

MAKEDONSKÉ DIVADLO A DRAMA MEZI DVĚMA VÁLKAMI

Když dlouholetý profesor brněnské filozofické fakulty Frank Wollman ve dvacátých letech zpracovával otázky vývoje charvátského, srbského, slovinského a bulharského dramatu, nemohl nijak přihlídnout také k tomu, jak se vyvíjelo makedonské divadlo a drama. Část Makedonie sice připadla po balkánských válkách Bulharsku a část Srbsku, ovšem stala se součástí bulharského nebo srbského státu. Dokonce ani jméno Makedonie a makedonská literatura se neuvádělo. (1) Srbsky psaná stať zakladatele moderní makedonské poezie Kosty Racina se nazývala Rozvoj a význam jedné nové naší literatury. Ve své syntetické práci Dramatika slovanského jihu F. Wollman poznamenává, že pod termínem Jihoslovan rozuměl Srbocharváty (ještě dokonce jako jeden národ?), Slovince a Bulhary. (2) Že k jižním Slovanům patřilo také slovanské obyvatelstvo Makedonie, se ovšem u Wollmana nedočteme. Wollman si bohužel ve svých analytických statích nevěnuje ani autorů, jejichž díla se mezi dvěma světovými válkami hrála např. ve Skopji, která patřila k tzv. Vardarské banovině Království Jugoslávie. Přitom tak mohl učinit např. ve stručné části své Dramatiky slovanského jihu, v níž mluví o „národních kusech se zpěvy i bez zpěvu“.

Novodobá podoba makedonského národa se začala formovat od 60. let minulého století a vyvrcholila v roce 1945 vznikem samostatné republiky v rámci jugoslávské federace, která vznikla jako výsledek 2. světové války. V rámci federativního jugoslávského státu se pak rozvíjela do 8. září 1991, kdy v referendu rozhodla o svém dalším osudu jako samostatná Makedonská republika.

V české odborné teatrologické literatuře dosud bohužel chybí zpracování vývoje makedonského divadla a dramatu v minulosti. Existují pouze některé dílčí studie. (3) Vzhledem k vymezení rozsahu této práce se budeme věnovat rozvoji makedonského divadla a dramatu mezi dvěma světovými válkami v podmínkách utlačeného, nerovnoprávného postavení v rámci meziválečné Jugoslávie.

Dříve, než tak učiníme, zmíníme se velmi stručně, že meziválečné makedonské divadlo a drama navazovalo na vývoj v předcházejícím období. Ve 30. letech minulého století, kdy Joakim Vujić svým Knjaževsko-serbským teatrem zahájil v Kragujevci novodobý srbský divadelní život a kdy v roce 1840 vzniklo v Záhřebu Domorodno teatarsko društvo, v makedonské Skopji organizoval první školní představení obrozenec Jordan chadži Konstantinov-Džinot (1818–1882), jejichž náplň tvořila Džinotova vlastní tvorba. Byly to většinou didaktické a moralizující dialogy. Šlo přitom buď o překlady nebo o pomakedonštělé varianty, jejichž umělecká hodnota byla velmi nízká.

Nová fáze makedonského divadla a dramatu (4) je spjata s jménem dramatika, básníka, publicisty, herce a kulturního pracovníka Vojdana Černodrinského

(1875–1951). Jeho divadelní hry, které vznikaly hlavně v letech 1895–1905, sehrály nezanedbatelnou úlohu v procesu makedonského národního obrození a „přinesly větší užitek“, než mohl sám Černodrinski předpokládat.

Po balkánských válkách byl v roce 1913 jmenován správcem nově založeného Srbského divadla ve Skopji (též uváděno jako Státní divadlo) srbský komediograf Branislav Nušić. (5) Proto bylo totiž známější jako Divadlo Branislava Nušiće, které mělo svou první premiéru počátkem ledna 1914. Uvedlo scénu z tragédie Dušan (1889 srbského dramatika a romanopisce Miloše CVETIČE (1845–1905) o korunovaci srbského cara. (6) Po uvedení druhé hry, již bylo drama o cikánské krasavici Košana (1901) srbského porazika a dramatika Borisava STANKOVIČE (1875–1927) byla budova divadla zcela zničena požárem. Postavení nového divadelního stánku zabránila I. světová válka, po níž se tzv. Vardarská Makedonie stala součástí nově vzniklého státu Srbů, Charvátů a Slovinců.

