

Slovenské inspirace Julia Zeyera

DRAHOMÍRA VLAŠÍNOVÁ (OPAVA)

V 90. letech 19. století rozšířil Zeyer už tak pestrou tematickou paletu svých děl o nový látkový okruh - slovenský. V roce 1892 napsal jednu ze *Tří legend o krucifixu*, nazvanou *Samko Pták*, na motivy slovenské pohádky *Samko Prostáček*, kterou našel ve *Slovenských pohádkách a pověstech* Boženy Němcové, které poprvé vyšly v r.1857, jejich třetí vydání v r.1896. Tvorbu Němcové Zeyer dobře znal, její Babičku předčítal po večerech své matce v dobách jejich společného života v libocké vile. Slovenská tematika v jeho tvorbě vrcholí právě v roce 1896 novelou *Dům U tonoucí hvězdy*, jejímž hrdinou je Slovák Daniel Rojko, exulant, trpící podobně jako Plojhar národní malostí a porobou, a rovněž dramatickou pohádkou *Radúz a Mahulena*, umístěnou do mytického pohanského věku, do Slovače, která „*turánské jarmo ještě nenese, kdy nezná ještě žal, jenž nyní let už tisíc proráží nebesa.*“¹ Částečně se opět inspiroval u Boženy Němcové pohádkami *Šurina pan král a Otolienka*, částečně, v případě protagonistčina jména, i pohádkou *Mahulena krásná panna*. Zcela jistě četl i pohádky vydané v roce 1891 Škultétym a Dobšinským (August Škultéty, Pavol Dobšinský: *Slovenské povesti*), odkud převzal jméno Radúzovo (pohádka *Radúz a Ludmila*), ale mohl i Mahulenino, neboť tito slovenští folkloristé uvádějí rovněž pohádku o Mahuleně, ale jinou její variantu. U Němcové a Dobšinského si přečetl i další pohádky a pověsti a z nich bral různé jednotlivosti, nelze vyloučit ani vliv bratří Grimmů, kteří rovněž zaznamenali různé varianty pohádek o zapomenuté nevěstě. Z Němcové použil i jména Radovid a Runa, z Dobšinského jméno Vratko, „vypůjčil“ si i různé další motivy, citáty a epizody, které intencionálně zapojil do textu. Adolf Janáček v článku *Indické prameny Zeyerova Radúze a Mahuleny*² vyslovuje názor, že Zeyer čerpal námětově z různých indických pověstí, zejména ze staroindického básníka Kalidáasy a jeho dramatu *Šakuntala*. Prolog dramatu, kde se personifikovaná slovenská pohádka prohlašuje

¹ F.V. Krejčí: *Julius Zeyer. Kritická studie*. I. vydání: Praha, Hejda a Tuček 1901, 118 s. - J. Š. Kvapil: *Gotický Zeyer*. I. vydání: Praha, V. Petr 1942, s. 61.

² 1889 v Květech, knižně 1894, premiéra 1896, s. 160.

za rodnou sestru těch, co Ganga kojila, by mohl nasvědčovat tomu, že se Zeyer dal úmyslně inspirovat pohádkami motivicky blízkými staroindickým bájím, aby tak podtrhl příbuznost veškerého slovanstva s nejstaršími indoevropskými tradicemi. *Radúzem a Mahulenou* chtěl Zeyer vypsát apotheózu Slovenska a vzdát hold kouzlu jeho vroucí básnivosti, kterému se obdivoval. Do jaké míry na tento probuzený zájem měla vliv i Národopisná výstava československá z roku 1895, je otázka, která se nabízí vzhledem k úspěchu, jaký výstava měla, a zejména odezvě, kterou vyvolala u mnohých českých umělců. Pohádku věnoval Svetozáru Hurbanu Vajanskému a těm, „kteří s ním tak strašně milují lid slovenský a s ním tak hořce trpí a tak hořce snášejí.“³

Přítelkyni Zdence Braunerové, která nadšeně Zeyera za slova soudržnosti se Slováky chválila, napsal: „*Kéž by jen bylo lze něco více učiniti, než to málo, dávat svou sympatii najevo. I v tom máte pravdu, že my jim ještě více křivdíme než Hunové, a to je musí bolet ještě víc, Huni jsou jejich nepřátelé – a my jsme jejich bratři. Můžeme mít jednu literaturu společnou, ale nesmíme žádat, aby obětovali tu svou krásnou mluvu, tak mnohem správnější, než je naše vlastní. Můžeme z ní čerpat a oni z naší, a tak bychom se sblížovali stále.*“⁴

