

ČESKÝ HISTORISMUS A OPERA 19. STOLETÍ
SMETANOVA LIBUŠE

Marta Ottlová - Milan Pospíšil

Opera v 19. století stála na vrcholu společenské hierarchie hudebních druhů. Měšťanstvo, upevňující své pozice, v souvislosti se svými politickými a sociálně psychologickými nároky nejen převzalo tuto původně dvorskou reprezentativní instituci, ale povýšilo ji na nejdůležitější formu své kulturní a společenské reprezentace vůbec. Podstatným inspirujícím vyzařováním tu zapůsobila Paříž, posilující revolučními vlivy národnostně integrující tendence, v níž tehdy již měšťanské operní divadlo postavilo operu téměř výlučně do centra veřejného kulturního dění. Navíc opera jako hudebně dramatické dílo vycházela samotným faktem možnosti bezprostředního uplatnění národního jazyka vstříc požadavkům formujících se novodobých národních kultur a jejich estetickým názorům, jak dosáhnout národně osobitého umění, jež sama podstatně ovlivňovala a které v ní zároveň spatřovaly nadřazený druh, spojující ostatní uměny. Vzhledem ke svému postavení, vlivem interpretací klasické poetiky, měla být opera reprezentující národ "vysokým" uměním, opírajícím se ve vrcholných projevech o odpovídající látky. Posuzování látky z hlediska její adekvátnosti ideji národní opery bylo motivováno konkrétními historickými předpoklady, které předznamenaly, že za určitých podmínek souznění s národními pocity a povědomím bylo individuální dílo podobně jako osobní kompoziční styl přijato rozhodující vrstvou kulturní veřejnosti za specifikující styl národní. /1/ V pozadí neurčitých představ o umělecky nejnáročnější podobě národní opery bylo však vždy dílo odpovídající myšlence vážného dramatu, jehož látka se v jisté době hledala v historii. /2/

Otázky kolem české opery se v hudebněvědném bádání začínají teprve znovu otevírat, a proto není možné ani v případě historické opery načrtnout shrnující pohled. Zaměříme se tudíž na některé rysy charakteristické pro dílo, které plně souznělo se svou dobou a v němž si postupem jeho mytizace v průběhu dalších desetiletí v různých podmínkách jeho recepce "národ dávno uvykl spatřovat symbol, záruku své existence". /3/ Smetanova Libuše nás zajímá proto, že na ní jako na určitém krajním typu lze ukázat důsledky,

které způsobuje vstup jistého pojetí historie do vnitřních zákonitostí uměleckého druhu. Položená otázka přitom samozřejmě zahrnuje pouze část problematiky této opery. Klíč k pochopení se pokusíme najít v interpretaci výroků, kterými Bedřich Smetana sám své dílo charakterizoval. V dopisech kapelníkovi Adolfu Čechovi napsal: "... pro budoucnost nepodepíšu žádné platné pro mě závazky stran Libuše, kterou bych tím obyčejným denním provozováním takořka pohřbil. - Libuše není žádná opera dle starých zvyků, nýbrž je slavné tableau, hudebně-dramatické užití...". "Chci, aby sloužila k slavnostem celého českého národa." /4/

Josef Wenzig nabídl Smetanovi libreto vycházející z tenkrát oblíbeného okruhu pověstí o Libuši. Z jeho uchopení látky, které plně odpovídalo potřebám české měšťanské společnosti, akcentovat nutnost národní jednoty a heroizovat ta období minulosti národa, na něž mohly navazovat soudobé kulturní a politické koncepce, Smetana vycítil možnost počítat u zhudebnění nejen s rezonancí v soudobém publiku, ale zakomponovat speciální podmínky recepce přímo do díla jako takového. Od počátku vyhradil proto provozování Libuše slavnostním příležitostí, z nichž jako první podmínil buď korunovaci českého krále, nebo "zahájení velkého národního divadla", jak dokládají noticky v českých listech z roku 1866, /5/ tedy tři roky před započatím vlastní kompozice. /6/

V partituře uvedená pojmenování přímo u každého ze tří aktů Libuše, /7/ jimiž Smetana příznačně rozšířil původní Wenzigův název Libuša's Urtheilsspruch und Vermählung /8/ na Libušin soud, Libušin sňatek a Prorocství, sama o sobě vypovídají o tom, která zastavení z pověstí o Libuši byla vybrána jako hlavní opěrné body díla. Samotná báje pronikla do Libuše již jako podstatná součást zhistorizovaného mýtu českého národa. Wenzigovo pojetí historie v ní navázalo na mýtus o národě tak, jak ho historicky podepřel Palacký a jak dále žil jako součást ideologie měšťanské společnosti. Jestliže jsme Wenzigem vybrané pilíře celku označili jako zastavení, bylo to záměrné. Pro dobu, o niž běží, je charakteristické, že se z národního Libušina mýtu vydělilo a osamostatnilo několik momentů do obrazů, a to jak v přeneseném, tak v doslovném významu slova. V těchto obrazech ožívaly ony momenty znovu vlastním životem a jejich relativní samostatnost umožňovala kombinovat je podle potřeb zamýšleného celku - v našem případě textu určeného ke zhudebnění, /9/ neboť poukazyvaly k dějinné realitě mimo dílo a libretista i skladatel mohli počítat se znalostí jejich kontextu.

