

ZEYER, Julius

Radúz a Mahulena

Slovenská pohádka o čtyřech jednáních

(čas. 1896 – prem. 1898)

Pohádková hra o lásce silnější než kletba, zasazená do období slovenského dávnověku.

Theatralia [21 / 2018 / 1, Supplementum]

Radúz a Mahulena je čtyřaktová hra s prologem a dvěma proměnami odehrávající se v bájně době slovenského dávnověku před příchodem Maďarů v království tatranském a magurském. Děj dramatu je rozprostřen na rozsáhlé časové ploše; druhé a třetí jednání následuje několik měsíců po prvním a čtvrté jednání až po roce od třetího. Dramatický prostor textu tvoří divoká tatranská příroda s horskými štíty v pozadí a rozkvetlé zahrady plné stromů u některého z královských paláců. V prologu na scéně vystupuje personifikovaná postava Pohádky, jež příběh zasazuje do kontextu indoevropské mytologie a uvádí diváka do děje. První jednání začíná ráno na rozkvetlé louce, kde sluha Radovid nalezne spícího magurského krále Radúze. Oba se přitom nacházejí na území nepřátelského tatranského království, kam při lovu Radúz zabloudil a kde navíc zabil bílého jelena, jedno ze tří posvátných zvířat patřících třem dcerám krále Stojmíra: Prije, Živě a Mahuleně. V úvodním dialogu proto rozrušený Radovid Radúzovi objasňuje důvod dávného nepřátelství tatranského vladaře Stojmíra k Radúzovu otci, aby ho upozornil na nebezpečí, které jim zde hrozí. Kdysi totiž oba současní vladaři milovali stejnou dívku, Nyolu, která si nakonec za muže vyvolila Radúzova otce. Odmítnutý Stojmír pak pojal za manželku zlou Runu, jež neustále rozdmýčkala jeho nenávisť vůči bývalému příteli. Brzy nato jsou Radúz i s Radovidem skutečně zajati Stojmírovou družinou a Radúz je uvržen do žaláře. Předtím se však ještě setkává s krásnou Mahulenou, která jej dojme svým soucitem. Ve druhém jednání se Mahulena od dobros-

dečného dřevorubce Vratka dozvídá, že Radúze přikovali ke skále a královna Runa vhodila zakletý klíč od jeho pout do propasti, odkud se jej Vratkovi podařilo vytáhnout a který mu následně Mahulena uzme. O chvíli později pak Runa v rozhovoru s králem Stojmírem prozrazuje pravý důvod své nenávisti k Radúzovi – stále totiž žárlí na Stojmírovu lásku k Nyole, která jej ani po letech neopustila. Zároveň podezírá Mahulenu z lásky k Radúzovi a rozhodne se ji krutě vytrestat. Pošle ji proto za Radúzem s pohárem plným jedu, o němž Mahuleně namluví, že má léčivé účinky. Nápoj se však po přelití do křišťálu sám roztříští a v první Proměně Mahulena Radúze osvobodí z jeho pout. Na útěku je ale zastihne rozzuřená Runa a oba prokleje: Radúz má na Mahulenu zapomenout poté, co jej políbí jiná žena: „Nemenší bude tvoje utrpení, ač bolestnou ti bude záhadou! Jakmile milující ženy celující ret se dotkne tváře tvé, tu běže moje kletba počátek! V tom okamžení zapomeň se ji, a znát ji nebudeš, svou Mahulenu, bys na ni třeba neustále hleděl!“ Ve třetím jednání Radúz a Mahulena doputují do Magury, kde se stanou svědky pohřbu Radúzova otce. Ve druhé Proměně se pak mladý králevic setkává s truchlící matkou, královnou Nyolou, a následkem jejího polibku zapomene na Mahulenu, na niž se ani v její přítomnosti nedokáže rozpomenout. Zoufalá a opuštěná Mahulena se pak za dlouhého lkaní postupně promění v topol. Ve čtvrtém jednání, odehrávajícím se po roce za měsíční noci, se sklíčená královna Nyola radí s Radovidem o Radúzově záhadné nemoci a jeho podivném vztahu, který chová k topolu

rostoucím v zámecké zahradě. Radúz totiž již řadu měsíců většinu svého času tráví pod jeho větvemi, kde si ve spánku dokáže vzpomenout na Mahulenino jméno. Zakletá Mahulena mu zde šeptá tajemství, které jí prozradila matka země, že uzdravit jej může pouze její krev. Rozzelená Nyola se nakonec rozhodne topol porazit a, navzdory Radúzovu odporu, do něj zatne sekeru. Z topolu se ozve Mahulenin hlas a krev z něho prýstící Radúze uzdraví, zlomí Runinu kletbu a promění Mahulenu opět v lidskou bytost. Všichni pak šťastně odcházejí do zámku.

