dirigent:** Karel Kovařovic

**Režie:** Robert Polák

**Scéna:** Alois Kalvoda

**Sbormistr:** Rudolf Zamrzla

**Choreografie:** Augustin Berger

Krušina: Jan Ouředník  
Ludmila: Věra Pivoňková  
Mařenka: Kamila Ungrová  
Mícha: Vilém Zítek  
Háta: Marie Rejholcová  
Vašek: Mirko Štokr  
Jeník: Otakar Mařák  
Kecal: Emil Pollert  
Principál: Eugen Wiesner  
Esmeralda: Ema Miřiovská  
Indián: Arnold Flögl

### **27. 5. 1923, Národní divadlo**

Derniéra 15. 4. 1934 v Národním divadle; Hrání 383x

**Dirigent:** Otakar Ostrčil

**Režie:** Ferdinand Pujman

**Scéna a kostýmy:** František Kysela

**Sbormistr:** Jaromír Herle

**Choreografie:** Ferdinand Pujman, od

7. 6. 1924 Remislav Remislavský, od

2. 11. 1932 Joe Jenčík

Krušina: Bohumil Soběšký

Ludmila: Věra Pivoňková

Mařenka: Marie Šlechtová

Mícha: Jan Fífka

Háta: Marie Rejholcová

Vašek: Mirko Štokr

Jeník: Miloslav Jeník

Kecal: Vilém Zítek

Principál: Karel Hruška

Esmeralda: Marie Chřová

Indián: Hynek Lažanský

### **8. 5. 1934, Národní divadlo**

Derniéra 13. 9. 1936 v Národním divadle; Hrání 71x

**Dirigent:** Otakar Ostrčil

**Režie:** Ferdinand Pujman

**Scéna a kostýmy:** František Kysela

**Sbormistr:** Jaromír Herle

**Choreografie:** Joe Jenčík (Polka a Furiant), Ferdinand Pujman (Skočná)

Krušina: Jan Konstantin

Ludmila: Marie Šlechtová

Mařenka: Ota Horáková

Mícha: Zdeněk Otava

Háta: Marie Krásová

Vašek: Jaroslav Gleich

Jeník: Jan Berlík

Kecal: Vilém Zítek

Principál: Karel Hruška

Esmeralda: Marie Budíková

Indián: Hynek Lažanský

#### **24. 10. 1936 Národní divadlo**

Derniéra 4. 10. 1938 v Národním divadle; Hrání 83x

**Dirigent:** Václav Talich

**Režie:** Hanuš Thein

**Scéna a kostýmy:** Josef Lada

**Sbormistr:** Jaromír Herle a Jan Kühn

**Choreografie:** Joe Jenčík

Krušina: Zdeněk Otava

Ludmila: Marie Veselá

Mařenka: Ota Horáková

Mícha: Václav Marek

Háta: Štěpánka Štěpánová

Vašek: Jaroslav Gleich

Jeník: Jindřich Blažíček

Kecal: Luděk Mandaus

Principál: Karel Hruška

Esmeralda: Táňa Tomanová

Indián: Emil Bergman

#### **13. 10. 1938, Národní divadlo**

Derniéra 13. 8. 1943 v Národním divadle; Hrání 219x

**Dirigent:** Václav Talich

**Režie:** Hanuš Thein

**Scéna a kostýmy:** Vincenc Beneš

**Sbormistr:** Mirolav Kampelsheimer

**Choreografie:** Joe Jenčík

Krušina: Jan Konstantin

Ludmila: Marie Veselá

Mařenka: Ota Horáková

Mícha: Stanislav Muž

Háta: Štěpánka Štěpánová

Vašek: Oldřich Kovář

Jeník: Jaroslav Gleich

Kecal: Vilém Zítek

Principál: Karel Hruška

Esmeralda: Blanka Svobodová

Indián: Hynek Lažanský

#### **25. 9. 1943, Národní divadlo**

Derniéra 13. 3. 1949 v Národním divadle; Hrání 190x

**Dirigent:** Václav Talich

**Režie:** Luděk Mandaus

**Scéna a kostýmy:** Karel Svolinský

**Sbormistr:** Jan Mario Svolinský

**Choreografie:** Joe Jenčík

Krušina: Teodor Šrubař

Ludmila: Štěpánka Štěpánová

Mařenka: Miluše Dvořáková

Mícha: Karel Kalaš

Háta: Růžena Hořáková  
Vašek: Oldřich Kovář  
Jeník: Josef Vojta  
Kecal: Eduard Haken  
Principál: Karel Hruška  
Esmeralda: Miroslava Fidlerová  
Indián: František Anelt

### **28. 5. 1949, Národní divadlo**

Derniéra 4. 1. 1953 v Národním divadle; Hráno 193x

**Dirigent:** Jaroslav Krombholc

**Režie:** Karel Palouš

**Scéna:** Jan Sládek

**Kostýmy:** Karel Svolinský

**Sbormistr:** Jarmil Burghauser, Vladivoj Jankovský

**Choreografie:** Saša Machov

Krušina: Václav Bednář  
Ludmila: Štěpánka Štěpánová  
Mařenka: Milada Musilová  
Mícha: Stanislav Muž  
Háta: Marie Veselá  
Vašek: Oldřich Kovář  
Jeník: Ivo Žídek  
Kecal: Karel Kalaš  
Principál: Karel Hruška  
Esmeralda: Štěpánka Petrová  
Indián: Emil Bergman

### **9. 2. 1953, Národní divadlo (soubor SD)**

Derniéra 15. 1. 1959 v Národním divadle; Hráno 188x

**Dirigent:** Jaroslav Krombholc

**Režie:** Ladislav Boháč

**Scéna:** Josef Svoboda

**Kostýmy:** Jan Kropáček

**Sbormistr:** Jarmil Burghauser, Vladivoj Jankovský

**Choreografie:** Vlastimil Jílek

Krušina: Václav Bednář  
Ludmila: Ludmila Hanzalíková  
Mařenka: Štěpánka Petrová  
Mícha: Karel Kalaš  
Háta: Marta Krásová  
Vašek: Oldřich Kovář  
Jeník: Beno Blachut  
Kecal: Eduard Haken  
Principál: Karel Hruška  
Esmeralda: Jarmila Pechová  
Indián: Bohumil Turek

### **25. 3. 1955, Národní divadlo**

Derniéra 2. 10. 1963 v Národním divadle; Hráno 159x

**Dirigent:** Zdeněk Chalabala

**Režie:** Václav Kašík

**Scéna:** Josef Svoboda

**Kostýmy:** Jan Kropáček

**Sbormistr:** Přemysl Charvát, Jan Mario Ouředník, Milan Malý

**Choreografie:** Antonín Landa

Krušina: Václav Bednář  
Ludmila: Milada Čadikovičová  
Mařenka: Drahomíra Tikalová  
Mícha: Zdeněk Otava  
Háta: Marta Krásová  
Vašek: Oldřich Kovář  
Jeník: Ivo Žídek  
Kecal: Eduard Haken  
Principál: Rudolf Vonásek

Esmeralda: Jarmila Pechová  
Indián: Jaroslav Horáček

### **17. 7. 1958, Národní divadlo**

Derniéra 7. 7. 1963 v Národním divadle; Hrání 117x

**Dirigent:** Zdeněk Košler

**Režie:** Václav Kašlík

**Scéna:** Josef Svoboda

**Kostýmy:** Jan Kropáček

**Sbormistr:** Milan Malý, Vladivoj Jankovský

**Choreografie:** Antonín Landa

Krušina: Václav Bednář

Ludmila: Jaroslava Dobrá

Mařenka: Drahomíra Tikalová

Mícha: Zdeněk Otava

Háta: Marta Krásová

Vašek: Oldřich Kovář

Jeník: Ivo Žídek

Kecal: Eduard Haken

Principál: Rudolf Vonásek

Esmeralda: Jarmila Pechová

Indián: Vladimír Jedenáctík

### **18. 11. 1963, Národní divadlo**

Derniéra 25. 3. 1967 v Národním divadle; Hrání 150x

**Dirigent:** Jaroslav Krombholc

**Režie:** Luděk Mandaus

**Scéna a kostýmy:** Karel Svolinský

**Sbormistr:** Milan Malý

**Choreografie:** Miroslav Kůra

Krušina: Václav Bednář

Ludmila: Štěpánka Jelínková

Mařenka: Miroslava Fidlerová

Mícha: Karel Kalaš

Háta: Marta Krásová

Vašek: Oldřich Kovář

Jeník: Ivo Žídek

Kecal: Eduard Haken

Principál: Milan Karpíšek

Esmeralda: Marcela Lemariová

Indián: Karel Berman

### **31. 5. 1967, Národní divadlo**

Derniéra 23. 2. 1971 v Národním divadle; Hrání 126x

**Dirigent:** Josef Kuchinka

**Režie:** Luděk Mandaus

**Scéna a kostýmy:** Karel Svolinský

**Sbormistr:** Milan Malý, Vladivoj Jankovský

**Choreografie:** Jiří Němeček

Krušina: Václav Bednář

Ludmila: Štěpánka Jelínková

Mařenka: Marcela Machotková

Mícha: Zdeněk Otava

Háta: Jaroslava Procházková

Vašek: Oldřich Lindauer

Jeník: Zdeněk Švehla

Kecal: Eduard Haken

Principál: Milan Karpíšek

Esmeralda: Helena Tattermuschová

Indián: Otakar Havránek

### **21. 5. 1971, Národní divadlo**

Derniéra 7. 6. 1982 v Národním divadle; Hrání 239x

**Dirigent:** Jaroslav Krombholz

**Režie:** Přemysl Kočí

**Scéna:** Jaroslav Grus

**Kostýmy:** Jarmila Kalašová

**Sbormistr:** Josef Bartl, Milan Malý,  
Vladioj Jankovský

**Choreografie:** Emerych Gabzdyl

Krušina: Václav Zítek

Ludmila: Miloslava Fidlerová

Mařenka: Gabriela Beňačková

Mícha: Jaroslav Horáček

Háta: Štěpánka Štěpánová

Vašek: Alfréd Hampel j. h.

Jeník: Ivo Žídek

Kecal: Eduard Haken

Principál: Lubomír Havlák

Esmeralda: Marta Boháčová

Indián: Jiří Schiller

### **9. 12. 1982, Smetanovo divadlo**

Derniéra 27. 6. 1992 ve Smetanově  
divadle; Hrání 197x

**Dirigent:** Zdeněk Košler

**Režie:** Ladislav Štros

**Scéna a kostýmy:** Karel Svolinský

**Sbormistr:** Milan Malý

**Choreografie:** Jiří Němeček

Krušina: Jindřich Jindrák

Ludmila: Blanka Vítková

Mařenka: Daniela Šounová-Brouková

Mícha: Jaroslav Horáček

Háta: Věra Soukupová

Vašek: Miroslav Kopp

Jeník: Josef Hajna

Kecal: Bohuslav Maršík

Principál: Zdeněk Jankovský

Esmeralda: Jiřina Marková

Indián: Josef Heriban

### **15. 12. 1992, Národní divadlo**

Derniéra 16. 2. 1999 v Národním  
divadle; Hrání 155x

**Dirigent:** Bohumil Gregor

**Režie:** Pavel Šmok

**Scéna:** Jan Dušek

**Kostýmy:** Jana Zbořilová

**Sbormistr:** Milan Malý

**Choreografie:** Pavel Šmok

Krušina: Jindřich Jindrák

Ludmila: Daniela Šounová-Brouková

Mařenka: Jiřina Marková

Mícha: Antonín Švorc

Háta: Libuše Márová

Vašek: Vladimír Doležal

Jeník: Jan Markvart

Kecal: Jiří Sulženko

Principál: Jiří Ceé

Esmeralda: Jitka Soběhartová

Indián: Zdeněk Harvánek

### **5. 6. 1999, Národní divadlo**

Derniéra 13. 6. 2004 v Národním  
divadle; Hrání 82x

**Dirigent:** Bohumil Kulínský

**Režie:** Josef Průdek

**Scéna:** Boris F. Kudlička

**Kostýmy:** Jan Skalický

**Sbormistr:** Pavel Vaněk

**Choreografie:** Libor Vaculík

Krušina: Ivan Kusnjer

Ludmila: Jindřiška Rainerová

Mařenka: Eva Jenisová

Mícha: Miloslav Podskalský

Háta: Yvona Škvárová

Vašek: Jaroslav Březina

Jeník: Miroslav Dvorský  
Kecal: Luděk Vele  
Principál: Jan Ondráček  
Esmeralda: Libuše Vondráčková  
Indián: Zdeněk Harvánek

**12. 11. 2004, Národní divadlo**

Derniéra 18. 10. 2007; Hrání 46x

**Dirigent:** Oliver Dohányi

**Režie:** Jiří Nekvasil

**Scéna:** Daniel Dvořák

**Kostýmy:** Zuzana Krejzková

**Sbormistr:** Pavel Vaněk

**Choreografie:** Petr Zuska

Krušina: Ivan Kusnjer

Ludmila: Yvona Škvárová

Mařenka: Maria Haan

Mícha: Miloslav Podskalský

Háta: Lenka Šmídová

Vašek: Jaroslav Březina

Jeník: Tomáš Černý

Kecal: Luděk Vele

Principál: Ondřej Pavelka, Vladimír Doležal

Esmeralda: Petra Nôtová

Indián: Michal Slaný

**25. 9. 2008, Národní divadlo**

Stále v repertoáru

**Dirigent:** Ondrej Lenárd

**Režie:** Magdalena Švecová

**Scéna:** Petr Matásek

**Kostýmy:** Zuzana Přidalová

**Sbormistr:** Pavel Vaněk

**Choreografie:** Ladislava Košíková

Krušina: Ivan Kusnjer

Ludmila: Yvona Škvárová

Mařenka: Dana Burešová

Mícha: Miloslav Podskalský

Háta: Lenka Šmídová

Vašek: Jaroslav Březina

Jeník: Tomáš Černý

Kecal: Luděk Vele

Principál: Vladimír Doležal

Esmeralda: Kateřina Kněžíková

Indián: František Zahradníček

## 4. Polka z „Prodané nevěsty“

### 4.1 Klavírní partitura

3

## POLKA Z OPERY „PRODANÁ NEVĚSTA“ POLKA AUS DER OPER „DIE VERKAUFTE BRAUT“

BEDŘICH SMETANA

(1824–1884)

Arr. O. Štín a J. Másko

Moderato

*ff*

*tr*

*più f*

*simile*

*cresc.*

*riten.*

*p dolce*

*p*



4

con 8<sup>va</sup> ad lib.