Této Zeyerově dramatické báchorce byl často přikládán symbolický význam, byly v ní hledány myšlenky, kterými se mučil Plojhar a Rojko. Hra byla vysvětlována jako protest proti bezpráví, páchanému silným na slabším, jako výraz tragédie malého národa, jako výzva k toleranci a možnosti dát žít těmto malým národům a nedupat po jejich bytí. V příkovaném Radúzovi byl spatřován symbol Slovenska, v jeho osvobození pak víra v jeho lepší budoucnost.⁵ Alegorický podtext této lyrické pohádky zavrhl Jan Voborník,⁶ ale už před ním F.X. Šalda po premiéře v Národním divadle: „*Kouzlo práce p. Zeyerovy je jiné, je ve zvláštní pasivně prolínavé náladovosti, v křehké a kouzelně měkké a vláčné faktuře této básně v próze, v tichém linutí a zářné elegické osudové pasivitě, hluboké, tiché, bezmocné*

³ Adolf Janáček: *Indické prameny Zeyerova Radúze a Mahuleny*. ČČM 107, sv. 27, 1938, s. 226-250.

⁴ 1889 v Květech, knižně 1894, premiéra 1896, volně citováno z *Prologu* a věnování na s. 160.

⁵ *Přátelství básníka a malířky. Vzájemná korespondence Julia Zeyera a Zdenky Braunerové*. Uspořádal Vladimír Hellmuth Brauner. 1. vydání: Praha, Vyšehrad 1941, s. 158-159, dopis ze dne 24. 2. 1896.

⁶ Albert Pražák: *O symbolismu Zeyerova Radúze a Mahuleny*. Lumír 29, 1900-1901, č. 35, s.422-423, č. 36, s. 434-436.

*oddanosti pod osud a předurčení, nebo jakkoli jinak chcete nazvat tu moc a kouzlo visící nad člověkem, které je tu průvodním motivem, stále se vračejícím echem. Tímto rysem – ovšem pouze náladovým a ne psychologickým a etickým problémem zhuštěným a formovaným – je tuším práce p. Zeyerova opravdu slovenská nebo šire i slovanská, alespoň podle běžné tradice a běžného u nás nazírání.*⁷

V kontextu Zeyerových dramát náleží *Radúz a Mahulena* vedle *Staré historie* a dnešními jevišti opomíjených her *Doňa Sanča* a *Neklan* k tomu nejlepšímu, co autor napsal, je také jeho dramatem nejživotnějším. Středí se v něm pasáže plné čistého lyrismu s pasážemi dramaticky vášnivě vyjatými, jejichž nositeli jsou do kontrastu stavěné postavy, symbolizující vyhraněné dobro a zlo, přitom však nepůsobící schematicky, neboť tak to do pohádky patří. Z hlediska dramatické formy působí hra jako pevně uzavřený celek, kde i tradiční slabina Zeyerových her - rozvláčná a statická expozice - je vyřešena úsporně: vše podstatné pro rozvinutí syžetu nastiňuje dialog mezi zbloudilým Radúzem, jeho pobočníkem Radovitem a poddaným cizího království Vratkem. Hra má dva dynamicky pojaté dramatické vrcholy – ve třetím jednání, kdy Runa posílá svoji kletbu za prchajícími milenci, a ve scéně s podtětím stromu. Působnost této scény vyrůstá z napětí, vyvolávaného momentem očekávání. Poté, co zakletá Mahulena naznačí spícímu Radúzovi, že zlou kletbu může zlomit její krev, Nyola, hnána mateřskou láskou, chce strom podetnout, přičemž Radúz s Radovitem jí v činu zabráňují, čímž oddalují Mahulenino vysvobození a tím i Radúzovu spásu. Moment očekávání rozehrál Zeyer vskutku virtuózně a vtáhl jím diváka či čtenáře do průběhu děje tak, že zvýšil emocionálnost závěrečné scény a její následné katarze.

Milostná dvojice Radúz a Mahulena jsou čistí lyričtí hrdinové, zmítaní mezi dvěma silnými a diametrálně odlišnými, až freudovsky pojatými mateřskými city. Na jedné straně syna zbožňující a na cizí ženu v jeho blízkosti žárlící Nyola, na druhém pólu k svým třem dcerám chladná a k té nejkrásnější, která probouzí a sama poznává lásku, krutá Runa. Obě tyto královny matky stojí v protikladu nejen v pojetí mateřského citu, který sám autor staví v hierarchii životních hodnot velmi vysoko, ale každá z nich ztělesňuje pro pohádkový svět typickou a nezbytnou dualitu dobra a zla. Nyola je typem matky, která trpí, trpí-li její dítě, a je šťastná, když je i ono šťastné. Ve své mateřské lásce je podezřívavá k okolí, brání svého syna před Mahulenou i před čaromocí podivného stromu, ve své mateřské zaslepenosti nerozezná, co je pro synovo štěstí v dané chvíli to právě.