Radúze a Mahulenu Zeyer koncipoval především jako apoteózu lásky, kterou v souladu se svou dosavadní tvorbou chápal jako ideální cit zcela oproštěný od všednosti tohoto světa. Ve svém pohádkovém dramatu přitom vycházel – jak bylo pro jeho tvorbu charakteristické – hned z několika různorodých předloh. Základní dějová kostura příběhu je převzata ze *Slovenských pohádek a pověstí* (1857) B. Němcové – především z pohádek *Šurina pan král a Otolienka* a *Mahulena krásna panna*, odkud Zeyer přejal i jméno hlavní hrdinky. Radúzovo jméno zase našel ve *Slovenských povestech* Škultétyho a Dobšinského (1896), konkrétně v pohádce *Radúz a Ludmila*. Důležitý inspirační zdroj pak pro Zeyera představovala dramata indického básníka Kálidásy (4. – 5. století n. l.) *Šakuntalá* a *Urvasi* (do češtiny přeložená roku 1873 a 1890), jež se slovenskými pohádkami mají několik styčných bodů – především stěžejní motiv kletby a zapomenutí. Tyto shody chápal Zeyer jako doklad vzájemné příbuznosti mytologie indoevropských národů, z níž ve hře vytvořil vlastní syntézu slovenských a indických pramenů a obohatil je o některé další motivy z jiných kulturních oblastí – například prométheovský motiv v podobě připoutaného Radúze ke skále si vypůjčil z antické mytologie. Svůj tvůrčí postup pak naznačil již v prologu, kde Pohádka označuje Slovač za „rodnou sestru árijského toho lidu, jenž pije z Gangy“ a sebe samu za ses-

tru pohádek íránských, skandinávských, řeckých a keltských. Navzdory proklamované slovenské lokalizaci proto hra neobsahuje téměř žádné prvky tvořící lokální kolorit; i postava Vratka, „muže z lidu“, je silně stylizována (volnou analogií je možné spatřovat např. ve stavbách folklórní secese architekta Dušana Jurkoviče, rozvíjející tradiční tvarosloví osobitým a svrchovaně uměleckým způsobem). Jak je pro Zeyerovu tvorbu typické, dramatu výrazně dominují ženské postavy. Královna Runa je modelována jako silná a démonická žena, jež ovládá nejen slabošského krále Stojmíra, ale svým jednáním silně zasahuje především ústřední milostnou dvojici. Na rozdíl od ostatních postav je psychologicky dobře prokreslena – její zlá povaha je motivována především zhrzenou láskou. Aktivní roli hraje též její protipól, krásná a jemná Mahulena, jež se dokáže své matce vzepřít, a silnou postavu představuje rovněž královna Nyola, zasahující v závěru rozhodujícím způsobem do děje. Mužské postavy jsou naproti tomu spíše pasivní: citlivý Radúz je většinu hry ve vleku událostí, stejně jako král Stojmír; Radúzův otec se pak příznačně ve hře objeví pouze jako mrtvola na márách. Ústřední dramatický motiv představuje Runina kletba. Její zrušení není výsledkem uvědomělého úsilí (Nyola podtínající strom netuší, co způsobí), ale především oslavou milující matky země. Motivem sepětí člověka a stromu autor akcentoval mýtus, v němž spatřoval prapůvodní spojení árijského, tj. indoevropského člověka se zemí a přírodou. Radúzův i Mahulenin strastiplný proces vlastní iniciace je tak otevřen hlubinně psychologickým interpretacím – hru rámuje motiv krve Mahulenina posvátného jelena na začátku a samotné Mahuleny proměněné ve strom na konci, důležitou roli zde hrají rovněž sny jakožto projekce vlastního nevědomí, silná vazba obou hrdinů na matku atd. S „kosmopolitním“ zpracováním lásky souzní též parnasistní prvky, typické pro Zeyerovu tvorbu, především knižnost, exkluzivnost a dekorativnost. Hra je řadou svých rysů (např.

rozsáhlými výstupy, dlouhými monology, vyjádřením hereckých akcí replikami a minimem scénických poznámek) blízká knižnímu dramatu. Její čtenářskou a diváckou exkluzivnost (navzdory prostotě proklamované v prologu) podtrhuje i mluva jednotlivých postav, která je, ač psána v próze, zřetelně rytmizována na pozadí lumírovského verše, zejména Zeyerova blankversu. Vysoce stylizované promluvy na sebe často strhávají pozornost na úkor dějové dramatickosti. Stylizovanost zvýrazňují také vložené písně – Vratkův popěvek a hra na labuť a pávy v prvním dějství, Mahulenina smutná píseň v prvním a před Proměnou ve třetím jednání a zpěv v královském paláci na začátku čtvrtého aktu. Texty písní s výjimkou Vratkova popěvku pak nemají folkloristickou stylizaci, jejich funkcí je zpomalit děj a navodit radostnou, tragickou či melancholickou náladu. Parnasistní poetice konvenuje též dekorativnost, blízká dobové secesi (záliba v bílé barvě apod.). V dedikaci S. H. Vajanskému autor demonstrativně vyjádřil víru ve slovenské národní vzkříšení, samotná hra se však tématu maďarského útlaku dotýká jen letmo a snahy interpretovat ji jako alegorii slovenského národa se nejeví jako průkazné.