*cresc.* *ff* *p dolce*

*f marcato e cresc.* *ff p*

*cresc.* *ff*

con 8<sup>va</sup> ad lib.

*sf sf sf sf p dim. pp*

H 2772

This page contains six systems of musical notation for a piano piece. The notation is written for the right and left hands on grand staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piece features various musical notations, including notes, rests, and dynamic markings.

The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The right hand plays a series of eighth notes, while the left hand plays a series of quarter notes. The second system continues the melody in the right hand, with the left hand providing harmonic support. The third system introduces a crescendo, marked "cresc.". The fourth system features a piano dynamic marking "p" and a "dolce" (sweet) instruction. The fifth system includes a "dolcissimo" (very sweet) instruction. The sixth system concludes the page with a final chord in the right hand and a series of quarter notes in the left hand.

Dynamic markings include *f* (forte), *p* (piano), *cresc.* (crescendo), *dolce*, and *dolcissimo*. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above the notes. The piece ends with a final chord in the right hand and a series of quarter notes in the left hand.

The musical score consists of six systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5. The piece is marked with a variety of dynamics including *dim.*, *p*, *f*, and *cresc.*. The notation is in a standard musical format with a treble and bass clef for each system.

System 1: *dim.*, *p*

System 2: *f*, *p*

System 3: *senza Ped.*

System 4: *f*, *p*

System 5: *p*

System 6: *cresc.*

First system of musical notation. The treble clef staff contains a series of chords with fingerings 3 1, 2 1, 3 1, 3 1, 4 1, 5 1, 4 1, 5 1, 3 2, 3 1, and 3 1. The bass clef staff contains a series of eighth notes with fingerings 2, 4, 2, 4, 2, 4, 2, 4, 2, 4, and 2. A forte (f) dynamic marking is present in the bass staff.

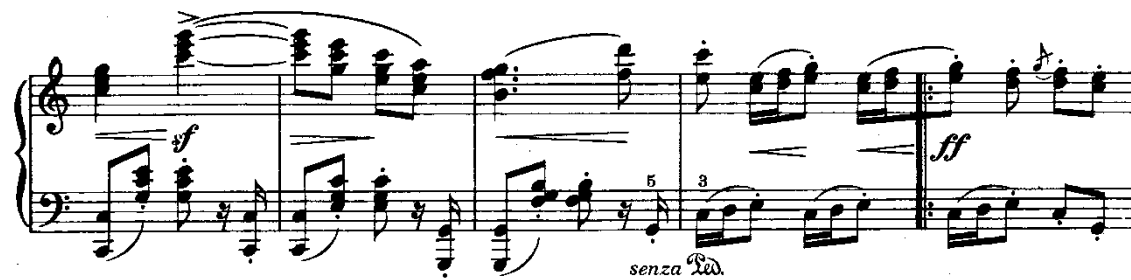
Second system of musical notation. The treble clef staff contains a series of chords with fingerings 3 1, 2 1, 3 1, 3 1, 4 1, 5 1, 4 1, 5 1, 3 2, 3 1, and 3 1. The bass clef staff contains a series of eighth notes with fingerings 2, 4, 2, 4, 2, 4, 2, 4, 2, 4, and 2. A forte (f) dynamic marking is present in the bass staff.

Third system of musical notation. The treble clef staff contains a series of chords with fingerings 3 1, 2 1, 3 1, 3 1, 4 1, 5 1, 4 1, 5 1, 3 2, 3 1, and 3 1. The bass clef staff contains a series of eighth notes with fingerings 2, 4, 2, 4, 2, 4, 2, 4, 2, 4, and 2. A forte (f) dynamic marking is present in the bass staff.

Fourth system of musical notation. The treble clef staff contains a series of chords with fingerings 3 1, 2 1, 3 1, 3 1, 4 1, 5 1, 4 1, 5 1, 3 2, 3 1, and 3 1. The bass clef staff contains a series of eighth notes with fingerings 2, 4, 2, 4, 2, 4, 2, 4, 2, 4, and 2. A forte (f) dynamic marking is present in the bass staff. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

Fifth system of musical notation. The treble clef staff contains a series of chords with fingerings 3 1, 2 1, 3 1, 3 1, 4 1, 5 1, 4 1, 5 1, 3 2, 3 1, and 3 1. The bass clef staff contains a series of eighth notes with fingerings 2, 4, 2, 4, 2, 4, 2, 4, 2, 4, and 2. A forte (f) dynamic marking is present in the bass staff. The system concludes with a double bar line and a repeat sign.

H 2772





H 2772

## 4.2 Rozbor partitury

Celá polka má 236 taktů. Polku rozdělila do 6 částí. Jedná se pouze o mé rozdělení, které není nijak vědecky podložené, pouze slouží pro větší přehlednost v analýze (kapitola 6.):

1. část (předehra)		24 taktů
2. část (hlavní část)		65 taktů
3. část (dolce)		28 taktů
4. část (piano)	A =	16 taktů (piano)
	B =	20 taktů (gradace)
5. část (sbor)		38 taktů
6. část (zrychlená část)		45 taktů

Text sborového zpěvu, který začíná 153. taktem a zní až do konce:

*„Pojď sem holka, toč se holka,  
pokud vábí skočná polka,  
ruka v ruce, hledy v hled,  
s námi toč se celý svět!  
Basa bručí, cimbál cinká,  
kolem uší jen to břínká,  
pod nohami skáče zem  
věru, postát nemůžem.“*

Všechna tři vybraná hudební podání mají standardní tempo polky (tj. 50 – 60 taktů za minutu). Poslední 6. část je vždy zrychlena na přibližně 80 taktů za minutu.



## 5. Vybrané choreografie polek z „Prodané nevěsty“

### 5.1 Televizní film (1981)

Otto Šanda (viz kapitola 7.2) vytvořil v roce 1981 choreografii k 138 minutovému televiznímu filmu „Prodaná nevěsta“ režiséra Františka Filipa<sup>28</sup>. Hlavní role ztvárnili Gabriela Beňačková (Mařenka), Jindřich Jindrák (Krušina), Marie Mrázová (Háta), Peter Dvorský (Jeník), Jaroslav Horáček (Mícha), Marie Veselá (Ludmila), Richard Novák (Kecal),



**Obrázek 40** Gabriela Beňačková (Mařenka) a Peter Dvorský (Jeník)

Miroslav Kopp (Vašek), Jana Jonášová (Esmeralda), Alfréd Hampel (Principál), Karel Hanuš (Indián). Nahrávka České filharmonie řízena dirigentem Zdeňkem Košlerem, byla pořízena ve studiu pražského Domu umělců (Rudolfinu) 18. prosince 1980 – 16. února 1981. Dále se na filmu podíleli Ilja Bojanovský (hlavní kameraman), Zdeněk Zahradník (hudební režie), Stanislav Sýkora (zvuková režie), Jan Zázvorka (scéna), Lída Novotná (kostýmy), Marie Pačajová (střih), Jiří Urban (zvuk), Jaroslav Volák (výtvarná spolupráce), Felix Černý, Petr Fučík, Jan Novák a Jiří Polák (kameramani), Jiřina Kozlová a Josef Borovička (masky), Mahulena Hosnedlová (asistentka režie), Jana Kosinová (vedoucí výroby), Zdeněk Candra (dramaturg), Josef Veselka (sbormistr), Jaroslav Stůj a Roman Liška (dětské role), Pražský filharmonický sbor a baletní soubor Národního divadla v Praze.

---

<sup>28</sup> František Filip \*26. 12. 1930 v Písku; český filmový a televizní režisér; natočil okolo 600 filmů (např. „Utrpení mladého Boháčka“ – 1967, „Jedna kočka za druhou“ – 1993) a televizních pořadů (např. „F. L. Věk“ – 1971, „Chalupáři“ – 1975, „Cirkus Humberto“ – 1988).

### 5.1.1 Polka v choreografii Otto Šandy

Otto Šanda při tvoření choreografie polky v této televizní inscenaci čerpal ze svých zkušeností s lidovým tancem. Již jako tanečník vynikal v rolích lidových postav (viz kapitola 7.2), jako baletní mistr Národního divadla se podílel na přípravě představení „*Lašské tance*“ v choreografii Miroslava Kůry (1977/78) a od 60. let vyučoval v Československém státním souboru písní a tanců.

Polka v této inscenaci je tančena uvnitř hospody, kam přichází Kecal hledat Jeníka. Na hlavním parketu tančí 10 párů, tzn. 20 tanečníků – 10 dívek a 10 chlapců. Z hlavního tanečního prostoru vidíme do další místnosti hospody s kachlíkovými kamny, kde se také pohybuje blíže neidentifikovatelný počet tanečníků, kteří však netančí hlavní choreografii, ale pouze dokreslují atmosféru plné hospody. Okolo tanečního parketu jsou rozmístěné stoly a lavice. U nich sedí nebo postávají hosté – členové operního sboru, kteří popíjí pivo, rozmlouvají spolu, nebo pozorují tanečníky. Na stěnách jsou okna, kterými můžeme vidět ven na náves a kterými nakukují dovnitř děti. Nad tanečním parketem na ochozu stojí sedm muzikantů hrajících na housle, basu, lesní roh, trumpetu, klarinet, violu a dudy. Záběry na tanečníky se střídají se záběry na Kecala, který prochází hospodou, zdraví se s hosty a s hospodským, hledá Jeníka a nakonec si přisedá k jeho stolu a kupuje mu pivo.

Taneční parket je osvětlen jasným světlem, připomínající běžné denní světlo za slunečného počasí. Muzikanti stojící nad parketem na ochozu jsou v lehkém šeru.

Kostýmy tanečníků i sboru od Lídy Novotné připomínají stylizovaný plzeňský lidový kroj. Dívky mají bílé halenky, různobarevné kordulky a sukně ke kolenům s bílými zástěrami, červené punčocháče a černé střevíčky. Mají zapletené copy ozdobené pestrými mašlemi. U některých členek sboru vidíme bílé čepce s tzv. holubičkou. Chlapci mají na sobě bílé košile s dlouhým rukávem, různobarevné vesty, světle hnědé kalhoty pod kolena, bílé podkolenky a černé holinky.

Celkově toto vizuální uspořádání vytváří tradiční atmosféru lidové zábavy u muziky. Všichni jsou v dobré náladě, pouze Jeník je zamyšlený a Kecal spřádá své intriky. Okny venku vidíme veselé děti a slunečné počasí.

## 5.2 Divadelní inscenace z Národního divadla v Praze (1992)

Premiéra této inscenace se konala 15. prosince 1992 v Národním divadle v Praze. Choreografem a režisérem představení byl Pavel Šmok, pro kterého byla „*Prodaná nevěsta*“ první operou, kterou režíroval. Kostýmy vytvořila Jana Zbořilová, scénu Jan Dušek. Orchester Národního divadla řídil dirigent Bohumil Gregor a sbormistrem byl Milan Malý.

Dále uvádím obsazení hlavních pěveckých rolí, z nichž vždy na prvním místě je premiérové obsazení.

**Krušina:** Jindřich Jindrák, Pavel Červinka, Dalibor Tolaš, Jaroslav Souček

**Ludmila:** Daniela Šounová-Brouková, Marta Cihelníková

**Mařenka:** Jiřina Marková, Dana Burešová, Helena Kaupová, Jitka Soběhartová, Magda Kloboučková

**Mícha:** Antonín Švorc, Miloslav Podskalský

**Háta:** Libuše Márová, Marie Veselá, Miroslava Volková, Drahomíra Drobková

**Vašek:** Vladimír Doležal, Jaroslav Březina, Jiří Hruška

**Jeník:** Jan Markvart, Vladimír Okénko, Miroslav Kopp

**Kecal:** Jiří Sulženko, Bohuslav Maršík, Luděk Vele

**Principál:** Jiří Ceé, Alfréd Hampel, Milan Karpíšek

**Esmeralda:** Jitka Soběhartová, Martina Bauerová, Věra Nováková, Pavla Zobalová

**Indián:** Zdeněk Harvánek, Jan Šváb

**Franta:** Pavel Šmok (neuveden)

Na představení dále spolupracovali:

**Asistent dirigenta:** Vojtěch Spurný

**Asistent choreografie:** Alena Reisnerová

**Asistent režiséra:** Karla Štaubertová, Lenka Hlaváčková, Ľubomír Fritz

**Asistent sbormistra:** Pavel Vaněk

**Hudební příprava:** Jiří Pokorný, Jaroslav Krátký, Jaromír Šalamoun, Libuše Klausová

**Hlavní inspicient:** Pavel Hlavica, Ervín Schubert

**Nápověda:** Ivona Zelinková, Vlastimil Mládek, Karla Míchalová

Pavel Šmok vyjádřil své pocity podobně, jako Josef Lada v roce 1935 (viz kapitola 3.4): „Věděl jsem, že kdokoli bude režírovat *Prodanou nevěstu*, udělá ji špatně a všichni budou vědět, jak ji zrežírovat správně, lépe a jinak. (...) *Prodaná nevěsta* je dnes pojem, chodí se na ni s pietou, její vlastní kvalita už není vnímána. Abychom vžitou šablonu odstranili, není třeba inscenovat operu ani v metru, ani v dolech, ani na fotbalovém hřišti, ale dobře si ji přečíst.“ (Panenka, Součková 2004: 178)

### 5.2.1 Polka v choreografii Pavla Šmoka

Pavel Šmok své choreografie často tvořil na hudbu českých autorů, např. Bedřicha Smetany, Antonína Dvořáka, nebo Leoše Janáčka (viz. kapitola 7.3). Z jeho choreografií byla cítit inspirace lidovým tancem (např. „*Lašské tance*“, „*Musica Slovaca*“, „*Sinfonietta*“ atd.). Měl velké hudební cítění a smysl pro rytmus, což je patrné i v jeho polce z „*Prodané nevěsty*“. Používá pohybové kreaace, které ladí s lidovou podobou tance, ale jsou neotřelé a neobvyklé.

