

## Sen o Libuši

Umírající Magdalena Dobromila Rettigová se prý nechala snést z postele na podlahu. Učinila tak – jak sdělila Aloisu Jiráskovi jedna z někdejších žaček litomyšlské vlastenky – „podobně jako Libuše, o kteréž pověst vypravuje, že vidouc blížící se smrt, položila se na zemi a zemřela“ (JIRÁSEK 1925: 125). Zmíněná pověst není nic jiného než barvitě vyprávění Hájkovo, který ve své „kronice“ líčí, jak se bájná kněžna ze svého stolce „vedle knížete svého“ rozloučila s blízkými, se svým lidem a nakonec „na zemi se položila a umřela“ (HÁJEK Z LIBOČAN 1981: 94n.). Hájek uvádí tuto podrobnost zřejmě jako součást líčení podivných, bizarních obřadů dávných předků, a ještě bizarněji muselo působit v polovině 19. století v maloměstské společnosti litomyšlské zopakování tohoto vybájeného rituálu. Nicméně za touto bizarností je cosi víc, co stojí za pozornost a co vypovídá o zvláštním postavení tématu Libuše v české společnosti.

Přitom samo toto téma nebylo tehdy tak jednoznačně „české“, jak by se dnes mohlo zdát: Libuše byla oblíbenou látkou i pro literaturu německojazyčnou (srov. KRAUS 1889: 309–313; GRAUS 1969: 817–844). Už Herder ve svých *Lidových písních* z roku 1779, později vydávaných pod názvem *Hlasy národů v písních*, uveřejnil ohlas pověsti, která k němu doputovala právě prostřednictvím Hájkovy kroniky. Zpracoval ho jihoslovanským desatercem – zřejmě na znamení slovanského původu látky – a báseň nazval Knížecí stůl (Die Fürstentafel). Téměř ve stejnou dobu upoutala historika o české vládkyni a vědmě Johanna Karla Augusta Musäuse. Motivy čerpané z české kronikářské tradice (opět ovšem nejvýrazněji z Václava Hájka z Libočan, který ji svérázně dovršil) se tu prolínají s fantastickým pábením o elfech a vílách, o kouzelné růži ochraňující před múrou, o Libušiných nápadnících i tajemných hádankách. Šířila se a četla i další prozaická zpracování báje – *Libuše, kněžna česká* (Libusza, Herzogin von Böhmen, 1791), *Dcery Krokovy, kněžny české* (Die Töchter Kroks, Böheims Fürstinnen, 1792), vznikala dramata.

Vedle Steinbergovy a Stammovy *Libuše a Přemysla* od J. N. Komarecka nelze v této souvislosti nevzpomenout Clemense Brentana, kterého pobyt v Čechách inspiroval k rozsáhlé, téměř pultisícistránkové dramatické epepei *Založení Prahy* (Die Gründung Prags,

1815), propojující představy o slovanské mytologii s mytologií křesťanskou a s motivy staré germánské epiky do přeludného poetického celku. Také Franze Grillparzera pověst zaujala a splatil jí daň v básnickém dramatu *Libuše* (Libussa, 1872).

Uvědomíme-li si tu vkořeněnost tématu Libuše do německé kultury, nepřekvapí nás pak, že i Smetanova „národní“ opera, určená pro slavnostní okamžiky, se opírá o libreto, které bylo původně napsáno německy. Tato skutečnost – a jistě to o čemsi vypovídá – se příliš nepřipomíná. Dokonce se obvykle zamlčují zásluhy, které o vznik naší slavnostní zpěvohry přísluší dnes téměř neznámému Ervínu Špindlerovi, jenž Wenzigův text dodatečně přetlumčil do češtiny. Přitom je zajímavé právě to, že Wenzigovo libreto, byť napsáno v řeči německé, mělo s německou tradicí vnímání látky vlastně málo společného.

Pro německé básníky obecně měl příběh o kněžně Libuši zcela zvláštní půvab. Byla to pro ně na jedné straně látka „vlastní“, nikoli cizí, prostě látka patřící plně do německé kulturní oblasti. Všimněme si, že Musäus své vyprávění řadí mezi „německé pohádky“ nebo že Herder sice opatřuje svou báseň o Libuši a Přemyslovi přídomek „böhmisch“, ale nebrání mu to chápat ji jednoznačně jako „německou píseň“ (vkládá ji do oddílu *Deutsche Lieder* – HERDER 1828: 157). Ostatně také Brentano své monumentální drama ze slovanského dávnověku Čech otevírá prologem vzývajícím krásy a přednosti velké německé otčiny – aniž by v tom spatřoval a mohl spatřovat cosi nelogického.

