

**Filmová
úprava
Sukovy hudby
k dramatu
Radúz
a Mahulena**

JAN CHARYPAR

Dne 14. července 2018 zemřel režisér Petr Weigl, který je podepsán pod řadou pozoruhodných filmových verzí klasických hudebně-dramatických děl. Jedním z jeho nejznámějších počinů je zpracování dramatu Julia Zeyera *Radúz a Mahulena* s hudbou Josefa Suka. Připomeňme si toto dílo po stránce součinnosti Weiglův režijního pojetí s hudbou, která prošla odpovídající proměnou. Její filmovou podobu vytvořil skladatel Luboš Fišer, od jehož úmrtí uplyne letos 20 let.

Film *Radúz a Mahulena* a jeho tvůrci

Film režiséra Petra Weigla *Radúz a Mahulena* byl natáčen roku 1969 v různých lokalitách na Slovensku i v Čechách (Spišský hrad, Vysoké Tatry, Rabí, Kost, zámecké parky v Sychrově a ve Valeči aj.) a premiéru měl v Československé televizi 1. ledna 1971.¹ Přeměnu stejnojmenné hry Julia Zeyera (1896) do podoby filmového scénáře vypracoval Weigl ve spolupráci s dramatikem Josefem Topolem, který je autorem úpravy dialogů. Hudební dramaturgie s užitím původní scénické hudby Josefa Suka (1898) se zhostil Luboš Fišer. Kameramanem filmu byl Jiří Kadaňka. Weigl obsadil plejádu předních českých a slovenských herců: ústřední dvojici ztvárnili Jan Tříska a Magda Vášáryová, do role královny Runy a krále Stojmíra byli obsazeni Jaroslava Adamová a Jiří Adamíra, Radovida ztvárnil Vladimír Ráž, Vratka Vladimír Menšík, Mahuleniny sestry Živu a Priju Jaroslava Obermaierová a Naďa Urbánková, Radúzovu matku královnu Nyolu Dana Medřická, vypravěčem byl Otakar Brousek. ■ Jiří Pilka v recenzi v *Hudebních rozhledech* Weiglův koncept a jeho realizaci jednoznačně ocenil. Mimo jiné poznamenal, že „*stylová jednota díla, jeho dotaženost scénáře, připomínající perfektnost Sukových partitur, ale i rytmus střihu, stupňování kontrastů dramatických, barevných i zvukových nasvědčuje, že celý film je hudebně citěn.*“² Jen v jedné věci Pilka nemá pravdu – že Zeyerův text nebyl základem pro scénář, pouze „*poskytl dramatický rámec, místy dokonce některou větu či slovní obrat.*“³ Tvůrci jasně vycházeli ze Zeyerova původního textu, i když jej značně prostříhali, přestrukturovali a zbavili některých archaismů. Režisér Petr Weigl se narodil 16. března 1939 v Brně, následujícího roku přesídlila rodina do Prahy. Jeho otec Alfred Weigl zahynul v koncentračním táboře v Osvětimi. Po maturitě na gymnáziu studoval Petr Weigl v Praze na FAMU, po absolutoriu roku 1961 pracoval jako dramaturg v Československé televizi. Jádrem jeho tvorby jsou filmová zpracování klasických hudebních děl široké škály autorů od starých mistrů až po skladatele 20. století, doma i v zahraničí se věnoval rovněž divadelní režii. Vedle *Radúze a Mahuleny* patří k jeho nejvýznamnějším

1 Česko-Slovenská filmová databáze [online]. c2001 [cit. 12. 3. 2019]. Dostupné z: <<https://www.csfd.cz/film/117221-raduz-a-mahulena/zajímavosti/?type=film>>.

2 Pilka, Jiří: Julietta + Radúz na obrazovce. *Hudební rozhledy*, 1971, roč. 24, č. 6, s. 255.

3 Tamtéž.



Obr. 1 Magda Vášáryová (Mahulena) a Jan Tříska (Radúz), všechny fotografie převzaty z knihy *Hledání smyslu*, viz pozn. 10.

pracím zfilmování scénického mystéria Gabriela D'Annunzia *Le martyre de Saint Sébastien* s hudbou Clauda Debussyho, oper *Rusalka* Antonína Dvořáka, *Zuzana Vojířová* Jiřího Pauera, *The Turn of the Screw* Benjamin Brittena (nominováno na Emmy Award) či *Lady Macbeth von Mzensk* Dmitrije Šostakoviče aj. Za zpracování baletu *Romeo a Julie* Sergeje Prokofjeva obdržel Prix d'Italia. Touž cenou byl vyznamenán jeho krátký film *Bludiště moci* na vlastní námět s hudbou Luboše Fišera. K charakteristickým znakům Weiglovy tvorby patří úsilí o dokonalé estetické i sémantické skloubení vysoce stylizované vizuální, hudební a literární složky. U nás nejnámější Weiglovy filmy, *Radúz a Mahulena* a *Rusalka*, se vyznačují důslednou secesní stylizací s imitováním konkrétních výtvarných děl, zvláště pak symbolistního malíře Jana Preislera (variace obrazu *Černé jezero - Melancholie*, 1904).⁴ ■ Luboš Fišer, jehož práci zde budeme reflektovat nejvíce, se narodil 30. září 1935 v Praze. Hudební skladbu studoval na konzervatoři a AMU u Emila Hlobila a Pavla Bořkovce.⁵ Po počátečním neoklasicistním období asimiloval v 60. letech podněty technik tzv. Nové hudby od témbrové hudby až po aleatoriku, ale ve svém myšlení se nevzdal výrazné melodie, přehledné formy ani tonality. Charakteristické jsou pro něj lapidární motivy silného emocionálního napětí, technika opakování, modifikace, koláže a silného kontrastu motivů (někdy kolážovitě konfrontoval svou vlastní hudbu s díly starších mistrů, srov. např. *Double* pro orchestr), inspirace uměleckými i vědeckými díly minulosti už od dob kolébky civilizace (sumerské a chetitské texty) přes renesanci až po 20. století (*Nářek nad zkázou města Ur, Istanu, Sonata per Leonardo* a *Pastorale per Giuseppe Tartini* pro kytaru a smyčcový orchestr, *Patnáct listů podle Dürerovy Apokalypsy, Concerto per Galileo Galilei* pro smyčcový orchestr, *Albert Einstein* pro varhany a orchestr aj.) a snaha o naléhavou, často varovnou sdělnost existenciálního obsahu. Byl jedním z největších českých skladatelů hudby pro film a televizi, která u něj čítá přes 300 titulů od celovečerních filmů až po animované seriály. Dokázal v ní užít prvky nejširšího žánrového spektra a povýšil ji z pouhé doprovodné role na složku prvořadé sémanticko-syntaktické funkce.⁶ Ze závažných titulů jmenujme alespoň hudbu k filmům Juraje Herze (*Petrolejové lampy, Morgiana*), Karla Kachyni (*Zlatí úhoři, Smrt krásných srnců*), Antonína Moskalyka (*Modlitba pro Kateřinu Horovitzovou, Babička*) či k Weiglovi *Bludišti moci* a televizní operu *Věčný Faust*, z populární oblasti např. hudbu k pohádkovým seriálům *Arabela* a *Mach a Šebestová*. Za svá díla obdržel Luboš Fišer několik zahraničních i domácích cen. Zemřel 22. června 1999.

