

JUGOSLÁVSKÁ DRAMATIKA NA BRNĚNSKÝCH SCÉNÁCH V LETECH 1939—1980

V některých dosavadních studiích se pochvalně píše o tzv. slovanské orientaci brněnské dramaturgie meziválečného období.¹ Zejména se zdůrazňují zásluhy ředitele Václava Jiříkovského v třicátých letech, kdy byl znovu povolán, aby řídil brněnské Zemské divadlo (1931—1938).

V období mezi dvěma světovými válkami, jak již ukázala ve své studii Jiřina Telcová-Jurenková,² byla uvedena na brněnské scéně dramatická, satirická, operní, operetní i baletní díla celkem patnácti srbských, charvátských a slovinských autorů. Byla mezi nimi dramata, která se hrála v Brně nebo na jiných českých jevištích již koncem minulého století nebo v prvních desetiletích před první světovou válkou. Počtem uváděných her slovanských autorů zaujímá jihoslovanská dramatika po ruské a nové sovětské a po polské dramatice na brněnských scénách třetí místo. Ponechávám zatím stranou výběr her a jejich umělecké hodnoty. Bude o tom řeč u těch děl, která se objevila na repertoáru brněnských divadel v letech 1939—1980, která jsou předmětem našeho výkladu.

Tzv. slovanská linie brněnského divadla v meziválečném dvacetiletí bezesporu přispěla k lepšímu poznání současné dramatiky slovanských národů. Navazovala tak do jisté míry na národně obrozenskou myšlenku slovanské vzájemnosti i na pozdější novoslovanská hesla typu „abychom se měli rádi, musíme se poznat“. Její pozitivní výsledky lze spatřovat zejména v tom, že se jí podařilo uvést některé ukázky sovětské dramatické tvor-

¹ Viz J. Telcová-Jurenková, *Jihoslovanská dramatika v Brně v letech 1918—1938*, Časopis Moravského muzea, 1958, s. 113—128; V. Kudělka, *Člověk člověku člověkem*. Krležův přínos modernímu dramatu (k 85. narozeninám), Program, roč. XLIX, čís. 4, s. 138—142.

² Viz pozn. 1.

by.³ Jinak však lze souhlasit s Dušanem Jeřábekem, že heslo slovanské orientace v dramaturgii po r. 1945 bylo sice líbivé, avšak anachronistické.⁴ Slovanská orientace brněnského divadla se nestala výchozím bodem programu a nepodnítila ostatní české nebo slovenské divadelní scény k podobnému činu. Pokud jde o jihoslovanskou dramatickou tvorbu je však třeba popravdě říci, že měla své pevnější místo v Brně než např. v Praze.⁵ Cílevědomě úsilí brněnského divadla o uvádění „nejhodnotnějších a nejúspěšnějších děl“ se ovšem nesetkávalo vždy s pozitivním výsledkem. Z bulharské dramatiky se např. hrály v meziválečném období pouze tři komedie.⁶ Často se sklouzávalo k tomu, že se „vždy něco vytáhne z povinnosti a bratrské kurtoazie, což chutná spíše po kulturním bagatelizování“.⁷

Mnohé z toho, co jsme zde naznačili o meziválečné brněnské orientaci, se totiž odrazilo také v programu brněnských scén v poválečném, více než čtyřicetiletém období.

V této naší studii, která by měla do jisté míry navazovat na již citovanou práci J. Telcové-Jurenkové, bychom chtěli podat přehled divadelních her jihoslovanských autorů, které se hrály na brněnských scénách v námi sledovaných letech. Je to sice období dvojnásobně delší, bylo však krutě poznamenáno dvěma mimodivadelními faktory: německou fašistickou okupací a politickou roztržkou našeho státu s Jugoslávií v letech 1948–1955. To přirozeně, kromě jiného, způsobilo, že se počet jihoslovanských autorů a her na brněnských scénách v porovnání s léty 1918 až 1938 zmenšil téměř na polovinu.