Radúzem a Mahulenou autor organicky navazoval na svou předchozí dramatickou tvorbu, kterou charakterizuje snaha o ožívování starých divadelních forem (komedie dell'arte ve hře *Stará historie*, 1882), záliba v historických či mytologických námětech, většinou vzdálených českému prostředí místně či časově (např. čínská komedie *Bratři*, 1882), pojetí divadelní hry jako dramatické básně (tak je přímo označena hra *Sulamit*, 1883), odpor k jevištnímu realismu a ústupkům vůči měšťanskému obecnstvu. Díky důslednému uplatňování výše uvedených zásad tak stál Zeyer v české dramatické tvorbě osamoceně a jeho hry se do jisté míry odlišovaly i od dramát J. Vrchlického, s nímž ho jinak pojila společná estetická východiska a snaha o vytvá-

ření parnasistní „říše krásy“, v tomto případě na jevišti. V devadesátých letech, kam spadá vznik *Radúze a Mahuleny*, souznělo uvedení hry s vlnou zájmu o pohádková dramata, jež se úspěšně prosazovala na evropských jevištích. Zatímco dosavadní tradice dramatických báchorek, jako byl v českém prostředí například Tylův *Strakonický dudák* (1847), nalézala oblibu spíše mezi lidovým obecnstvem, moderní evropské pohádkové drama hledalo za pohádkovým dějem symbolistní vyjádření nadčasových existenciálních otázek a bylo určeno pro dospělého diváka unaveného realismem a naturalismem. Zeyerova hra s touto vlnou souzněla, zároveň se však od moderního evropského pohádkového dramatu, reprezentovaného například G. Hauptmannem (*Hanička*, 1893; *Potopený zvon*, 1896) či M. Maeterlinckem (*Pelleas a Melisanda*, 1893), poněkud lišila. Pohádkový příběh Zeyerovi nebyl zámkou k symbolickému vyjádření nadčasových pravd, ty jsou zde formulovány naopak přímočaře: „Je láska silnější než všechna nenávisť a milování kletby mocnější.“ V českém kontextu se pak Zeyerova hra řadí po bok pohádkových dramát J. Kvapila (*Princezna Pampeliška*, 1896), A. Jiráka (*Lucerna*, 1905) či J. Karáska ze Lvovic (*Sen o říši krásy*, 1907). Tematicky blízkého námětu se pak Zeyer před smrtí ještě dotkl ve hře *Pod jabloní* (1900), v níž spojil pohádkové téma s křesťanskou legendou a oslavil zde chudobu a prostou lásku k bližnímu.

Své pohádkové drama začal Zeyer psát během pobytu na zámku svého přítele a mecenáše J. Hlávky v Lužanech v roce 1896; ještě téhož roku hra vyšla časopisecky v Květech a o dva roky později měla premiéru na scéně Národního divadla. Vznik hry a její první inscenace spadá do doby zvýšeného zájmu o autorovu tvorbu včetně dramatické. Zatímco v 80. letech 19. století Zeyer těžce nesl nedostatečnou ochotu k inscenování jeho dramatických prací ze strany vedení Národního divadla (především realisticky

orientovaného dramaturga L. Stroupežnického), jež autora vedlo k dočasnému ukončení spolupráce s českou první scénou, v 90. letech se mu dostalo jisté satisfakce. Postupně docházelo k proměně diváckého vkusu a k příznivějšímu hodnocení Zeyerovy tvorby u části literární a divadelní kritiky, zejména z generace 90. let. Té Zeyer imponoval aristokratickou autostylizací, snahou o jednotu života a díla i kritičností vůči soudobé české společnosti. Na jevišti Národního divadla Zeyerovu tvorbu prosazoval především jeho přítel J. Lier, v letech 1896–1900 dramaturg této instituce. Významným argumentem pro uvedení hry se stala též úspěšná inscenace Zeyerova historického dramatu *Neklan*, premiérováno v Národním divadle v roce 1896. Vedle *Staré historie* (1882) se *Radúz a Mahulena*, jako jediná Zeyerova dramatická práce, stala trvalou součástí repertoáru a byla inscenována více než devadesátkrát. Hra byla uvedena též na zahraničních scénách – v roce 1900 v Berlíně, roku 1904 v Záhřebu, v letech 1909 a 1914 ve Varšavě a Poznani. Vedle estetických kvalit sehrála v prvních desetiletích při nasazování textu na repertoáry českých divadel jistou roli i tendence hry, vyjádřená ve věnování a prologu, jež zdůrazňovala česko-slovenskou vzájemnost. Hra se později stala také předmětem stejnojmenné filmové adaptace (1970), jež vedle hudby J. Suka též výrazně akcentovala výtvarné řešení jednotlivých záběrů, které jsou silně inspirovány secesí (v kostýmech i kompozici scénérie) a zejména v jednání královny Runy byly zdůrazněny dekadentně erotické rysy.

