

HUDEBNÍ VĚDA

LVIII — 4/2021

MUSICOLOGY
MUSIKWISSENSCHAFT

OBSAH

CONTENTS

ČLÁNKY / ARTICLES

- 454 František Xaver Němeček's Vorlesungen über Ästhetik an der Prager Universität. Charakteristik in Grundzügen / Prague University Lectures on Aesthetics by František Xaver Němeček. Basic Characteristic / Pražské univerzitní přednášky z estetiky Františka Xavera Němečka. Základní charakteristika
■ Tomáš Hlobil
- 471 The Portrayal of Princess Libuše in Nineteenth-Century German and Czech Opera Librettos / Postava kněžny Libuše v německých a českých operních libretech 19. století
■ Michal Fránek – Ladislav Futtera
- 511 Japonská inspirace čínské cesty k Nové hudbě / A Japanese Inspiration for the Chinese Progress towards New Music
■ Lenka Chaloupková

KONFERENCE / CONFERENCE

- 531 Mezinárodní muzikologická konference *Opera jako slavnostní událost*
■ Milada Jonášová – Tomislav Volek

RECENZE / REVIEWS

- 534 Irena Veselá – Pavel Žůrek: Ne oči, ale mysl k Bohu. Maurus Haberhauer (1746–1799) a hudební kultura benediktinského kláštera v Rajhradě v 18. století | Maurus Haberhauer (1746–1799) und die Musik des Benediktinerklosters Rajhrad / Raigern
■ Václav Kapsa
- 539 Lubomír Tyllner – Zdeněk Vejvoda: Česká lidová píseň. Historie | Analýza | Typologie
■ Jiří Höhn

BIBLIOGRAFIE / BIBLIOGRAPHY

- 541 Česká muzikologická produkce v roce 2020 – výběrová bibliografie
■ Markéta Kratochvílová

562 ČESKÁ RESUMÉ / ENGLISH SUMMARIES

568 OBSAH ROČNÍKU / VOLUME CONTENTS

POSTAVA KNĚŽNY LIBUŠE V NĚMECKÝCH A ČESKÝCH OPERNÍCH LIBRETECH 19. STOLETÍ

■ Michal Fránek – Ladislav Futtera

Literárněvědný výzkum operních libret, v západní Evropě rozvíjený zejména od 60. let 20. století, není v české bohemistice dosud příliš reflektován.¹ Příčina tkví zřejmě v rozdílu mezi libretem a uměleckým textem nepodřízeným hudbě, který výstižně vyjádřil již Pavel Eisner parafrází známého výroku Alfréda de Musset: „Lyrika dí: Mon verre est petit, mais je bois dans mon verre. Operní libreto, operní verš praví: La musique, ma maîtresse, boit dans mon verre.“² Libreto obvykle představuje textovou složku plně podřízenou opeře a jejím hudebně-dramaturgickým zákonitostem, nikoli (až na výjimky) autonomní text esteticky působící na čtenáře, jak je tomu v případě dramatu. Literární vědec tak vstupuje na nejistou půdu žánru, který má svá výrazná specifika. Přesto může literární věda – při vědomí svých limitů – přispět k lepšímu porozumění operním libretům; ta totiž nevznikala ve vzduchoprázdnu, ale v konkrétním literárním a společenském kontextu, na který mnohdy citlivě reagovala. A právě tento dobový literární kontext, který se do libret coby literárních textů *sui generis* promítá, dokáže literární věda nejlépe sledovat a postihnout. To se týká především libret, jejichž tvůrci sledovali vyšší cíle než jen „pouhou“ zábavu.

-
- * Studie vznikla v rámci projektu Grantové agentury České republiky 20-14534S *Libuše zpívá. Hudebnědramatická zpracování mytologického námětu ve středoevropské kultuře 17. – 20. století*. Michal Fránek je autorem úvodního odstavce a kapitol o českých operních libretech (Chmelenský, Wenzig, Destinnová), Ladislav Futtera je autorem kapitol o německých libretech (Lannoy, Bernard, Choulant).
- 1 K západoevropskému výzkumu libret viz Albert GIER: *Libreto. Definice a perspektivy výzkumu*. In: Helena Spurná (ed.): *Hudební divadlo jako výzva. Interdisciplinární texty*. Praha: Národní divadlo, 2004, s. 68–88, zde na s. 84n. Čestnou výjimku představují studie Alexandra Sticha, zabývající se široce literárním i politickým kontextem českých operních libret (Alexander STICH: *O libretu Dvořákova Dimitrije*. *Hudební věda* 21 (1984), č. 4, s. 339–354; též: *Kvapilova Rusalka jako jazykový, slohový a literární fenomén*. *Estetika* 29 (1992), č. 3, s. 11–35). Opomenout nelze ani práce věnované českým operním překladům (např. studie uvedené v pozn. 2).
- 2 Jan ORT [= Pavel EISNER]: *Zrození české dikce operní*. *Kritický měsíčník* 2 (1939), s. 147–157. Český překlad: „Je malá sklenice, ze které piji, ale je moje. – Hudba, má paní, pije z mé sklenice.“

Mezi ně nepochybně patří operní zpracování postavy kněžny Libuše, které v opeře střední Evropy 17. až 20. století představuje pozoruhodný a komplexně dosud nezmapovaný fenomén. Operní libreta s libušovskou tematikou je možné s ohledem na jejich jazyk rozdělit do tří, chronologicky na sebe navazujících skupin. Na přelomu 17. a 18. století se Libuše objevuje v několika italských barokních operách, inscenovaných jak v italském, tak německém prostředí. Ještě roku 1734 byla v Praze premiérována zpěvohra *Praga nascente da Libussa e Primislao*. V této studii se však zaměříme na novější libreta německá a česká, vzniklá v období tzv. „dlouhého 19. století“.

Jan Trojan, jemuž přísluší primát ve výzkumu této problematiky, ztožnil nejstarší známou německou operu s libušovskými motivy s kusem *Der durchlauchtige Bauer und Zigeunerin, wie auch die erhobene Tugend, oder der eiserne Tisch* (Jeho jasnost sedlák a cikánka jakož i povýšená ctnost nebo železný stůl), jenž byl uveden ve dvorském divadle ve Wolfenbüttelu roku 1718. Hudba měla pocházet od Johanna Augustina Kobelia (1674–1731), působícího u dvora ve Weissenfelsu.³ Tento údaj však pokládáme za omyl. Kus tohoto jména není obsažen v nejstarších soupisech Kobeliových oper,⁴ především se ale děj shoduje s nedatovaným rukopisem činohry uloženým ve vídeňské Státní knihovně,⁵ dalším činoherním rukopisem z Bayreuthu, jenž musel být dle dedikace markrabímu Christianu Ernstovi von Brandenburg-Bayreuth uveden mezi lety 1655–1712,⁶ a konečně též činohrou, kterou kolem roku 1707 hráli němečtí komedianti v Dánsku⁷ a jež roku 1711 byla na programu – jen s jiným titulem – ve Frankfurtu nad Mohanem⁸ a roku 1718 v durynském Blankenburgu.⁹ V případě dánského a frankfurtského provedení se dochovalo doprovodné argumentum shrnující děj kusu. Až na drobné jazykové posuny (užívání konco-

3 Jan TROJAN: *Jeho Jasnost sedlák a cikánka, jakož i Povýšená ctnost nebo Železný stůl*. Opus musicum 15 (1983), č. 8, s. 235–238.

4 Údaj o této opeře neuvádí mj. Johann Gottfried WALTHER: *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*. Leipzig: Wolfgang Deer, 1732, s. 343; Ernst Ludwig GERBER: *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*. Bd. 1, A–M. Leipzig: Breitkopf, 1790, s. 740. Z novější literatury tuto operu nezná mj. Charles H. PARSONS: *Opera Premieres: A Geographical Index*. A–H; I–Z. Lewiston, N. Y.: Mellen Press, 1989. Naopak ji uvádí lexikon Margaret ROSS GRIFFEL: *Operas in German: A Dictionary*. Lanham – Boulder – New York – London: Rowman & Littlefield, 2018, s. 116, ovšem s odkazem na další Trojanovu studii otiskovanou v práci Walter KOSCHMAL – Marek NEKULA – Joachim ROGALL (edd.): *Deutsche und Tschechen. Geschichte – Kultur – Politik*. München: C. H. Beck, 2001.

5 ANONYM: *Der eiserne Tisch* [rukopis divadelní hry]. Staatsbibliothek Wien. 13188.

6 ANONYM: *Tragico-Comoedia Genandt Der Eiserne Tisch oder Der durchleüchtige Bauer* [rukopis divadelní hry]. Universitätsbibliothek Bayreuth. 20/Ms. G 13. Jeho elektronickou německo-českou edici vydal roku 2020 pražský Institut umění – Divadelní ústav.

7 Julius PALUDAN: *Deutsche Wandertruppen in Dänemark*. Zeitschrift für deutsche Philologie 25 (1893), s. 313–343, zde s. 322–324.

8 Elisabeth MENTZEL: *Die drei ältesten erhaltenen Frankfurter Theaterzettel*. Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst 24 (1896), s. 172–231, zde s. 221–222.

9 Wilhelm SOLMS: *Zigeunerbilder. Ein dunkles Kapitel der deutschen Literaturgeschichte. Von der frühen Neuzeit bis zur Romantik*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008, s. 106–107.

vek cizích jmen) je dánské argomentum naprosto shodné s tiskem, s nímž pracoval Trojan a jenž je jedinou památkou na údajnou wolfenbüttelskou operu.¹⁰ Na titulním listu, podepsaném principálem herecké společnosti Christianem Spiegelbergem, je kromě titulu připojena zmínka o „hudebním prologu“. Jeho text, oslavující vévodovu manželku Antonettu,¹¹ je otištěn na následující stránce. Domníváme se tedy, že ve Wolfenbüttelu byl roku 1718 uveden činoherní text, který již několik desetiletí migroval s kočovnými hereckými skupinami po Evropě, doplněný – snad Kobeliiovým – prologem.¹² Tomu nasvědčuje též značná motivická rozkročenost dějových zápletek, čerpajících nejen z české mytologie, ale i z Shakespearova *Hamleta*.

Znamená to tedy, že vstup Libuše do německé opery je nutno posunout. Po odeznění popularity italských barokních zpěvoher tak vzniká značná cézura, než krátce po konci napoleonských válek vznikne trojice libret romantických oper: *Libussa, Böhmens erste Königin* (Libuše, první královna Čech) s libretem a hudbou od Heinricha Eduarda Josefa von Lannoy (1787–1853), působícího ve Vídni,¹³ jež byla poprvé uvedena v Brně 8. února 1819. Další premiéra operního kusu na námět z českých pověstí s titulem *Libussa* se odehrála 4. prosince 1822 ve Vídni v divadle U Korutanské brány. Autorem libreta byl Joseph Karl Bernard (1780–1850), rodák ze severozápadočeských Hořetic u Žatce a dlouholetý šéfredaktor *Wiener Zeitung*, hudbu složil Conradin Kreutzer (1780–1849), pro něhož Libuše znamenala první významný úspěch na poli opery. Poslední z trojice libret, *Libussa, Herzogin von Böhmen* (Libuše, vévodkyně česká), drážďanského lékaře Johanna Ludwiga Choulanta (1791–1861) se zhudebnění nedočkala. Její libreto však bylo roku 1823 vydáno tiskem, ovšem bez uvedení autora, jenž se téhož roku stal profesorem teoretické medicíny na lékařské akademii v saské metropoli a další kariéru již

10 Naopak frankfurtský tisk vypráví děj – shodný jako v dalších případech – jinými slovy. Leták přetiskuje MENTZEL 1896, s. 207–219 (viz pozn. 8).

11 Ve Frankfurtu byl veršovaný (o případném hudebním doprovodu není na letáku zmínka) prolog věnován nově korunovanému císaři Karlu VI.

12 Odmítnout je třeba rovněž údaj o tom, že Kobelius libreto *Jeho jasnosti sedláka* opět uvedl pod titulem *Die erhabene Tugend oder Bozena* (srov. Torsten FUCHS: *Kobelius, Johann Augustin*. In: Musik in Geschichte und Gegenwart, Personenteil 10, Kassel etc. 2003, sl. 363–364, rovněž čerpající z Trojana). K této úvaze nejspíš vedla částečná shoda obou titulů. Z této opery jsou nám známy pouze krátké úryvky, v nichž vystupují postavy Philoctetes a Lesbo. Tento hejtman táhne do války. Nejenže v nástinu údajné starší verze této opery takovéto postavy nevystupují, chybí zde jakákoliv scéna odchodu na válečné tažení, naopak návratem českého vojska z války děj hry začíná. Friedrich Ludwig HUDEMANN: *Probe einiger Gedichte und Poetischen Übersetzungen, denen ein Bericht beygefüget worden, welcher von den Vorzügen der Oper, vor den Tragischen und Comischen Spielen handelt*. Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit 10 (1734), s. 268–316, zde s. 286–287.

13 Na divadelní ceduli bylo libreto označeno za překlad z italské předlohy jakéhosi Cesariniho. Srov. Jan TROJAN: *Libuše poprvé na operní scéně 19. století*. Hudební věda 45 (2007), č. 1, s. 35–50, zde s. 35. V rukopise libreta se však k autorství hlásí přímo Lannoy. Srov. Heinrich Eduard Josef von LANNOY: *Libussa, Böhmens erste Königin* [rukopis libreta]. Bibliothek Landeskonservatorium Graz. 40.454, L 304.

s uměním nespojoval.¹⁴ Jak ještě ukážeme, chronologie vzniku této trojice libret se proti jejich uveřejnění liší.

V této době již takřka po čtyři desetiletí libušovská látka úspěšně kolovala německou beletrií i činohrou. Klíčový je rok 1779, kdy nezávisle na sobě publikovali epickou báseň (inscenovanou jako sběr autentické lidové písně) *Die Fürstentafel* (Knížecí stolec) filosof Johann Gottfried Herder a drama *Libusse, Herzogin in Böhmen* (Libuše, vévodkyně v Čechách) pražský student práv a pozdější profesionální divadelník Karl Franz Guolfinger von Steinsberg. Jejich díla, motivicky těžící z německého překladu *Kroniky české* Václava Hájka z Libočan, stojí na počátku bohaté recepční vlny příběhů z českého dávnověku v německém jazyce jak v prostředí českých zemí, tak i mimo ně.¹⁵ V zájmu o tyto látky se snoubila dosud nejasná představa imaginárního „Německa“, do něhož němečtí intelektuálové na základě analogie s dožívající Svatou říší římskou národa německého automaticky zahrnovali i české země s jejich kulturním dědictvím, s romantickou adorací dávnověku, mýtu o zrodu vlastního společenství, umocněnými v případě českých zemí vědomím jejich perifernosti a slovansko-německé hybridity tohoto prostoru. Jak se trefně vyjádřil literární historik Vladimír Macura, „přitom to pro německé tvůrce současně byla i látka exotická, odkazující k temnému bájnemu podloží jiné, ‚cizí‘, vzrušivě neznámé etnické prehistorie ‚Německa‘. Pověst o Libuši ukazovala směrem do minulosti, dovoľovala fantazii vytvářet snové představy o říši bájí, velkých hrdinských činů, o době těsného sepětí člověka a přírody, kdy kouzla a tajná umění určovala běh věcí. Nabízela prostě snění o zaniklém ‚zlatém věku‘, hru nespoutané fantazie.“¹⁶ V českých zemích, především v atmosféře vnějšího ohrožení za napoleonských válek, pak Libuše získala pozici (polo)mytické zakladatelky českého státu, kterou v následujících desetiletích již v kontextu etnického nacionalismu na základě autority *Rukopisu zelenohorského* rozvine české národní hnutí.

