

UNIVERZITA KARLOVA
PEDAGOGICKÁ FAKULTA
KATEDRA ČESKÉ LITERATURY

TÉMA: PROMĚNY ČESKÉHO DRAMATU NA PŘELOMU
DEVATENÁCTÉHO A DVACÁTÉHO STOLETÍ

Vedoucí diplomové práce: Doc. PaedDr. Jaroslava Hrabáková, CSc.

Autorka: Helena Slavíková, roz. Vocolová
Praha 6, Mládeže 21
7. ročník, ČJ – OV
denní studium

Praha 2006

ČESTNÉ PROHLÁŠENÍ

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci zpracovala samostatně a že jsem uvedla všechny prameny použité literatury.

V Praze

23. listopadu 2006

PODĚKOVÁNÍ

Děkuji za odborné vedení a za ochotnou pomocnou ruku i potřebné povzbuzování při vypracování této diplomové práce pí. Doc. PaedDr. Jaroslavě Hrabákové, CSc.

Obsah	4
1. Úvod	6
2. Drama na přelomu devatenáctého a dvacátého století	7
2.1. České drama přelomu století.....	7
2.2. Postavení pohádkového dramatu v české kultuře.....	8
2.3. Pohádkové hry v evropském kulturním areálu.....	11
3. Strakonický dudák	13
3.1. O autorovi díla – Josefu Kajetánu Tylovi.....	13
3.2. Strakonický dudák.....	15
3.3. Dramatický konflikt.....	16
3.4. Dramatické postavy.....	17
3.5. Prostředí.....	22
3.6. Pohádkové motivy.....	23
3.7. Jazyk dramatu.....	25
4. Princezna Pampeliška	27
4.1. O autorovi díla – Jaroslavu Kvapilovi.....	27
4.2. Princezna Pampeliška.....	28
4.3. Dramatický konflikt.....	30
4.4. Dramatické postavy.....	32
4.5. Prostředí.....	38
4.6. Pohádkové motivy.....	40
4.7. Jazyk dramatu.....	40
5. Radúz a Mahulena	42
5.1. O autorovi díla – Juliu Zeyerovi.....	42
5.2. Radúz a Mahulena.....	42
5.3. Dramatický konflikt.....	46
5.4. Dramatické postavy.....	47
5.5. Prostředí.....	51
5.6. Pohádkové motivy.....	52
5.7. Jazyk dramatu.....	54
6. Lucerna	56
6.1. O autorovi díla – Aloisi Jiráskovi.....	56
6.2. Lucerna.....	57

6.3. Dramatické postavy.....	60
6.4. Prostředí.....	66
6.5. Pohádkové motivy.....	66
7. Závěr.....	70
8. Anotace.....	74
9. Klíčová slova.....	75
10. Bibliografie.....	76
10.1. Prameny.....	76
10.2. Literatura.....	76

1. Úvod

Tato diplomová práce se zabývá proměnou pohádkového dramatu na přelomu devatenáctého a dvacátého století. Jejím úkolem ale nemělo být vytvoření uceleného přehledu divadelních her zhruba v období mezi roky 1894 – 1919, jež vyhovují žánru hry s kouzelnými motivy, ani detailního popisu literárních směrů, které do daného žánru zasahovaly. Jádrem diplomové práce je rozbor čtyř zvolených pohádkových dramát, které zastupují různé přístupy k literárním žánrům, což bylo hlavním kritériem při jejich výběru. Zabývám se zde těmito dramaty: Princezna Pampeliška Jaroslava Kvapila, která je symbolistní variantou pohádkového dramatického žánru, jeho novoromantický podtyp Radúz a Mahulena Julia Zeyera a Lucerna Aloise Jiráska, která měla nejbliže k textům starších kouzelných her, neboť se v ní prolínají tradiční a moderní způsoby výstavby dramatu. Jako předchůdce těchto modernistických pohádkových her byl zařazen Strakonický dudák aneb Hody divých žen od Josefa Kajetána Tyla. Úvodní část tvoří stručný přehled o situaci českého dramatu na přelomu století, na něž navazuje kapitola o postavení pohádkových her v české kultuře, které se začaly stále výrazněji prosazovat v činoherním repertoáru. Tato úvodní teoretická část obsahuje rovněž stručné pojednání o kouzelných hrách, které se na přelomu devatenáctého a dvacátého století začaly objevovat v evropském kulturním areálu.

Praktickou část práce tvoří rozборы jednotlivých pohádkových her. Jejich uspořádání je chronologické – podle doby vzniku, ale rovněž podle jejich uvedení na jeviště Národního, v případě Tylova dramatu Stavovského divadla (Strakonický dudák aneb Hody divých žen 1847, Princezna Pampeliška 1897, Radúz a Mahulena 1898 a Lucerna 1905). Každé z nich je věnován samostatný oddíl.

V závěru práce jsem se zaměřila především na společné rysy her, podobnost ústředních motivů, shody v charakteristice postav a prostředí, v němž žijí. Poslední rámcové poznámky se týkají oblíbenosti jednotlivých her, jejich přijetí publikem a literární kritikou.

Na některých místech práce se objevují poznámky o pramenech, z nichž bylo při zpracování textu čerpáno.

2. Drama na přelomu devatenáctého a dvacátého století

2.1. České drama přelomu století

Tato kapitola byla zpracována s použitím pramenů, z nichž je v některých částech textu parafrázováno. Jsou to díla: *Pohádkové drama* (edice Česká knižnice, editoři Martina Sandlerová a Jiří Kudrnáč, vydalo nakladatelství Lidové noviny, Praha, 1999), *Lucerna – program Národního divadla* (vydalo Národní divadlo - Činohra, Praha, 2001) a slovník *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník* (editor Petr Pavlovský, vydalo Libri / Národní divadlo, Praha, 2004).

Na přelomu devatenáctého a dvacátého století došlo na poli českého dramatu k nebyvalému rozkvětu. S nástupem realismu a především moderních směrů devadesátých let i let pozdějších se vývoj české dramatické tvorby velmi rychle proměnil. V časovém období od devadesátých let devatenáctého století do vzniku samostatného Československa se v české dramatice objevilo hned několik různých uměleckých směrů. V devadesátých letech doznívala literární činnost lumírovské generace, dále se vyvíjela realisticko – psychologická dramatika, prosazovala se dramatika impresionistická a světlo světa spatřila i tvorba symbolisticky zaměřená. Těsně před rokem 1918 se přihlásili o slovo rovněž dramatikové, jejichž tvorba měla nejbliže k expresionistickému zaměření.

Ještě nikdy v předchozí historii českého dramatu se v tak krátkém časovém údobí neprojevovalo tolik různých uměleckých směrů a tvůrčích osobností. Jednotlivé umělecké směry se v tehdejší dramatice nestřídaly v jasně vyhraněných časových intervalech, ale překrývaly se a také vzájemně ovlivňovaly.

Silný vliv měla na dramatickou tvorbu daného období symbolistická poetika, jež se projevila snahou o vytvoření dramatu symbolistického typu. Druhou významnou tendencí byla lyrizace dramatu, snaha o zachycení nejen trvalých, ale i proměnlivých nálad jednajících postav, jež připravovaly pozadí pro samotnou dramatickou akci.

~~Kromě~~ Kromě sociálně laděných divadelních her se v Čechách objevily také hry dekadentního rázu, které se omezovaly na okruh estetických hodnot a distancovaly se od jakýchkoli mimouměleckých tendencí. Obecně lze ale říci, že v české dramatice konce devatenáctého a začátku dvacátého století převažovaly hry sociálně angažované, které se zapojily do procesu národní kolektivity v nacionálním i morálním směru.

Moderní dramatika se obracela nejen k starším typům dramatické produkce, ale také k jiným literárním útvarům, zvláště k lyrice a epice.

Romantické drama, založené na dramatické zápletce a neočekávaném zvratu děje, vystřídal drama realistické, zachovávající pevnou strukturu děje.

Lyrizace dramatu české tvorby se ale prosadila⁶ nástupem-symbolistické dramatiky. Složitý děj ustupuje do pozadí, v poměrně jednoduchém a přehledném konfliktu a volně plynoucím ději se uplatňuje obratný jazyk symbolistické poetiky a celé drama spěje k básnické typizaci postav.

2.2. Postavení pohádkového dramatu v české kultuře

Stále výrazněji se začala profilovat skupina her, kterou lze charakterizovat jako pohádkové drama, určené však dospělému publiku. Od počátku dvacátého století si hry s pohádkovými náměty získávaly stále významnější místo na poli^r umělecký náročného^m činoherního^m repertoáru. Pohádkové drama prožívalo období prudkého rozmachu nejen v české kultuře, ale i v evropském kontextu.

Tento žánr měl už tehdy relativně bohatou tradici. Fantaskní prostředí a pohádkové postavy byly pro divadlo vždy velmi přitažlivé. Divadelní hry s kouzelnými motivy tvořily velkou část repertoáru jak barokního divadla, tak i měšťanské dramaturgie první poloviny devatenáctého století. Ve své době byli nejpopulárnějšími dramatiky pohádkového dramatu Calderón de la Barca, Carlo Gozzi, Johann Nepomuk Nestroy, Ferdinand Raimund a v českém prostředí Josef Kajetán Tyl a Václav Kliment Klicpera.

V období Moderny získalo zobrazení nadpřirozena úplně jinou podobu i funkci. V porovnání s dříve vzniklými dramatickými báchorkami obrozenského typu už nebylo autorským záměrem bavit široké publikum ani jej vychovávat k národní uvědomělosti. Na přelomu devatenáctého a dvacátého století se pohádkové drama pozvedlo a stalo se součástí náročného a výlučného umění, jehož charakteristickým rysem nebyl pouze příklon k látkám, postavám a zápletkám pohádek či mýtů.

Velkou proměnou prochází jeden z klíčových motivů, a to je sen. Hlavní protagonisté starších báchorkovitých příběhů, v našem případě mladý dudák Švanda z Tylova Strakonického dudáka, snili kvůli tomu, aby mohli být nakonec probuzeni a přivedeni zpět z ciziny do rodného domova a obyčejné každodenní reality. Snivost Princezny Pampelišky nebo Radúze a Mahuleny byla úplně jiného druhu. Podobala se spíše úniku před realitou do nezávislého pohádkového světa, jenž je plný prožitků.

Mohli bychom zde hovořit o symbolistně-impresionistickém modelu fantaskních her, která proměnila podobu jednotlivých dramatických textů. K typickým rysům této varianty her patřilo zřejmě oslabení úlohy dramatického děje, které bylo kompenzováno důrazem na psychologii

dramatických postav a také lyrizací literárního stylu. V kompozici se objevuje velké množství rozsáhlých monologů, je zde důraz na symbolickou roli rekvizity a přírodního či jiného prostředí vůbec. Téma pohádkových her bylo pravidelně soustředěno k niterným problémům lidské existence.

Důležitou roli hrála při jevištním uvedení pohádkových dramát a moderního repertoáru vůbec hudební a výtvarná složka inscenace. K řadě pohádkových dramát komponovali původní scénickou hudbu přední skladatelé. K Zeyerově pohádce o velké lásce Radúze a Mahuleny komponoval hudbu J. Suk, ke Kvapilově Princezně Pampelišce složil hudbu B. Foerster a o hudební složku Jiráskovy Lucerny se zasloužil K. Kovařovic. Scénická hudba měla u těchto pohádkových her zdůrazňovat estetickou stránku celku a zesilovat jeho uměleckou povahu. Celkovou emocionální atmosféru hry pak zdůrazňovala světla, barevnost kostýmů nebo dekorací na jevišti.

Významné zásluhy za rozvoj pohádkového dramatu připisují divadelní teoretici především Jaroslavu Kvapilovi, který působil nejen jako autor kouzelných her, ale rovněž jako jejich režisér i dramaturg. V Národním divadle inscenoval kupříkladu Maeterlinckovy i Hauptmannovy kouzelné hry, napsal libreto k Dvořákově Rusalce (1901), pohádkovou féerii Sirotek (1906) a především Princeznu Pampelišku (1896). Téměř ve stejné době byla uvedena na jevišti Národního divadla další z nejvýznamnějších lyricko-impresionistických pohádkových her, Radúz a Mahulena Julia Zeyera (1898), která si získala mezi diváky velkou popularitu. Zeyer napsal ještě o tři roky později dramatickou báchorku s náboženskými motivy Pod jabloní.

Byla to doba, v níž si ještě pevné místo stále udržovaly starší kouzelné hry, zvláště dramatické báchorky Tylovy, které byly pravidelně inscenovány jak většími divadly, tak i ochotnickými soubory. Na přelomu devatenáctého a dvacátého století se tedy oba typy pohádkových dramát na jevištích divadel potkávaly.

Vrátíme se ale k pohádkovému dramatu přelomu století, které sice mělo několik společných rysů, ale nepředstavovalo vnitřně sourodý celek. Jeho jednotlivé prvky se více či méně odlišovaly a vytvářely řadu odlišných variant a autorských stylů, hraničících někdy s jinými dobovými dramatickými žánry.

Sloučení podnětů z různých typů dramatu objevujeme kupříkladu u Jiráskovy Lucerny, která si našla cestu mezi několika odlišnými žánrovými klíči a spojila v sobě prvky hned několika estetických norem. Ve srovnání se symbolistní dramatickou pohádkou v Kvapilově či Zeyerově stylu prokazovala pouze velmi vzdálenou spřízněnost. Jirásek vnímal oblibu symbolistních jevištních pohádek a dobře znal i jejich poetiku. I tak ale nepodlehł této módní vlně impresionistického lyrismu a spíše v rozporu s ní čerpal ze staršího typu dramatických báhorek, které diváka oslovovaly

přitažlivými dějovými zvraty. Zároveň se ale poučil realistickým dramatem své doby.

Volbou tohoto žánru se Jirásek vyhýbal modernistickým -existenciálním krizím symbolistních dramatických báchorek. Chtěl zapůsobit na širší, tradičně zaměřené publikum a šel v Tylových stopách, když zdůrazňoval národně-výchovnou funkci dramatu, jak tomu bylo u staršího typu kouzelných her.

Tyto starší kouzelné hry byly narozdíl od symbolistních pohádkových dramát vnímány jako konvenční až pokleslá produkce první poloviny devatenáctého století. Tvořily početní převahu v divadelním repertoáru nejen v Čechách, ale i ve střední Evropě. Jejich rozvoj byl spojen s takzvaným předměstským lidovým divadlem a jednotlivá dramata vyhovovala spíše nenáročnému a nepříliš vzdělanému divákovi.

Starší typ kouzelných her prožíval svůj vrchol v době, kdy působili umělecky nejvyzrálejší autoři tohoto žánru V. K. Klicpera a především J. K. Tyl, tedy v letech 1820 – 1850. Už v této době byly ale hry s pohádkovými motivy kritikou odsuzovány, neboť vycházely ze sentimentálního dramatu a neslučovaly se s představou divadla jako umělecky prestižní a národně výchovné instituce.

Přibližně od poloviny devatenáctého století nalézaly kouzelné hry své útočiště už jen v divadelních arénách, na předměstských scénách a v provinčních divadlech, kde se po celou druhou polovinu století udržely spolu s módními operetami. Na přelomu devatenáctého a dvacátého století se tedy v některých českých městech střetávaly, i když většinou v různých divadelních ústavech, starší i nový typ pohádkových dramát. Nový typ těchto kouzelných her si ale v porovnání se svým předchůdcem získal podstatně uznávanější postavení, a to jak ze strany kritiky, tak ze strany divácké obce.

V roce 1913 uvedl Jaroslav Kvapil na jeviště Národního divadla podstatně upravenou verzi Tylova Strakonického dudáka. Přizpůsobil dílo duchu symbolistních dramatických báchorek a potlačil v původním Tylově textu úlohu dramatického děje a vypustil i některé zpěvy. To, že byl Kvapilův počín jedinou tehdejší úpravou starší kouzelné hry v moderním hávu, svědčí mimo jiné o stálé oblibě Strakonického dudáka.

Po první světové válce se už diváci setkali s pohádkovými dramaty jen na jevišti Divadla na Královských Vinohradech, kde působil Jaroslav Kvapil v letech 1921 – 1927. Uvedl zde své dvě starší režie Lucerny a Strakonického dudáka, k původním novinkám se už ale nevrátil. Konec tedy lyricky snivým dramatickým báchorkám zlomu století...

2.3. Pohádkové hry v evropském kulturním areálu

Abychom nezůstali pouze na domácí půdě, zmíním se stručně také o pozici kouzelných her na evropských jevištích.

Význačnou osobností spojenou s žánrem pohádkového dramatu je Bernard Hauptmann, autor dvou úspěšných symbolistních her Haniččino nanebevzetí (1893) a Potopený zvon (1897). Po těchto dvou hrách následovaly ještě další, ne ovšem už tak úspěšné jako jejich předchůdkyně. Byly to Nebohý Jindřich (1902), Griselda (1909) nebo A Pipa tančí (1918).

Hlavní Hauptmannovo veršované drama je příběhem o nenaplněné lásce zvonaře Jindřicha a víly Routičky, který končí tragickou smrtí všech klíčových postav. Způsob, jakým Hauptmann představuje kouzelný svět, nám připomíná ledacos z domácí produkce. Víla Routička, jež obdivuje své krásné vlasy a láká při zpěvu k měsíci mrzutého vodníka, připomíná úvodní výstup prvního jednání Dvořákovy a Kvapilovy Rusalky.

Jiným z vůdčích představitelů modernistického pohádkového dramatu je Maurice Maeterlinck, jenž vytvořil kouzelné hry Princezna Maleina (1889), Arianna a Modrovous (1899) a hlavně Modrý pták (1908). Poslední zmiňovaná hra je alegorickým příběhem stylizovaným jako sen dvou malých dětí. Měla se stát symbolickým divadlem světa. Děj se odehrává v různých prostředích, jako kupříkladu v krajině mrtvých, v říši budoucnosti nebo v pohádkovém zámku Královny noci. Herci představovali lidské bytosti, tradiční pohádkové postavy (čarodějnice a strašidla), ale také několik domácích i divokých zvířat, ožvlé „duše“ předmětů i rostlin a nemalý počet alegorických postav (války, nemoci, profánní a ušlechtilá štěstí). Specifikou Maeterlinckovy hry byly náročné jevištní efekty. Na jevišti ožívaly předměty a jednaly jako dramatické postavy, objevovaly se zde fantaskní kouzelné krajiny a nenarozené děti měly v doprovodu alegorizovaného Času proplouvat bránou zrození. Modrý pták byl symbolem nesnadno rozpoznatelného a téměř neuchopitelného štěstí.

Na předvedení snů a fantazií dramatických postav se zaměřil rakouský dramatik Hugo von Hofmannsthal v díle O čem snila nevěsta (1896) a především ve hře Bloud a smrt (1893), kde mimo hlavního hrdiny a jeho sluhy vystupují pouze tři mrtví, kteří vytvářejí pásmo retrospektivních fantazijních vidin. U dalšího dramatu, Sobejdiny svatby (1899), čerpal látku z arabských Pohádek tisíce a jedné noci. Sobejdina svatba se volně přiblížila Kvapilově Princezně Pampelišce. V obou dílech se objevuje motiv nenaplněné lásky a také provedení hlavní ženské postavy, jež postupně umírá citovým strádáním.

Hry všech těchto evropsky proslulých autorů (Hauptmanna, Maeterlincka i Hofmannsthal) se k českému publiku dostaly alespoň v tištěném překladu,

x) mimo + tr pác - mimo hrdinu

kromě + l. p. - kromě hrdiny

na jevišti byly uváděny ne tak často, jak by si někteří představovali. Zvláště autoři seskupení kolem Moderní revue viděli v těchto hrách ideální žánr, který se shodoval s jejich náročnou představou o povaze moderního dramatu a zároveň představoval protiváhu jevištnímu realismu.

3. Strakonický dudák aneb Hody divých žen

3.1. O autorovi díla – Josefu Kajetánu Tylovi

Při zpracování této kapitoly jsem čerpala především z učebnicových textů *Česká literatura od počátků k dnešku* (edice Česká historie sv. 4, nakladatelství Lidové noviny, Praha, 1998 – II. díl, *Rané obrození*, Jaroslava Janáčková), *Literatura 19. a počátku 20. století (od romantiků po buřiče)*, Vladimír Prokop, O.K.- Soft, Sokolov, 2000 – kapitola *Romantismus v českých zemích*) a z díla *Strakonický dudák aneb Hody divých žen*, Josef Kajetán Tyl, nakladatelství Albatros, Praha, 1979 - z doslovu Františka Kožíka *O životě J.K. Tyla a jeho díle*).

Josef Kajetán Tyl se narodil roku 1808 v Kutné Hoře. Vystudoval gymnázium a nastoupil studium práv, které ale nedokončil. Přijal místo vojenského účetního v pražských kasárnách a současně se věnoval divadlu. V této oblasti se uplatnil všestranně: jako herec, režisér, dramaturg, kritik, překladatel i autor dramát. V letech 1835 – 1837 byl ředitelem českého ochotnického Kajetánského divadla, jež založil se svými přáteli, později byl dramaturgem ve Stavovském divadle.

V revolučním období se stal Tyl poslancem říšského sněmu. Když na počátku padesátých let začala platit Bachova nařízení (cenzura, vyhození českých herců apod.), odešel Tyl z Prahy a poslední léta svého života strávil opět ve službách kočovného divadla. Jako politicky „nespolehlivý“ přitom v roce 1851 nedostal vlastní koncesi. Na konci svého života byl vystaven šikanování, policie ho vedla jako státu nebezpečnou osobu, žil v bídě a roku 1856 zemřel v Plzni.

Josef Kajetán Tyl žil pro divadlo již od mlada, kdy hrál ochotnický divadlo. Stal se členem Hilmerovy kočovné společnosti, poté byl členem dalších kočovných souborů, s nimiž cestoval i po Německu a severní Itálii. Pro potřeby jeviště přeložil, upravil a adaptoval přes padesát her. Z počátku se orientoval hlavně na hry romantické a na prestižní repertoár (roku 1835 přeložil veršem Shakespearova Krále Leara). Po roce 1836 překládal spíše hry líbivé, nejčastěji volené z repertoáru předměstského divadla ve Vídni. Tam byly populární hry o polepšení se zpěvy. Při zčešťování vídeňského repertoáru zápasil Tyl s nedostatečným technickým vybavením českých scén a s nerozvinutostí češtiny (neměla kupříkladu výrazy pro přeložení řeči salonu a řeči spodiny).

V obdobných stopách šel Tyl jako autor divadelních her. Krajně smíšené publikum českého divadla nebylo možné trvaleji oslovovat romantickým dramatem s výjimečným hrdinou. Tyl jako mladý několik takových her ve verších napsal (kupříkladu Čestmír). Úspěchů dosahoval s hrami o polepšení, v nichž člověk neobyčejných schopností ve vážných zkouškách

pozná, že cennější než sláva a moc je obyčejný život a bezpečí domova. Takto Tyl zužitkoval pro české drama biedermeierovské žánry lokální frašky, her o polepšení a her kouzelných, kterými Evropu první polovina 19. století zasahovalo a ovlivňovalo vídeňské předměstské divadlo.