4 Bechtoldová, Alena: Svět Petra Weigla. Odeon, Praha 1993.

5 Kuna, Milan: Fišer, Luboš. In: The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2nd ed., Vol. 8 Egypt-Flor. Macmillan, London 2001, s. 903.

6 Vysloužil, Jiří: Hudební slovník pro každého. Díl 2. Skladatelé a hudební spisovatelé. Lípa, Vizovice 1999, s. 137-139.

Tři formy Sukovy hudby k Zeyerovu *Radúzovi a Mahuleně*

Lze říci, že Sukova hudba k *Radúzovi a Mahuleně* Julia Zeyera se dočkala tří významných forem. Dvě z nich jsou jeho vlastní a třetí vytvořil pro film Luboš Fišer. Označme si je pro přehlednost písmeny A, B, C.

A: Původní scénický tvar hudby s opusovým číslem 13 (1898). Sestává z orchestrálních předeher, meziher a doher, melodramů, z nichž řada je poměrně rozsáhlých (téměř celé poslední dějství je prokomponováno melodramaticky), dvou sborů a tří písní. Hudba je ve hře využita velmi štědře a patří k největším Sukovým dílům. Její členění je následující:⁷

- 7 Suk, Josef: Radúz a Mahulena. Hudba k pohádce Julia Zeyera. Klavírní výtah (Roman Veselý). SNKLHU, Praha 1955.
- 8 Tento úsek hudby byl při poslední autorské revizi vypuštěn a v edici klavírního výtahu z roku 1955 jej nenajdeme, byl však přesto použit pro audionahrávku celé hry z roku 1957 (v hlavních rolích Václav Voska a Marie Glázrová, roku 2011 vyšlo v reedici na CD u Supraphonu). Suk jej zkomponoval při revizi díla roku 1907, ale posléze tuto hudbu (dva anglické rohy s doprovodem harfy) použil ve 3. větě orchestrální skladby Pohádka léta, op. 29 (1907–1909). Nouza, Zdeněk – Nový, Miroslav: Josef Suk. Tematický katalog skladeb. Bärenreiter, Praha 2005, s. 131.



Obr. 2 Magda Vášáryová (Mahulena).

1. dějství:

Prolog – melodram (postava Pohádky)

Vratkův popěvek *Tři byly sestry* a krátký melodram (Radúz, Radovid)

Hra na labutě a pávy (sóla, sbor a orchestr)

Melodram – setkání Radúze s Mahulenou

2. dějství

Předehra

Melodram a píseň Mahuleny *Těch dvanáct panen*

Proměna – Předehra

Dohra po Runině kletbě

3. dějství

Předehra

Hlas surmy (sled dvou zvětšených kvart)

Melodram a píseň Mahuleny *Pod stromem seděla*

Proměna – Předehra

[Melodram – žal lidu nad mrtvým králem]⁸

Smuteční hudba

Melodram – Mahulena (hlas surmy, Smuteční hudba)

Melodram – proměna Mahuleny v topol

4. dějství

Předehra

Sbor *Ó mladosti* (hosté v královském paláci)

Melodram Mahuleny proměněné v topol

Melodram (Nyola, Radúz u topolu)

Melodram (Radovid, Nyola, Mahulena)

Melodram (Radúz, Nyola)

Melodram – návrat Mahuleny do lidské podoby (Mahulena, Nyola, Radúz, lid, Radovid).

B: Suita *Pohádka*, op. 16 (1900), kterou Suk vytvořil na motivy této scénické hudby, aby mohla být prováděna koncertně. Sestává ze čtyř vět:

1. *O věrném milování Radúze a Mahuleny a jejich strastech*
2. *Hra na labuť a pávy*
3. *Smuteční hudba*
4. *Runy kletba a jak byla láskou zrušena*

Suk nevytvořil pouhý kompilát hotových částí ze scénické hudby, nýbrž samostatně prokomponovanou symfonickou skladbu.⁹ V třídílné 1. větě cituje houslové sólo z *Prologu*, ale jinak v ní rozvíjí motivy ze scénické hudby zcela nově. Vedle motivů houslového sóla jsou to dva krátké motivy, které ve středním dílu věty symbolizují Radúzův a Mahulenin žal: hlas smuteční surmy, která ohlašuje smrt Radúzova otce, a táhlý sestupný motiv z několika melodramů, který doprovází zpravidla Mahulenina slova spojená s bolestí a smutkem (motivы bolesti srdce, slz, krve apod.). Ve 2. větě je hudba ke *Hře na labuť a pávy* zpracována bez vokální složky a symfonicky rozšířena; pro vedlejší myšlenku Suk použil melodii Vratkova popěvku *Tři byly sestry*. Témata pomalé věty tvoří *Smuteční hudba* ze 3. dějství a melodie sboru *Ó mladosti*. Ve 4. větě upravil Suk do formy A-B-A'-C předeheru k proměně 2. dějství, hudbu z okamžiku rozuzlení příběhu (zlomení kletby) a úplný závěr scénické hudby, který opět obsahuje houslové sólo z *Prologu*. Toto sólo tedy celou suitu rámuje; celkem se v ní objevuje třikrát (v rámujičích dílech 1. věty a v závěru).