První uvedení hry v Národním divadle (prem. 6. 4. 1898) v režii J. Seiferta přijala dobová kritika poměrně příznivě. Recenzenti oceňovali vytříbenost a poetičnost uměleckého zpracování, jež vynikala nad běžný repertoárový průměr (-K.- 1898). Významný podíl na kladném přijetí měla též kongeniální scénická hudba J. Suka, jež výrazně přispěla k poetičnosti pohádkové

iluze (Boleška 1898). Zároveň se objevily výtky vůči délce hry (premiérové představení trvalo více než čtyři hodiny, další představení bylo nutno asi o půl hodiny zkrátit) a vhodnosti inscenování knižního dramatu na jevišti. Herecké výkony byly oceněny velmi pochvalně, zvláště vystoupení H. Kvapilové v roli Mahuleny: „Lilijově pěkný zjev tatranské princezny hraje krásná pí. Kvapilová, verše jí z úst zrovna kvetou, tak něco jako pravá stříbrná mha pohádková plyne okolo ní, když u studny zpívá tesknou píseň [...]“ (-J- 1898). Již za půl roku po pražské premiéře byla hra uvedena v Brně, následovaly inscenace v Plzni a na dalších českých scénách, po vzniku republiky též na Slovensku. Na repertoár Národního divadla se hra pravidelně vracela v řadě inscenací. V tradičním novoromantickém stylu se nesly režie G. Schmoranze (1914 a 1918), jež byly částí kritiky považované v té době již za anachronismus: „Pieta k dílu Zeyerovu ovšem byla by kázala, aby poetické této pohádky byla věnována režisérská píle co největší. To se bohužel nestalo: výprava byla sehnána ze starých oper a někteří z interpretů ani neovládali dosti bezpečně textu svých úloh“ (Jelínek 1914). Na režii V. Nováka (1924, 1931 a 1940) část kritiky ocenila pečlivost, vkus a snahu dobře se vyrovnat s jistou statičností díla: „Režie Vojty Nováka je dílo značně píle a pozornosti velmi poctivé. Budí dojem inscenátora, těžce a svědomitě se učícího, jenž zvolna roste do poloh, hodných zájmu naprosto uznalého. Nedostatek temperamentu a určité suverenity nepřekáží mu při tomto úkolu v podstatě epicko-lyrickém. [...] Zacházel dobře s veršem a zachoval, pokud se jen dalo, gradaci dikční“ (Konrád 1924). Inscenace F. Salzra z roku 1955 se pak pokoušela částečně vyjít vstříc dobovým požadavkům tzv. „lidovosti“, dočkala se však rozporuplných reakcí, neboť marxisticky orientovaná kritika jí naopak vyčetla kosmopolitismus a secesní únavu, která měla být v údajném v rozporu se Zeyerovou intencí: „Představení

připomíná spíš jakousi kosmopolitní operu, ne obraz slovenského života viděný očima lidových pohádkářů a českého básníka. [...] Kde je například poezie a prostota tatranského palouku v prvním obraze, jak se do této lidové pohádky dostává pohanský bůžek, záhadné sloupoví a exotická květena v obrazech závěrečných? [...] Mahulenu hraje V. Matulová jako ženu secenesně posmutnělou, ačkoliv bychom ji chtěli vidět jako dívku probouzejících se citů milostných, duši aktivní, činorodou, hluboce dočasně raněnou, avšak neumdlévající v boji za štěstí své i Radúze“ (Černý 1955). Poněkud rozpáčitě vyzněla i inscenace v režii K. L. Zachara v roce 1970, jež příliš nevládla napětí mezi zamýšlenou prostotou inscenace a lumírovským deklamačním stylem: „Výsledný dojem bych shrnul dvěma slovy: chladná harmonie. Režisérovo úsilí o harmonii se ruku v ruce s pozdně romantickým únikovým textem stalo cestou od konkrétnosti, od věcnosti, od skutečnosti, cestou k jevištnímu akademismu“ (Hořínek 1970). Zejména po roce 1989 se objevují radikálnější tendence k úpravám Zeyerova textu, které se projeví například i ve snaze nahradit Sukovu scénickou hudbu, v diváckém povědomí s dílem neoddělitelně spjatou, hudbou novou a otevřít tak text novým interpretacím. Jako zcela neúspěšné se ukázalo nové nastudování M. Schartové (1993), jež se pokusilo přiblížit hru divákovi i skrze zásahy do Zeyerova básnického stylu a zjednodušováním jeho syntaxe: „Naproti tomu snaha přiblížit řeč hrdinů dnešku i v syntaxi na některých místech povážlivě narušila podmanivý rytmus Zeyerových replik. Důsledkem není pouze ochuzený jazyk. Básnivý rytmus nebyl Zeyerovi ornamentem, ale navozoval právě atmosféru pohádky, jejích dávných věků, sugeroval její moudrost a upomínal na její všeplatnost. Neporozumět takovému jazyku by mohl jedině divák, který zcela ztratil cit pro mateřštinu. Nepopírám, že jsou i takoví, ale proč právě oni jsou zvoleni jako norma?“ (Mazáčová 1993; ihned po