Na vídeňskou lokální frašku navazovala Fidlovačka aneb Žádný hněv a žádná rvačka (1834). Tento příběh dvou zamilovaných mladých lidí je zasazen do období právě probíhající nuselské slavnosti pražských ševců. Otec mladíka, český švec Kroutil, a poněmčilá teta dívky, máselnice Mastílková, jsou znepřáteleni. Všechny rodinné neshody jsou ale nakonec překonány a zamilovanému páru nestojí nic v cestě. Z ^{in k. 1841} nářevů Ladislava Škroupa, které celou hru prostupovaly, zaujala od počátku píseň Kde domov můj? Postupně se stala slavnostní písní Čechů a po roce 1918 částí státní hymny. Hra se ale dlouho v českém divadelním repertoáru neudržela.

Za stupňujícího se napětí před rokem 1848 vznikaly Tylovy dramatické obrazy ze současnosti (Paní Marjánka, matka pluku, Pražský flamendr, Bankrotář, Chudý kejklíř, Paličova dcera), jejichž inspirace byla rovněž vídeňská. Z daného okruhu Tylových her je nejznámější Paličova dcera. Hlavní hrdinka se snaží vzít na sebe vinu otce, který se v zoufalství stal paličem, což se jí ovšem nepodaří. Stará se ale o své osiřelé sourozence a nakonec dojde uznání i štěstí.

K času vypjaté politické akce kolem roku 1848 se obracely jednak Tylovy hry z českých dějin, jednak dramatické báchorky. V historii hledal Tyl analogie k současnému zápasu (Kutnohorští havíři, Drahomíra a její synové apod.). Premiéru hry Jan Hus ve Stavovském divadle sledovaly před divadlem zástupy lidí, na něž se nedostaly vstupenky. Titulní ^{partitura} řek této hry stojí za myšlenkou demokracie a svobody s představou, že svou obětí posílá ideje, které hájí.

K dobově nejúspěšnějším patřily Tylovy dramatické báchorky. Jimi navázal autor na kouzelnou zpěvohru, ve vídeňském repertoáru zdomácněnou od konce 18. století (Kouzelná flétna W. A. Mozarta) a na pohádkové hry se zpěvy. I když se zde v pohádkovém rouše střetávají dobré a zlé síly a vystupují tu nadpřirozené bytosti, těžištěm tématu je obraz z lidového, většinou venkovského života. V podstatě šlo o spojení romantického pojetí lásky s realistickými záběry životní skutečnosti. Mezi tyto Tylovy pohádkové hry patří Jiříkovo vidění, Lesní panna, Tvrdohlavá žena, ale především hra, jež je dodnes neodmyslitelnou součástí našeho kulturního dědictví, a to je Strakonický dudák aneb Hody divých žen. *myšlenka, že se každá dívka musí stát v té chvíli panna*

Josef Kajetán Tyl byl představitelem sentimentálního, romantického pojetí literatury. Jeho největší význam spočívá v divadelní tvorbě. I přes četné konflikty a přes osobní strádání přispěl jednoznačně ke zvýšení úrovně české scény, ale i divadelního života. *byl to člověk, který se snažil*

nebo x hrdina

nebo hrdina zamiloval?

Z hlediska uměleckého nebyl Tyl nijak vynikajícím talentem, ale ve vývoji divadla má nezastupitelný význam. Jeho veškerá aktivita směřovala k požadavku, aby české divadlo mělo v národní společnosti své důstojné místo a poslání. A pro naplnění tohoto svého cíle musel mnohdy slevit ze svých požadavků a přizpůsobit se vkusu často primitivního obecnstva.

Za hlavní funkci her považoval Tyl vlastenectví, buditelství a didaktičnost. Současně s tím je nutné připomenout, že Tyl akcentoval především jazykovou složku obrození, vždyť v té době hovořily česky pouze nejchudší vrstvy měst a venkova.

Tylovou osudovou smůlou bylo, že česká literatura a české divadlo potřebovaly takového umělce přinejmenším již o jedno desetiletí dříve. Svým dílem zkrátka uvízl v náručí národního obrození, čímž byl dán i jeho pohled na funkci literatury a divadla obecně. Nepřekročil tu hranici, za níž už neplatí pojmy jako sentiment, výchova a obrozenecké vlastenčení a kde jedinou uznávanou hodnotou je výrazná tvůrčí individualita. Jednoduše se nesešel s vhodnou dobou, přišel už poněkud pozdě. Je však dobře, že vůbec přišel.

3.2. Strakonický dudák

Při zpracování této kapitoly jsem použila těchto pramenů: doslov Jiřího Frejky k dílu *Strakonický dudák aneb Hody divých žen*, Josef Kajetán Tyl, Státní nakladatelství dětské knihy, Praha, 1950) a *Spisy Josefa Kajetána Tyla*, svazek nazvaný *Dramatické báchorky* (sv. 19, editor Jiří F. Franěk, SNKLHU, Praha, 1953). Z druhého zmiňovaného díla je v části o původu jména Švanda použita parafráze.

Nejslavnější Tylova hra *Strakonický dudák aneb Hody divých žen* měla premiéru 21. listopadu 1847 na jevišti Stavovského divadla. Tato národní dramatická báchorka o třech dějstvích byla autorovým prvním pokusem o vytvoření dramatické báchorky vůbec.

Obrozenecká literatura obrátila brzy pozornost k folklóru a Tyl zahajuje stvořením Strakonického dudáka celou řadu svých dramatických báchorek. Lákal ho žánr lidové hry se zpěvy už od dob Fidlovačky a Strakonickým dudákem se k němu opět vrátil.

V díle se odrážejí dobové problémy, jak je Tyl v tehdejší době vnímal. Podrobuje kritice současnou češtinu a útočí proti všem, o nichž platí „povrchu se mnoho leskne, vnitřku je to dým“, nebo proti těm, co pěstují češtinu pro holý zisk. K vyslovení těchto a podobných myšlenek používal Tyl především písní, kompozičně dobře vystavěných, v závěru jednotlivých slok

stvořit není říct co vytvořit
Tyl vytvořil (napisal) by, on je nestvořil

často zesílených refrénovým veršem, který měl v sobě pointu celého smyslu skladby.

Kritické momenty báchorky tu však nestojí ve středu hry. Hlavním smyslem díla, kterému bylo poprvé tleskáno v předvečer politických událostí revolučního roku 1848, je oslava české země a českého lidu.

Tylova dramatická báchorka slučuje obrazy lidového života plné humoru a veselí s čarovným působením nadpřirozených postav.

K volbě báchorky o Švandovi přivedla Tyla zřejmě všeobecná známost této postavy v lidovém prostředí. Se jménem Švanda se můžeme setkat již v Jungmannově slovníku a s faustovsky laděným příběhem dudáka a očarovaných dud v Hněvkovského básni Dudák, jež vyšla roku 1820. O dudáku Švandovi (tentokrát bez očarovaného hudebního nástroje) panoval již dříve příběh podle lidového vyprávění a roku 1840 jej otiskl Jakub Malý v Dennici. Ostatní pohádkové motivy – dítě vzešlé z lásky lesní víly a člověka, proměnění lesní panny za provinění v polednici a pak v divoženku, obveselení smutné princezny prostým hudebníkem – česká literatura tehdy ještě neznala, i když jsou to motivy v českém folklóru bohatě rozvinuté. Pouze motiv mateřské lásky tajemné průvodkyně plně vytěžila a propracovala již tehdy Božena Němcová ve svých Národních báchorkách a pověstech.

Dá se předpokládat, že Tyl přejímal přímo z ústního lidového podání různých příběhů o slavných jihočeských dudácích a jiných pohádek. Nezdrmatizoval již jednu hotovou lidovou látku, pramenů měl patrně celou řadu. Dokázal tedy v tomto díle znamenitě spojit různé motivy různého původu v jeden sourodý celek a pronikl tak už ve své první báchorce do ducha české lidové slovesnosti.

3.3. Dramatický konflikt

Ve Strakonickém dudáku se odehrává typ dramatického konfliktu, kde je do středu hry postaven chybný člověk, který je v průběhu děje napraven, a tak vlastně zachráněn. Kompoziční princip vyrůstá z prověřování hlavního hrdiny a jeho nesprávného názoru o světě, následuje porovnání jeho představ se skutečností světa, když je děj přenesen do exotického prostředí, a nakonec boj za vítězství pravdy a dobra.

Ve hře stojí na jedné straně kladné síly, ať už pohádkové či reálné postavy, které bojují o dudákovu záchranu, na druhé straně síly, jež využívají Švandových slabých stránek a vedou jej k záhubě. Obecně lze říci, že tu o prostého lidového chasníka bojují klady domova a špatnost cizího světa, bohatství a touha po slávě.

Touha po penězích vyhání Švandu do světa, svádí ho na scestí a přibližuje záhubě. Dudák odchází do světa dobývat slávy a peněz proto, aby mohl oblažít svou milovanou Dorotku a pojmout ji za manželku. Je to tedy ušlechtilá pohnutka, která vyvádí milujícího dudáka z domova do ciziny, a pro tento svůj ideální motiv získává i pomoc nadpřirozených bytostí, že jde pak od úspěchu k úspěchu. Tyl není proti poznání ciziny, ale snaží se Čechy ujistit, že mohou být šťastni jen doma, v zemi svých předků.

V cizině se ale ke Švandovi přihlásí krajan – světoběžník Vocilka, který se stává v rozhodující chvíli zjištěným našeptavačem a dokonce i mluvčím překvapeného Švandy, jemuž nabízí cizina bohatství a zdánlivé štěstí za zpronevěru dosavadnímu ideálu. Chvilka zakolísání stačí, Švanda se dopouští tragické viny a pak těžce pyká za svůj poklesek ztrátou Dorotky. Odrodilec tedy pozná svou chybu a vrací se za svou milou mezi prostý lid. Prochází přísnou očistou a jen jeho první láska je s to, aby ho vrátila novému, lepšímu životu. Tak se stává citový vztah dudáka k Dorotce jeho spásným osvoboditelem od všech třípytných lákadel světa.

3.4. Dramatické postavy

Tyl vytváří v hlavních charakterech své hry přímo umělecké obrazy a jednotlivé jednající postavy povyšuje na vsutku české národní povahové typy.

Už první obraz Strakonického dudáka nás uvádí do příznačně českého prostředí. Setkáváme se zde i v drobných epizodních rolích hned s několika typickými českými lidovými postavami, jako je kupříkladu rozšafný, ale konzervativní rychtář Koděra nebo vychloubačný voják na dovolené Šavlička, který na vesnici platí za „všeznalce“. Dobrosrdečnost českého lidového prostředí tu skvěle reprezentuje energická a hubatá muzikantova žena Kordula.

Hlavním hrdinou Tylovy první dramatické báchorky je český dudák od Strakonic - Švanda. Je to vesnický hoch, který nepoznal nikdy své vlastní rodiče a vyrůstal od mládí mezi cizími lidmi. Matkou mu tedy byla příroda, žil skutečně uprostřed „luhů a hájů“.

Je dobrosrdečný a z vesnické nezkušenosti až prostoduchý, ale je v něm zároveň i kus furiantství a české nespokojenosti s místními poměry. Švanda je člověk velkých cílů, smělý a velkorysý, znamenitý hudebník. Mladý dudák je nešťastný z překážek, které se stavějí do cesty jeho lásce k milované dívce. Má v sobě dost odvahy, aby se dokázal vzepřít svému osudu, ale zároveň i mladické naivity, která ho nejednou dostane do potíží.

Je zamilován do dcery hajného, který však příliš hledí na peníze a svou jedinou dceru nechce dát chudému dudákovi, který nemá ani majetek, ani pevné zaměstnání. Švandu podpoří v jeho rozhodnutí vydat se do světa za penězi sen, který se mu zdá, když nad ním stojí lesní víly, aby mu pomohly a očarovaly jeho dudy.

Vypráví pak dobráku Kalafunovi, jak došel až do velkého zámku plného pánů, kteří chtěli, aby jim zahrál. Vše spolu s mluvou ukazuje druhovi, jímž začnou zvuky vycházející z dud úplně šít.

Kalafuna: „*Člověče, sedl ti do toho měchu zlý duch? Tot' je o přetrhnutí! To lechtá, jakoby ležel člověk mezi mravenci.*“

Švanda: „*Tot' mi povídali ti páni také – a sypali mi potom tolary.*“

Kalafuna: „*Nech tolary ve snu a drž se doopravdy. Pojd' a zahrej ve vsi. Přijeli hosté – cizí, vzácní hosté – pomysli si! – schválně, aby dudy slyšeli, proto jsem tě hledal, - pojd', to padne tolar bez spaní.*“

- viz. 3, str. 26 – 27

Švanda má horkou krev, odvalu a cítí v sobě sílu, věří v houževnatost a pracovitost a ta trocha lehkomyšlnosti je vlastně přirozenou vlastností jeho mládí. Pokud se Švanda dostane do úzkých, ať už v cizině nebo po návratu domů, stačí, aby mu byla podána pomocná ruka a on je opět tím starým dobrým Švandou.

Dudák vede boj o vše, co je v něm dobrého, a to nejen s postavami zosobňujícími svět nepřátelské ciziny, ale se samotnou mocí peněz. Když se dostane ve světě do potíží, je uvězněn a čeká na smrt oběšením, přichází chvíle k tomu, aby zpytoval své svědomí. Lituje, že se vůbec do světa pouštěl a že své Dorotce ublížil.

Po návratu do rodné vesnice na Strakonicku prosí Dorotku za odpuštění, ale odchází s nepořízenou. Jeho hrdost je pokořena a Švanda propadá beznaději, citově svou milou vydírá a vyhrožuje jí, že když ho odmítne, bude odted' už jen pít a hýřit penězi.

Na radu lstivého Vocilky se ale přesto vydává na koření, které o půlnoci roste v lese, a jen se jím člověk dívky dotkne, bude se za ním už pořád fantit. Stále ještě naivní dudák neprohlédne Vocilkovu lež a svěruje mu tajemství o svém očarovaném nástroji. Potulný podvodník chce jen muzikanta v lese praštit a připravit ho o jeho dudy, aby z nich mohl sám vytěžit slávu a peníze.

Švandu už netrpělivě očekávají divé ženy, aby jim zahrál při jejich divoké veselosti uprostřed lesa, kde se před sty lety prolévala lidská krev. Na dudáka zde číhá smrtelné nebezpečí. Pokud jej dostanou do kola půlnoční duchové a on z něho nevyvázne do kuropení, zahyne na těle i na duši. Pak už ho jen čistá panna může zachránit, pokud má dost zmužilosti a odvahy, aby se ke kolu přiblížila.

Švanda prošel během své cesty do světa a po návratu zpět domů k mnoha zkušenostem a dochází k poznání, že lepší je pro něj život skromný, s poctivou prací, ale v rodné vlasti s milovanou Dorotkou, než bujarý a hýřivý život kdekoli v cizině, kde užil plno slávy, zpanštělosti a peněz. Když jej Dorotka vytrhne z kola duchů, klesne jí vděčně k nohám a slibuje, že nechá dosavadního hýřivého života. Zahodí své zlořečené dudy, které tím ztrácí veškerou svou čarovnou moc.

Ve Strakonickém dudáku je nedílně spojen motiv domova s motivem lásky. Toto spojení je promítnuto především do vztahů mezi Rosavou a Dorotkou, jejichž vzájemným úsilím je dudák Švanda zachráněn. Láska Dorotky by k záchraně milého nestačila, pokud by jí nepomohla ona alegorická postava, která v obraze matky a mateřské lásky představuje ve hře sílu domova.

Rosava s Dorotkou jsou dvě jednající postavy, jež společně se Švandou obrazně vytvářejí vztahový trojúhelník. Obě dvě ženy představují pro Švandu neskonalou podporu a je jim určena role ochránkyň jeho osudu.

Dorotka je krásná, ctnostná a dobrosrdečná vesnická dívka, jež Švandu skutečně miluje. Je ztělesněním té nejčistší lidské lásky, která i přes všechny zrady dokáže odpustit a nalézt sílu k záchraně života svého milého. Nemohla by ale milovat Švandu, ať je jakýmkoli, miluje to čisté a zdravé v něm a pomáhá mu vítězit.

Postava Dorotky je charakteristická pro sentimentální literaturu. Je to hrdá, činorodá žena, jež cílevědomě bojuje za své štěstí a lásku. Obává se sice nástrah, které mohou na mladého člověka ve světě čekat, přesto svému milému důvěřuje, že dojde vytčeného cíle. V cizích krajích, kam si odvážně pro Švandu přišla, ale zjišťuje, že Švanda všechny vydělané peníze vždy hned utratil. Neotočí se k němu zády a znovu mu uvěří, když jí dudák slibuje, že odteď už bude vše jinak. Vydává se pak ještě jednou zachránit svou lásku ke Švandovi, a to do zámku, kam dudák odešel zahrát princezně, aby ji rozveselil. Teprve zrada, s níž se zde setká, když z ní sekretář Vocilka udělá blázna

a Švanda se jí ani nezastane, ji přiměje k tomu, že chce na dudáka nadobro zapomenout.

Nepřestává však Švandu milovat, vůči jeho omylům je velkorysá a svádí o něj boj s půlnočními duchy na popravišti. Dorotka věří, že láska je mocnější než všechna sláva a peníze světa.

Druhou Švandovou ochránkyní, tentokrát v pohádkovém rouše, je polednice Rosava, původně lesní víla, již vládkyně lesa proměnila za lásku k člověku v polednici. Rosava je matkou mladého dudáka, o čemž ale nikdo ve vesnici nemá tušení.

Tato polednice je v díle snad nejkrásnější postavou. Autor jí nechává majestátně hovořit ve verších. Poprvé vystupuje na scénu ze stromu, pod nímž Švanda odpočívá, a vypráví svým sestrám, lesním pannám, jak se zamilovala do člověka, porodila lidské dítě a za trest jí lesní vládce Lesana přiřkla osud polednice. Žádá své sestry, aby jejímu synovi pomohly a ulehčily mu cestu za výdělkem:

*„To ten samý,
pro něžto mě panovnice
nad pannami
temných lesů netrpěla více
v říši své – ta bláhová!
Ježto mní, že srdce ženy
proti bolu této změny
žádné utěšení nechová.
Já to přísné vyhoštění
ráda nesu – vždyť mám syna!
V jeho zdaru míní utrpení,
ježto na mne uvalila vina.“*

- viz. 3, str. 22

Rosavina mateřská láska je tak silná, že se jí zcela obětuje a chce pomoci synovi na jeho cestách i za cenu vlastní existence. Žádá lesní vládkyni, aby ji na čas propustila, ať může chránit svého syna na cestách světem, i když ji pak výměnou uvrhne do světa divých žen. Je to obětavá a milující matka, nemající nikdy na mysli svůj osud, ale jen štěstí syna, pro kterého je ochotna být navěky zatracena mezi divé ženy:

*„Syn můj vypraví se v živé
dlouhé kolotání světa,
a já nyní trnu, že v té divé
tísni bude po něm veta.
Nezkušen je – a dle stavu svého
nemohu být průvodkyní jeho
po všech končinách,
když mě nepropustíš přes svůj práh, ...“*

Lesana:

*„Na mnoho se odvažuješ!
Měj si ale, več se uvazuješ.
Pouštím tebe z ouzkých mezi
doby vykázané,
přikládajíc tobě moci,*

*jak mám právo vyměřené.
Bud' synovou společníci,
bud' i jeho pomocníci –
ale vášně jeho řídit nesmíš.
Až se vrátíš, - uvidíme,
co ti za to uložíme!“*
- viz. 3, str. 33 – 34

Rosava se stává tajemnou průvodkyní Dorotky a dobráka Kalafuny a dovádí je na místo, kde se Švanda v cizině usadil. Synovi se jeho zastánkyně zjevuje až tehdy, když je uvězněn v cizí zemi a ve svém rozjímání lituje, z jaké pochází rodiny. Čeká ji za to krutý trest, proměna v divou ženu, ale ani v této své podobě nepřestane svého syna chránit. Žádá Dorotku, aby svého milence vyvedla z nebezpečí, neboť jen čistá panna mu může pomoci.

Za svou neskonalou péčí je Rosava v závěru hry odměněna a lesní vládkyně ji přijímá zpět ve svou říši.

Dramatickou postavou, do níž autor soustředil nebezpečí cizího světa, je světoběžník Vocilka. Je to „vykutálený“ podvodník a všemi mastmi mazaný šejdík. Ve Vocilkovi je obsažena kritika české přizpůsobivosti, schopnost vyznat se v každém prostředí i situaci a vytěžit z ní přitom maximum k vlastnímu prospěchu. Tato dramatická postava vyjadřuje český národní typ, ovšem negativní, satiricky zaostřený. V protikladu k postavě Švandy, jež se po celou dobu vyvíjí, je Vocilka pevně dán a jeho povahové rysy se v průběhu celé hry nemění, k jeho nápravě nedojde.

Vocilkův životní postoj nejlépe charakterizuje jeho píseň, s níž vstupuje poprvé na jeviště:

*„Celý svět je jako koule,
těžko na něm stát jen nohama,
nechce-li mít člověk boule,
musí se ho chytat rukama.
Tu to klouže,
tam se boří, tu je louže,
tam to hoří,
člověk se má jen co točit,
nechce-li si tacle zmočit,
kdo však umí chytře hrát,
dovede tu pevně stát.“*

- viz. 3, str. 35

Tato negativní stránka české národní povahy je ve Strakonickém dudáku vyvážena stránkou opačnou, ideální. Představuje ji vesnický šumař Kalafuna,

jehož povahové rysy jsou charakteristické pro českého lidového člověka. Je to prostý, skromný, ale citově bohatý člověk, který upřímně miluje svůj domov, rodinu i svého přítele a podle toho vždy jedná. Je přitom stále plný humoru.

Když se jeho mladý přítel nechá zlákat Šavličkovými řečmi o vydělávání peněz muzikou ve světě, přesvědčuje ho s nedůvěrou v jeho plán, ale zároveň se smíchem na ^{ústech} ~~ústech~~, že když má co jíst, nemusí jít do ciziny za penězi.

Kalafuna si ale také dovede vyhodit z kopýtka a odejít ženě, kterou zanechá beze slova doma s několika dětmi, do světa, aby pomohl Dorotce najít jejího Švandu. Je to člověk, který se rád pobaví, dobře se nají a popije, zkrátka si umí užívat drobných radostí života. Nikdy ale neztrácí svou lidskou dobrotu, která je jeho hlavní vlastností.

Kalafuna je pevně spojen s českou zemí, a to jak svým prostým a věcným názorem na život, tak i svým způsobem vyjadřování, svým humorem, povahou i city.

Vocilka s Kalafunou představují tedy dva ^{kladné} protilehlé typy tehdejší české společnosti, jak ji Tyl zobrazil ve Strakonickém dudáku. Jedním z nich je podvodník a druhým prostý lidový člověk. Švandův mladý a nevyzrálý charakter se střídavě ustaluje pod vlivem obou těchto postav. V závěru hry ale vítězí právě ty kladné stránky, jež Tyl vtisknul svým příznačně lidovým postavám, které pomáhají dudákově nápravě.

Na samém konci Strakonického dudáka se objevuje postava starého dudáka Tomáše, jehož setkává Švanda s Vocilkou na cestě noční lesní krajinou. Starý dudák jakoby se v lese zjevil, aby Švandu varoval před nástrahami, jež na něj na popravišti čekají. Tomáš je Švandovým dávným učitelem. Z jeho úst zazní kritika ~~ke~~ způsobu života jeho žáka, varuje ho ale také před Vocilkou, který se rouhá tajemství svatojanské noci a na starého člověka se utruhuje.