Přitom to pro německé tvůrce současně byla i látka exotická, odkazující k temnému bájnému podloží jiné, „cizí“, vzrušivě neznámé etnické prehistorie „Německa“. Pověst o Libuši ukazovala směrem do minulosti, dovolovala 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.

V české kultuře, která se v 19. století snažila co nejrychleji postavit na vlastní nohy, tomu bylo jinak. Tam příběh věšteckým duchem nadané dcery Krokovy k minulosti ukazoval docela jiným způsobem. Obraz dávnověku nebyl v té míře výpravou do hájemství mýtů (tuto stránku starých českých pověstí pro sebe objevil po stopách německých literárních výbojů na tomto poli až mnohem později snad jedině Julius Zeyer), jako spíše teskným připomenutím někdejší „české

slávy“. 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.

Nostalgický příběh z dávnověku byl pootočen v české kultuře také jednoznačněji směrem dopředu. Zvláště Libušiny věštby nebyly jen součástí fantaskního, romaneskního koloritu, vnímaly se jako výzva k přítomnosti, aby připravovala jinou budoucnost. Libuše sama přestávala být z toho pohledu jen postavou z pověsti, stávala se symbolem národa, jeho pradávnych kořenů i jeho naděje. Jistě – i pro německé intelektuály z Čech byla Libuše ztělesněním, personifikací vztahu k vlasti (její jméno například nesla i významná, v Praze Klarem vydávaná literární ročenka), ale v očích českého národovce byla vždy symbolem o stupeň patetičtější a slavnostnější. Jakkoli – a předsmrtná prosba Magdaleny Dobromily Rettigové to dosvědčuje – ne symbolem nutně odtažitějším, vždyť z patosu dávného příběhu mohl čerpat i jednotlivec ve chvílích osudných.

Milostné historie, hádanky, kouzla a čáry, barvitě aranžmá, ale třeba i vyhocení dávného příběhu k nějakému modernímu konfliktu sváru moci a citu, touhy po důvěrném vztahu k žilvlům přírody na straně jedné a pokroku na straně druhé, to vše se ve vztahu k posvátné postavě zakladatelky bájného českého státu zdálo být v „českém kontextu“ většinou malicherné a nedůstojné. Příznačně Josef Václav Frič v doslovu ke své hře *Libušin soud* (1861) horlí proti svým německým předchůdcům, kteří „předvádí Libuši a Vlastu, jak házejí své tajné milence z Vyšehradu, a Přemysla, jak zkoumá svou nastávající tím, že jí klade otázky z vyšší matematiky k rozluštění“ (FRÍČ 1861: 109).

Ale i české kroniky, které Kosmou počínající včleňují příběh o Libuši do „příběhu českých dějin“, se zdály být po mnoha stránkách nevhodným východiskem. Byly sice svým způsobem „svědectvím“, které báji povyšovalo v historický fakt, a tedy pozvedalo nad pouhou zkazku, ale jejich postoj k Libuši byl příliš ambivalentní. Potenciální mytologické pozadí kronikářského příběhu s erotickým symbolismem oráče a orby a dalšími „podprahovými“ mytémy, které tak fascinovaly německé básníky, připadalo českým vlasteneckým intelektuálům jako nevyužitelné, protože svou obecností příliš přesahovalo půdorys hledaného mýtu novodobého – obrozenského mýtu „českého národa“. Středověké manipulace s příběhem Libuše a Přemysla jako předobrazem syžetu dynastického sňatku, tak jak se projevil ve

vztahu k svatbě Elišky Přemyslovny s Janem Lucemburským, také ničím nevzbuzovaly zájem (MELNIKOV 1995: 32–35). Především ovšem starší české prameny ztrácely naději na využití v obrozen-ském „českém světě“, protože nezacházely ještě s kněžnou Libuší jako s nedotknutelným sanktem. Kosmas o Libuši sice říká, že byla „v úvaze prozřetelná, v řeči rázná, tělem cudná, v mravech ušlechtilá“, „vlídná, ba spíše líbezná, ženského pohlaví ozdoba a sláva“, ale současně ji dost málo uctivě líčí, jak odpočívá „měkce ležíc na vysokou nastlaných vyšívaných poduškách a o loket se opírajíc jako při porodu“, tedy v poloze, která – jak šprýmovný Kosmas hned vzápětí vloží do úst vladykovi nespokojenému s kněžniným rozhodnutím – je příhodnější k milostným hrám než k vynášení soudu (KOSMAS 1975: 34n.). Podobně Hájek Libuši sice nazývá „mateří“ svého lidu, ale vidí ji v doprovodu výstředních amazonek, jež stíhají po lesích jeleny, a zaplétá ji do nesčetných okrajových místních pseudopověstí o založení osad (HÁJEK Z LIBOČAN 1981: 94n.).