Polka tančí na návsi osm párů. Během tance kolem běhají děti a kluzají se po stohu slámy. Na závěr na scénu přichází i celý operní sbor. Na scéně vidíme plochá dřevěná stavení, po levé straně stojí kostelík a po pravé je vztyčená májka. V pozadí leží vysoká kupa sena. Z provaziště visí dřevěná konstrukce znázorňující mraky, vyrobené ze dřevěných prken. Bílý horizont je nasvícen šedomodrou barvou.

Tanečníci jsou oblečeni do stylizovaných lidových krojů. Děvčata mají na sobě bílé košile s širokými tříčtvrtečními rukávy a na nich hnědé, nebo béžové kordulky, sukně do půli lýtek přírodních odstínů (tmavě hnědá, béžová, zelená, starorůžová) a pod nimi bílé spodničky, na nohou mají černé střevíčky na podpatku. Některá děvčata mají na hlavách bílé šátky. Vlasy mají tanečnice stažené do drdolů. Chlapci mají bílé košile s širokými rukávy, tříčtvrteční kalhoty různých odstínů hnědé barvy, bílé podkolenky a černé holinky.

### 5.3 Divadelní inscenace v Národním divadle v Praze (2008)

Poprvé byla tato inscenace uvedena v rámci Mezinárodního operního festivalu Smetanova Litomyšl 20. a 21. června 2008. Premiéra v Národním divadle v Praze se konala 25. září 2008. Jedná se o první inscenaci „*Prodané nevěsty*“ v Národním divadle, která byla režírována ženou a to Magdalenou Švecovou. Choreografkou představení je Ladislava Košíková, kostýmy vytvořila Zuzana Přidalová a scénu Petr Matásek. O dramaturgii se postaral Ondřej Hučín. Hudební nastudování měl na starosti Ondřej Lenárd. Orchester a sbor Národního divadla dirigují Ondřej Lenárd, David Švec, Jan Chalupecký, nebo Jaroslav Kyzlink a sbormistrem je Pavel Vaněk. Dále v představení vystupují tanečníci, vybraní ze speciálního konkurzu pro tuto inscenaci, členové Kühnova dětského sboru a Divadlo Continuo pod vedením uměleckého vedoucího Pavla Štourače.

Dále uvádím obsazení hlavních pěveckých rolí, z nichž vždy na prvním místě je premiérové obsazení.

**Krušina:** Ivan Kusnjer, Roman Janál

**Ludmila:** Yvona škvárová, Jitka Soběhartová, Jitka Svobodová, Simona Procházková, Stanislava Jirků

**Mařenka:** Dana Burešová, Pavla Vykopalová, Alžběta Poláčková, Petra Šimková, Mária Porubčinová

**Mícha:** Miloslav Podskalský, Aleš Hendrych, František Zahradníček, Pavel Horáček

**Háta:** Lenka Šmídová, Jindřiška Rainerová, Yvona Škvárová, Sylva Čmugrová, Eliška Weissová, Lucie Hilscherová

**Vašek:** Jaroslav Březina, Václav Lemberk, Josef Moravec, Aleš Voráček

**Jeník:** Tomáš Černý, Aleš Briscein, Jaroslav Březina, Miroslav Dvorský, Martin Šrejma, Pavel Černoch, Peter Berger

**Kecal:** Luděk Vele, Jiří Sulženko, Zdeněk Plech, Martin Gurbal'

**Principál:** Vladimír Doležal, Jan Ježek, Jan Markvart

**Esmeralda:** Kateřina Kněžíková, Hana Jonášová, Marie Fajtová, Klára Benedová, Lucie Fišer Silkenová, Lucie Silkenová

**Indián:** František Zahradníček, Zdeněk Harvánek, Pavel Novák, Martin Matoušek

Na představení dále spolupracovali:

**Asistenti režie:** Petr Veleta, Lenka Vinická a Lucie Burešová

**Asistent choreografa:** Hana Košíková

**Asistent dirigenta:** Marko Ivanovič

**Hudební příprava:** Iryna Roměnska, Bronislav Procházka, Petra Matějová

**Hlavní inspicient:** Jiří Janeček

**Náповěda:** Ivona Zelinková, Vlastimil Mládek, Lenka Šmídová ml., Miroslav Mužík, Barbora Hamalová

**Produkce:** Jana Horčíčková, Iveta Chuchvalcová

**Vedoucí hudební přípravy:** Jiří Pokorný

### 5.3.1 Polka v choreografii Ladislavy Košíkové

Ladislava Košíková se věnuje zejména scénickému ztvárnění lidových tanců (viz kapitola 7.4) a tak učinila i při tvorbě choreografie do opery „*Prodaná nevěsta*“.

Petr Matásek vytvořil scénu, kde se v zadní části jeviště nachází ochoz připomínající balkon ve výšce zhruba 2,5 metru, z kterého visí na zem dolů dva přibližně 2 metry široké pruhy z pevného materiálu s namalovanými vlčími máky a strukturou slámy ve tvaru skluzavky, přes které tanečníci spustí bílé pruhy látky a jako skluzavky je opravdu využívají. Tyto „skluzavky“ je možné posouvat podél balkonu. Z balkonu nahoru stojí tři stejně široké pruhy stejného materiálu, dva po stranách a jeden uprostřed. Jeviště je osvětlené jasným teplým světlem. Horizont je nasvícen modrým světlem.

Polku tančí 12 tanečníků – 6 chlapců a 6 dívek. Během tance se začíná objevovat i operní sbor. Kostýmy Zuzany Přidalové připomínají velmi stylizovaný lidový kroj. Dívky mají šaty s úzkými ramínky do půli lýtek s potiskem vlčích máků vpředu na živůtku se šněrovačkou a pod nimi bílé halenky s širokými rukávy k loktům.

Na nohou mají černé střevíčky. Vlasy zapletené do copů zdobí věnečky z vlčích máků. Chlapci mají modré kalhoty pod kolena a modré vesty, pod kterými vidíme bílé košile s dlouhými rukávy. Na nohou mají bílé podkolenky a černé holinky. Chlapci také ve střední části tance používají rekvizity v podobě otepí slámy, do kterých jsou nasoukáni a kouká jim pouze hlava a nohy.



**Obrázek 41** Tanečnice při polce („*Prodaná nevěsta*“; Národní divadlo 2008)

## 6. Analýza vybraných choreografií polek z „Prodané nevěsty“

K analýze tří vybraných choreografií polky z „Prodané nevěsty“ jsem použila metodu Janet Adshead – Lansdale. Jedná se o analytický model vytvořený britskými badateli shromážděnými okolo této taneční teoretičky, který umožňuje objektivizovanou analýzu tance. Tuto metodu je možné aplikovat na všechny druhy tance nejrůznějších kultur. Její koncepce vychází ze strukturalizmu, kde je tanec chápán jako mikrostruktura existující v rámci širšího kontextu, neboli makrostruktury. Mezi tancem – mikrostrukturou a jeho širším kontextem – makrostrukturou probíhají vzájemné interakce. (Gremlicová 2013)

V analýze, kterou jsem vytvořila, pracuji s tancem jako mikrostrukturou, zkoumám její komponenty a formální vztahy. Interpretaci jsem začlenila do popisů choreografií (kapitola 5) a v analýze ji již systematicky neporovnávám.



**Obrázek 32** Tanečníci a operní sbor při polce („Prodaná nevěsta“; Národní divadlo 2008)

	<b>Choreografie Otto Šandy</b>	<b>Choreografie Pavla Šmoka</b>	<b>Choreografie Ladislavy Košíkové</b>
<b>1. Komponenty</b> 1.1 Pohyb	Vychází z lidového tance, je však patrné jeho ovlivnění tancem klasickým, zejména při přechodových prvcích a ve způsobu otáčení. Pohyb vypadá autenticky jako na lidové zábavě.	Pohybově je choreografie velmi pestrá. Vychází z kroků lidového tance, které jsou obohaceny o netradiční pohyby. Časté jsou změny směru v rotaci, originální zvedačky a často měnící se formace.	Klade důraz na herecké akce a interakce mezi tanečníky. Výrazná část choreografie neobsahuje žádné taneční motivy. Jedná se o pokus o scénické zobrazení lidového tance za použití pohybové komiky. Pohybový materiál je nesourodý.
1.2 Prostorové komponenty	Hlavní choreografie se odehrává na tanečním parketu uprostřed hospody. Taneční páry jsou umístěny volně v prostoru, nejsou natočeny čelem k divákovi, resp. do kamery. Často vzniká kruh přirozeným způsobem z otáčivého pohybu tanečníků. Tanečníci většinou udržují polozavřené taneční držení.	Tanečníci postupně vybíhají z kulis po stranách jeviště. Často se objevuje formace dvou kruhů – vnitřního a vnějšího. Většinou jsou tanečníci v páru a používají rozmanité taneční držení (za ruce, soudečkové, boční, polozavřené). Někdy se páry rozdělí a tančí zvlášť dívky a chlapci. Choreografie není směřována na diváka, tanečníci reagují jeden na druhého.	Tanečníci přichází z ochozu a dolů na jeviště se sklouznou po kulise. Během tance většinou tvoří kruh, herecké akce jsou směřovány na diváka.
1.3 Dynamické a rytmické elementy pohybu	Taneční kroky se shodují s dynamikou hudby. První část tance je bezstarostná, při uklidnění v hudbě se zklidní i dynamika pohybu a v poslední zrychlené části je pohyb velmi energický, tanečníci využívají hodně rotaci. Hudební akcenty jsou zdůrazněny zvedačkami.	Choreografie se shoduje s dynamikou hudby. Rytmus je někdy zdůrazněný tlesky tanečníků. Dynamická linka se shoduje s hudbou – vzrůstající napětí – uklidnění – energický závěr.	Choreografie nemá silnou dynamickou linku. Pouze pár tanečních motivů se střídá s četnými hereckými akcemi, které na sebe nijak nenavazují a nejsou funkční. Dynamika pohybu není výrazná, až na konci graduje rotací všech účinkujících.
<b>2. Forma</b> 2.1 Pohybové motivy	<b>1. Předehra:</b> příchod Kecalů do přeplněné hospody. <b>2. Hlavní část:</b> a) páry po kruhu: 2 hladké polky v natáčení 2 hladké obkročáky + podtočení dívky pod rukou	<b>1. Předehra:</b> přes scénu na návsi probíhají tanečníci. Děti odnáší stoličky, dívka zametá koštětem scénu a poté se o koště přetahuje s chlapcem. Celkem	<b>1. Předehra:</b> tanečníci se kloužou z ochozu po skluzavkách na jeviště. <b>2. Hlavní část:</b> a) páry po kruhu: 2 hladké polky v polozavřeném



	<p>b) chlapci uvnitř kruhu; dívky 2 hladké polky dovnitř kruhu, 2 hladké polky ven z kruhu + a)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>jako přechodový prvek dívky používají klasický pas de basque</li> <li>tanec se střídá se záběry Kecal hedajícího Jeníka</li> </ul> <p><b>3. Dolce:</b></p> <p>a) páry volně v prostoru v držení za obě ruce: 2 vyšlapávané polky + 4 náklony trupu ze strany na stranu</p> <p>b) 2 podtočení dívky pod rukou + 2 vyšlapávané polky v polozavřeném držení</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>hudební akcenty jsou zdůrazněné výskokem chlapců, otočkou dívek, nebo českou zvedačkou</li> <li>tanec se střídá se záběry Kecal přisedávajícího k Jeníkovu stolu</li> </ul> <p><b>4. Piano:</b></p> <p><b>A:</b> Kecal objednává Jeníkovi pivo</p> <p><b>B:</b> a) pár uprostřed provádí českou zvedačku, ostatní páry provádí hladkou polku směrem k nim a od nich b) při gradaci v hudbě se tanečníci točí a vytváří 3 kruhy v držení za ruce</p> <p><b>5. Sbor:</b></p> <p>a) 2 hladké polky po kruhu + dívky se otáčí 4 poskoky a vrací se do kruhu b) 2 vyšlapávané polky + 4 náklony trupu ze strany na stranu c) 2 podtočení dívky pod rukou + česká zvedačka</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>tanec se střídá se záběry zpívajícího lidu</li> </ul> <p><b>6. Zrychlená část:</b></p> <p>a) vnitřní a vnější kruh,</p>	<p>se objeví 8 párů. Nakonec zůstávají pouze chlapci a 1 dívka.</p> <p><b>2. Hlavní část:</b></p> <p>Tančit začíná 1 pár, poté se přidává 2., následně další 2 a nakonec všichni, celkem 8 párů a tvoří 2 kruhy – vnitřní a vnější. Děti se kloužou po stohu slámy v pozadí.</p> <p>a) 3 natřásané polky v držení za ruce + pozvednutí tanečnice za ruce b) Po 2 kruzích (vnitřním a vnějším): hladká polka v soudečkovém držení; vždy po 4 polkách změna směru točení; končí srážkou všech párů uprostřed</p> <p><b>3. Dolce:</b></p> <p>a) Po 2 kruzích (vnitřním a vnějším): 2 běhy a poskok v párech v bočním držení + přenesení dívky b) dívky: protočení v pravo a vlevo; chlapci: 4 dvoukroky okolo dívek + 2 dvoukroky v páru + podtočení dívky přes dřep</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>kolem tanečnicků probíhají děti</li> </ul> <p><b>4. Piano</b></p> <p><b>A:</b> dívky: 3 natřásané poky + seskok; chlapci: 3 natřásané polky + plácnutí tanečnic po sukni.</p> <p><b>B:</b> a) assemblé en tournant do dřepu (páry od sebe) + chůze v dřepu k sobě b) chlapci stojí a 4x tleskají; dívky se točí poskoky v dřepu;</p>	<p>držení + zvedačka „svíčka“</p> <p>b) 2 vyšlapávané polky + 4 obkročáky</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>herecké akce – chytání tanečnicka a tanečnice, kteří se báli sklouznout</li> <li>laškování mezi chlapci a dívkami</li> </ul> <p><b>3. Dolce:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>herecká akce: dívky si navzájem prohlíží své šaty a boty</li> </ul> <p><b>4. Piano:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>Chlapci přichází nasoukaní do otepí slámy, padají, dívky je chytají a „odvalují“ pryč</li> </ul> <p><b>5. Sbor:</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>přibíhají členky pěveckého sboru, tvoří 3 kola a velmi pomalým kolečkovým krokem se otáčí.</li> <li>4 tanečnice se točí na místě po stranách jeviště a nahoře na ochozu a kolem nich stojí členové pěveckého sboru.</li> </ul> <p><b>6. Zrychlená část:</b></p> <p>a) tanečníci utíkají po kruhu b) chlapci se v kruhu chytí za ruce, nesou na nich sedící dívky a utíkají po kruhu c) dívky se v kruhu drží za ramena chlapců, ti stále</p>
--	--	---	---