Tomáš se nakonec stane prostředníkem k záchraně svého žáka, když Dorotce napoví, jak může svého milého zachránit, neboť ví ledacos o tajných věcech ~~za času~~ svatojanského ~~mu~~.

3.5. Prostředí

Ve Strakonickém dudáku se snoubí reálné vesnické prostředí s prostředím orientálním, představujícím svět, kam se Švanda vydává na svou cestu za výdělkem, a prostředím kouzelným, v němž poznáváme všechny ty pohádkové postavy, jež se během děje na scéně objevují.

Z příznačně českého lidové prostředí, jímž je jihočeská vesnice na Strakonicku s celým svým přírodním okolím, pocházejí všechny figurky, ^{postavy} s nimiž se na domácí půdě setkáváme.

Vesnice symbolizuje ve hře čistotu prostého života, jež je postavena proti cizině, představující prostředí svodů peněz a slávy, místo, v němž neplatí morálka, ale vítězí prospěchářství a křiví se čistý charakter prostého českého člověka. Toto místo ale není ve hře nijak konkretizováno, je podáno obecně, v orientálním stylu. Z Tylova doprovodného textu hry se dozvídáme, že město, kam Švandu nohy zanesly, je řeckého nebo ideálního stylu. Děj nás zavádí do skvostného sálu královského paláce, jenž svým přepychovým interiérem stojí v přímém kontrastu k prostým jihočeským chalupám, hospodě i loukám a polím. Toto orientální prostředí má sice pohádkové rysy, a to především v postavách princezny Zuliky a králů Alenora a Alamira, vesměs je to ale prostředí reálné.

Kosmopolitní svět je místem, kde se odehrává Švandovo dobrodružství. Je zde přímá spojitost s místem, o němž se mladému dudákovi zdá, když spí pod velkým stromem na kraji lesa. Sní se mu o úspěchu hry jeho dud ve velkém zámku plném pánů, kteří chtějí, aby jim zahrál. Jeho sen z prvního dějství hry se tedy v tomto exotickém městě stává skutečností.

Významným místem děje hry je popraviště v odlehlém koutu lesa, kde se Švanda podruhé dostává do smrtelného nebezpečí a kde ho zachraňuje Dorotčina láska. Mladý dudák tu rekapituluje svůj dosavadní život, přičemž dochází k nápravě jeho charakteru.

3.6. Pohádkové motivy

Ve svém díle se Josef Kajetán Tyl opírá o krásu lidového pokladu vyprávění, pohádek a pověstí. Spojením skutečnosti a snu nám autor ve Strakonickém dudáku kreslí svět českého lidu, jeho myšlenkové a citové bohatství, zpěvnost i bohatou obrazotvornost. Tyl pochopil, že lidová píseň, pověra a víra v nadpřirozené ^{má} mocnosti lesů a polí nejsou jen ozdůbkami života lidového člověka. Teprve spojením skutečností života s nadpřirozeností polednic či lesních panen a Švandova muzikantského nadání s kouzly a čarami vil vzniká obraz celého světa vesnického člověka.

Nebyla to Tylova fantazie, jež stvořila všechny ty pohádkové postavy. Jak již bylo řečeno v úvodu ke hře, autor ve své dramatické báchorce používá takových fantastických motivů, jejichž vztah ke skutečnosti není záležitostí jeho tvůrčího přístupu, ale součástí tradičního kolektivního lidového povědomí. Z těchto motivů se odedávna skládal život českého lidového člověka.

Základním pohádkovým motivem Strakonického dudáka jsou kouzelné dudy, jež Tyl převzal a postavil na nich základní myšlenku své hry. Švandovy dudy jsou očarovány lesními pannami, které mají moc vdechnout do nich

co znamená slovo mocnost?

sladké zpěvy, aby jeho hraním utichal smutek. Lesní panny vztáhnou ruce a Švandovým dudám žehnají:

*„Zazněte zvuky našich zpěvů,
kdykoli mládenec bude hrát
zazněte smutným pro úlevu,
veselost chtějte světu dát!“*

Bělina (jedna z lesních panen):

*„Líbě budou jeho dudy znít,
dokavád je bude v lásce mít,
jestli na ně ale jednou zakleje,
čaromoc jich pryč se poděje.“*

- viz. 3, str. 24

Dudy se v průběhu hry společně se svým majitelem proměňují. Od počátku je ale vnímáme jako symbol krásy české země, neboť je to hudební nástroj příznačně český, lidový. Tento pohádkový motiv ve hře po celou dobu chrání svého majitele, dokud je sám nakonec neodhodí.

Když jsou dudy obdarovány zvláštním hlasem, roztančí i rozplácí dobráka Kalafunu a přesvědčí jej o jistém Švandově úspěchu ve světě. S nadšením o jejich hře vypráví Dorotce:

„ Já posud nevěděl, co v tom špuntu vězí! Čáry, učiněné čáry – svět se poblázní. Nemějte starosti, Dorotko! Za čtyry neděle ho tady máte s tisíci. Kdybych já to uměl na ty skřipky, co on umí na měch, prásknu do bot, jak mám ženu a několik capartů na krku.“

- viz. 3, str. 29

Ve skvostném sále královského paláce dudy rozhýbou strnulé panské komorné a dvořany. Dámy a pání pozvedají hlavy a samou libostí sebou začnou škubat, podupávat si a rozhoupávat se, až konečně všichni vyskočí a tancují polku. Princezna Zulika je libými tóny nadšena, sestoupí z trůnu a běží ke Švandovi:

„ Ó ty milý, spanilý jinochu! Zulika ti děkuje, že jsi její srdce takovou rozkoší naplnil. Ono bylo již vyprahlé jako mladá lučina na poledním slunci, ale tvými čarozvuky vešla do něho útěcha jako rosa nebeská.“

- viz. 3, str. 50

Očarované dudy zachraňují svému majiteli život, když si pro něj do vězení přicházejí muži, aby jej odvedli k šibenici. Nástroj zní odzbrojujícími tóny, muži se začnou smát a tancovat a Švanda využije jeho pomoci k útěku z vězení.

V závěru příběhu se dudy rozeznějí divokým zoufalstvím ve svatojanské noci při veselici divých žen a půlnočních duchů.

Celý děj Strakonického dudáka je protkán obrazy kouzelných sil, ať už dobrých či zlých. Tylovy nadpřirozené postavy nejsou všemocné, ale jsou i v dramatickém ději omezovány realitou, řádem přírody a světa. Nejlépe to vidíme v závěru hry, když Švandu nemůže zachránit jeho pohádková ochránkyně Rosava, ale pouze zrazená Dorotka, která je Švandově srdci nejbližší. Rozhodující úlohu tedy nakonec nemají v Tylově hře nadpřirozené postavy, ale lidské vlastnosti. Jeho hra kotví plně v realitě, pohádkové postavy se neproměňují ve fantastické všemocné živly, ale zůstávají ztělesněním reálných sil a vztahů ze života českého lidu.

Představitelkou pohádkového světa, jež je vztahově nejbližší k postavě dudáka Švandy, je jeho matka Rosava, o níž ale bylo vzhledem k její důležitosti v ději pojednáno už v kapitole o postavách.

Svět víl, jehož je Rosava stále součástí, je plný laskavosti a spravedlnosti vůči venkovskému člověku. I Lesanina nadvláda nad lidmi je tedy v rovnováze s její láskou k nim a konečně i s tou, která se provinila útekem k lidem – Rosavou.

V lesním světě se setkáváme také se silami zlými, divoženkami, které pro dudáka poslaly několik bludiček, aby ho dovedly na jejich divokou veselost, a půlnočními duchy, kteří jsou pro Švandu největší hrozbou.

Svatojanská noc představovala vždy pro lidového člověka čas, kdy nebylo radno vydávat se na cestu do lesa, neboť se otvíraly tajemné mocnosti, jak také varoval Švandu starý dudák Tomáš, jeho učitel.

S dobou svatojanskou souvisí také sběr půlnočních bylin, na které láká mladého dudáka podvodník Vocilka. Čarovnému koření sebranému v ten čas o půlnoci v lese byla vesnickým lidem přikládána zvláštní moc.

Ve hře se setkáváme také s prostředím exotického paláce, které má, jak již bylo řečeno, rysy pohádkové, ale je to prostředí reálné. Objevuje se zde ale motiv, který stojí alespoň za zmínku, a to je obveselení smutné princezny prostým hudebníkem, jež je v českém folklóru bohatě rozvinut.

Závěr celého příběhu má princip happy endu, jak už to tak v pohádkách bývá. Dorotka se Švandou se usmíří a jejich láska je zachráněna.

3.7. Jazyk dramatu

Při zpracování této kapitoly bylo použito některých poznámek k volbě jazykových prostředků z doslovu Jiřího Frejky k dílu *Strakonický dudák aneb Hody divých žen*, Josef Kajetán Tyl, Topičova edice, Praha, 1940).

Text Strakonického dudáka je psán převážně prózou. Veršem nechává autor promlouvat pouze Rosavu a dále zástupkyně fantaskního světa, jako je lesní vládkyně Lesana, lesní panny a také jednu z divých žen – Mihulici. Verš je rovněž užit v písních, které v díle slouží jako prostředek osvětlení smyslu konfliktu hry (Šavličkova píseň „*Peníze jsou pány světa*“) nebo jako prostředek charakterizace postav (Vocilka: „*Povrchu se mnoho leskne*“).

Tyl používá ve svém díle jazykové prostředky, kterými charakterizuje lidové prostředí. Jsou to jazykové výrazy nespisovné, ale typické pro mluvu prostého lidu. U některých z nich je namísto spisovné podoby s dlouhým vokálem použit nespisovný diftong (*dejmat, odbejvat, hejbat, v moci ouplné, z outrpnosti, ouvazek* a mnoho dalších).

Mluva prostých lidových postav je charakterizována zástupem nespisovných variant slov nebo jejich nesprávných tvarů. Uvádím pouze několik málo příkladů z nich: *dýl* (m. *déle*), *nemůžou ti pomoct* (m. *nemohou ti pomoci*), apod., *záda brnějí* (m. *brní*), *vysmějou se* (m. *vysmějí se*), *ty moje kuřata* (m. *ta moje kuřata*).

V textu se setkáme také s několika germanismy, jako kupříkladu: *nejsem v stavu* (*ich bin nicht im Stande*), *koštovat* (*kosten*), *gás* (*plyn*), *do kastle postavit, nechce-li si tacle smočit* (*die Tatze – pracka*).

Některé odchylky od správné mluvy vznikly u spisovatelů Tylovy doby smíšením mluvy spisovné s lidovou a byly pro svoji dobu příznačné, jako: instrumentál *ním* místo *jím* (od zájmena on, ono), *s tisícemi, žebrami, bychme* (u Tyla skoro pravidelně) vedle *bysme*. Se všemi se tu čtenář shledá, rovněž i s čistě tylovským *nynčko* – místo *nyní*.

Objevila jsem zde některá slova cizího původu, která si zasluhují krátký výklad, jako kupříkladu *nehati v prezónu* (od franc. prison – vězení, zajetí), *pšouresy* (podle Jungmannova slovníku prstonárodní slovo, znamenající nepravý zisk – je převzato z židovského žargonu, *trumarina* (změtením z něm. Trummel a z ital. Tamburina). Zde ovšem znamená cimbál.

Zajímavé je, že autor nepřestává kritizovat nedostudovaného světoběžníka Vocilku a vkládá mu do úst nesprávný latinský útvar *perdeos immortalibus!* (*immortales*).

4. Princezna Pampeliška

4.1. O autorovi díla – Jaroslavu Kvapilovi

Při zpracování údajů o Jaroslavu Kvapilovi bylo převážně čerpáno z monografie Františka Götze, *Jaroslav Kvapil* (Ministerstvo informací, Praha, 1948).

Jaroslav Kvapil se narodil 25. září 1868 v Chudenicích u Klatov v rodině panského lékaře. Obecnou školu navštěvoval v Chudenicích. Roku 1878 nastoupil na gymnázium v Klatovech, maturoval roku 1886 na gymnáziu v Plzni. Začal studovat medicínu, ale posléze jí zanechal. Tři roky studoval filosofii, poté se přihlásil na práva, ale ani toto studium nedokončil a začal se věnovat plně literatuře a divadlu.

K divadlu měl Kvapil blízko od raného věku, k několika hereckým rolím se dostal už jako malý chlapec. Roku 1894 píše své první drama, psané veršem, *Přítmí*. Podobně jako v jeho prvních básnických sbírkách se zde objevovala melancholická náladovost spojená se symbolistními prvky. Tak je tomu kupříkladu v dramatu *Zajatý Eros* (známe rovněž pod názvem *Memento*, 1896). Je to trilogie celá nesená v duchu otázek života a smrti a zároveň spojená s problematikou lásky (nenaplněného vztahu muže a ženy).

Na divadelní scénu se dostala hned jeho první celovečerní hra *Bludička* z roku 1895 (Národní divadlo, 1896), ale toto realistické společenské drama, které hlavní důraz klade na determinující úlohu prostředí v lidském životě, zůstalo v jeho tvorbě jediné.

Poté se již zcela věnoval lyrismu a melancholii, náladám i pohádkovému kouzlu. V jeho dramatech je velmi často zastoupen symbol, symbolizující prvek, kupříkladu symbol prchavé krásy v *Princezně Pampelišce* (1897) nebo jemu podobný motiv v libretu *Rusalka* (1901) napsaném k opeře Antonína Dvořáka.

Počátkem dvacátého století opustil Jaroslav Kvapil svět pohádek a kouzel a více se věnoval práci dramaturga a divadelního režiséra. Přesto v roce 1903 vzniká jeho vrcholné lyrické drama *Oblaka*. Je to hra představující téměř čistý typ lyrického-impresionistického dramatu bez děje, tedy to, co je nazýváno prototypem lyrického dramatu. Poslední v řadě Kvapilových autorských dramát vzniká *Sirotek* (1906).

V divadelním oboru začal autor nejprve jako kritik, ale již v roce 1898 se představuje jako režisér v Divadle Urania v pražských Holešovicích.

U divadla si našel i svou první lásku, profesionální herečku, Hanu Kubešovou, s níž se roku 1894 oženil.

Od roku 1900 byl Kvapil členem umělecké správy Národního divadla a působil zde jako režisér a dramaturg, od roku 1912 i jako šéf činohry. Vedle těchto iniciativ se také věnoval překladům, zejména dílům Ibsenů a Björnsona.

Kvapil velmi výrazně ovlivnil moderní české divadelnictví, a to novým pojetím režie, která se tak stala rovnocennou složce dramatické a herecké. Jeho zásluhou bylo divadelní dílo představováno jako strukturovaný umělecký celek, do něhož výrazně zasahuje scénická představa režiséra.

Pod jeho vedením se značně obměnil repertoár Národního divadla. Vymanil se z nenáročného vkusu a mohl se tedy vyrovnat světové dramatice.

Kvapil se také postaral o dvě cyklická představení, a to v roce 1916, kdy v rámci oslav třístého výročí úmrtí Shakespeara uvedl na scénu jeho patnáct her v novém režijním pojetí, a o dva roky později, kdy jako součást jubilejních oslav Národního divadla uvedl tzv. český cyklus.

Kvapil se po krátké odmlce, kdy se věnoval politice, vrací roku 1921 zpět k divadlu, tentokrát jako režisér a šéf Divadla na Královských Vinohradech. Zde mohl zůstat bohužel jen sedm let a pro oční chorobu se stáhl do soukromí.

Styky s uměleckým světem ale nadobro neztratil. Ve dvacátých a třicátých letech spolupracoval s československým filmem (podílel se na úpravách scénářů nebo sám vymýšlel filmové náměty).

Svým novým pojetím divadla pomohl českým scénám, aby se vyrovnaly se světovým trendem a zároveň umožnil profesionální růst několika českým hercům. Za všechny jmenujme alespoň Eduarda Vojana či Hanu Kvapilovou.

Roku 1946 byl Jaroslav Kvapil pro svůj přínos divadlu jmenován národním umělcem. O čtyři roky později, 10. ledna 1950, v Praze zemřel.

4.2. Princezna Pampeliška

Při zpracování úvodní kapitoly ke hře Princezna Pampeliška jsem vycházela především z díla *Pohádkové drama* (edice Česká knižnice, editoři Martina Sendlerová a Jiří Kudrnáč, Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 1999), z něhož je v některých částech textu parafrázováno.

Princezna Pampeliška je v pořadí druhou prací Jaroslava Kvapila určenou pro divadlo. Její první, prozaickou verzi, stvořil v polovině října roku 1896. Inspirací mu byla libozvučnost jména hlavní protagonistky: „Zrodila se mi v mysli nenadále ze zvukové kadence toho slova, mimoděk mě napadlo jednou zrána, a jak jsem si cestou z domova jeho rytmus 'pam-pe-liš-ka' ochutnával, řekl jsem si, že by to bylo hezké dívčí jméno do nějaké pohádky. Nežli jsem

došel do redakce, už jsem si smyslnil jakýs děj o děvčátku, jemuž jest to jméno osudem a jež zajde jako její jmenovkyně na jarních lukách.

Už o poledních byl tu i Honza a do večera ten královský pantáta, vzešlý snad opravdu z ducha našich národních písniček a říkanek. Ba snad i ten hispánský princ přišel za mou Pampeliškou z kteréi lidové balady, kterou jsem za chlapeckých let čítával v obrázkových přílohách tehdejšího Světázora.

- viz. 23, str. 350

Původní text Princezny Pampelišky byl přepracován a zadán 3. listopadu 1896 k provozování Národnímu divadlu. Tato verze vznikala jako práce pro divadlo, Kvapil ji nezamýšlel vydat knižně. Princeznu Pampelišku uvedlo poprvé Národní divadlo na scénu 2. října 1897 a dočkala se tu neuvěřitelných čtyřiceti devíti repríz. Jejím prvním režisérem byl Jakub Seifert, později sám Jaroslav Kvapil.

Do titulní role byla obsazena autorova manželka Hana Kvapilová, jejíž hereckou doménou byly ženské postavy s hlubokým vnitřním citovým životem. Postavu Honzy ztvárnil Eduard Vojan, kterému svěřoval Kvapil velké dramatické role.

Tato pohádková hra byla nejprve napsána prózou, ale hned vzápětí veršem. Po premiéře v Národním divadle ji Jaroslav Kvapil upravil ještě pro dětského diváka či čtenáře.

Text má strukturu tříaktového dramatu a jednotlivé repliky jsou uvozeny označením postav. Autor ale nerozlišuje výstupy a nechává text spíše plynout, jen graficky jsou uvnitř jednotlivých jednání vyznačeny proměny.

Princezna Pampeliška se nesetkala po premiéře s příznivou kritikou. Nejdůležitěji se ke hře postavil F. Zákrejs, který jí v Osvětě vytkl špatnou konstrukci postav i děje a jako obhájce realistického dramatu vlastně polemizoval s celým typem pohádkové hry: *„Zas a zas se do knih a na divadlo odvažují fantaskní zjevy, květy zlatovlasé poezie ve verších a s rýmy. A rekem je mocný kníže nemožnou bláhovostí opanovaný, nebo spolurekyní jest rusalkovitá bytost se jménem květiny..... a nebo tam žije*

a hyne krásná princezna, ztělesněná květina v životě a smrti..... Jaké naivní směšnosti se v takových smyšlenkách provádějí! Pomyslete si! Princezna, která má za nynějšího květu anglické banky tatínkem žebráckého krále v jediném, snad slátaném županě! Princezna, která v nynější nouzi o ženichy odmítne královského naboba z Hispánie! Princezna, kterou proti vši biologii podzim jako jemné chmýří větrem do větru rozptýlí.

- viz. 23, str. 358

Princeznu Pampelišku zavrhl i F.X. Šalda, který ji v Literárních listech hodnotil z pozice moderního evropského divadla a neoprávněně podezíral Kvapila ze souvislosti textu s Hauptmannovým Potopeným zvonem. Vytýkal jí ale především to, že nemá žádné myslitelské, etické, ani sociální jádro, dokonce ani žádný děj a smysl. Důvodem k zavržení hry byl ale pro kritika už její úspěch u publika.

S.K. Neumann Kvapilovu hru v Moderní revue dokonce přímo odsoudil. Vytýkal Princezně Pampelišce chladně kalkulovaný komerční úspěch a autorova ducha označil za vyhlodaný oříšek, který hanebně duní prázdnotou.

I přes nepříznivou kritiku si hra v rámci dobového repertoáru získala hned po premiéře velmi pevné místo a byla dokonce s úspěchem nasazována i v rámci odpoledních představení pro děti. Proto ji Kvapil roku 1899 znovu přepracoval pro dětského diváka a text převedl zpět do formy neveršovaného dramatu, zjednodušil děj a omezil počet jednajících osob. Původní veršovaná verze se ještě do první světové války dočkala řady překladů do cizích jazyků.

Kvapil se ještě jednou k této hře vrátil a v roce 1924 ji na popud nakladatele A. B. Černého vydal v její prozaické verzi, určené dětem, pod titulem Knížka o Pampelišce.

4.3. Dramatický konflikt

Kompozice této pohádky je poněkud zvláštní. Nejenže je rozdělena do třech dějství, která obsahují svou vlastní dějovou krizi, čímž se text jasně liší od klasických dramát, v jejichž centru stojí konflikt jediný a v průběhu děje se vyvíjí, ale každé dějství má ještě své jednotlivé části, jejichž názvy shrnují hlavní myšlenku (první dějství – U chudého krále, Cestou podél potoka, Na stráni; druhé dějství – Primátorská síň města Kocourkova, Na ulici, Vězení, Nádherný stan mocného prince z Hispánie; třetí dějství – Podzimní krajina, Náves, Sednice Honzovy mámy, Náves: hustě sněží).

Prvotním konfliktem této dramatické pohádky je střet mládí, které zastupuje princezna Pampeliška, a stáří, jehož představitelem je pan král – její otec. Král chce pouze kvůli sobě, aby se jeho dcera provdala bez lásky za majetného hispánského prince, s nímž jí sňatek domluvil, a na svou křehkou dceru nebere žádné ohledy. Jeho království je na mizině. Dokonce i symbol královské moci, zlatou korunu, musel vládce chudé země prodat Židovi a na hlavě nosí jen papírovou náhražku. Sňatkem Pampelišky by získal další čtyři země, které mu jeho potenciální zeť slíbil výměnou za princeznu.

Pampeliška se sňatku bez lásky brání, ale její otec trvá na svém. Konflikt vrcholí útekem princezny, ale zůstává navždy nevyřešen, neboť tyto dvě

postavy se již v budoucnu nikdy neshledají. Postavení princezny se navíc ještě zhoršuje pomluvami vesničanů.

Konflikty, které poté následují, se již sporu Pampelišky a jejího otce netýkají. V jejich centru stojí lidské neřesti – závist, lakota, pomstychtivost, pokrytectví apod.