⁷ Jan Voborník, s. 249.

Možná, že Zeyer při tvorbě myslel i na svoji matku, která mu v jeho mládí mnohdy zaslepeně určovala životní cestu dřevařského podnikatele, nedbajíc na jeho literární směřování. Nyolu stvořil jako matku, ideálně milujícího svého syna, a proto si oblíbí i bytost jím milovanou, tak jako jeho vlastní matka respektovala jeho životní cestu. Runa představuje typ matky, která překypuje nenávisti k vlastnímu dítěti, které se jí vzepřelo svou láskou. Je rovněž z hlediska dramatické akce nejdynamičtější postavou a nejryzejší variantou Zeyerova typu ženy démona – vášnivá, krutá, zmítaná záští a nenávistí. Její zloba (podobně jako u doni Sanči) koření z neopětovaného citu, neboť žije svůj život vedle muže, kterého milovala s pocitem druhé ženy, zastíněné jeho dávnou láskou k Nyole. Protože sama není šťastná, sveřepě dupe po štěstí jiných, potažmo svých nejbližších. Logika jejího konání je podmíněna a vyvěrá z iracionality citu.

Z ostatních postav do děje přímo zasahují a podílejí se na jeho vývoji pouze Vratko a Nyola. Postavy jako Stojmír, Radovit a Mahuleniny sestry děj spíše jen prohlubují, rozvětvují a hlavní postavy charakterově dokreslují. Tak například Stojmírova váhavost, nerozhodnost a měkkost dávají vyniknout mužským rysům Runiným. Marnivost, netečnost k cizímu utrpení a bujně veselí sester Mahuleniných kontrastují s její snivostí, podtrhují její senzitivnost a dobrotu její povahy. Radovitova rozvážnost a moudrost tvoří pozadí, od kterého se odráží Radúzovo chlapecké fanfarónství.

Vratko představuje postavu z lidu, jakých u Zeyera nacházíme jen velmi málo, byť byly marxistickou literární vědou úporně shledávány a od nich pak byla odvíjena interpretace Zeyerových děl. Je šťastnější variantou Samko ptáka z *Tří legend o krucifixu*. Prostý dřevorubec, životně moudrý a lidově naivní, pro něhož je celým světem jeho rodina a les, ve kterém žije. Do děje dramatu vstupuje přímo fatálně hned dvakrát: poprvé, když nevědomky ve své prostotě identifikuje a vlastně zrazuje Radúze před Runou, podruhé, když způsobuje zvrat v osudu Radúzově, když dává Mahuleně nalezený klíč k Radúzovým okovům. Vratko se tak svým druhým výstupem řadí vědomě na stranu dobra, lásky, pravdy a spravedlnosti proti zlobě a násilí.

Zato Nyolin zásah do děje se jeví jako náhodný, postavou vědomě nemotivovaný, neboť je výronem mateřské lásky, která však může ve své bezbřehé slepotě i zabíjet. Paradoxně se u ní klad mění v zápor (líbá syna a tím naplňuje kletbu) a záporný čin v klad (v návalu obav o syna podetne strom, a tím zachrání Mahulenu). Její funkce v dramatu se podobá roli Vratkově, neboť obě tyto postavy způsobují pád a zároveň i záchranu hlavních hrdinů. Vratko se však charakterizuje jako postava sám svou řečí, způsobem, jak mluví, Nyola tím, jak jedná. Zeyer využívá pestřejší paletu

plastičtějších prostředků, jimiž postavy charakterizuje, své postavy - sochy nejen v jemnějších obrysech tesá, ale i koloruje.

Hlavním námětem pohádky je láska, silný milostný cit, který nejen člověka posiluje v jeho životních strastech, ale je mu i záchranou, útočištěm, nakonec i smyslem života samého. „*Co jsou všechny ty divy a zázraky proti tomu jedinému, největšímu, který se nazývá láska? ...Nesmírný dech lásky oživuje vše, jí všechno žije, všechno zmírá. Je láska život a smrt, proto ta rozkoš plná bolesti, ta bolest plná rozkoše! Jak vysoko nese nás, jak daleko!*“ – napsal Zeyer na jiném místě.⁸ Láska však nepřichází samozřejmě, ale člověk o ni musí bojovat, protrpět se k ní. Neboť: „*Je blahem láska vždy, i když ji nutno krví zaplatit a slzami a hořem bez konce!*“ (Tamtéž)