	<p>tanečníci se drží za ruce: 2 poskoky s pažemi vzhůru + 4 běhy</p> <p>b) dívky se točí, chlapci jdou okolo nich poskočným krokem</p> <p>c) poskočný krok v držení zkřížmo s přetáčením</p> <p>d) rotace všech párů</p>	<p>poté si vymění role; poté všichni poskakují v dřepu a na scénu přichází sbor</p> <p><b>Sbor:</b></p> <p>a) hladká polka po kruhu v soudečkovém držení s častými změnami směru</p> <p>b) 2 podtočení dívek pod rukou + zvedačka (dívky zády k chlapcům)</p> <p>c) originální zvedačky: v bočním držení dívky „utíkají“ okolo chlapců a při každém kroku je chlapci nadnášejí; ve stejném držení dívky přednoží natažené nohy ve vzduchu a chlapci se s nimi točí</p> <p><b>6. Zrychlená část:</b></p> <p>a) 4 cvaly + 4 obkročáky po 2 kruzích (vnitřním a vnějším)</p> <p>b) každý libovolně poskakuje, točí se, provádí různé zvedačky</p>	<p>utíkají a zatím co kruh neustále rotuje, dívky zvednou nohy do vzduchu</p>
2.2 Vztah mezi tanečníky	<p>Tanečníci se chovají jako na lidové zábavě. Po většinu choreografie mají jasně určené páry, někdy se páry spojí do kruhu, jen jednou se oddělí chlapci od dívek, každý na jinou stranu. Chlapci i dívky mají stejný pohybový materiál.</p>	<p>Na začátku přibíhají tanečníci postupně, někdo sám, někdo v páru. Při tanci je viditelné „laškovné“ napětí mezi dívkami a chlapci a to jak při párovém tanci, tak při tanci dívek a chlapců zvlášť. Po celou dobu na sebe všichni reagují.</p>	<p>V rámci párů (při části 2) spolu dívky a chlapci laškuje. Poté mají dívky i chlapci zvlášť své herecké akce (dívky – prohlížení šatů, chlapci tanec otepí). Na konci všichni tvoří kruh.</p>
2.3 Vztah mezi pohybem a vizuálním uspořádáním	<p>Vizuální uspořádání nijak neovlivňuje tanec. Nejsou zde žádné rekvizity. Pouze okolo sedící hosté pozorují tanečníky, ale tanečníci si jich nijak nevšímají.</p>	<p>Tanečníci a děti vybíhají a zabíhají do postranních kulís domů, sbor přichází stejně. Vzadu vidíme stoh slámy, po kterém se kloužou děti.</p>	<p>V předešlé tanečníci používají kulisu skluzavek. Během tance se horní ochoz zaplňuje členy sboru, kteří pozorují tanečníky, později přichází i pod ochozem.</p>
2.4 Vztah mezi pohybem a	<p>Choreograf sleduje hudební celky.</p>	<p>Choreografie je výrazně muzikální.</p>	<p>Choreografka nesleduje opakující se</p>

hudbou	Když se opakuje hlavní hudební motiv, opakují se variace hladké polky. Když se opakuje motiv „Dolce“, tanečnice se podtáčí pod rukou a opakují se variace vyšlapávané polky. Hudební akcenty zdůrazňuje výskoky, zvedačkami a rotací.	Pohybové motivy ladí s opakujícími se motivy v hudbě. Charakter každého pohybu ztělesňuje hudební doprovod. Různorodost hudebních nálad (hlavní část X piano X zrychlená část) cítíme i v pohybu.	hudební motivy. Po skrovném pohybové motivu v části 2 následují další a další interakce mezi tanečníky, které nijak výrazně nekorespondují s hudbou. V závěrečném sboru je naopak popisná – na slova „Toč se holka“ se dívky točí (38 taktů!)
2.5 Vztahy v časových podech	Celou choreografii tančí všichni unisono, až v části 4B pouze prostřední pár provádí zvedačku, zatímco ostatní okolo tančí a na konci části 5 polovina párů provádí zvedačku v točení a ostatní se točí ve stoji.	Tanečníci tančí unisono, ale často se jeden pár liší maličkostmi, např. odeběhne stranou a zase se vrátí; udělá navíc zvedačku, zastaví se, otočí se. Toto dokresluje „laškování“ mezi chlapci a děvčaty; vždy se zdá, že některý z párů se na chvíli nezaobírá tancem, ale pouze jeden druhým.	Unisono tančí pouze malé části v části 2, tanec snopů v části 4 a část 6. Jinak každý tanečník provádí každý něco jiného, nebo na sebe reagují při hereckých akcích.
2.6 Vztahy v čase	Části choreografie se shodují s částmi mého hudebního rozdělení (6 částí), přičemž je dodrženo opakování pohybových motivů v souladu s hudebními motivy.	Části choreografie se shodují s částmi mého hudebního rozdělení (6 částí), přičemž je dodrženo opakování pohybových motivů v souladu s hudebními motivy.	Části choreografie se shodují s částmi mého hudebního rozdělení (6 částí). Není zde dodržováno opakování pohybových motivů v souladu s hudebními motivy. Jednotlivé části na sebe nijak nenavazují.
2.7 Výrazné momenty	Vrcholem choreografie je úplný závěr, kdy všechny páry rychle a energicky rotují a zpěv i hudba vrcholí.	Choreografie má více výrazných momentů: a) Uprostřed hlavní části se všechny páry zastaví a dávají si polibek. b) srážka všech párů uprostřed jeviště s výkřikem na konci hlavní části c) při sboru „...s námi toč se celý svět“ neobvyklá zvedačka – dívka zády k chlapci	Vrcholem choreografie je přidání operního sboru do tance na úplném konci choreografie.

		(všechny páry) = vrchol choreografie d) závěrečné poskakování všech	
<b>3. Obsah a zpracování</b>	Obsahem choreografie je tanec samotný. Choreograf zobrazil atmosféru taneční zábavy mladých lidí. Zároveň byla polka použita k posunutí děje – Kecál hledal a našel Jeníka.	Obsahem choreografie je tanec samotný. Jejím hlavním rysem je „laškování“ mezi chlapci a děvčaty. Pohybově je velmi zajímavá, ale dějový obsah nemá. Celá scéna však působí přirozeně, jako kdyby se všichni náhodně sešli na návsi a postupně se celá společnost roztančila.	Zpracování choreografie klade důraz na herecké akce více než na taneční motivy a dynamickou linku. Dívky s chlapci neustále laškují a vznikají komické momenty, které působí poněkud nuceně.
<b>4. Styl, charakter a význam</b>	Jedná se o čistý tanec bez výrazových aspektů. Lidový tanec má baletní nádech. Choreografie je pozadím k posunutí děje (Kecál hledá Jeníka), dokresluje atmosféru hospodské zábavy.	Choreografie je pohybově nesmírně pestrá, plná originálních a neotřelých pohybů. Časté jsou nečekané akce jako změny směrů, neobvyklé zvedačky a krokové variace. Ačkoli je tanec plný „moderních“ pohybů a netradičních nápadů choreografa, vše ladí s lidovým duchem představení.	Choreografie je pohybově jednoduchá, nenalezneme zde mnoho pohybových motivů. Naopak je zde zvýrazněna herecká interakce mezi tanečníky. Jednotlivé herecké scény však nemají hlubší smysl a nijak na sebe nenavazují.

### **Srovnání choreografií:**

Tyto tři choreografie jsou od sebe vzdálené v podstatě po dekádách (O. Šanda 1981, P. Šmok 1992 – 1999, L. Košíková 2008). Není proto divu, že jsou velmi odlišné, jak pohybově, tak vizuálním pojetím i obsahem.

Všechny tři choreografie mají společnou snahu choreografa o zpracování lidového tance ať už s větší či menší dávkou stylizace. Nejblíže čistě lidovému pojetí je Otto Šanda, i když je v jeho choreografii patrné ovlivnění klasickým tancem. Otto Šanda dal jako jediný z těchto tří choreografů funkci posunutí děje. Kecal se během ní seznámí s Jeníkem. Tanec je zde prostředkem dokreslení atmosféry a je nedílnou součástí scény v hospodě.

Pavel Šmok záměrně pozměnil a obohatil lidové prvky o naprosto originální pohyby a vznikla tak nesmírně pohybově pestrá choreografie. Pohyb dokonale ladí s hudbou, což je pro tvorbu Pavla Šmoka typické. Polka výborně ladí s celým představením a působí přirozeně – tanečníci se postupně setkávají na návsi, baví se pohybe a na závěr roztančí i sbor.

Ladislava Košíková pojala polku spíše herecky, než tanečně. Pohybového materiálu je v její choreografii málo a je velmi jednoduchý. Ani využití kulis v jejím případě nebylo příliš funkční. Vše působí poněkud strojeně a násilně.

Verzi Otto Šandy bych označila za zdařilý pokus o zobrazení lidové zábavy, verzi Pavla Šmoka za pohybově a muzikálně velmi invenční dílo a verzi Ladislavy Košíkové o pokus o ztvárnění polky s pomocí hereckých akcí a pohybové komiky za využití rekvizit, což se však neukázalo pro tuto operu za příliš funkční.

## 7. Přílohy

### 7.1 Bedřich Smetana

#### 7.1.1 Životopis

Bedřich Smetana se narodil 2. března 1824 v Litomyšli Františkovi a Barboře (rozené Lynkové) Smetanovým. Barbora byla Františkovou třetí manželkou a Bedřich byl jeho jedenáctým dítětem. František Smetana měl zájem o hudbu a sám byl členem kvarteta. Když byly Bedřichovi čtyři roky, začal ho otec učit hrát na housle. Jeho hudební vzdělávání poté převzal Jan Chmelík. Kromě houslí se Bedřich učil také



na klavír. V roce 1830 Bedřich **Obrázek 43** Barbora a František Smetanovi, obrazy Antonína Machka (1832) poprvé veřejně vystoupil na hudebním večeru pořádaném litomyšlskými filosofi, kde zahrál na klavír předehtu k Aubrově „Němé z Portici“.

V roce 1831 se rodina přestěhovala do Jindřichova Hradce, kde otec pronajímal pivovar hraběte Černína. Z této doby také pochází Smetanova první vlastní skladba, kterou známe, nedokončený „Kvapík D dur“. V Jindřichově Hradci Bedřich dokončil své základní vzdělání a první rok na gymnáziu. S hradeckým sbormistrem Františkem Ikavcem pokračoval ve svém hudebním vzdělání, začal hrát i na violu a věnoval se zpěvu. V roce 1835 otec František koupil statek v Růžkových Lhoticích s malým zámečkem, pivovarem a hostincem.

Smetana dále studoval na gymnáziu v Jihlavě (1835 - 1836), v Německém (dnes Havlíčkově) Brodě (1836 - 1839) a na akademickém gymnáziu v Praze (1839 - 1840). Praha ho přitahovala svým pestrým sociálním i kulturním děním. Rád chodil do divadla, na jaře 1840 se pravděpodobně účastnil i koncertu Franze Liszta. Se svými spolužáky z gymnázia v Havlíčkově Brodě často hrál v kvartetu. Díky jeho fenomenální paměti ho posílali na koncerty na Žofín, kde zapisoval skladby, které zde slyšel a ty poté zařazovali do svého repertoáru. V Praze

již Smetana začal systematicky komponovat, ale jeho díla z této doby se nedochovaly. Hudba začala Bedřicha natolik zajímat, že zanechal i svých studií. To vedlo k neshodám s jeho otcem, který ho z Prahy odvezl a Bedřich s nevalným prospěchem dokončil svá studia na plzeňském gymnáziu (1840 – 1843), kde vyučoval jeho bratranec dr. Josef František Smetana. V knize Jana Nerudy „Mistr Bedřich Smetana vypravuje“ čteme: *„Otec byl co nejnepříjemněji překvapen, vyhledal si mne a – mám to říci? řeknu! dal mi pohlavek. První a také poslední podobný dar, jakýž jsem vůbec od otce kdy dostal. „Sebereš si věci – pojeděš domů – budeš příručím při hospodářství!“ Tedy jel jsem. Ale ne na příliš dlouho. Téhož roku psal otci profesor Smetana z Plzně. Co prý dělá Bedříšek a aby prý dal otec Bedříška na studie do Plzně. (...) Mně to bylo jedno.“* (Bartoš 1954: 12) Stále se zde věnoval hudbě a byl velmi uznávaným a vyhledávaným pianistou. Doprovázel např. houslistu Arnošta Nesvadbu (1843).