Ve srovnání s literárními žánry se Libuše v romantické opeře etabluje relativně pozdě. To na jednu stranu znamená, že inscenace mohou využívat obliby látky při oslovování potenciálních diváků. Této strategii odpovídá divadelní cedule brněnské premiéry Libuše: „Který Moravan by neznal nejvýš přitažlivé příběhy Libuše, této krásné a moudré zakladatelky Prahy?“ ptal se

14 Ve starší literatuře se lze setkat s chybným tvrzením, že k libretu rovněž složil hudbu. Srov. Mortimer FRANK: *Life of Johann Ludwig Choulant*. In: Johann Ludwig Choulant: History and Bibliography of Anatomic Illustration in its Relation to Anatomic Science and the Graphic Arts. Chicago: The University of Chicago Press, 1920, s. 1–21, zde s. 6.

15 Jejich přehled podávají Arnošt KRAUS: *Stará historie česká v německé literatuře*. Praha: Bursík & Kohout, 1902, s. 6–109; Ladislav FUTTERA: *Německá píseň o české Libuši. Obraz českého dávnověku v české a německé literatuře 19. století*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2015.

16 Vladimír MACURA: *Sen o Libuši*. In: Týž: *Český sen*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998, s. 88–96, zde s. 90.

její text sugestivně.¹⁷ Ostatně oč jiná jsou tato slova nežli předmluva Josepha Georga Meinerta k vlasteneckému časopisu, pro něhož bylo dle vydavatelova mínění sotva možné nalézt vhodnější název nežli *Libussa*. Vždyť „kdo se může chlubit, že je Čech, aniž by v mládí Libuši nepřisahal věrnost svých citů, jež poté jako muž toužil přeměnit v poznání?“¹⁸ Na druhou stranu pak tyto zpěvohry ve značné míře přebírají motivy a zápletky ze starších literárních textů.

Mimořádně významný je prozaický text *Libussa* od výmarského osvícenského spisovatele Johanna Karla Augusta Musäa, jenž byl zařazen do třetího svazku souboru *Volksmärchen der Deutschen* (Lidové pohádky Němců; 1782–1786). Musäus ze svých pramenů – německého překladu Hájka a latinské kroniky Jana Dubravia – vyšel velmi volně. Ve své Libuši nejprve vypráví příběh Čechova panoše Kroka, jenž se zamiluje do víly, která obývá starý dub. Víla mu porodí tři dcery, nadané nadpřirozenými schopnostmi, jediné nejmladší, Libuše, jich nevyužívá ve svůj prospěch. O její ruku se ucházejí rytíři Vladomír a Mizislav, kteří také pohnou ostatní vладыky, aby Libuši svěřili vládu v Čechách. Kněžna však jejich city neopětuje, v té době již miluje Přemysla, syna zchudlého rytíře, kterého zlý soused vyhnal z jeho držav. Oba se setkali, když se Přemysl vydal s prosbou o radu za Krokem. Jakkmile se Libuše doslechne, že Vladomír a Mizislav z dlouhé chvíle pořádají hony, při nichž ničí chudým rolníkům úrodu, vyšle je v čele svého vojska na tažení proti panovníkovi Lužických Srbů Zornebockovi. Oba rytíři se vrátí jako vítězové a za odměnu obdrží granátové jablko, o něž se mají rozdělit, aniž by je rozřezali. Ovčák, na něhož se obrátili o radu, jejich jablko sní. Roztrpčení rytíři brojí proti ženské vládě a požadují volbu knížete. Libuše vysílá poselstvo za Přemyslem, po jeho návratu pak pohádka končí svatebním veselím a anekdotickým zúčtováním s odmítnutými nápadníky: ti mají vypočítat, kolik švestek má Libuše v košíku. Příklad zvládne pouze Přemysl, Vladomír s Mizislavem „dostanou košem“ – obdrží od Libuše prázdný košík.¹⁹

Podobnými hravě ironickými narážkami je Musäova pohádka přesycena. To však nijak nebránilo tomu, aby se stala vzorem pro o poznání vážněji pojatá zpracování libušovské látky, těžící již z poetiky romantismu. Zmíňme rozsáhlé ambiciózní knižní drama *Die Gründung Prags* Clemense Brentana z roku 1814 a právě trojici operních libret.²⁰

17 Cit. dle TROJAN 2007, s. 35 (viz pozn. 13).

18 „Wer rühmt sich ein Böhme zu sein; ohne Libussen von Jugend auf die Gefühlen gehuldigt zu haben, die er, als Mann, in Erkenntnisse zu verwandeln strebte?“ Joseph Georg MEINERT: *Einleitung*. *Libussa*. Eine vaterländische Vierteljahrsschrift 1 (1802), s. I–VIII, zde s. I. Přel. L. F.

19 ANONYM [= Johann Karl August Musäus]: *Volksmärchen der Deutschen*. Band 3. Gotha: Carl Wilhelm Ettinger, 1784, s. 3–III.

20 Žánrovou bohatost recepcie původní Musäovy pohádky s důrazem na české země sleduje Ladislav FUTTERA: *Wie Rübezahl seine Rüben in der Übersetzung verlor. Die Rezeption der Märchen von J. K. A. Musäus in den böhmischen Ländern*. brücken. Zeitschrift für Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaft 28 (2020), č. 1, s. 41–61.

Libussa, Böhmens erste Königin **Heinricha Eduarda Josefa von Lannoy**

V kontextu literárního ztvárnění pověsti o Libuši si nejsamostatněji počínal Lannoy, jemuž v operním ztvárnění libušovské látky v období romantismu náleží – alespoň co do inscenace – prvenství. Z Musäovy pohádky (potažmo Brentanova dramatu) do této zpěvohry přešla dvojice soupeřících nápadníků (Lannoy je pojmenovává Vladomír a Sventibald, u Brentana jsou to Domaslav a Vrš). Jejich výmluvnosti a udatnosti vděčí Libuše za své vyzdvižení na trůn, převzat je též motiv Libušiny demokratické vlády, když trestá ničení úrody rolníků (zde je tato epizoda personálně rozdělena: Vladomír hájí nepřítomného vladyku Svatopluka, jenž se měl tohoto přestupku dopustit). Konečně neschází ani vylíčení Libušina nadpřirozeného původu, dojde i na posvátný dub, k němuž posílá Libuše Přemysla a kde k ní z vnitřku stromu promlouvá matka víla (eventuelně, jak píše Lannoy v poznámce, „pokud to divadelní společnosti shledají vhodnějším, může víla vystoupit z kmenu dubu, promluvit, a opět se do dubu vrátit“).²¹

Lannoy si oproti smířlivému Musäovi libuje v dramatickém ději, jenž jeho operu řadí do blízkosti dobově populárních rytířských románů a také Brentanova dramatu. Zatímco u Musäa jsou odmítnutí nápadníci neškodně směšní, u Lannoye strojí intriky, nejprve se svými věrnými obléhají Vyšehrad, v němž se zdržuje Libuše s Přemyslem, posléze Přemysl upadá do zajetí Vladomíra, jenž hodlá jeho život směnít za sňatek s Libuší.²² Z této situace vede vyústění pouze v zásahu „boha na stroji“, tedy Libušiny matky.

Jestliže charakteristiky Libuše a jejích odmítnutých nápadníků vycházejí ze starších prozaických a dramatických předloh, originální je postava Přemysla. Nepochází z Čech, se svým sluhou Ulfem přichází ze Saska. Přemyslův původ vnáší do děje nový aspekt, zatímco v konfrontaci s dalšími pretendenty Libušiny ruky bývá zdůrazňován Přemyslův nižší sociální status (který třeba Musäus řeší tak, že Přemysl pochází z rytířského rodu, je však okolnostmi nucen převzít habitus sedláka), zde jej mohou Vladomír a Sventibald odmítat jako cizince. Zajímavý je v tomto ohledu komický part Ulfa, typický pro dobovou operní produkci, v libušovské látce však originální, jenž paroduje předváděný děj: zatímco o Libuši se ucházejí dva nápadníci, kteří na Přemysla nevráží coby cizince, o Ulfa se přetahuje dvojice nápadnic, Libušiných družek, jimž naopak

21 „[...] finden es die Theaterunternehmungen angemessener, so kann die Elfe aus dem Stamme der Eiche treten, die Worte sprechen und dann in die Eiche zurückkehren.“ Lannoy. *Libussa, Böhmens erste Königin* [rukopis libreta], s. 55. V češtině citováno z dosud nepublikovaného překladu Vlasty Reittererové, pořízeného pro připravovanou edici libušovských libret. Souhrn děje opery podává TROJAN 2007, s. 39–45 (viz pozn. 13).

22 Určitou podobnost lze nalézt ve Steinsbergově dramatu, kde však intrikující nápadníky opakovaně přemůže Přemysl, načež jim Libuše jejich skutky odpouští. KRAUS 1902, s. 27 (viz pozn. 15).

podle chvástavého sluhu imponuje, že „jsem cizinec, Sas, ta děvčata / tady se nemohou udržet, / když slyší něco takového“.²³

Jan Trojan si správně povšimnul souvislosti mezi Lannoyovou zpěvohrou a tragédií Zachariase Wenera *Wanda, Königin der Sarmaten* (Vanda, královna Sarmatů), situované do mytického Polska, jež byla inscenována ve Výmaru roku 1808. Jak Vandin nápadník rytíř Rüdiger Rujánský, tak Přemysl „přicházejí ze severu, Rüdiger s družinou německých rytířů, Primislaus ze Saska. Oba putovali daleko za vysněnými láskami, narážejí však na překážky a jsou nuceni bojovat s domácími magnáty. V duchu pověstí, jež se staly v obou případech předlohou, končí *Wanda* tragicky a *Libussa* šťastně.“²⁴

Tendence k syntetickému prolínání postav a motivů pověstí z periferie německého kulturního vlivu byla v soudobém německojazyčném písemnictví patrná. Koneckonců ve zmíněné Wernerově tragédii vystupuje i Libušin duch, jenž Vandu a Rüdigerera poučuje o jejich milostném citu.²⁵ Tato tendence pak dosahuje vrcholu v pohádce *Lidomir und Prinzessin Claribella oder die Wunderquellen* (Lidomír a princezna Claribella aneb Zázračné prameny) pražského spisovatele Wolfganga Adolpha Gerleho, součásti dvojsvazkových *Volksmärchen der Böhmen* (Lidové pohádky Čechů) z roku 1819. Když maďarský panovník Arpád hodlá táhnout do Grenady proti maurskému králi Almansorovi, potřebuje pomoc prince Lidomíra, který však žije pod ochranou Krakonoše. Kouzlo, jímž jsou obehnány Krkonoše, je možné zrušit jedině s pomocí prstenu, který nosí Libuše. Mazaný skřet v Arpádových službách je vyslán do Čech, aby se prstenu zmocnil. Během lovu v okolí Vyšehradu stihne přelstít nejen Libuši, ale i polskou Vandu, již ukradne meč, a uprchne na koni Rüdigerera (zde Ritogara) Rujánského.²⁶

Tím, že Lannoy postavu Přemysla kontaminoval Rüdigerem, v podstatě negoval vyznění syžetu jako českého zakladatelského mýtu. I německy píšící spisovatelé si uvědomovali, že hlavní hrdinové příběhu mají být vykresleni jako etničtí Češi. Ve vysvětlivkách ke svému dramatu *Przemysl* z roku 1793 dokonce Plzeňan Johann Nepomuk Komareck připojil poznámku o správné výslovnosti tohoto v němčině cize znějícího jména.²⁷ Lannoyův Primislaus nejenže je cizinec, zcela zmizel oráčský motiv a jeho povolání k vládě od „železného stolce“ (tedy pluhu), jenž tvořil obligatorní část zpracování libušovských pověstí již od Herderovy epické písně (s původně zamýšleným názvem *Die*

23 „[...] und dann / bin ich ein Ausländer, ein Sachse, die / Mädchen hier können sich gar nicht halten, / wenn sie so etwas hören.“ LANNOY. *Libussa, Böhmens erste Königin* [rukopis libreta], s. 41.

24 TROJAN 2007, s. 47 (viz pozn. 13).

25 Friedrich Ludwig Zacharias WERNER: *Wanda, Königin der Sarmaten. Eine romantische Tragödie mit Gesang in fünf Akten*. Tübingen: J. G. Cotta, 1810, s. 20.

26 Wolfgang Adolph GERLE: *Volksmärchen der Böhmen*. Band 2. Prag: J. G. Calve, 1819, s. 52–66.

27 Johann Nepomuk KOMARECK: *Przemysl. Ein Nationalschauspiel in fünf Akten*. Pilsen – Leipzig: Joseph Johann Morgensäuler, 1793, s. 6–7.

eiserne Fürstentafel, tedy Železný knížecí stolec).²⁸ Z identitotvorných prvků tohoto zakladatelského mýtu do opery proniklo pouze založení Prahy, i v tomto případě však ve značně svérázné podobě: o zbudování Prahy na místě, kde tesají práh, zpraví dřevorubce „bílá paní“.²⁹

Značná variabilita mýtu byla německému prostředí vlastní. Zmiňme spletitý děj románu *Libuša, Herzogin von Böhmen. Eine Geschichte aus den Ritterzeiten* (Libuše, vévodkyně česká. Historie z rytířských dob) z roku 1791, v němž Přemysl, zdatný bojovník, pod jménem Lynský vystupuje jako malíř na polském královském dvoře. Tato próza ovšem kromě Vídně vyšla paralelně i v Lipsku, centru (severo)německého knižního trhu. Jejím cílem tak bylo kapitalizovat zisk především mimo české země mezi čtenáři lačnými po obdobných populárních „historiích z rytířských dob“.³⁰ Naopak Lannoy se obracel na brněnské publikum, zdůrazňuje „patriotický obsah“ svého kusu.³¹ Jestliže však dějově tento kus v klíčových epizodách mýtu selhával, není divu, že nezbudil větší pozornost publika a bez výraznější reflexe byl stažen z repertoáru.

Libussa Josepha Karla Bernarda

O poznání větší cit pro zachování základního funkčního jádra českého zakladatelského mýtu, ústrojně provázaného s dobovou operní konvencí, prokázal Joseph Karl Bernard. Jeho libreto se sice neujal Beethoven, jenž se zabíral též myšlenkou zhudebnit Wernerovu *Wandu*,³² ale vídeňské nastudování s hudbou Konradina Kreutzera roku 1822 vzbudilo značnou pozornost.

I zde nalezneme významnou inspiraci Musäovou pohádkou: rozvíjen je zde motiv jablka (u Musäa kouzelného granátového jablka, zde šperku, „říšského klenotu“), který Libuše svěří oběma nápadníkům (zde nesou jména Domoslav – ve shodě s Hájkovou kronikou – a Tursko). Když však vyhlásí, že se vdá za toho z obou vладыků, jenž má jablko ve své moci, nevlastní ho již ani jeden z nich. Z této „lidové pohádky Němců“ pochází rovněž motiv vyhnání Přemyslova otce zlým sousedem. Bernard však Musäovy rozbíhavé motivy propojuje do sevřeného tvaru: jablko nápadníci nevěnují anonymnímu ovčákovi, nýbrž přímo Přemyslovi (čímž se současně zjednoduší identifikace

28 KRAUS 1902, s. 22 (viz pozn. 15).

29 „Die weiße Frau fragte sie, was sie / machten; sie antworteten wir / behauen eine Schwelle, die auf böhmisch / Praga heißt und dann rief das / Gespenst: hier wird einst eine große / Stadt prangen!“ Lannoy. *Libussa, Böhmens erste Königin* [rukopis libreto], s. 8.

30 KRAUS 1902, s. 33 (viz pozn. 15).

31 TROJAN 2007, s. 35 (viz pozn. 13).

32 Srov. Rudolf PEČMAN: *Slawische Sujets in den Opernplänen L. v. Beethovens*. In: Rudolf Pečman (ed.): *Hudba slovanských národů a její vliv na evropskou hudební kulturu*. Brno: Česká hudební společnost, 1981, s. 353–363, zde s. 355–358.

Přemysla jako budoucího vladaře, když se v jeho rukou shodou okolností ocitl odznak vlády), Domoslav je pak představen jako syn uzurpátorského souseda.