První divadelní představení se po skončení I. světové války konalo ve Skopji, jež tenkrát měla asi čtyřicet tisíc obyvatel, v sále restaurace Palace. Byla to hra R. Odaviće Hej, Slované (Ej, Sloveni) v režii Josipa Srdanoviće. Zároveň znovu zahájilo svou činnost Srbské divadlo pod vedením Radivoje Karadžiće, (7) který byl jmenován ředitelem divadla v květnu 1922 a setrval v této funkci do roku 1928. Jako režiséři zde hostovali nebo trvale působili např. Michailo Isailović a Alexandra Leskovová ze Sarajeva, ruský emigrant Jurij Rakitin z Bělehradu a Alaxandr Vereščagin (rovněž ruský emigrant) ze Záhřebu. Dodejme, že tu v té době působili jako kapelníci (dirigenti) Češi Václav Neděla (1922–1926) a Leopold Dvořák (1923–1924).

Po šestiletém úsilí byla v roce 1927 dokončena nová divadelní budova, jejíž úřední název zněl Národní divadlo krále Alexandra I. ve Skopji. Ve skopském divadle se mezi dvěma válkami vystřídalo pět ředitelů, z nichž každý přistupoval k repertoáru a k celkové koncepci této kulturní instituce z jiných uměleckých i mimouměleckých pozic. Jedni prosazovali více domácí (rozuměj jihoslovanskou) tvorbu, jiní se orientovali převážně na dramatická díla cizích autorů.

Po R. Karadžićovi nastoupil jako ředitel Skopského národního divadla Velimir Živojinović–Massuka (1886–1974), který tu setrval až do 2. světové války. Má velké zásluhy o rozvoj makedonského divadla. Ještě před svým příchodem do Skopje četl v Bělehradském divadle makedonsky psanou hru Antonije Panoviće (Antona Panova), člena sboru bělehradské opery, o níž bude řeč dále. Zalíbila se mu a hned byl pro to, aby byla ve Skopji uvedena. „Mým neštěstím je, že vidím věci pět let dopředu“ –říkával svým spolupracovníkům. (8) Jako režisér věřil, že vytvoří tzv. literární divadlo. Tento ideál ovšem nemohl realizovat s herci, které měl ve Skopji k dispozici. Přesto však dosáhl skvělých režijních výsledků.

V. Živojinović se nikdy veřejně nehlásil k levici. Ani v politice, ani v literatuře. Na skopské scéně však uváděl tzv. pokroková díla. Proto se ve Skopském národním divadle hrály hry, které se jinde neuváděly nebo byly zakazovány. A také hry, které sice byly na repertoáru jiných divadel, na které se však v určitých situacích

nepohlíželo zrovna nejpříznivěji. V prvním případě tomu tak bylo např. s Krležovým dramatem *V táboře*. Pro druhý případ jsou nejtypičtější zejména tři hry: drama *Maturita* (1935, Érettségi) jednoho z tzv. „exportních“ maďarských dramatiků László (uváděn též jako Ladislav) FODORA (1896), *Na tenkém ledu* Františka LANGRA (1888–1965) a *Cizí dítě* (1934, *Čužoj rebjonok*) ruského dramatika Vasilije Vasiljeviče ŠKVARKINA (1894–1967). Hrály se v četných jugoslávských divadlech. Po opětovném jmenování ministrem vnitra Antona Korošce se však už nesměly nikde uvádět. Ve Skopji se ovšem hrály. Básník, povídkář, dramatik, literární a divadelní kritik, režisér, redaktor a překladatel (mj. také z češtiny) V. Živojinović se totiž vždy dovedl z nepříjemností diplomaticky „vyvléci“.(9)

Není bez zajímavosti, že ve Skopji působila po I. světové válce také Ruská divadelní společnost, kterou zřídili ruští emigranti a jež hrála pouze ruská klasická dramata a výhradně v ruštině.

Vývoj makedonského divadla a dramatu v meziválečném dvacetiletí se vyznačuje mimo jiné větším počtem dramatiků i rozsáhlejší a pestřejší dramatickou produkcí. Vedle dialogizovaných textů a her s historickými náměty se po roce 1918 dostávají do popředí divadelní hry, které čerpají náměty ze současného života. Jejich děj bývá zasazován nečastěji do místního prostředí a zobrazují především těžké osudy Makedonců, odcházejících za prací do zámořských zemí, nejčastěji do Ameriky.

Bohatství lidových, lidově slovesných a dramatických prvků a schopnost zachytit často ještě na základě romantické zápletky realistický obraz těžkého života makedonského člověka přispěly nejen k národnosti, nýbrž také k sociální emancipaci stále ještě národnostně, politicky i sociálně nesamostatných Makedonců.

Historická tematika však přitom nijak nebyla potlačena. Dvacet let po neúspěšném tzv. Ilindenském povstání proti Turkům v roce 1903 vydal Nikola Kirov MAJSKI (1880–1962) koncem roku 1923 vlastním nákladem své bulharsky psané drama *Ilinden*. (10) Po Vojdanu Černodrinském to byl druhý pokus o dramatické zachycení pohnutých událostí z počátku století, jenž nesl podtitul „obrazy z velkého makedonského povstání v roce 1903“ v pěti dějstvích. Bylo určeno jak bulharskému, tak také makedonskému čtenáři a divákovi.