Po útěku z domova se Pampeliška setkává na stráni s pastevci, kteří ji chtějí zotročit. Princezna jim důvěřivě nabízí tři zlatá jablka, když jí poradí, kudy má jít cestou dál. Muži jí ale chtějí vyhnat pýchu z hlavy a rádi by dali upřehnutší-princeznu za vyučenou, aby viděla, co všechno pastevci musí dělat, co jí, jak se celý den jen dřou. Na pastvu by každé ráno krávy hnala, do šatlavy by jí pak večer uvrhli, kde by brambory jedla. Před zlými pastevci uchrání bezbrannou Pampelišku chasník Honza, do něhož se křehká dívka hned zamiluje a s nímž se vydává na cestu:

*„Princ se mě nedočká, odjede posledu,
a já tě ke králi, Honzíčku, dovedu,
pan král mě miluje, hněvat se nemůže,
řeknu-li: „Tatíčku, toho chci za muže!“*

- viz. 2, str. 39

Mezi touto scénou na stráni a scénou následující je závažná časová mezera. Naprosto se totiž vytrácí doba mezi setkáním Honzy s Pampeliškou a jejich uvězněním v Kocourkově. Toto období je v jejich vztahu určitě klíčové. Drama takto působí neuceleně a „chybějící“ část rozbíjí celou kompozici.

V městě Kocourkově je princezna společně se svým zachráncem Honzou uvězněna, protože jsou především kvůli svému šatu považováni za podezřelé cizince. Ve vězení se jí pokusí zmocnit primátorův chlípny syn, ale statný Honza ji před ním opět uchrání.

Poté je však ještě křivě obviněna a pohaněna u prince jako zneuctěná dívka, která se už nemůže stát jeho královnou. Hispánský monarcha, jenž dosud vyčkával, až k němu Pampeliška sama přijde, aby ji nedobyl násilím, káže svému vojevůdci, aby vypálil celé město i s princeznou.

Honza svou milou znovu uchrání. Pomluvy o poběhlci ale Pampelišku pronásledují a ona citově chřadne. Tentokrát jí nemůže pomoci ani Honza, který pochopil, že fyzická síla neznamená vše:

*„Býval jsem já silák! Sosny rukou lámal,
starou lípu v poli z kořene jsem vytrh,
rozmlátil jsem pěští kamenný stůl v půli,
v náruči jsem býka přenes jakby kočku –
ale Pampelišce silou nepomohu...
Nač jsou tyhle ruce jako ze železa,
když v nich Pampeliška vadne jen a chřadne?“*

- viz. 2, str.94

Vystrašenou Pampelišku nakonec vynese z chalupy Honzovy mámy vítr, odnáší ji na náves, kde se potácí v sněhové bouři, jež právě nastala a v níž ji vítr rozfouká. S princeznou se tedy stane přesně to, co se stává květinám, po nichž dostala své jméno. (Už v kocourkovském vězení říká Honza Pampelišce, co zbude z těch žlutých kvítků, až jednoho dne odkvetou):

*„Jenom bílé pýří, které chvěje se,
a to do daleka vítr roznese.
Vysoko, vysoko do oblak šedivých,
odkud se za zimy na zemi sype sníh...
Z oblohy šedivé pýří to napadá,
zmizí v něm stráň i les, pole i zahrada,
na náves napadá, na střechách všude je,
za vsí se nakupí v hluboké závěje.
Ale ať napadá! Doma je náhrada,
v chalupách při louči bába nám vykládá,
pohádky vykládá, jak si král králku vzal
a jak ji miloval.“*

- viz. 2, str. 51

Původní dějové linie příběhu nejsou dovedeny k vyústění. Postavy, které můžeme označit za antagonisty, stejně jako král, postupně zcela mizí ze scény, jednotná linie příběhu se tak postupně rozpadá a dějové napětí navozené v prvních dvou jednáních nemůže být uvolněno typickým šťastným koncem.

Zajímavostí je, že o několika vypjatých dějových momentech se dovídáme z úst některé z jednajících postav. Jde kupříkladu o útěk princezny ze zámku svého otce, uvěznění Pampelišky a Honzy, dobývání města Kocourkova i požár vojenského tábora. Tyto momenty se tedy nestávají přímou součástí dramatických situací.

4.4. Dramatické postavy

Ve hře vystupuje velké množství postav, určení hlavních a vedlejších je poměrně jednoduché a jasné. Hlavní postavy jsou pouze dvě – princezna Pampeliška a Honza. Ostatní postavy jsou vedlejší, některé z nich spíše epizodní, jako kupříkladu chudý král, princeznina chůva, královský obřadník, královský kuchař, mocný princ z Hispánie, jeho vojevůdce a vojíní se sedmi mouřeníny, Honzova máma, primátor a starší města Kocourkova, primátorův

syn se svým přítelem, městská stráž a jiní kocourkovští občané, tři posměšní pastevci, sousedova dcera a tulák.

Princezna Pampeliška dostala své jméno podle vlasů stejně žlutých jako jsou okvětní lístky pampelišky. Bohužel si s sebou nese i osud této květiny – vykvete, někoho potěší, odkvete a vítr ji rozfouká.

Postava princezny symbolizuje čistotu, oddanost, věrnost, ale i krásu. Působí až nadpozemsky, možná proto je jí souzen pomíjivý život žluté květiny. Je ztělesněním křehké krásy, která se ve světě střetává s krutou realitou.

Hlavní ženská postava je charakteristická svou křehkostí a slabostí. Pozvolně hyne citovým strádáním a křivdou od vesničanů, dokonce i od vlastního otce, který také uvěřil, že se z princezny stala poběhlice.

Výrazným protikladem Pampelišky je silák Honza. Tato postava je na rozdíl od jemné a křehké princezny pevně svázána se zemí. Představuje typický model vesnického chasníka, jenž oplývá silou a je zvyklý na tvrdou práci.

Honza je naplněn láskou k princezně, upřímně ji miluje, ale nedokáže ji uchránit. Jeho svaly nestačí na to, aby se postavil lidským neřestem stejně tak, jako se postavil pastevcům na stráni nebo stráži v kocourkovském vězení.

Pohádkové jméno Honza evokuje poněkud jiné, spíše opačné vlastnosti, než které tato postava skutečně má, a to je především lenost a hloupost. Hloupý Honza, jak jej pastevci na stráni nazývají, ve skutečnosti vůbec není hloupý. Po svém již zesnulém otci zdědil odvahu zastávat se nevinných lidí, když je na nich pácháno bezpráví. Dovolil si dokonce vypláznout jazyk na rychtáře! Vesničané mu říkají hloupý, protože sami nemají jeho odvahu vzepřít se proti vrchnosti. Honza je jednoduchý způsobem života, nikoli však prostý, proto je výběr tohoto jména k hlavní mužské postavě ne zcela šťastný:

„U nás ve vsi říkali mi,

do smrti že prý se neožením,

sotva jedna holka že mě chtěla!

Říkali mi hloupý Honza všude.

Hloupý Honza! Inu, bodejď – hloupý!

Nedal jsem se, když mě dráb chtěl spráskat,

ušklíbl jsem se i na rychtáře!

Takhle líbat ruku direktoru,

to je arci moudrost nejmoudřejší!“

- viz. 2, str. 36

Téměř všechny ostatní postavy symbolizují některé z lidských neřestí. Jsou vyjádřeny explicitně, nevyvíjejí se a svou povahu si ponechávají až do konce. Většina lidí se v této hře jeví jako vypočítavá a nepřející. Zprvu je takový

i král, princ a částečně i Honzova máma, než přijme Pampelišku do své chalupy.

Honzova máma je stará vesničanka, jež žije v pokoře vůči světu i vrchnosti, které se její syn neustále stavil na odpor. Je smířená s takovým životem, poddanstvím a robotou. Má dobré, nezatvrzelé srdce, a tak i když nejdříve uvěřila pomlouvačným slovům lidí ve vesnici a na svého syna i princeznu se hněvala, po jejich návratu pochopí, že je pravda jinde a že Honza Pampelišku opravdu miluje. Přijme tedy princeznu jako svou dceru.

Ziskuchtivý král se nakonec také umoudří. Netrvá už na sňatku své dcery s bohatým ženichem, dokonce si nechá od Honzy vymluvit i lži o princeznu a rozhodne se za ní přijet do vesnice. S Pampeliškou už se ale nesetká. Je tak potrestán smrtí vlastní dcery za svou sobeckost a chamtivost na začátku příběhu.

Pouze u postavy pana krále je v textu , i když velmi stručně, popsán kostým postavy. Z vedlejšího textu se dovídáme, že král vchází z kraje prvního dějství do královské síně v ošumělém županu a trepkách. Z Pampeliščiných slov zase víme, že král nosí na své hlavě papírovou náhražku pravé královské koruny, kterou musel z nouze prodat Židovi.

Všechny ostatní postavy včetně hispánského prince nejsou co do vnějšího vzhledu textem nijak konkretizovány.

Bohatý hispánský princ, který se dvoří princeznu, je také jednou z menších mužských postav příběhu. Velmi zajímavý je jeho postoj k princeznu. Pampelišky se vzdát nechce, pronásleduje ji, ale nechce ji dobýt násilím. Nenaslouchá dokonce ani radám svého vojevůdce. Raději chce počkat, až princezna sama přijde, protože to by pak mohl nazvat opravdovým vítězstvím:

*„Rci, není lépe trvat v pochybách
a prodlužovat jimi touhu svou
a její smutek věnčit nadějí,
než zvítěziti hravě nad městem
a vítězstvím tím být přemožen?
Když bořili jsme města pohanů
A smolné věnce do nich metali,
By sžehli všechno, co tam k nebi ční
- ať paláce, či sklady kupčiků,
ať svatyně, či čtvrti nevěstek -,
my neptali se, co se stane pak,
až celé město lehne popelem,
nám pokoření pýchy stačilo,
a s novým jitrem zas jsme táhli dál.
Zde však má pýcha leží táborem,*

*A vítězství mé snad ji pokoří!
Co stane se, když města na troskách
Vzplá jenom hrdý nevěsty mé hněv
A hrdě „Zpátky!“ řekne vítězům?
Znáš o Pyrrhovi prastarou tu zvěst,
Jenž sám se lekal svého vítězství?
Ne – raděj čekat, stále čekat chci,
Bran městských dále stríci pohledem
A svoje srdce těšit ubohé,
Že snad se přece samy otevrou
A z nich že vyjde krásná princezna,
Jak luna krásná ve svém panenství,
Řkouc: „Tvoje láska zvítězila tam,
Kde nechtěly tvé zbraně zvítězit!“
Bud' žehnán Bůh, že stvořil naději –
A budiž klet, kdo hrubým násilím
Chce něžný život její ukrátit!“
- viz. 2, str. 62*

Po zprávě o zneuctění princezny ale princ káže vypálit celé město i s princeznou a jeho slova o ukřácení něžného života jsou tatam. Shořet má všechnen nerozum města a hřích i s potřísněným princezniným panenstvím!

Zde se projeví princova krutost, která se nezastaví ani před zmařením života Pampelišky, když už ji nechce pojmut za svou královnu. O jiných povahových rysech hispánského prince se z textu nedovíme.

Nesmíme zapomenout také na princovy poddané, jakým je komonstvo a sedm mouřenínů, kteří s ním vcházejí do královského paláce u chudého krále. Dále k poddaným patří i vojevůdce, s nímž princ na předměstí Kocourkova rozmlouvá o útoku na město, a vojáci. Všechny tyto postavy a jejich výstupy jsou pouze epizodní, jejich charakteristikou se tedy nebudeme zabývat.

S epizodními postavami se setkáváme také v prostředí chudého královského paláce. Jednou z nich je kupříkladu stará princeznina chůva, která se svou svěřenkyni snaží uchránit před soužením a, i když marně, zastává se jí u samotného krále.

Na zámku se setkáváme ještě s dvěma postavami, jejichž výstupy jsou opravdu sporadické, s královským obřadníkem, který oznamuje příjezd hispánského prince, a s kuchařem, jemuž král vyhrožuje smrtí, pokud se slavnostní hostina nezdaří. Kuchař už ale nemá, z čeho by ji vystrojil:

*„Spižírna je prázdná, nic tam nezůstalo,
cibule dvě jenom, tři jen vajíčka!*

*V lesích není zvěře, vše už zasvé vzalo,
v rybníku ryb není, v polích zajíčka!
K sedláku jsem poslal, ať nám drůbež prodá,
kuchtika mi sedlák dokrvava zbil!
Na rybník jsem poslal – prázdná už je voda,
rybář už jen žábu z vody vylovil.“*
- viz. 2, str. 14

Dostáváme se k postavám, které se v ději také nezdržují delší čas, vesměs jsou ale všechny více či méně negativní.

Na stráni, kde se seznámí dva hlavní hrdinové, se objevují tři pastevcí. Jsou to muži posměvační, závistiví, sami ovšem zbabělí, ale vychloubat se umí... Znovu se objevují na scéně v závěru hry, kdy pokřikují po Honzovi a Pampelišce po návratu do vesnice a chalupy Honzovy mámy:

*„Honza, Honza král
princeznu si vzal,
mají jednu kočku,
princezna jí čočku,
Honzo, hloupý Honzo,
Cos to udělal?“*

*Honzo, Honzo, hej,
princeznu nám dej,
máme sedm prasat,
bude je nám pásat,
Honzo, hloupý Honzo,
nic se nezdráhej!“*
- viz. 2, str. 90 – 91

U chalupy se setkáváme také se sousedovou dcerou Dorkou, která se do Honzy zamilovala, ale on její city neopětoval. Dorčin otec jí kvůli němu několikrát namlátil, protože je to jen chudý chalupník a na jejich grunt by se nehodil. Dorka se ho ale nechce vzdát:

*„Já bych si ho, teta, vzala hned,
kdyby princeznu si nepřived –
ale s tou se tady ukázat,
oči bych jí vyškrábala snad!“*
- viz. 2, str. 82 – 83

V městě Kocourkově krátce vystupuje postava primátora, starší města a stráž. Celé město je zvláštní absurdními úsudky svých občanů. Blíže

charakterizovat tyto epizodní postavy nebudeme, jen pro ukázkou uvádím řeč primátora města Kocourkova:

*„Je třeba velmi o město se bát,
mor zkaženosti by ho nepřepad.
My počestní jsme ještě našťestí,
však z ciziny jde mnoho neřestí,
byť sebelepší, úhonou je přec
nám pro počestnost každý cizinec!
Stráž každého má proto zatknout hned,
by cizí mrav nám v město neuved,
i myslím, bychom v prospěch nemalý
hned nový zákon o tom vydali.“*

- viz. 2, str. 40

V tomto městě se objevují dvě podlé postavy, primátorův syn a jeho přítel, jenž mu slouží jako rádce. Primátorův syn, který podplácí městskou stráž a žije jako prominent, se chce zmocnit princezny. Jeho přítel mu dává rady, jak to učinit:

*„Už zapomněls, kam klíče vězení
tvůj velemoudrý tatík pověsil?
Co? Stráže že se bojíš, zpozdilče?
Nač podplácíš ji, by nás nezatkla,
když po půlnoci město bouříme?
Sud vína stačí, by tě poslechla –
a ty tu pořád vzdycháš jako kluk!
Tak upřímně jsem tobě poradil,
že vlastní hřbet mě přitom zasvrběl!“*

- viz. 2,

Pozoruhodná je v ději postava Tuláka, který se objevuje až ve třetím dějství hry. Působí spíše jako průvodce dějem. Prochází krajinou, kudy se vrací Pampeliška s Honzou, a zpívá o jejich příběhu:

*„Byl, byl chudý král,
možná že je posud,
Pampelišku spanilou
uštědřil mu osud.
Pampeliška sem, Pampeliška tam –
pane králi, pane králi,
co vám za ni dám?“*

Půjdu volat v lesy:

„Pampeliško, kde jsi,
Pampeliško, zlatá myško,
Pampeliško, kde jsi?“

Byl, byl mocný princ,
vážil z dálky cestu,
Pampelišku spanilou
přál si za nevěstu.
Pampeliška sem, Pampeliška tam –
pane králi, pane králi,
co vám za ni dám?

Půjdu volat v lesy:
„Pampeliško, kde jsi,
Pampeliško, zlatá myško,
Pampeliško, kde jsi?“
- viz. 2, str. 70

Tulák dále zpívá o tom, jak Pampeliška chodí světem s hloupým Honzou a žebrají ve vesnicích. Pan král prý jen chřadne, ale Pampelišku proklíná, a kdyby se domů vrátit chtěla, psy na ni vyštve před zámek. Tuhle píseň si prý zpívá každý pastevec.

Tato postava sehraje důležitou roli na úplném závěru hry. Prochází kolem chalupy Honzovy mámy a zpívá pochmurnými tóny o bolesti srdce a smrti. Pampeliška, která leží uvnitř sednice a zimnice lomcuje jejím tělem, se vyděsí, vstane a průvan větru ji vynese ven z chalupy.

Tulákova píseň zní v tomto jeho posledním výstupu spíše jako předzvěst následující události, toho, že se už Honza s Pampeliškou nikdy nesetká...

Stále zřetelnějších obrysů nabývá v průběhu děje rozpor mezi dvěma skupinami postav. Jedny z nich jsou blízké všednodenní realitě a autorem jsou zároveň předvedeny s ironickým odstupem (král, princ, měšťané, primátorův syn a jeho přítel, posměšní pasteveci). Příznačným rysem druhých je poetický nebo hrdinský sen (Pampeliška, Honza). Ani toto napětí mezi postavami ovšem nevyústí v přímou dějovou konfrontaci.

4.5. Prostředí

Kvapil se v Princezně Pampelišce omezil pouze na stručný popis prostředí, královský palác je kupříkladu popsán pouze jedinou stručnou větou: „*trůnní síň chudého krále*“ a obdobně jsou uvozena i další prostředí.

Děj se odehrává na několika místech podle toho, kam princezna s Honzou směřují. Střídání míst děj trochu komplikuje. Nikde však není určena doba děje, až v závěru dramatu se mluví o podzimu a nastávající zimě.

Každá část hry, jak již bylo řečeno výše, je uvozena názvem shrnujícím nejen hlavní myšlenku, ale především zasazujícím děj do určitého prostředí, v němž se momentálně odehrává.

První dějství se počíná scénou nazvanou U chudého krále. Odehrává se v síni, kde se princezna Pampeliška pokouší ukrýt za křeslem před svým otcem, který ji chce provdat za hispánského monarchu. Nic víc se z textu o prostředí nedovíme, obdobně je to ale i u následujících scénách.

Děj pokračuje oddíly nazvanými Cestou podél potoka a Na stráni. Z Honzových slov víme, že na louce rostou žluté kvítky, podle nichž dostala Pampeliška své jméno, a opírá se do nich slunce. Podrobněji není okolní příroda nikterak specifikována.

Následuje druhé dějství, jež se počíná částí nazvanou Primátorská síň města Kocourkova a pokračuje částí s názvem Na ulici. Ani u jedné z těchto scén není v nejmenší míře specifikováno prostředí.

Vězení, část následující, které stojí v opozici vůči volné přírodě, v sobě ukrývá alespoň malý popis prostředí. Víme, že se princezna Pampeliška probouzí na začátku děje této scény v cele na otepi slámy za zamčenými železnými dveřmi. Z rozhovoru, který v tomto jednání vede Honza s princeznou, se ale dovíme něco o prostředí, jakým procházeli cestou do města Kocourkova. Tato pasáž ve hře totiž zcela chybí:

*„Což jsme všude cestou, Honzo milý,
plno krásy spolu neužili?*

*Na lučinách plno kvítí bylo,
boží slunce nám je ozlatilo,
kukačka nás v černé lesy zvala,
veverka nám cestu ukázala,
do hnízd ptačích jsem se podívala,
vajíčka kde křehounká se hrála.*

Do studánky nahlédla jsem v chvění:

*seděla tam žabka na kamení,
očka se jí jako dýmant skvěla,
zlatou korunku ta žabka měla!*

*A když večer na mezi jsme spali,
svatojanské mušky přilétaly,
broučkům v trávě na noc svítily,
kolem hlav nám tiše tančily.*

- viz. 2, str. 48

Svou nezastupitelnou úlohu hraje v dramatu příroda. Její důležitost se ještě zvyšuje tím, že je s ní Pampeliška jaksi bytostně spoutána, je její neoddělitelnou součástí. Proto také umírá tehdy, když „umírá“ na podzim příroda.

4.6. Pohádkové motivy

Příběh Princezny Pampelišky je vystavěn kolem řady ustálených motivů všeobecně známých lidových pohádek, jako je kupříkladu útěk princezny před nechtěným nápadníkem a její pronásledování nebo role Honzy jako princeznina ochránce.

Vedle pohádkových postav jako jsou král a princezna, se objevují i hloupý Honza, jeho máma, princ atd. Princezna Pampeliška však připomíná spíše syntézu několika pohádek. Kupříkladu v sypání drobečků a shlížení z vysokého stromu při hledání ztracené cesty poznáváme adaptaci pohádek o Jeníčkovi a Mařence:

*„Droby z buchet nasypme cestou,
kudy půjdem, o své stopě zvíme,
na zpáteční cestě nezbloudíme!“*

- viz. 2, str. 39

Objevují se zde také motivy, které v různých obměnách nalzáme ve vícero pohádkách, jako je chudý král a bohatý princ – ženich, král a jediná dcera, princezna, která uteče, aby si nemusela vzít ženicha, jehož jí otec vybral a podobně. Tyto motivy bychom mohli označit jako motivy klasické (tradiční) pohádky. V Princezně Pampelišce se objevují také motivy moderní pohádky – obyvatelé města Kocourkova.

Pokud bychom si odmysleli pohádkové postavy a motivy a nahradili je reálnými, dostali bychom skutečný příběh, který lze zasadit do současnosti, o lidských vztazích, pomluvách a nepochopení člověka.

4.7. Jazyk dramatu

Tato kapitola byla zpracována za pomoci díla *Pohádkové drama* (edice Česká knižnice, editoři Martina Sendlerová a Jiří Kudrnáč, Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 1999), z níž je v textu parafrázováno.

Text Princezny Pampelišky je psán sylabotónickým veršem, převážně jambického spádu. I když v textu nalezneme také izolované verše, základním strofickým útvarem je čtyřverší.

Kvapil nevyužil, až na malé výjimky, možnosti charakterizovat jednotlivé postavy výběrem slov. Stejnou mluvou tedy ve hře promlouvají král a princ, ale i tulák a chůva.

Proměňuje se zde ale verš, což brání monotónnosti a dává hercům větší možnost uplatnění odlišných stylů projevu. Metrické a strofické rozrůznění pomáhá vytvářet rovněž charakteristiku figur, jejich postavení a určuje atmosféru dějových úseků.

Úvodní rozmluva krále a jeho dcery, dvou zástupců urozeného rodu, probíhá kupříkladu v pravidelných jambických čtyřverších. Jejich spád porušuje Pampeliščina píseň, která je psána trochejem a má menší počet slabik:

*„Náš pan král málo měl,
protože moc utrácel.
A když přišla nouze,
babka hrbatá,
korunu měl pouze,
celou ze zlata...“*

- viz. 2, str. 6

Promluvy královského kuchaře a chůvy jsou psány trochejským čtyřverším, které je v Kvapilově textu určeno pro repliky vedlejších neurozených postav.

Pampeliščino odmítnutí prince je ale psáno alexandrinem, tedy veršem užívaným v klasicistním dramatu.