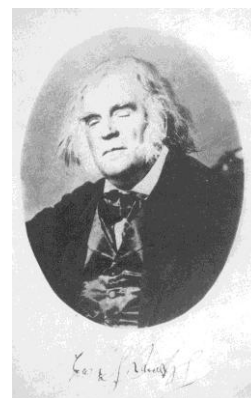
**Obrázek 44** Bedřich Smetana v roce 1840

Mnoho Smetanových raných děl bylo napsáno právě v Plzni a jednalo se hlavně o skladby pro klavír a taneční hudbu, z níž k nejznámějším patří polky „Luisina“, „Jiřinková“ a „Ze studentského života“. Sám také velmi rád tančil. Dále skládal i koncertní kusy, např. „Impromptus“ a první dvě orchestrální skladby „Menuet B dur“ a „Kvapík bajaderek“ (1842). V této době již Smetana i sám vyučoval hru na klavír a skladbu. V jednom ze svých deníků napsal: *„S pomocí a milostí Boží budu jednou v technice Lisztem, v komponování Mozartem.“* (23. 1. 1843).

V říjnu 1843 odjel do Prahy rozhodnutý věnovat se pouze hudbě. Otec, který byl v té době ve finanční tísní a musel dokonce prodat statek v Růžkových Lhoticích, ho finančně nepodporoval. Na začátku roku 1844 mu však nabídla pomoc Anna Kolářová, matka Smetanovy budoucí manželky Kateřiny. S její finanční pomocí začal se soukromými hodinami u Josefa Proksche<sup>29</sup>, jehož pražská hudební škola byla jednou z nejznámějších a nejuznávanějších. Díky skupině pražských umělců Concordia, které se stal Smetana členem, se také jen pár měsíců po svém příjezdu dostal do povědomí pražských hudebních kruhů. Ředitel pražské hudební

<sup>29</sup> Josef Proksch (1794 – 1864) byl významný český hudební skladatel, teoretik, klavírista, klarinetista, varhaník a pedagog.

konzervatoře Johann Kittle ho doporučil jako učitele klavíru dětí hraběte Leopolda Thuna. Po následující tři roky se kromě svých povinností v hraběcí rodině věnoval hlavně studiu skladby. S Thunovými trávil i léto na jejich venkovské residenci a díky nim se seznámil např. i s Schummanovými (1847). Své působení v rodině Thunových ukončil v době uzavření studií u Josefa Proksche v polovině roku 1847.



**Obrázek 44** Josef Proksch

Poté se Smetana pokusil o kariéru koncertního umělce a podnikl cestu do západních Čech, která však nebyla úspěšná.

V lednu 1848 si podal žádost o otevření vlastního hudebního ústavu. V této době také začalo Smetanovo přátelství s Franzem Lisztem. V dopise z 23. března 1848 e mu Smetana svěřil se svou tíživou finanční situací a zaslal mu svou skladbu „*Šest charakteristických skladeb op. 1*“. Liszta jeho tvorba zaujala, a i když mu půjčku na otevření ústavu neposkytl, doporučil jeho dílo vydavateli Friedrichu Kistnerovi v Lipsku.

V srpnu roku 1848 začal Smetana vyučovat ve svém ústavu. Studentům poskytoval kromě hry na nástroj i teoretické a historické vzdělání. Ústav se stal velmi populárním. Kromě výuky i sám vystupoval, např. při oslavách Mozartova jubilea v roce 1856, nebo u excísaře Ferdinanda V.

27. srpna 1849 se Smetana oženil s Kateřinou Kolářovou (nar. 1827), se kterou později měl čtyři dcery: Bedřišku, Gabrielu, Žofii a Kateřinu. Všechny kromě Žofie však v dětství zemřely. Manželka Kateřina sama trpěla tuberkulózou.

První polovinu 50. let Smetana komponoval hlavně skladby pro klavír. Skládal



**Obrázek 45** Kateřina Smetanová (malba Johana Per Södemarka, 1858)

polky, např. „*Tři salonní polky*“, „*Tři poetické polky*“ a také menší skladby pod názvem „*Lístky do památníku*“, které pochválil i Franz Liszt nebo Clara Schumannová. V roce 1853 napsal Smetana svou jedinou symfonii „*Triumfální symfonie*“ určenou k příležitosti sňatku Františka Josefa I. s Alžbětou Bavorskou. V roce 1855 napsal „*Klavírní trio g moll*“ po smrti své prvorozené dcery Bedřišky. V září roku 1856 se Smetana v Praze setkal s Lisztem, při uvedení Lisztovy „*Ostříhomské mše*“.



Od podzimu 1856 Smetana pobýval ve švédském Göteborgu. Otevřel si zde svůj hudební ústav s výukou hry na klavír, zpěvu a hudební teorie, stál v čele pěveckého sboru a našel zde uplatnění jako klavírista i jako dirigent. V Göteborgu byl velmi oblíbený a finančně na tom byl daleko lépe, než v Praze, jak píše v dopise Lisztovi 10. dubna 1857.



**Obrázek 46** Bedřich Smetana (malba Johana Per Södemarka, 1858)

Smetanova další tvorba byla ovlivněna tvůrčí diskuzí s Franzem Lisztem. Dokonce ho dvakrát navštívil ve Výmaru v letech 1857 a 1859. Smetana se začal orientovat na programní hudbu a v letech 1859 – 1861 vznikly tři symfonické básně („Richard III.“, „Valdštýnův tábor“, „Hakon Jarl“). Dále např. cyklus „Vzpomínka na Čechy ve formě polek“ ad.

Ve Švédsku se bohužel Kateřinina tuberkulóza zhoršila a rozhodli se k návratu do Čech. Kateřina však cestu nepřežila a zemřela v Drážďanech 19. dubna 1859. Ve Smetanově deníku čteme: „*Dokonáno jest! Kateřina, má drahá, vřele milovaná žena, zemřela dnes ráno v 5 hodin, klidně, aniž jsme co věděli, dokud mne ticho neupozornilo. Bud' s Bohem, anděli!*“ (Bartoš 1954: 43)

V létě téhož roku Smetana pobýval v Čechách a seznámil se s devatenáctiletou Bettinou Ferdinandiovou z Lamberku u Obříství. Celý následující rok, který Smetana trávil opět ve Švédsku, udržovali pravidelnou korespondenci a 10. července 1860 uzavřeli sňatek v Obříství. Na podzim odjeli zpět do Švédska. Smetana se však toužil vrátit zpět do Čech. Do svého deníku si 3. září 1860 poznamenal: „*Je smutné, že jsem nucen vydělávat si svůj chléb v cizině, vzdálen vlasti, kterou tak vroucně miluji a kde bych tak rád žil. Ale snad to nebude na dlouho.*“ (Bartoš 1954: 53)



**Obrázek 47** Smetana s manželkou Bettinou (foto W. Rupp, Praha, 1960)

V té době docházelo v Čechách k pozitivním změnám jak politickým, tak uměleckým. Měla se vybudovat nová operní scéna, byl založen zpěvácký spolek Hlahol. V roce 1862 bylo Prozatímní divadlo opravdu otevřeno. To vše přimělo Smetanu, aby se vrátil do Čech. Setkal se však s neúspěchem a rodině Smetanových, která se opět rozrostla (1861 dcera Zdenka, 1863 dcera Božena), chyběly finance. Nejprve se Smetana pokoušel o kariéru klavírního virtuóza a v roce 1863 si s přítelem Františkem Hellerem opět otevřel hudební ústav a jeho pozice na české hudební scéně se začala upevňovat. V letech 1863 – 1865 byl sbormistrem Hlaholu, v letech 1864 – 1865 působil jako hudební referent v Národních listech a od roku 1863 stanul v čele hudebního oboru Umělecké besedy.

Smetana se začal orientovat na tvorbu oper. 5. ledna 1866 měla v Prozatímním divadle premiéru jeho první opera „*Braniboři v Čechách*“ (viz kap. 3.2) a 30. května 1866 Smetanova nejúspěšnější „*Prodaná nevěsta*“. Úspěch obou těchto oper napomohly Smetanovi stát se kapelníkem opery Prozatímního divadla. Na tomto postu působil osm let. Za jeho vedení se na repertoár dostaly opery jak zahraničních tak domácích autorů, začaly se realizovat abonentní filharmonické koncerty a zřídila se operní škola při divadle.

16. května 1868 měla v Novoměstském divadle premiéru Smetanova třetí opera „*Dalibor*“, u příležitosti položení základního kamene k českému Národnímu divadlu. Při poklepání na základní kámen Smetana pronesl: „*V hudbě život Čechů.*“ (Mojžíšová 1998: 98) O „*Daliborovi*“ máme i zmínku od Jana Nerudy: „*Bůh ví, jaké to podivné kouzlo je ve Smetanově hudbě! Slzy vyhrknou člověku při místech něžných, a při jiných vstaneš se sedadla svého a ani nevíš, že jsi již vstal. Stalo se mně tak při finále druhého aktu Dalibora na zkoušce generální.*“ (Bartoš 1954: 92) „*Dalibor*“ se však u publika nesetkal s velkým úspěchem a Smetana byl označován za wagneriána.

Následovaly další dvě opery „*Libuše*“ a „*Dvě vdovy*“. „*Libuši*“ si Smetana ponechal na slavnostní příležitost otevření Národního divadla a „*Dvě vdovy*“ měly úspěšnou premiéru 27. března 1874.



**Obrázek 48** Bedřich Smetana na poč. 60. let 19. stol.

V roce 1874 postihla Smetanu tragická událost – ztratil sluch. Musel opustit své



**Obrázek 50** Žofie a Josef Schwarzovi

místo na hudební scéně a opět se ocitl bez prostředků. Od roku 1876 žil i s celou rodinou v ústraní u své dcery Žofie a jejího manžela lesmistra Josefa Schwarze v Jabkenicích u Mladé Boleslavi. Neustále však udržoval písemný kontakt s bývalými

spolupracovníky a jeho osobním asistentem mu byl hudební spisovatel a organizátor

Josef Srb – Debrnov. Hluchota však Smetanu nezastavila v dalším komponování a právě v tomto období vytvořil svá vrcholná díla. Ještě v Praze začal komponovat první části cyklu symfonických básní „*Má vlast*“ a to „*Vyšehrad*“ a „*Vltavu*“ (1874). Brzy následovaly „*Šárka*“ a „*Z českých luhů a hájů*“ (1875). Až po třech letech Smetana vytvořil

„*Tábor*“ (1878) a „*Blaník*“ (1879) a tím cyklus získal finální podobu. Nejprve byly jednotlivé části uvedeny samostatně a teprve 5. listopadu 1882 v celku. Celý cyklus věnoval Smetana Praze.



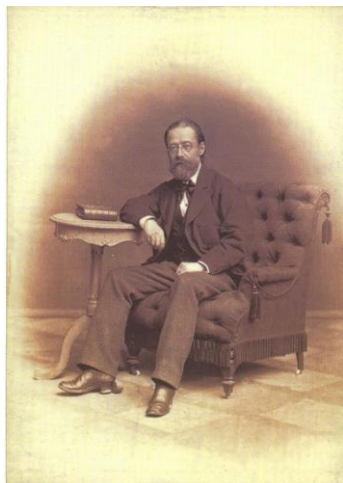
**Obrázek 51** Jabkenická myslivna

V Jabkenicích vznikly i tři poslední Smetanovy opery na libreta od Elišky Krásnohorské. Mimořádně úspěšná „*Hubička*“ (premiéra 7. listopadu 1876 v Prozatímním divadle), „*Tajemství*“ (premiéra 18. února 1878 v Novém českém divadle) se také setkalo s úspěchem, ale „*Čertova stěna*“ (premiéra 29. října 1882) se kvůli zanedbané přípravě premiéry moc nelíbila.

Dále Smetana skládal komorní díla, např. dva smyčcové kvartety – e moll „*Z mého života*“ (1876) a d moll (1883). Zabýval se i klavírní tvorbou, jejímž vrcholem se stal cyklus „*České tance*“. První řada z roku 1877 obsahuje čtyři polky a druhá řada z roku 1879 deset různých českých lidových tanců. Chtěl vytvořit protějšek Dvořákových „*Slovanských tanců*“, jak 22. dubna 1879 píše vydavateli Velebínu Urbánkovi: „*Kde Dvořák jmenuje své kusy jen pod všeobecným názvem Slavische Tänze, aniž by člověk věděl, které to jsou, a jestli vůbec takové existují, ukázali by jsme, jaké tance určitě jmenované my Češi máme!*“ (Mojžíšová 1998: 110) V roce 1879 Smetana napsal svůj jediný

písňový cyklus „*Večerní písně*“ pro klavír a zpěv. Jedná se o pět zhudebněných básní svého současníka Vítězslava Háška. Na žádosti Hlaholu napsal Smetana několik sborových skladeb, např. „*Píseň na moři*“, „*Věno*“, „*Modlitba*“, nebo „*Česká píseň*“.

Smetana se stal uznávaným představitelem české národní hudby a byl jmenován



**Obrázek 52** Bedřich Smetana v roce 1882

čestným členem mnoha institucí. Pořádaly se slavnostní koncerty na jeho počest a v roce 1880 byla slavnostně odhalena jeho pamětní deska v rodné Litomyšli. V roce 1881 zazněla Smetanova opera „*Libuše*“ při slavnostním otevření Národního divadla. Tato opera byla vybrána jako nejlepší operní dílo ve vypsané soutěži. Když v létě Národní divadlo vyhořelo, i přes svůj zdravotní stav se Smetana zapojil do dobročinných akcí. V květnu roku 1882 se ve slavnostní atmosféře konalo sté uvedení „*Prodané nevěsty*“ v Novém českém divadle. 18. listopadu 1883 bylo znovu otevřeno Národní divadlo

opět Smetanovou „*Libuší*“.