premiéře byla hra stažena z repertoáru). Inscenace J. A. Pitínského z roku 2009 se vymezila vůči dosavadní scénické tradici textu novou hudbou V. Zouhara, v hudbě i režii se zde tradiční prvky prolínaly se zcizovacími momenty a postmoderními hříčkami: „Režie inovuje starý text v několika rovinách. Dodává mu živost a místy až téměř barbarskou divokost, která prosakuje do většiny situací. V kontrastu k této sálající síle se pak neustále rozvíjí sotva postřehnutelná ironie a nadsázka, obé pak spolehlivě ruší deklamativnost a patos staré pohádky. A konečně způsob, jakým jsou hudební vstupy vkomponovány do děje, je často nečekaný, a o to působivější. Například Prolog je zpívaný a část prvního jednání je pojata v duchu melodramu, kdy herci mluví od pultů a zvolna přecházejí k divadelní akci“ (Machalická 2009). Z mimopražských provedení vynikají inscenace M. Hynšta, který *Radúze a Mahulenu* režíroval několikrát (v Jihlavě, Ostravě a Brně). Řada tvůrců se v současné době pokouší o adaptace Zeyerovy hry do jiných hudebně-dramatických žánrů (např. muzikálové zpracování S. Moši a P. Ulrycha či úpravy pro baletní soubory). Zatím poslední uvedení v Národním divadle Brno z roku 2011 v režii M. Kukučky a L. Trpišovského pokračovalo v linii provokativních postmoderních přepisů klasických dramatických textů: „poetika postmoderního vícehlasu je zde učebnicová. Inscenace spíše než provázaností interpretace a novostí zaujme otevřeností a hravostí, místy i snahou šokovat“ (Lollok 2012).

Dobová literární a divadelní kritika zprvu výrazněji nerefletovala slovenskou lokalizaci hry a její protimaďarský náboj obsažený v prologu a soustředila se spíše na otázku absence moderní psychologie v díle, jako například F. V. Krejčí, jemuž byla „psychologie této hry tak cizí a vzdálená, neboť necítíme z ní symbolicky vyjádřený kus psychologie dnešního člověka“ (-K.- 1898). Teprve v roce 1900 upozornil na

domnělou symboličnost hry A. Pražák. Radúze chápal jako alegorické ztělesnění slovenského lidu, připoutaného ke skále, Mahulenu pak jako duši tohoto lidu, která jej vysvobodí, nezřekne-li se lid své snivosti a nebude-li se mísit s jinými národy (Pražák 1901). Tato poněkud násilná interpretace však nebyla všeobecně přijata, literární historici se především soustředili na hledání pramenů a předloh Zeyerova díla. Zásadní příspěvek k indickým pramenům *Radúze a Mahuleny* uveřejnil orientalista A. Janáček: „Představoval jim [tj. divákům] prostou chatu tichého lidu s prostým srdcem. V úžasu nepozorovali, že vidí jen mistrnou kopii dokonalého originálu neznámého malíře, k němuž básník jen v náznacích odkazoval“ (Janáček 1933). V 50. letech byla hra vyzdvižována marxistickými interprety, neboť jako jedno z mála Zeyerových děl nebyla „zatížena“ náboženskou a kosmopolitní tematikou; zejména v osobě Vratka vykladači spatřovali žádoucí prototyp postavy z lidu a šťastnějšího bližence Samka ze *Tří legend o krucifixu* (1892): „Vratko je pro Zeyera postavou novou. Je jakousi předzvěstí dělnických postav z pozdějších *Trojích pamětí Víta Choráze*, v nichž básník je překvapen tím, co nalezl v srdci prostých lidí – nádeníků“ (Vaculín 1955). Pozdější interpretace akcentovaly pojetí hry jako báje o lásce silnější než nenávisť, jako například K. Krejčí: „Pokud bychom v tomto díle chtěli najít skutečně dobově aktuální smysl, pak by nejspíše byl v závěrečné sentenci o sňe lásky, překonávající zlobu kletby“ (Krejčí 1961), zdůrazňovaly též souvislosti s dobovými evropskými kulturními proudy (Tureček 1999) i s kontextem Zeyerovy tvorby (Vlašínová 2003).