Zeyer však není pouze básníkem lásky, ale i básníkem smrti. V jeho dramatických tragédiích – v *Doni Sanči*, *Neklanovi* jde láska ruku v ruce se smrtí, vzájemně se ve svém účinku umocňují a násobí. Adorace smrti v celém Zeyerově díle má až barokizující příděch blažené smrti, smrti utěšitelky, v jejíž konejšivé náruči najde trpící člověk úlevu. „*Nechápu dobře, jak se může smrt zdát tak velkým zlem. Znáš bolesti trpčí. Myslím, že to, co se nazývá útěchou, jest možná jen v tom, začneme-li svou bolest, své utrpení milovat. Zoufati, zdá se mi, že není nic jiného než nenávidět své utrpení. To milování bolesti jest asi, co se v křesťanství nazývá bráti svůj kříž na sebe. Je v tom melancholická sladkost*“, napsal Zeyer v roce 1892 Anežce Čermákové-Slukové v dopise, určeném pro tehdy už nemocnou a osleplou Karolínu Světlou.⁹

Symbiózu lásky a smrti chápe zpravidla Zeyer ve smyslu smrt jako oběť, v *Radúzovi a Mahuleně* především jako oběť pro záchranu milovaného člověka. V nebezpečí smrti se ocitají oba milenci, ale láska je silnější než smrt a umírání, láska nad smrtí vítězí svou vytrvalostí a intenzitou. Radúz, přikovaný ke skále, se ve svých strastech obrací k Mahuleně, její jméno je mu pilířem, který pomáhá, aby nepropadl zoufalství. Když Mahulenu ztratí a její obraz mu násilně vymizí z paměti, ztrácí pro něho i život smysl. Pro Mahulenu je rovněž Radúz osou a smyslem jejího života. Ač má povahu něžnou a snivou, její láska není pasivní, musí za ni a pro ni podstoupit zkoušky a projít utrpením, především se musí o ni utkat se svou matkou- v rovině citové i skutkové. Mahulena opět dokumentuje

⁸ F. X. Šalda: *J. Zeyer, Radúz a Mahulena*. Literární listy 19, č. 15, s. 245-246, 1.6. 1898. In: *Kritické projevy 4, 1898-1900*. K vydání připravil Rudolf Havel. 1. vydání: Praha, Melantrich 1951, s. 143-146.

⁹ Marie Kalašová: *Julius Zeyer, Myšlenky ze spisů jeho*. Praha 1903.

v porovnání s Radúzem Zeyerovo zaujetí pro vznešený ženský typ, který zastihuje pasivního mužského hrdinu svou noblesou a vnitřní pevností. Dotvrzuje Zeyerovo feminní myšlení, kdy bezesporu k němu doléhaly feministické tóny, zaznívající intenzivně v literatuře z konce 19. století, konkrétně ozvuky pojetí ženy a vztahu mezi mužem a ženou, kdy žena je muži oporou a spasitelkou, jak to např. ve své vrcholné tvorbě prezentovala Karolínou Světlou, jíž byl Zeyer zejména ve svých začátcích ovlivněn.

Radúz a Mahulena je bezesporu Zeyerovým nejpoetičtějším dramatem pokud jde o námět, nejlyričtějším co do zpracování, nejvypjatějším v otázkách náladovosti, snivosti emocionálnosti. Jedná se vskutku, jak podotkl Šalda, o "báseň v próze", a to v dramatické próze silně rytmizované. Zeyerovi se zde podařilo svou vizi poetického dramatu dát do souladu s dramatickým nervem, a tak vzniklo dílo, které zaujme jak čistou krásou básnických hodnot, tak i eticky ušlechtilým tónem svého pohádkového námětu. Za sto let jeho trvání dostalo se mu kolem stovky nastudování, z nichž mnohé inscenace měly i experimentální charakter (např. v Městském divadle v Brně v r. 1997). Drama bylo v roce 1971 převedeno do podoby televizního filmu s vynikajícím hereckým obsazením, pod režijním vedením J. Weigla. Ke zvýšení jeho půvabu a jevištní přitažlivosti nemalou měrou přispěla i hudba Josefa Suka, která povýšila toto pohádkové drama na melodram a provází je od samého začátku. Tehdy mladičkový třia-dvacetiletý Suk začal v létě roku 1897 po vyjití *Radúze a Mahuleny* v Květech pracovat na jeho hudebním doprovodu. Do hudby promítl svou lásku k Otýlii Dvořákové a toto šťastné ztotožnění s milostným citem hrdinů přineslo neobyčejné výsledky. „Vytvořil tak novou a svéráznou formu melodramatickou. Třebas jeho hudba neplyne nepřetržitě, přece těsně přilnutí k jednotlivým myšlenkám díla dalo Sukovi možnost vytvořit hudební dílo ucelené.“¹⁰

¹⁰ *Dopisy Julia Zeyera Karolíně Světlé (1892-1898)*. K vydání připravila Simona Hatanová, úvodní stať Jiří Janáček. Liberec, Česká beseda 1999, 49 s.