Posledním dílem, jímž se Smetana zabíral, byla v roce 1883 opera „*Viola*“ na námět Shakepearova „*Večera tříkrálového*“. Jeho zdravotní stav se však rapidně zhoršoval a nemohl se zúčastnit ani oslavy svých 60. narozenin. V dubnu roku 1884 byl převezen do ústavu pro choromyslné v Praze, kde 12. května 1884 zemřel. Byl pochován na Vyšehradě po velkolepém pohřbu pořádaným českou veřejností a Uměleckou besedou.

### 7.1.2 Dílo

#### **Opery:**

Braniboři v Čechách (1863)  
Prodaná nevěsta (1866)  
Dalibor (1867)  
Libuše (1872)  
Dvě vdovy (1874)  
Hubička (1876)  
Tajemství (1882)  
Čertova stěna (1882)  
Viola (1883)

#### **Orchestrální skladby:**

Menuet B dur (1842)  
Kvapík Bajaderek (1842)  
Velká předejhra D dur (1849)  
Slavnostní (Triumfální) symfonie (1854)  
Richard III. (1858)  
Valdštýnův tábor (1859)  
Hakon Jarl (1861)  
Doktr Faust (1862)  
Polka D dur - Naším děvám (1863)  
Oldřich a Božena (1863)  
Pochod ke slavnosti Shakespearově (1864)  
Slavnostní předejhra C dur (1868)  
Rybář, Libušin soud (1869)  
Má vlast (1879)  
Venkovanka - polka (1879)  
Pražský karneval (1883)

#### **Komorní skladby:**

Fantasie na českou píseň (1843)  
Trio g moll (1857)  
Z mého života (1876)  
Z domoviny (1880)  
II.smyčcový kvartet d moll (1883)

#### **Sborové skladby:**

Píseň svobody (1848)  
Píseň česká (1860)  
Tři jezdci (1862)  
Odrodilec I (1863)  
Odrodilec II (1864)  
Rolnická (1868)  
Česká píseň (1868)  
Slavnostní sbor (1870)  
Píseň na moři (1877)  
Sbory trojhlasé pro ženské hlasy (1878)  
Česká píseň (1878)  
Věno (1880)  
Modlitba (1880)  
Heslo I II (1882)  
Naše píseň (1883)

#### **Písně:**

Pohled mé dívky (1846)  
Sbohem! (1846)  
Bolest odloučení (1846)  
Vyzvání (1846)  
Jaro lásky (1853)  
Píseň do tragedie Emanuela Bozděcha  
Baron Goertz (1867)  
Večerní písně (1879)

### **Klavírní skladby:**

- Kvapík D dur (1831)  
Luisina polka (1840)  
Jiřinková polka (1841)  
Galopp di bravoura (1840)  
Velká polka b moll (1841)  
Impromptu es moll, h moll, As dur (1842)  
Duo beze slov (1842)  
Ouverture c moll, A dur (1842)  
Ze studentského života (1842)  
Kadryla B dur, F dur (1843)  
Vzpomínka na Plzeň (1843)  
Valčík (1844)  
Bagatelles et Impromptus (1844)  
Lístek do památníku Kateřině Kolářové (1844)  
Lístek do památníku Josefině Finkeové (1845)  
Lístek do památníku Jeanu Kunzovi (1845)  
Lístek do památníku Václavu Ulwerovi (1845)  
Pensée fugitive (1845)  
Lístek do památníku Alžbětě Felicii Thunové (1845)  
Polka Es dur (1846)  
Sonáta g moll (1846)  
Lesní city a dojmy (1847)  
Allegro capriccioso (1847)  
Charakteristická skladba C dur (1848)  
Šest charakteristických skladeb op I. (1848)  
Caprice g moll (1848)  
Pochod pražské studentské legie/Pochod Národní gardy (1848)  
Lístky do památníku G dur, g moll, h moll (1849)  
Svatební scény (1849)  
Lístek do památníku B dur (1849)  
Lístky do památníku op. 2 (1850)  
Lístek do památníku b moll (1852)  
Toccatina B dur (1854)  
Lístek do památníku es moll (1854)  
Tři salonní polky op. 7 (1854)  
Tři poetické polky op. 8 (1854)  
Andante Es dur (1852)  
Polky E dur, g moll, A dur, f moll (1855)  
Lístky do památníku op. 3 (1856)  
Črty op. 4, 5 (1857)  
Cid 1. – 2. Ximene (1858)  
Zvědavý (1858)  
Vidění na plese (1858)  
Balada e moll (1858)  
Koncertní etuda C dur (1858)  
Bettina polka (1859)  
Macbeth (1859)  
Vzpomínka na Čechy ve formě polek (1860)  
Na břehu mořském- Vzpomínka (1861)  
Lístek do památníku Marii Prokschové (1862)  
Fantasie koncertní na české národní písně (1862)  
Sny (1875)  
České tance I (1877)  
České tance II (1879)  
Andante f moll (1880)  
Romance g moll (1881)

**Kadence do klavírních koncertů:**

W. A. Mozart: Klavírní koncert d moll  
(1856)

W. A. Mozart: Klavírní koncert c moll  
(1856)

W. A. Mozart: Klavírní koncert B dur  
(1864)

L. v. Beethoven: Klavírní koncert c  
moll (1861)

**Skladby instruktivní:**

Skladba g moll pro dva klavíry (1845)

Sonátová věta pro dva klavíry (1849)

Poklad melodií I II (1850)

Rondo pro mládež pro dva klavíry  
(1850)

**Varhanní skladby:**

Šest preludií pro varhany (1846)

**Studijní skladby (1844 – 1847)**

## 7.2 Životopis Otto Šandy

Otto Šanda se narodil 21. 3. 1932 v Praze. Původně studoval hru na hoboj u Václava Smetáčka, ale ve 3. ročníku konzervatoře v Praze přestoupil na taneční oddělení, které absolvoval v roce 1953 u M. Tymichové. Již během studia v sezóně 1950/1951 tančil v Ústí nad Labem a v letech 1952 – 1953 v Armádním uměleckém souboru Víta Nejedlého, kde se stal po dokončení studia sólistou a působil zde až do roku 1955. Po jeho zrušení v roce 1955 působil až do roku 1989 v Národním divadle v Praze, kde byl od roku 1966 sólistou baletu. Jeho doménou byly charakterní a hrdinské role, např. Satan a Vévoda v „*Doktoru Faustovi*“ (1958), Dorcon v „*Dafnidovi a Chloe*“ (1960), Danila v „*Kamenném kvítku*“ (1960), Tybalt v „*Romeovi a Julii*“ (1962), Rotbart v „*Labutím jezeru*“ (1963), Franz v „*Coppélii*“ (1965), Hilarion v „*Giselle*“ (1969), Odysseus v „*Bloudění Odysseově*“ (1969), Escamillo ve „*Vášni/Carmen*“ (1972), Juráš v „*Ondrášovi*“ (1974). Vynikal také jako představitel lidových postav s odvážným a poctivým charakterem, např. Honza v „*Soli nad zlato*“ (1951), titulní role v „*Ludasu Matyiovi*“ (1961), Honza v „*Pohádce o Honzovi*“ (1970), titulní role v „*Enšpíglových šibalstvích*“ (1972), Švec a Mládenec ve „*Špalíčku*“ (1972). Jako tanečník Otto Šanda působil spontánně a přirozeně.



**Obrázek 53** Otto Šanda

V Národním divadle v Praze se od 70. let začal uplatňovat i jako asistent režie a pedagog operního baletu. Jako baletní mistr se podílel na inscenacích baletů „*Faunovo odpoledne*“ (1975/76), „*Radúz a Mahulena*“ (1975/76), „*Spartakus*“ (1975/76), „*Vášeň*“ (1975/76). Jako asistent režie např. na inscenacích „*Romeo a Julie*“ (1970/71), „*Doktor Faust*“ (1976/77), „*Lašské tance*“ (1977/78), „*Bachčisarajská fontána*“ (1978/79), „*Kamenný kvítek*“ (1980/81), „*Špalíček*“ (1983/84), „*Sylvie*“ (1985/86), „*La Sylphide*“ (1987/88), „*Carmina Burana*“ (1988/89), „*Spící krasavice*“ (1989/90), „*Únos ze Serailu*“ (1990/91), „*Netopýr*“ (1990/91) a další.



V letech 1992 – 1999 působil jako choreograf a vedoucí baletu Státní opery Praha a v sezóně 1997/1998 zde byl i zástupcem ředitele.

Jako choreograf se věnoval především spolupráci s operou, podílel se na desítkách inscenací v ND Praha, Státní opeře i v Československé televizi. V Národním divadle vytvořil choreografie např. do oper „*A jitra jsou zde tichá*“ (1974/75), „*Veselohra na mostě*“ (1974/75), „*La Traviata*“ (1982/83), „*Bludný Holanďan*“ (1985/86), „*Mlčenlivá žena*“ (1986/87), „*Don Carlos*“ (1989/90), ve Státní opeře vytvořil choreografie např. „*Nabucca*“ (2011/2012), „*Turandot*“ (2011/12) nebo „*Kouzelné flétny*“ (2011/12). V roce 1981 postavil choreografii do televizního filmu „*Prodaná nevěsta*“.

Pedagogicky se uplatňoval již od 60. let. Od roku 1962 vyučoval v Československém státním souboru písní a tanců a v letech 1973 – 1975 trénoval juniorky Československé socialistické republiky v moderní gymnastice.

Byl manželem tanečnic Národního divadla Jany Šandové a později Zuzany Jiráčkové. (Holeňová 2001: 311)

### 7.3 Životopis Pavla Šmoka

Pavel Šmok se narodil 22. 10. 1927 na Slovensku. Brzy se ale přestěhoval s rodinou do Prahy. Studoval čtyři roky na reálném gymnáziu a poté na Vyšší škole průmyslové v Betlémské ulici. Po maturitě ještě absolvoval čtyři semestry na Českém vysokém učení technickém na strojní fakultě, ale vysokou školu nedokončil. Začal se totiž zajímat o umění.



**Obrázek 54** Pavel Šmok

V roce 1948 nastoupil na dramatické oddělení Pražské konzervatoře, začínal se však zajímat i o tanec. Navštěvoval hodiny lidového tance u tehdejší sólistky Národního divadla v Praze Zory Šemberové a o rok později, v roce 1949, přestoupil na taneční oddělení konzervatoře. Klasický tanec ho učila Marie Anna Tymichová, lidový tanec již zmíněná Zora Šemberová a novodobý tanec Laurette Hrdinová. Jeho pedagogové ho velmi podporovali v jeho choreografické tvorbě. Velmi významnou byla pro Pavla spolupráce s Emilem Františkem Burianem. V roce 1950 v Burianově divadle D ztvárnil několik rolí. Studium na konzervatoři ukončil v roce 1953, v 26 letech.

Vedle tance a herectví se také věnoval sportu, především krasobruslení. Stal se i juniorským mistrem ČSR. Získal hlavní roli v lední revue „*Pyšná princezna*“ (1954), kde byla jeho partnerku mistryně Evropy Dáša Lechová. Také byl členem groteskního tria Syblík – Šmok – Krapeš. Později vytvářel choreografie krasobruslařských jízd a ledních revue a spolupracoval s moderními gymnastkami.

První profesionální angažmá získal již během posledního roku na konzervatoři v Armádní opeře choreografa Luboše Ogouna, kde působil místo vojenského výcviku. Soubor byl však v roce 1956 zrušen. Velmi krátce, přesně šest dnů, působil v Národním divadle v Praze a poté se stal členem baletu Divadla J. K. Tyla v Plzni, který tehdy vedl Jiří Němeček. Zde jeho interpretační kariéra vyvrcholila. Jako sólista tančil mnoho rolí od klasického přes charakterní až k modernímu repertoáru, např. prince Zlatohlávka v baletu „*Z pohádky do pohádky*“ Oskara Nedbala (1955), Otce v „*Jánošíkovi*“ Václava Kašíka (1955), Šaška v „*Labutím jezeře*“ (1955), Václava v „*Bachčisaražské fontáně*“ Borise

Asafjeva (1956), Peťku v „*Mládí*“ Michaila Čulakiho (1956), nebo Marka v „*Orchidské legendě*“ Stevana Hrističe (1957). Nejvýznamnější z výše uvedených rolí byla role Peťky v baletu „*Mládí*“, který byl vyhlášen nejlepším inscenací roku 1956 a o Pavlu Šmokovi se tehdy psalo i v tisku. Jiřího Němečka vystřídal na postu šéfa baletu v Plzni Luboš Ogoun a Šmok v jeho choreografii „*Rudý mák*“ od Reingolda Gliera ztvárnil v roce 1958 roli Li-šan-fua. Během působení v Plzni se Šmok začal také věnovat choreografické tvorbě do oper, operet a činoher, např. „*Vinobraní*“ od Oskara Nedbala, „*Paganini*“ od Franze Lehára, Offenbachova „*Krásná Helena*“ či Verdiho „*Maškarní ples*“. V Plzni však Šmokova taneční kariéra skončila. Bylo mu už přes třicet let a začaly se ozývat i jeho dřívější potíže s páteří.