Inspirující "historický pramen", /10/ který vyhovoval libretistovu záměru předvést národu jeho slavné prapočátky, jež jsou v něm stále obsaženy a určují jeho charakter i osudy, a který skrýval v sobě také vhodné fabulační možnosti, jak propojit do uzavřeného celku další vybrané obrazy z dějin, našel Wenzig v Rukopise zelenohorském. V souhlase s operní zásadou přítomnit dramatický konflikt bezprostředním scénickým a hudebním předvedením afektu - na rozdíl od klasického dialogického dramatu, v němž afekt ovlivňující jednání osob je spíše nevysloveným pozadím dialogu /11/ - nepoužil Wenzig racionální národnostní argumentace Rukopisu. Motiv lásky a žárlivosti se mu stal nejen prostředkem umožňujícím oživit zvolené historické obrazy, ale afekt odtud plynoucí činitelem jakoby podmiňujícím vývoj celé předváděné historie. Tato operně legitimní motivace, která se postupně v obecném povědomí stala nedílnou součástí Libuše v procesu její národní symbolizace jako celku a úroveň jejího hudebního ztvárnění založila pozdější hodnocení celé opery vůbec, byla ve své době kritizována, protože privátní zápletka, která by dokonce mohla způsobit zkázu vlasti a přiváděla na scénu i nehistorické postavy, se zdála málo důstojná látky. /12/

Jestliže přehlédneme operní produkci 19. století, v níž se objevuje historická látka, můžeme rozlišit v hrubých rysech dva typy, jejichž dramaturgické principy, odhlédneme-li od specifiky vyjadřovacích prostředků operního druhu, nacházejí obdobu též v soudobé literární a dramatické tradici. V jednom typu vystupuje historie jako podstatně určující prostředí i pozadí, tj. couleur locale či milieu, v němž se odehrává víceméně nezávislé drama v tom, že se vyvíjí samo ze sebe, ze svých vlastních předpokladů, a předváděný historický průběh neovlivňuje. Ten naopak jako osudová síla zasáhne do života dramatických hrdinů a v tomto rozhodujícím okamžiku se obě sféry vzájemně propojí. Drama je představitelné i v jiném historickém prostředí, pokud vybrané pozadí může vtáhnout do víru dějinných událostí vůči nim pasivního hrdinu a splnit podmínku osudového zásahu. /13/ V druhém případě je dramatické dění zaměřeno k jednomu či několika vybraným dějinným okamžikům tak, aby dané historické konstelace vplynuly jako nutný, ať pozitivní, či negativní výsledek snažení jednajících osob. Jakmile se dosáhne zamýšlené cílové historické situace, může drama kdykoli skončit. Oběma typům je společná přítomnost známých výjevů z dějin, které se objevují jako opory ve výstavbě nebo na vrcholu jednotlivých kusů a často spoluurčují jejich samotné

názvy, respektive podtituly, /14/ jež tím, že upozorňují, o jakou "atraktivní" historickou událost či situaci půjde, tím spíše obracejí pozornost na ztvárnění celku, zejména na onu oblast historicky neznámého, v jejímž dotváření autoři prokazují svou tvůrčí fantazii a podávají svůj výklad historie.

Wenzigova operní představa, oživující historii tak, aby mohl propojit vybrané obrazy z dějin do přijatelně zdůvodněné epické posloupnosti, se blíží druhému z právě charakterizovaných typů zapojení historické látky v opeře. Ve Wenzigově koncepci se však dostaly do popředí vybrané známé dějinné události samotné, a to jak pro svou četnost /Libušin soud, Poselství k Přemyslovi, Libušin sňatek, Libušino proroctví, jež zahrnuje dalších šest obrazů z dějin/ /15/ tak pro své rozměrné epické rozprostření v čase, v němž libretista analyticky rozkládá všechny sounáležitosti, které se ve Wenzigově a Smetanově době do těchto obrazů jako jejich atributy ustálily. Přitom motivace, která by měla zdůvodnit průběh předváděné historie, není vypracována tak, aby divákovi vnutila myšlenku, že to, co probíhá v historické sféře, je nutným důsledkem. Základní dramatický motiv je pouhým impulsem, uvádějícím do pohybu onu národní historii, která dále již pokračuje jako nevyhnutelný výsledek toho, co předcházelo a co se vzhledem k obecně povědomému kontextu samo sebou rozumí. Dějinná zastavení tedy nejsou cílem dramatického snažení, ale jejich předvedení samo účelem.

Změněná hierarchie vypovídá o snaze nechat působit historickou látku samotnou v její neposkvřené mohutnosti. Vlivem eliminujícího Wenzigova historického názoru zmizely z Libušiných pověstí všechny nadpřirozené a záhadné momenty, podobně jako vše, co by rušilo obraz dávné idylické monumentality povznášející národní a stavovskou ctižádost. /16/ Proto také do předváděného pásma historie nemohlo vstoupit drama afektů, které by sice umožnilo vydobýt pro operu nosný dramatický konflikt z historické látky samé, ale dostalo by se do sporu s dobovým historickým povědomím, neboť by narušilo právě onu ideologickou danost zhistorigovaného národního mýtu a mýtu o národě z této doby. Ze stejného důvodu ustoupilo z Libušiny báje vše, co by zásadně odporovalo představě ideální jednoty, svornosti a demokratičnosti dávnověké národní pospolitosti. V evolučním pojetí dějin národa spějícího od slavné minulosti ke slavné budoucnosti, jež se v opeře promítlo a je stvrzeno Libušiným závěrečným proroctvím, /17/ mohla totiž dobrá vláda Libušina v podstatě bez dramatického otřesu pře-

jít v ještě dokonalejší vládu Přemyslovu. Spor Chrudoše a Šťáhla-
va zde tak vlastně vystupuje jako svého druhu memento a dramatic-
kou konexi pouze supluje. Má podřazené postavení počátečního dra-
matického hybatele. Poskytuje záminku pro otevřené prohlášení už
dříve vysloveného přání přechodu k nové vládě. Nejde - a v tomto
pojetí dějin ani nemůže jít o spor, jehož příčiny by přesáhly
privátní intriku a pramenily v samé podstatě historické skuteč-
nosti. Vzhledem ke své funkci v celku je takto od začátku ve své
dramatičnosti podlomen. Primárně zůstává nepostradatelnou součás-
tí prvního obrazu z dějin a v dalších výjevech, které byly pře-
vzaty jako hlavní zastavení díla a kde již nefiguroval, pouze do-
žívá v zájmu udržení logiky dějové pravděpodobnosti.