Již Rudolf Pečman označil za druhý významný Bernardův pramen Brentanovo monumentální drama.³³ Tuto tezi můžeme přijmout zvláště pro vyústění děje v rozhodující souboj mezi Přemyslem a Domoslavem coby ústřední zápornou postavou (u Brentana je jí Rozhon), v němž Přemysl svého soka zabíjí.³⁴ U Brentana je Rozhon zabit ve chvíli, kdy chtěl usmrtit Libuši, zde Přemysl hájí svůj život ve chvíli, kdy Libuše vysílá poselstvo a ukládá mu:

„[...] odjedte spěšně směrem k východu!
U lesa u Kouřimi se ptejte oráče:
Kdo je ten, kdo božský klenot
vlastní z ruky Libušiny?
Koho vám jmenuje, toho pozdravte
jako svého vévodu, ozdobte jej purpurem
a přiveďte ho sem na Vyšehrad,
ať mu lid vzdá poctu!³⁵

Současně je však třeba upozornit, že Bernard ukázky z připravovaného libreta publikoval již roku 1812 v časopise *Thalia*, který tehdy redigoval. Ve dvou číslech bylo uveřejněno deset výstupů z prvního dějství opery (odpovídají devíti výstupům v definitivní verzi).³⁶ Do verze z roku 1822 Bernard některé recitativy přebásnil do árií, již hotové árie však upravoval minimálně. Protože Brentano teprve v roce 1812 začal na svém dramatu intenzivně pracovat, nelze přinejmenším v těchto výstupech jeho vliv na Bernarda hledat.

Zajímavým způsobem (nelze však s určitostí rozhodnout, zda uvědoměle) se ovšem v ději zrcadlí motivy vlastní starší tradici barokních oper. Prvním z nich je úvodní scéna, v níž Přemysl Libuši zachrání život. Budoucí manželé se náhodně poprvé setkávají během oblíbené lovecké scény,³⁷ během níž na Libuši zaútočil medvěd. Není bez zajímavosti, že obdobný vstup do děje ve své tragédii *Libussa* (1837–1847, inscenována a publikována posmrtně 1872) využije

33 PEČMAN 1981, s. 356 (viz pozn. 32).

34 Podrobný souhrn děje dramatu podává KRAUS 1902, s. 43–54 (viz pozn. 15).

35 „Und zieht gen Aufgang eilends hin! / Am Wald von Kaurzim fraget einen Ackersmann: / Wer ist es, der das Götter-Kleinod / Besitzt aus Libussens Hand? / Wen er euch nennet, den begrüßt / Als euren Herzog, schmückt mit Purpur ihn, / Und führt auf Wizehrad ihn her, / Daß ihm sein Volk die Huldigung bezeige!“ Joseph Carl BERNARD: *Libussa. Romantische Oper in drey Aufzügen*. Wien: J. B. Wallishausser, 1823, s. 57–58. V češtině citováno z dosud nepublikovaného překladu Vlasty Reittererové, pořízeného pro připravovanou edici libušovských libret.

36 ANONYM [= Joseph Carl BERNARD]: *Aus der großen Oper: Libussa*. *Thalia* 3 (1812), č. 15–16, s. 113–125; č. 17–18, s. 136–144.

37 Na lovu, nikoliv však za dramatických okolností, se dvojice seznamuje i v Musäově pohádce.

význačný rakouský dramatik Franz Grillparzer.³⁸ Typické pro barokní opery o Přemyslovi a Libuši bylo též „kuklení“, zakrývání pravé identity,³⁹ uplatněné v Bernardově libretu v hojně míře. Přemysl totiž vystupuje v díle pod jménem Vladislav jako syn vypuzeného Botáka. Teprve během děje se dozvídá, že jeho domnělý otec ho našel i s umírající chůvou, jeho pravé jméno a původ nezná. Až v závěrečné scéně Vladislav zjišťuje, že je vlastně Přemyslem, synem starého vladyky Šímy přebývajícím na Libušině sídle a že dívka, kterou zachránil na lovu, je Libuší. Do té doby před ním Libuše za panovnici vydávala dívku ze své družiny, Dobru, Šimovu dceru, a tedy Přemyslovu sestru. Rovněž Dobra se zamiluje do Přemysla (tedy Vladislava, jehož skutečnou identitu nezná) a zoufá si pro jeho cit k Libuši. Té se pak zmocňují obavy: „Neblahý osud, který mě pronásleduje! Domnívala jsem se, že už je po všem, a nová bouře hrozí krásné stavbě mého štěstí!“⁴⁰ Do Dobry je tak evidentně transponována postava Vlasty, respektive její neopětovaná láska k Přemyslovi. Potenciální konflikt je však smírně zažehnán finální anagnórisí a rodinným shledáním.

Jak vyplývá ze srovnání finální verze libreta a původní časopisecké verze, původní libretistova intence zjevně byla odlišná. V jednom ze zkrácených recitativů Libuše vypráví o sporu sousedů Milovce a Rohoslava o pozemky, kdy Rohoslav po prohře brojí proti ženské vládě. Především ale Dobra nese jméno Vlasta (a Přemysl není Vladislavem, nýbrž Ladislavem). V uveřejněném zlomku z opery je předznamenáno odhalení Přemysla jako Šimova syna, Vlasta však nevystupuje jako starcova dcera.⁴¹ Lze tak předpokládat, že původním Bernardovým záměrem bylo rozehrát dívčí válku jako jednu ze zápletek opery.⁴² Kromě již citované Libušiny zlé předtuchy, která se ale nevyplní, z něj však zůstala pouze izolovaná rozmluva Domoslavových rytířů ve druhém dějství opery:

„Druhý rytíř: To můžeš, naprosto! Je načase, abychom konečně na vévodském stolci spatřili někoho, kdo dokáže zkrotit zpupnost žen. Od té doby, co vládne tahle, si každá myslí, že je pánem a vládcem svého muže.

Třetí rytíř: Říká se, že v Libči se ženy a dívky cvičí ve zbrani. Kam to povede, jestli je to pravda?

38 V Grillparzerově dramatu, závislém jinak na motivech z Brentana, Přemysl na samém počátku Libuši vytáhne z rozvodněné bystřiny, do níž uklouzla. Franz GRILLPARZER: *Libussa*. Stuttgart: J. G. Cotta, 1872, s. 5–6.

39 K motivice barokních italských oper zpracovávajících látku českých pověstí srov. Jan TROJAN: *Přemyslovská pověst na benátské operní scéně (1697)*. Hudební věda 13 (1976), č. 4, s. 350–361. Dodejme však, že „kuklení“ se hojně uplatňovalo též na romantickém jevišti.

40 „Unselig Loos, das mich verfolgt! Schon wähnt ich alles bald vollbracht, da bedroht ein neuer Sturm den schönen Bau von meinem Glück!“ BERNARD 1823, s. 72 (viz pozn. 35).

41 Jako taková je označena až ve druhém dějství, tedy v pasážích, které Bernard roku 1812 nepublikoval a nejspíš je ještě ani neměl zpracované.

42 Jednalo by se tak o týž postup jako v paralelně vznikajícím Brentanově dramatu, v němž se děje pověsti o Libuši a Přemyslovi a dívčí válce překrývají. V německém písemnictví bylo přitom provazování obou příběhů pod vlivem Hájkovy kroniky běžné již od sklonku 18. století.

První rytíř: Ovšemže je to pravda, a kam to povede, se dá snadno uhodnout!
Chce si hrát na královnu Amazonek!⁴³

Mezi oběma verzemi libreta je tak patrná snaha k redukci izolovaných epizod, a naopak soustředění na ústřední dějovou linku. Tomuto záměru slouží jak provázání motivu darovaného jablka nápadníkům, jež – na rozdíl od Musäa – skončí u Přemysla, tak i transpozice Vlasty v Přemyslovu neznámou sestru (v důsledku čehož je její eroticky motivovaná láska k Přemyslovi modifikována v lásku sourozeneckou), a tím i smířlivé rozuzlení hrozby dívčí války.

Ve srovnání s Lannoyem, uvádějícím na scénu vílu v kouzelném dubu, jejímž zásahem je Přemysl vysvobozen ze zajetí, zaujme v Bernardově libretu výrazná redukce nadpřirozena. V opeře se sice předvádí scéna oběti bohům, která je má pohnout k tomu, aby určili budoucího knížete. Výsledek jejich úradku, který Libuše tlumočí, že vévodou se má stát ten, v jehož ruce se nachází jablko, je ale prostým zopakováním úkolu, který Domoslav a Tursko dostali již dříve, dokonce ještě před začátkem předváděného děje. Libuše pouze retrospektivně připomíná: „Aby je jejich nenávisť nerozdělila a mohli se srovnávat, předala jsem říšský klenot, onu zástavu bohů, s níž je tajuplně spojeno udělení panovnické moci, do jejich ruce, s podmínkou, která jediná toto udělení činí platným: že ten, kdo klenot v míru získá, se stane mým manželem a vévodou!“⁴⁴ Šíma pak toto jednání označuje za spoléhání na „náhodu“.

Neznamená to, že by Bernard přímo přitakával osvícenským racionalistům v čele se Steinsbergem, kteří sdíleli skepsi vůči Libušině věšteckému nadání, formulovanou již v Kosmově *Kronice Čechů*, a předváděli ji jako podvodnici, předstírající věstecké vytržení.⁴⁵ Bernardova Libuše pevně věří tomu, že jablko se dostalo do Vladislavových/Přemyslových rukou dílem bohů, stejně tak však nechává otevřenou i racionalistickou interpretaci tohoto dějového vývoje jako náhody. Bernard vypráví příběh romantický, ne však romanticky fantastický, ale pravdě-podobný. Jeho přístup tím ovšem výrazně kontrastuje s Brentanovým dramatem a dalšími soudobými romantickými díly se shodným námětem,

43 „Zweyter Ritter: Das kannst du vollkommen! Es ist Zeit, daß wir endlich einen Mann auf dem Herzogstuhl erblicken, der den Übermuth der Weiber zu zähmen weiß. Seit diese da regiert, glaubt jede andere, sie sey Herr und Gebiether ihres Mannes.
Dritter Ritter: Zu Libecz, sagt man, läßt sie Weiber und Jungfrauen in den Waffen unterrichten. Wo soll das hinaus, wenn es wahr ist?
Erster Ritter: Freylich ist's wahr, und wo es hinaus soll, läßt sich leicht errathen! Die Amazonnenkönigin will sie spielen!“ BERNARD 1823, s. 41 (viz pozn. 35).

44 „Damit ihr Haß es nicht entzweye, und sie selbst sich vergleichen mögen, gab ich des Reiches Kleinod, jenes Götterpfand, womit geheimnisvoll der Herrschaft Besitz verbunden ist, in ihre Hände, mit der Bedingung, die den Besitz allein nur gültig macht: daß jener, der es in Frieden zu erlangen weiß, mein Gemahl und Herzog werden soll!“ Tamtéž, s. 20.

45 Paradoxně však i takovou Libuši Steinsberg chápal jako příkladnou vlastenku, již jde o blaho země. ANONYM [= Karl Franz Guolfinger Ritter von STEINBERG]: *Libusse, Herzogin in Böhmen. Ein Schauspiel*. Prag – Brünn – Olmütz: Johann Joseph Gröbl, 1779, s. 4.

kteří se vyžívaly ve scénách věštění, čarování a zaklínání, dovolávající se všemožných slovanských božstev.⁴⁶

***Libussa, Herzogin von Böhmen* Johanna Ludwiga Choulanta**

Oproti Bernardovi se poslední z trojice německých libret o Libuši výrazněji vrací k mytologickému uchopení příběhu a předvádění nadpřirozena. Vždyť hned ve druhém výstupu zpěvohry Libuši za noční bouře v lese pronásledují ozbrojení démoni. Jak také libretista Johann Ludwig Choulant uvedl v podtitulu, hlásil se k žánru „kouzelné opery“. Zatímco Bernard kromě *Libuše* napsal též libreto *Faust*, zhudebněné roku 1814 Louistem Spohrem, pro Choulanta se jednalo o prvotinu na poli krásného umění. A také o kus poslední; poté, kdy jmenován profesorem medicíny, tvořila jeho jedinou publikační činnost pouze odborná lékařská pojednání.

S Libuší však neměl o nic menší ambice nežli Bernard, nabízející libreto Beethovenovi. Choulant svou práci poslal již v prosinci roku 1818 (tedy čtvrt roku před uvedením Lannoyova kusu) Carlu Marii von Weberovi, tehdy kapelníkovi a řediteli drážďanské dvorské opery.⁴⁷ Podle deníkových záznamů Weber Choulantovi libreto vrátil 17. července následujícího roku.⁴⁸

Libušovská látka nebyla pro skladatele nijak neznámá, námětem na její zhudebnění se zabýval již roku 1812, kdy mu libreto na toto téma nabídl grafik a spisovatel Friedrich Wilhelm Gubitz. Finální libreto však nikdy nevzniklo a Weber ze záměru, z něhož byl zpočátku nadšený, vycouval. Snad i pod dojmem konkurenčního projektu Bernardova, z něhož již byly otištěny vybrané pasáže. Ostatně kvůli úspěchu Kreutzerova zhudebnění Bernardova libreta roku 1822 odmítl nabídku této látky i od Helminy von Chézy, libretistky své opery *Euryanthe* (1823).⁴⁹

46 Pro vykreslení pohanských rituálů Brentano bohatě čerpal z práce *Versuch einer slawischen Mythologie in alphabetischer Ordnung*, již roku 1801 vydal Andrey von Kaysarow. Na tuto knihu Brentana upozornil Josef Dobrovský. KRAUS 1902, s. 59 (viz pozn. 15).

47 Deníkový záznam Carla Marii von Webera z 9. prosince 1818. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN I. Dostupné online in: Complete Works of Carl Maria von Weber. Digital Edition, <http://weber-gesamtausgabe.de/A060708> [cit. 31. 7. 2021].

48 Deníkový záznam Carla Marii von Webera ze 17. července 1819. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN I. Dostupné online in: Complete Works of Carl Maria von Weber. Digital Edition, <http://weber-gesamtausgabe.de/A060977> [cit. 31. 7. 2021].

49 Frank ZIEGLER: *Webers nicht aufgeführte Kompositionsprojekte*. In: <http://weber-gesamtausgabe.de/A090291> [cit. 31. 7. 2021]. Srov. též dopis Carla Marii von Webera Helmině von Chézy, Drážďany 22. prosince 1822. Uniwersytet Jagielloński Kraków. Biblioteka Jagiellońska Slg. Varnhagen, MS. 273. Dostupné online in: Complete Works of Carl Maria von Weber. Digital Edition, <http://weber-gesamtausgabe.de/A041996> [cit. 31. 7. 2021].

Korespondence s Choulantem se bohužel nedochovala, tudíž není možné říci, zda Choulant své libreto Weberovi přímo nabídnul k zhudebnění či zda jej pouze žádal o kritické vyjádření.

Stěží lze však čekat, že by Weberův posudek byl nadšený. Choulant je totiž ze všech tří prací zjevně nejméně originální. Úvodní scény lze dokonce chápat jako přímou variaci na první – časopiseckou – verzi Bernardovy zpěvohry. Obě libreta otevírají sborové zpěvy dívek z Libušiny družiny, které se vydaly do lesa na hon. Nadšenou oslavu svobody lovce štvoucího v otevřené krajině zvěř vystřídá v obou případech hledání ztracené velitelky. Ta se na scéně objeví v němé scéně, u Bernarda pronásledována srdcem (až v definitivní verzi se z něj stane medvěd), u Choulanta přízraky sesílanými zlou sestrou Therbou. Včas se objeví zachránce Přemysl. Dramatická scéna, podbarvená adekvátním hudebním doprovodem, pak přechází v lyrický duet budoucích milenců, kteří v sobě nalézají zalíbení.

Jestliže u Bernarda byla patrná snaha o sevřený a logicky navazující děj, Choulantovi se jednotlivé epizody rozpadají. Zlá sestra Therba, o níž se zpočátku hovoří, se vůbec neukáže, do ztracena vyzní i dějová linka obligatorní dvojice nápadníků – Vladomíra a Mizislava. Ti sice na konci druhého dějství vyvolají proti Libuši vzpouru Čechů, kteří ji na počátku následujícího aktu pod pohrůžkou zbraní donutí, aby si zvolila manžela, jenž se stane vévodou. Když druhého dne ráno oznamuje výsledek věštby a posílá poselstvo za Přemyslem, ani jeden z nápadníků do děje již nezasáhne.