Prozaické, dramatické a komediografické dílo největšího srbského komediografa Branislava Nušiče (1864–1938) u nás zdomácnělo již od počátku našeho století. Mezi oběma válkami patřil u nás k nejpřekládanějším a nejhranějším jihoslovanským autorům. Za devatenáct let (1920 až 1939) se na brněnské scéně hrály čtyři jeho veselohry. Poslední z nich pod názvem *Žijeme dál* (orig. Pokojnik, čes. Nebožtik) měla premiéru dne 11. listopadu 1939, tedy ještě před uzavřením brněnského českého divadla. Změněný název tragické frašky mohl mít symbolický význam pro těžkou

³ *Almanach Státního divadla v Brně II. Soupis repertoáru Českého divadla v Brně 1894–1974*, Brno 1974.

⁴ D. Jeřábek, *Kříž tradice a nástrahy současnosti*, Divadelní a filmové noviny, 23. prosince 1964.

⁵ Milan Begović, jehož hru *Člověk je slabé stvoření* uvedli v roce 1934 v Brně, říká: „Nevím, zda je u pražských divadel nějaký předsudek proti jugoslávské dramatic. Ale kdyby tomu tak nebylo, nedalo by se vysvětliti, proč nebyl uveden dosud tak vynikající dramatik, jakým je Miroslav Križeva...“ *Salon* 1934. Cituji podle J. Telcové-Jurenkové, cit. dílo, s. 115, pozn. 3.

⁶ V roce 1931 uvedlo Staré divadlo na Veverí a pak divadlo Na hradbách komedii St. L. Kostova *Velikáš*, v roce 1933 se hrála v Redutě komedie *Nový přístav* téhož autora a v roce 1936 uvedlo Staré divadlo na Veverí ulici komedii Jordana Jovkova *Co dovede milión* (orig. Milionáf).

⁷ Cituji podle J. Telcové-Jurenkové, cit. dílo, s. 115.

dobu, která nastupovala. Oč v této Nušičově komedii ve stručnosti jde? Pavle Marić, kterého všichni považují za mrtvého, se jednoho dne objeví na bělehradských ulicích. Nastane zděšení mezi těmi, kteří po „nebožtíkovi“ zdědili veškerý jeho majetek a jeho vědeckou práci. Marić se snaží svůj majetek zákonným způsobem získat zpět. „Dědici“ docházejí k závěru, že je třeba se Mariće zbavit za každou cenu. Proto jej prohlašují za anarchistu a nebezpečný revoluční živel, který osnuje spiknutí proti státu. „Tak už to v životě bývá“, říká autor komedie, „že se po mrtvém sebere, co se dá. Někdo mu sebere ženu, někdo vědeckou práci, někdo dům a veškerý majetek. Jak se kdo k čemu dostane . . .“

Druhou hrou jihoslovanského autora, která měla v Brně premiéru 26. března 1941, bylo drama charvátského dramatika, básníka, divadelního kritika i prozaika Slavka Batušiče (1902–1979) *Komorní trio* (1935, česky 1938), které se již předtím hrálo na jiných našich scénách. V polovině 20. let patřil Batušič spolu s Ahmedem Muradbegovićem (jehož drama *Boží cestou* mělo v Brně premiéru 11. října 1937) a Josipem Kulundžićem k těm charvátským dramatikům, kteří předznamovali nové proudy v charvátské dramatické literatuře. Jejich úsilí směřovalo k tomu, aby se dramatická tvorba zbavila konvenčního rámce, aby překonala určité romanticko-patetické nálady, které zdomácněly v charvátské dramatice zejména díky Ivu Vojnovićovi, i naturalismus a romantismus. Batušičova lyrická komedie *Jaro, dům číslo 17 a nic více* (1924, Proljeće, kuća broj 17, i ništa više) asociuje určité futuristické snahy.

V dramaturgickém plánu brněnského divadla pro sezónu 1941/1942, který se bohužel nemohl realizovat, stejně jako plán pro sezónu 1944/1945, nacházíme díla tří jihoslovanských autorů: Držićova *Dunda Maroje*, *Hasanaginica* Milana Ogrizoviće (1877–1923) a balet *Nosáček* Krešimira Baranoviće (nar. 1894). O první z nich ještě bude řeč v dalším našem výkladu. Ogrizovićeova dramatizace jihoslovanské lidové balady se vlastně na brněnské jeviště měla vrátit, neboť její premiéra zde byla již v únoru 1919, kdy se setkala s kladným hodnocením tehdejší kritiky.⁸ Je škoda, že se *Hasanaginica* nedostala na brněnskou scénu ani později. Jistě by dramatické střetnutí dvou povah s tragickým motivem v rámci patriarchálního muslimského života zaujal.⁹ Stejně tak se měl vrátit Baranovićeův *Nosáček*, jehož premiéra spolu s dalšími Baranovićeovým baletem *Perníkovo srdce* (Lici-

⁸ Tamtéž, s. 117.