C: Hudba k filmu. Má pouze instrumentální složku, vokální byla vypuštěna. Jak uvidíme, Luboš Fišer použil pro film jak části původní scénické hudby, tak suity *Pohádka* a dokořponoval i drobné vlastní motivy. Nedržel se při tom striktně původního přiřazení hudebních motivů ke scénám.

Režijní pojetí a principy hudební dramaturgie Weiglůva filmu

„Tato předloha pro mne spojovala všechno, co se mi zdálo být na pojmu ‚české‘ tím nejkrásnějším. Soulad dokonalé hudby, slova, obrazu. Vždy jsem u každé filmové předlohy potřeboval mít jasno o jejím stylu, byl pro mne zárukou správného vykročení - zárukou pravdy. Dlouho jsem tak u každé látky hledal její správné umístění, abych se při naplňování filmového úkolu mohl bez přemýšlení správně pohybovat a nevybočil. A tady, u Radúze a Mahuleny, to všechno leželo přede mnou jako na dlani - Zeyer, Suk a Preisler - soulad stylu, krásy a obsahu,“ napsal o svém

9 Suk, Josef: *Pohádka*, op. 16. Partitura. Státní hudební vydavatelství, Praha 1963.



Obr. 3 Jan Třiška (Radúz) a Magda Vášáryová (Mahulena).

- 10 Weigl, Petr: Hledání smyslu. Filmy, myšlenky a reflexe. [P. Weigl, Praha] 2013, s. 14.



Obr. 4 Jan Tříska (Radúz).

- 11 CD Julius Zeyer – Josef Suk: Radúz a Mahulena. Slovenská pohádka o čtyřech jednáních. Supraphon, 2011.

Radúzovi a Mahuleně Petr Weigl.¹⁰ Pro způsob užití Sukovy hudby bylo rozhodující, že mu nešlo jen o televizní inscenaci Zeyerovy hry, ale o její filmovou verzi, tedy o formu vystavěnou na jiných principech. Filmový střih strukturuje děj z hlediska času i místa jinak než Zeyerova hra, ve které scény po sobě následují pouze chronologicky. Stopáže jednotlivých scén jsou proti hře většinou zkráceny a dochází k prolínání dějů, které se odehrávají paralelně. Dialogy prošly značným krácením, jednak se zřetelem k potenciální stopáži filmu a jednak v důsledku odlišného dramatického stylu. ■ Mnohé Zeyerovy dialogy a monology by ve filmu vyzněly příliš mnohomluvně nebo pateticky, a proto je autoři scénáře (Petr Weigl a úpravce dialogů Josef Topol) zredukovali, některé až na minimum. Například už z melodramatického *Prologu*, který ve hře pronáší personifikovaná pohádka, byl použit jen krátký výsek o čtyřech větách, který se přímo týká vyprávěného příběhu. Rozsáhlé opěvování slovenského lidu, přírody apod., které tvoří většinu *Prologu*, bylo vynecháno, musel tedy být nahrazen i hudební doprovod. Pokud jde o pasáže doprovázené hudbou, týká se to kromě *Prologu* nejvíce melodramů ve 4. dějství – rozsáhlé monology Mahuleny zakleté ve strom a Radúze u stromu byly zkráceny na minimum, závěrečný rozhovor Nyoly s Radúzem a Mahulenou byl úplně vyškrtnut. Divadelní patos Zeyerových vysoce básnický stylizovaných monologů a dialogů nebyl a ani nemohl být odstraněn. Nicméně tyto škrty, částečně i úpravy některých archaických prvků Zeyerova jazyka, jej ve většině scén zredukovaly, v některých zcela podstatně. I např. ve scéně prvního setkání Radúze a Mahuleny byly provedeny škrty, které znemožnily použít původní hudební doprovod. ■ Škrty v textu nejsou jediným důvodem, proč bylo nutné hudební doprovod změnit. Sukova hudba k většině melodramů, které obsahuje *Radúz a Mahulena* ve své scénické formě, je založena na poněkud jiných principech než filmový soundtrack. Je mnohem těsněji spjata s jednotlivými detaily textu. Herecká deklamační slova vytváří někdy dokonce přímé souzvuky s tóny hudby. Z nahrávky Zeyerovy hry z roku 1957 (s Václavem Voskou a Marií Glázrovou v hlavních rolích)¹¹ můžeme jako příklad uvést slova „nad hlavou mou když mračna táhnou“ v prvním Mahulenině melodramu ve 4. dějství – Marie Glázrová tato slova intonuje shodně s doprovodnou půltónově sestupnou melodií flétny, takže její přednes zde přechází téměř ve zpěv. V Sukových melodramech hudba mluvené slovo podrobně ilustruje; všimněme si například, jak Suk ve scéně prvního setkání Radúze s Mahulenou při slovech „mně rty se chvějou jako srdce moje nad tvoji dobrotou“ navozuje dojem chvění. ■ Podobně detailní sepětí hudby se slovy je ve filmu použito daleko méně; nejvíce ho nalezneme ve druhé půli děje, kde jsou však rozsáhlé melodramy zkráceny na minimum. Je