Princova odpověď je pak vyjádřena v blankversu, nerýmovaném pětistopém jambu:

*„Ó, jenom prchej! Nežli zlatý den
své žhavé vlasy v lesy uloží
a rozčeše je v miliony hvězd,
jež modré nebe hustě zasypou,
ty navrátíš se, sama věčný den
a zlatovlasý, sama hvězdná noc!“*

- viz. 2, str. 13

Jazyk Princezny Pampelišky je spisovný a více sdělný než obrazný. Pouze v klíčových lyrických promluvách Pampelišky a Honzy, nalézáme metafory, zvláště personifikace (*černá noc číhá, slunce hoří, ...*).

5. Radúz a Mahulena

5.1. O autorovi díla - Juliu Zeyerovi

Při zpracování kapitoly o Juliu Zeyerovi byla použita tato literatura: *Česká literatura od počátků k dnešku* (edice Česká historie sv. 4, nakladatelství Lidové noviny, Praha, 1998 – 11. díl, *Novoromantické kolem Ruchu, Lumíru, Květů*, Jaroslava Janáčková), *Literatura 19. a počátku 20. století (od romantiků po buřiče*, Vladimír Prokop, O.K.- Soft, Sokolov, 2000 – kapitola *Generace ruchovců a lumírovců*).

Julius Zeyer se narodil 26. dubna 1841 v Praze a zemřel tamtéž 29. ledna 1901. Pocházel ze zámožné rodiny. Jeho matka byla původu židovsko – německého a otec měl předky ve Francii. Vlivem své chůvy ale malý Julius přilnul k českému jazyku a české kultuře.

Zeyer nedokončil studia na technice, hodně cestoval a soukromě studoval klasické jazyky na univerzitě. Pobýval jako vychovatel ve šlechtických rodinách v Rusku a pak opět cestoval po Evropě. Roku 1877 se odstěhoval z Prahy do jihočeských Vodňan, kde vytvořil svá stěžejní díla. Na sklonku života se vrátil do Prahy, kde také zemřel.

Zeyer sice náleží svou tvorbou k lumírovcům, ale literárních bojů se pro svou uzavřenou a nebojovnou povahu neúčastnil. Byl to velmi citlivý člověk, jenž si svůj odpor k dobovým konvencím a k měšťáctví léčil tím, že ve své fantazii unikal do mýtů a legend. V nich se uplatňovala jeho touha po krásném a ušlechtilém životě. Tento zájem o historii byl přesně v souladu s novoromantickým obnovením kultu starověkých mýtů a středověkých pověstí a legend. Ve svých textech si Zeyer vysnil nový svět, vznešený, často s nádechem mysticismu.

Od roku 1883 se Julius Zeyer zabýval soustavněji dramatickou tvorbou. Napsal dvanáct dramatických děl. Některé zmizely z repertoáru po několika reprízách, jiné byly čas od času obnovovány (např. Sulamit, Neklan, Doňa Sanča). Legenda Pod jabloní s hudbou Josefa Suka byla uvedena až posmrtně v roce 1906. Nejčastěji byla v Národním divadle znovu inscenována pohádka Radúz a Mahulena (např. v roce 1914, 1918, 1923, 1931 až po současnost, vždy s hudbou Sukovou) a tato jediná hra zůstala trvale na repertoáru Národního divadla i jiných scén.

5.2. Radúz a Mahulena

Tato kapitola byla zpracována s použitím pramenů *Radúz a Mahulena – program ND* (odp. redaktorka Dana Horáková, Národní divadlo – Činohra, Praha, 1993) a *Deset z národního* (Albatros, Praha, 1983), z nichž je na některých místech textu parafrázováno.

Na pohádce o velké lásce Radúze a Mahuleny začal Julius Zeyer pracovat v roce 1896. Byla to doba, kdy procházel nejkritičtějšími obdobími, které způsobilo jeho vnitřní převrat, kdy cítí nejsilněji rozpor mezi sebou a světem, kdy hledá únik z přítomnosti a izoluje se v samotě. Jiný dramatik by z této krize vytvořil podklad dramatu, vyznal se ze zoufalství a smutku. Zeyer si však pečlivě chrání své nitro a volí cestu zcela jinou. Napsáním dramatické pohádky se osvobozuje, přenáší do jiného světa, utvářeného podle své básnické představy. Snaží se, stejně jako jeho kralevic, na chvíli zapomenout. „*Dým mystický se nese přede mnou a za mnou vane vítr pravěký*“ – říká Zeyer ústy Pohádky uvádějící hru a skládající hold slovenskému lidu a lidové poezii: „*je chatka mého lidu prostá, věru – však zlatý věnec tam leží pod prahem: čar je to jeho vroucí básnivosti.*“ Svou hru dokončil autor v roce 1898 a ještě téhož roku byla uvedena na jeviště Národního divadla.

Text této divadelní hry je rozčleněn do čtyřech dějství. Zvláštní místo v kompozici má prolog, z něhož bylo citováno už výše. Je v něm určena doba děje, ale pouze rámcově. Víme, že se příběh odehrává kdysi před tisíci lety. Prolog uvádí i žánr hry, a to už svou první větou: „*Jsem pohádka.*“ Objevují se zde také odkazy k mytologii. Sama hra povahu mýtu přímo nemá, nepojednává kupříkladu ani o původu světa, bohů nebo lidského společenství, ani neplní základní funkci mýtu, a to pomáhat lidem po dlouhá staletí či tisíciletí pochopit prožívanou skutečnost. Příběh ale přesto stojí na hranici mýtu a pohádky. Při čtení textu máme pocit, jako bychom otvíraly dveře nějakého mýtického příběhu. Dostáváme se mimo náš reálný čas a snad i mimo čas vůbec. Odkazy k mýtům ale mají hru spíše uvést do kontrastu k realistické literární tvorbě a pozvednout příběh do nevšedních dimenzí.

O Radúzovi a Mahuleně se František Götze vyjádřil jako o „*svědeckví lyrické emotivnosti Zeyerovy a jeho osobní dokument srdce tohoto zraněného člověka, mezi díly, jež se zrodila v kritické době básníkově, naplněné vesměs nihilismem, je slovenská pohádka svěžím paloukem, po němž se přehnal stín bolesti a vyvolal z hlubin tisíc teskných vzlyků*“.

- viz. 12, str. 198

Radúz a Mahulena je dílem, které co se invence týče, zaujímá v Zeyerově tvorbě zvláštní postavení. V historii lásky dvou téměř ještě dětských milenců opouští básník všechny cizí cesty a vzory, které ho lákaly a na podkladu prostého pohádkového motivu skládá píseň lásky, v níž vítězí dobré lidské srdce a jeho čistota.

Toto dílo je nepochybným, silně citěným projevem básníkovy lásky ke Slovensku. Vzniká ve stejném období jako ostatní slovenské motivy jeho tvorby. V téže době Zeyer pronáší a vydává tiskem přednášku o svém příteli

Vojtěchu Náprstkovi, jehož dům byl znám nejen jako středisko umělců a reformních snah pokrokového měšťanstva, ale rovněž jako útočiště slovenské chudiny, která procházela Prahou.

„Zeyerovo slovenské drama bylo vykládáno i alegoricky: V Radúzovi připoutaném ve skále byl viděn obraz zotročeného Slovenska a v jeho vysvobození předpověď šťastnější budoucnosti. Byl to ovšem výklad poněkud násilný, neodpovídající celku obrazu a většinou kritiků odmítnut.

Pokud bychom chtěli v tomto díle najít skutečně dobově aktuální smysl, pak by nejspíše byl v závěrečné sentenci o síle lásky překonávající zlobu kletby. Autor tu mohl narážet na citové odcizení Čechů a Slováků po jazykovém rozchodu, bolestně v této době pociťované zvláště slovenským národem. To mohlo být symbolizováno v odcizení Radúze a Mahuleny v důsledku kletby a v jeho překonání láskou. Skutečná cena Zeyerova dramatu netkví ovšem v násilných, bezpečně neprokazatelných alegoriích, ani v mytologizující koncepci, na kterou sám autor kladl hlavní důraz, ale v uměleckých a myšlenkových hodnotách díla samého.“

- viz. 12, str. 199

Zeyer znal slovenské pohádky především ze Slovenských národních pohádek a pověstí Boženy Němcové, které vycházely v letech 1857 – 1858, a odtud mimo jiné čerpal svou látkovou inspiraci. Němcová v nich uveřejnila jednak pohádky, které sama slyšela a upravila, jednak pohádky, které převzala ze sbírek slovenských pohádkářů, sběratelů a vypravěčů. Znal také Slovenské povesti, sebrané od Škultétyho a Dobšinského, které vydal Karol Salva v Ružomberku. V roce 1896, tedy právě v době, kdy Zeyer vytvářel svého Radúze a Mahulenu, vyšlo už třetí vydání.

V této sbírce je pohádka Radúz a Ludmila, která začíná takto: „Bol jeden kráľ, ten mal troch synov a jednu dcéru. Ej,ženo! Povedá raz kráľ'ovnej, nás je trochu priveľ'a, musíme dačo robiť, takto nebude z nás nič. Počuješ čo, pošleme jedného z našich synov do sveta, nech si hľadá službu a opatrí sa, ako vie. – No tak, povie kráľ'ovná, to sa i mne páči. Azda by najlepšie bolo, keby sme vypravili Radúza.“

- viz. 25, str.38

V pohádce se pak vypráví, že Radúz najde službu u Ježibaby, která má dceru Ludmilu. Ta se do Radúze zamiluje rázem, pomáhá mu překonat všechny Ježibabiny nástrahy a uprchne s ním z domova. Ježibaba pak dceru prokleje: *„Radúz nechť na ni zapomene, jakmile políbí jinou ženu. To se skutečně stane. Nedávno zemřel kráľ, jeho otec. Nešťastná matka ztraceného syna políbí, když kráľovic usne, a Ludmila se promění napřed v topol, potom, když ho dá Radúz porazit, v zlatou hrušeň, kterou zase dá*

podtít královna, a nakonec v zlatou kačku, ve které konečně – po sedmi letech – najde Radúz svou Ludmilu.“

- viz. 25, str. 38

Zeyer znal rovněž jinou slovenskou pohádku, kterou převzala Božena Němcová z Reuszovy sbírky. Byla to Šurina pan král a Otolienka. Některé motivy této pohádky Zeyera okouzly, zvláště motiv nenávisti dvou sousedních království, motiv macechy, z níž pak vznikla Runa a motiv oživující krve.

Z jiné pohádky Reuszovy sbírky převzal jméno krásné dívky Mahuleny. V Zeyerově Radúzi a Mahuleně se ale neprolínají pouze převzaté a přepracované pohádkové motivy. Jeho pojetí je zcela novým, původním a samostatným chápáním pohádkového příběhu.

Zeyer chce ale rovněž dokumentovat příbuznost slovenské pohádky s nejdávnějšími tradicemi indoevropskými, a tak včleňuje Radúze a Mahulenu do velkého světového rámce, když čerpá svou inspiraci také z dramatu o Šakuntale. Setkáváme se zde s velmi příbuznými motivy v dávných indických podáních, zpracovaných nejslavnějším staroindickým básníkem Kálidásou.

Toto Zeyerovo pojetí pramení hluboko v evropském romantismu. Tehdy byla ražena představa, že evropské národní folklórní látky pocházejí ze společného staroindického základu. Rousseauismus nechal vzniknout myšlenku ideálního, přírodního a nezkaženého primitivního lidu, a tu právě vyčetl ze Zeyerova Radúze a Mahuleny F. X. Šalda.

Premiéra hry se konala 6. 4. 1898 v Národním divadle. V hlavní roli vystoupila Hana Kvapilová, v roli královny Nyoly Otýlie Sklenářová – Malá, postavu dřevorubce Vratka hrál Jindřich Mošna. Vzhledem k délce textu, jevištním představám i hudebním partiím se představení protáhlo téměř na čtyři hodiny a velkou částí obecenstva byla hra spíše chladně.

Kritika spatřovala kvalitu Zeyerovy hry spíše z literární stránky a vyzývala autora k dramatickému přepracování.

Radúzem a Mahulenou pronikl Zeyer nejvýrazněji na zahraniční divadelní scénu. V roce 1900 byl německý překlad hry uveden v divadle v Berlíně, o čtyři roky později chorvatská verze v Záhřebu a v témže roce vyšel překlad také do polštiny. Radúz a Mahulena si ale jako jediná ze Zeyerových her udržela trvalé místo v českém činoherním repertoáru a dočkala se později i svého filmového zpracování.

5.3. Dramatický konflikt

Radúz a Mahulena patří k nejúspěšnějším a jevištně nejživotnějším Zeyerovým dramatickým pracím. Především jí nelze upřít skutečnou dramatickost, která velmi často chybí dílům tohoto druhu. Děj se tu živě rozvíjí, v každém ze čtyř aktů dochází k neočekávanému obratu, celek pak přesvědčivě vyústí v optimistické zakončení, které je ve shodě jak s charaktery jednajících osob, tak i s vnitřní zákonitostí lidového pohádkového žánru.

Jednání první zahajuje prolog. Na vysokém štítu Tater v oblacích stojí o skálu opřena dívčí postava v bílém rouše, hrající prostou a dojemnou píseň na housle. Její plavé vlasy jsou propleteny věncem z pestrých květů, na čele jí svítí hvězda. Od hlavy až k patám jí volně ve velkých záhybech plyne závoj duhových a jiskřících se barev a na rameně jí sedí bílá holubice. Píseň dozní a dívka nás v podobě prologu uvádí na místo, kde se odehrál příběh o Radúzi a Mahuleně.

Nazývá se pohádkou, která se za dávných časů odehrála na Slovači. Vede nás po starých cestách, hučícími lesy, kol mořských ok na tichou Slovač, která tehdy ještě neznala žal, co už po tisíc let proráží nebesa. Lid tehdy ještě volně žil v těchto volných horách.

Nesvár ale jednoho dne začal konat svou zhoubu, když dvě knížata se v zášti potýkala, ještě dříve než byli narozeni Radúz s Mahulenou, o jejichž strastech pohádka vypráví.

Dívka sestupuje pomalu se skal, hrajíc píseň na houslích. Když zmizí a píseň dozněla, jeví se údolí lesnaté s velkou loukou v popředí. Na jedné straně prýští ze skály jasná studánka, nedaleko které spí Radúz v trávě. (Roli dívky uvádějící nás v rámci prologu do děje v inscenacích nejčastěji přebírala představitelka Mahuleny).

Jádrem dramatického konfliktu hry je velká láska Radúze a Mahuleny, která je provázená utrpením a nakonec těžce vykoupeným štěstím. Příběh je postaven na protikladu dvou zneprátených rodů a mileneckém páru, kterému brání zášť vůči představitelům druhého královského rodu v lásce a štěstí.

Na počátku příběhu se Radúz, magurský králevic, vydává kamsi na cestu. Dostává se na území tatranského království, kam ho vždy lákaly vysoké horské štíty a tajuplnost zdejších lesů. Na cestu tak dalekou ho ale zlákal bílý jelen, za nímž neustále pospíchal. Celý den a noc jej následoval a když zvíře dohonil, rozzloben tím dlouhým a marným honem, chytl jej za paroh a vrazil mu meč do boku.

Za tento svůj čin je Radúz potrestán tatranským králem a jeho ženou Runou. Je uvržen do temné věže v lese, ale ještě před tím se setkává s královskou dcerou Mahulenou a oba se do sebe zamilují.

Mahulena chodívá za Radúzem ke staré věži, ale ten jednoho dne zmizí beze stopy. Královna Runa ho nechala přikovat ke skále železným pásem a klíč od něj zahodila do propasti. Mahulena vyzvěděla toto strašné tajemství a rozhodla se svého milého zachránit. Runa jí nakonec sama prozradí, kde je Radúz přikován a dává jí pro něj zlatou nádobu s jedom, jenž vydává za blahodárný nápoj, který člověku pomůže od bolesti a vrátí mu ztracený klid. Mahulena ovšem její lest prohlédne, jed vylije a přináší Radúzovi spásu v podobě klíče od železného pásu.

Radúz je osvobozen, ale nechce bez své milé odejít, prosí ji, aby s ním prchla k němu do magurského království. Přistihne je ale Runa, jež s nimi zápasí a chce je oba usmrtit. Radúz ji ale přemůže a přiváže za její dlouhé vlasy ke stromu na skalnatém štítu. Bezmocná královna uvrhne na oba strašnou kletbu, v níž ale Radúz nechce věřit.

Kletba je ale přece jen naplněna, když se kralevic vrátí do rodné vlasti a matka, plná zármutku nad ztraceným manželem, jej políbí a on na svou Mahulenu zapomene.

Zničená tatranská dcera prosí matku přírodu, aby ji vyslyšela, stejně jako umí vyslyšet kletby, a dala jí věčný klid, který dopřává mrtvým. Na konci své řeči se Mahulena mění v štíhlý topol, v němž se její podoba ztrácí, listy stromu ševlí a v šumu zmírám pomalu jméno „Radúz“.

Radúze rovněž šíří zármutek, ale jeho příčina mu není známa. Klid a útěchu nalézá jen u záhadného stromu, který tak zázračně v den pohřbu jeho otce na louce vyrostl. Královna Nyola, nešťastná ze zármutku svého syna, touží ho na svých prsou uklidnit, ale on jen k topolu chodí. Nakonec sama vezme do rukou sekyru a udeří do stromu, jehož odmítl věrný sluha Radovid sám porazit. Radúz se vrhne ke kmeni stromu a objímá jej, přičemž mu krev stéká na čelo. Matka příroda stromu prozradila to, co milencům zlá Runa zatajila, že krev Mahuleny by Radúzovu chorou paměť mohla zahojit. Přichází jas a osvobozující úleva do srdce kralevicova, vzpomíná si na Mahulenu, jež před ním náhle vystoupí z rozpůleného stromu.

5.4. Dramatické postavy

Charaktery jednajících osob v Radúzi a Mahuleně jsou, opět v souhlasu s typickými znaky literárního žánru pohádky, zjednodušeny. Zřetelně je zde oddělen jas a stín, dobro a zlo. S rozvojem zápletky se povahy postav neproměňují. Příběh je vystavěn na protikladu dvou zneprátených královských rodů, jejichž zášť vůči sobě brání dvěma hlavními protagonistům ve štěstí.

Hlavní ženskou postavou hry je dívka Mahulena, která je zároveň hlavní nositelkou lásky, provázenou utrpením. Poznáváme ji, když truchlí pro ztrátu svého čarokrásného bílého jelena, který skončil Radúzovou rukou. Tančí a zpívá společně se svými sestrami na květnaté louce u bílého zámku, kde ji Radúz poprvé spatří, ale nedokáže jí zblízka pohledět do tváře, neboť je smutná jeho vinou. Její sestry hladí své bílé jeleny a Mahulena se topí ve smutku. I přes Radúzovu vinu se ale do něj dokáže zamilovat.

Mahulena je dobrosrdečná, křehká a slabá dívka, navíc velice krásná. Dřevorubec Vratko o ní a jejich sestřích vypráví Radúzovi takto:

„Jak bych je neznal? A krásné jsou jako hvězdy, věř. A jedna z nich je dobrá jako matka země, co nám chleba dává. Má zlaté vlasy. Když se usměje, tu zdá se ti, že jí růže v ústech kvetou, a když zapláče, že se jí perly z očí sypají, a kam se postaví, snad zlatá tráva roste! Tak aspoň moje žena pravila!“

- viz. 7, str. 8

Při prvním setkání s vyčerpaným a žíznivým Radúzem, kdy je kralevic společně se svým věrným sluhou Radovidem zajat, se k němu Mahulena přiblíží, dá mu ze své dlaně napít vody a prosí ho, ať jejího otce příliš nenávidí za to, že rozhodl o jeho uvěznění ve staré věži. Ukazuje se zde její добрota a soucit s potupeným a uvězněným člověkem.

Mahulena je svým sestřím jen pro smích. Když ony vzývají slunce, ať jim dopřeje krásy, ona prosí slunce o dobrotu. Chodívá za Radúzem potají ke staré věži a truchlí pro něj.

Po posměchu svých sester se rozpláče, usedá na obrubu vodojemu a vidí se ve vodě:

„Je pravda, co mi řekly, bleďá jsem... Ach, jak mi teskno. Jak dlouho tomu už? Co asi dříve bylo, než jej přivedli? Což bylo dříve něco? Tenkrát stromy kvetly, když ho zajali, a dnes jsou odkvetlé, je tomu tedy dávno. Co bylo dříve? ... Zpívala jsem, tak se mi zdá. Kam odlétly ty moje staré písně?“

- viz. 7, str. 24

Když Radúz beze stopy zmizí z věže, Mahuleně přichází na pomoc Vratko, jehož otec náhodně zaslechl královnu Runu s družinou, když kralevice odváděli, aby jej přikovali ke skalnatému štítu železným pásem. Vratkův otec ví pouze směr, kterým se všichni ubírali, ne přesné místo, kde je Radúz ke skalnatému štítu ukován. Dostává se z dřevorubcových rukou ke klíči od kovového pásu a když jí matka lstivě sama sdělí místo, kde svého Radúze najde a dá jí do rukou jed, jenž vydává za blahodárny balzám, ukáže se, že hlavní hrdinka není natolik slabá a křehká. Neklesá proto, že by neměla sílu, jak by se mohlo zdát, ale proto, že jí drtí a láme něco v dané chvíli silnějšího. Je v ní ale natolik síly, že se dovede vzepřít zlu a zkřížit plány své

matky Runy. Zeyer dal této postavě nejen zasněnost a dobrotu, ale určil jí i neaktivnější úlohu v boji proti nenávisti Runy.

Mahulena žádá Radúze, aby utekl zpět do magurského království, neví totiž, jak ti v zámku dokáží nenávidět:

„Ty šílíš radostí, jak já... Hled', žiju... Však nyní pojd' a netrať času... Jak nejistý tvůj krok... Ó Radúze, jak, ach, tě mučili! Ó sedni pod strom na chvílku, ty příliš chvěješ se! Jsi bled, má duše. Ty ale brzy síly nabudeš. Povedu tě stezkou skrytou, tu znám jen já a moje laně... Pak půjdeš směrem, jak ti naznačím... Slyšíš, co mluvím? Ty vrátíš se k své matce, k otci, domů... Ó vid', že někdy na mě vzpomeneš?... Však nyní pojd', mám strach, že přijdou za mnou. Ty nevíš, příteli, jak umí nenávidět... ti dole v zámku... Nápoj dali mi, bych ti jej nesla sem... Tak sladce mluvili, tak náhle sladce, že podezření mlhavě se ozvalo v mé mysli... Do číše z křišťálu jsem vlila nápoj jejich a křišťál, který falše nezná, rozpukl se okamžitě... Ah... moje ruka měla jed ten jejich podati rtům tvým jako balsám!... Tak na mé srdce namířili krutě, zrádně a na tvé žití mladé zároveň!“

- viz. 7, str. 36

Po naplnění zlé kletby je hlavní aktérka dramatu proměněna v štíhlý topol, pouze u něhož nalézá její kralevic klid. Do své původní podoby se vrátí spíše jakousi náhodou, kterou zapříčiní rozezlená Radúzova matka, než nějakou zákonitostí šťastného pohádkového konce. V závěru tedy dochází tato postava ke spáse, když zlá kletba pomine.