VDÁNÍ: *časopisecká:* Květy 1896, č. 2–5, s. 220–230, 269–281, 380–389, 506–514 * *knížní:* Šimáček 1898; Orbis 1955 a 1959; SNKLHU 1961; *Deset z národního*, Albatros 1983; *Pohádkové drama*, NLN 1999; Tribun EU 2007, 2009 a 2014; Artur 2006 a 2012; Dobrovský 2013 * *souborná:*

Dramatická díla III, Unie 1906, 1917, 1919, 1922, 1928, 1931, 1939 a 1947; *Zlatoroh*, Albatros 1981 * *agentážní:* ČDLJ 1951; Dilia 1953 a 1983 * *scénáře:* (lout. úpr. F. Budínský) ČDLJ 1954; (lout. úpr. A. Eliášek) ČDLJ 1956; (lout. úpr. V. Polednová) Ústřední loutkové divadlo 1979 * *programy:* (úpr. S. Moša a P. Ulrych) MD Brno 1998; (úpr. S. Moša a P. Ulrych) MD Brno 2016.

PŘEKLADY: *polsky:* *Raduz i Mahulena: baśń słoweńska w 6-ciu obrazach*, přel. W. Nawrocki, Biblioteczka Powszechna Warszawskiej Spółki Wydawniczej, Warszawa 1904 * *slovensky:* *Radúz a Mahulena: Slovenská povest' v štyroch dejstvách*, přel. A. Halaša, Matica slovenská, Martin 1949; *Radúz a Mahulena: Slovenská rozprávka v 4 dej.*, přel. I. Šafár, Osveta, Martin 1957.

INSCENACE: *české:* 6. 4. 1898, ND Praha, r. J. Seifert; 3. 10. 1898, ND Brno, r. K. Lepil; 11. 4. 1900, Plzeň, r. V. Budil; 22. 12. 1903, ND Brno, r. J. Malý; 10. 8. 1904, Frýdova spol., Pardubice, r.?: 23. 12. 1904, Plzeň, r. J. Pulda; 21. 3. 1907, ND Brno, r. A. J. Frýda; listopad 1908, Pištěkovo lidové div. Praha, r. F. Lacina; 11. 1. 1909, ND Brno, r. A. J. Frýda; 4. 5. 1910, ND Brno, r. J. Malý; 23. 9. 1912, Plzeň, r. M. Nový; 10. 3. 1914, ND Praha, r. G. Schmoranz; 17. 1. 1915, ND Brno, r. F. Lacina; 26. 5. 1918, ND Praha, r. G. Schmoranz; 16. 6. 1922, NDMS Ostrava, r. K. Jířikovský; 27. 9. 1922, Olomouc, r. G. Schmoranz; 20. 5. 1923, ND Brno, r. V. Skoch; 8. 6. 1924, ND Praha, r. V. Novák; 24. 10. 1928, Olomouc, r. F. Salzer; 7. 2. 1931, ND Praha, r. V. Novák (k 30. výr. smrti J. Zeyera); 12. 9. 1933, Plzeň, r. J. Škrdlant; 6. 3. 1934, Olomouc, r. S. Langer; 19. 9. 1934, ND Brno – Na hradbách, r. A. Klimeš; 7. 5. 1940, MD Vinohrady, Dramatická škola pražské konzervatoře, r. J. Novák, 1940; 21. 3. 1941, ND Brno – Na hradbách, r. A. Klimeš; 26. 4. 1941, ND Praha, r. V. Novák; 2. 2. 1944, NDMS Ostrava, r. M. Wasserbauer (obn. prem. 21. 9. 1945);

