

Všetička, František

## Radúz a Mahulena Julia Zeyera

In: *Česko-slovenské vztahy, Evropa a svět*. Pospíšil, Ivo (editor); Zelenka, Miloš (editor); 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2004, pp. 191-195

ISBN 80-210-3328-2

Stable URL (handle):

<https://hdl.handle.net/11222.digilib/133350>

Access Date: 24. 02. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

## Radúz a Mahulena Julia Zeyera

FRANTIŠEK VŠETICKA (OLOMOUC)

Devadesátá léta 19. století znamenají ve sféře dramatu nástup dramatické báchorky symbolistního a novoromantického zaměření. Na evropském kontinentě se přibližně ve stejnou dobu objeví trojice tvůrců, kteří uvedou v život tuto neběžnou žánrovou formu. Patří k nim Gerhard Hauptmann, Maurice Maeterlinck a Hugo von Hofmannsthal. Každý v poněkud jiném společenském a uměleckém prostředí se obrací k dramatické fabuli, jež má zprostředkovat autorův ponor do psýchy svých postav, která je ponejvíce velice příbuzná duševním stavům a pochodům jejich současníků. G. Hauptmann přichází s hrami Haniččino nanebevzetí a Potopený zvon, M. Maeterlinck píše dramata *Princezna Maleine* a *Sedm princezen*, v Rakousku pak H. von Hofmannsthal uvádí hry *Bloud a smrt* a *O čem snila nevěsta*. Některá z těchto dramát jsou u nás překládána a uváděna.<sup>1</sup>

Pohádková dramatická výpověď symbolistní a novoromantické ražby inspiruje i tvůrce domácí. Roku 1897 má na scéně Národního divadla premiéru *Princezna Pampeliška* Jaroslava Kvapila. Rok předtím Julius Zeyer píše a časopisecky v Květech publikuje dramatickou báchorku *Radúz a Mahulena*, která měla premiéru 6. dubna 1898 rovněž na scéně Národního divadla. Téhož roku vyšla také knižně.

J. Zeyer námětově čerpal ze slovenských lidových báchorek, zejména ze *Slovenských pohádek a pověstí* Boženy Němcové. Inspiraci z této báchorečné sféry pak spojil s antickou bájí o Prometheovi přikovaném ke skále, s námětem, jenž je odvozován ze starobyklých pověstí iránských národů.

Vůdčí téma své hry vložil Zeyer do úst svému protagonistovi Radúzovi, který v 2. dějství oponuje královně Runě slovy: „*Je láska mocnější než nenávisť...*“ Tuto stěžejní myšlenku opakuje v závěru hry Mahulena: „*Je láska silnější než všechna nenávisť a milování kletby mocnější!*“<sup>2</sup> Dvakrát vyslovenou větu-téma Zeyer tektonicky zdůraznil tím způsobem, že ji umístil do koncovek jednotlivých dějství – do koncovky 2. a 4. dějství. Navíc ji zvýraznil tím, že větu dal pronést stěžejním postavám dramatu.

Introdukce hry má snový ráz – Radúz spí v lesnatém tatranském údolí a zdá se mu nepokojný sen, že sna blouzní o tryskající horké krvi. Posléze procítá, ale vše další se odvíjí jako sen. Nejen introdukce dramatické báchorčky, ale báchorka celá má charakter snu.<sup>3</sup>

Zeyerova pohádka do sebe vstřebává další příbuzné žánry – hned v introdukci je jím hádanka. Představuje ji Vratkova hádanka o třech groších. V daném případě spoluutváří hádanka introdukci dramatu, jindy může spoluutvářet strukturu celé hry (Gozziho *Turandot*).

Dalibor Tureček při zmínce o tvaru Radúze a Mahuleny poznamenává, že Zeyer „*rezignoval na členění do výstupů či výjevů, a tím text i po stránce grafického rozvržení přiblížil normám epické poezie*“.<sup>4</sup> K tomu je třeba dodat, že Zeyer si byl zároveň vědom, že v Radúzi a Mahuleně jde o dramatický text, a proto v něm kladl důraz na stěžejní syžetové momenty, zejména na moment prvního napětí, moment vrcholného napětí a moment posledního napětí.

Momentem prvního napětí je výjev, v němž královna Runa označí Radúze za zločince, který zabil posvátného jelena („*To byl on, ten zlo-syn!*“). K tomuto výjevu dojde ještě v Radúzově nepřítomnosti.

Kletba Runy z konce 2. dějství představuje moment vrcholného napětí. V daném případě tento moment zároveň plně odpovídá výstavbě dramatického textu, neboť to, co v pohádce nebo komedii vrcholí tragicky či nepříznivě, končí v klasickém dramatu zcela opačně.