V dramatickém debutu Nikoly Majského jsou zachyceny některé důležité dokumenty povstání, především Manifest deset dnů trvající Kruševské republiky a svolání k tureckému lidu. To dodává textu dokumentární charakter. Autor patřil k významným revolucionářům, byl jedním z účastníků povstání a blízkým spolupracovníkem jednoho z vůdců Nikoly Kareva. Jeho dramatické svědectví o povstání proto můžeme považovat za autentické, mající rovněž četné prvky autobiografické.

Z toho, co jsme dosud uvedli, vyplývá, že dramatická prvotina N. Majského se podobá spíše scénické koláži, v níž převládá vyprávění o dnech usilovných příprav zbraní, ošacení, cvičení, jež bezprostředně předcházela masové vzpourě. Veškerá

dramatičnost spočívá v základním konfliktu mezi Turky a povstalci, v jejich závodě s časem. Autorovy pokusy o diferenciaci postav na základě minimální charakteristiky nebyly úspěšné. Také jeho snaha o dramatické vyhocení vyznívá převážně nepřesvědčivě nebo naprázdno.

Svým textem, v němž vyložil rovněž některé své federalistické názory, chtěl Majski připomenout pravdu o povstání, na které se záměrně vrhalo ve 20. letech nesprávné světlo, nebo se na ně zapomínalo. V závěrečné scéně, než se zvedne opona, znějí zvony, výstřely z pušek, duní ruční granáty, které přehlušují výkřiky a slova v makedonštině, albánštině, řečtině a vlaštině (aromunštině), jež oslavují vítězství. Scéna svědčí o národnostní pestrosti Makedonie, která se měla stát svobodnou vlastí všem jejím obyvatelům.

Národnostní podmínky, v jakých žili Makedonci a jejich málopočetná inteligence v rámci meziválečného bulharského, jugoslávského a řeckého státu, nedovolovaly žádný výrazný nepřerušovaný rozvoj literatury a kultury. Proto také dramatický text N. Majského zůstával dlouho téměř neznámý. Byl pouze několikrát uveden makedonskými amatéry v sofijském kulturním klubu. Knižně byl vydán až o mnoho let později. (11)

Počátkem 50. let se N. K. Majski již v pokročilém věku znovu vrátil k dramatické tvorbě. Napsal 13 jednoaktovek hlavně ze života svého rodného Kruševa. V některých z nich se vrátil přímo nebo nepřímě k Ilindenskému povstání a dokonce parafrázoval některé části svého dramatického debutu Ilinden. Jsou psány v lidovém jazyce a zdaleka nedosahují jeho kvality.

Jednou ze zvláštností makedonského meziválečného literárního a kulturního vývoje je jeho přerušovanost, diskontinuita, jeho nemožnost jakýmkoli způsobem navázat na výsledky předcházejících desetiletí nebo staletí. Neexistence spisovného jazyka pak způsobila, že veškerá skromná prozaická, básnická a dramatická tvorba byla psána nejčastěji v rodném nářečí jejího tvůrce nebo v interdialektu či naddialektu.

Tak tomu bylo např. s jednoaktovkami Makedonka autorů Slavka NETKOVA a Dušana BUDIMIROVIĆE a Maruša Pavla ADŽIKIMOVA, které byly psány štipským nářečím. Divadlo ve Štipu je uvedlo v roce 1923. O to nesnadnější byla proto tvůrčí cesta mladého dramatika Vasila ILJOSKÉHO (1902–1988).

Již za svých gymnaziálních a vysokoškolských studií napsal Iljoski dvanáct jednoaktovek, které se hrály na studentských představeních. Nejlepší makedonský znalec divadla a dramatu Aleksandr Aleksiev uvádí jejich názvy. (12) Jsou mezi nimi také jednoaktovky Po maturitě (1922, Po maturata) a Bouře kvůli elektřině (192? , Bura zaradi elektrika). Aktovka Po maturitě měla hned při premiéře úspěch, který podnítil autora, aby ji přeložil do srbštiny. S ní pak maturanti hostovali v některých srbských městech. „Jednoaktovkou Po maturitě byla složena maturitní zkouška z makedonského jazyka dramatické literatury, ba co víc, byla obnovena kontinuita s předcházející epochou, byl obnoven dialog s předchůdci dramaturgické myšlenky a byl zahájen ještě jeden její začátek, už bez jakýchkoli

pochybností, že se zítřejším rozbrěskem bude vývoj přerušen buď beze stop, nebo se stopami ve vědomí lidí, jejichž jménem je také podniknuta celá akce“ – napsal Miodrag Drugovac.(13)