1. 1. 1948, Horácké div. Jihlava, r. M. Hynšt; 12. 2. 1948, ND Brno – Na hradbách, r. O. Zitek; 28. 10. 1948, České Budějovice, J. Heyduk; 23. 11. 1948, Liberec, r. A. Klimeš; 8. 5. 1949, Opava, r. A. Brož; 25. 3. 1951, Kladno, r. Z. J. Vyskočil; 15. 6. 1952, Olomouc, r. K. Jernek; 28. 10. 1952, Benešov, r. V. Novák; 6. 3. 1953, NDMS Ostrava, r. M. Hynšt; 26. 9. 1953, České Budějovice, r. E. M. Bergerová; 26. 3. 1955, Hradec Králové, r. M. Pásek; 28. 4. 1955, Mladá Boleslav, r. J. Němeček; 27. 5. 1955, ND Praha, r. F. Salzer; 22. 6. 1957, Most, r. I. Bureš; 11. 1. 1958, Karlovy Vary, r. J. Roy; 14. 6. 1958, Uherské Hradiště, r. M. Jonáš; 20. 9. 1958, Beskydské div. Nový Jičín, r. K. Neubauer; 22. 11. Horácké div. Jihlava, r. L. Skrbková; 11. 10. 1959, Pardubice, r. Z. Bittl; 27. 4. 1960, Plzeň, r. V. Špidla; 30. 4. 1960, ND Brno – Na hradbách; r. M. Hynšt; 23. 1. 1966, Opava, r. I. Bureš; 7. 7. 1966, České Budějovice, r. M. Fridrich (prem. na scéně s otáčivým hledištěm v Českém Krumlově); 3. 7. 1966, ND Brno – Na hradbách, r. M. Hynšt (obn. prem.); 3. 7. 1968, r. M. Fridrich (prem. na scéně s otáčivým hledištěm v Českém Krumlově); 5. 10. 1968, Kladno, r. F. Vicena; 9. 1. 1970, ND Praha, úpr. a r. K. L. Zachar; 25. 4. 1970, Horácké div. Jihlava, r. L. Panovec; 11. 9. 1971, Cheb, r. E. Němec; 17. 1. 1974, Div. studio JAMU, r. J. Mazlová; 20. 4. 1974, Div. bratří Mrštůků Brno, r. M. Pásek; 27. 4. 1974, Gottwaldov, úpr. a r. P. Pecháček; 3. 6. 1977, České Budějovice, r. M. Fridrich (prem. na scéně s otáčivým hledištěm v Českém Krumlově – obn. prem.); 22. 6. 1978, NDMS Ostrava, r. M. Hynšt; 12. 4. 1979, Příbram, úpr. a r. R. Rouček; 21. 9. 1979, Ústí nad Labem, r. N. Snítíl; 25. 2. 1984, Uherské Hradiště, r. P. Rut; 21. 4. 1984, Cheb, r. P. Pecháček; 15. 9. 1987, Šumperk, r. F. Čech; 1. 4. 1988, ND Brno – Na hradbách, úpr. a r. V. Věžník; 17. 4. 1993, NDMS Ostrava, r. R. Lipus; 25. 11. 1993, ND Praha, r. M. Schartová; 28. 5. 1994, Liberec, r. P. Šimek; 23. 9. 1994, Mladá Boleslav, r. M. Dočekal; 15. 10. 1995, Opava, r. B. Jansa; 5. 6. 1998, Olomouc, úpr. a r. M. Tarant; 27. 10. 2001, Uherské Hradiště, r. I. Stránský; 28. 2. 2004, Cheb, r. V. Herajtová; 6. 11. 2004, Šumperk, úpr. a r. M. Weimann; 18. 10. 2008, Pardubice, úpr. a r. M. Tarant; 18. 6. 2009, ND Praha, r. J. A. Pitínský; 21. 10. 2011, ND Brno – Na hradbách, r. M. Kukučka a L. Trpišovský; 26. 5. 2018, Hradec Králové, r. T. Karpianus * *jinojazyčné*: 20. 3. 1924, Slovenské národné divadlo, Bratislava, r. J. Hurt; 1. 9. 1931, Slovenské národné divadlo, Bratislava, r. J. Škoda; 10. 12. 1955, Krajinské divadlo, Nitra, r. P. Haspar; únor 1956, Košice, J. Grešák; 10. 11. 1956, Nová scéna, Bratislava, r. M. H. Lekvencová; 14. 2. 1958, Dedinské divadlo, r. T. Bok; 23. 3. 1963, Teatr im. Aleksandra Fredry, Gniezno, r. D. Szabanowa; 20. 4. 1963, Štátne divadlo Košice, r. A. Chmelko.
- ADAPTACE: rozhlasové:** *Radúz a Mahulena*, 1946, ČSR, r. J. Bezdíček; *Radúz a Mahulena*, 1955, ČSR, r. O. Hoblík; *Radúz a Mahulena*, 1957, studio Domovina, r. L. Šíp; *Radúz a Mahulena*, 1973, ČSR, r. J. Berger; *Radúz a Mahulena*, 1998, Čro, r. M. Jahodová * **filmové:** *Radúz a Mahulena*, 1959, r. F. Filip a V. Leraus; *Radúz a Mahulena*, 1970, r. P. Weigl * **baletní:** *Radúz a Mahulena*, 29. 1. 1976, ND Praha, chor. P. Weigl; *Radúz a Mahulena*, 8. 4. 1983, ND Brno – Janáčkovovo div., chor. J. Kyselák; *Radúz a Mahulena*, 8. 5. 1986, Ústí nad Labem, chor. H. Machová; *Radúz a Mahulena*, 23. 6. 1988, České Budějovice, chor. A. Landa; *Radúz a Mahulena*, 15. 10. 1989, Olomouc, úpr. a chor. P. Veleta; *Radúz a Mahulena*, 25. 3. 2006, Plzeň, chor. a r. J. Horák; *Radúz a Mahulena*, 6. 3. 2009, Olomouc, chor. a r. J. Horák; *Radúz a Mahulena*, 29. 3. 2009, Opava, chor. a r. M. Tomsa * **loutkové:** *Radúz a Mahulena*, 1. 10. 1979, Ústřední loutkové divadlo Praha, r. J. Filipi * **muzikálové:** *Radúz a Mahulena*, 8. 11. 1997, MD Brno, úpr. P. Ulrych, r. S. Moša;

Radúz a Mahulena, 12. 2. 2004, Příbram, úpr. P. Ulrych, r. S. Moša; *Radúz a Mahulena*, 18. 6. 2016, MD Brno, úpr. P. Ulrych, r. S. Moša.