Jména obou pretendentů Libušiny ruky a českého trůnu, ale i neobvyklé jméno Libušiny sestry prozrazují, že Choulant se nejvýrazněji nechal vést Musäovou pohádkou. Z ní přebírá námluvy Vladomíra a Mizislava včetně epizod s vojenským tažením proti Lužickým Srbům a s darovaným jablkem (pouze její vyústění je odlišné; ve chvíli, kdy oba rytíři chtějí svést o jablko boj, ovoce seschne; Vladomír a Mizislav to pokládají za znamení, že je Libuše podvedla a chtěla je proti sobě poštvat). Přemysl pak v souladu s Musäem nad rašící dubovou holí, Libušiným darem, prorokuje budoucnost českého státu.

Scén věštby a věšteckého snění je v libretu obsaženo více. Ostatně věštecký sen přivádí též Přemysla za Libuší. Zde naopak Choulant – poměrně výjimečně – postupuje nezávisle na předloze:

„Když mě jednou přemohla dřímota,
v chvíli, kdy duchové nejvážněji promlouvají,
zjevila se mi ženská postava,
od hlavy k patě halil
ji závoj protkávaný světlem.

Kolem jejích zlatých vlasů
vinula se nádherná královská čelenka;
ta bohyně mi kynula jemnou rukou,
jistě mi byla seslána shůry,
když mi zvěštovala tato velebná slova:

„Je ti souzena slavná budoucnost,
vznešenost, až na nejvyšším stupni lidstva
nalezne tvůj rod svůj byt;
budeš se těšit z nejvyšších poct
a procházet se ve slunečním jasu.“

Tak žene mě temná věštba duchů
od onoho zjevení v té vážné chvíli
 pryč z mé poklidné vlasti,
bez oddychu putuji od místa k místu
a stále se doufám, že poznám její smysl.⁴⁵⁰

Choulant se sice v režijních poznámkách hojně vyjadřoval k hudbě, jež by vhodně ladila se ztvárněným dějem, avšak jeho libreta se žádný skladatel nechopil. Na německých operních scénách tak významnější ohlas zaznamenala pouze Libuše Bernardova s Kreutzerovou hudbou. Toto libreto také nejústrojněji vyvažovalo stávající tradici ztvárnění pověsti (kterou Lannoy kontaminací Přemysla a Rüdigeru Rujánského negoval) s požadavkem na sevřenost kusu s ohledem na jeho vnitřní kohezi a současně ztvárnitelnost na scéně (v tomto ohledu naopak selhává Choulant). Ovšem i její úspěch byl pouze krátkodobý, rychle pomíjející.

Libušin sňatek Josefa Krasoslava Chmelenského

Zatímco pro německé autory včetně libretistů představovalo téma Libuše lákavou možnost zpracovat po svém příběhy mytického dávnověku a dobové kroniky jim sloužily pouze jako více či méně volně užitý inspirační zdroj, české chápání kněžny Libuše bylo – jak už uvedeno výše – podstatně odlišné: „Pověst o Libuši byla u nás především tradována a vnímána jako vyprávění o počátcích české samostatnosti národní, o české původnosti, ba dokonce přímo o základech českého státu.“⁵¹ Právě ohledy na tento národní charakter pověstí

50 „Als einst der Schlummer mich umwallt, / Erschien in ernster Geisterfeier / Mir eine mägliche Gestalt, / Vom Haupt bis auf die Sohle wallt' / Um sie ein lichtgewobner Schleier. // Um ihre goldnen Locken wand / Sich schön die königliche Binde; / Die Göttin winkt mit leiser Hand, / Von oben sei sie mir gesandt, / Daß sie solch hohes Wort mir künde: // „Ein hehr Geschick erwartet dein, / Erhaben, auf der Menschheit Höhen, / Wird deines Stammes Wohnung sein; / Des Höchsten wirst du dich erfreun, / Und in den Sonnen dich ergehen!“ // So treibt das dunkle Geisterwort / Seit der Erscheinung ernster Stunde / Mich von der stillen Heimath fort, / Rastlos durchwand'r ich Ort und Ort, / Stets hoffend auf der Deutung Kunde.“ ANONYM [= Johann Ludwig CHOULANT]: *Libussa, Herzogin von Böhmen*. Leipzig: Leopold Voß, 1823, s. 13–14. V češtině citováno z dosud nepublikovaného překladu Ladislava Futtery, pořízeného pro připravovanou edici libušovských libret.

51 MACURA 1998, s. 90 (viz pozn. 16).

o Libuši bránily českým autorům při rekonstruování minulosti zacházet s látkou libovolně, jak činili němečtí literáti, přestože jim k tomu dobové kroniky (zejména Kosmova) poskytovaly řadu možností. Proces „sakralizace“ Libuše probíhal i v českém prostředí postupně, zřetelně se však odlišoval od německojazyčného milieu, kde libušovská tematika pozvolna ztrácela přitažlivost a po roce 1848 již takřka vymizela z německy psané literatury.⁵² Důležitou roli zde sehrálo „nalezení“ *Rukopisu zelenohorského* (1818), byť se jeho vliv prosazoval velmi zvolna – záhy po jeho objevení jej totiž Josef Dobrovský prohlásil za padělek a jeho vědecká autorita po celá dvacátá léta do značné míry tlumila snahy Jungmannova okruhu o větší propagaci *RZ*.⁵³ Zatímco v německojazyčném pojetí mohla být Libuše nanejvýš ctihodným symbolem zemského vlastenectví, v *RZ* již jde o důstojnou reprezentantku vyspělého národa, který má vlastní, na Němcích nezávislé zákony a tradice.⁵⁴

Také v české hudební kultuře vznikla tři libreta o kněžně Libuši, na rozdíl od produkce německé, jež vznikla zhruba v jedné dekádě (mezi roky 1812–1823), však v časovém rozpětí téměř sta let. Pro české prostředí je navíc příznačná poměrně dlouhá doba od vzniku libreta po jevištní uvedení opery – v případě Chmelenského a Škroupova *Libušina sňatku* je to více než dvacet let (cca 1828–1850), u Wenzigovy *Libuše* patnáct, resp. sedmnáct let (1866–1881, 1883) a v případě *Kněžny Libuše*, resp. *Nastolení Libušina* Emy Destinnové třináct let (1910–1923).

Do doby vzniku Chmelenského libreta lze datovat též první pokusy o českou operu. Ta znamenala pro vlasteneckou společnost Jungmannova okruhu důležitou součást snah o realizaci náročného kulturního programu, zahrnující všechny žánry včetně „vysokých“: „Jako prestižní divadelní žánr se pro vlasteneckou společnost stávala opera znakem vyspělosti a kultivovanosti českého jazyka, ztělesňovala v divadelní podobě jeho kvalitu „libozvučnosti“, hudebnosti, v níž byla jungmannovskými vlastenci spatřována jedna z vrcholných kvalit českého jazyka“.⁵⁵ První pokusy o českou historickou operu lze registrovat již v desátých letech 19. století, kdy Václav Hanka (přesnou dataci se nepodařilo zjistit) napsal pro Václava Jana Tomáška libreto *Božena, česká kněžna* (text nebyl zhudebněn).⁵⁶ Po tomto námětu – v obrození oblíbeném – sáhl ve dvacátých letech také Josef Krasoslav Chmelenský (1800–1839), který

52 Podroběji viz Ladislav FUTTERA: „Vsta Lubuša s otňa zlata stola“. *Kněžna Libuše v Rukopisech královédvorském a zelenohorském a mimo Rukopisy*. In: Dalibor Dobiáš (ed.): *Rukopisy královédvorský a zelenohorský v kultuře a umění*. Praha: Academia, 2019, sv. 1, s. 523–560.

53 Viz Dalibor DOBIÁŠ: *Mezi Rukopisem královédvorským a zelenohorským (1817–1829)*. In: Dalibor Dobiáš a kol.: *Rukopisy královédvorský a zelenohorský a česká věda (1817–1885)*. Praha: Academia, 2014, s. 17–62; o polemice Dobrovského s Václavem Aloisem Svobodou na s. 42–49 (texty polemiky tamtéž na s. 266–292).

54 FUTTERA 2019, s. 531 (viz pozn. 52).

55 Vladimír MACURA: *Znamení zrodu. České národní obrození jako kulturní typ*. Jinočany: H & H, 1995, s. 197.

56 Pavla HORSKÁ: *Václav Hanka a hudba*. Diplomová práce. Olomouc: FF UP, 2012.

se výrazně prosadil právě jako tvůrce a překladatel libret; své libreto *Oldřich a Božena* vydal knižně roku 1828. V té době měl již za sebou první plod úspěšné spolupráce s generačním vrstevníkem Františkem Škroupem, zpěvohru *Dráteník* (1826), jež zaznamenala u českého publika velmi příznivý ohlas. Populární látka z české historie přitom slibovala podobný úspěch na poli prestižnějšího žánru historické opery.⁵⁷ V předmluvě k *Oldřichu a Boženě* Chmelenský zmínil i svoje druhé dokončené libreto, *Libušin sňatek*. Po neúspěšné premiéře *Oldřicha a Boženy* je však vydal tiskem – tentokrát bez předmluvy – až v roce 1832. Zda a do jaké míry bylo impulsem k napsání libreta úspěšné provedení Kreutzerovy opery *Libussa* v Praze roku 1823, kterou měl možnost poznat Škroup a pravděpodobně i sám Chmelenský, nelze z dochovaných pramenů doložit. Je však obtížně představitelné, že by autoři tuto operu při své vlastní tvorbě nebrali v úvahu, i když tento zřejmý fakt Škroupův životopisec Josef Plavec přechází mlčením.⁵⁸

Chmelenský ve svém libretu postavil dramatický konflikt na sporu prchlivého vladyky Rozhoně s mírným rolníkem Milovcem o mezník jejich polí, starý dub, který povodeň odplavila na Milovcův pozemek. Kdyby hranice polí vedla opět kolem dubu, jak navrhuje Rozhoň, přišel by Milovec o polovinu svých polí. Kněžna dává zapravdu Rozhoňovi, avšak důvtipně dodává, že dub bude i nadále tvořit hranici, pokud má ovšem v zemi kořeny. Rozzuřený Rozhoň častuje Libuši nevybíravými urážkami a požaduje mužského panovníka; jeho názor sdílejí i někteří vladykové, doufající, že si kněžna vybere právě je. Tak žádá neúspěšně Libuši o ruku vladyka Domaslava a vzápětí udatný Bojorád za zděšení Libušiny družky Mlady, již dříve slíbil lásku. Ve druhém dějství, odehrávajícím se za lovu v lese, chce pomstychtivý Rozhoň za pomoci zhrzeného Domaslava kněžnu zabít. Poté, co se Mlada svěří Libuši se svou láskou k Bojorádovi, se na ně vyřítí Rozhoň se svou družinou. Libuši, neohroženě máchající kopím, zachrání Bojorád, který Rozhoně zabije. Domaslava pak Libuše vypoví dá ze země a nařizuje poselstvu přijít pro Přemysla. V prvním výstupu třetího

57 V předmluvě k libretu Chmelenský podal výstižnou odpověď na otázku, proč zpracovává již tolikrát uvedené téma: „Protože za to mám, že se tento obraz na divadle, jmenovitě ve formě opery nejlépe postaví a s nejskvělejší prospěchem pozorovati dá, že se ním skladateli hudby široké a bohaté pole, celou jeho obraznost zaujímající, věnem dává. I můj velectěný přítel, slovutný Hanka, onen nejšťastnější vynálezce našeho nejvzácnějšího a nesvětějšího pokladu, to samé cítiti zdál se, podaje nám ve sbírce svých písní zpěvy z počaté operetky [sic!] *Božena*, která však posud tiskem nevyšla“ (Josef Krasoslav CHMELENSKÝ: *Oldřich a Božena. Zpěvohra ve 3 dějstvích*. Praha: J. H. Pospíšil, 1828, nestr. přemluva).

58 Plavec ve své monografii o Františku Škroupovi Kreutzerovu operu *Libussa* dvakrát letmo zmiňuje, ve vlastním rozboru Škroupova *Libušina sňatku* však Kreutzeru jako možný inspirační zdroj zcela pomíjí (Josef PLAVEC: *František Škroup*. Praha: Melantrich, 1941, s. 117, 421), což je pochopitelné vzhledem k době vydání publikace za druhé světové války. Více pozornosti jí věnoval až Petr Vít: *Libuše – proměny mýtu ve společnosti a v umění*. Hudební věda 19 (1982), č. 3, s. 269–273, i ten ji však zmínil pouze stručně a o vlastní analýzu opery či alespoň libreta se nepokusil.

dějství, charakterizovaném ve scénické poznámce jako „romantická krajina“,⁵⁹ poslové přicházejí do Stadice a nalézají Přemysla orajícího s voly. Po symbolicky-prorockých úkonech (zasazení otky do země apod.) se s nimi Přemysl odebere na Vyšehrad, kde na něj již Libuše toužebně čeká ve své komnatě. Následuje scéna přivítání a uvedení na trůn, v závěru knížecí pár odpouští věrolomnému Domaslavovi a opera slavnostně končí.

Kněžnu Libuši Chmelenský pojal jako důvtipnou a moudrou soudkyni a vládkyni, pečující s mateřskou láskou o svůj lid. Jistá míra sakralizace vyplývá jak z jejího vladařského úřadu, tak z panenské cudnosti, s níž odmítá nabídky k sňatku. Její láska k Přemyslovi sice s vladařskými povinnostmi poněkud koliduje, je však na hony vzdálená dramaticky nosnému sváru mezi láskou a povinností: „Mně souzena jedno ve oběti Lády, / mne již tuto pustota víc neleká; / ó, vemte celé blaženosti si vlády – / ženám sama láska jenom blaho dá.“⁶⁰ V souladu s hodnotovými vzorci *biedermeieru* Libuše přijímá dobrovolně a radostně svou podřízenou roli manželky. Tak jako v pozdějším Wenzigově zpracování je i zde přesunut vlastní dramatický a milostný konflikt na vedlejší postavy (Bojorád – Mláda). Vladyka Rozhoň je zabit již v průběhu druhého jednání, rovněž Bojorádovo milostné vzplanutí k Libuši, motivované spíše vidinou knížecího stolce, se ukáže jako chvilkové a Bojorád se záhy kajicně vrací k odpouštějící Mládě.

Pro starší badatele bylo překvapivé, jak málo Chmelenský čerpal z *RZ* – dějovou zápletku vystavěl především na Hájkově kronice a nevyužil možný svár dvou bratří v *RZ*, oblíbený též v romantickém dramatu (viz dále). Josef Plavec se domníval, že libretistovu právnickému citění byla motivace sporu bližší,⁶¹ jeho omyl však spočíval v tom, že na Chmelenského libreto nahlížel optikou Wenzigovy *Libuše*; v šedesátých letech však již byla prestiž *RZ* oproti letům dvacátým nesrovnatelně větší.⁶² V jednom dějovém momentu však *RZ* pravděpodobně Chmelenského ovlivnil – zatímco u Hájka i v dalších českých kronikách Libuše soudí sama, v *RZ* mají ve sporu hlavní slovo kmeti, leši a vladykové, kteří hlasováním schválí Libušin návrh, což má svědčit o vyspělé demokratické kultuře starých Čechů. U Chmelenského dochází k jistému kompromisu – Rozhoň se jde odvolat k Libuši, neboť je pobouřen, že mu nedal zapravdu soud nižší instance: „Povedu si stížnost na soudce Libuši ustanovené proti Milovci.“⁶³ Libuše zde tedy funguje jako odvolací instance, resp. jakýsi „nejvyšší soud“, což opět předpokládá vyspělou právní kulturu.