Jednoaktovka V. Iljoského Bouře kvůli elektřině byla prvním autorovým dílem, které se setkalo s odezvou u kritiky. Prozrazovala, že do makedonské dramatické literatury vstupuje talentovaný tvůrce. Potvrdilo to ostatně jeho sociální drama Lenče Kumanovče (1928, Lenička z Kumanova). Jeho uvedení v Srbském divadle ve Skopji mělo nečekaný úspěch a zároveň vyvolalo neklid úřadů, které se obávaly protisrbských projevů makedonského obyvatelstva. Drama, dnes známé a hrané pod názvem Uprchlice (Bežanka, později Begalka), bylo již počátkem roku 1927 napsáno v kumanovském nářečí. Děj na první pohled jednoduchého a známého námětu Uprchlice (tj. dívky, která uprchne k milovanému mladíkovi, aby se nemusela vdát za člověka, kterého jí vybrali rodiče), k němuž jazykové prostředky čerpal autor z makedonské lidové slovesné tvorby, je zasazen do severomakedonského města Kumanova v prvním desetiletí našeho století.

Základní dějovou kostru tvoří láska Lenky, dcery nenasytného zbohatlíka a lichváře Adžiho Trajka, k chudému, ale poctivému řemeslníku Boškovi, útek z rodného domu do domu budoucího životního partnera. Lenka a Boško se mají rádi, jenže mezi nimi stojí neochota rodičů, neporušitelnost tradice, tj. oněch patriarchálních zákonů, které se mladí lidé odhodlávají porušit. Protagonisté reprezentují dva hlavní společenské rivály: na jedné straně stojí vrstva zbohatlých obchodníků a sedláků, kteří měli v rukou zejména místní moc, na druhé straně do popředí se deroucí vrstva mladého měšťansko-řemeslnického stavu.

Základní děj posloužil Iljoskému k zobrazení sociálních nerovností a antihumánní tradice, která vycházela bezprostředně jak z majetkových rozdílů, tak také ze zastaralého způsobu myšlení. Na jeho pozadí vyjadřuje autor i národnostní myšlenky. Jejich optimistický charakter byl patrně tou hlavní příčinou, proč bylo další uvádění dramatu zakázáno, třebaže úřední verze zákazu zněla, že není napsáno oficiálním jazykem, tj. srbocharvátsky. Tripko, jedna z postav dramatu, mj. říká: „Před pěti lety jsme měli povstání, Ilinden, teď je tu Húrrijet, zítra přijde zase něco jiného...A tak... nakonec také nám svitne bílý den.“ (14).

Autorovi Uprchlice vůbec nešlo o historické drama, které by divákovi zakrylo pohled na současnost a odvedlo jeho pozornost od ožehavých sociálních a národnostních otázek té doby. Ani to není „drama charakterů a ostrých střetů“. Není to však také bezkonfliktní melodrama. Nedávná minulost posloužila Iljoskému naopak k zobrazení současných tíživých otázek. Jeho kritika vychází z reálného národnostního, myšlenkového a moralistního stavu. Z pozic současného člověka vyjadřuje zároveň víru ve vlastní síly jedince i národnostního celku.

Jednoduchá a zajímavá zápleтка tohoto prvního celistvějšího makedonského meziválečného dramatu, jeho myšlenkový podtext, četné humorně satirické prvky a živé kumanovské nářečí se staly zárukou úspěchu, jakého dosáhlo u makedonských diváků. Zájem publika o drama Uprchlice neochabl ani o osm let později,

kdy se hra v režii Josipa Srdanoviće a s hudbou Stevana M. Šijačkého vrátila v sezóně 1936/1937 opět na skopskou scénu. Deset představení zhlédlo šestkrát více diváků, než např. komedii Branislava Nušiče Paní ministrová. (15)

Úspěch Uprchlice nemůže přirozeně snížit ani skutečnost, že se při jejím psaní Iljoski opíral o vzory z dramatické tvorby ostatních jihoslovanských národů, zejména o drama Koštana srbského dramatika Borisava Stankoviće a o hru Stevana SREMCE (1855–1906) Zona Zamfirovová, která se ostatně těšila zájmu také českých čtenářů, neboť vyšla těsně po sobě ve dvou překladech (1926, 1928).

Význam tohoto dramatu V. Iljoského nespočívá v tom, že v něm přináší nové téma, nýbrž v realistickém zobrazení daného námětu ze současného života, v tom, že zachycuje nebo obnažuje některé základní národnostní aspekty, které se pak v různých modifikacích objevují také v další dramatické tvorbě V. Iljoského.

Vasil Iljoski patřil mezi dvěma světovými válkami spolu s Antonem Panovem a Ristem Krlem k hlavním představitelům skromné makedonské dramatické literatury. Jeho dílo je přitom nejrozsáhlejší, nejpropracovanější a sociální tematika je v něm mnohem výrazněji vyostřena. Jeho drama Uprchlice, komedie Čorbadži Teodos (1937), drama Úřad pro nezaměstnané (1940, Biro za bezrobotni) spolu s hrami Antona Panova a Rista Krleho tvořily základní repertoár makedonsky psaných textů v Srbském divadle ve Skopji a na některých amatérských nebo poloprofesionálních scénách v Makedonii.