zřejmé, že by toto sepětí ve filmu působilo jako příliš scénický prvek. Sukova hudba nabyla Fišerovou úpravou naopak typických rysů filmového soundtracku; dokonce, jak uvidíme dále, obdobných rysů, jakými se vyznačují vlastní kompozice Luboše Fišera. Analýza ukáže, že hudební doprovod mluveného slova je ve Weiglově filmu tvořen často úseky těch částí Sukovy hudby, které se v jejích původních formách (A, B) k mluvenému slovu neváží. Málokdy sleduje podrobně text jako ve scénických melodramech; často je založen na účinku jednotlivé hudební myšlenky, která je vystřižena z většího celku, nebo na účinku širšího symfonicky rozvedeného tematického celku z předeher a z vět suity *Pohádka*. S hudebními myšlenkami pak hudební dramaturg pracuje formou střihu, opakování i montáže k hudební myšlence z jiné části Sukovy hudby. Stejným způsobem řeší scény bez mluveného slova, jejichž pojetí patří ke konstituujícím prvkům režisérova stylu – například na začátku pasáž mezi úvodním slovem Otakara Brouska a prvním dialogem, záběry jezdců apod. Střihem a montáží vytváří Fišer někdy koláže ostře kontrastních motivů, někdy také užívá vystřiženého krátkého motivu formou ostinata; příležitostně se nezdráhá ani Sukovu hudební myšlenku upravit (např. změnou tempa nebo instrumentace), nebo přikomponovat svůj vlastní motiv, ač odvozený ze Sukova motivického materiálu. ■ Hudbu k *Radúzovi a Mahuleně* podrobně analyzoval Zdeněk Sádecký v monografii *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*; byla to zvláště zásadní role scénického melodramu jako typu hudby, sledující detaily textu, co jej vedlo ke zdůraznění těchto znaků původní formy díla: jemné psychologické odstíny, drobnomalba, sklon k emocionálním detailům, které ovládají veškeré tvarosloví Sukovy hudební řeči.¹² Ve filmu naopak dochází k určitému přesunu pozornosti z proudu rozsáhlého textu na vizuální účinek, tedy ani hudba se nedrží tolik proudu textu a o to více sleduje obraz. Tomu odpovídá motivická struktura jednotlivých hudebních ploch filmu, která je jednodušší než většina hudebních částí scénické formy díla, zvláště těch melodramatických. Strukturální rysy Fišerovy úpravy hudby jsou nakonec v souladu s vizuální formou scén včetně záběrů, jimiž Weigl imituje konkrétní výtvarná díla secese a symbolismu (zejména díla malíře Jana Preislera).

12 Sádecký, Zdeněk: *Lyrismus v tvorbě Josefa Suka*. Academia, Praha 1966, s. 175.

Struktura filmové úpravy Sukovy hudby

Prolog filmu se od scénické verze neliší jen zkrácením textu na minimum. Jeho celkový styl odpovídá tomu, že z textu *Prologu* Zeyerovy hry byly použity pouze věty, které se přímo vztahují k příběhu. Zeyer uvádí diváka do hry vysloveně lyricky, emfatickým opěvováním slovenského lidu, přírody a básnivosti, které přednáší postava Pohádky. Weiglu

úvod do děje je naproti tomu spíše epický a dramatický než lyrický, i když neobsahuje dialogy a kromě vynjatých vět z *Prologu*, které přednáší Otakar Brousek, pracuje pouze se složkou obrazovou a hudební. Weigl a Fišer ihned po úvodních slovech strhnou pozornost do ohniska výchozího dějového konfliktu, vyjádřeného zatím jinotajem, který je vysvětlen až posléze. ■ Pro začátek filmu byl příhodně užít nikoli úvodní úsek scénické formy Sukovy hudby, nýbrž začátek suity *Pohádka*. Bylo tak možno s přesvědčivou hudební logikou uvést rovnou hlavní hudební motivy, přímo spjaté s láskou Radúze a Mahuleny a v dramatu též s postavou Pohádky, a vynechat relativně dlouhý scénický hudební úvod. Hudba tedy začíná motivem úvodních taktů suity, který přednášejí violoncella v unisonu s klarinetou a fagoty.¹³

13 Zdrojem notových ukázek ze suity *Pohádka* je vydání partitury z roku 1963. Suk, 1963, op. cit.

Příklad 1 (violoncella)



Tato hudba ve filmu přímo doprovází přednášená slova z *Prologu*. Už zde na začátku pracuje hudební dramaturg se Sukovou hudbou metodou stříhu a montáže. Užil 1. dílu 1. věty suity, ale úplně vynechal houslové sólo a po slovech „než zrozen Radúz byl a Mahulena“ hned zařadil první takty vrcholu této části suity, které přímo připojil k úvodnímu úseku. Na ně pak bezprostředně navázal takty, které původně tvoří mezihru mezi dvěma díly houslového sóla. Přednášejí je flétny za doprovodu harfy:

Příklad 2 (flétny)



Tento motiv tvoří hudební jádro celého úvodu filmu a vychází z hlavního motivu houslového sóla z *Prologu*:

Příklad 3 (housle sólo)



Pozoruhodný je způsob, jakým Fišer na tento nově sestavený celek navazuje. Petr Weigl se rozhodl hned v úvodu, prozatím jen tajemným náznakem, evokovat událost, ze které se odvíjí počáteční dějová zápletka a která je vysvětlena až v další scéně: Radúz v lese zabil