59 Josef Krasoslav CHMELENSKÝ: *Libušin sňatek. Zpěvohra ve třech dějstvích*. Praha: J. H. Pospíšil, 1832, s. 37.

60 Tamtéž, s. 43.

61 PLAVEC 1941, s. 168 (viz pozn. 58).

62 Podrobněji ke vztahu *RZ* a Chmelenského libreta viz Michal FRÁNEK – Jiří KOPECKÝ: *Rukopisy královédvorský a zelenohorský a česká opera*. In: Dalibor Dobiáš (ed.): *Rukopisy královédvorský a zelenohorský v kultuře a umění*. Praha: Academia, 2019, sv. 2, s. 939, 942–943.

63 CHMELENSKÝ 1832, s. 6 (viz pozn. 59).

V libretu užil Chmelenský pro recitativy prózu (v první verzi opery tyto pasáže nebyly prokomponovány), pro árie, dueta a sbory přízvukně rýmované verše, v dějově závažných a slavnostních místech též indická časoměrná metra, mezi jejichž propagátory po vzoru Josefa Jungmanna náležel (v předmluvě k opeře *Oldřich a Božena* dokonce razil názor, že k opeře náleží výhradně časomíra, viz Chmelenský 1828: 7–9). Časomíru užil v soudní scéně (osmý výstup prvního dějství), při Libušině rozhodnutí vyvolit si Přemysla (sedmý výjev druhého dějství), u Přemyslova setkání s poselstvím vladyků (čtvrtý výjev třetího dějství) a v závěrečném holdovacím sboru (osmý výjev třetího dějství). Nejčastěji používal veršový rozměr *mātrāsamakam* (většina z výše uvedených scén, celkem 127 veršů),⁶⁴ pro Bojorádovu píseň (první dějství, šestý výstup) užil též strofu *upačitram*.⁶⁵

„Bojorád
(nadšen, an hudba jediným akordem silným vyrazí.)
Čechové moji! Já v Praze vévodou?!
Sladce myšlénka ta nádra mi pásá!
Je podána mi čáka ta náhodou?
Snad samo božstvo dobré mi to hlásá,
toho bez hany národu slouti pán?
Té blažené zemi mé panování?
Komu tento je los blaženosti dán –
O zda nezláme život mu plesání?“⁶⁶

Tato dějově klíčová místa tak záměrně působí jistou archaičností, podtrhující slavnostní či závažný okamžik, již autor dosáhl, aniž by musel užívat archaických výrazů.⁶⁷ Kromě této funkce vyplývá užití indických časoměrných meter přímo z jungmannovského programu: odkazuje k sepětí české kultury s kulturou antickou a indickou.⁶⁸

František Škroup dokončil operu v roce 1835 a 6. listopadu téhož roku z něj na ukázkou ve Stavovském divadle provedl třetí dějství v rámci svého benefičního představení. Přes příznivé přijetí se rozhodl celé provedení svojí novinky (snad pod vlivem neúspěchu své předchozí opery *Oldřich a Božena*)

⁶⁴ „Je to strofa o 4 verších, z nichž každý má 4 čtyřdobé takty, prvé tři o tvaru – –, U U –, – U U, U U U U, 4. jenom – – nebo U U –“ (Julie Nováková: *Indické rozměry v českém básnictví*. Věstník Královské české společnosti nauk. Třída filosoficko-historicko-filologická, roč. 1952, č. VIII, s. 17).

⁶⁵ „Strofa *upačitram* se skládá ze čtyř jedenáctislabičných veršů, z nichž 1. a 3. má tři anapesty a 1 jamb, 2. a 4. tři daktyly a 1 spondej, tedy jsou to dvě dvojverší o schématu:
U U –|U U –|U U –|U –
– U U|– U U|– U U|– –“ (Tamtéž, s. 6).

⁶⁶ CHMELENSKÝ 1832, s. 9 (viz pozn. 59).

⁶⁷ NOVÁKOVÁ 1952, s. 18 (viz pozn. 64).

⁶⁸ MACURA 1995, s. 197 (viz pozn. 55).

odložit na příhodnější dobu. Vzhledem k okolnosti, že o osm měsíců dříve – 2. března 1835 – zemřel císař František I. a na trůn nastoupil jeho syn Ferdinand V. Dobrotivý, není vyloučena domněnka, že Škroup odložil premiéru s nadějí na provedení díla u příležitosti Ferdinandovy korunovace českým králem. Při této korunovaci, která se uskutečnila 7. září následujícího roku, však byla provedena opera Giacoma Meyerbeera *Křižák v Egyptě*. V této souvislosti je totiž nápadné, že Škroup *Libušin sňatek* zcela přepracoval za obdobné situace po roce 1848, kdy král Ferdinand abdikoval a na trůn nastoupil mladý František Josef I.⁶⁹ Opera byla poprvé (a zároveň naposled) uvedena 11. dubna 1850.⁷⁰ Navzdory úspěchu u publika i vcelku pochvalným kritikám zazněly v tisku i výtky, jež se skladatele patrně dotkly natolik,⁷¹ že již o další reprízy neusiloval, ač k tomu měl jako kapelník Stavovského divadla řadu příležitostí, a napříště se orientoval pouze na tvorbu oper v německém jazyce.⁷²

Škroupův *Libušin sňatek* přesto představuje cenný doklad pojetí postavy Libuše v českém obrození a může sloužit jako kontrastní plocha, na jejímž pozadí lépe vynikne posun, který později přinesla Smetanova *Libuše*. Právě v rozdílném pojetí obou oper lze dobře sledovat proměnu vztahu k českému národnímu mýtu, k níž došlo od dvacátých do šedesátých let 19. století.

Libreto *Libuše* Josefa Wenziga

Smetanova *Libuše* představuje nejen umělecky zdaleka nejdokonalejší hudební ztvárnění tohoto námětu, ale také syntézu a jeden z vrcholů české národní mytologie, tak jak se formovala od počátků 19. století. Na rozdíl od předchozích děl věnovala Smetanově *Libuši* muzikologie vzhledem k jejímu postavení v české hudbě a kultuře soustředěnou pozornost, takže dnes máme k dispozici kritické vydání partitury i Wenzigova – Špindlerova libreta, několik monografií a řadu studií.⁷³ Okolnosti vzniku, prvního provedení i dalších osudů díla jsou

69 PLAVEC 1941, s. 169–171 (viz pozn. 58).

70 Rukopis první verze je nezvěstný, třísvazkový rukopis druhé verze je uložen v Českém muzeu hudby v Praze pod signaturou V A 3.

71 „Fr. Škroup není ani velký tvořící talent ani plynností slohu a lehkostí ve vypravování vynikající skladatel, avšak je pilný, příčinlivý kapelní mistr, který velkou přítomností ducha a dlouholetou zkušeností ve svém oboru rovného hledá, který při tom také mnoho úkazů důkladných vědomostí v umění skladatelském podal“ (Pražské noviny 13. 4. 1850; cit. dle PLAVEC 1941, s. 186 (viz pozn. 58)).

72 Tamtéž, s. 183–187.

73 Z těch nejdůležitějších jmenujme alespoň monografie a studie Z. Nejedlého (Zdeněk NEJEDLÝ: *Zpěvohry Smetanovy*. Praha: Melantrich, 1949), M. Očadlíka (Mirko OČADLÍK: *Libuše. Vznik Smetanovy zpěvohry*. Praha: Melantrich, 1939), P. Pražáka (Přemysl PRAŽÁK: *Smetanovy zpěvohry 2. Dalibor. Libuše*. Praha: Za svobodu, 1948), J. Racka (Jan RACEK: *Idea vlasti, národa a slávy v díle Bedřicha Smetany*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1947), J. Jiráňka (Jaroslav JIRÁNEK: *Smetanova operní tvorba 1. Od Braniborů v Čechách k Libuši*. Praha: Supraphon, 1984), z novější doby pak studie V. Lébala a J. Ludvové (Vladimír LÉBAL – Jitka

detailně prozkoumány, proto se v našem bádání pokusíme pouze o stručné shrnutí problematiky z naší zvolené úhlu pohledu.

Českou mytologií se Josef Wenzig (1807–1876) zabýval již od svého mládí. V roce 1836 měla premiéru jeho německy psaná „dramatická báseň“ *Wlasta*, jejíž text se bohužel nedochoval.⁷⁴ V roce 1856 publikoval Wenzig spis *Blicke über das böhmisches Volk, seine Geschichte und Literatur mit einer reichen Auswahl von Literaturproben* (Pohledy na český národ, jeho dějiny a literaturu s bohatým výběrem literárních ukázek), popisující českou literaturu ze čtyř symbolických míst – z Vyšehradu, Hradčan, Žižkova a z Letné; pohled z Vyšehradu věnoval domněle nejstarším památkám, tedy RZ a RK. Po převyprávění a stručném výkladu RZ lapidárně shrnul nejstarší české období takto: „Báseň sama je takofka rozloučení se s idylickou, osloněnou krajinou, nad níž stahují se již černá oblaka“.⁷⁵

Své německy psané libreto *Libuše* Wenzig dokončil krátce před vypuknutím prusko-rakouské války dne 24. dubna 1866 (český překlad pořídil jeho žák Ervín Špindler). Smetana však začal *Libuši* skládat až v roce 1871.

Wenzigovo libreto představuje v jistém smyslu dovršení spisovatelova ce-loživotního zájmu o počátky české státnosti, zároveň dobře zapadá mezi české adaptace tohoto tématu v šedesátých letech: vedle Kolárovy *Věštby Libušiny* vyšel v roce 1861 v Ženevě text dramatu Josefa Václava Friče *Libušin soud*, z doby po dokončení Wenzigova libreta pochází „dramatická báseň“ Zdeňka Kolovrata-Krakovského *Libuše*, premiérována v Prozatímním divadle roku 1870 a knižně vydaná o rok později.⁷⁶

Wenzigův text reprezentuje nejen velmi výstižně atmosféru šedesátých let, ale také politickou ideologii české vlastenecké elity, mezi jejíž příslušníky autor libreta patřil. Na rozdíl od zpracování Josefa Krasoslava Chmelenského čerpá Wenzig výrazně z RZ a dokumentuje tak prestiž, kterou od dvacátých let tento text v české společnosti získal. Z RZ libretista přejal spor dvou bratří, neboť ve všech českých kronikách i v Herderově básni *Die Fürstentafel* (Knižecí stolec) se jedná o při lidí, kteří nejsou v příbuzenském poměru. Spor

LUDVOVÁ: *Dobové kořeny a souvislosti Smetanovy Mé vlasti*. Hudební věda 18 (1981), č. 1, s. 99–137), M. Ottlové a M. Pospíšila (Marta OTTLOVÁ – Milan POSPÍŠIL: *Bedřich Smetana a jeho doba*. Praha: NLN, 1997, s. 80–95), J. Stráneckého (Jaroslav STRÁNECKÝ: *Tradice a obrození. Bedřich Smetana*. In: Milena Freimanová (ed.): *Povědomí tradice v novodobé české kultuře*. (Doba Bedřicha Smetany). Praha: Národní galerie, Praha, 1988, s. 65–76) a B. Srby (Bořivoj SRBA: *Jevištvní výprava představení Smetanovy Libuše v Národním divadle z let 1881 a 1883*. In: Milena Freimanová (ed.): *Divadlo v české kultuře 19. století*. Praha: Národní galerie, 1985, s. 167–187). Kritické vydání libreta s českým a německým textem s obsáhlou úvodní studií publikoval J. Bartoš (Josef BARTOŠ (ed.): *Libuše. Operní libreta Bedřicha Smetany* 6. Praha: Orbis, 1951).

74 KRAUS 1902, s. 258–259 (viz pozn. 15).

75 Josef WENZIG: *Spisy* 2. Praha: I. L. Kober, 1874, s. 306.

76 Podrobněji k oběma viz studii Ladislava FUTTERY 2019, s. 534–535 (viz pozn. 52), a studii Petera DEUTSCHMANN: *Ideál divadelní komunikace. Rukopisy a historická dramata v 19. století*. In: Dalibor Dobiáš (ed.): *Rukopisy královédvorský a zelenohorský v kultuře a umění*. Praha: Academia, 2019, sv. 1, s. 515–520.

mezi Chrudošem a Štáhlavem je však motivován poněkud jinak než v tomto domněle staročeském rukopisu. Zatímco *RZ* popisuje příčinu soudního sporu svárem o dědictví, pro operu bylo toto řešení jednak nedostatečně nosné dramaticky, jednak neodpovídalo idealizované představě o slovanské mírnosti a štědrosti, neboť touha po zlatě byla v české nacionální ideologii přisuzována spíše Germánům (motiv ziskuchtivosti je ostatně klíčový ve Wagnerově tetralogii *Der Ring des Nibelungen*, Prsten Nibelungův). Proto zde hraje spor o majetek pouze zástupnou roli, hlavním hybatelem je láska a žárlivost spojená s motivem bratrovražedného boje, známým z německé dramatiky od konce 18. století, jako např. v dramatech *Die Räuber* (Loupežníci) či *Die Braut von Messina oder die Feindlichen Brüder* (Messinská nevěsta aneb Znepřátelení bratři) Friedricha Schillera. Chrudoš při soudní scéně (1. dějství, 4. výstup) sice argumentuje právem prvorozenectví u sousedních Němců, v dalším ději však již tento argument nerozvíjí a po usmíření s Krasavou je dokonce ochoten Libuši odprosit. Jeho prchlivost potenciálně ohrožuje jednotu Čech, apely na národní svornost zde zřetelně odkazují na aktuální konflikt mezi staročechy a mladočechy.

Jakožto libreto pro zamýšlenou korunovační operu představuje Wenzigův text pozoruhodný doklad toho, jak si české vlastenecké elity představovaly „společenskou smlouvu“ mezi panovníkem a lidem. V Kosmově kronice je příběh o pohanění Libuše a konci ženské (nad)vlády i o nastolení Přemysla na trůn vyprávěn s jasným účelem. Kosmas totiž nechtěl „pouze vyprávět staré pověsti, ale především vysvětlit základy uspořádání své současné společnosti. Byly vlastně dvojí: jednak je tvořilo manželství čili, jak si to představoval Kosmas, vláda mužů nad ženami, jednak spočívaly v poddanství lidu knížeti, které jej i nyní tíží“.⁷⁷ Obsáhlá řeč, jíž Libuše Čechy varuje před knížecí vládou, vychází jak známo z bible, konkrétně ze Samuelovy řeči k Izraelitům, kteří požadují krále (1. Samuelova 8,11–18). Smyslem Kosmova vyprávění tedy bylo – lapidárně řečeno – Čechům vysvětlit, že si za své poddanství mohou sami. V *RZ* najdeme tento motiv ve zkratce také: „U nebudu vám súditi svády. / Volte muža mezu sebu rovna, / ký by vládl vám po železu [krutu]. / Děvčie ruka na vy k vládě slaba“.⁷⁸ Toto absolutistické postavení panovníka však nemohlo vyhovovat v době, usilující o konstituční parlamentní monarchii. Proto je Libuše, jak sama v 1. jednání zmiňuje, na trůn zvolena sněmem kmetů, lechů a vладыků (tato informace se v *RZ* nevyskytuje). Přemysl ve 2. jednání vystupuje v souladu s kronikářskou tradicí jako laskavý sedlák a dobrý hospodář. Zároveň však vyzdvihuje svoji sílu a schopnost bránit českou vlast: „Máchnu-li mečem, klátí se doupci, / sosny, velikáni lesa! / Ať se odváží jen sem, / my vraha zaženem: /

77 Dušan TŘEŠTÍK: *Mýty kmene Čechů (7. – 10. století). Tři studie ke „starým pověstem českým“*. Praha: NLN, 2003, s. 107.