Komedie o zbohatlém obchodníku Teodosovi je první ucelenější makedonskou komedií s realisticky zachycenými sociálními prvky. Vzhledem k složitému národnostnímu postavení makedonského obyvatelstva v meziválečné Jugoslávii byla komedie původně napsána srbsky a pod názvem Naletěl (1937, Nagazio čovek) byla uvedena na skopské scéně. Boj mezi starým a novým chápáním světa, který také v této hře vystupuje do popředí, je na rozdíl od Uprchlice zachycen spojením dvou dějových rovin. Na jedné straně je to milostný příběh čorbadžijského syna Tomčeta a chudé Stojanky, jejíž lásce se staví Tomčetův otec na odpor, na druhé straně se pak zápletka rozvíjí kolem svízelné situace, do níž dostává Teodose vtipálek Arso. Připraví mu totiž „srážku“ s cikánským dítětem a Teodos by mu měl jít podle starého zvyku za kmotra. A tak nakonec otec s Tomčetovou svatbou souhlasí, jen aby se vyhnul nepřijemnému kmotrovství. Zamilovaná dvojice je koncipovaná ovšem značně idylicky, naivně a je folklorně značně zabarvená. V komedii nechybí jemný humor, lidové anekdoty a jemné zesměšnění i prvky naivity.

Postava Čorbadžihovo Teodose je vlastně jakýmsi rozvinutým pokračováním postavy Adžihovo Trajka z Uprchlice. V komedii má však jiné postavení, má daleko větší respekt a hraje tu také významnější úlohu. Autor ji totiž zapojil přímo do jedné z hlavních zápletek, aby mohl zesměšnit celou společenskou vrstvu, k níž Teodos patří. Je to bezduchý a krutý despota. Styčné body s Uprchlicí nenacházíme pouze v hlavních postavách a v námětu, nýbrž také ve způsobu zobrazení konkrétních situací. Rovněž zde se uplatňuje Iljoského humor, který svou intenzi-

tou a dopadem dokazuje autorovu schopnost výjimečně vhodně využít i těch nej-lacinějších komických efektů.

Na úspěchu hry se bezesporu podílelo také to, že se ve Skopji hrála ve skop-ském nářečí, do něhož byla ze srbštiny přeložena (později pak jazykově upravena podle centrálních nářečí, která se stala základem spisovné makedonštiny). Účelné spojení lidově slovesných prvků s poetikou sociální literatury bylo důkazem autora uměleckého růstu a myšlenkového zrání.

V roce 1945 byla komedie Čorbadži Teodos jako první uvedena na scéně Makedonského národního divadla ve Skopji a sklídila mimořádný úspěch, stejně jako v dalších letech, kdy se hrála nejen v makedonském hlavním městě, nýbrž také při pohostinských vystoupeních např. v Sofii, Bělehradě a jinde. Dnes patří Čorbadži Teodos ke klasice a je stále na repertoáru mnoha makedonských divadel.

Moje úvahy o dvojdomosti a biliterárnosti Vasila Iljoského vyplývají mj. z toho, že četné své divadelní hry napsal srbsky.

Ponechme nyní stranou důvody, které ho k tomu vedly. Můžeme pouze nepřímou vyvozovat, že tak činil proto, že se chtěl prosadit jako autor, jako tvůrce v tom státním útvaru, ve kterém žil. V něm však úředním jazykem byla srbocharvátština. V ní komunikoval s kulturním prostředím, v ní mj. četl divadelní i další uměleckou literaturu.

Moje tvrzení o dvojdomosti dokazují další dva dramatické texty, které Iljoski napsal do začátku 2. světové války srbocharvátsky. Je to sociálně laděné drama Zprostředkovatelna práce (1940, Biro za nezaposlene) a hra Žakovské dobrodružství (1941, Učenička avantura). V první z ní autor zobrazil různé machinace a podplácení lidí, kteří žijí z důvěry nezaměstnaných a jež nezaviděnímhodné situace druhých využívají ve svůj vlastní prospěch. Pro četné liberální myšlenky však byla hra zakázána.

Na aktuální problémy se Iljoski pokusil poukázat také v dramatu Žakovské dobrodružství. Cenzura však v ní zřejmě nespatovala příliš velké nebezpečí pro režim. Počátkem roku 1941 se proto mohlo drama hrát.

Meziválečná dramatická tvorba V. Iljoského patří k vrcholům makedonského divadla a dramatu tohoto období. Jednak proto, že poukazuje na sociální a národnostní otázky, které tvoří tematickou náplň jeho her, a jednak proto, že se jeho hry vyznačují mnoha uměleckými a myšlenkovými kvalitami.