Zmíněná koncepce zasáhla dramaturgickou podstatu hudebně
dramatického díla v samém základu. Výrazná dominance výhradně
dramaticky motivovaných afektů v oblasti privátní zápletky, která
se stala podnětem k předvedení sledu dějinných obrazů a po splně-
ní svého dramaturgického úkolu se od jejich pásma vnitřně odpojila,
postavila před skladatele mnohé problémy, protože drama afektů
se nemohlo stát nosným činitelem rytmizujícím hudebně drama-
tický celek. V základním rozvrhu díla se Wenzig možno říci mecha-
nický opřel o vnější znaky zprostředkované operní tradicí, v níž
ohled na divadelní působivost záměrně počítal s kumulací pro-
středků operního účinku k finálnímu efektu. Proto umístil privátní
dění do prvního obrazu každého aktu, zatímco druhý rozvíjí v čase
obrazy z dějin, jež samy v sobě už latentně obsahují možnost di-
vadelně účinného vystupňování. Zdůvodnění sporu bratří osobním
motivem pramenícím v žárlivosti, kterou záměrně svou intrikou
vzbudí ona nehistorická postava - Krasava, připravilo Smetanovi
v plné míře půdu pro bezprostřední hudební a scénické předvedení
afektů podmiňujících jednání osob, které v souladu s Wenzigovým
záměrem jakoby mohlo neblaze ovlivnit průběh historie samé. To
mělo za následek, že v hudebně dramatickém ztvárnění se svým cha-
rakterem tato sféra ještě více oddělila od oblasti dějinných vý-
jevů. Tuto skutečnost posílilo i předčasné vyřešení motivujícího
konfliktu již v první polovině druhého aktu opery, vynucené Sme-
tanovou operní představitostí. Ta si vyžádala scénicky zpřítomnit
moment podstatný pro posun děje, totiž okamžik smíru, jenž se
v původním Wenzigově textu pouze mlčky předpokládal. /18/ Sklada-
tel tak proti možnostem dřívějšího znění libreta sice uspokojivě

završil dramatickou scénu /tzv. scénu u mohyly/, ale tím naléhavěji před ním vystoupil problém, jak založit na vzniklých rozpo-
rech celek, jehož základním dramaturgickým principem je epické
řazení obrazů předvádějících vybranou národní historii.

Pro charakteristiku díla však nestačí jen konstatovat, že
oživené obrazy minulosti tvoří jeho podstatnou část. Dostáváme se
k zásadní otázce, jakým způsobem mohou tyto obrazy jako hlavní
milníky konstituovat dílo jako celek. Nejdříve je třeba blíže vy-
mezit vlastnosti, podstatně odlišující obrazy z dějin, o kterých
jsme doposud hovořili, od obrazů, jež jsou specifickým, dramatic-
ky účinným prostředkem opery 19. století. V ní totiž nápadně čas-
to strnou na jevišti podle typu scény buď hlavní protagonisté,
nebo celá masa účinkujících ve svých pozicích, vyplývajících
z předchozí dramatické situace, a vytvoří svého druhu obraz, je-
hož vizuální účinek se může ztotožnit s tzv. tableau vivant. Ale
právě v této chvíli, v momentu zastavení dramatické akce, se do-
stává opera do své vlastní domény dramatičnosti, kdy na rozdíl od
klasického mluveného dramatu může prostřednictvím hudby dosáhnout
ireálného prodloužení času zastaveného dramatického okamžiku.
Drama tu nabývá novou kvalitu, neboť v kulminujících a dramaticky
vyhrocených okamžicích, jako je například hrůza, očekávání či po-
zdvižení, nebo ve vypjatých afektových situacích jednotlivců může
opera uchopit to, co je pochopitelné beze slov - jako výmluvná
divadelní konfigurace, nebo slovy nesdělitelné - jako "znějící
mlčení": tedy bezprostředně předvést dramatické dění obracející
se dovnitř jednajících osob. /19/ Na druhé straně opera jako
prvořadě divadelní druh akcentuje v 19. století pomocí hudebně
choreografických prostředků smyslově názorné zpřítomnění scé-
nického rámce. V tomto případě se libretistova a skladatelova režie
ve smyslu aranžmá zaměřuje na prodloužení expozice scénického ob-
razu postupným propracováním podívané, v níž za pomoci hudby jako
nosného členícího činitele rozkládá dějiště do pohyblivých obra-
zů, jako je průvod, taneční a plesová scéna, slavnostní ceremonie
apod. /20/ Prostředky couleur locale mohou však sloužit nejen
k divadelnímu zpřítomnění exponovaného prostředí, ale opera
19. století je podstatně rozvinula v tom, že je často aktivně za-
pojuje do hry, neboť z podívané samotné včetně kresby konkrétního
prostředí vytěží dramatické nasazení, využívající disonance dra-
matického kontrapunktu, momentu překvapení či následného kontras-
tu.