78 Dalibor DOBIÁŠ (ed.): *Rukopisy královédvorský a zelenohorský*. Brno: Host, 2010, s. 184, v. 103–106.

lesknoucích zbraní plamenné šípy / uhájily by Libuše i lípy“.⁷⁹ V kontextu děje působí tyto verše poněkud nelogicky, neboť v libretu jinak není žádná zmínka o možném nebezpečí nepřátelského vpádu. Smysl dostávají pouze s ohledem na dobu vzniku v předvečer prusko-rakouské války.⁸⁰

Tyto dobově podmíněné motivy nás přivádějí k otázce rozsahu a funkce mýtu v opeře. Jaroslav Strítěcký poukázal v interpretaci *Libuše* na zásadní potlačení mytické roviny příběhu – navzdory panování Libuše je společnost zcela patriarchální (spor mezi bratry se týká otcovského dědictví, Krasava – ač Libušina družka – je zcela poddána svému otci, potenciálně nosná milostná zápletka záhy upadá do banálnosti ad.), Přemysl není povolán od pluhu a jeho magické úkony (zasazení otky atd.) jsou ve srovnání s tradičním pojetím, jež nacházíme i v libretu Chmelenského, potlačeny či zcela vynechány. Vysvětlení této redukce je jednoduché: „Libuše byla psána jako dynastická korunovační opera, odpovídající českým nadějím roku 1871 na obnovu českého státu v rámci habsburské monarchie. [...] V těchto souvislostech je mimořádně důležité, že Libuše byla *volena* vладыky a lechy; proto mají v celé opeře takovou váhu, ač v dramatickém ohledu tvoří pouhou stafáž. Klíčový smysl má smír Přemyslův s Chrudošem i nadšení předních mužů země pro Libušiny vdavky. Vše půjde dobře, bude-li monarchie respektovat zemské orgány a elitu národa. Jeho vláda bude spoluprací s nimi a povede ku prospěchu země“.⁸¹

Potlačení této „magické“ roviny však neznamená, že by se v libretu český národní mýtus neprojevil. Je přítomen jednak prostřednictvím národní symboliky, jednak skrze historická témata v *Libušině proroctví*. Velmi důležitou roli zde hraje lípa, symbolicky přivlastněná již na počátku 19. století českým vlasteneckým diskursem. Pod lipou se odehrává soudní scéna prvního jednání a je též explicitně jmenována v Libušině soudní řeči. O národním stromu se zmiňuje Přemysl ve druhém jednání: „Ó vy lípy, ó vy lípy, / praotcův ruka vsadila vás! / Jak pne se vznešeně hlava vaše / dýchajíc vůni, / lahodnou skýtajíc včelám stravu, / a člověku stín! / Právem zasvěceny / národu jste mému. / Ó buďte jeho obrazem, / sil, ctností, krásy pravzorem!“⁸²

Zvláštní pozici zaujímá závěrečné *Libušino proroctví*. Sled „živých obrazů“ reprezentuje pečlivý výběr slavných postav české minulosti s důrazem na roli státopravní a národně obrannou. Historicky neurčité děje „pohanských“ zpěvů *RK* o Zábojovi či Čestmírovi zde (na rozdíl od látky o Libuši) nevystupují. Z českých reků je vyzdvížen Břetislav, jenž mj. „zemí sesterskou

79 BARTOŠ 1951, s. 84 (viz pozn. 73).

80 Tímto pojetím připomíná Přemysl spíše pololegendárního římského Cincinnata, povoláného do čela vojska od pluhu. Postava Cincinnata byla zřejmě jedním z předobrazů Přemysla i v Kosmově kronice.

81 STRÍTECKÝ 1988, s. 71 (viz pozn. 73).

82 BARTOŠ 1951, s. 87 (viz pozn. 73); srov. VÍR 1982, s. 273 (viz pozn. 58).

/ dal koruně“ a „zaplašil mrak děsný v západu“.⁸³ Důležitý odkaz na Moravu zosobňuje i Jaroslav ze Šternberka, který zachrání zemi před hrozícím nebezpečím z východu. Ve třetím obrazu jsou vyzdviženi Přemysl Otakar II., Eliška Přemyslovna a Karel IV., jenž je však zmíněn pouze v souvislosti se založením univerzity („jenž Čechům / chléb osvěty při vlastním stole dal“),⁸⁴ neboť kult Karla IV. jako „otce vlasti“ se v 19. století formoval postupně (na jeho popularizaci měla značný vliv veselohra Jaroslava Vrchlického *Noc na Karlštejně* z roku 1884). Dobově poměrně odvážné pojetí představuje obraz věnovaný husitům. Ačkoli jejich počínání není (snad s ohledem na cenzuru) explicitně kladně hodnoceno, přesto v daném kontextu vyznívá pozitivně („Jako rolník zralé klasy, / národa tak vrahy kácí“).⁸⁵ Ideový vrchol pak reprezentuje postava krále Jiřího z Poděbrad, u níž je zdůrazněno, že „poslední září rek, / jenž z národa / na trůn byl povolán“. Jeho velikost je zde třikrát za sebou zdůrazněna: „V míru i válce veliký. / Muž velikán, / větší století svého“.⁸⁶ Poslední verše, výmluvně zamlčující habsburskou vládu, pak znamenají varování i pevnou naději do budoucna.⁸⁷

Libušino proroctví je – zcela v souladu s tímto „žánrem“ i s dramatickou logikou – záměrně nekonkrétní. Hlavní protagonistka popisuje postavy budoucnosti, neuvádí však většinou jejich jména.⁸⁸ Sled živých obrazů zobrazovaných na jevišti je pro Libuši a její lid dalekou budoucností, pro diváka však minulostí; je proto na něm, aby identifikoval jednotlivé postavy a obrazy na základě jejich charakteristiky. Závěrečné dvojverší „Můj drahý národ český neskoná, / on pekla hrůzy slavně překoná!“⁸⁹ po němž měl podle Wenzigova původního plánu následovat zpěv písně *Kde domov můj*, ruší historický čas a umožňuje divákům stát se součástí příběhu – národního mýtu, který se odehrává na jevišti.⁹⁰

Dobová recepcce Libuše, jež odpovídá jejímu prestižnímu místu v české hudební kultuře, není předmětem naší studie, proto pouze shrňme, že pevné postavení *Libuše* jako „slavného tableau“, provozovaného při vzácných příležitostech, přetrvává až do dnešních dnů (naposledy při stém výročí vzniku Československa v roce 2018), přestože z hlediska inscenačního představuje

83 BARTOŠ 1951, s. 105 (viz pozn. 73).

84 Tamtéž, s. 106.

85 Tamtéž.

86 Tamtéž, s. 107.

87 Antonín MĚŠŤAN: *Libreto Smetanovy „Libuše“ jako literární dílo*. In: Týž: *Česká literatura mezi Němci a Slovany*. Praha: Academia, 2002, s. 133–144, zde na s. 136–138.

88 Německý originál je v tom důslednější než Špindlerův překlad, který uvádí jméno Jaroslava (srov. OČADLÍK 1939, s. 88 (viz pozn. 73)).

89 BARTOŠ 1951, s. 107 (viz pozn. 73).

90 Jitka LUDVOVÁ: *Hankovy padělky v české hudbě*. Hudební věda 27 (1990), č. 3, s. 299–319, zde na s. 313.

obtížně řešitelný problém, neboť potlačení mytické roviny příběhu v libretu znesnadňuje jeho aktualizaci pro moderního diváka.⁹¹

Libreta *Kněžna Libuše a Nastolení Libušino* Emy Destinnové

Ačkoli se na začátku 20. století mohlo zdát, že téma Libuše již po Smetanovi nelze v české opeře znovu zpracovat, v době krátce před první světovou válkou začalo na druhé straně Atlantiku vznikat libreto, jež tyto ambice zjevně obsahovalo. Původcem tohoto odvážného pokusu byla v té době již světově proslulá sopranistka Ema Destinnová (1878–1930). Své libreto *Kněžna Libuše* s podtitulem *Operní text* autorka vytvořila, jak je uvedeno na titulní straně autografu, v letech 1910–1912 v New Yorku a v Praze, poslední stránka rukopisu nese datum 14. února 1913 a jako lokaci uvádí Boston.⁹² Odborná literatura o Emě Destinnové dosud nevěnovala okolnostem vzniku libreta větší pozornost; bližší údaje by snad přinesl průzkum autorčiny bohaté, z větší části nevydané korespondence.

Rukopis libreta se zachoval v neúplné podobě – obsahuje pouze 1. a 3. jednání, zatímco 2. dějství chybí. I takto však umožňuje učinit si poměrně jasnou představu o koncepci zamýšleného díla. Po předešle nazvané *Libuše Kněžna* následuje *první jednání (Soud Libušin)*. Kazi, Teta, Libuše i všechen lid oplakávají zesnulého Kroka. Vedle smutku je tíží obava, kdo povede dále český národ. Libuše však nepropadá zoufalství a svěřuje svým sestrám vnuknutí božského Hlasu: vůdkyní lidu se má stát ona sama. Svolá proto lid a zjeví mu vůli bohů, jež je vzápětí dosvědčena jasným plamenem a duhou. Lid vítá novou vládkyni. *Druhé dějství (Libušin sňatek)* není dochováno, podle soupisu postav se v něm měli objevit Chrudoš a Štáhlav i Přemysl. Ve *třetím dějství (Prorockví a smrt Libuše)*, jež se odehrává po třech letech od sňatku, Přemysl s úzkostí rozjímá o nemoci své chřadnoucí ženy. Kazi přichází se smutnou zprávou: Libuše jí sdělila, že již brzy zemře. Přichází Libuše, potvrzuje mu vůli bohů a loučí se s Přemyslem. Zdrcený Přemysl na její žádost svolá lid. Libuše pak věští budoucnost „Svaté Lípy kmene“: po staletích vzrůstu přijde bouře, jež roztrhne Svatou Lípu, po třech staletích „spánku smrti podobnému“ však opět rozkvetne. Závěrečnou apoteózou libreto končí.

91 „Aby taková opera skutečně trvaleji žila, musí být schopna pružné alegorizace – tak jako např. mnohonásobně se stalo a stále děje s Wagnerovým Prstenem Nibelungů. A to je s Libuší velmi obtížné, ne-li nemožné. Každou alegorizací prosakují aktuální konkrétní dobová nebo soudobá (s účinem nežádka nechtěně komickým!), anebo toporně padá do prázdna“ (STŘÍTECKÝ 1988, s. 73 (viz pozn. č. 73)).

92 Libreto je uloženo v Divadelním oddělení NM v Praze, inv. č. H6Č 1972-1. K dispozici je též naskenované v elektronické podobě (<http://www.esbirky.cz/hledat/skupina/144480>; přístup 31. července 2021).

Kompozice libreta i jeho veršová výstavba prozrazují značnou promyšlenost. Pretextem, jehož strukturu Destinnová částečně přebírá a zároveň se vůči němu vymezuje, je Wenzigovo libreto *Libuše*. Oproti Wenzigovi (i Chmelenskému), který začal 1. jednání Libušiným soudem s Chrudošem a Štáhlavem, se však autorka zaměřila na okolnosti Libušina nástupu na knížecí stolec po Krokově smrti, i když v libretu (poněkud nelogicky) toto dějství označila *Libušin soud*. Do 2. (nedochovaného) dějství zřejmě zahrнула soudní scénu, povolání Přemysla na trůn a sňatek s ním (tyto scény u Wenziga zaujímají většinu opery – 1. jednání, druhou polovinu 2. jednání a první polovinu 3. jednání). Celé 3. dějství pak vyhradila Libušinu umírání a proroctví. Tím opera získala tragický rozměr, který chybí u Wenziga i Chmelenského, je však přítomen např. v dramatu *Libussa* Franze Grillparzera (1848, premiéra 1872), *Vyšehradu* Julia Zeyera (1879) či v dramatu *Kníže Arnošta Dvořáka* (1908), v němž mladá kněžna umírá v průběhu prvního jednání.⁹³ Rozdíl je také v časovém rozpětí příběhu: zatímco u Wenziga se děj celé opery odehrává v několika dnech, v libretu Destinnové je mezi 1. a 2. dějstvím pravděpodobně několikaletá, mezi 2. a 3. dějstvím pak tříletá mezer; celá opera se fakticky skládá ze tří jednoaktovek, zachycujících klíčové okamžiky Libušina života (nástup na trůn, sňatek a umírání).

Libreto je veršované, psané většinou pěti- až šestistopým trochejem (místy těž jambem), který v závěrečném proroctví Destinnová prodlužuje až na osm stop. Básnická dikce je zřetelně ovlivněna ruchovsko-lumírovskou parnasistní poetikou (k autorčiným nejoblíbenějším básníkům patřil dle jejího vlastního svědectví Julius Zeyer).⁹⁴ Vedle zeyerovské metaforiky (Libuše je např. v 1. dějství označena přirovnáním „jako luna snívá“) se zde projevuje také autorčina obeznámenost se symbolistní poezií devadesátých let: v 1. dějství Libuše zmiňuje „stíny Neznámých, jež duši svojí zřím“, a sestřám o svém vladařském poslání prozrazuje: „Chce tomu Hlas, co ubohé mi zbývá!“

Libreto je prosyceno tradiční vlasteneckou symbolikou, zformovanou v období romantického nacionalismu: Libuše je označována za „holubici“, Češi za „holubičí plémě“. V souladu s obvyklým chápáním Slovanů jako mírumilovného národa Libuše v 1. dějství prorokuje: „Jen bratrství nás v zdaru uchrání, / a láska, láska pádu zabrání, / by v utěšeném květu v pozdní den / nám zůstal Čechův Svaté Lípy kmen!“ Onen „Svaté Lípy kmen“ zde nefunguje jen jako tradiční atribut slovanství, resp. češství, jako je tomu např. ve Wenzigově libretu. Národ je s ním zde i v závěrečném proroctví přímo ztotožněn.⁹⁵ Na rozdíl od Wenzigova pojetí zde nejsou uvedeny konkrétní historické osobnosti, autorka

93 Podrobněji ke Grillparzerovi viz Ladislav FUTTERA 2015, s. 51–59 (viz pozn. 15).

94 Miloslav POSPÍŠIL: *Veliké srdce. Život a umění Emy Destinnové*. Praha: Supraphon, 1974, s. 196.

95 Strom jako symbol se objevoval v českém pohádkovém dramatu přelomu století vůbec. Důležitou roli hraje ve 4. dějství Zeyerova *Radúze a Mahuleny* (1896), hry, již Destinnová přeložila do němčiny, a především v Jiráskově populární *Lucerně* (1905).

si vystačí s metaforikou stromu: „Z temna bohů posvátného z hlubin nepoznaných bájí / vidím, kterak Svaté Lípy kmen se věkúplný zdvihá – / Staletí jsou pevně vryta v tělo jeho obrovité, / jizvy kůra jeho nese, staré, zahojené, nové – / Roste, sílí, větve tyčí, koruna mu pyšná vzrůstá...“ Národní katastrofa je symbolizována bouřkou a bleskem, který roztříštil „Svatou Lípu“. Závěr pak vyúsťuje v politicky odvážnou konkretizaci, jež se měla naplnit již za několik let: „Tři století dlíti budeš v spánku smrti podobnému – – ! / Ale pak zas znova vzkveteš z Vůle Bohů Velikých! / Z věrnosti těch srdcí našich, krve naší živena!“ Nad lípou se poté „rozzáří panorama Prahy a Hradčan“ a Libuše končí ahistorickou citací svatováclavského chorálu: „Volám k tobě, pane nebes, citem žhavě horocím: / Nedej, nedej zahynouti Nynějším i Budoucím!“

Motivika *RKZ* je zde výrazně zastoupena – v soupisu osob jsou uvedeni Chrudoš a Štáhlav, známí z Wenzigova zpracování; míru shod s Wenzigovým pojetím však není možné stanovit vzhledem k chybějícímu 2. jednání (ve 3. dějství již vystupují pouze v závěrečném průvodu). Místo očekávaného Lumíra se přitom objevuje Slavoj z *RK* „v dlouhém smutečním rouše s varytem v ruce“, uvítaný lidem jako „snivý pěvec nás“. Sama Libuše vystupuje stejně jako v *RZ* „v dlouhé bílé říze“, Slavoj opěvuje zemřelého Kroka parafrází *RZ*: „Reku drahý, otče milovaný, / spásou kmene oddaného zvaný, / který s pluky Čecha předevěky / v žírný kraj ten přišel přes tři řeky“. Nejvíce citací či parafrází patrně obsahovalo – stejně jako u Wenziga – nedochované 2. jednání; sakralizace Libuše, výrazně přítomná v *RZ*, je zde manifestována s nemenší intenzitou.