LITERATURA: recenze: F. Zákrejs, *Osvěta* 1896, 2. díl, s. 1122; -až-, *Samostatnost* 1898, č. 16., s. 128; J. Boleška, *LN* 1898, 30. 4., s. 1–2; K. Kamínek, *ModRve* 1898, č. 2, s. 51; -K.- (F. V. Krejčí), *Rozhledy* 1898, č. 15, s. 709–710; Nemo (K. B. Mádl), *Zlatá Praha* 1898, č. 23, s. 275; F. X. Šalda, *LitListy* 1898, č. 15, s. 145–146; -ech- (V. Štech), *Světovoz* 1898, č. 23, s. 272; -J- (J. Vodák), *Čas* 1898, č. 12, s. 227–228; -z-, *Lumír* 1898, č. 21, s. 252; O. Fischer, *ČesRev* 1914, č. 6–7, s. 447–448; H. Jelínek, *Lumír* 1914, č. 6, s. 284–286; J. Kodíček, *Přehled* 1914, č. 22, s. 399–400; -ý-, *Samostatnost* 1914, č. 12., s. 9; E. Konrád, *Cesta* 1924, č. 48, s. 694–695; -jv.- (J. Vodák), *České slovo* 1931, 19. 2., s. 8; -jbs- (J. B. Svrček), *České slovo* 1934, 25. 9., s. 8; O. Šourek, *Venkov* 1941, 29. 4., s. 7; F. Černý, *VečPra* 1955, 30. 5., s. 3.; Z. Hořínek, *Divadlo* 1970, č. 3, s. 53–59; B. Mazáčová, *DN* 1993, č. 22, s. 5; J. Machalická, *LN* 2009, 30. 6., s. 11; M. Lollok, *SAD* 2012, č. 2, s. 28–32 * **předmluvy/doslovy:** I. Vaculín, in J. Zeyer, *Radúz a Mahulena*, *Orbis* 1955, s. 113–122; K. Krejčí, „Drama lásky k slovenskému lidu“, in J. Zeyer, *Radúz a Mahulena*, *SNKLHU* 1961, s. 7–24; D. Tureček, „Radúz a Mahulena. Povaha a souvislosti tex-

tu“, in *Pohádkové drama*, *NLN* 1999, s. 368–382 * **studie:** A. Pražák, „O symbolismu Z. Radúza a Mahuleny“, *Lumír* 1900/1901, č. 35, s. 422–423 a č. 36, s. 434–436; A. Janáček, „Indické prameny Zeyerova Radúze a Mahuleny“, *ČČM* 1933, s. 226–250; M. Zelenka – H. Mikulová, „Zeyerovo Slovensko – realita nebo mýtus?“, *Opera slavica* 1996, č. 3, s. 29–33; D. Vlašínová, „Slovenské inspirace Julia Zeyera“, in *Česko-slovenské vztahy, Evropa a svět*, *FF MU* 2004, s. 165–170; F. Všeticka, *Celístvost celku. O kompoziční poetice českého dramatu*, *Fontána* 2012, s. 22–28 * **kapitoly:** V. Müller, „Radúz a Mahulena“, in F. Götz – F. Tetauer, *České umění dramatické. Činohra*, Šolc a Šimáček 1941, s. 99–101.

KONTEXT: dějiny: O. Fischer, *Činohra Národního divadla do roku 1900*, *ČS* 1983, s. 288–291; F. Černý – L. Klosová (eds.), *Dějiny českého divadla III*, *Academia* 1977, s. 292 * **monografie:** J. Voborník, *Julius Zeyer*, *Unie* 1907, s. 247–249; B. Fučík, *Zeyer dramatik*, dis. práce, *Praha* 1927; R. B. Pynsent, *Julius Zeyer. The Path to Decadence*, *Moutnon*, *Hague* 1973; D. Vlašínová, *Julius Zeyer dramatik*, *ISTENIS* 2003; J. Kudrnáč et al., *Julius Zeyer, lumírovský básník v duchovním dění Evropy*, *Host* 2011 * **předmluvy/doslovy:** D. Tureček, „Historický kontext, žánrová charakteristika pohádkového dramatu“, in *Pohádkové drama*, *NLN* 1999, s. 333–348.

Michal Fránek