Wenzigovy podrobné scénické poznámky /21/ dotvrzují, co naznačila předešlá analýza libreta, že totiž právě smyslově názorné zpřítomnění scénického rámce pomocí prostředků posledně jmenovaného obrazného působení bylo rozhodujícím inspiračním zdrojem pro jeho inscenaci obrazů z dějin. Jak bylo uvedeno, pracuje Wenzig tak, že vybraná zastavení, jejichž kontext se jako epický trs zkondenzoval do zvolených historických obrazů, znovu analyticky rozkládá s ohledem na divadelní posloupnost děje podle potřeb svého pojetí Libušina národního mýtu. V tomto smyslu historické postavy oslovují jednak bezprostředně přítomný dějinný obraz sestavený na jevišti, jehož popisem, prostřednictvím slova, vyzdvihují symbolický význam atributů scény, jednak svými líčeními evokují nepřítomné výjevy z dějin, které jsou z hlediska ideologie díla podstatným historickým kontextem. /22/ Po rozehrání všech vyhovujících součástí upravuje libretista dále divadelní proporci celku tím, že naznačuje prodloužení průběhu obrazů rámováním a prokládáním prvky lokálního koloritu, které vykreslují místo a naladění děje. /23/ Tyto postupy se do díla zapojují celkem bez problému již proto, že jsou imanentně přítomny i v oné obraznosti vybrané historie, v její ceremoniálnosti. Smetana vedle snahy rytmizovat jednotlivé obrazy stále přítomnou hudební charakteristikou dějiště používá hudebně choreografické postupy, v nichž má hudba dominantní postavení /tj. průvody, chvalozpěvy a jiné prostředky lokálního koloritu/, k uzavírání a oddělování částí, kde vládne hudebně deklamované slovo historie, a to jak za účelem oživení ve smyslu rozhýbání historických obrazů, tak opačně, aby vznikl prostor pro jejich sestavení do nového seskupení. Založení celku však dovoluje využít charakterizované prostředky jen jednostranně, k výslovné realizaci názorné podoby předváděné národní historie, k níž mají tedy paralelní postavení.

Silný vliv divadelně popisné obraznosti se nejvýrazněji promítl ve Wenzigově návrhu ztvárnění Libušina proroctví, jež postavil na myšlenku komentovaného defilé historických postav, respektive seskupení - tedy vlastně oživených obrazů uvnitř jiného živého obrazu, přičemž klíč k výkladu leží zcela mimo vnitřní ustrojení díla. To jako opera-historie samo o sobě mohlo uspokojivě skončit již předtím, nejenom z hlediska uzavření dějové linie, ale i hudebně, neboť vygradování závěru scény předcházející proroctví bylo Smetanou komponováno k finálnímu efektu. Smyslnost přiřazení obrazu proroctví však plyne z Wenzigova výkladu historie, vyžadujícího předvedením zpřítomnit myšlenku dávnověku

jako jistoty budoucnosti. Nadvláda obrazové složky, apelující na historické povědomí, vykazuje hudbě v této scéně posláni časově členící dimenze, klesající v celkové hierarchii mimo Smetanou propracovanou závěrečnou apoteózu na úroveň scénického komentáře. Průběhem inscenační praxe byla potlačena jevištní realizace vizuální složky, se kterou jako s podstatným nosným činitelem počítali Wenzig i Smetana, a dnes máme tendenci chápat proroctví jako neoddělitelný hudební vrchol a vidět v něm svého druhu pěvecké číslo, exaltovanou árii shrnující poselství díla. /24/ Ve své době se závěrečná scéna Libuše naopak pociťovala jako opernímu cítní cizí, jako prvek, který nemůže zůstat trvalou, nebo spíše často opakovatelnou součástí opery. Živé obrazy, na nichž byl závěr založen, se pro tehdejšího diváka vyčleňovaly z celku díla, protože recepce tableaux vivants byla svázána s jedinečností účelu při slavnostním uvedení a opakováním jejich působivost pro obecenstvo slábla. /25/

Z tradice živých obrazů jako neodmyslitelné součásti soudobých slavností měšťanské společnosti však na druhé straně logicky vyplynulo jejich místo v koncepci Libuše. /26/ Opera sama je velkou národní slavností odehrávající se na jevišti. Jak ukazuje první skica k Libuši, Smetana se zpočátku snažil kompozičně propracovat soukromé momenty historických postav tak, aby dramaticky motivovanými afekty vnesl dynamičnost také do historické sféry. /27/ Charakterizované Wenzigovo pojetí historie, které skladatel přijal, mu ale neumožňovalo dále rozvinout toto nasazení, jež by odporovalo i nárokům epického založení historických obrazů. Smetana proto nakonec vyšel z myšlenky libreta zdůrazňující jednotu kolektivu národa, v němž "činy i city jednotlivcovy jsou ve stálém souznění a příčinném vztahu s vlastí". /28/ Umístil tudíž u Libuše a Přemysla, kteří tu jako dobří panovníci ztělesňují nejlepší vlastnosti národa, áriové části tam, kde své soukromé city transformují ve starost o národ i víru v něj /obě Libušiny modlitby a proroctví/ nebo kde jejich soukromé momenty mohou z nitra přerůst v symboly spojené s charakterologií národa /obě Přemyslovy árie/. Dění uvnitř vladařských postav, týkající se jejich osobně, skladatel předvádí v situacích, které umožňují afektové sjednocení s pocity národního kolektivu zosobněného sbory /například blaženost Libuše z možnosti vyvolit si Přemysla za manžela se sjednocuje s jásotem národa nad volbou Přemysla za vládce/. Prostředky operní simultánnosti zde slouží jako výraz souznění jednotlivce s celkem. Z uvedených důvodů potlačil skla-

datel ostatní náznaky, které by dovolily rozvinout individuální afekty historických postav, a některá taková místa přímo z libreta vypustil. /29/ Smetanova intence se projevuje dále v tom, že do masových scén nevtahuje osoby privátní intriky, které by se nemohly ztotožnit s kolektivním afektem národa a způsobily by v obraze dramatickou disonanci, jež by nutně vyplynula z předcházející dramatické konfigurace. /30/ Podobně o jeho záměru vypovídá i to, že po vyřešení privátního konfliktu a opětovném začlenění do národního společenství ztrácejí jeho dramatictí nositelé své individuální afektové charakteristiky a reminiscence na dramatický svár, jimiž se Wenzig snažil udržet v libretu dramatické napětí i v posledním obraze, byly v hudební kompozici podstatně oslabeny. /31/