Momentem posledního napětí je posléze scéna, v níž královna Nyola zatne sekyru do topolu. Zeyer ji vložil do závěru 4. dějství.

Stojí za povšimnutí, že hybným činitelem v závažných syžetových momentech jsou matky obou hrdinů. Runa a Nyola jsou v dramatu daleko aktivnější než Radúz a Mahulena. Tato převrácená skutečnost má obdobu i v ostatní Zeyerově tvorbě, v níž ženy jsou obvykle aktivnější než mužské postavy.

Radúz a Mahulena jako celek tvoří architektonickou dyádu, to znamená, že se štěpí do dvou polovin, a to podle místa děje. První a druhé dějství se odehrává v tatranském království, 3. a 4. v království magurském. První půle vrcholí kletbou, druhá vysvobozením Mahuleny ze stromu, tj. zrušením kletby. Toto geografické a mentální rozvržení si v proměně 2. dějství uvědomuje Radúz, když k Mahuleně krátce před příchodem královny Runy pronáší: „*Před námi ráj, za námi zatracení!*“

První polovina hry je od druhé oddělena tragickým okamžikem – smrtí Radúzova otce, jenž je pochován v proměně 3. dějství.

S lokálním rozvržením na část tatranskou a magurskou souvisí i frekvence hlavních postav – královský pár Runa a Stojmír vystupují jen v první části, královna Nyola pouze v druhé.

Zeyerova dramatická báchorka se štěpí nejen na dvě poloviny, z hlediska architektonického jsou to navíc poloviny se symetrickou tendencí, neboť obě prostřední dějství zahrnují po jedné proměně a v obou případech jde o proměnu s tragickým obsahem – v 2. dějství obsahuje proměna kletbu Runy, v třetím pohřeb Radúzova otce:

1	2	3	4
-	P	P	-

Druhá polovina hry je výrazně jednotná, neboť k oběma dějovým metamorfózám dochází v koncovech jednotlivých dějství. V koncove 3. dějství se Mahulena mění v topol, v koncove čtvrtého se z topolu opět stává dívkou.

V druhé části architektonické dyády vystupuje navíc chór, konkrétně v proměně 3. dějství. Chór má u Zeyera několik složek, jsou jimi Mužští, Jiní, Jiné, Starci apod., teprve později se stává chór jednotným tělesem označovaným substantivem Lid. V závěrečné fázi proměny, tj. po odchodu pohřebního průvodu, zůstává na scéně pouze torzo chóru, její ženská část, která soucítí se zavrženou Mahulenu.

Chór má v *Radúzi a Mahuleně* několikerou funkci: oznamuje královu smrt a její příčinu, vyslovuje obavy z budoucnosti, komentuje dění na scéně – královnin příchod, později příchod královců, hořekuje spolu s královnou, zaujímá proměnlivé postoje – nejprve proti Mahuleně brojí, pak ji lituje. Chór přitom prochází celou proměnou 3. dějství.

Chór a jeho funkci přejal Zeyer z antického divadla; z antické mytologie převzal zase prometheovský mýtus, který uplatnil ve scéně Radúzova připoutání ke skále.<sup>5</sup>

Někteří inscenátoři ve snaze docílit většího dramatického spádu se uchylují k tomu, že odstraňují chór. Tak např. postupoval Michael Tarant, v jehož olomoucké inscenaci funkci chóru přejala postava vědmy.<sup>6</sup> Představení samo bylo zajímavé svým jednotným secesním tvarem, který mu vtiskl zejména kostymér Tomáš Kypta (s největší pravděpodobností byl inspirován filmem Petra Weigla).

Dramatická báchorka se neobejde bez anticypace, v *Radúzi a Mahuleně* se královně Runě v 2. dějství snilo o dceři Mahuleně a vypráví o tom Stojmírovi: „*Mně zdálo se, že vinula jsem k srdci dítě, tiché, s tak pokor-*

*nýma očima, jak má je Mahulena, a s výkřikem a v hrůze vzbudila jsem se, neb uštklo mě to dítě jako had zuby tak ostrými a hluboce tak do srdce! Ach, ještě cítím to, a mráz mi tělem jde.*" Předjetí tohoto druhu je anticipací přímou, jež se naplní ještě v témže dějství, přesněji řečeno v proměně tohoto dějství. Navíc jde o přímou anticipaci snového původu, která koresponduje se snovou introdukcí. Obě snové vize obsahují něco znepokojivého, varujícíchho.

Zeyer své drama také zarámoval; vzhledem k tomu, že jeho námět je veskrze tragický, zarámoval je obrazem krve. Na začátku jde o krev Mahulenina jelena, na konci o krev Mahuleny; na začátku je krev zprostředkovaná, hovoří o ní Radúz ve svém vyprávění, na konci jde však o krev skutečnou.