⁹ Lidová balada *Hasanaginica* inspirovala nejen M. Ogrizoviće, nýbrž také jiné autory před ním i po něm. Např. srbský básník a dramatik Aleksa Šantić napsal stejnojmenné veršované drama (1911), současný básník Ljubomir Simović (nar. 1935) je rovněž autorem stejnojmenného dramatu (hráno 1975). Nejnověji se pokusil o stejnojmenné drama bosensko-hercegovský prozaik Alija Isaković (nar. 1932). Jeho drama *Hasanaginica* mělo premiéru v Mostaru dne 4. listopadu 1981.

tarsko srce) byla v Brně koncem listopadu 1935.¹⁰ Baranović uvedenými baletními díly položil základy charvátského národního baletu. Také v tomto případě můžeme pouze litovat, že se v celém poválečném období v Brně neobjevila.

Orienteace na slovanskou dramatickou a hudební tvorbu, o jejichž kladech i záporech jsme se již zmínili, byla německou okupací přerušena. Po osvobození nastoupilo nové období brněnského divadelního života ve zcela jiných společenských podmínkách. Tvorba nejen jihoslovanských, ale jižněslovanských autorů vůbec, se v poválečném období objevovala na brněnských scénách spíše nahodile, bez promyšleného plánu a bez hlubších znalostí o hierarchii hodnot klasické i nové dramatické tvorby jižních Slovanů.

V podzimní divadelní sezóně roku 1946 mělo premiéru drama významné slovinské prozaičky a dramatičky Míry Miheličové (vlastním jménem Pucové, nar. 1912) *Svět bez nenávisti* (Svet brez sovraštva, 1945), které čerpal z autorčiných zážitků z národně osvobozenického boje v průběhu druhé světové války a líčilo hrdinský postoj slovinských žen. Děj dramatu se odehrává v lublaňském politickém vězení, kde autorka byla pro svou činnost v národně osvobozenickém hnutí vězněna více než rok.¹¹ Hra této později zkušené divadelní autorky byla její dramatickou prvotinou. Zapadala do celkového těsně poválečného programu brněnského divadla.

Nedlouho před politickou roztržkou s Jugoslávií v roce 1948 uvedlo tehdejší Mahenovo divadlo na Veveří ulici v rámci Slovanského cyklu¹² veselohru charvátského dramatika a prozaika Petara Pecije Petroviće (1877–1955) *Živý nebožtík*. Překlad Fr. Novákové režíroval Vladimír Jirousek ve výpravě Karla Dostála. V hlavních rolích vystupovali Karel Hospodský, Oldřich Vykypěl a Jarmila Lázničková.

P. P. Petrović byl ve své vlasti známý v období mezi válkami zejména svými realistickými komedii, jednoaktovkami a humoreskami, v nichž zobrazil venkovský život v Lince. Zatímco obecnost přijímala jeho „žerty ze vsí“ kladně, dobová kritika se v hodnocení značně rozcházela. Jedni jej přirovnávali k Maupassantovi nebo dokonce k Hamsunovi, jiní považovali jeho komedie za secesní pastorále vídeňských kaváren. Vedle B. Nušiče se Petrović stal nejpopulárnějším a nejhranějším jihoslovanským komediografem meziválečného období. Některé jeho komedie (např. *Liják* nebo

¹⁰ Baranovićův balet *Perníkovo srdce* měl v Brně premiéru spolu se Stravinského *Ptákem Ohnivákem* již 26. června 1931.

¹¹ Hru uvedlo Národní divadlo v Brně v překladu Míly Mellanové a Vsevoloda Pánka. Režii měl Vladimír Vozák, scénu navrhl Josef Adamiček.

¹² V rámci tzv. Slovanského cyklu v sezóně 1947/1948 byl uveden Zeyerův-Sukův *Radúz a Mahulena*, Renčův *Černý milenec*, Poláchův *Muž v pozadí*, Svatba Krečinského A. Suchovo — Kobylina, Tomanovy Slovanské tance a Xantipa L. H. Morstina.