posvátného bílého jelena, který patřil jedné ze tří sester – princezen. Záběry sester s jeleny se dynamicky střídají s hororově stylizovanými obrazy z lesa jakoby očima divoče prchajícího Radúze. Při prvním záběru sester, ve kterém má ještě každá svého jelena, zazní flétnový motiv v dur (Příklad 2), jak jej zkomponoval Suk. Ve druhém záběru, kde je již jedna ze sester (Mahulena) sama, bez jelena, slyšíme stejný motiv v moll. S ním se při dramatických záběrech z lesa střídá Fišerova vlastní variace na tento motiv – na zmenšeném kvintakordu se v rychlém tempu opakuje lapidární fráze s imitacemi lesních rohů a sordinovaných trubek za doprovodu víření tympánů. Střídání melancholického motivu fléten s ostinatem prudce dramatické variace vytváří pozoruhodnou hudební koláž. Techniky jednoduchého opakování, kontrastování a koláže lapidárních, výrazných, emocionálně obsažných motivů jsou charakteristické i pro Fišerův vlastní kompoziční styl. Stačí si poslechnout například hudbu k filmu *Morgiana*, z oblasti vážné hudby pak *Patnáct listů podle Dürerovy Apokalypsy*, *Double* či klavírní sonáty aj. ■ Teprve v další scéně, kde Radúz po útěku odpočívá pod stromem, užil Fišer klidných akordů lesních rohů, kterými začíná scénická hudba. Ale i zde dochází k prolínání dvou scén a analogickému hudebnímu řešení. Během rozhovoru Radúze s Radovidem u stromu vidíme v prostřizích Příbinu na koni, jak nalezl mrtvého jelena a cizí meč, kterým byl jelen zabit. Záběr na Příbinu se objeví čtyřikrát a Fišer jej doprovodil hlavním motivem předešlého ke 2. dějství. Použil pouze nerozvedený začátek tématu v g moll, který díky dórskému prvku (tóny e, f) působí dojmem, že setrvává na II. stupni tóniny F dur, nebo subdominantě tóniny d moll a končí tedy na polovičním závěru:¹⁴

14 Zdrojem notových ukávek ze scénické hudby je klavírní výtah Romana Veselého ve vydání z roku 1955. Suk, 1955, op. cit.

Příklad 4

Fišer jej v takto zdánlivě otevřeném tvaru opakuje jako jakési memento; baladičnost motivu podtrhuje navíc zvětšená kvarta cis, která vytváří zvětšenou sekundu mezi III. a IV. stupněm.¹⁵ V prvním záběru na Příbinu slyšíme tento motiv ve značně zpomaleném tempu a s důrazným opakováním závěru fráze. Následuje úsek rozhovoru

15 Modální prvky pocházejí ze slovenské lidové písně Dost som sa nachodil (č. 268 prvního dílu Slovenských spevů), z níž je téma odvozeno. Sádecký, 1966, op. cit., s. 73.

Radúze s Radovidem bez hudebního doprovodu. Další obraz Přibiny je doprovázen tímž motivem už v rychlejším, ale stále ne Sukovu původním tempu. Motiv je tentokrát vystřižen z vrcholu celého tématu, kde začíná úderem talířů. Teprve ve třetím obrazu Přibiny je motiv užit v původním tempu (dle partitury *Allegro molto appassionato*). Fišer tedy vytvořil jakousi tempovou gradaci – tentýž vystřižený motiv exponoval třikrát s postupným zrychlováním tempa. Ještě jednou jej pak zařadil v okamžiku, kdy jde Přibina s nalezeným mečem do schodů na zámek, aby oznámil nález králi a královně. Tentokrát použil pouze vrchní linii bez imitace v basu a zvolil pomalé tempo za zlověstného víření tympanů. Zajímavou hudební koláž tvoří i další úsek, ve kterém se Radúz rozhodne, že nebude utíkat před nepřátelským králem Stojmírem, jehož dceři zabitý jelen patřil, a následně je stíhán a dopaden. Rozhovor Radúze s Radovidem situoval Weigl do prostředí malého jezera mezi skalami, ve kterém mohl napodobit slavné symbolistní obrazy Jana Preislera z cyklu Černé jezero. V prostřizích sledujeme Stojmíra a jeho ženu, královnu Runu, jak se dozvídají o zabití posvátného jelena a vydávají se dopadnout viníka. Od pasáka ovcí Vratka zjistí, že jelena zabil syn nenáviděného magurského krále. Mezitím princezny s mládenci hrají hru na labutě a pávy. Vystřídají se tu formou stříhu a koláže motivy ze tří částí scénické hudby: úryvky z 1. věty suity *Pohádka*, které doprovázejí rozhovor Radúze a Radovida u jezera, motivy z předehry k proměně 2. dějství, které se vztahují k Runě a její nenávisti (v suitě *Pohádka* tvoří hlavní téma 4. věty *Runy kletba a jak byla láskou zrušena*), a polková hudba ke hře na labutě a pávy. Motivы na sebe často bezprostředně navazují v ostrých kontrastech a střídají se se záběry bez hudby. Nechybí efekt předjímání: první záběry, ve kterých se Runa a Stojmír dozvídají o zabití jelena a vydávají se stíhat viníka, doprovodil Fišer gradujícím motivem, který ve zmíněné předehře uvozuje reprízu hlavního (Runina) tématu:

Příklad 5

Scény jezdců stíhajících Radúze s Radovidem pak přímo oním hlavním tématem:

Příklad 6

Je přitom vynecháno několik taktů, které v předešlé hudbě spojují onu předjímku (Příklad 5) se začátkem tématu (Příklad 6). Fišer vlastně udělal z motivu, který tvoří v předešlé hudbě jen mezivětu, soběstačný hudební symbol. V Zeyerově hře obraz divokého stíhání Radúze a Radovida na koních pochopitelně není a zvolit pro něj právě motiv, který se vztahuje k Runině nenávisti, byl logický a šťastný krok. Následuje ostře kontrastní hudební koláž, kde se tento motiv střídá s polkou ke hře na labuť a pávy, kterou hrají princezny s mláďenci. Fišer použil symfonicky prokomponovanou verzi polky ze suity *Pohádka* (včetně vedlejší myšlenky na melodii Vratkova popěvku *Tři byly sestry*). Kontrapozice dramatické scény jezdců a bezstarostné baletní scény je působivý režijní nápad se symbolickou konotací. Pro okamžik, kdy přivádějí zajaté v poutech, zvolil Fišer příhodně konec oné předešlé hudby, založené na motivu Runy. Tremola septakordů v *fff*, úsečné skoky s kvartkvintovými akordy a víření kotlů mu propůjčují až strašidelný účinek:¹⁶

16 Styl závěrečného úseku předešlé hudby už připomíná Sukova díla vzniklá po roce 1904. Suk jej zkomponoval teprve při jedné z pozdějších revizí díla. Nouza – Nový, op. cit., s. 131.