První literární pokusy dramatika Antona PANOVA (1906–1968), který musel užívat posrbštného jména a příjmení Antonije Panović, jsou psány srbocharvátsky, makedonsky a bulharsky. Ve 30. letech psal mj. dva divadelní texty: „drama s hudbou a zpěvy z makedonského života o čtyřech dějstvích a sedmi obrazech“ Pečalbari (1933, premiéra 1936, Za výdělkem) a v srbštině jednoaktovku Stega (1938, Disciplina, v roce 1951 přepracovaná pod názvem Veronika Samarak). (16)

První Panovovo drama Pečalbari pojednává o osudech lidí, kteří byli sociálními poměry nuceni odcházet za výdělkem do jiných krajů země, Evropy nebo nejčas-

těji do zámožské ciziny. Bylo uvedeno na scéně skopského divadla dříve než komedie V. Iljoského Čorbadži Teodos. Jeho premiéra počátkem března 1936 v režii V. Živojinoviće sklidila takový úspěch, že se hrálo ještě dalších 37 představení, což na tehdejší poměry bylo číslo rekordní.

V. Živojinović vzpomínal později na toto uvedení Panovových Pečalbarů mj. takto: „Divadlo, které se do té doby zaměřovalo převážně na publikum z řad úředníků, tímto dílem přitáhlo do hlediště domácí lidi, a to nejen ty bohaté obchodníky a řemeslníky, nýbrž také ty malé lidičky z periferie. Tito takto získaní lidé pak přicházeli ve stále větším počtu také na další divadelní představení, neboť si divadlo získalo jejich důvěru“. (17) Po triumfálním úspěchu hru uvedlo s nepříliš valným ohlasem také bělehradské Národní divadlo, které ji předtím odmítlo, ačkoli se za její uvedení zasazovali mnozí srbsí a další jihoslovanští tvůrci, mj. např. charvátsko–srbský dramatik a režisér Josip Kulundžić, srbský komediograf Branislav Nušić, skladatel Josip Slavenski aj. (18) V. Živojinovićovi se drama líbilo, ale Slavenského hudba k němu nikoli. (19) Na repertoáru skopského divadla naopak drama mělo úspěch dalších šest sezón až do napadení Jugoslávie hitlerovským Německem 6. dubna 1941.

Ústřední postava dramatu, dvaadvacetiletý Kostadin, odchází stejně jako jeho vrstevníci a jako stovky jeho krajanů do ciziny, aby mohl vykoupit od svého tchána dceru Simku, která se stala jeho ženou. Simčin otec Jordan je vesnický zbohatlý obchodník (čorbadžija) a se sňatkem souhlasil jedině za předpokladu, že mu Kostadin za dceru dobře zaplatí: „Kdyby se měl svět dovědět, že jsem ti dal Simku zadarmo, to raději zavřu obchod. Co se má za děvče dát, dáš“. Pro něho jsou peníze „i srdcem, i duší“. Kostadin zpočátku nechce za výdělkem do ciziny. Je proti tomu, aby se ženy kupovaly a prosazuje myšlenku sňatků z lásky, nikoli za peníze. Z lásky k Simce odchází nakonec se svými kamarády za prací, v cizině zůstává pět let, mezi tím se mu doma narodí syn. V cizině však onemocní tuberkulózou a zemře. Milovaná žena, maminka i jeho pětiletý syn Kole netrpělivě očekávají jeho ohlášený návrat. Vráti se však pouze jeho kamarádi, kteří přinesou a předají jeho ženě Kostadinův opasek a měšec s penězi. Ta volá syna Koleho, sděluje mu, že „tatínek se nevrátí, nikdy se už nevrátí. Poslal ti peníze, abys pozval dědečka Jordana na hostinu po pohřbu...“

Kostadinův protest proti sociální nerovnosti ovšem vyznívá naprázdno a on sám se stává tragickou obětí tradic a zvyků, proti nimž chtěl bojovat. Do krajnosti vyhocený závěr dramatu silně působí na diváka a spolu s liberálními myšlenkami revolty proti sociálním křivdám tvoří jeho základní a nejzávažnější složku. K úspěchu dramatu nesporně přispěly také četné lidové písně a obyčeje, jimiž je hra proložena a které si autor sám zapsal v západní Makedonii.

Po úspěchu svého dramatického debutu, jemuž bělehradská divadelní kritika vytykala mj. nepříliš výraznou motivaci a malé sociální vyostření, se A. Panov pustil do psaní svého „dramatu myšlenek“ Disciplina. Vytvořil však konfuzní a neživotný dramatický text, v němž se ztrácí autorův záměr napsat filozoficko–

politické drama. Pokus na základě výstřížků sebraných z tisku odhalit v dramatickém dílem světovou finanční oligarchii, která podle autora podněcovala vznik pozdější světové války, se ovšem nezdařil.