Ema Destiniová si při psaní svého libreta zřejmě neuvědomila, že se svým námětem pouští na značně tenký led, neboť Smetanova *Libuše* se v české veřejnosti – do značné míry zásluhou kruhu kolem Zdeňka Nejedlého – postupně prosadila jako petrifikovaná verze pověsti o Libuši v opeře a „národní paladium“, a to navzdory některým výhradám vůči Wenzigově textu. Jako horlivá vlastenka, pohybující se ovšem v kosmopolitním uměleckém prostředí největších světových scén, podcenila fakt, že sebelépe míněné pokusy o „novou verzi“ *Libuše* budou v českém prostředí vnímány jako snaha o zastínění geniálního Smetany. Zanedlouho po dopsání libreta *Kněžna Libuše* navíc vypukla první světová válka, kterou Destiniová částečně strávila v USA. Shodou okolností zpívala v letech 1913, 1917 a 1918 celkem devětkrát titulní hrdinku Smetanovy *Libuše* při hostování v pražském Národním divadle.⁹⁶

Několik let po vzniku Československa se Destiniové naskytlá příležitost realizovat svůj původní záměr sice v redukované, o to však velkolepější podobě. V roce 1923 se v Praze konaly mezigenerační sokolské slavnosti a Destiniové se podařilo s podporou Československé obce sokolské a pražského magistrátu provést své libreto scénicky na Vyšehradské skále pod širým nebem. Hudbu k libretu zkomponoval zkušený skladatel a dirigent Rudolf Zamrzla. Namísto celovečerní tříaktové opery libretistka přepracovala 1. dějství, jež označila jako

96 Pospíšil 1974, s. 233 (viz pozn. 94).

„dramatickou scénu“ *Nastolení Libušino*.⁹⁷ Zachovala zde postavu barda Slavoje (tenor), zatímco Kazi a Tetu ponechala pouze jako součást průvodu a jejich party nahradila mužskými postavami – kmetem Radvanem, „strážcem Vyšehradské tvrze“ (bas) a jeho pobočníkem Vitorazem (baryton). Zpracováním 1. jednání, jež dějově předchází Smetanovu *Libuši*, se zřejmě snažila vyhnout výtce „znesvěcení“ Mistrovy opery.

Strážce Radvan, podpíraný Vitorazem, v této verzi s obavami očekává návrat družiny, jež odešla pohřbít do mohyly zesnulého knížete Kroka vedle praotce Čecha. Bojí se o osud národa, neboť Krok nezanechal mužského následníka. Přichází pohřební průvod od Krokovy mohyly, bard Slavoj utěšuje zarmoucený národ povzbudivými slovy. Libuše nechá zapálit ohně a vyzývá Krokovým jménem k bratrství, Peruna pak prosí o ochranu svého lidu. Na Radvanovu výzvu, aby zjistila vůli bohů stran nového vládce, Libuše upadá do věšteckého vytržení: prorokuje slavnou budoucnost lípy-národa i „města velikého“, Prahy. Pohnutý Radvan i všechen lid žádá Libuši, aby jim vládla ona. Libuše se táže bohů, nad její hlavou se na znamení souhlasu náhle rozsvítí „jasný lesk hvězdy“ a ozve se „hromový otřes“.⁹⁸ Lid s jásotem oslavuje nově zvolenou vládkyni.

Dějová osnova v hrubých rysech odpovídá původní verzi libreta, zároveň zde však došlo k nikoli nevýznamným změnám. Vyškrtnutí sólových partů Kazi a Tety je odůvodnitelné z hlediska rovnoměrného rozložení hlasů – v původním 1. dějství totiž dominují Krokovy dcery a z mužů se sólově uplatní pouze Slavoj. V *Nastolení Libušino* naopak sólově vystoupí pouze Libuše, doprovázena mužskou trojicí Radvan, Vitoraz a Slavoj, čímž vynikne její jedinečnost.

K podstatně významnějším posunům došlo v rovině ideové. Zatímco v původní verzi Libuše pouze plní vůli tajemného Hlasu, který jí vnuknul myšlenku vlády, a překvapenému lidu ji prostě oznámí, v nové verzi tento návrh (pod dojmem jejího proroctví) vyřkne Radvan a po něm nadšený lid zvolí Libuši jednohlasnou „aklamací“ (vzdáleně připomínající první volbu Tomáše Garrigue Masaryka 14. listopadu 1918 poslanci Revolučního národního shromáždění)⁹⁹ a bohové jeho vůli pouze potvrdí. Akt volby je zmíněn jak ve scénické poznámce („Lid se vrhá k nohám nově zvolené kněžny“), tak i explicitně v následné promluvě Libuše: „Z vůle velkých, věčných bohů zvolili jste ženu paní – !“¹⁰⁰ Toto „demokratické“ pojetí lépe odpovídá zásadám sokolského hnutí i ideám československého státu, ale též Smetanově *Libuši* (viz výše).

Destinnová se zřejmě nechtěla vzdát dramaticky účinné scény Libušina proroctví, jímž logicky vrcholí její původní tříaktové libreto, proto je zařadila

97 Ema DESTINNOVÁ: *Nastolení Libušino*. Praha: Československá obec sokolská, 1923.

98 Tamtéž, s. 15.

99 Zesnulý Krok je v libretu oplakáván jako „tatiček“, což opět upomíná na Masaryka, tento výraz je však užít již v původní předválečné verzi.

100 Tamtéž.

do scény věšteckého vytržení. Z původního textu převzala a upravila pouze několik veršů, neboť věštba o konci třisetleté poroby se mezitím naplnila. Naproti tomu přidala sloku věstící slávu Prahy, jež dobře odpovídala zamýšlenému provedení pod Vyšehradskou skalou:

„Město vidím veliké, jež slávou hvězd se dotýká – !
Bohů našich mocná výsost s mocí jinou zápolí – !
Krev se naše s krví cizou dlouze, věrně potýká...
Ale město roste stále a ty smutky přebolí! –
Hle, já slyším jeho jméno -: zvučí jako zkazka drahá:
Vámi budiž vysloveno: – Zlatá – stověžatá Praha! –“¹⁰¹

Věštba o slávě Prahy, vycházející ze staročeských kronik, je obratně spojena s varováním před Němci, jež je přítomno i v bezprostředně předcházejících verších: „Však na pozor musíte se míti, / by z darů oněch netěžili jiní, / z vás sluhy činíce za vaše dobrodiní! / Proto k svornosti vás znovu nabádám: / Brat věren bratru vládníž tady sám! –“¹⁰² Nacionální ideologie *Nastolení Libušina* tak pokračovala zcela ve stopách Smetanovy *Libuše*.

Odkazy na RKZ zůstaly nedotčeny či jen mírně upraveny, jako např. Slavojovy pozměněné (viz výše) verše „[V]zpomínkou velkou, práce a síly / vítězství slavných orel náš bílý, / jehožto otcové v dávné věky / národ náš přivedli přes tři řeky“¹⁰³ není však zde již zmíněno varyto. Postava Radvana upomíná na „Radovan[a] ot Kamena mosta“¹⁰⁴ zatímco jméno jeho pobočníka Vitoraze je patrně převzato z libreta Fibichovy *Šárky*.

Jak již bylo uvedeno výše, dílo bylo prováděno pod širým nebem na vyšehradské skále, početné publikum sledovalo představení na Císařské louce. Rozsahem velkolepé provedení (ve sboru, tvořeném sokoly, zpívalo tři sta účinkujících) přitáhlo značnou pozornost – dílo zhlédlo v červnu a červenci během premiéry a sedmi repríz přibližně sto tisíc lidí. Reakce v tisku však

101 Tamtéž, s. 14.

102 Tamtéž. Národně povzbuzující charakter libreta byl ostatně hlavním důvodem, proč celé provedení podpořila Československá obec sokolská, jak je patrné i z předmluvy k tištěné verzi libreta: „Scéna tato Nastolení Libušina [...] připomíná nám rozhodnou těžkou chvíli historickou po smrti Krokově. Nebylo vládce, který by dovedl pevnou rukou vésti lid k novým metám. Jen odkaz tu zůstal, dcerou Libuší tlumočený: ‚Bratry buďte, pevní buďte, svorní, by náš národ věky překonal, krev stejná ať se krví stejnou snoubí a v lásce bratrské vždy druh druhá zná.‘ Důvěra lidu nastolila Krokovu dceru na posvátný stolec knížecí. Její prorocství i dnes dodává nám síly, jako posilovalo nás v dobách nejtěžších. Až z úst povolovaných umělců zavzní ze skály vyšehradské slova prorocká, prochvějte jimi svou duši, vnešte je i do mladých duší mládeže naší a šířte je po všem kraji československém. Toť poslání scény z upřímného nadšení vytrysklé, všemi účinkujícími silami s nadšením a obětavostí prováděné a borcům vítězným ze závodů mezisletových věnované“ (Nvk.: *K letošním mezisletovým závodům...* In: Ema Destiniová: *Nastolení Libušina*. Praha: Československá obec sokolská, 1923, s. 3–4, zde na s. 4).

103 DESTINNOVÁ 1923, s. 10 (viz pozn. 97).

104 DOBIÁŠ 2010, s. 180, v. 37 (viz pozn. 78).

byly většinou odmítavé, Destinnové vytýkaly jednak zastaralost tématu i provedení, jednak domnělou snahu zastínit Bedřicha Smetanu.¹⁰⁵

Partitura Zamrzlovy opery se pravděpodobně nezachovala. Odsudky vůči celému projektu záhy přešly i do monografické literatury věnované Emě Destinnové. Velmi výmluvná je v tomto smyslu pasáž v životopisu od Artuše Rektoryse, vydaném šest let po umělcině smrti, jehož výhrady v pozdější době poněkud mírněji opakovali i další životopisci: „Svůj vyšehradský nápad jistě provedla v nejlepších uměleckých a národních intencích, ale nedomyslnila jeho důsledků. Jistě jí na mysl nepřipadlo, že říká, dávajíc podnět k nové Libuši: ‚Ta Smetanova mi nestačí.‘ Neuvážila, provádějíc novou, že zavrhuje onu velikou, původní Smetanovu, jako by nepostačovala pro takové chvíle národního povznesení, za jakou byla tehdy určena ona scenerie vyšehradská, a že tak činí jen z pouhé senzací. [...] Vždyť Libuše je přímo náš národní amulet, palladium. Víra jejího tvůrce byla tak hluboká a pevná, síla této důvěry tak mocná, že jeho proroctví musilo se uskutečnit. A takovému dílu bylo by možno někdy něco stavěti po bok?“¹⁰⁶

Po provedení na Vyšehradské skále již dílo nebylo nikdy znovu scénicky realizováno (partitura díla se pravděpodobně nezachovala). Ukázalo se tak, že po Smetanovi již není v českém hudebním prostředí možné téma *Libuše* znovu vážně uchopit,¹⁰⁷ neboť každý, byť sebelépe míněný pokus byl většinou kritiky chápán buď jako „svatokrádež“, nebo jako naivní a marný pokus znovuoživit ducha dlouhého 19. století, jež definitivně skončilo v zákopech první světové války. S téměř stoletým odstupem je možné *Nastolení Libušino* chápat objektivněji – jako svébytné a zřejmě i dramaticky působivé dílo všestranně talentované pěvkyně, jež spojovala své umělecké ambice s horoucím patetickým vlastenectvím.

Závěrem

Motivický rozbor německých a českých libret o kněžně Libuši ukázal nejen jejich pevné zakotvení v dobovém literárním kontextu, ale znovu potvrdil odlišné funkce, které Libuše zaujímal v obou jazykových společenstvích. Přestože i v německých libretech lze najít určité odstíny v jejím pojetí, v českých

105 Podrobněji k dobové recepci *Nastolení Libušina* viz Vlasta REITTEREROVÁ: *Kritika kritiky 33* [on-line]; 19. 7. 2014; dostupné z: <https://operaplus.cz/kritika-kritiky-33/>.

106 Artuš REKTORYS: *Ema Destinnová*. Praha: Otto Girgal, 1936, s. 208–209.

107 Tento fakt nepřímou potvrdil pokus skladatele Josefa Berga, který na konci 60. let 20. století vytvořil nedokončenou skladbu *Obrazy z dějin národa českého*, v níž je Libuše pojata v brechtovský šízravé satíře. Podrobněji viz Peter MAREK: *Josef Berg a jeho dosud neznámé Obrazy z dějin národa českého. Rekonstrukce partitury, libreto a interpretační poznámky*. Bakalářská práce. Brno: FF MU, 2009; týž: *Josef Berg a jeho dosud neznámé Obrazy z dějin národa českého*. Opus musicum 41 (2009), č. 5, s. 4–9.

libretech jednoznačně převažuje tendence k reprezentativnosti. Zatímco v případě německojazyčných libret jde především o napínavý romantický děj, česká libreta směřují ke korunovační opeře, jejíž politické poselství se obrací jak k vládcům, tak především k národu, jenž jejich prostřednictvím sleduje sebe sama, svou minulost, přítomnost i budoucnost. Právě tendencí k reprezentativnosti se od Bernardova libreta zřetelně odlišuje již Chmelenského text, tato tendence pak vrcholí ve Wenzigově libretu, usilujícím o „slavné tableau“ a doznívá u Emy Destiniové v době, když již byla značnou částí kritiky (nikoli však diváky) vnímána jako anachronismus.

Prameny a literatura

- ANONYM [= Karl Franz Guolfinger Ritter von STEINSBERG]: *Libusse, Herzogin in Böhmen. Ein Schauspiel*. Prag - Brünn - Olmütz: Johann Joseph Gröbl, 1779.
- ANONYM [= Johann Karl August MUSÄUS]: *Volksmährchen der Deutschen*. Band 3. Gotha: Carl Wilhelm Ettinger, 1784.
- ANONYM [= Joseph Carl BERNARD]: *Aus der großen Oper: Libussa*. Thalia 3 (1812), č. 15–16, s. 113–125; č. 17–18, s. 136–144.
- ANONYM [= Johann Ludwig CHOULANT]: *Libussa, Herzogin von Böhmen*. Leipzig: Leopold Voß, 1823.
- BARTOŠ, Josef (ed.): *Libuše. Operní libreta Bedřicha Smetany 6*. Praha: Orbis, 1951.
- BERNARD, Joseph Carl: *Libussa. Romantische Oper in drey Aufzügen*. Wien: J. B. Wallishausser, 1823.
- DESTINIOVÁ, Ema: *Nastolení Libušino*. Praha: Československá obec sokolská, 1923.
- DEUTSCHMANN, Peter: *Ideál divadelní komunikace. Rukopisy a historická dramata v 19. století*. In: Dalibor Dobiáš (ed.): *Rukopisy královédvorský a zelenohorský v kultuře a umění*. Praha: Academia, 2019, sv. 1, s. 485–521.
- DOBIÁŠ, Dalibor (ed.): *Rukopisy královédvorský a zelenohorský*. Brno: Host, 2010.
- DOBIÁŠ, Dalibor: *Mezi Rukopisem královédvorským a zelenohorským (1817–1829)*. In: Dobiáš, Dalibor a kol.: *Rukopisy královédvorský a zelenohorský a česká věda (1817–1885)*. Praha: Academia, 2014, s. 17–62.
- FRÁNEK, Michal – KOPECKÝ, Jiří: *Rukopisy královédvorský a zelenohorský a česká opera*. In: Dobiáš, Dalibor (ed.): *Rukopisy královédvorský a zelenohorský v kultuře a umění*. Praha: Academia, 2019, sv. 2, s. 933–1006.
- FRANK, Mortimer: *Life of Johann Ludwig Choulant*. In: Johann Ludwig Choulant: *History and Bibliography of Anatomic Illustration in its Relation to Anatomic Science and the Graphic Arts*. Chicago: The University of Chicago Press, 1920, s. 1–21.
- FUCHS, Torsten: *Kobelius, Johann Augustin*. In: *Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 10, Kassel etc. 2003, sl. 363–364.
- FUTTERA, Ladislav: *Německá píseň o české Libuši. Obraz českého dávnověku v české a německé literatuře 19. století*. Příbram: Pistorius & Olšanská, 2015.
- FUTTERA, Ladislav: „Vsta Lubuša s otňa zlata stola“. *Kněžna Libuše v Rukopisech královédvorském a zelenohorském a mimo Rukopisy*. In: Dobiáš, Dalibor (ed.): *Rukopisy královédvorský a zelenohorský v kultuře a umění*. Praha: Academia, 2019, sv. 1, s. 523–560.