Uzel) se hrály na četných našich scénách¹³ a veselohra *Živý nebožtík* byla nedlouho před brněnskou premiérou uvedena také v Praze.

Po obnovení diplomatických a kulturních styků s Jugoslávií v roce 1955 zařadila brněnská dramaturgie do svého programu drama čelného představitel charvátské moderny Iva Vojnoviće (1857–1929) *Ekvinokce* (Ekvinocij, 1895, česky 1897, 1938, 1973), které bylo uvedeno v Národním divadle v Praze¹⁴ již koncem minulého století (1897) a pak v roce 1909. Vojnovičovo dramatické dílo zdomácnělo na českých jevištích jak před první světovou válkou, tak i mezi dvěma válkami. Kromě toho na text Vojnovičovy *Ekvinokce* napsal František Neumann operu, která měla československou premiéru v Brně v lednu 1920.

Uvedení Vojnovičovy *Ekvinokce* na brněnské scéně dne 21. listopadu 1956 proto můžeme považovat za návrat tohoto autora, jehož dramatické dílo mělo v meziválečném období na brněnském repertoáru své pevné místo.

Základním předpokladem ke vzniku *Ekvinokce* bylo dubrovnické prostředí, které autor důvěrně poznal, neboť se zde trvale zabydlel v letech 1891–1898. Dubrovnická aristokracie spolu s úzkou vrstvou nábožensky orientovaných intelektuálů postupně odumírala a snila o slávě minulosti. Všeobecná stagnace a hojná emigrace vytlačila z okolí města lidi, kteří i bez toho neměli žádné politické nebo revoluční tradice. Ideové modifikace dubrovnického prostředí tvoří základ Vojnovičova chápání světa, které se umělecky významně odrazilo v *Ekvinokci*.

Vojnovič jako tvůrce dozrál v Dubrovniku a „vyzbrojen znalostmi cizích učitelů a zkušenostmi vlastního zármutku“ vydal se v *Ekvinokci* vlastní cestou. Základním impulsem k vytvoření dramatu bylo neúspěšné řešení autorových nejskrytějších intimních problémů. Ideová příbuznost *Ekvinokce* s hudebními dramaty R. Wagnera je zřejmá a není náhodná, stejně jako Ibsenův impresionisticko-symbolický výraz v kompozici i v hovorově charakterizační faktuře.

Vezmeme-li v úvahu celou Vojnovičovu dramatickou tvorbu, musíme nakonec říci, že jeho *Ekvinokce* znamená jen částečný umělecký úspěch. Vojnovičovi jako existenčně ohrožené osobnosti na konci minulého století v prostředí neustále potlačované národní kultury se nepodařilo vytvořit celistvé umělecké dílo, nýbrž pouze drama složené ze dvou disparátních vrstev. Neřešený zůstal klíčový problém závěru *Ekvinokce*, v němž se nahromadily všechny etické i estetické protiklady hry. Přes to všechno, co jsme řekli, *Ekvinokce*, zejména její I. a II. dějství, však znamenala novou fázi ve vývoji charvátské dramatické tvorby. Její další vývoj se totiž opírá

¹³ Petrovičova veselohra *Liják* měla premiéru ve Starém divadle na Veveří ulici dne 7. června 1931.

¹⁴ *Soupis repertoáru Národního divadla 1881–1935*. Sestavili H. Doležil a A. M. Píša. Předmluvu napsal A. Pražák, Praha 1939, s. 175.

o nové tematické i skladebné prvky, které si Vojnović dokonale osvojil. Kromě toho Ekvinokce zařadila charvátskou dramatikou do tehdejších evropských proudů evropské dramatické tvorby (R. Wagner, Ibsen), do proudů verismu a symbolismu. To je Vojnovićova významná historická zásluha, která byla esteticky překonána až teprve Krležovým dílem. Vojnovićova Ekvinokce se stala rovněž impulsem k napsání některých analogických dramatických textů (M. Begović, I. Trnski aj.) Branko Gavella v ní proto právem nachází klíč k Vojnovićově tragice.¹⁵

Od premiéry, která se konala 30. října 1895 v Záhřebu, prošla Ekvinokce mnoha jugoslávskými i evropskými scénami. V době první světové války byl Vojnović dokonce symbolem protirakouského postoje v Charvátsku. Vedle Prahy se u nás hrála také v Bratislavě (1942). Když se však o tři roky dříve, než byla uvedena v Brně, dostala znovu na scénu bělehradského Národního divadla (1953), musela být pro neúspěch po několika reprízách stažena z repertoáru.