Pojetím díla jako obřadu stvrzení jednoty národa se Smetana pokusil v hudebním prokomponování smysluplně uchopit dříve zjištěné rozpory Wenzigova textu. Ve svém výkladu nesetřval pouze u vyzdvižení aspektu národní svornosti, jenž se dostal do popředí Wenzigovou motivací předváděného sledu národní historie, ale rozvinul možnosti obsažené v libretu tak, že pojal celé dílo jako slavnost upevnění národní pospolitosti založením panovnické dynastie. Proto položil největší váhu na rozehrání prostředků operní monumentality k vystupňování finále všech tří dějství příznačně opěvujících volbu českého panovníka. Vzhledem k povaze textu nejsou tato mohutná finále postavena na dramatické koncentraci, ale kulminují v nich slavnostní apoteózy. Smetana tu aktivizoval statické momenty obsažené v pásmu výjevů z dějin. Monumentalizace v akustické oblasti si zároveň žádala odpovídající rozvinutí optické složky zakomponováním režijních a výpravných momentů k vytvoření působivosti masových scénických obrazů slavnostních chvil z historie národa. Skladatel sám považoval za podstatné pro dosažení zamýšleného účinku jak zmnožení výkonných sil, tak individuální výpravu včetně kostýmů. /32/ To byl důvod, proč nechtěl nikdy uvést Libuši na malé scéně, a jedna z příčin, proč i po otevření Národního divadla trval na jejím provozování při výjimečných příležitostech, jelikož právě při nich mohl počítat s posílením divadelního aparátu.

Naznačený rozbor dramaturgické problematiky opery ukázal, že Smetanou prokomponované scénické obrazy naplněné výrazem slavnostně povzneseného národa nevyplývají jako hudebně dramaticky ztvárněný prožitek katarze, jednoznačně daný logikou dramatické výstavby díla. Patetické rozvinuté plochy se obracejí k nacionál-

ně inspirovanému publiku, jehož vnímavost mu v okamžiku ztotožnění umožňuje spoluúcast na fázích předváděného obřadu nového ustavení národního společenství, který se odehrává před ním. /33/ Smetana tak v určité míře přetvořil původní Wenzigovu myšlenku vtáhnout obecenstvo k aktivní účasti v závěru opery zpěvem písně Kde domov můj, kterou měl zanotovat orchestr. /34/ Propracoval ji nejen příkomponováním apoteózy věčné slávy českého národa, již národ jako kolektivní dramatická osoba sám sobě v proroctví na vrcholu opery stvrzuje Libušina slova, nýbrž protkal jí ve své realizaci operu celou s vědomím, že nacionálně inspirovaná recepce bude nosným činitelem, jenž spojí celek díla v jedno.

Charakteristika některých rysů pojetí a ztvárnění historie v Libuši snad částečně osvětlila onen výchozí Smetanův výrok, proč je Libuše slavné tableau, hudebně dramaticky uživotněné. Dobové ohlasy potvrzují, že tato opera-historie, předvádějící známé výjevy z dějin obecenstvu, jehož recepce však byla v 19. století předem naladěna jiným směrem, na různé typy realizace dramatu v opeře, /35/ jen stěží mohla naplnit očekávání soudobého publika. /36/ Rozpor mezi požadovanou dramatickou poutavostí a dílem, které předvádí svým způsobem známou, ale zároveň právě tu žádoucí slavnou národní minulost, se snažil Smetana podobně jako později ve svých návrzích dobová kritika řešit oním vyhrazením Libuše zvláštním příležitostí, /37/ při nichž se dalo počítat se slavnostním rozpořádáním obecenstva, kdy zejména mimoumělecké faktory posilují a aktivizují skryté možnosti identifikace publika, na něž dílo apeluje. /38/

Idea národní opery, v 19. století těsně spjatá s problémem národní identity, souvisela v českém prostředí více než s kulturně politickým akcentem se státními a sociálně politickými zřeteli. Ve výkladu látky Libuše se proto objevila významová transakcentace, která zdůvodnila položení hlavních důrazů díla a částečně kompenzovala jeho dramaturgii, nevyváženou v rozložení intenzity dramatického dění. Skladatelovo vymínění Libuše příležitosti otevření Národního divadla, nesené patosem, vyjádřeným svého času příznačně, že totiž tak jako "obětovnost národa vbrzce postaví dokonalý chrám umění, že také na věkovitém základě statečnost národa vbrzce postaví slavnou budovu státu českého", neboť "ještě jsme tu, a pokud tu jsme, jest zde český stát, jest zde koruna sv. Václava," /39/ stejně jako vyhrazení díla slavnosti korunovace českého krále svědčí o nadějích, které podstatně vstoupily do organismu kompozice. /40/

Libuše svým způsobem navazuje na tradici oper korunovačních. Na rozdíl od nich je však výjimečná v tom, že není zaměřena jen na oslavu ctností ideálního panovníka, ale že jeho konkrétní volbu a korunovací přímo předvádí jako své ústřední téma rozložené do celé opery. Česká opera jako instituce měla v Národním divadle lóži očekávající korunovaného českého krále, česká opera jako umělecké dílo, která tento "chrám umění" podvakrát otevřela, /41/ předváděla očekávanou korunovací, která se neuskutečnila. Reprezentativní úloha opery pro českou měšťanskou společnost byla v ní dovedena na krajní mez. Stala se nejen vtělením soudobých politických a národních tužeb, ale zároveň je v uměleckém předpodstatnění zastoupila a uskutečnila. Vzdala poctu kolektivní osobě národa jako ideálnímu, dokonale ustavenému a sjednocenému národnímu společenství v jeho svornosti a úplnosti od panovnické dynastie až po lidové vrstvy. Teprve vlivem dějinné situace ohrožení národa v obou světových válkách se proměnila interpretace díla tak, že byla aktualizována kněžna Libuše jako patronka českého národa, a celá opera nahlížena pod zorným úhlem jejího proroctví.