Hlavní mužskou postavou je mladý kralevic Radúz. Poprvé se s ním setkáváme, když se vydává na cestu do neznámého kraje tatranského království. Jde sem, protože ho vždy lákala tajuplnost zdejších lesů a vysoké horské štíty.

Setkává se zde s čarokrásným zvířetem, které díky své slepé vášnivosti zabíjí. Pohne se v něm ale svědomí a svého neuváženého činu hluboce lituje. V té chvíli zatím vůbec netuší, jaké to pro něj bude mít následky. Ocitá se na území, kde vládne král Stojmír, dřívější ctitel jeho matky, s královnou Runou, jež stále cítí zášť k celé Radúzově rodině. Radúz je jimi zostuzen a uvězněn, ale nepocítuje strach a čtenář s ním prožívá jeho hrdou bolest spoutaného člověka.

Radúz je dobrosrdečný a jeho láska k Mahuleně je hluboká a čistá. Když je osvobozen ze zajetí, je plný milostného i synovského elánu. Vydává se se svou milou na cestu domů. Rád by ji uchránil před královnou Runou a její kletbou, leč po návratu do magurského království je svou matkou políben a na Mahulenu zapomene. Od té doby se šírá žalem, potácí se v královské zahradě, aniž by věděl, kde jeho stesk pramení.

Až v závěru děje se ve hře objevuje motiv oživující krve, který osvobodí jej i proměněnou Mahulenu.

Ztělesněním zla je ve hře tatranská královna Runa. Je to postava s otřásající zlobou, jež pramení z pocitu osudového prokletí, z utkvělé myšlenky, že není nikoho, kdo by ji miloval. Zloba u Runy vzniká ze závidění a v průběhu hry se stupňuje. Nejdříve je to zloba tutlaná, poté úskočná a nakonec propukne v plné síle.

Je to dokonale vymodelovaná postava. Není to pohádkové zlo, které ji žene proti Radúzi. Uvnitř královny se odehrává složité vnitřní drama žárlivé ženy a manželky, které vyvěre na povrch při rozhovoru s králem Stojmírem a které má hořkou příchuť zhrzené lásky:

„Protože jsem našla skryté vody tvého k němu smilování, protože vím, odkud že temení! Já postřehla tvůj zamýšlený zrak, když jednou pravils neprozřetně, jak Radúz podoben je matce své... Ha, trhls sebou teď? Ty rád bys někdy Nyole vrátil toho syna! Té ženě útěchu bys přál, té ženě, kvůli níž tak dlouho trpěla jsem těžce! Po celé mládí! Chladný byl jsi se mnou, však v nocích, když jsem hořem nespala, tu ve snách šeptával jsi vroucně její jméno... A já tě tehdy milovala!... Prokletí!...“

- viz. 7, str. 30

Ve scéně nenávistné kletby se v Runě neodehrává radost ze zla, která postavou cloumá. Je to vítězné vědomí zlého člověka, že se milenecký pár nedostane z její moci. Po smrti královny však kletba pomíjí.

Král Stojmír, Mahulenin otec, je postavou Runy zastíněn. Jeho jednání je sice čestné, ale nakonec podléhá své ženě, jež mu vyhrožuje smrtí Mahuleny a jež se před ničím ohavným nezastaví, a Radúze jí vydává. Do poslední chvíle se ale snažil život syna své dávné lásky uchránit. Tato postava je charakteristická jakousi uhýbající měkkostí, ale zároveň i moudrostí a snahou udržet klid ve své zemi.

Prija a Živa, dvě Mahuleniny sestry, vystupují v díle jako negativní postavy. Jsou charakteristické zlobou, závidostí a sesterskou nevraživostí. Žádná z nich nepocítí uje soucit s potupeným Radúzem ani posléze s nešťastnou Mahulenu. Jejich sestra je jim pouze pro smích.

V tatranském království se setkáváme ještě s dřevorubcem Vratkem. V jeho postavě je obdivuhodně zachycena prostá duše plná lidového kouzla, něhy a lidské dobroty. Je to figurka člověka pohádkově dobrého a laskavého.

Na scénu vstupuje s písní, která úplně zapadá do celkového ovzduší pohádky z dávných časů:

*„Tři byly sestry, co se rády měly,
a přece se jak ptáci rozletěly,
jedna je za Váhem a druhá za Dunajem*

a třetí bloudí, plačíc, kdesi za šuhajem!... “

- viz. 7, str. 10

Podobně laskavým a dobrým člověkem je ve hře Radovid, starý a věrný Radúzův sluha. Jeho bodrá oddanost vůči svému pánovi mu velí chránit jej.

Na počátku příběhu se Radovid vydává za mladým králem, aby jej chránil před nebezpečím v tatranském království. V závěru příběhu zas ochraňuje štíhlý topol, u něhož jedině nalézá Radúz útěchu. Postaví se dokonce rozkazu královny Nyoly, která mu v zoufalství velí, aby strom se sekyrou v ruce porazil.

Radovidovi patří závěrečná řeč příběhu, která z jeho úst vyznívá jako poselství dobrých časů:

„Ó, budou pozdní ještě pokolení si vyprávět o věrném jejich milování! Toť jako v pohádce, jak šťastni jsou, Radúz a Mahulena!... “

- viz. 7, str. 77

K protagonistům hry patří také magurská královna Nyola, matka Radúze. V její postavě je zosobněn ryzí bolestný tón mateřské lásky. Setkáváme se s ní až při Radúzově návratu domů, do té doby o ní slyšíme jen z vyprávění jiných postav.

Na scéně se objevuje jako truchlící žena, a to nejen pro svého zesnulého manžela, ale zároveň i pro ztraceného syna, který se jí právě vrací z tatranského zajetí. Nyola je psychicky zlomená, už ani nevěřila, že se se synem někdy v budoucnu shledá. Ovšem poté, co jej políbí a kletba je naplněna, je pro ni připraveno nové trápení. Nemůže se smířit s tím, že Radúz bloudí zahradou jako tělo bez duše, v náruči nosí květy a chodí s nimi jako ve snách ke stromu, u něhož nalézá útěchu. Královna by si sama přála utěšit svého syna, a tak se rozhodne strom podtít, čímž ukončí zlou Runinu kletbu a její mateřská láska zvítězí nad zlobou tatranské královny:

„Šum toho stromu hrůzou plní mě! Mně zdá se, jako lidský hlas bych slyšela v tom šelestu! Má ruka jímá mimoděk už sekyru – pust', Čarovide, pust' mě, já překazím ten čar!“

- viz. 7, str. 68

5.5. Prostředí

Děj Radúze a Mahuleny je zasazen do prostředí tatranského a magurského království. Jsou to dvě země, rozkládající se na slovenském území. Ve skutečnosti tato dvě království nikdy neexistovala, jsou tedy fiktivní,

ale jejich jména se zakládají na skutečných slovenských zeměpisných reáliích, Maguře a Tatrách.

Již v prologu jsme uvedeni do čisté přírody na Slovači, v níž se tyčí skalnaté štíty hor, kudy nás vede mechem porostlá a listím zavátá cesta. Tráva se zde větrem vlní a jasné vody tryskají. Čistota hor souvisí s čistotou člověka, jenž tu před mnoha a mnoha lety žil:

„Lid volný ještě žije v těchto volných horách.“

- viz. 7, Prolog

Zeyerův fiktivní svět je vznešený. Autor nás provádí nádhernou krajinou, není to však typické vesnické prostředí, s jakým se setkáváme v ostatních pohádkových dramatech. Krajina sama v sobě obsahuje závan rytířských dob, těch dávných věků, kdy, jak už bylo zmíněno, byly ještě hory volné a čisté.

5.6. Pohádkové motivy

V dramatu Radúz a Mahulena se objevuje několik pohádkových motivů, které nalézáme v tradičním modelu pohádkových příběhů.

Zaměříme-li se nejdříve na postavy příběhu, musíme se zmínit o obou královských rodinách, jejich členech i zámcích, v nichž žijí. Celé království vlastně zapadá do pohádkově utvořeného světa...

Do klasického motivického repertoáru patří ale také nepřátelství dvou sousedících říší, které je v našem příběhu natolik hluboké, zvláště v případě Runiny zášti, že je na něm v podstatě vystavěn celý pohádkový příběh.

Zeyer si nechal na královně Runě opravdu záležet. Vytvořil psychologicky prokreslenou postavu, jejíž zášť, jak již bylo řečeno dříve, pramení ze žárlivosti a neukojení vlastních citových potřeb. Stala se z ní tvrdá žena, nelítostná.

Dalším motivem, který se vztahuje stále ke královské rodině, je trojice královských dcer a jejich vzájemný poměr. Také tento motiv není v pohádkách novinkou, svou podobnost jeví kupříkladu se známou lidovou pohádkou o Popelce. V kontrastu proti sobě stojí dvě fintivé, povrchní a zlé starší dcery Prija a Živa oproti nejmladší a zároveň nejjemnější a nejkrásnější dceři Mahuleně. Funguje mezi nimi určitá rivalita, kterou pocítují dvě starší sestry a z Mahuleny si neustále utahují pro její měkkost a slabost, nechápou také, že jejich mladší sestra nemá stejné zájmy jako ony. Zároveň je jim ale trnem v oku její nezměrná krása.

Pohlédneme-li na postavu královny Radúze, objevíme v souvislosti s ním hned několik pohádkových motivů.

Prvním z nich je motiv škůdcovství, v konkrétním případě zabití posvátného zvířete. Je to provinění, kterého se Radúz dopouští hned na počátku příběhu a od něhož se v podstatě odvíjí celý následný příběh. Sám posvátný bílý jelen je motivickým materiálem pohádky, respektive zástupcem iracionální říše.

Motiv Radúzova věznění v opuštěné věži na kraji lesa rovněž není v pohádkách neznámou záležitostí. Objevuje se zde také mytologický motiv ukování hlavního hrdiny na skalním štítu a jeho osvobození, který připomíná příběh o Prométheovi. Nabízí se zde také otázka, zda není motiv věštného strachu z potomků návratem k oidipovskému mýtu...

V Radúzovi nalézáme ještě jeden důležitý motiv, a to je motiv zlého kouzla, které nabude účinnosti ženským polibkem a přivodí zapomnění. Tím, že kletba nabývá účinnosti mateřským polibkem, ještě zvyšuje emocionální působivost děje.

Věnujme se teď hlavní protagonistce dramatické pohádky. Pomineme-li motiv tří královských sester, objevuje se zde z Vratkova vyprávění ze života motiv princezny, která pláče perly a zanechává zlato ve svých šlépějích. Toto vyprávění se objevuje na počátku hry, když vypráví mladému magurskému králevici o Mahuleně. (Vratko rovněž vypráví o třech zlatých groších). I tento motiv tří zlatých peněz není v naší pohádce ojedinělý. Tentokrát dostává chudý dřevorubec od Radúze tři groše, kterými neúmyslně usvědčí králevicovu vinu za zabití posvátného jelena. Těchto třech peněz se pak Vratko raději zbavuje, aby pod jeho střechu nepřinesly neštěstí).

S Mahulenou souvisí také motiv kouzelného nápoje, který dostává z Runiných rukou jako blahodárný balzám, aby jím otrávil Radúze. I zde poznáváme podobnost motivu kupříkladu s otráveným královským jablkem v pohádce o Sněhurce.

Nejzajímavějším motivem je ale, alespoň pro mne, kouzelná proměna hlavní hrdinky ve strom. Mahulena prosí matku přírodu, aby jí dopřála klid, jaký dopřává mrtvým a ona ji promění ve štíhlý topol. Hlavní hrdinka pak nabývá zpět své podoby, když skrání vlastní krví Radúzovo čelo. Zde je další kouzelný motiv, a to je motiv oživující krve.

Závěr pohádky má princip happy endu. Pokus královny Nyoly podtít strom, do něhož se Mahulena vtělila, splní bez jejího vědomí podmínku nezbytnou ke zrušení působnosti kletby, dobro nakonec vítězí nad zlem a oba milenci se konečně znovu shledají. V duchu logiky literárního žánru děj vyústí v závěrečnou pointu, že *„je láska silnější než všechna nenávisť a milování kletby mocnější“*.

5.7. Jazyk dramatu

Ke zpracování této kapitoly jsem vycházela z díla *Pohádkové drama* (edice Česká knižnice, editoři Martina Sendlerová a Jiří Kudrnáč, Nakladatelství Lidové noviny, Praha 1999), z něhož je parafrázováno.

Sám Julius Zeyer nazývá Radúze a Mahulenu básní, třebaže je hra psána prózou. I když forma není vázaná, má hra nárok být nazývána dramatickou básní, a to pro svůj básnický styl, poetické zachycení vášní a citů, pro svou slovní hudebnost. Veršem je Zeyerův blankvers (pětistopý jamb bez rýmů). Spád řeči ale není důsledný, ani mechanický, je převážně jambicky rytmizovaný. Většina vět začíná jednoslovným výrazem.

Jazyk zaujímá ve hře výsostné postavení, neboť je tím, co utváří estetický prožitek diváka či čtenáře dramatu. Styl promluv Radúze a Mahuleny je jednolitý, hovoří jím všechny jednající postavy bez rozdílu povahy, jejich postavení či funkce v ději.

Odlišit mlúvu jednotlivých postav může pomoci častost užívání blankversu, který je obvyklý u promluv Radúze i Mahuleny, ale zvláště u královny Runy. Blankvers je také hojněji užíván v emocionálně vypjatých částech díla, kupříkladu ve scéně Radúzova ukování ke skalnímu štítu, nebo při rozhovoru královny se svou matkou po návratu domů, nad mrtvým tělem magurského krále.

Jambický spád řeči je někdy příčinou porušení slovosledu, přičemž může vést k některým morfologickým změnám, jako je elipsa slovesa (*Ty cizinkou, kde doma já?*) nebo častější postpozice shodného přívlastku (*a netrud' srdce moje nářkem svým*).

V textu se vyskytuje časté užívání citoslovcí, jež v určitých pasážích podporuje emocionalitu jazyka. Nejfrekventovanějším jevem je tu zvolání „Ó“, které se vyskytuje převážně na začátku promluv (Radúz: „*Ó, schyl se ke mně, nepoznáváš mě? Jsem zachráněn, ó jako zázrakem! A spasil jsem se útekem, zde jsem, ó matko předrahá!*“ Nyola: „*Ó blaho nevýslovné, Radúze! Tys živ, tys zde!... Ó, radost neusmrcuje... jsem živa posud!*“). Emocionalitu jazyka některých pasáží podporuje také eufonie („*již nesu já a mnozí jiní od hory k hoře*“).

Zřetelnou kvalitou jazyka Zeyerova díla je jeho často užívaná obraznost, která ale nikdy nezatemňuje věcný obsah sdělení. Základní význam je pojmenován pomocí snadno rozpoznatelných poetismů (*tmář* místo *temnota*, *zora* místo *svítání*, *hlubý* místo *hluboký* apod.) nebo prostřednictvím metafor, především personifikací (*slunce vzlétlo, zlatý pták, Vy bílá oblaka, co pyšně modrem veslujete*). Stejně jako u ostatních zmíněných jazykových prostředků je i obraznost nejhojnější v emocionálně vypjatých situacích, zvláště ve scéně

Nyolina pohřebního pláče (*„V svá prsa biju, slepá slzami, už nehledám zářivého oka dne. Už narovnána trčí hranice a hladoví už oheň lakotný po zbytcích toho, jenž králem někdy nazýval se“*).

6. Lucerna

6.1. O autorovi díla – Aloisi Jiráskovi

Při zpracování údajů o Aloisi Jiráskovi bylo použito těchto pramenů: *Česká literatura od počátků k dnešku* (edice Česká historie sv. 4, nakladatelství Lidové noviny, Praha, 1998 – II. díl, *Novoromantické kolem Ruchu, Lumíru, Květů*, Jaroslava Janáčková), *Literatura 19. a počátku 20. století (od romantiků po buřiče)*, Vladimír Prokop, O.K.- Soft, Sokolov, 2000 – kapitola *Regionální realističtí spisovatelé*).

Alois Jirásek se narodil v Hronově roku 1851. Pocházel ze starého písmáckého rodu. Po maturitě na gymnáziu studoval historii na filosofické fakultě v Praze. Jeho přítelem se ve městě stal malíř Mikoláš Aleš. Jirásek měl prý mimochodem také výtvarný talent a dokonce uvažoval o studiu na Akademii výtvarných umění. Po studiích učil téměř patnáct let na gymnáziu v Litomyšli, teprve poté se v roce 1888 usadil v Praze.

Když byl roku 1917, tedy na konci první světové války, sepsán známý Manifest českých spisovatelů, kterým se umělci přihlásili k myšlence státní samostatnosti, podepsal ho Jirásek jako jeden z prvních.

Jako jediný český spisovatel vytvořil umělecký obraz života našeho lidu od dob mýtických až po národní obrození. Napsal na padesát původních knih, z toho několik trilogií, tetralogií a pentalogií. Jirásek spatřoval (v souladu s Palackým) vrchol českých dějin v husitském období a v bratrství, naopak v době pobělohorské, tedy ve staletích rekatolizace, viděl sociální a kulturní úpadek našeho národa.

O divadlo se Jirásek zajímal již za studií, kdy s oblibou četl díla Tylova, Klicperova či Štěpánkova a sám také vystupoval jako herec v ochotnických představeních.

Svou první práci pro divadlo, moralistní drama v realistickém stylu *Vojnarka*, zasazené nejen místně, ale i využitím nářečních jazykových prvků do venkovského prostředí, napsal až roku 1890 (knižně vyšla o rok později).

V letech 1891 – 1904 pak následovalo dalších šest her: historická veselohra z dob Václava IV. *Kolébka* (premiéra 1891/ knižně vyšlo 1892), kriticko realistické drama ze současnosti, zobrazující rozpad selské rodiny *Otec* (1894/ 1895), historické drama z 18. století *Emigrant* (1898), které bylo dramatisací autorovy starší povídky *Sousedé*, dále pak idylická veselohra z dob předbřeznové Litomyšle *Magdaléna Dobromila* Rettigová (1901), trilogie *Jan Hus* (1911), *Jan Žižka* (1903) a *Jan Roháč* (1918), kde se objevuje tematika husitství, a konečně tragédie čerpající látkově z dějin *Polabských Slovanů Gero* (1904).

Jirásek si těmito hrami sice získal velmi stabilní, i když přece jen nikoli kmenové místo v repertoáru Národního divadla i ochotnických spolků, ale jako dramatik nedošel nadšeného uznání ze strany dobové kritiky.

Po zkušenostech s různými typy realistického dramatu se tedy přiklání k dobově populárnímu žánru dramatické báchorky a vzniká jednoznačně nejhranější Jiráskovo drama - *Lucerna* (1905).

Po uvedení své nejúspěšnější práce pro divadlo Jirásek ještě napsal hru ze současnosti *Samota* (1908), v níž se pokoušel ironizovat pocity životní skepse projevující se v moderních uměleckých směrech, vytvořil dále druhou ze svých pohádkových her *Pan Johanes* (1909, premiéra o rok dříve), kombinující motivy tradičních folklorních látek o Rýbrcoulovi s tvárnými postupy kouzelných her obrozenského typu, a dokončil dva další díly volné dramatické trilogie z doby husitství. V roce 1917 pak ještě upravil pohádkové drama *Pan Johanes* pro loutkové jeviště.

Pravdou je, že Alois Jirásek není v současné době všeobecně žádanou četbou. Zcela jiná doba nepřeje rozsáhlým románovým freskám, stejně tak bohužel registrujeme vlažnější vztah k veškerým skutečnostem, jež se týkají české státnosti. Jirásek však vyžaduje svého čtenáře, a když zrekapitulujeme všechna pro i proti, musíme přiznat, že i dnes je Jirásek autorem, který má co závažného sdělit.

6.2. *Lucerna*

Ke zpracování této kapitoly mi pomohly tyto uvedené prameny: *Deset z Národního*, (Albatros, Praha, 1983), *Lucerna – program ND* (odp. redaktorka Dana Horáková, Národní divadlo – Činohra, Praha, 2001) a *Z mých pamětí II.*, Alois Jirásek, Nakladatelství Otto, Praha, 1913), z nichž je na některých místech textu parafrázováno.

Lucerna byla napsána a v premiéře na Národním divadle uvedena v roce 1905 jako Jiráskova v pořadí osmá divadelní hra. Jak již bylo řečeno výše, předchozí autorovy hry se nesetkaly s uznáním dobových kritiků. Z Jiráskovy korespondence vedené ještě v době vzniku *Lucerny* je patrné, že prozaik toto vlažné přijetí svých dramát nesl velmi těžce. Patrně pod vlivem Jaroslava Kvapila se při úvahách o podobě své nové zamýšlené hry přiklání k žánru dramatické báchorky.

První koncepty *Lucerny* jsou staršího data a u jejich zrodu stála, což je pro Jiráska příznačné, inspirace pramenným studiem. Jeden z látkových podnětů našel podle vlastního svědectví patrně ještě za svého litomyšlského působení v prvním dílu Sedláčkových Hradů, zámků a tvrzí Království

českého, a to ve stručné zmínce o povinnosti poddaných na Litomyšlsku opatrovat při příjezdu panstva „oheň a světla“. Podle Jiráskových knižních vzpomínek byl tento původní impuls několikrát přepracováván, než se mu dostalo konečné podoby: „Z této zprávy jako ze zavátého zrna vyklíčila myšlenka o povinnosti poddaného, aby vrchnosti jedoucí na zámek svítil. Pozapadla, znovu se ozvala, měnila se a jinak vytvářela. Studium lidu, jímž jsem se stále obíral, přidalo nové živly a barvy, až pak si, to již v Praze, žádala vyjádření dramatického. Už byl i plán, i rozvrh, ba už jsem napsal i předehru. Než ten plán a ten rozvrh posléze mě neuspokojily. A tím padla také předehra. Přišly jiné práce a léta minula. Než myšlenka znovu se roznítla a neodstoupila, až z ní vyrostla Lucerna.“

- viz. 17, str. 88

První fází vývoje textu se stal fragment načrtnutý roku 1893, jehož podobu dnes ovšem neznáme. V dalších letech byl ještě dál rozvíjen. Konečnou verzi tohoto prvního textového stadia pak Jirásek v říjnu 1901 uveřejnil pod názvem Předehra a s podtitulem K divadelní hře začaté roku 1893 v Kvapilem redigované Zlaté Praze.

Děj Předehry byl situován doprostřed zimy a odehrával se v rámci večerního besedování v mlýnici. Z řady dramatických postav se do konečné verze textu kromě mlynáře dostal ještě sekerník Braha, odpadla zato mimo jiné postava mlynářova syna Prokopa. Jirásek si tak otevřel cestu k divácky žádané milostné zápletce, kterou ještě v Předehře nenalezneme. Náznakově se už v této první fázi vývoje textu objevily i nadpřirozené bytosti, totiž hastrman a personifikovaná zpívající lípa.

První inspiraci pro postavy vodníků, ale i pro postavu hejkala našel Jirásek v jednom z etnografických článků již v roce 1891. Řada těchto podnětů tedy zůstala v podobě pracovních zápisků mimo první verzi textu hry.

Charakter některých pohádkových motivů, které byly v pozdější verzi textu zachovány, se ve srovnání s Předehrou podstatně proměňoval. Kupříkladu vodník byl nejprve jednostranně podán jako tvor lidskému světu nepřátelský.