Příklad 7

Zatímco v předešlé scénické hudbě se ozve jen jednou a v této podobě, Fišer opět uplatňuje princip opakování a z původně drobného dovětku předešlého činí autonomní dramatický motiv. Dělí jej na jednotlivé části, které postupně opakuje v průběhu celé scény, kdy zajaté přivádějí k výslechu. ■ Hudební řešení prvního dialogu Radúze s Mahulenou je příznačná ukáзка rozdílů mezi scénickým melodramatickým a filmovým pojetím hudby. V divadelní hře Suk detailně ilustroval jednotlivé věty i slova dialogu (např. „*ty žízniš?*“ táhlým sestupným motivem). Fišer tentýž dialog, podrobený ve filmu škrtům a redukci patosu, doprovodil jednoduše 1. dílem 1. věty suity *Pohádka* – houslovým sólem a gradací, která na něj navazuje. Hudba hymnicky kulminuje ve chvíli, kdy se Radúz dozví princeznino jméno a Mahulena odchází. Prosté, ale lyricky účinné hudební řešení intimního dialogu (proti hře značně oproštěného), časové skloubení gradace hudby s jeho průběhem a hymnické doznívání při záběru, v němž Mahulena pomalu odchází směrem od diváka, lze označit za jeden z vrcholů filmu. ■ Lyrická scéna koupání, ve které princezny vzývají slunce a nebesa, je hudebně řešena dvěma náladově kontrastujícími variantami jednoho motivu. Jde o melodii Vratkova popěvku *Tři byly sestry*, motiv má tedy ke scéně příhodnou obsahovou symboliku. Hudba je převzata ze 2. dílu předešlého ke 2. dějství. První varianta je mollová a tesklivá a melodii v ní přednáší hoboj.

Příklad 8



Ve druhé, durové variantě, slyšíme motiv v projasněných akordech houslí za doprovodu rozkladů harfy:

Příklad 9



Fišer opět z předešly obě varianty motivu jen vystříhl (bez úseku hudby, který je v předešlé propojuje) a v průběhu celé scény je v nezměněné podobě opakovaně střídá. Jejich náladový kontrast věrně souzní se scénou: idylické secesně stylizované motivy (strom, pávi, záběry dívek ve vodě a na břehu, připomínající Preislerovy obrazy) a bezstarostná modlitba Mahuleniných sester ke slunci („*svou krásu na nás lij, svou krásu a svou milostnost*“) kontrastují s Mahuleninou tesknotou a pokorou („*ty jasná září nebes, dej mi svou dobrotu*“). ■ Pro žalostný monolog Mahuleny, která pláče pro zajatého Radúze, použil Fišer překvapivé řešení. Protože filmaři zcela vypustili vokální složku Sukovy hudby, Mahulena svou píseň *Těch dvanáct panen* pouze recituje. Fišer ji však nedoprovodil melodií písně, nýbrž částí smuteční hudby, která ve druhé půli příběhu doprovází pohřeb Radúzova otce. Poněkud tak rozšířil konotaci tohoto hudebního leitmotivu, ale zároveň jím příhodně vystihl náladu scény. ■ Jeden z nejosobitějších, specificky fišerovských momentů v úpravě Sukovy hudby přichází při dialogu královny Runy s králem Stojmírem. Tento poměrně dlouhý rozhovor, při kterém se pokouší žárlicí Runa přesvědčit Stojmíra, aby Radúze zabil, Fišer doprovodil ostinatě jednoduchého motivu s tympány. Motiv violoncell je vyňat z hlavního tématu předešly ke 2. dějství, který jsme již slyšeli při záběrech, kde Přibina nalezl mrtvého jelena a Radúzův meč (Příklad 4). Notový materiál k filmovému soundtracku nebyl k dispozici, ale patrně jde o šestnáctinovou diminuci basového motivu ze

závěru hlavního dílu přede hry (tři takty před nástupem hobojového motivu z Příkladu 8). K ní Fišer přidal svůj vlastní motiv tympánů, ve kterém spojil rytmický průběh hlavního motivu přede hry (první dva takty Příkladu 4) s tritonem. Zvětšená kvarta je jednak přítomna v samotné melodii přede hry (jako modální prvek), ale také tvoří základ motivu smrti, který se objeví ve druhé půli příběhu (hlas smuteční surmy), a vůbec se pak stala příznačnou disonancí v Sukově tvorbě. Fišer tedy jednoduchým způsobem vytvořil neobyčejně pregnantní a přitom prostý hudební symbol, kterým pokryl velkou část scény, jež odhaluje Runinu žárlivost a nenávisť. Slyšíme v něm i víření tympánů, pro zjednodušení však uvádím v příkladu pouze jejich základní motiv:

Příklad 10

Flauto I.II.

Clarinetto I.II.
in A

Příklad 11

Další záběry Runy a všechny záběry zajatce na skále zůstaly bez hudebního doprovodu, motiv v Příkladu 11 se tedy střídá s úseky bez hudby. V okamžiku, kdy Mahulena dojde ke svému cíli, nastoupí vrchol celého tématu (převzatý tentokrát ze závěru prvního dialogu Radúze a Mahuleny ve scénické verzi a zkrácený stříhem) a při rozhovoru milenců jej následují úseky libezného houslového sóla z různých míst suity *Pohádka* (s promyšleným užitím detailů, např. tremola smyčců ze závěru suity při slovech Mahuleny: „*Klíč tvých pout nesu! Libám její!*“). Do idylky několikrát vpadne úryvek z Runina tématu – Runa se vydává za Radúzem. V okamžiku, kdy motiv milenců spěje k hymnickému vrcholu, když se rozhodnou odejít spolu, dostihne je Runa, provázena opět zlověstným úryvkem ze „svého“ tématu, a to ve violoncellech a kontrabasech, v téměř stejné podobě jako na začátku přehedy ke 3. dějství:

Příklad 12

Zatímco však v přehděře končí tato fráze durovým akordem a pokračuje klidnou lyrickou melodií, Fišer ji zakončil hrozivým úderem kotlů a navázal motivem, který ve scénické hudbě často doprovází jako jakýsi melodický povzdech Mahulenina slova o bolesti, krvi, slzách apod. Zvolil emotivní hudební úsek z melodramu ze 4. dějství, ve kterém Mahulena prozradí spícímu Radúzovi do snu, jak může zlomit Runinu kletbu. Onen „povzdech“ v něm takto spojil s variací druhého hlavního motivu houslového sóla:

The image shows a musical score for Example 13. It consists of two staves: a piano accompaniment on the left and a vocal line on the right. The piano part features a descending melodic motif in the right hand and a triplet accompaniment in the left hand. Dynamic markings include *f* (forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo). The vocal line has a melodic line with some grace notes and a final cadence.