Brněnské provedení Vojnovićova dramatu Ekvinokce však tak či onak znamenalo začátek nového československého přístupu k jihoslovenské dramatici. V předválečném překladu Jana Hudce,¹⁶ v režii zasloužilého umělce Františka Šlégra a na scéně Miloše Tomka měla Ekvinokce premiéru v Mahenově divadle 21. listopadu 1966. O tři dny později oslavil Fr. Šlégr v roli Nika Marinoviće, boháče z Ameriky, pětáctýřicet let umělecké práce. Hlavní roli námořního kapitána Frana Dražice obsadil režisér Josefem Srchem.

Podmínky v dalmatských městech pod benátskou správou, zejména v Dubrovniku, v 16. a v následujících stoletích byly odlišné od podmínek na ostatním území jižních Slovanů. Především Dubrovniku se podařilo vymanit se z benátské moci, zachovat si ve vnitřním životě úplnou svobodu a udržovat diplomatické styky s velkou částí Evropy. V 16. století celá přímořská Dalmácie s městy Zadrem, Šibenikem a Splitem měla asi šedesát tisíc obyvatel. Došlo k rozvoji měst na některých ostrovech (Hvar, Rab, Korčula). Převážná část Dalmácie a hlavně pak Dubrovnik žily ve sféře západoevropské kultury.

Společenské a politické podmínky byly podobné jako v Benátkách. U moci byla málo početná šlechta, zatímco měšťanstvo a venkovské obyvatelstvo okolí bylo bez politických práv. Když mluvíme o dubrovnicko-dalmatské renesanční literatuře, neměli bychom zapomínat mj. také na fakt, že např. počet obyvatel Dubrovniku nebyl tenkrát nijak značný. Měli bychom brát v úvahu rovněž to, že Dubrovnik a ostatní dalmatská města měla staré kulturní tradice, že zeměpisná poloha i politické a společenské podmínky vtiskly tamnímu kulturnímu životu zvláštní rysy.

¹⁵ D. Suvin, *Geneza i struktura Vojnovićevog „Ekvinokcija“*, Rad JAZU, knj. 365, Zagreb 1972, s. 257–370.

¹⁶ Do češtiny byla hra přeložena K. Kadlecem 1897, J. Hudcem 1938 a V. Kudělkou 1973.

V takovém prostředí se zrodila básnická, dramatická či prozaická díla četných známých i neznámých dubrovnických dalmatských tvůrců 15.—17. století. Částečně se s nimi mohla seznámit i naše čtenářská veřejnost z výboru, který vyšel v polovině 60. let našeho století.¹⁷ Z dubrovnicko-dalmatských autorů zdomácnělo na našich i evropských scénách především komediografické dílo Marina Držiče, o němž bude řeč dále. O deset let dříve, než se na brněnské scéně hrála světoznámá Držičova komedie *Dundo Maroje*, uvedlo brněnské divadlo 24. června 1958 *Dubrovnickou maškarádu* (Starac Klimoje), „karnevalovou komedii podle textů neznámých dubrovnických autorů z konce 17. století“ (přeložila I. Wenigová, verše přebásnil Luděk Kubišta). Upravil a režii měl Marko Fotez z Dubrovniku.

V období renesance byly prvními projevy oživlého divadelního života v Dubrovniku církevní hry a výjevy, po nich pak přišla na řadu dramata světského obsahu pastorále, z nichž později vznikaly opery. V 15.—18. století se pestrý dubrovnický divadelní život odehrával až do 19. století v charvátštině.

Dubrovnická maškaráda (která byla poprvé uvedena v Bělehradě v roce 1955 v režii a úpravě Marka Foteze) je složena ze dvou komedií neznámých dubrovnických autorů, které objevil Marko Fotez. První z nich nesla název *Mada*, druhá *Starac Klimoje*. Z postav pánů a sluhů v uvedených komediích sestavil pak Fotez jednu komedii, aby ukázal, „jak zamilované panstvo bylo vlastně už dekadentní a neschopné dosáhnout čehokoliv bez pomoci svých sluhů“. Děj komedie je situován do Dubrovniku 17. století.