Nejúspěšnějším dramatickým dílem Antona Panova proto zůstává drama Za výdělkem (20), které navazuje na jihoslovanskou i makedonskou sociální literaturu a ještě více zdůrazňuje její sociální moment. Jeho poválečná dramatická díla se neseťkala s žádným ohlasem, neboť zdaleka nedosahují uměleckých a myšlenkových kvalit jeho prvotiny.

Odchod lidí za výdělkem do blízké i vzdálené ciziny, zdá se, byl v druhé polovině 30. let jedním z hlavních témat makedonských autorů dramatických textů, jejichž psaní se málem stalo národní utkvělou myšlenkou. Jistě tu sehrála svou nezanedbatelnou úlohu ústní lidová slovesnost. V desítkách lidových písní a vyprávění se přímo nebo nepřímo zpívá o smutných osudech prostého člověka, hledajícího obživu pro sebe a svou rodinu daleko od rodného koutu. Zpívá se v nich o smutných odchodech i radostných setkáních, touhách a návratech i o četných milostných a rodinných dramatech. Odchod do ciziny za prací, za výdělkem a xeniteia (tj. pobyt v cizí zemi) je hluboce zakořeněn v duši, v životní filozofii a mentalitě nejen Makedonců, nýbrž i příslušníků jiných balkánských národů, zejména Řeků. Podobný motiv z lidové písně o pečalbaru Konstantinovi je použit také v Panovově dramatu Pečalbari. (21)

Kromě Panovových Pečalbarů to totiž dosvědčuje např. srbsky psaná hra Rista KRLEHO (1900–1975) Vražda pro peníze (1938, tiskem 1958, Novac je ubistvo, makedonsky Parite se otepuvačka) a četné další texty, napsané buď v různých makedonských nářečích nebo srbsky, které z různých příčin umělecké nebo politické povahy nebyly nebo nemohly být uvedeny. (např. texty V. Iljoského, Dimitra Kočovského, Venka Markovského, Petra Čakara a některých dalších). (22)

Již citovaná dramatická prvotina Rista Krleho (jenž musel užívat srbské podoby jména Christo J. Krlević) Vražda pro peníze z roku 1938 byla inspirována skutečným případem v jedné albánské vesnici kolem roku 1925, kde autor pracoval jako obuvník. Zabývá se etickým problémem moci peněz a jejich prokletím. Základní kostru dramatu tvoří tragická událost – zavraždění jediného syna, který se po dvaceti letech v cizině vrátil domů. Vlastní rodiče však syna nepoznají. Zaslepení leskem peněz, které si přivezl, zosnují jeho zavraždění, aby se snadno obohatili. Když zjistí, co udělali, matku raní mrtvice a otec spáchá sebevraždu. Ředitel V. Živojinovič–Massuka hru přijal s tím, že ji autor upraví jako melodrama tak, že v závěru hry všichni zůstanou „živi a zdrávi“. Krle s touto podmínkou souhlasil. Na definitivní podobě hry pracoval švec ze Strugy celých šest let.

Drama Vražda pro peníze, „hra z jihosrbského života o čtyřech dějstvích se zpěvy“, mělo premiéru ve skopském Národním divadle krále Alexandra I. koncem prosince roku 1938 v režii Josipa Srdanoviće. Setkalo se s nebyvalým úspěchem a do té doby zcela neznámý autor „Christo J. Krlević“ se stal populární. Podobné náměty můžeme najít v makedonských lidových písních a pověstech. Stejně jako

hry V. Iljoského nebo A. Panova také Krleho Vražda pro peníze je protkána četnými lidovými melodiemi a texty, které jí dodávají šťavnatost a životnost. Proto je drama často označováno jako folklorně romantické a je považováno za jedno z nejhezčích a nejpoetičtějších dramatických děl v makedonské dramatické literatuře vůbec.

Ačkoli divadelní kritika vytykala Vraždě pro peníze četné nedostatky, jež byly vlastní celé makedonské dramatické tvorbě mezi dvěma válkami, byla si přesto vědoma, že hra posouvala vývoj makedonského dramatu a divadla dopředu. Autor dramatu Risto Krle, do té doby „úplně neznámý švec ze Strugy, začal pracovat perem a hrou Vražda pro peníze bezděky otevírá novou stránku v tehdejší dramatické literatuře“. (23) Pro úplnost dodejme, že drama inspiruje také současné autory. Dosvědčuje to např. „postmoderní čtení dramatických situací“ v Krleho dramatu současným makedonským režisérem a autorem textu Sašou Milenkovskim, který na motivy Krleho klasické hry napsal text Game over. Kumanovské národní divadlo ji mělo na repertoáru v sezóně 1993/1994.