Příklad 13

V dalších taktách myšlenka dynamicky vrcholí se sforzandem na středních půlových notách sestupného motivu. Sugestivně tragický účinek této hudby se Fišerovi ideálně hodil pro scénu, kde se Runa pokusí překazit milencům útěk, Radúz s ní zápasí a žádá plačící Mahulenu o nůž („*radši bych zemřela!*“) a nakonec přiváže Runu ke stromu. Celý tento úsek hudby i s úvodním motivem (Příklad 12) slyšíme opakovaně až do okamžiku, než Runa vyřkne svou kletbu. Rozdíl proti pojetí v divadelní hře je markantní, neboť Suk ponechal celou scénu bez hudby. Ve filmu se při oně strašné kletbě rozvine naplno Runino hudební téma (Příklad 6). Emanuel Chvála se v recenzi premiéry hry podívoval nad tím, že Suk nevyužil kletbu k dramatické hudební charakteristice,¹⁷ ale Jaromír Borecký bystře poznamenal, že adekvátně dramatická hudba by na jevišti pohltila mluvené slovo.¹⁸ Ve filmu tvůrci naopak mohli při kletbě nechat znít téma v celé jeho síle a šíři i s vedlejší myšlenkou. První půle filmu tak i hudebně dospěla k velkolepému dramatickému vrcholu. ■ Hudba druhé půle děje začíná smuteční surmou při ohlášení královny smrti (sled dvou zvětšených kvart).¹⁹ Druhá píseň Mahuleny *Pod stromem seděla* je úplně vynechána. V dalším úseku děje dominuje *Smuteční hudba*:

17 –la [Chvála, Emanuel]: Schauspielmusik. Politik, 1898, roč. 37, č. 98, s. 6.

18 –q [Borecký, Jaromír]: Radúz a Mahulena. Národní listy, 1898, roč. 38, č. 98, s. 3–4.

19 Suk, 1955, op. cit., s. 41.

Příklad 14

The image shows a musical score for Example 14. It consists of two staves: a piano accompaniment on the left and a vocal line on the right. The piano part features a steady accompaniment with a dynamic marking of *p* (piano). The vocal line has a melodic line with some grace notes and a final cadence.

Doprovází nejen králův pohřeb, ale už monolog královny Nyoly a její první dialog s Radúzem. Stejně jako ve scénickém originále velkolepě otevírá i završuje celou smuteční scénu. Fišer ovšem na úvod použil její

symfonické rozvedení ze suity *Pohádka*, ve které je rozšířena o druhé téma s melodií ze sboru *Ó mladosti*. Její úvodní expozici zajímavě zakončil: použil 3. větu *Pohádky* až po gradaci v č. 8 partitury, ale dramatický vrchol (č. 9) přerušil nečekaně hned po prvním akordu; zvýraznil tak tragiku následující chvíle, kdy Radúz přikáže postavit máry a vrhne se v žalu k mrtvému otci. Na konec smuteční scény, v okamžiku, kdy zapalují hranici s mrtvým králem, zato vpadne hudba hned oním tragickým vrcholem. Fišer tedy vlastně rozpojil souvislý úsek Sukovy hudby v nejvypjatějším momentu na dva díly, mezi nimiž se odehraje ústřední tragická událost druhé půle příběhu. ■ Osudné události při pohřbu jsou opět řešeny jinak než v originále, neboť Suk je ponechal bez hudby, teprve zvolání Mahuleny „*ted' zapadá můj svět*“ doprovodil hlasem smuteční surmy. Fišer ovšem volil hudbu přiléhavě dle hledisek logiky leitmotivů a psychologické kresby: okamžik, kdy Radúz propadne kletbě, spojil s úryvkem z konce expozice Runina tématu a s navazujícími vedlejšími myšlenkami; zoufalý výstup Mahuleny, kterou už Radúz nepoznává, doprovodil začátkem středního dílu 1. věty suity, protože se v něm poji motiv smuteční surmy s táhlým sestupným motivem, který v dramatu provází Mahuleninu bolest (viz Příklad 13); Radúzovo zmatení po ztrátě paměti („*matko, ta mlha v hlavě...*“) zase charakterizoval motivem v tremolech houslí, který vystříhl ze scény proměny Mahuleny v topol. ■ Fišer vybíral Sukovy motivy pro jednotlivé záběry skutečně po svém, často bez ohledu na to, ke které scéně dramatu byly zkomponovány. Je však zbytečné hodnotit to jako svévoli, když zacházel s motivy citlivě a účinně. Není podstatné, že například ona tremola houslí nebyla napsána k Radúzovým slovům při smuteční scéně, ale k Mahulenině proměně ve strom, protože jsou v obou případech přiléhavá; psychologicky je situace podobná – mysl obou hrdinů se ztrácí jako v mlze, o které oba hovoří. Paradoxně ke scéně Mahuleniny proměny zvolil Fišer úplně jinou část Sukovy hudby – úryvek z mezihry mezi sborem *Ó mladosti* a prvním melodramem Mahuleny zakleté ve strom. Původní Sukovu verzi nemohl použít už proto, že byl Mahulenin monolog značně zkrácen. Fišerovo řešení je stručné – slyšíme jen crescendo jednoho akordu a krátký úryvek navazující melodie. ■ Stejně volně postupoval i v ostatních melodramech Radúze a Mahuleny z posledního dějství, zkrácených ve scénáři vysloveně na minimum. Uveďme zde stručně, ze kterých částí Sukovy hudby „své“ melodramy sestavil. První monolog Mahuleny v topolu – pouhé tři vystřížené věty z originálu – doprovodil úvodem k prvním dialogu Radúze a Mahuleny ze scénického originálu. V prvním monologu Radúze u topolu použil vedlejší myšlenku z Runiny kletby, na ni navázal úryvkem z hudby k Mahulenině proměně v topol,