Komedie *Dundo Maroje* dubrovnického renesančního dramatika a básníka Marina Držiče (1508—1567) měla v Mahenově divadle premiéru 7. prosince 1968. Protože však Držić vychází ze stejného prostředí, ze stejných kulturních tradic a navazuje na podobné vzory, jako neznámí autoři Dubrovnické maškarády, porušíme přísný chronologický postup a přeskočíme Krležu, jehož Arehteios byl uveden v Brně v podzimní sezóně roku 1964.

Držičova komedie *Dundo Maroje* (u nás známá též jako *Lišák Pomet* nebo *Římská fontána*) byla v nové době uvedena poprvé v Záhřebu v roce 1938. O dvacet let později měla svou československou premiéru v pražském Národním divadle v pohostinské režii Bojana Stupici. Do programu brněnského divadla se dostala již v roce 1941, ale německá okupace zabránila realizaci. Tak se stalo, že se Držičův *Dundo Maroje* dostal do Brna teprve až třicet let po záhřebské premiéře a deset let po pražském provedení.

Příběh Držičovy komedie, kterou v Brně nastudoval Rudolf Jurda na scéně Karla Vacy a s moderní hudbou Jiřího Maláska a Jiřího Bažanta, je prostý a současně pěkně zamotaný, jak tomu bývá v klasické římské komedii Plautově, kterou Držić napodoboval. Dubrovnický kupec Maroje,

¹⁷ *Dubrovnická renesanční poezie*, Praha 1964.

starý lakomec a lišák, který se objevil na scéně dříve než jeho moliérovský následovník, svěřil svému synovi Marovi peníze a poslal ho do Florencie rozšířit obchod. Maro se však místo toho vydal přímo do Říma a tam se ženskými peníze rozházel. Maroje i Marova snoubenka se o tom dověděli a vydali se za ním, snoubenka Pere v mužském přestrojení. Po příchodu na místo se do všeho zamotá ještě trojice sluhů a je z toho pořádný mumraj.

Brněnská inscenace byla velmi úspěšná. Měla téměř muzikálový charakter (texty písní Ivo Fischer) a kritika se o ní vyjadřovala s uznáním a označila ji za „klání brněnských komiků“.

Charvátský prozaik, básník, dramatik a esejista Miroslav Krleža (nar. 1893) je doma i v zahraničí dnes nejhranějším z žijících jugoslávských dramatiků.¹⁸ Po čtyřiceti letech od posledního úspěšného uvedení jeho dramát *Páni Glembayové* a *V agonii* v Brně, které bylo označeno kritikou za „významný pokrokový čin“, se Krleža „vrátil“ na brněnskou scénu dramatem *Aretheios aneb Legenda o svaté Ancile, rajském ptáku* (premiéra 4. prosince 1964 v překladu D. Karpatského a v režii Aloise Hajdy), které dokončil a knižně vydal na samém sklonku padesátých let (1959). Po Sartrově *Đáblu a pánubohu* to bylo druhé filozofické drama, které v krátké době Mahenova činohra uvedla.

Krležova hra *Aretheios* „je svědectvím dramatika vývoje od ibsenovsky neúprosného analytika životního stylu charvátského džentry (jak se jeví Krleža v dramatické trilogii glembayovského cyklu) k morálnímu skepticizmu...“¹⁹ Je to dramatická fantazie složená ze dvou časových rovin, v nichž se Krleža pokouší konfrontací dvou historických období — římského impéria 3. století a napjatých let bezprostředně před vypuknutím druhé světové války — ukázat na obdobné nepevné základy morálky. Krležova konfrontace osudu starověkého lékaře, donuceného krýt svou autoritou úkladnou vraždu, s podobným příběhem z konce 30. let našeho století, chce varovat, že i v době neuvěřitelně rychlého technického a vědeckého rozvoje stále ještě vládne ve společenských vztazích vlčí morálka a zůstává „diluvium v člověku“. Filozofická diskuse na jevišti má na základě minulosti osvětlit svět, ve kterém žijeme, kdy, jak říká autor, „není podstatné, že telefonujeme, ale že z nás pořád ještě telefonuje gorila“.