- FUTTERA, Ladislav: *Wie Rübezahl seine Rüben in der Übersetzung verlor. Die Rezeption der Märchen von J. K. A. Musäus in den böhmischen Ländern*. brücken. Zeitschrift für Sprach-, Literatur- und Kulturwissenschaft 28 (2020), č. 1, s. 41–61.
- GERBER, Ernst Ludwig: *Historisch-biographisches Lexicon der Tonkünstler*. Bd. 1, A–M. Leipzig: Breitkopf, 1790.
- GERLE, Wolfgang Adolph: *Volksmärchen der Böhmen*. Band 2. Prag: J. G. Calve, 1819.
- GIER, Albert: *Libreto. Definice a perspektivy výzkumu*. In: Spurná, Helena (ed.): *Hudební divadlo jako výzva. Interdisciplinární texty*. Praha: Národní divadlo, 2004, s. 68–88.
- GRIFFEL, Margaret Ross: *Operas in German: A Dictionary*. Lanham – Boulder – New York – London: Rowman & Littlefield, 2018.
- GRILLPARZER, Franz: *Libussa*. Stuttgart: J. G. Cotta, 1872.
- HORSKÁ, Pavla: *Václav Hanka a hudba*. Diplomová práce. Olomouc: FF UP, 2012.
- HUDEMANN, Friedrich Ludwig: *Probe einiger Gedichte und Poetischen Übersetzungen, denen ein Bericht beygefüget worden, welcher von den Vorzügen der Oper, vor den Tragischen und Comischen Spielen handelt*. Beyträge zur Critischen Historie der Deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit 10 (1734), s. 268–316.
- CHMELENSKÝ, Josef Krasoslav: *Oldřich a Božena. Zpěvohra ve 3 dějstvích*. Praha: J. H. Pospíšil, 1828.
- CHMELENSKÝ, Josef Krasoslav: *Libušin sňatek. Zpěvohra ve třech dějstvích*. Praha: J. H. Pospíšil, 1832.
- KOMARECK, Johann Nepomuk: *Przemisl. Ein Nationalschauspiel in fünf Akten*. Pilsen – Leipzig: Joseph Johann Morgensäuler, 1793.
- KOSCHMAL, Walter – NEKULA, Marek – ROGALL, Joachim (edd.): *Deutsche und Tschechen. Geschichte – Kultur – Politik*. München: C. H. Beck, 2001.
- KRAUS, Arnošt: *Stará historie česká v německé literatuře*. Praha: Bursík & Kohout, 1902, s. 6–109.
- LÉBL, Vladimír – LUDVOVÁ, Jitka: *Dobové kořeny a souvislosti Smetanovy Mé vlasti*. Hudební věda 18 (1981), s. 99–137.
- LUDVOVÁ, Jitka: *Hankovy padělky v české hudbě*. Hudební věda 27 (1990), s. 299–319.
- MACURA, Vladimír: *Znamení zrodu. České národní obrození jako kulturní typ*. Jinočany: H & H, 1995.
- MACURA, Vladimír: *Sen o Libuši*. In: Týž: *Český sen*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998, s. 88–96.
- MAREK, Peter: *Josef Berg a jeho dosud neznámé Obrazy z dějin národa českého. Rekonstrukce partitury, libreto a interpretační poznámky*. Bakalářská práce. Brno: FF MU, 2009.
- MAREK, Peter: *Josef Berg a jeho dosud neznámé Obrazy z dějin národa českého*. Opus musicum 41 (2009), č. 5, s. 4–9.
- MEINERT, Joseph Georg: *Einleitung*. Libussa. Eine vaterländische Vierteljahrschrift 1 (1802), s. I–VIII.
- MENTZEL, Elisabeth: *Die drei ältesten erhaltenen Frankfurter Theaterzettel*. Archiv für Frankfurts Geschichte und Kunst 24 (1896), s. 172–231.
- MĚŠŤAN, Antonín: *Libreto Smetanovy „Libuše“ jako literární dílo*. In: Týž: *Česká literatura mezi Němci a Slovany*. Praha: Academia, 2002, s. 133–144.
- NEJEDLÝ, Zdeněk: *Zpěvohry Smetanovy*. Praha: Melantrich, 1949.
- NOVÁKOVÁ, Julie: *Indické rozměry v českém básnictví*. Věstník Královské české společnosti nauk. Třída filosoficko-historicko-filologická, roč. 1952, č. VIII, s. 1–33.
- NVK.: *K letošním meziletovým závodům...* In: Ema Destininnová: *Nastolení Libušino*. Praha: Československá obec sokolská, 1923, s. 3–4.

- OČADLÍK, Mirko: *Libuše. Vznik Smetanovy zpěvohry*. Praha: Melantrich, 1939.
- ORT, Jan [= Pavel EISNER]: *Zrození české díkce operní*. Kritický měsíčník 2 (1939), s. 147–157.
- OTTLŮVÁ, Marta – POSPÍŠIL, Milan: *Bedřich Smetana a jeho doba*. Praha: NLN, 1997.
- PALUDAN, Julius: *Deutsche Wandertruppen in Dänemark*. Zeitschrift für deutsche Philologie 25 (1893), s. 313–343.
- PARSONS, Charles H.: *Opera Premieres: A Geographical Index*. A–H; I–Z. Lewiston, N. Y.: Mellen Press, 1989.
- PEČMAN, Rudolf: *Slawische Sujets in den Opernplänen L. v. Beethovens*. In: Pečman, Rudolf (ed.): *Hudba slovanských národů a její vliv na evropskou hudební kulturu*. Brno: Česká hudební společnost, 1981, s. 353–363.
- PLAVEC, Josef: *František Škroup*. Praha: Melantrich, 1941.
- POSPÍŠIL, Miloslav: *Veliké srdce. Život a umění Emy Destinnové*. Praha: Supraphon, 1974, s. 196.
- PRAŽÁK, Přemysl: *Smetanovy zpěvohry 2. Dalibor. Libuše*. Praha: Za svobodu, 1948.
- RACEK, Jan: *Idea vlasti, národa a slávy v díle Bedřicha Smetany*. Praha: Hudební matice Umělecké besedy, 1947.
- REITTEREROVÁ, Vlasta: *Kritika kritiky 33* [on-line]; 19. 7. 2014; dostupné z: <https://operaplus.cz/kritika-kritiky-33/>
- REKTORYS, Artuš: *Ema Destinnová*. Praha: Otto Girgal, 1936.
- SOLMS, Wilhelm: *Zigeunerbilder. Ein dunkles Kapitel der deutschen Literaturgeschichte. Von der frühen Neuzeit bis zur Romantik*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008.
- STICH, Alexandr: *O libretu Dvořákova Dimitrije*. Hudební věda 21 (1984), č. 4, s. 339–354.
- STICH, Alexandr: *Kvapilova Rusalka jako jazykový, slohový a literární fenomén*. Estetika 29 (1992), č. 3, s. 11–35.
- SRBA, Bořivoj: *Jevištní výprava představení Smetanovy Libuše v Národním divadle z let 1881 a 1883*. In: Freimanová, Milena (ed.): *Divadlo v české kultuře 19. století*. Praha: Národní galerie, 1985, s. 167–187.
- STRÍTECKÝ, Jaroslav: *Tradice a obrození. Bedřich Smetana*. In: Freimanová, Milena (ed.): *Povědomí tradice v novodobé české kultuře. (Doba Bedřicha Smetany)*. Praha: Národní galerie, 1988, s. 65–76.
- TROJAN, Jan: *Přemyslovská pověst na benátské operní scéně (1697)*. Hudební věda 13 (1976), č. 4, s. 350–361.
- TROJAN, Jan: *Jeho Jasnost sedlák a cikánka, jakož i Povýšená ctnost nebo Železný stůl*. Opus musicum 15 (1983), č. 8, s. 235–238.
- TROJAN, Jan: *Libuše poprvé na operní scéně 19. století*. Hudební věda 45 (2007), č. 1, s. 35–50.
- TŘEŠTÍK, Dušan: *Mýty kmene Čechů (7.–10. století). Tři studie ke „starým pověstem českým“*. Praha: NLN, 2003.
- VÍT, Petr: *Libuše – proměny mýtu ve společnosti a v umění*. Hudební věda 19 (1982), č. 3, s. 269–273.
- WALTHER, Johann Gottfried: *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*. Leipzig: Wolfgang Deer, 1732.
- WENZIG, Josef: *Spisy 2*, Praha: I. L. Kober, 1874.
- WERNER, Friedrich Ludwig Zacharias: *Wanda, Königin der Sarmaten. Eine romantische Tragödie mit Gesang in fünf Akten*. Tübingen: J. G. Cotta, 1810, s. 20.
- ZIEGLER, Frank: *Webers nicht aufgeführte Kompositionsprojekte*. In: <http://weber-gesamtausgabe.de/A090291> [cit. 31. 7. 2021].

Uložení pramenů

- ANONYM: *Der eiserne Tisch* [rukopis divadelní hry]. Staatsbibliothek Wien (13188).
- ANONYM: *Tragico-Comodia Genandt Der Eiserne Tisch oder Der durchleüchtige Bauer* [rukopis divadelní hry]. Universitätsbibliothek Bayreuth. 20/Ms. (G 13). Jeho elektronickou německo-českou edici vydal roku 2020 pražský Institut umění – Divadelní ústav.
- DESTINNOVÁ, Ema: *Kněžna Libuše* [rukopis]. Divadelní oddělení NM v Praze (inv. č. H6Č 1972-1). K dispozici je též naskenované v elektronické podobě (<http://www.esbirky.cz/hledat/skupina/144480>; přístup 31. července 2021).
- LANNOY, Heinrich Eduard Josef von: *Libussa, Böhmens erste Königin* [rukopis libreta]. Bibliothek Landeskonservatorium Graz (40.454, L 304).
- ŠKROUP, František: *Libušin sňatek* [rukopis], (3 sv.). České muzeum hudby v Praze (sign. V A 3).
- WEBER, Carl Maria von: Deníkový záznam z 9. prosince 1818. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 1. Dostupné online in: Complete Works of Carl Maria von Weber. Digital Edition, <http://weber-gesamtausgabe.de/A060708> [cit. 31. 7. 2021].
- WEBER, Carl Maria von: Deníkový záznam ze 17. července 1819. Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz. Mus. ms. autogr. theor. C. M. v. Weber WFN 1. Dostupné online in: Complete Works of Carl Maria von Weber. Digital Edition, <http://weber-gesamtausgabe.de/A060977> [cit. 31. 7. 2021].
- WEBER, Carl Maria von: Dopis Helmině von Chézy, Dráždany 22. prosince 1822. Uniwersytet Jagielloński Kraków. Biblioteka Jagiellońska Slg. Varnhagen, MS. 273. Dostupné online in: Complete Works of Carl Maria von Weber. Digital Edition, <http://weber-gesamtausgabe.de/A041996> [cit. 31. 7. 2021].

Adresa:

Michal Fránek
Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.
Květná 8, Brno, 603 00
e-mail: franek@ucl.cas.cz

Ladislav Futtera
Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. v. i.
Na Florenci 1420/3, Praha I, 110 00
e-mail: futtera@ucl.cas.cz

POSTAVA KNĚŽNY LIBUŠE V NĚMECKÝCH A ČESKÝCH OPERNÍCH LIBRETECH 19. STOLETÍ

■ Michal Fránek – Ladislav Futtera

Postava kněžny Libuše v opeře střední Evropy 17. až 20. století představuje pozoruhodný a komplexně dosud nezmapovaný fenomén. Přítomná studie se zaměřuje na tři německá libreta vzniklá v desátých a dvacátých letech 19. století (Heinrich Eduard Josef von Lannoy: *Libussa, Böhmens erste Königin*, 1819; Joseph Karl Bernard: *Libussa*, 1823; Johann Ludwig Choulant: *Libussa, Herzogin von Böhmen*; 1823), a na tři, resp. čtyři libreta česká (Josef Krasoslav Chmelenský: *Libušin sňatek*, 1832; Josef Wenzig: *Libuše*, 1866/1881; Ema Destinnová: *Kněžna Libuše*, 1913; *Nastolení Libušino*, 1923). Studie se ve srovnávací perspektivě soustředí na motivický rozbor libret, která zasazuje do německého a českého literárního kontextu.

Studie zároveň sleduje odlišnou funkci, kterou postava kněžny Libuše zaujímala v německém a českém prostředí. Zatímco v případě německojazyčných libret jde především o napínavý romantický děj, česká libreta směřují ke korunovační opeře, jejíž politické poselství se obrací jak k vládcům, tak především k národu, jenž jejich prostřednictvím sleduje sebe sama, svou minulost, přítomnost i budoucnost. Tímto aspektem se od Bernardova libreta zřetelně odlišuje již Chmelenského text, tendence k reprezentativnosti pak vrcholí ve Wenzigově libretu jako realizace „slavného tableau“ a doznívá u Emy Destinnové v době, když již byla značnou částí kritiky (nikoli však diváky) vnímána jako anachronismus.

Klíčová slova: operní libreta; Heinrich Eduard Josef von Lannoy; *Libussa, Böhmens erste Königin*; Joseph Karl Bernard; *Libussa*, 1823; Johann Ludwig Choulant; *Libussa, Herzogin von Böhmen*; Josef Krasoslav Chmelenský; *Libušin sňatek*; Josef Wenzig; *Libuše*; Ema Destinnová; *Kněžna Libuše*; *Nastolení Libušino*

THE PORTRAYAL OF PRINCESS LIBUŠE IN NINETEENTH-CENTURY GERMAN AND CZECH OPERA LIBRETTOS

■ Michal Fránek – Ladislav Futtera

Princess Libuše as a character in Central European operas from the 17th – 20th centuries represents a remarkable phenomenon which is yet to be comprehensively charted. The focus of the present study is on three German librettos dating from the 1810s and 20s (Heinrich Eduard Josef von Lannoy: *Libussa, Böhmens erste Königin*, 1819; Joseph Karl Bernard: *Libussa*, 1823; Johann Ludwig Choulant: *Libussa, Herzogin von Böhmen*, 1823), and three, or more precisely, four Czech librettos (Josef Krasoslav Chmelenský: *Libušin sňatek*, 1832; Josef Wenzig: *Libuše*, 1866/1881; Ema Destinová: *Kněžna Libuše*, 1913; *Nastolení Libušino*, 1923). Using a comparative perspective, the text concentrates on motivic analysis of the librettos which it sets into the German and Czech literary contexts.

At the same time, the study explores the differences of approach to the character of Princess Libuše between the German and Czech milieus. Whereas in the cases of the German-language librettos the main concern was with providing a thrilling and romantic plot, the Czech librettos tended towards the genre of coronation opera whose political message would address both the rulers, and even more relevantly the people and nation, as a vehicle of knowledge about themselves, their past history, present condition, and future. In this respect, Bernard's libretto is already markedly distinct from Chmelenský's text, after which the Czech tendency towards the ceremonial culminates in Wenzig's libretto as the realization of a "glorious tableau", to ebb in Ema Destinová's work at a time by when it was already regarded by the majority of critics (if not its audiences) as anachronistic.

Key words: opera librettos; Heinrich Eduard Josef von Lannoy; *Libussa, Böhmens erste Königin*; Joseph Karl Bernard: *Libussa*; Johann Ludwig Choulant; *Libussa, Herzogin von Böhmen*; Josef Krasoslav Chmelenský; *Libušin sňatek*; Josef Wenzig; *Libuše*; Ema Destinová; *Kněžna Libuše*; *Nastolení Libušino*

Translated by Ivan Vomáčka