V roce 1958 získal místo choreografa a šéfa baletu ve Státním divadle v Ústí nad Labem, kde působil tři roky. Jeho choreografické zkušenosti byly v té době minimální. Vytvářel zatím jen choreografie do oper a operet v Plzni. V Ústí spolupracoval na osmi operních inscenacích, např. „*Faust a Markétka*“ Charlese Gounoda, „*Lakmé*“ od Léa Deliba, nebo Bizetova „*Carmen*“. Jeho první taneční premiérou, kterou zde v roce 1958 uvedl, byly Dvořákovy „*Valčíky*“, „*Svatební košile*“ na hudbu Jana Nováka a „*Karneval*“ od Roberta Schumanna. Z tohoto představení byly nejúspěšnější právě „*Valčíky*“, které naznačily jeho budoucí choreografickou tvorbu. Jeho dalšími balety byly „*Sedm krasavic*“ od Kara Karajeva v roce 1959, kde dokonce ztvárnil jednu z tanečních rolí a to postavu Bachrama, ve stejném roce „*Sluha dvou pánů*“ od Jarmila Burghausera a v roce 1960 „*Louskáček*“ Petra Iljiče Čajkovského. Tyto balety nebyly moc tanečně osobité a jejich struktura nebyla složitá. Šmok kladl víc důraz na režijní stavbu díla. V baletu „*Sluha dvou pánů*“ však ukázal svůj komediální pohybový talent. Použil v něm strukturu *commedie dell' arte*. Posledním Šmokovým baletem vytvořeným pro Ústí nad Labem byla v roce 1960 „*Nová Odyssea*“ od Viktora Burnse.

V následujících letech působil Pavel Šmok jako druhý choreograf ve Státním divadle v Ostravě vedle šéfa souboru Emericha Gabzdyla. Jelikož neměl za soubor odpovědnost jako v Ústí nad Labem, mohl se zde plně soustředit na svou choreografickou tvorbu. Tanečnice Elena Paclová na něj ve své knize vzpomíná takto: „*Pro nás mladé byl Šmok zjevením, byl to blesk z čistého nebe, okno otevřené do jiného světa. Zamotávali a rozmotávali jsme si končetiny*

*s nadšením, sami navrhovali způsoby, jak se z toho či onoho gordického uzlu dostat ven a pohrdali kolegy, kteří tu krásu nepochopili.(...)Baletní soubor byl rozčísnut vedví. Rozdělili jsme se na bokovce, kteří byli ochotni pracovat od „nevidim do nevidim“ a gabzdylovce, kteří byli pro tradici, hlídali si svou důstojnost a délku pracovní doby.” (Paclová 2006: 57)*

Šmokovy následující balety byly stylově velmi rozmanité. Jeho prvním baletem v Ostravě byl balet „Viktorka“ od Zbyňka Vostřáka, který uvedl v roce 1961. Dalšími významnými balety byly „Američan v Paříži“ George Gershwin (1962), „Lašské tance“ Leoše Janáčka (1962) a „Rossiniáda“ na koláž z děl Gioacchima Rossiniho (1963), která směřovala opět do komické sféry. Začal se věnovat vytvářením baletů na hudbu současných českých skladatelů. Byly to např. „Závrať“ Čestmíra Gregora, „Milostná píseň“ Petra Erbena, „Pigmalion“ Jana Duchoně nebo „Svědění“ Viliama Bukového. Všechny tyto balety byly uvedeny v roce 1964.

V době působení v Ostravě Šmok spolupracoval také s brněnským divadlem, kde byl tehdy šéfem baletu Luboš Ogoun. V roce 1962 zde nastudoval nepřiliš zdařilou verzi baletu „Sedm smrtelných hříchů maloměšťáka“ od Bertolda Brechta a Kurta Weilla a „Rapsodii v modrém“ George Gershwin, kterou zpracoval nedělově a projevil se v ní jeho smysl pro logickou strukturu tanečních ploch. Dále v Brně nastudoval v roce 1964 balet „Capriccio“ od Jana Nováka.

V roce 1963 také poprvé pracoval v zahraničí a to v polské Bytomi, kde nastudoval balet Karla Kupky „Florella (učitel tance)“. V tomto období začal také spolupracovat s televizí a jako jeden z prvních pro ni vytvářel taneční díla. K nejzdařilejšímu patřila „Picassiáda“ v roce 1963 na hudbu Karla Kupky. Tento balet byl inspirovaný kresbami Pabla Picassa k Ovidiovým „Metamorfózám“. O tomto díle se 4. 2. 1963 psalo i v dobových Ostravských novinách: „....Nejinak než jedinečnou je třeba nazvat televizní adaptaci svity pro velký orchestr ostravského skladatele, kterou uvedlo ostravské televizní studio v pondělí 21. ledna. Těžko určit, kdo se na úspěchu pořadu podílel největší měrou, zda režisér dr. Ivo Stolařík, choreograf Pavel Šmok, hlavní kameraman Milan Vilím, výtvarník Ota Schindler anebo baletní sólisté H. Šarounová, E. Colombová, A. Janíček a R. Brom, natolik jednoduše a umělecky inspirované bylo celé provedení. Jisté je, že u kolébky této inscenace musela stát naprosto oddaná

*a obětavá práce všech zúčastněných pracovníků a zde je třeba hledat hlavní důvod dokonalé umělecké úrovně a stylové jednoty pořadu. Picassiádu je možno bez diskuzí zařadit mezi to nejlepší co ostravská televize přinesla..."*

V následujících letech spolupracoval kromě České televize i se zahraničními televizními společnostmi v Rakousku, Velké Británii, Německé spolkové republice, Jugoslávii a hlavně ve Švýcarsku, kde vytvořil soubor choreografií na hudbu Igora Stravinského „*Lišák*“, „*Les Noces*“, „*Historie vojáka*“ a „*Zpěv slavíka*“ (1980 – 1982). Za své televizní choreografie byl oceněn na mnoha soutěžích, např. na festivalu Zlatá Praha, v Montrealu, v Helsinkách aj. Do povědomí diváků se dostával také díky spolupráci s filmem, kterou zahájil v roce 1963 slavným filmem „*Kdyby tisíc klarinetů*“.

V roce 1964 založil spolu s choreografem Lubošem Ogounem a baletním kritikem, libretistou a dramaturgem Vladimírem Vašutem malý nezávislý taneční soubor Balet Praha (původně Studio Balet Praha), který existoval šest let. Šmok a Ogoun měli velice podobné umělecké cítění a nyní měli prostor pro uskutečňování novátorských aktivit a realizování svých představ o tanečním umění. Vytvořili tak svůj osobitý taneční styl, který byl schopen vyjadřovat se jen prostřednictvím čistého tance ve spojení s hudbou a výtvarným uměním bez literárních předloh a celovečerních divadelních forem. Své působiště našli ve Státním divadelním studiu, kde byl ředitelem Miloš Hercík. Pavel Šmok pro soubor vytvořil balety „*Reflexy*“ od Z. Zouhara (1964), „*Jazzová suita*“ od K. Krautgartnera (1965), „*Fresky*“ od Bohuslava Martinů (1965), „*Nedbalky*“ Oskara Nedbala (1966), „*Largo a Fuga a-moll*“ od Johana Sebastiana Bacha a Karla Velebného a nejvýznamnější „*Listy důvěrné*“ od Leoše Janáčka (1968). V roce 1968 se Luboš Ogoun rozhodl ze souboru odejít a vrátit se na velkou scénu do Brna. Pavel Šmok se tedy stal i uměleckým šéfem souboru, v čem využil svých zkušeností s vedením ústeckého souboru. Kvůli neustálým existenčním problémům však soubor zanikl.

V následujících letech pracoval Šmok s několika bývalými tanečníky Baletu Praha v zahraničí. V letech 1970 – 1973 působil jako šéf baletu v Basileji ve Švýcarsku. Zde nastudoval některé své dřívější práce, např. „*Fresky*“, „*Poněkud černá koláž*“, „*Listy důvěrné*“, ale vytvořil i nové choreografie, např. „*Don Juan*“ s hudbou Christopa Wilibalda Glucka, „*Sinfoniettu*“ na Janáčkovu hudbu (obě

v roce 1971) a „*Šeherezádu*“ Rinského – Korsakova (1972). V této době ještě ve svém volném čase hostoval v různých divadlech. Vytvořil „*Glagolskou mši*“ Leoše Janáčka pro brněnské divadlo (1969), nastudoval v Norimberku balet „*Strašáci do zelí*“ od A. Reimanna (1971), uvedl balet „*Poeme élektonique*“ od E. Varese v Bernu (1972), ve stejném roce v Tessinu vytvořil Mozartovy „*Maličkosti*“, v Darmstadtu nastudoval „*Rossiniádu*“ (1973) a „*Listy důvěrné*“ (1975), které uvedl i v Bratislavě spolu s baletem „*Pták Ohnivák*“ od Igora Stravinského.

V Basileji mu nabídli další smlouvu, ale československý Pragokonzert se rozhodl, že už nebude podepisovat českým umělcům dlouhodobá angažmá v zahraničí. Takže kdo zůstal venku, stal se emigrantem. To ale Pavel Šmok nechtěl, a tak se roku 1973 vrátil do Československa. Kvůli socialistickému režimu však o něj nikdo nejevil zájem. Až tehdejší šéf baletu Slovenského národního divadla Boris Slovák mu nabídl možnost nastudování „*Ptáka Ohniváka*“ a „*Listů důvěrných*“.

Další tři roky Šmok opět spolupracoval s televizí, operou, operetou a činohrou, ale nevytvořil žádný balet. Nakonec mu přece jenom nabídl spolupráci tehdejší ředitel divadla Rokoko Miloš Hercík a poskytl mu také divadelní prostory. Šmok tedy zformoval malou skupinu tanečníků, která byla zpočátku součástí Městských divadel pražských a navázala svou činností na Balet Praha. Od roku 1980 působili jako samostatný soubor pod názvem Pražský komorní balet. Stalo se z něj jedinečné taneční uskupení, které získalo výborné jméno i v zahraničí. Přesto byly jeho existenční podmínky velmi neutěšené a měli malou podporu. Pavel Šmok byl hlavním choreografem souboru, ale spolupracovali s ním i další čeští i zahraniční umělci. Soubor jako první v Československu nastudoval choreografii Jiřího Kyliána. Svou inspiraci pro vytváření baletů Šmok nacházel i v osobnostech interpretů jako byla Kateřina Franková, Johana Kavková, Ladislav Rajn, Vladimír Kloubek, Jan Klár, později Libuše Ovsová, Markéta Plzáková, Kateřina Rejmanová, nebo Petr Zuska. Šmok v té době tvořil balety hlavně na hudbu českých skladatelů a zpracovával hudební partitury určené pro tanec, hlavně komorní skladby Leoše Janáčka, Antonína Dvořáka, nebo Bedřicha Smetany. Z rozsáhlého repertoáru to byly např. balety „*Americký kvartet*“ Antonína Dvořáka (1977), „*Záskok*“ na hudbu Franze von Suppé (1977), „*Pia fraus*“ Karla Odstrčila (1974), kvartet „*Z mého života*“ Bedřicha Smetany (1983), „*Musica*

*Slovaca*" Ilji Zeljenky (1983), *„Zjasněná noc"* Arnolda Schönberga (1986), *„Trio g moll"* Bedřicha Smetany (1991), *„Holoubek"* Antonína Dvořáka (1992) a *„Stabat Mater"* na Dvořákovu hudbu (1995).

V této době měla Šmokova práce největší rozsah. Kromě práce pro svůj soubor spolupracoval s řadou zahraničních divadel – Polski Teatr tańca v Poznani (1976, 1982), Komisches Oper v Berlíně (1979, 1982) Nederlands Dans Theater 2 (1981), nebo Choreografičeskije miniatury v Leningradě (1983, 1986, 1987). Také své choreografie uváděl na českých scénách – Národní divadlo v Praze (1995, *„Americký kvartet"*), Národní divadlo v Brně (1997, *„Z mého života"*), dále v Olomouci, Ostravě, Bratislavě a v Ústí nad Labem. Spolupracoval i s divadlem Laterna Magika. Uplatnil se také jako režisér. V roce 1992 byl režisérem a choreografem opery *„Prodaná nevěsta"* Bedřicha Smetany v Národním divadle v Praze. *„Prodanou nevěstu"* nastudoval také již 25. 10. 1978 v Metropolitní opeře v New Yorku. Od roku 1990 pracoval jako pedagog na taneční katedře Akademie Múzických Umění v Praze. V čele souboru Pražský komorní balet stál Pavel Šmok až do roku 2007 s krátkou přestávkou v letech 1999 – 2000, kdy soubor přejmenovaný opět na Balet Praha vedl Libor Vaculík. (Holeňová 2001: 319)

Pavel Šmok zemřel ve věku 88 let 4. dubna 2016 v Praze.



**Obrázek 55** Pavel Šmok

## 7.4 Životopis Ladislavy Košíkové

Ladislava Košíková se narodila 28. ledna 1958 v Uherském Hradišti, kde v letech 1972 - 1976 studovala na gymnáziu. Poté studovala na Pedagogické fakultě Masarykovy univerzity v Brně obor Pedagogika ZŠ se specializací na hudební výchovu (1976 - 1980). V roce 1975 se stala tanečnicí souboru Hradišťan, kde od roku 1992



**Obrázek 56** Ladislava Košíková

začala působit i jako choreografka a od roku 1999 je uměleckou vedoucí taneční složky. V letech 1991 - 1996 studovala na Divadelní fakultě Janáčkovy akademie múzických umění v Brně obor Taneční umění. Absolvovala choreografické kurzy Aleny Skálové (1992 - 1994).

Jako pedagog působí již od roku 1992 na Základní umělecké škole v Uherském Hradišti na postu vedoucí tanečního oboru a od roku 2000 na Fakultě multimediálních studií Univerzity Tomáše Bati ve Zlíně na Katedře audiovize a animace vyučuje gotiku a pohyb. V letech 2004 - 2006 vyučovala choreografii v instituci NIPOS-ARTAMA Praha v rámci Školy folklórních tradic. Od roku 2006 také působí na Divadelní fakultě Janáčkovy akademie múzických umění v Ateliéru tanečního umění jako pedagožka metodiky a techniky lidového tance a na pěveckém oddělení Státní konzervatoře Brno vyučuje pohybovou výchovu.