Brněnská divadelní kritika sice uvítala Krležovu hru jako „poselství lidskosti, dokládané na časech nelidských a vysílané do časů dosud nepolidštěných“,²⁰ zároveň však právem ukázala na některé její slabiny. Vytýkala jí především, že jádro, které traktuje, „je sáhodlouze disputující, rozvlekle nedramatické, slovníkově citátové, vydávající se za hlubokomyslnější než vskutku je“.²¹ Vysoce humanistická teze, jejímž prostřednictvím

¹⁸ V. K u d ě l k a, cit. dílo, s. 138.

¹⁹ T a m t ě ž, s. 141.

²⁰ J. S u c h o m e l o v á, *Znovu filozofické drama*, Mladá fronta, 16. prosince 1964.

²¹ Z d. S r n a, *Hraje se hra*, Práce, 13. ledna 1965.

chtěl Krleža zaujmout své vlastní stanovisko k současné skutečnosti ve světě, teze o tom, „že člověk by měl být člověku spíše svátostí než vlkem, nedokázala vyslovit v opravdové divadelní podobě“.²²

I přes všechny uvedené výtky kritikovy na adresu Krležovy hry, která ani v jeho vlasti nebyla dlouho správně pochopena, bylo chvályhodné, že se jihoslovanská dramatika vrátila na brněnské jeviště právě v osobě Krležově a právě u příležitosti 80. výročí založení stálého českého divadla v Brně.

Rok 1964 opakoval léta 1930 a 1931, kdy byly v Brně uvedeny dvě komedie, opereta, opera, balet a drama jugoslávských autorů (vždycky tři v jednom roce). Vedle Mahenovy činohry, která uvedla Krležova Aretheia, se o to zasloužilo Divadlo Julia Fučíka, které v roce 1964 zařadilo do svého programu z jihoslovanské dramatiky dvě hry. Na konci letní sezóny (6. června 1964) uvedlo v československé premiéře „pohádkovou komedii pro děti i dospělé“ *Kapitán John Pipplefox*²³ autorů Dušana R a d o v i ć e (nar. 1922) a Miroslava B e l o v i ć e. Komedie, která je scénickou adaptací Radovičovy původní rozhlasové hry, měla v Brně velký úspěch u diváků i u kritiky, stejně jako v Jugoslávii, kde byla uvedena o dva roky dříve v bělehradském divadle Boška Buhy. Základní myšlenkou této parodie na pirátské legendy je boj proti zlu, v tomto případě boj proti válce.

Slovinský dramatik, prozaik a esejista Bratko K r e f t (nar. 1905) patří k těm jihoslovanským autorům, jejichž díla pronikla k nám již v meziválečném období.²⁴ Brněnské divadelní publikum může vděčit našemu jugoslavistovi Viktoru Kudělkovi (stejně jako za uvedení Radovičova-Belovičova Kapitána Johna Pippelefoxe) za to, že pro Divadlo Julia Fučíka přeložil Kreftovu *Baladu o poručíku a Marjutce*. Opět v československé premiéře ji uvedlo brněnské „divadlo mladých“ 7. listopadu 1964.²⁵ Drama, které se soustřeďuje na vnitřní svět dvou lidí (rudoarmejky Marjutky a bělogvardějského poručíka Govoruchova) v rozhodujících časových průsečících revoluce, byla napsána podle povídky B. A. Lavreněva Jedenačtyřicátý. Brněnské uvedení Kreftovy *Balady o poručíkovi a Marjutce* označil V. Kudělka správně jako „první pokus obnovit přerušovaný kontakt se slovinským písemnictvím“.

K poznání jihoslovanské dramatické tvorby přispěla také hostování jugoslávských divadelních souborů, která tu stručně zaregistrujeme, třebaže nezapadají tak docela do naší analýzy. Nedlouho po obnovení kulturních styků s Jugoslávií hostovalo v Brně Charvátské národní divadlo ze Záhře-

²² K. B u n d á l e k, *Návrat jihoslovanské dramatiky*, Rovnost, 18. prosince 1964.

²³ Přeložili a přepracovali V. Kudělka a A. Wagnerová, texty písní V. Janovic. Řežisérem byl František Čech, výtvarníkem Antonín Vorel.