Počátkem léta roku 1905 předložil Jirásek konečnou verzi textu Národnímu divadlu. Tehdy však jeho hře chyběl ještě titul. V dramaturgických diskuzích navrhoval Gustav Schmoranz nazvat dílo Naše lípa, Jirásek však nakonec přijal názor Jaroslava Kvapila a rozhodl se pro definitivní titul Lucerna.

Toto pohádkové drama je psáno v souladu s dobovou představou o realistickém typu dramatu. Obsáhlými poznámkami autor předepsal podobu scény a určil i denní čas, ve kterém se děj odehrává, povahu hry jednotlivých herců i jejich vzájemné souhry.

Nadpřirozené motivy také na rozdíl od kouzelných her obrozeného stříhu netvořily samostatnou významotvornou rovinu, ale prolínaly ústrojně venkovským prostředím. Jiráskovy inovace ale nerozkolísaly základní žánrové povědomí ustálené v českém prostředí především dramatickými báchorkami Josefa Kajetána Tyla.

Děj se odvíjí na klasickém půdorysu čtyřaktového dramatu s celkem dvěma proměnami (v prvním a třetím dějství). Obě poloviny hry se počínají v určitém prostředí (mlýn, nebo lesní palouk) a po uvedení dalšího dějiště (lesní zámeček) se k němu opět vracejí.

Premiéra se konala 17. listopadu 1905, hlavní role mlynáře byla obsazena Eduardem Vojanem, vodníka Michala hrál Jindřich Mošna, Kláskovou M. Hübnerová a na výpravě spolupracoval Mikoláš Aleš, který navrhl scénu druhého jednání a kostýmy obou vodníků.

Obecenstvem i většinou divadelní kritiky byla hra přijata s nadšením, jaké v případě původní české novinky nemělo obdoby. Hned po premiéře byla také s autorem uzavřena smlouva na další provozování Lucerny na Národním divadle. První nastudování hry se v repertoáru udrželo celé čtyři sezóny a dosáhlo na tehdejší dobu nezvykle vysokého počtu téměř sedmdesáti repríz.

Část kritiky již při premiéře poukazovala na souvislost Lucerny s tradicemi evropského dramatu. F. V. Krejčí v Právu lidu poukázal na souvislost lesních scén se Snem noci svatojánské: „*I zde, jako v komedii Shakespearově, hýří les za noci svými bájnými zjevy a rozmar osudu žene lesem lidi, zaplétá vzájemné vztahy jejich v složitá klubka, tájuplná hudba přírody mísí své hlasy v hlasy srdcí lidských, až všecko splývá v jediný pohádkový rej*“ Vzápětí však ještě Krejčí, shodně s jinými recenzenty, zdůraznil svébytný národní charakter hry.

Za jeden z jejich základních rysů část kritiky dokonce považovala politickou alegoričnost. Otakar Theer psal v Lumíru o hře jako o „*politickém odkazu autorově*“ a spatřoval v ní „*filosofii našich dějin*“.

Za prioritu Lucerny byla viděna návaznost tylovskou tradici lidovýchovného, široce přístupného divadla. Tylovým Strakonickým dudákem také byla Lucerna často srovnávána.

Lucerna byla přes pochopení pro své impresionistické kvality vnímána především jako dílo patřící k tradicionalistické části dobového repertoáru. Nejvýrazněji to postřehl J. Pelcl a vyjádřil se takto polemicky vůči moderním divadelním směrům: „*Nyní, když drama, překonavši naturalistickou drobnomalbu, připravuje si pohádkou symbolickou přechod k novému velikému dramatu nového stylu i heroického rozpětí..., podává A. Jirásek pohádku zpříma klasickou. Myslím si, že všechny ty pohádky na jevišti... nevyrovnají se Lucerně pojetím a ladností, pojetím živlu pohádkového, humoristickým překlenutím přechodů z pohádky do skutečnosti a sladěním snu s realismem života.*“

Po nadšeném přijetí českým publikem byla Lucerna s úspěchem přeložena do několika cizích jazyků (nejprve hned v roce svého vzniku do němčiny a do roku 1925 ještě do polštiny, slovinštiny a angličtiny). V letech 1921 – 1922 na jejím podkladě vytvořil Hanuš Jelínek libreto pro stejnojmennou operu Vítězslava Nováka, inscenovanou v premiéře na Národním divadle o rok později.

6.3. Dramatické postavy

Charakteristiky postav jsou doplněny rovněž i pojednáním o dějových zápletkách Lucerny, proto byla vynechána samostatná kapitola o dramatickém konfliktu.

V Jiráskově Lucerně stojí v určitém rozporu celé skupiny postav, konkrétně jsou to obyvatelé mlýna a venkovští poddaní proti zámeckému panstvu i jeho služebným nebo svět lidí proti světu nadpřirozených bytostí.

Rozhodujícím živlem je v Lucerně venkovský lid. Jeho typické charakteristické stránky ztělesňuje nejvíce Klásková a šumařská trojice Zima, Sejtka a Klásek. Patří k nim rovněž učitelský mládenec Zajíček i hrdý mlynář Libor s Haničkou, se svou babičkou a se sekerníkem Brahou.

Některé postavy se lidovému původu odrodily, jako kupříkladu vrchní nebo Franc. Služebník Žán nebo komorná alespoň nevystupují nepřátelsky vůči venkovanům, jako třeba mušketýr nebo zámečtí pacholci.

Lidovému světu zůstává cizí panské prostředí, k němuž patří kněžna a její hraběcí dvořan. Jirásek jim ani nedal jména, vystupují zde pouze jako kněžna, dvořan, vrchní a pan Franc. Prostor zámku je ve hře hodně rozčleněno. Kněžna stane v průběhu děje v opozici k vrchnímu a dvořanovi. Mezi nimi je ovšem také patrné napětí, stejně jako mezi postavami vrchního a France.

Tyto vztahy se ale v průběhu děje proměňují. Zůstaneme-li v prostředí zámeckého světa, zjistíme, že v jednu chvíli stojí vrchní s Francem, obávající se nové vrchnosti, proti nově příchozímu panstvu. Později se stále výrazněji projevuje napětí mezi kněžnou a dvořanem, který se začíná více a více podobat vrchnímu, i když k němu stále zaujímá své původní, přezíravé stanovisko.

Lidovému chápání je blízký nadpřirozený svět, který zasahuje do venkovského života dvojicí vodníků a hlavně tajemnými lesními pannami, jež ochraňují posvátnou lípu. Pohádkové postavy představují výtvořiny básnické fantazie lidu, který je zároveň zvládá svou rozumovou převahou a důvtipem.

Mladý mlynář Libor je ve hře hlavním mužským protagonistou. Vyrostl na svobodném mlýně a Jirásek na něm ukazuje, jak jen svoboda dává člověku

pevnost a neústupnost. Mlynář nemá povinnost roboty, jako ostatní poddaní, proto se může vzepřít vrchnosti, když útočí na jeho právo a majetek. Je mu ale mandátem přikázáno kdykoli, kdy se vrchnosti zlíbí jít lesem k zámečku, vzít lucernu a svítit jí na cestu.

Odvažuje se soudit se s vrchností o lípu, ale především chrání Haničku před panským rozmarem, jenž by z ní udělal děvku pro své potěšení. Mlynář je smělý a troufalý, nesnáší ponížení, opírá se o své právo a je ochoten za něj bojovat. Pro vrchnost je to vzpurný a nebezpečný buřič, který dává ostatním špatný příklad. Mlín tu platí za „rebelské místo“ a z mlynáře a jeho poddanské neposlušnosti má vrchnost nemalé obavy.

Ve vztahu k vrchnímu a dvořanovi se chová mlynář odměřeně a nedůvěřivě, ke kněžně je ale upřímný a srdečný. V její blízkosti mlynář přece jen na okamžik zaváhá ve svém jinak zdvořile odmítavém vztahu k ní. Začíná podléhat zmatku, do něhož ho kněžnina blízkost uvádí. Brání se, ale přesto málem podlehne, když ho láká představou, že by mohl v panském světě prospět svým lidem, kteří se marně domáhají práva. Ohrožení Haničky a lípy jej ale vytrhne ze snění a on se znovu postaví vrchnosti, aby je obě ochránil.

Hanička je ve hře hlavní ženskou postavou. Představuje vzor opravdových ctností, je pokorná, oddaná své nové rodině, starým zvykům, tradicím a hodnotám. Také ona vyrostla ve mlýně ve svobodného člověka. Je to sirotek, kterého se ve mlýně ještě jako malé holčičky ujali.

Nezapře svůj původ, když projevuje soucit s utiskovanými chudáky, když lituje jejich ponížení a pokory. Miluje Libora tichou a oddanou láskou, důvěřuje v jeho nepoddajnost a spoléhá na něj.

Tato mladá žena má ale sama velmi odvážné srdce. Dokáže odseknout dotěrnému dvořanovi, který by ji rád dostal na zámek. Vycítí také, že mlynář Libor je v nebezpečí, když odchází s kněžnou nočním lesem na zámeček, proto se za ním vydává, aby ho ochránila před panskými svody.

Do Haničky se vtělila Mateřička Douška, kterou Jirásek začlenil do původní Předehry. Mateřičkou ji nazývá jak mlynář, tak i Zajíček. Sama Hanička vkládá na začátku příběhu snítka mateřičkou do Liborovy kroniky, kterou mladý mlynář píše.

Hanička je spjata s tajemnou lípou, která k ní promlouvá a která ji nakonec také zachrání před panským útokem. Mlynář lípu i Haničku ztotožňuje s nejdražšími poklady světa a lásky.

Povaha většiny postav Lucerny je v ději neproměnná (například mlynář a Hanička, Klásková, vrchní či venkovští muzikanti). V textu se ale také vyskytnou i postavy s vnitřní dynamikou, kupříkladu figura učitelského Zajíčka, vykreslená od počátku na rozhraní laskavé komiky a diváckého

soucitu. Tato bázlivá postava získává ve třetím výstupu posledního jednání jisté rysy bezděčné hrdinskosti.

Tento muzikant a učitel usiluje o kantorské místo v městské škole, aby měl stálé zaměstnání i příjem a mohl se oženit se svou snoubenkou. Přichází do mlýna s písní, kterou složil kněžně na uvítanou, aby na ni lépe zapůsobil a pomohl si tak k novému místu. Jeho píseň je plná ponížení a pokoření před vrchností, a tak se mu všichni ve mlýně vysmějí:

*„Pomni jenom, že jsem kvočna tvoje,
která má kuřátek osmdesát dvě,
třicet čtyři v kukance lohovické,
čtyřicet a osm k tomu v bukovické,
tři dni sedím v hnízdě lohovickém
a tři dni ostatní v bukovickém.
Nesmím si odpočinout ani v noci,
musím i příst a často přes půl noci.*

*Jak doufá kuřátko v kvočinku svou,
tak doufám v paní kněžnu milostivou.*

*Ponížený a poslušný jsem vždy
milostivé vrchnosti v čas každý.*

*Zajíček Josef ve Lhotě rozený,
v horách Jestřabských mám bydlení.*

*V Bukovici v noci jsem to psal
a při tom svou bídu rozvažoval.*

*Datum jest třináctého června,
Když měsíček svítil mně do okna.“*

- viz. 1, str. 14

V této bojácné postavě se ale v závěrečném jednání zvedne odpor proti všemu ponižování, i když mu mlynář s úsměvem říká „tichá bouřka“. V rozhodné chvíli se ukáže, že i Zajíček je hrdina. Vzepře se vrchnímu, který na něm vyzvídá, kde je Hanička, kterou by nedokázal zradit a vydat panstvu.

Do mlýna přichází také paní Klásková, jež hledá svého muže, který hraje společně se Zajíčkem a dalšími muzikanty v kapele. Klásková je žena temperamentní, dle popisu vedlejšího textu hry a svého chování v průběhu děje evidentně statná a korpulentní žena, poměrně dosti žárlivá i semetrická. Tato postava vnáší do hry „živost“. Jirásek v ní zosobnil takové to typické vesnické jadrné ženství. Klásková výrazně představuje typ starostlivé mámy, ačkoli se z děje nedovídáme, zda nějaké potomky má.

Je jako vítr, chvíli neposedí a jako rtuť, rychlá, pohotová, vpadá lidem okázale do řeči a nikdo neujde její výmluvnosti. Kláska má ráda, střeží ho

jako malého kluka a je mu neustále v patách. Nevěří v jeho muzikantskou toulavost a podezírá ho ze záletnictví. Ve mlýně vytahuje karty, které si neustále vykládá a v nichž jí vychází, že jí její muž zahýbá s nějakou vdovičkou:

„Vždycky stejně, vždycky. To se ví, proto že muž má pokaždé stejné spády. Že má myšlení jinde, kladou, a to má. Že jedna osoba ženského pohlaví ho vábí, kladou karty, a to vábí. Tahle ta, ta povídá, že mně vstoupila ta ženština do cesty. To je taky jistotná pravda, vstoupila, Zemánková, vdovička.“

Mlynář: *„Víte to jistě?“*

Klásková: *„Jistotně to vím, že by si muž namlouval, že by jinde sháněl, co má doma. Co pak jsem nějaká baba, nějaká ochechule, co pak-“*

Mlynář: *„A nestihla jste ho při ničem?“*

Klásková: *„A to by bylo! Ještě to! Je dost, že karta klade.“*

Zajíček: *„Byl u mne a šel na zámek stran toho vítání.“*

Klásková: *„Já ho taky uvítám, votiperu.“*

- viz. 1, str. 17-18

V její bezdůvodné žárlivosti se projevuje její přichylnost k slabošskému muži.

Klásková se nezalekne ani hastrmana, když se jí zjeví v noční krajině. Zkrotí jej a žene před sebou až k posvátné lípě. Jirásek přisoudil této postavě důležitý úkol v celém příběhu. Klásková totiž dvakrát náhodně zachraňuje mladého mlynáře. Poprvé se tak stane, když Libor podléhá kněžnině svodu a hlas svérázné ženštiny ho vytrhne z blouznění do skutečnosti, podruhé, když dvořan pobízí pacholky, aby se vrhli na mlynáře a Klásková přichází na pomoc se šumaři. K její poctě zazní závěrečná věta celé hry, když Klásek navrhuje zahrát kasací, původně určenou kněžně, *„naší mámě!“*

Dvojice Klásková – Klásek napomáhá svým humorným škádlením vnitřně rozčlenit prostředí venkovského podzámčí, v němž svébytnou, ale přece jen rozčleněnou skupinu představují i venkovští muzikanti.

Nejstarším ze šumařského trojlístku je Zima, jehož nástrojem je lesní roh. Jeho povahu poznamenala zchytralost a mazanost. Panstvo dobře prohlédl, jsou to pro něho povaleční lidé, kteří si vymýšlejí lecjaké libůstky. V noční temnotě si není jistý, zná mnoho vyprávění o tajemných bytostech a straší jimi druhé, i když v ně sám věří. V případě nebezpečí dává přednost útěku, než aby vyčkal, co se vlastně ze strašidla vyklube.

Sejtko je mnohem mladší než Zima. Je to postava dobromyslná a škádlivá. Směje se Kláskovi kvůli jeho hubaté ženě, zpupně se vyslovuje o duchách, ale nakonec vezme nohy na ramena, jakmile se v noční tmě něco šustne.

Třetí z muzikantů, Klásek, je terčem posměchu ostatních, protože před nimi nepřestává předstírat, jak ho žena poslouchá. Zamlouvá její

nectnosti, ale jinak se jí bojí a ustupuje její výřečnosti. Sám je málomluvný a v řeči nepohotový, zkrátka vzor manžela, který žije pod ženiným pantoflem. Jeho ustrašenost se projeví i v lese, když první uteče v momentě, kdy ho vyděsí strašidla.

Všechn v úsměch muzikantů ale odzbrojuje upřímnou láskou ke své ženě, v níž nalézá oporu i bezpečí.

Staletou tradici rodu udržuje ve mlýně Liborova babička, která vzpomíná na proroctví Slepého mládence a Sibylly. Mluví z ní živá kronika, která pamatuje různá lidová vyprávění, a důvěrná blízkost venkovského člověka k přírodě. Brání kupříkladu mlýn před vodním panáčkem černobýlem a nosí na zápraží misku hospodáři pro požehnání domu.

Do lidového prostředí patří také sekerník Braha, který do mlýna přivedl opuštěného sirotka Haničku a který se občas rád napije, proto si z něj mlynář trochu utahuje. Patří sem ale také rychtáři, kteří jsou sehnáni na zámek, aby uvítali kněžnu. Dva z nich byli obdařeni jménem: koktavý Kroužil, jenž ze sebe není schopen dostat své připravené uvítání, a smíšek Votruba, který vždy v nepravou chvíli vykřikuje vrchností prikazované „Vivat“. Když má být Votruba zatčen, dovedou se všichni rychtáři vzbouřit a donutit vrchního, aby z jeho uvěznění sešlo.

Z lidového prostředí se vyloučili panští služebníci. Vrchní zapomněl na svůj původ i rodný jazyk. Pouští hrůzu na podřízené a chová se vůči nim povýšeně.

Vrchního napodobuje pan Franc, k nadřízeným ponížený a k podřízeným neomalený. Obě tyto postavy jsou směšné právě svým předstíráním moci, které se projevuje, když přijede sama vrchnost a jedná s nimi se stejnou přezíravostí, s jakou jednají ony samy s venkovany.

V mušketýrovi je předvedena služebnická povaha, která má v rukou násilnou moc. Záhy však prozrazuje svou zbabělost, když v lese uteče před přízrakem vodníka.

V Lucerně je jen lehce navozena psychologická vrstva textu, a to v rámci načrtnutých milostných vztahů (v případě kněžny a mladého vodníka, kteří vytvářejí společně jednu ze stran milostného trojúhelníku s mlynářem a Haničkou).

V souvislosti s pocitem životní únavy, nudy a potřeby vytrhnout se ze svého prostředí a hledat klid v osamění a přírodě na lesním zámečku se seznamujeme s postavou kněžny, ale i starého vodníka Ivana. Příčiny jejich citového rozpoložení jsou v obou případech zcela odlišné. Jirásek také tyto motivy nepoložil do ucelené dějové roviny, ale naopak je rozdělil mezi dvě různorodé postavy, které se v rámci děje dokonce ani jednou nesetkají.

Mrzoutství vodníka Ivana (o němž bude pojednáno v oddílu o pohádkových motivech) a kněžna secesní únava životem tak stojí stranou hlavní dějové linie.

Kněžna je ve hře představitelkou vrchnosti, jež podělila několik panství a nyní je objízdí se svým dvořanem. Je to rokoková dáma, která utíká před nudou do vesnického prostředí, aby zde našla rozptýlení a dobrodružství, aby zde snila o svém statném Dafnisovi (postava milence z antického bájesloví). Rozhovor vrchního a dvořana o mladém zpupném mlynáři ji začne okamžitě zajímat. Jeho opovážlivost, projevená soudem s vrchností o lípu i odmítnutím uvítat kněžnu a poslat Haničku na zámek, ji dráždí jako nezvyklé dobrodružství, které poruší jednotvárnost její cesty. Svádí jí vyzkoušet si na statném mlynáři sílu svých ženských půvabů. Při návštěvě mlýna poroučí Liborovi přinést lucernu a žádá si jeho doprovod k zámečku. Ne snad proto, že by si chtěla užít jeho poddanskou povinnost, chce s ním strávit chvíli o samotě a pohovořit si s ním. Mlynářovo rebelství kněžně imponuje.

Tato postava představuje panský svět, který je jen těžko smířitelný se světem lidovým, jenž zastupuje mladý mlynář Libor. Panský svět svádí svými půvaby a krásou svět lidový, ale ten se jimi zlákat nenechá. Kněžna vyzývá mlynáře u tajemné lípy, aby si k ní přisedl, ale lesní roh je z dálky vyruší a donutí je pokračovat dál v cestě. Teprve u zámečku nabízí kněžna mlynáři místo v úřadu, kde by mohl svým lidem pomoci. Tam ale zas přibíhá Klásková a zmaří všechny kněžniny záměry. Mlynář navíc uvrhne kněžnu do podezření, že ho odlákala do lesa proto, aby byla zatím Hanička odvedena na zámek a jeho posvátná lípa poražena.

Kněžna rozbíjí břemeno poddanství, lucernu, aby mlynáře přesvědčila, že jí křivdil, a aby si zachovala důstojnost. Prokazuje navíc svou šlechtetnost, když udělí Zajíčkovi kantorské místo ve škole. Nakonec také požehná mlynářovi a jeho milé Haničce a sama odchází pokořena, že nedosáhla vítězství nad krásným mlynářem, a vrací se zpět „z *krátkého snu do zlaté nudy*“.

Po kněžnině boku poznáváme dvořana, který musí přihlížet jejímu flirtu s mlynářem. Mluví z něho zatrpkllost, která dává najevo, že by se dvořan rád stal pro kněžnu něčím víc, než pouze jejím poddaným. K lidem má dvořan přezíravý vztah. Krásná Hanička v něm ale probudí zájem a on ji chce nechat odvézt na zámek, aby ji tam zneuctil. Jeho záměru se ale postaví mladý mlynář a stejně tak, jako obhajuje stáletou lípu se sekýrou v ruce, brání před tímto povýšeným feudálem svou milovanou Haničku.

6.4. Prostředí

Prostředí v Lucerně má povahu typické české vesnice, jak ji lidé znali z venkovské prózy druhé poloviny devatenáctého století.

Dějištěm lucerny je pohádková noční příroda. Svou tajemnou úlohu zde má světlo. Je to především světlo měsíční, jež dodává scénám na dramatickosti. Svou střídavou září a opětovným zatemňováním udává jakýsi rytmus hry, očekávání a předzvěst toho, že se v blízké budoucnosti něco stane. Tak je tomu kupříkladu při noční cestě muzikantů ještě předtím, než na ně z lesa vyskočí hejkal či při cestě panských služebníků k lípě, kde mají za úkol zatknout mlynáře. Světlo rovněž zazáří v dramatický okamžik při již zmiňované scéně na konci příběhu, když se rozsvítí letitá lípa a svou září ochrání Libora i Haničku. Nesmíme ale opomenout také světlo lucerny, které doprovází na zámek nejen kněžnu, ale i paní Kláskovou s vodníkem Michalem.

6.5. Pohádkové motivy

Ve hře se pohybují nadpřirozené postavy, otevírají se magické prostory a zákoutí a rozuzlení zápletky přinesou teprve zázračné zásahy. Nadpřirozené motivy však netvoří u Jiráka relativně samostatné pásmo, jak tomu bylo kupříkladu ve Strakonickém dudáku, ale prolínají venkovským prostředím.

Pohádkové postavy a motivy ve hře mají folklorní kořeny a vnímáme jejich fungování v prostředí české vesnice jako samozřejmé. Jirásek s touto tradicí pracoval suverénně a byl si vědom polidšťujících charakteristik, které tradice duchům připisuje.

Kupříkladu vodníci ve hře huhňají, rádi se proměňují v rybu nebo žábu, bydlí v hlubokých vodách poblíž mlýnů, někdy rozprostírají kolem vody pentle a lesklá zrcadélka, aby jimi vábili dívky. Jirásek je navíc vybavil charakterizací. Jsou to jednající postavy a Ivan je dokonce vedle kněžny zřejmě psychologicky nejpracovanější postavou.