Proces symbolizace Smetanovy Libuše jako inkarnace národní opery tak postupně zastřel nejen historicky podmíněné proměny její recepce, ale i samotné problémy, které vzhledem ke své intenci musila jako umělecký druh se svými vlastními zákonitostmi řešit.

* * *

- /1/ Např. Smetanova Prodaná nevěsta, spontánně uvítaná jako první skutečně národní opera, byla občas pociťována jako málo důstojná, a jakmile k ní byla dána alternativa vážné národní opery v Libuši, bylo její postavení oslabeno a Libuše dosazena na toto místo. /Srv. X.: Zpěv Přemysla. Dalibor II, 6. 2. 1874, č. 6, str. 44 - 45./ To, že Dalibor, který pracoval s vážnou historickou látkou před Libuší, nebyl přijat za národní operu, ukazuje mimo jiné, že dílo založené na tragickém konfliktu individuálního hrdiny odporovalo tehdy možnosti identifikace publika.
- /2/ K tomu blíže srv. Ottlová, M. - Pospíšil, M.: K problematice české historické opery 19. století. Hudební rozhledy XXXIV, 1981, č. 4, str. 169 - 172.
- /3/ Viz Bartoš, F.: Předmluva, in: Smetana, B.: Libuše. Partitura. Praha, Společnost Bedřicha Smetany 1949, str. VIII.

- /4/ První citát z dopisu ze 17. 8. 1883, druhý ze 14. 6. 1883. Cit. dle Teige, K.: Dopisy Smetanovy. Praha, Fr. A. Urbánek 1896, str. 153 a 150.
- /5/ Viz např. Ze světa divadelního a hudebního. Česká včela, 6. 6. 1866, č. 9, str. 34.
- /6/ Kompozice probíhala v letech 1869 - 1872. Podrobněji viz Bartoš, F.: Předmluva, op. cit., str. VIII - IX.
- /7/ Srv. cit. kritické vydání partitury.
- /8/ Srv. Wenzig, J. - Špindler, E.: Libuše. Libreto. Vydal J. Bartoš. Praha, Orbis 1951.
- /9/ Zdánlivě mnoho pozornosti, kterou dále věnujeme libretu, vyplývá ze zaměření příspěvku, protože text k opeře svými hudebně divadelními kvalitami, které jako určitý systém možností obsahuje, do značné míry ovlivňuje skladatelovo řešení jako jeden z jeho výkladů.
- /10/ Pokud budeme užívat označení historický ve smyslu dějinné reality, míníme tím to, co pro Wenzigovu a Smetanovu dobu za takové platilo. Otázkou možných literárních předloh Wenzigova textu se zabýval M. Očadlík, stejně jako modifikacemi českého Špindlerova překladu původně německého libreta /srv. Libuše. Vznik Smetanovy zpěvohry. Praha, Melantrich 1939/.
- /11/ K otázce rozdílných vyjadřovacích prostředků klasického mluveného dramatu a opery srv. zejm. Gerhartz, L. K.: Die Auseinandersetzungen des jungen Giuseppe Verdi mit dem literarischen Drama. Ein Beitrag zur szenischen Strukturbestimmung der Oper. Berlín, Verlag Merseburger, 1968.
- /12/ Srv. námitky kritiky /např. Hostinský, O.: Libuše, in: Studie a kritiky. Praha, Čs. spisovatel 1974, str. 453 - 458/, přetrvávající až do první světové války /srv. Fischer, O.: K Smetanovým libretům. 2. K Libuši. Hudební revue VIII, červen 1915, č. 6, str. 205 - 215/.
- /13/ Přesazování do jiného historického prostředí se také skutečně dělo, např. s Meyerbeerovými Hugenoty, Verdiho Sicilskými nešporami atd.
- /14/ Např. Gustave III ou Le Bal masqué /Auber/, Guido et Ginévra ou La peste de Florence /Halévy/, Boris Godunov /Musorgskij/ aj.
- /15/ Břetislav a Jitka; Jaroslav Šternberk; Otakar II., Eliška a Karel IV.; Žižka, Prokop Veliký a husité; Jiří z Poděbrad; Královský hrad pražský v magickém osvětlení.
- /16/ Např. Přemyslova neblahá proroctví apod.