K proměně Libuše v český národní symbol se tak ovšem mnohem více hodil zbrusu nový pramen, šťastnou náhodou „objevený“ *Rukopis zelenohorský*. Vzbuzoval zdání zlomku dávného eposu fantastickým písmem „hlásícího“ se někam do 9. nebo 10. století, tedy hluboko před Kosmovo dílo *Chronica Boemorum*. A navíc neznal žádné nectnosti kronikářských podání: majestátní postava kněžny Libuše se tu neutápí v nežádoucích podružnostech, zůstává sošně jednoduchá. Vltava, která kalí své vody, vlašťovka, přilétající na kněžnino okénko na Vyšehradě, přinášejí zvěst o křivdách, jež se v zemi dějí. Libuše sezve kmety, lechy a vladyky z celé země k soudu, nerozhoduje pak sama, ale zcela demokraticky volbou („seber glasi po narodu svemu“, říká jí Lutobor – RUKOPISY 1969: 317–320). Leccos tu připomene Herderovu báseň, zejména hledání opory pro sen o staré české epice v jihoslovanských hrdinských zpěvech – mimochodem vždyť také anonymní původce *Rukopisu zelenohorského* sáhl k desaterci jako Herder. Nesledoval již ovšem celkový obrys pověsti a vyhnul se také přirozeně jakékoli ironii, která Herderovi cizí nebyla (Herder v závěru své básně konstatuje, že „železný stůl“ Přemyslův byl dávno nahrazen stolem „zlatým“ a slavné střevice z lýčí kdosi ukradl – prosadil se tu, zdá se, dávný německý stereotyp Čecha-zloděje – HERDER 1828: 208). Soudem – a tedy výkonem vladařské pravomoci – fragment začíná i končí, ani eroticky nutně podbarvená volba Přemysla (byť jde slovy ruského bohemy Melnikova

z citované studie o „eros politický“) se do fragmentu již nedostala. Tím méně pronikl do obrazu *Rukopisu zelenohorského* výjev Libuše rozmarně se povalující na poduškách jako u Kosmy nebo na koberci jako u Hájka. Libuše hrdě stojí před účastníky sněmu „v belestvuci rize“, vystoupí dokonce na cosi podobného trůnu: „stupi na stol oten v slavne sneme“. Je tu tak představena ve své základní, nejsnadněji patetizované funkci: jako vládkyně svébytného národa s jiným jazykem, jinými zákony, než mají Němci („Nehvalno nam v Nemcech iskati pravdu“), národa skrz naskrz a vlastně přímo geneticky demokratického a kulturního.

*Rukopis zelenohorský* založil takto uměle novou tradici, z níž mohly novodobé verze Libušina příběhu čerpat. Odtud se dostávala do textů 19. století jména hlavních aktérů (Chrudoš, Štáhlav), všechny ty „právodatné desky“ a „meče soudné“. Do dramatu Fričova dokonce proniklo i „okence rozložito“, na které v *Rukopisu* přilétla k Libuši vlašťovka se smutnou zprávou, a Libušin závěrečný rozsudek zazněl u Friče navíc v přímé citaci z domnělé staročeské památky (FRIČ 1961: 109). Hrabě Kolovrat Krakovský ve svém česky psaném dramatickém kusu (v němž se avanturní pojetí látky s motivy *Rukopisu* marně pokouší skloubit) nechal přímo zinscenovat scénu hlasování, o němž se rukopis zmiňuje, jako hlasování zvednutím ruky (KOLOVRAT KRAKOVSKÝ 1871: 25an.). Obecně však inspirovala především ona monumentální jednoduchost Libuše, která ji zbavovala všeho „literárního“, všeho „nadbytečného“ a soustřeďovala pozornost pouze k její roli jediné – roli „matky národa“.

Wenzigovo libreto se přidržovalo této nové, výlučně české, „vlastenecké“ tradice navíc nejen motivicky – přejalo odsud nejen Chrudoše, Štáhlava, Radovana od Kamena Mosta i Lutobora, jakož i všechny „Kmeten und andere Lechen und Vladyken“ (WENZIG – ŠPINDLER 1951: 151), hořící oheň a nádobu s vodou na nádvoří Vyšehradu, ale především ono znehybnělé, patetické vidění české kněžny.