Ivan je starý vodník, který touží po klidu a pokoji, jenž nebude už nikdy rušen. V jeho postavě zachytil Jirásek osud starého člověka. Starý vodník už dávno ztratil iluze o světě a přichází i o svůj rybník. Ztráta sil a přirozeného světa i stáří jsou hlavní charakteristické rysy této postavy. Jeho citové rozpoložení dobře vystihuje vodníkův monolog:

„Jdu. Už jsem tam měl všeho do syta. Jaké tam živobyť! Mne již omrzelo, pořád přehlížet tu lidskou havěť, přehlížet a poslouchat, za kmotra chodit rybářům a na funus, o muzikách ženské tlouky provádět, opilce chytat, když se jim nohy zadrhnou a po hrázi jdou šeberem, nezbedné kluky plašit, lapat

a večer pak – oh – poslouchat šplechty milenců na hrázi pod duby, jak vzdychají a vrkají, nebo se dívat na potrhle veršotepce, jak měsíc do svých veršů chytají, jak naslouchají rákosí. To a pořád to, pořád jednu písničku. To přeslychat a přehlížet a nesměti se bez nesnázi ani ve vraníka proměnit a v bujné volnosti se rozběhnouti paloukem, z kopyta vyhodit, hnát se s hřívou vlající a zařičet tak z plna do bouře a noci, ba ani ne se krotce, volně popást nebo proměnit se v lucernu a plouti rudým světýlkem za noci tiše zvolna po proudu do černa pod stromy. Proto pryč z těch falešných lidí. Lásku sobě lhou, každý jenom sebe miluje a číhá na druhého, kterak by jej bodl neb aspoň upíchl a nohu jemu nastavil. Jejich svět jim nestačí, smějí se nám a přec nás nenávidí. Pryč od lidí, to suma moudrosti.“

- viz. 1, str. 49-50

Napjatý je i vzájemný poměr obou vodníků

Druhý vodník, mladý Michal, v sobě nese nenaplněnou touhu po krásné Haničce ze mlýna. Je pojat spíše jako komická figurka. Jeho láska není vyzrálá, raději by Haničku utopil, ale hlavně, aby ji mohl vlastnit. Mladý vodník je zoufalý a osamělý. Rád by se oženil a chtěl mít hodně dětí. Chová se jako běžný lidský mladík, dbá o svůj zevnějšek, protože se fintí, vzdychá při měsíčku a odváží se za Haničkou dokonce až do mlýna. Kdyby se nebál provazu z lýčí a černobýlu, přišel by si pro Haničku až do mlýnské sednice.

Je beznadějně zamilovaný, celé noci vzdychá a brečí, láká svou vyvolenou na barevné pentličky. Mlynáři se mstí tím, že zarazí mlýnské kolo. Musí se mít však před ním na pozoru, aby ho Libor nechytíl a neuvázal lýčím za kamna, kde by byl v suchu bez síly, zkontrol by a dělal, co mu přikáže. Toho využije svérázná Klásková, když mladého vodníka nepustí v lese k mokřině a zbaví ho tak jeho kouzelné moci.

Svým způsobem je ale vodník Michal také zlomyslný, protože rád straší lidi a potěší ho, když někoho vyděsí tím, že se na něj znenadání zašklebí ze tmy, jako to udělal mušketýrovi.

Jinou pohádkovou postavou, ačkoli epizodní, je lesní hejkal. Setkáváme se s ním, když si muzikanti cestou za kněžnou k zámečku vypravují o všech tajemných přízracích, které může živáček v lesní samotě potkat. V lese prý za noci straší duchové, noční mámení kladou své nástrahy, zjevují se lesní muži, z nichž hlavně ten vousatý, mechem porostlý hejkal, který člověku skočí na záda a lesem prohání svou oběť. Těmito řečmi jakoby muzikanti hejkala přivolali. Vynoří se ze tmy, šumaři se polekají a rozutečou po krajině. Tímto se hejkalův výstup končí.

V měsíční noci se v lese objevují lesní panny a zpívají, když se posvátná lípa otevírá.

Pohádkové motivy v Lucerně jen podbarvují náladu hry, přičemž ideový záměr autor vyslovuje pomocí symbolů. Tato rovina textu je osnována kolem dvou klíčových motivů, lucerna a lípa. Oba hrají symbolickou roli ve vztahu k určitým úsekům děje a jsou si v tomto ohledu dokonce protikladné: lucerna symbolizuje poddanství a omezení odvěké volnosti, lípa naopak historickou tradici a svobodu.

Věkovitá lípa, posvátný strom Slovanů, symbol češství a ochrany lidové pospolitosti, má ve hře zcela zásadní místo. Stojí ve středu této hry a jak již bylo řečeno v úvodu, proto navrhoval podle ní Gustav Schmoranz pojmenovat celou hru.

Lípa v sobě ukrývá všechny tradice nesčetných pokolení, jež pod ní žila. Ve hře představuje symbol lidské houževnatosti a nezdolné síly, tradice, trvalých hodnot, ochrany lidu i jeho svobody. Lid se k ní vždy obrací, když je mu nejhůř. Jsou k ní vázány pověsti o nadpřirozené moci a síle, jež lid ochrání. Údajně je pod ní ukryt vzácný a mýtický poklad – stará symbolická mince. Žádná z postav ale skutečně neví, zda-li je to vážně pravda, či je to jen báchorka. V této souvislosti mluví i stará mlynářova babička, když vysvětluje Haničce důvod, proč chce vrchnost lípu porazit. Lípa stojí na kraji mlynářova pozemku, a ten ji nechce vydat vrchnosti za žádnou cenu:

„Nevzdám se té lípy, protože je mým dědictvím po dědu a pradědu, je našeho rodu od nepaměti. Rostla staletí, a kdybych vám ji vydal, padla by chvilkou. A jak moh bych dopustit, aby klesla poražena, aby padla její koruna, kdež ptactvo nocuje a spí a zpívá. A co pod ní, v jejím stínu, za parna v poledne i podvečer, co tam lidí odpočívalo a odpočine, co hovorů tu, rozprávek, starých pamětí o divných dějích. Pokolení jde za pokolením, a lípa pořád chrání je a stíní.“

Babička: *„To je jako svatý strom a je mu rozumět, když v noci svatojanské jeho listí zašustí.“*

- viz. 1, str. 63

Svou ochrannou funkci plní lípa ve hře především na samotném konci hry, kdy do svých útrob ukrývá Haničku, aby se jí nezmocnili panští posluhovači. Svou ochrannou ruku pak drží také nad mlynářem Liborem, jehož ohrožují pacholci se sekýrou. I tehdy prokazuje svou pomocnou nadpřirozenou moc ve vztahu k člověku, jenž v ní věří. Její koruna se rozsvítí a odvrátí od mlynáře zlo v podobě panské touhy po moci a násilném ovládnutí duše i těla prostého člověka.

Lucerna, kterou musí svobodný mlynář svítit panstvu na cestě do zámku a kterou nakonec kněžna rozbije, symbolizuje, jak již bylo řečeno, útisk lidu. Haniččina metafora, skleněný zámek, znázorňuje nejen jakousi prostorovou

„uzavřenost“, ale rovněž nesourodost mezi oběma světy, mezi světem panským a tím obyčejným, zámek s poddanskou povinností.

Když objeví lucernu Hanička na půdě a snáší ji dolu do síně, babička tvrdí, že je to zlé znamení a vypráví Haničce o povinnosti mlynáře svítit vrchnosti na cestě k zámku:

„Jen trochu skla a dříví a přece je těžkým břemenem na našem starém mlýnu. Ve vsi a všude a po panství vzdychají v poddanství a všechny tlačí hrozná můra, robota. Jen náš mlýn byl a je od nepanšti svobodný. Ale za Liborova děda, kdož ví jak, ale jistě neprávem, mu té svobody vrchnost přece uštípla. Děd i nebožtik můj muž nadarmo se bránili, aby se sprostili toho břemena.“

- viz. 1, str. 21

Lucerna, jakožto symbol poddanského břemene venkovanů vůči feudálním pánům, je nakonec zničena, poslední robota, poslední zbytek poddanosti mizí, mlynář, symbol lidu, je dokonale svoboden. To je morálka a svoboda Lucerny.

Lucerna ve hře není pouze jedna - jen ta mlynářova. Setkáváme se s ní také u vodníka Michala, jenž sedí pod starou lípou a čeká na svou vysněnou Haničku. Pohádková postava svým dechem rozsvěcí plamen v lucerně, když odvádí Kláskovou po cestě k lesnímu zámečku. To se nám jeví jako projev nadpřirozené moci, která k pohádkovým postavám neodmyslitelně patří.

7. Závěr

V centru všech čtyř vybraných her stojí láska jako hlavní motiv dramatu. Ve Strakonickém dudáku je to právě láska, která pomáhá titulnímu hrdinovi vyrovnat se se všemi nástrahami, jež na něho čekají na jeho dobrodružné cestě do světa, ale i po návratu z něj. Láska je elementem, který zakotvuje hlavní postavu ve světě. Má dvě podoby: lásku mileneckou a mateřskou, jež je silně spojená s motivem domova. Domov a láska jsou dva hlavní motivy, které Josef Kajetán Tyl ve Strakonickém dudáku buditelsky vyzdvihuje.

Láska princezny Pampelišky a jejího statného ochránce Honzy je velmi silná a čistá, v tomto případě však nevyznívá v typický pohádkový happy end. Přes všechny nástrahy, které čekají Pampelišku s Honzou cestou světem, se tato dvojice díky Honzově nezdolné síle vždy přenesse s obdivuhodnou pohádkovou lehkostí. Princezna Pampeliška ale v průběhu děje chřadne a nakonec podléhá jako každá květina chladnému podzimu a ani Honza tomu nedokáže svou silou zabránit. V tomto netradičním pohádkovém závěru se setkává hravost s melancholií, která nás upozorňuje na pomíjivost a křehkost krásy, tentokrát v podobě symbolu - drobné žluté květiny.

Láska je ústředním motivem Zeyerova dramatu Radúz a Mahulena. Vztah obou mladých lidí je opět velmi čistý a opravdový, je však pronásledován obrovským utrpením, kterým musejí projít na cestě k vytouženému štěstí. Hluboká láska dvou mladých lidí, kterou Zeyer v díle oslavuje, dokáže zlomit i strašlivou kletbu tatranské vládkyně Runy a příběh je zakončen pohádkově šťastným závěrem.

V Jiráskově Lucerně se setkáváme s láskou dvou lidových postav, mlynáře Libora a Haničky, které vedle sebe žijí řadu let, ale až nyní si uvědomují, co pro sebe vzájemně znamenají. Obávají se vrchnosti a chrání jeden druhého před jejími svody a nástrahami. Motiv lásky je také u Jiráška, stejně jako u Tyla, spojen s motivem domova. Na mysli je zde ale domov lidový, umístěný ve vesnickém prostředí, stojící v opozici vůči vrchnostenské byrokracii, od níž je třeba se oprostit.

V jednotlivých kouzelných hrách, s výjimkou Radúze a Mahuleny, se setkáváme s velkolepou přehlídkou krásných českých postav.

Ve Strakonickém dudáku objevujeme protagonisty, kteří jsou pevně spjati se svou zemí, jako dobrý muzikant Kalafuna s ženou Kordulou, Dorotka a starý dudák Tomáš.

Dramatické postavy jiných her se s některými z nich nápadně shodují. Kupříkladu dvojici Kalafuny a Korduly nám bezesporu připomene manželský pár Kláskových z Jiráskovy Lucerny. Kordula i Klásková jsou ženy nebojácné, výřečné, až hubaté. Obě se snaží udržet svou rodinu pohromadě. Nad svými muži mají jistou převahu. Kordula hledá muže a kontroluje ho, zda vydělává

muzikou peníze, Klásková hledá svého šumaře kvůli žárlivosti a nedůvěře. Kalafuna se s hudrováním své ženy vyrovná vždy s klidem a úsměvem, Klásek je o poznání bázlivější, ale nepřestává předstírat před okolím, že mu jeho žena ustupuje. Oba muže spojuje láska k hudbě, jíž zasvětili své povolání.

Starý dudák Tomáš se vyzná v tajnostech lesů a svatojánských nocí. Jeho soužití v souladu s přírodou a starými tradicemi ho spojuje s babičkou mlynáře Libora, která zná mnoho pověstí a proroctví. V obou je skryta živá moudrost a pokora.

Mírně se k těmto dvěma postavám přibližuje dřevorubec Vratko ze Zeyerova dramatu. Vratko sice nemá a ani nemůže mít s českou tradicí jednoznačnou spojitost, ale sám také věří v odkaz svých předků a je pověřivý, když zahazuje Radúzem darované peníze, aby nepřinesly pod jeho dům neštěstí.

Dorotka, hlavní protagonistka Strakonického dudáka, má ze všech ženských postav nejbližší k Jiráskově Haničce. Obě dvě jsou prostého původu, jsou to ženy čínorodé, které se snaží chránit své mužské protějšky. Mahulena je rodu královského. Ve snaze ochránit svého Radúze jde ale ze všech protagonistek nejdále, postaví se dokonce záměrům své vlastní matky. Princezna Pampeliška je z této čtveřice nejslabší postavou. Nedokáže se sžít se skutečným světem a vadne jako květ v podzimu.

Také u hlavních mužských postav nalézáme společnou charakteristiku. Švanda, Honza, mlynář Libor i Radúz jsou muži stateční, hrdí a odhodlaní, nechybí jim odvaha v uskutečnění svých snů. Švanda se neohroženě pouští do světa za výdělkem, Honza se statečně postaví každému, kdo by chtěl páchat bezpráví na nevinném člověku, což ho nejvíce spojuje s mlynářem Liborem, který se staví vrchnosti a hájí práva prostého lidu. Radúz je svým urozeným původem ostatním protagonistům vzdálený, ale i v něm je hrdość, kterou ničím nepokoří ani zlá královna Runa.

V opozici vůči prostému vesnickému prostředí stojí v dramatech královská nebo vrchnostenská moc. Ve Strakonickém dudáku zobrazuje Tyl království cizí země, které má ovšem v sobě stejnou rozmarnost, jakou projevují i zástupci českého království a vrchnosti. Tylova princezna Zulika nabízí Švandovi sňatek, když ji svou hudbou potěšil, protože si může koupit jakoukoli hračku, která se jí právě zalíbí. Jiráskova kněžna flirtuje z rozmaru s hezkým mlynářem, i když jsou jí ve skutečnosti vesničtí lidé zcela cizí. Kvapilův chudý král přišel kvůli své zahálce a rozmarnosti o veškerý svůj majetek a záchranou mu je už jen sňatek dcery s bohatým princem. Král v županu působí v porovnání se Zeyerovým vznešeným zobrazením dvou královských rodů v Radúzi a Mahuleně velmi komicky. Ale i v tatranském království našel autor prostor pro rozmarnost, a to v postavách dvou Mahuleniných sester, které se zdobí šperky a své sestře se jen vysmívají.

Jakýmsi mezistupněm mezi vesnicí a královstvím je v Kvapilově dramatu město Kocourkov. Autor se tu vysmívá hloupému a nadutému měšťanstvu, které je zatíženo přízemností a malicherností.

Pohádkové postavy mají v jednotlivých dramatech různou podobu. V Tylově Strakonickém dudáku a v Jiráskově Lucerně se objevují motivy báchorkovitě, které se stávají součástí obrazu vesnického života. Spojují hrdiny s ochrannou mocí české přírody i tradicemi české historie. Jsou to nejčastěji dobré síly českých lesů a hor, které lidem pomáhají. Tyl přivádí na jeviště bájeslovné bytosti západních Slovanů, jako lesní panny, krásné ženy žijící v lesích a snažící se lidem pomáhat, polednice, vybájené ženské bytosti zjevující se v době, kdy se vyzvání poledne a také divé ženy, žijící v lesích a horách, jež svou podobou vzbuzují strach. V souvislosti se svatojánskou nocí se na jevišti objevují rovněž půlnoční duchové, kteří jsou životu člověka nebezpeční.

Také Jiráskovými kouzelnými postavami jsou dobré lesní víly. V noční krajině Lucerny se objevuje navíc hejkal a v rybníce se usadili dva vodníci s polidštěnými vlastnostmi.

U Zeyerova Radúze a Mahuleny i Kvapilovy Princezny Pampelišky se setkáváme s několika tradičními pohádkovými postavami i motivy, Kvapilovi se navíc do příběhu vloudily i motivy moderní pohádky. U těchto dvou děl máme ale problém s oddělením reality a ireality. Zeyerův pohádkový svět je jakoby vytesán z jednoho kamene, Kvapilovo drama v sobě naopak slučuje pohádkových světů hned několik. Pokusíme-li si ale u obou her veškeré nadpřirozené motivy odmyslit, zjistíme, že by zůstal reálný příběh, který se bez nich snadno obešel.

Všetchna čtyři vybraná pohádková dramata, respektive jejich inscenace se setkaly s velkým úspěchem a své autory proslavily. Strakonický dudák je dokonce dodnes chápán jako české národní drama, a to od jeho prvního uvedení na jeviště Stavovského divadla uplynulo téměř neuvěřitelných sto šedesát let. Poselství tohoto Tylova prvního pokusu o vytvoření dramatické báchorky, postavení českého člověka ve světě, bude zřejmě stále aktuální. Strakonický dudák je dodnes úspěšnou a stále hranou divadelní hrou.

Princezna Pampeliška byla v době své premiéry v roce 1897 divadelní kritikou odsouzena jako hra celkově nesmyslná, podbíživá a F. X. Šalda dokonce autora podezíral ze souvislosti s Hauptmannovým Potopeným zvonem. U publika si ale získala velký úspěch. Kvapilova hra je bohužel z uvedených pohádkových dramát jedinou, kterou v dnešní době nenalezneme na žádném z českých jevišť.

Dramatická pohádka Radúz a Mahulena se v době své premiéry, která se konala v roce 1898, nedočkala tak velkého úspěchu jako ostatní hry.

Vzhledem k čtyřhodinové délce představení byla přijata spíše vlažně. Laskavého kritického přijetí se jí dostalo pouze v Lumíru, kde recenzent obvinil z neúspěchu hry publikum složené z hostinských a kočích. Po několika nezbytných škrtech v textu si ale hra získávala větší a větší oblibu a probouvala si cestu také na zahraniční jeviště. Zeyerova „slovenská pohádka“ je dnešním publikem stále hojně navštěvována.

Poslední z dramát, Jiráskovu Lucernu, uvedlo poprvé Národní divadlo v roce 1905 a ihned byla přijata s nadšením nejen obecnostem, ale i většinou kritiky. I Lucerna se dočkala překladu do několika cizích jazyků. Toto Jiráskovo dílo je dodnes často hranou součástí repertoáru českých divadel. Společně se Strakonickým dudákem byla Lucerna zařazována do divadelních programů vždy ve významné dny a výročí České, nebo dříve Československé, republiky.

8. Anotace

Práce se zaměřila především na dobu vzniku modernistického pohádkového dramatu v Čechách, které bylo v české kultuře zastoupeno poměrně úzkou skupinou textů. Žánr pohádkového dramatu tu zastupují díla, která si získala velkou diváckou oblibu a nejvíce zasáhla do kulturního dění své doby. Text se obrací také k období starších kouzelných her, jejichž vliv na tvorbu pozdních dramatiků je zcela zřejmý.

Práce se zabývá dramaty *Strakonický dudák* aneb *Hody divých žen* od autora Josefa Kajetána Tyla, *Princezna Pampeliška* Jaroslava Kvapila, *Radúz a Mahulena* Julia Zeyera a *Lucerna* od autora Aloise Jiráska.

Na rozboru jednotlivých pohádkových her se práce pokusila doložit charakteristické rysy proměny žánru pohádkového dramatu, ukázat jeho různé podoby a modifikace, naznačit jeho vývoj. Porovnání těchto her pomohlo nalézt určité paralely a shodné či podobné momenty, které ukazují, jak se pohádkové hry vyvíjely.

9. Klíčová slova

- drama
- pohádkové drama
- dramatická báchorka
- mýtus
- sentimentální literatura
- symbolismus
- novoromantismus
- realismus
- Josef Kajetán Tyl
- Jaroslav Kvapil
- Julius Zeyer
- Alois Jirásek

10. Bibliografie:

10.1. Prameny

1. Jirásek, A.: Lucerna, In: Divadelní hry II, J. Otto, Praha, 1909
2. Kvapil, J.: Princezna Pampeliška, In: Pohádkové drama, edice Česká knižnice, ed. Martina Sendlerová a Jiří Kudrnáč, Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 1999
3. Tyl, J. K.: Strakonický dudák aneb Hody divých žen, Albatros, Praha, 1979
4. Tyl, J. K.: Strakonický dudák aneb Hody divých žen, SNDP, Praha, 1950
5. Tyl, J. K.: Strakonický dudák aneb Hody divých žen, SNKLHU, Praha, 1956
6. Tyl, J. K.: Strakonický dudák aneb Hody divých žen, Topičova edice, Praha, 1940
7. Zeyer, J.: Radúz a Mahulena, In: Pohádkové drama, edice Česká knižnice, ed. Martina Sendlerová a Jiří Kudrnáč, Nakladatelství Lidové noviny, Praha, 1999

10.2. Literatura

8. Brod, M.: Pražské hvězdné nebe, edice Supraphon, Praha, 1969
9. Česká literatura od počátků k dnešku, kol. autorů, Nakladatelství Lidové noviny, 1998
10. Dějiny českého divadla III, Academia, Praha 1977
11. Dějiny českého divadla IV, Academia, Praha 1978
12. Deset z Národního, Albatros, Praha, 1983
13. Deyl, R.: O čem vím já, Melantrich, Praha, 1971
14. Dramatické báchorky, ed. Jiří F. Franěk, SNKLHU, Praha, 1953
15. Fučík, J.: Divadelní kritiky, SNPL, Praha, 1956
16. Götze, F.: Jaroslav Kvapil, Ministerstvo informací, Praha, 1948
17. Jirásek, A.: Z mých pamětí II, Otto, Praha, 1913
18. Krejčí, K.: Drama lásky slovenského lidu, edice Světová četba, SNKLHU, Praha, 1961
19. Kvapil, J.: O čem vím I., Dr. Václav Tomsa, 1946
20. Kvapil, J.: O čem vím II., Dr. Václav Tomsa, 1947
21. Lucerna – program ND, odp. red. Dana Horáková, Národní divadlo – Činohra, Praha, 2001
22. Machková, E.: Mezi skutečností a snem, KDPM, Ostrava, 1988

23. Pohádkové drama, editoři Martina Sendlerová a Jiří Kudrnáč, edice Česká knižnice, Nakladatelství Lidové noviny, 1999
24. Prokop, V.: Literatura 19. a počátku 20. století (od romantiků po buřiče), O.K. Soft, Sokolov, 2000
25. Radúz a Mahulena – program ND, odp. red. Dana Horáková, Národní divadlo – Činohra, Praha, 1993
26. Šalda, F. X.: Kritické projevy 3 (1896 – 1897), Melantrich, Praha, 1950
27. Šalda, F. X.: Kritické projevy 4 (1898 – 1900), Melantrich, Praha, 1951
28. Šalda, F. X.: O věcech divadelních, Melantrich, Praha, 1987
29. Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník, ed. Petr Pavlovský, Libri/Národní divadlo, Praha, 2004