- /17/ Souvislost výběru slavných postav a okamžiků proroctví s hlavními důrazy Palackého Dějin konstatoval již M. Očadlík společně s poukazem na osobní spolupráci Wenziga s Palackým při překladu jeho Dějin /srv. op. cit., str. 42 an./.
- /18/ Změnu v libretu požadoval Smetana v dalším průběhu kompozice. První skladatelova skica ještě sleduje původní Wenzigův text. /Srv. Tr. VII/18, Muzeum Bedřicha Smetany, Praha./
- /19/ Srv. např. Frese, C.: Dramaturgie der großen Opern Giacomo Meyerbeers. Berlin-Lichterfelde, Robert Lienau 1970, který tuto problematiku propracovává na pojmu "tableau" velké opery, a Dahlhaus, C.: Über das "kontemplative Ensemble", in: Opernstudien Anna Amalie Abert zum 65. Geburtstag. Tutzing, Hans Schneider 1975, str. 189 - 195, a jeho interpretaci Wagnerova pojmu "das tönende Schweigen".
- /20/ K této problematice srv. sborník Die "Couleur locale" in der Oper des 19. Jahrhunderts. Vyd. H. Becker, Regensburg, Gustav Bosse Verlag 1976.
- /21/ Srv. vydání libreta, op. cit. V tomto smyslu by se dalo užít k charakterizaci Wenzigova libreta téměř doslovně Wagnerova výroku o Scribových textech, pochopitelného z hlediska skladatele, jenž se ptá po možnosti dramaturgického využití dále jmenovaných nabízených prostředků: "Diese modernen Sujets von Scribe sind eigentlich mehr geeignet, den Regisseur, als den Componisten zu begeistern. Der Componist findet in ihnen zu viel Märsche, Züge, Chöre und Tänze, zu viel Veranlassungen zum Spektakelmachen und Paradiren, zu viel Massenhaftes, zu viel lange Phrasen und Rezitative, - und dagegen zu wenig lyrische und eigentlich dramatische Elemente, zu wenig Ruhepunkte ..." /Wagner, R.: Didaskalia XV, 9. 9. 1837, No. 248 a 10. 9. 1837, No. 249. Cit. dle: Giacomo Meyerbeer, Briefwechsel und Tagebücher. Vyd. H. Becker a G. Becker. Berlin, Walter de Gruyter & Co 1975, sv. 3, str. 666./
- /22/ K prvnímu postupu srv. např. veřejnou promluvu Libuše na začátku soudní scény /cit. vyd. libreta, str. 65 an./ nebo Přemyslovy promluvy ve stadické scéně /op. cit., str. 87 a 89 an./. Druhý postup se uplatňuje např. v pokračování soudní scény /op. cit., str. 65 an./ či na něm zcela stojí první Přemyslova árie /op. cit., str. 83 an./.
- /23/ Kromě slavnostních příchodů a odchodů historických postav využívá Wenzig možnosti funkčního zapojení prostředků lokál-

ního koloritu, které připouští obecnost situace /např. scéna ženců ve stadickém obraze nebo sbor družiček v Libušině komnatě/.

- /24/ I na tomto případě by bylo možno názorně ukázat, až do jaké míry si podřizuje a modifikuje vstup uvedeného pojetí historie prostředky operního vyjadřování, vytvořené v konkrétním případě tradicí závěrečné tzv. "Wahnsinnszene" /srv. Döh-ring, S.: Die Wahnsinnszene, in: Die "Couleur locale" in der Oper des 19. Jahrhunderts, op. cit., str. 279 - 314/.
- /25/ Návrhy, aby se opotřebování podívané, která se považovala za nedílnou součást obrazu proroctví, čelilo jeho provozováním jen při výjimečných příležitostech a jinak se z opery vypouštělo, se objevují ještě u Nejedlého /srv. Nejedlý, Z.: Zpěvohry Smetanovy. Praha, J. Otto 1908, str. 184 - 185 nebo i 2. vyd. Praha, Melantrich 1949, str. 162 - 163/. Sníženou působivost závěru při prvním provedení Libuše zapříčinilo jistě i to, že se divákovi místo živých obrazů nebo Wenzigem původně zamýšleného průvodu historických postav předvedly s výjimkou posledního pouze obrazy malované. /Srv. k tomu i Smetanovo vyjádření v dopise J. Srbu-Debrnovovi ze 4. 8. 1881, kde píše: "Co se týče obrazů, přál bych si živé, než co jsme dosud viděli ..." Cit. dle Balthasar, V.: Bedřich Smetana. Praha, M. Urbánek 1924, str. 183./
- /26/ Ostatně živý obraz holdující následníku trůnu, s personifikací Čech a českou královskou korunou, předcházel při prvním otevření Národního divadla i premiéru Libuše jako součást oslav sňatku korunního prince. /Srv. Korunní princ v Národním divadle. Národní listy XXI, 12. 6. 1881, č. 141 aj./ Původně měl být vyvrcholením posledního obrazu Libušina proroctví, ale vzhledem k programu následníkovy návštěvy byl předsunut před operu a do závěru proroctví zaranžován živý obraz jiný /srv. Hostinský, O.: Národní divadlo. Národní listy XXI, 12. 6. 1881, č. 141/. Wenzigův režijní pokyn k poslední části proroctví připouštěl variabilitu realizace vizuální složky živého obrazu podle momentálně zamýšleného záměru. Např. při druhé premiéře naplnila obraz apoteóza Čech, Moravy a Slezska /viz Die Eröffnung des großen Nationaltheaters. Politik XXII, 19. 11. 1883, Nr. 276/.
- /27/ Srv. např. jakým způsobem původně v první skice formoval afektové předvedení Libušina prožitku jejího pohanění, naznačující zřetelně tendenci k zformování árie se sborem.