Usiloval-li Smetana svou operou o nový žánr, jakési „slavné tableau“, jak napsal (SMETANA 1951: 47), nelze si nepovšimnout, že předpoklady tohoto žánru byly vytvořeny již látkou samou, obecně tím, jak byla v české společnosti Libuše viděna (psát o Libuši tu prostě znamenalo vytvářet „tableau“), a zcela konkrétně způsobem, jak Libuši pojal – v duchu této nové tradice – Wenzig v libretu. Podobně jako Frič ve svém dramatu staví Libuši mimo hlavní linii

syžetu, která by slavnostní stylizaci postavy nutně rušila, a soustřeďuje se k Vlastě, kterou pojímá jako nositelku základního konfliktu (Fričův *Libušin soud* měl tvořit první díl – nenapsané už ovšem – tragédie *Vlasta*), také Wenzig základní zápletku buduje „mimo Libuši“. Soustřeďuje děj kolem Krasavy (v původní německé verzi Kraseny) a jejího vztahu k Chrudošovi. Libuše zůstává banálními, „osobními“ ději nedotčena, vše, co dělá, je spjato přímo s osudem vlasti, s její přítomností a její budoucností. Přirozeným vyvrcholením libreta není tak sňatek s Přemyslem, ostatně i ten je pojat v rovině nadosobní jako záležitost celé „polis“, a tedy záležitost „politická“. Jsou jím závěrečné živé obrazy z českých dějin ve výběru víc než výmluvném: Břetislav, který spojil Čechy s Moravou, v doprovodu Jitky, vybájený Jaroslav Šternberk (opět kontraband z podvržených *Rukopisů*), Otakar II., Eliška a Karel IV., Žižka, Prokop Holý, husité a na závěr Jiří z Poděbrad, po němž následují již jen temné, zlověstné mlhy habsburské a Libušina deklarovaná víra, že „Mein theures Böhmenvolk wird nicht vergeh'n, | aus Grabesnächten herrlich neuersteh'n“ (WENZIG – ŠPINDLER 1951: 193). Wenzig dokonce přede-psal k osvětlenému královskému hradu posledního obrazu jako hudební doprovod tehdy ještě neoficiální českou hymnu Kde domov můj.

Pro srovnání: Grillparzer nechal rozehrát v závěrečné věštbě své tragické Libuše zcela jiné významy: smutek z pádu mytické doby a z toho, že bude vytlačena moderní dobou měst a civilizace, ale i skepsi z deprimujícího příchodu „slovanské epochy“, jejíž budoucí vláda bude – jak Grillparzer s obavami předpovídá – „do šíře i dále, ne však do výše a do hloubky“ („breit und weit, allein nicht hoch, noch tief“ – GRILLPARZER 1944: 324). Josef Wenzig se však k ro-dícímu se „českému světu“ přimkl s důvěrou a bez obav, na sklonku života se naučil česky v té míře, že začal i česky tvořit, dokonce se písemně zřekl „spisovatelství německého“ (WENZIG 1874: VI). Potvrdil tak své dřívější, „tiché“ přihlášení k české kultuře, k českým snům a iluzím, ale i k patosu a euforii z tvorby nového „českého světa“, které bylo dobře čitelné již v jeho německém libretu z roku 1866.

Také předsmrtné gesto Magdaleny Dobromily bylo přihlášením k této „české Libuši“, k Libuši jako posvátné hodnotě. Jeho sémantika jako by byla dvojí. Umírající žena – nesporně jedna z nejvýznamnějších ženských představitelk tehdejšího „českého světa“ – jím vlastně zhodnotila svou životní dráhu a utvrdila se ve svém významu,

postavila se s jeho pomocí po bok bájně kněžně jako nová „máteř národa“. Ale současně to bylo i gesto posledního, a tedy konečného přihlášení k české národnosti, přihlášení se k češtví jako k osobité identitě. „Zábavný“, koloritní nádech Hájkovy charakteristiky dávného mytického času byl tak Rettigovou pominut, motiv, který ho nesl, byl očištěn a nabyl tak vážného, ba přímo osudového smyslu. Scéna u úmrtního lože v Litomyšli (jakkoli mohla být zvenčí nahlížena jako bizarní, zcela nenáležitá) naplňovala rozverně líčení Hájkovo tragickou důstojností: popřela jeho „pitoresknost“ a „exotičnost“ a s vážností přijala naopak jeho „obřadnost“. Skrze svou vlastní smrt tak Rettigová Hájkovo pobavené fabulování sblížila s přísným vlasteneckým mýtem o Libuši a včlenila je dodatečně do nové tradice zahájené *Rukopisem zelenohorským*. Současně se pokusila skrze mýtus o Libuši výjev vlastního odchodu ze života přetvořit v statický živý obraz: ve „slavné tableau“.