Předchozí rámuující prvek je doprovázen dalším, jímž je Radúzovo procitání. Na začátku Radúz procitá ze sna; na konci dochází u něho k rozpomenutí, když jeho matka zatne sekyrou do topolu, je to v podstatě jiný druh procitnutí. Krátce před touto scénou Radúz usne pod Mahuleniným topolem a pak ze spánku procitá pronášeje Mahulenino jméno. V závěrečné složce je tak rámuující prvek znásoben, což souvisí s finálním vyzněním dramatu.

Zeyer uplatnil ve své hře také aliterační propriální řadu, která vychází ze jmen obou hlavních postav. *Radúz* je v dramatu aliteračně spjat s *Radovidem*, *Mahulena* pak s *Magurou*. První dvě jména poukazují na spojitost kralevice s jeho sluhou; druhá dvě posléze naznačují, že *Mahulena* míří do *Magury*, že spojí svůj osud s magurským kralevicem a magurským prostředím.

Aliterační propriální řada je v *Radúzi a Mahuleně* sice nebohatá, ale ucelená, neboť se vztahuje na oba titulní hrdiny. Pozoruhodná je v tomto případě druhá řada, neboť *Mahulena* spojitost s magurským krajem jakoby souvisela s její proměnou v součást tohoto kraje, *Mahulena* při této metamorfóze do magurské země posléze přímo vrostle.

Aliterační propriální řada je záležitost zvukomalebná, jež bezprostředně souvisí s promluvou Zeyerových postav, značně rytmizovanou a často se členící v zeyerovský blankvers, v pětistopý nerýmovaný jamb. Básník používá blankversu jen na zcela vymezených místech – v dialozích určitých postav a na vyhraněných místech děje. Dalibor Tureček jeho použití konkretizoval těmito slovy: „*Frekvence blankversu může také napomáhat odlišit mluvu jednotlivých postav: blankvers je hojnější v rámci replik obou titulních hrdinů a zejména pak v promluvách královny Runy. Tyto tři ústřední postavy se tak mírou stylizace jazyka odlišují od ostatních; zároveň se otvírá i prostor pro jejich odlišení mírou stylizace hereckého projevu.*

vu. Blankvers je konečně hojněji užíván i v emocionálně vypjatých dějových pasážích (ve scéně Radúzova ukování ke skalnímu štítu ve druhém jednání či v rámci dialogu Nyoly s Radúzem nad mrtvolou Magurského krále v jednání následujícím).<sup>7</sup> Vedle těchto případů má blankversový spád také a především věta-téma:

*Je láska mocnější než nenávisť*

| U — | U — | U — | U — | U — |

F. X. Šalda považoval Julia Zeyera za romantika: „Souvisí svým literárním charakterem zřejmě se západním evropským romantismem: jeho historický a kulturně psychologický smysl, jeho pitoreskní koloristický styl, přizpůsobující se každé době a každému národu, jeho exotismus i výlučně umělecké a aristokraticky exkluzivní nazírání na život a na společnost, jeho smysl krajního senzitivního patosu a nadprůměrných, železně důsledných vášní, jeho podřadování intelektu pod cit a emoci i způsob, jakým rozum a logika slouží vášni a podporují její všemohoucnost a důslednost – to všecko jsou charakteristické znaky romantismu. Právě jako jeho smysl pro lid, jeho poezii, tradice, názor, umění a kulturu, jeho naivní živelně citění a hluboký silný patos primitivismu, je také romantického původu. Romantismus první uvedl lid do literatury i do historie.“<sup>8</sup>

Zeyer je romantik a ještě spíše novoromantik. Radúz a Mahulena je dílo novoromantické. Novoromantismus, zejména Zeyerův, oživoval staré mýtické a báchořečné látky. Podobnou cestou v téže době šli Jaroslav Kvapil a Alois Jirásek, který je ovšem na rozdíl od Zeyera a Kvapila realističtější a historicky konkrétnější.

Zeyerův novoromantismus ovlivňuje i výstavbu díla, což se projevuje už velmi obecným vymezením tématu (viz větu-téma). Novoromantismus oživuje dále klasické tektonické prostředky, v *Radúzi a Mahuleně* je to především antický chór, dodávající námětu na starobylosti a mýtičnosti. Oba rámuující prvky mají rovněž romantickou podnož – krev jelena a Mahuleny, Radúzovo dvojí procitnutí. S novoromantismem je konečně spjata i rytmičtější prozaického textu.

Uvedené komponenty se pochopitelně objevují i v tvorbě jiných autorů, novoromantismus však funkci těchto prostředků zvýrazňuje a znásobuje. V každém případě to platí o novoromantismu Julia Zeyera.