Její choreografická tvorba je spojena se souborem Hradišťan, pro který vytvořila řadu celovečerních hudebně tanečních projektů s hudebníkem Jiřím Pavlicou, např. „*Biblická zastavení*“ (1992), „*Z ticha času*“ (1994), „*Skrytá tajemství*“ (1995), „*O slunovratu aneb co bývalo a znovu kdysi bude*“ (1998), „*O člověku... a jeho ctnostech a neřestech*“ (1999), „*Zpívání o lásce*“ (2002), „*Hello Prag, hello Bohemia!*“ (2005), „*Studánko, Rubínko*“ (2009), „*Třikrát je člověk*“ (2010). V těchto choreografiích se L. Košíková inspirovala folklórem, ale místo tradičního pojetí se přikláněla k volnějšímu scénickému pojetí.



Podílela se také na celovečerních představeních souboru Hradišťtan ve spolupráci s dalšími uměleckými tělesy. V roce 2002 to byl např. komponovaný program z děl českého hudebního romantismu skladatelů Antonína Dvořáka a Bedřicha Smetany společně s Vídeňskou filharmonií v čele s dirigentem N. Harnoncourtem. Ve stejném roce se svým tanečním studiem a tanečnicí Hradišťtanu vytvořila pro Českou televizi taneční kompozici „*Rok na vsi*“ s hudbou J. Sternwalda. Dále v roce 2004 vytvořila choreografii baletu „*Rákoš Rákoczy*“ ve spolupráci s hudební fakultou JAMU a režisérkou Marií Švecovou v rámci Mezinárodního hudebního festivalu Janáčkovo Brno. V roce 2006 spolupracovala s hudebním skladatelem Jaroslavem Krčkem a Musicou Bohemicou na hudebně – taneční fresce na motivy středověké poezie „*Žákovské vigilie*“. Roku 2010 se podílela na tvorbě představení „*Česká mše vánoční*“ Jana Jakuba Ryby s The Czech Ensemble Baroque s dirigentem R. Válkem. V roce 2007 vytvořila scénické ztvárnění kantáty „*Kytice*“ od Bohuslava Martinů pro Mezinárodní operní festival Smetanova Litomyšl společně se zlínskou Filharmonií Bohuslava Martinů a režisérkou A. Vaňákovou. Pro stejný festival vytvořila v roce 2011 „*Catulli Carmina*“ Carla Orffa a „*Svatby*“ Igora Stravinského. S komorním ansámblem staré hudby Societas Incognitorum byla choreografkou tanečně – hudební revue „*Claudio Monteverdi a české země*“, která byla uvedena v rámci Hudebního festivalu Znojmo 2013. O rok později režírovala projekt „*Chléb náš vezdejší*“, na kterém s Hradišťtanem spolupracoval Slovanský komorní ansámbl a Mužský pěvecký sbor Láska opravdivá. Na hudbu Vlastimila Peška postavila v roce 2015 pro soubor Hradišťtan představení „*Moravský kabaret aneb Na druhé koleji 14:32*“.

Ladislava Košíková také spolupracuje s různými divadelními scénami na činoherních inscenacích. Např. „*Maryša*“ v Divadle A. Bagára v Nitře s režisérem J. A. Pitínským (2003), „*Gazdina Roba*“ (2000) a „*Bratři Karamazovi*“ (2002) ve Slovákém divadle se stejným režisérem. S režisérem Igorem Stránským spolupracovala opět ve Slovákém divadle na inscenacích „*Yerma*“ (2002), „*Othello*“ (2003), „*Maryša*“ (2005), „*Naši furianti*“ (2009), „*Studna světců*“ (2015). S Ivem Krobotem spolupracovala na představeních „*Něžná*“ v Divadle U stolu (2011) a „*Babička*“ v Divadle Husa na provázku (2014) a v Jihočeském divadle (2005). V Divadle Radost spolupracovala s režisérem Vlastimilem Peškou na inscenacích „*Malované na skle*“, „*Beatles/Žlutá*“ (2008), „*Jak to dělají andělé*“ (2009), „*Limonádový Joe*“ (2011) a „*Kouzelná flétna*“

(2014). S Břetislavem Rychlíkem vytvořila představení „*Gazdina roba*“ v Národním divadle v Brně (2009), „*Rok na vsi*“ v Jihočeském divadle (2011), „*Král duchů*“ tamtéž (2013), „*Veselka*“ v Národním divadle v Brně (2013) a „*Cena facky aneb Gottwaldovy boty*“ ve Slováckém divadle (2014). K inscenaci Vladimíra Morávka „*Leoš aneb Tvá nejvěrnější*“ vytvořila choreografii v Divadle Husa na provázku v roce 2011. Byla choreografkou muzikálu „*Malované na skle*“ režisérky Hany Mikoláškové uváděném v Městském divadle Zlín v roce 2015.

Dále se Ladislava Košíková věnuje choreografiím do operních představení. Byly to např. „*Její pastorkyňa*“ Leoše Janáčka na Mezinárodním hudebním festivalu v Salcburku (2001), „*Prodaná nevěsta*“ (2008) a „*Dvě vdovy*“ (2013) Bedřicha Smetany v Národním divadle v Praze, „*Madama Butterfly*“ (2009), „*Výlet pana Broučka do Měsíce*“ (2010) a „*Rusalka*“ (2012) v brněnském Národním divadle.

Ladislava Košíková také vytváří choreografie pro Operní studio brněnské konzervatoře, např. opera Henryho Purcella „*Dídó a Aeneas*“ (2008), kantáty Bohuslava Martinů „*Zpěvy země*“ (2009), opera A. Sullivena „*Mikado*“ (2012), melodramata Zdeňka Fibicha a Bohuslava Martinů pod názvem „*Kytice*“ (2014). (Košíková 2008)

## 8. Závěr

Polka z „*Prodané nevěsty*“, stejně jako ostatní tance, která tato opera obsahuje (skočná, furiant) má pro ni nesmírně důležitý význam. Již Bedřich Smetana tuto operu komponoval jako symbol naší národní kultury a tanec je nejlepším a nejfunkčnějším způsobem, jak národní charakter znázornit, podtrhnout, či dokreslit.

Britský muzikolog John Tyrrell, odborník na českou operu, vidí právě v tancích zdůraznění „Češství“. V internetovém oxfordském hudebním slovníku „*Grove Music Online*“ v článku o „*Prodané nevěstě*“ uvádí: „Češi považují *Prodanou nevěstu* za ztělesnění Čech. Charakteristické tance (polka, skočná a furiant) podporují toto tvrzení, stejně jako individuální detaily jako např. imitace dud v začáteční melodii, ale je zde trochu víc věcí, které jsou konkrétně české. České produkce obvykle nešetří pozorností na autentičnost výpravy a kostýmů, což je záležitostí inscenace (...). Lepším zdůrazněním přirozeného „Češství“ opery, odvozeného od faktu, že libreto bylo jedním z mála českých libret té doby, které bylo napsáno v próze, která odpovídá pro češtinu typickému důrazu na první slabiku pro. Dalším faktorem je blízkost hudby k českým lidovým tancům různých rytmů. Smetanovy motivy spadají většinou do dvou hlavních typů: rychlý dvoudobý a pomalý třídobý, které odpovídají polce (a příbuzným tancům) a pomalé, třídobé sousedské. Jednoduchost hudby také pomohla divákům uvědomit si lidový základ, který je zde silnější, než v pozdějších Smetanových složitějších dílech, např. v jeho další opeře *Dalibor*.“ (Tyrrell 2007)

„*Prodaná nevěsta*“ není oblíbená pouze u nás. Získala si diváky v podstatě po celém světě a stala se prostředkem pro šíření našeho národního kulturního bohatství, v čem právě tance v této opeře hrály důležitou roli.

Psaní této diplomové práce bylo pro mne velmi přínosné. Kromě nových poznatků o historii „*Prodané nevěsty*“, která je velmi zajímavá a je do ní zapojeno mnoho osobností české kultury bylo zajímavé porovnat tři choreografie různých autorů a uvědomit si, jak rozličnými způsoby je možné toto dílo uchopit.

## 9. Prameny a literatura

- ADSHEAD, Janet ed. *Dance Analysis: Theory and Practice*. London 1988.
- BARTOŠ, František. *Smetana ve vzpomínkách a dopisech*. 9. vyd. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, 1954, 247 s.
- Bohemia, roč. XVII, č. 19 ze 13. února 1844
- BUDIŠ, Ratibor. *Bedřich Smetana*. 2. vyd. Litomyšl: Augusta, 1996. ISBN 80-901806-2-0.
- BRODSKÁ, Božena. *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*. 1. vyd. V Praze: Akademie múzických umění, 2006. ISBN 80-7331-047-3.
- Česká včela, 1842, č. 51, str. 201
- Česká včela, 1846, č. 37, str. 148
- FÄHNRIICH, A.: *Pallas Athene*, Ein etymologisches Taschenbuch, Jičín, 1846, III.
- FRIČOVÁ, Marie: *E-Learning AMU: Metodika lidového tance* [online]. Praha, 2012 [cit. 2016-03-20]. Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/mod/page/view.php?id=2645&inpopup=1>
- GREMLICOVÁ, Dorota. *Taneční umění Nového německého divadla v Praze (1888-1938)*. Vyd. 1. Praha: Státní opera, 2002. ISBN 80-238-8488-3.
- GREMLICOVÁ, Dorota: *E-Learning AMU: Analýza tance* [online]. Praha, 2013 [cit. 2016-04-20]. Dostupné z: <http://moodle.amu.cz/course/view.php?id=317>
- HÁJEK, Ladislav. *Paměti Augustina Bergra, choreografa a baletního mistra Národního divadla v Praze a několika světových scén*. 1. vydání. V Praze: Orbis, 1942.
- HOFFMEISTER, Karel. *Bedřich Smetana: sbírka ilustrovaných monografií*. Praha: Zlatoroh, 1915, 165 s.
- HOLEŇOVÁ, Jana (ed.). *Český taneční slovník: tanec, balet, pantomima*. Vyd. 1. Praha: Divadelní ústav, 2001, xlii, 381 s. ISBN 80-7008-112-0.
- HOLZKNECHT, Václav. *Bedřich Smetana: život a dílo*. 2., rozš. a upr. vyd. Praha: Panton, 1984, 464 s., obr. příl.

- HOSTOMSKÁ, Anna. *Opera: průvodce operní tvorbou*. Vyd. 10., doplněné (v NS Svoboda 1). Praha: NS Svoboda, 1999, 696 p. ISBN 8020505784.
- JACZOVÁ, Eva. *Článek k 20. výročí smrti A. Viscusiho*. Pravda, Bratislava 25. 8.1965
- KAEPPLER, Adrienne L. a Elsie Ivancich DUNIN. *Dance Structures: Perspectives on the analysis of human movement*. Budapest: Akadémiai Kiadó, 2007. ISBN 978-963-05-8542-2.
- KOŠÍKOVÁ, Ladislava. *Ladislava Košíková: Taneční pedagog choreograf* [online]. 2008 [cit. 2016-02-06]. Dostupné z: <http://www.ladislavakosikova.cz/>
- KRAKEŠOVÁ, Eva: *Tanec v operách B. Smetany a A. Dvořáka*. Diplomová práce, HAMU 1961.
- Květy, Praha, 1840, č. 50, str. 400
- Květy, roč. VII, č. 39 z 24. září 1840
- MOJŽÍŠOVÁ, Olga. *Bedřich Smetana: time, life, work*. Praha: Muzeum Bedřicha Smetany, 1998, 166 p. ISBN 8070360488.
- NEJEDLÝ, Zdeněk: *Bedřich Smetana*. Kap. Česká společnost. Kniha čtvrtá. Praha 1951
- NEJEDLÝ, Zdeněk: *Bedřich Smetana II.*, Nakl. Hudební matice Umělecké besedy, Praha 1925, s. 319
- NEJEDLÝ, Zdeněk: *Polka*. Naše řeč, ročník 9, 1925, číslo 4, str. 108 – 114. Ústav pro jazyk český AV ČR, v. v. i.
- *Ostravské noviny: týdeník městského výboru Komunistické strany Československa a městského národního výboru v Ostravě*. Ostrava: Městský národní výbor, 1963
- PACLOVÁ, Elena. *Udělej, naučíš se to pak*. Vyd. 1. Praha: Jaroslava Poberová, 2006, 161 s. ISBN 80-903601-5-7.
- PANENKA, Jan a Taťána SOUČKOVÁ. *Prodaná nevěsta: Prodaná nevěsta na jevištích Prozatímního a Národního divadla 1866-2004*. Vyd. 1. Praha: Gallery, 2004, 215 s. Knihovna opery Národního divadla.
- REY, Jan. *Baletní slovníček*. Praha, Ústřední dům lidové umělecké tvořivosti 1969. str. 34

- STAVĚLOVÁ, Daniela: Polka jako český národní symbol. *Český lid* 93, 2006, ISSN 009-0794; s. 3 – 26
  - ŠÍN, Otakar a Jindřich MÁŠLO. *Bedřich Smetana: Polka z opery „Prodaná nevěsta“: pro klavír na dvě ruce*. 1. vydání. Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1958.
  - TYRRELL, John. The Bartered Bride. *Oxford Music Online: Grove Music Online* [online]. Oxford: Oxford University Press, 2007 [cit. 2016-04-28]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O005968>
  - VAŠUT, Vladimír. *Pavel Šmok na přeskáčku*. 1. vyd. Praha: Akropolis, 1997, 75 s. ISBN 80-85770-53-9
  - Wikipedie. Polka. In: *Wikipedia: the free encyclopedia* [online]. San Francisco (CA): Wikimedia Foundation, 2001- [cit. 2016-03-02]. Dostupné z: <https://cs.wikipedia.org/wiki/Polka>
  - ZÍBRT, Čeněk. *Jak se kdy v Čechách tancovalo: dějiny tance v Čechách, na Moravě, ve Slezsku a na Slovensku od nejstarší doby až do konce 19. století se zvl. zřetelem k dějinám tance vůbec*. 2. vyd., (ve SNKLHU 1. vyd.). Praha: Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění, 1960.
-