- /28/ Očadlík, M.: op. cit., str. 50.
- /29/ Např. některé partie ve scéně v Libušině komnatě /Wenzigem koncipované jako dvouvětá árie, srv. cit. vyd. libreta, str. 182 - 183/, jiné simultánně připojil k předchozímu ansámblu.
- /30/ Srv. první finále.
- /31/ Viz Smetanovo zredukování naznačeného dvouvětého ansámblu na počátku posledního obrazu jednak recitativním zhudebněním, jednak vypuštěním části jeho textu /srv. libreto, str. 185 - 186 a partitura, str. 537 - 553/.
- /32/ Srv. např. četné zmínky v dopisech J. Srbu-Debrnovovi in: Balthasar, V.: op. cit., str. 177, 180, 200. Je třeba mít na zřeteli, že pořizování individuální výpravy a kostýmů pro sólisty a dokonce sbor nebylo tehdy ještě ani v Národním divadle pravidlem a že přetrvávala starší praxe užívání obecného fondu.
- /33/ Srv. k tomu např. Chvála, E. /Libuša. Politik XX, 5. 6.1881, Nr. 155/: "An dem Jubeltage, an welchem sich die Thore unseres Musentempels öffnen, wird unsere Kunst die Begeisterung besingen, mit der einstens unser Volk, dem Richtspruche Libuša's und der Thronbesteigung Přemysl's, dem Stammhalter des glorreichen böhmischen Fürstengeschlechtes, entgegen jubelt - das däucht uns eine der bedeutungsvollen Momente im Nationalleben würdige künstlerische Feier zu sein ..."
- /34/ Srv. vyd. libreta, op. cit., str. 193.
- /35/ Tuto skutečnost je třeba zdůraznit proto, že v české literatuře o opeře se neuvažuje o koexistenci a rovnocennosti různých řešení dramatu v hudebním divadle této doby, neboť posuzování děl vychází stále ještě z nehistoricky konstruované vývojové linie, ústící do tzv. pokrokového hudebního dramatu. Proto v díle reprezentujícím národní umění musely být vždy nalezeny znaky umožňující označit ho podle apriorního schématu za zástupce tohoto pokrokového směru. Vágnost zjišťovaných znaků zcela odpovídá neurčitosti a povrchnosti představ o normě ideálního hudebního dramatu, jež je v jejich pozadí.
- /36/ Srv. např. kritiku O. Hostinského: "Posluchač stále očekává nějaké oživení dojmů dramatických nějakými zcela novými, netušenými motivy, když situace sama sebou již nepoukazuje k možnému zajímavému obratu organickému, a stále v tomto očekávání svém bývá klamán. Okolnost, že se to právě v druhé

polovici zpěvohry nejvíce děje a že celé představení nezkrácené trvá málem čtyry hodiny, dostatečně nám vysvětluje, proč některá místa v Libuši přímo unavují." /op. cit., str. 458/, nebo stížnost Smetanovu, "že „Libuši“ drží za obyčejnou, všední, někde i nudnou operu ..." v konceptu dopisu divadelnímu ředitelství z 26. 5. 1882 /cit. dle Balthasar, V.: op. cit., str. 200/. Ve vztahu k uvedené skutečnosti nebylo podstatné přiřazování Libuše k druhu barokních slavnostních her, se kterým přišel již V. V. Zelený /Smetanova "Libuše", in: O Bedřichu Smetanovi. Praha, F. Šimáček 1894, str. 156 an./, i když vzhledem k dílu samotnému by souvislosti, které nemusí být přímo zprostředkovány, mohly být bezpochyby nalezeny.

/37/ Pro běžné repertoárové uvádění, které kritika žádala, aby se Libuše vžila jako národní opera, bylo doporučováno upravit operu do zkrácené verze se škrty i případným přepracováním zejména druhé poloviny díla. /Srv. např. Chvála, E.: Libuše. Politik XX, 16. 6. 1881, Nr. 165, stejně jako po druhé premiéře týž: Eröffnung des Nationaltheaters, tamtéž XXII, 19. 11. 1883, Nr. 276 nebo Hostinský, O.: op. cit., str. 458 aj./

/38/ Velký důraz doby na to, aby dílo bylo v souladu s požadavky okamžiku, dokumentuje např. kritika uvedení tragédie V. Vlčka "Lipany" právě u příležitosti prvního otevření Národního divadla. Radostnému okamžiku zvyšujícímu národní sebevědomí nevyhovovaly dojmy, které národ "skličují, zdrcují, odhalující roušku z jedné z nejhrůznějších dob naší minulosti, z dob, kde jsme tak hluboko klesli vlastní vinou". /Hostinský, O.: Vlčkovy Lipany, op. cit., str. 459 an., zejm. str. 464 a 465./

/39/ Oba citáty viz Pán připravil nám den veliký. Národní listy VIII, 16. 5. 1868, č. 135.

/40/ O vazbě ke korunovaci se v hudebněvědné literatuře uvažuje jen v souvislosti s osobou císaře Františka Josefa I. do roku 1871, ovšem ani v tomto případě není vztahována ke koncepci díla. Je třeba si uvědomit, že očekávání budoucí korunovace českého krále se přeneslo posléze na korunního prince Rudolfa, jenž byl v tomto smyslu pozdraven nejen při prvním otevření Národního divadla /"... s tím vroucnější pobožností budeme naslouchati velebným zvukům, které se mohutně roz-

proudí Národním divadlem v první slavnostní večer u přítomnosti budoucího krále českého ... Dávná proroctví Libuše, dcery Krokovy, vyplnila se již a stále se ještě plní ...". Hostinský, O.: Smetanova "Libuše". Dalibor III, 10. 6. 1881, č. 17, str. 134/, ale i při druhém /"Auf dem Altstädter Ring und auf dem Wenzelsplatz brannten große Gastransparente mit den Namenszügen des Kronprinzenpaares ..."; viz Die Eröffnung des großen Nationaltheaters, srv. pozn. 35./. Záměrným potlačováním vazby ke konkrétnímu aktu korunovace se zároveň zastírá i druhý aspekt - česká koruna jako osamostatňující se a přetrvávající symbol české státnosti.

/41/ První premiéra byla 11. 6. 1881, druhá 18. 11. 1883.

* * *