pokračoval motivem s šestnáctinovými figuracemi v pianissimu, který v prvním dialogu Radúze s Mahulenou ilustruje slova „*mně rty se chvějou...*“, a melodram zakončil dalším úryvkem z hudby k Mahulenině proměně. Pro druhý monolog Mahuleny v topolu (zkrácený na čtyři věty) zvolil vedlejší myšlenku z Runiny kletby, pro dialog zakleté Mahuleny se spícím Radúzem příhodně použil krátký úsek houslového sóla (jeho první myšlenku). Ostatní místa, která Suk podbarvil hudebním doprovodem, ponechal bez hudby (včetně úseku, v němž si Radúz vzpomíná na minulé události, ale nemůže si vybavit Mahulenu). ■ Fišerovy zásahy by se mohly jevit jako necitlivé k Sukovu originálu v tom smyslu, že Fišer vůbec nepoužil jeho hudbu k daným melodramům a sestavil ji z jiných částí, nicméně motivy do nového kontextu přesvědčivě dobře zapadají. Luboš Fišer měl nejen uměleckou svobodu, ale také schopnost zacházet citlivě s hudebním materiálem, aby vytvořil řešení vhodné pro film a jeho minimalizovanou verzi textu. Zajímavě je řešení také přednes *Ó mladosti*, který má na jevišti formu sborového zpěvu hostů v královském paláci. Ve filmu verše recituje pěvec (Petr Svojtka) s vypuštěním čtyř posledních a melodii sboru slyšíme instrumentovanou pro smyčce, a to jen její první část, která je jednoduše zopakována. Beze změny zůstal původní doprovod harfy k této části sboru. ■ Rozuzlení a epilog příběhu vyřešil Fišer zcela logicky dle povahy scénáře: rozhovor vysvobozených milenců s Nyolou byl úplně vypuštěn, místo původního scénického melodramu se tedy ideálně hodil závěr suity *Pohádka*, kde se hudba neváže proudem řeči. Závěrečná scéna po zlomení kletby tak patří téměř jen obrazu a hudbě, které však plně vystihly dějový a citový obsah šťastného konce i s minimem Zeyerova textu.

Závěr

Díky Weiglovi filmovému zpracování je Zeyerův a Sukův *Radúz a Mahulena* dodnes živým dílem, i když jeho původní podobu zatíženou dobovými úskalími archaismů a patosu v Zeyerově mnohomluvném textu dnes již – ke škodě Sukovy vynikající melodramatické hudby – na jevištích nevidáme. Sukovu hudbu jinak můžeme slyšet pouze na audionahrávkách. Ve zmiňovaném záznamu celé hry z roku 1957 postrádáme obraz, nelze také pominout dnes již nezvyklý patos hereckého ztvárnění, zvláště silný u Mahuleny (Marie Glázrová); suite *Pohádka*, ač je mistrně zkomponována, je zase spíše dílo menší formy, které neskýtá přímé sepětí s dramatem. Weiglův film poskytl divákovi vlastně vše – Zeyerovo drama, značně zeštíhlené a aktualizované odstraněním některých archaických prvků, působivou vizuální stylizaci

a v neposlední řadě právě Sukovu hudbu v její dramatické funkci. Luboš Fišer ve filmové formě hudby na jednu stranu vynechal rozsáhlé plochy Sukových scénických melodramů, které dávají vyniknout skladatelově schopnosti detailní psychologické kresby a charakteristiky textu. Zato však zdůraznil účinek Sukových pregnantních, melodicky výrazných myšlenek, které exponoval po způsobu blízkém své vlastní kompoziční metodě. Uplatnil své bohaté zkušenosti skladatele filmové hudby, aby vytvořil novou, kvalitativně rovnocennou formu Sukova *Radúze a Mahuleny*. Její neocenitelnou výhodou je možnost představit Sukovu hudbu přístupným způsobem jako dramatické dílo. ■ Došlo tu k pozoruhodné součinnosti dvou zdánlivě zcela nepodobných skladatelů, jejichž umělecké rysy se i přes velký generační rozdíl (Fišer se narodil shodou okolností v roce Sukovy smrti) protnuly v přesvědčivém průsečíku. K tomu připočtíme ostatní složky uměleckého celku a jeho důslednou vizuální secesní stylizaci, která realizuje na filmovém plátně logické sepětí velkých umělců „fin de siècle“ – Zeyera, Suka, Preislera. Weiglův *Radúz a Mahulena* je skutečnou oslavou českého umění doby secese.

Jan Charypar je studentem doktorského programu v oboru muzikologie na Ústavu hudební vědy Masarykovy univerzity v Brně. Dlouhodobě se zabývá životem a dílem skladatele Josefa Suka, zvláště se zaměřením na analýzu Sukova tvůrčího vývoje a jeho zasazení do dobového světového kontextu.

SUMMARY

The study presents an analysis of the music to the movie *Radúz and Mahulena* by Petr Weigl (1939–2018), shot in 1970 based on Julius Zeyer's drama of the same name with the stage music by Josef Suk. The objective is to analyse in an interesting way how the music dramaturge of the movie, composer Luboš Fišer, transformed Suk's music for the movie. Cooperating with Weigl's screenplay and direction, he created a new full-scale form of Suk's work. He used parts of the original stage music as well as the suite *Pohádka*, composed by Suk for concert performance based on the stage music motives.