²⁴ Kreftova hra *Velezrádce*, kterou si autor sám režíroval, se u nás hrála v roce 1935, druhá, *Celská hrabata*, v roce 1936.

²⁵ Přeložil V. Kudělka, verše přebásnil B. Jičínský, režii měl Libor Pleva a výtvarníkem byl A. Vorel.

bu, které dne 7. prosince 1956 uvedlo balet Pie a Piny M l a k a r o v ý c h *Cert na vsi* s hudbou Frana Lhotky. Na další pohostinská vystoupení jugoslávských divadelních těles museli brněnští milovníci divadla čekat celých devět let. Slovinské národní činoherní divadlo z Lublaně (které hostovalo také v Praze a v Plzni), uvedlo ve dnech 24. a 25. listopadu 1965 na scéně Státního divadla v Brně Shakespearova *Krále Leara* a Cankarovo *Pohoršení v údolí svatofloriánském*. Dramatické divadlo ze Skopje se hrálo na scéně Večerního Brna ve dnech 14. a 15. listopadu 1969 dvě představení: Shakespearova *Macbetha* a tragickou frašku B. Nušiče *Nebožtík*. V rámci družby se Státním divadlem v Ostravě zavítalo do Brna také Národní divadlo ze Zenice, které v Divadle bratří Mrštíků se hrálo dne 15. června 1973 „jímavou legendu“ M. Krleži *Kristofor Kolumbo*.

„Návraty“ jihoslovanských autorů na brněnskou scénu rozhojnil také Branislav Nušić, který na českých profesionálních i ochotnických scénách má své pevné místo. Námi sledované období pronikání jihoslovanské dramatické tvorby na brněnské jeviště shodou okolností začíná a končí právě Nušičem. Jenže čas prověřuje hodnoty. Díla, která v jiném národním prostředí a v jiných historických situacích sehrála svou pozitivní úlohu, mohou za změněných společenských podmínek, vkusu diváka a situace jinonárodního prostředí takřkajíc „propadnout“ neúprosným sítem času.

Po více než čtyřech desítkách let jsme se díky dramaturgii Večerního Brna mohli znovu v Brně setkat s Nušičem, konkrétně s jeho komedií *Truchlíci pozůstali* (Ožalošćena porodica, 1934), která měla premiéru 20. listopadu 1980. Těžko můžeme říci, že po dvanáctileté absenci hry jihoslovanských autorů na brněnských scénách je uvedení Nušičových *Truchlících pozůstalých* snad programovým a promyšleným činem, který by měl znamenat skutečné hledání kvalitních her v literaturách jugoslávských národů.

Nušičovi neupřeme dokonalou znalost maloměšťácké morálky a dobré zvládnutí satirické i zábavné složky. Přesto však jsou *Truchlíci pozůstali*, jak ostatně na to právem poukázala brněnská kritika, komedií průhlednou, těžící z vděčného námětu z boje pozůstalých o dědictví po bohatém příbuzném, jehož závěť neznají. Text ovšem trpí některými nedostatky (např. neprokresleností postav), s nimiž si režie nedovedla dost dobře poradit. Proto i přes dosti výrazné výkony některých „pozůstalých“ (zejména Ladislav Suchánek, Marie Beránková, Radka Volková a Jiří Tauber v jim svěřených rolích), „první výpravu dramaturgie Večerního Brna do oblasti jihoslovanské dramatiky lze stěží hodnotit jako úspěšnou“,²⁶ neboť „smíchu, ani toho mrazícího, na jaký Nušić myslil, mnoho nebylo“.²⁷

Za poslední tři desítky poválečných let vznikla v mnohonárodní jugo-

²⁶ Š. Vlašín, *Bezzubá satira*, Rovnost, 4. prosince 1980.

²⁷ A. Závodský (ý), *Nušić ve Večerním Brně*, Lidová demokracie, 10. prosince 1980.

slávské dramatické literatuře četná díla, která se s úspěchem hrála a hrají na scénách jugoslávských divadel a jež by velmi dobře mohla promlouvat také k našim divákům. Mohla by obohatit repertoár nejen brněnských divadel. Jestliže se však neobjevují na našich scénách, může to znamenat, že naše dramaturgie není dostatečně obeznámená nejen s jugoslávskou dramatikou, ale i s dramatickou tvorbou ostatních evropských socialistických národů. A to je škoda.