Podobné životní podmínky rodily takové náměty také v jiných národních prostředích a literaturách. Tak např. náročné drama francouzského filozofa a dramatika Alberta Camuse (1913–1960) Nedorozumění (1944, 1967, *Le malentendu*) je svým motivem velmi blízké Krleho Vraždě pro peníze. Syn, který odešel z chudého domova, se po letech vrátí jako boháč. Matka se sestrou ho však nepoznají, v noci oloupí a zavraždí (jako jiné poutníky před ním). Podobnou otázku zavraždění nepoznaného syna matkou řeší také polský dramatik K. H. ROSTWOROWSKI (1877–1938) v tragédii Překvapení (1929, *Niespodzianka*). V makedonské dramatické literatuře se podobnou otázkou zabýval po válce V. Iljoski ve hře Čest. Motivem vraždy však nejsou peníze, nýbrž čest.

Podnícen úspěchem svého dramatického debutu a kladným ohlasem nejen v Makedonii, nýbrž také v jiných částech Jugoslávie (např. v Záhřebu), Risto Krle napsal hru Antica, „kus ze života lidu v šesti obrazech se zpěvy“, která měla v režii J. Srdanoviće premiéru počátkem ledna 1940 (tiskem vyšla 1950). Patří např. spolu s Uprchlíci V. Iljoského a s některými dalšími dramatickými texty k takovým hrám, které pojednávají o sociálních a etických otázkách nebo o narušování patriarchálního způsobu života.

Námět Antice je vzat z každodenního života lidu autorova rodného městečka i jeho rodné země. V první linii je to romantický příběh dvojice mladých lidí, kteří se mají rádi a jež zápasí s konzervativním a patriarchálním prostředím. Ústřední místo v ní zaujímá vynucená svatba Antici s nemilovaným a nenormálním Gazar-kem, kerému je vlastně prodána, a Antičina skutečná láska k Ilijovi. V druhé linii tohoto milostného melodramatu se autor vysmívá pořečťování některých zbohatlíků (čorbadžijů), kteří touží po snadném zbohatnutí. Nechybí v ní ani četné prvky melodramatu a folklorní kolorit. Úspěch Antice předčil nadšené přijetí jeho prvotiny. Hra je dodnes často na repertoáru makedonských divadel.

Z prostředí makedonských řemeslníků, především ševců, které mu bylo důvěrné známé, čerpal Krle námět pro svou třetí hru o „třech jednáních se zpěvy“ *Miliony trpících* (1940, knižně 1954, *Milion mučenika, maked. Milioni mačenici*), kterou v polovině října 1940 uvedl J. Srdanović. Značně autobiograficky laděná sociálně aktuální hra vychází z existenčního ohrožení obuvnických řemeslníků, kteří nejsou schopni konkurovat nově vznikající a neustále se rozšiřující velkovýrobě Tomáše Bati, jenž svými výrobky pronikal také do Jugoslávie. Původní název hry Baťa musel autor na doporučení V. Živojinoviće z cenzurních důvodů pozměnit a text upravit.

O svých zásazích do textu hry později R. Krle napsal: „Rozhodl jsem se vyškrtat to, co nejvíce bije do očí, pochopitelně název Baťa, zatímco to, co bije do očí méně, ponechat /.../ Stávkou jsem ponechal, jen jsem škrtl některé monology a repliky, protestní telegram ministerstvu obchodu a průmyslu jsem rovněž ponechal, stejně jako píseň hladových a stávkujících, kterou hra končí. Pouze jsem škrtl slovo proletáři.“ (24)

Pozadí tvoří živě vykreslené prostředí obuvnických dílen a střetnutí konzervativních mistrů s novými myšlenkami a s moderním pojetím života a světa. Oprávněně vyjádřený nesouhlas s tehdejší politikou režimem byl jednou z hlavních příčin dočasného zákazu hry. Po roce 1945 napsal R. Krle ještě několik divadelních a rozhlasových her. Žádná z nich však nedosáhla úspěchů *Vraždy pro peníze* a *Antice*. Makedonsky psaný skeč *Neutíkej, když zvony zvoní* (1941, *Ne begaj koga kambanite bijat*) je opatřen poznámkou „odehrává se 5. května 1934“ a nebyl zatím nikde uveden. V rukopise zůstalo nedokončené drama o šesti jednáních *Hudební blázen* (asi z roku 1940) a pětiaktové drama *Musíš být můj* (asi z roku 1942, *Moraš da si moj*). (25)

Dramatická tvorba Nikoly Kirova Majského, Vasila Iljoského, Antona Panova a Rista Krleho patřila k tomu nejlepšímu, co mezi dvěma světovými válkami na území tehdejší Vardarské banoviny nebo tzv. Jižního Srbska vzniklo. To ovšem nijak neznamená, že tím je veškerá meziválečná makedonská dramatická tvorba vyčerpána.

Dala-li Ristu Krlemu impuls k psaní dramatických textů jeho účast v amatérském divadelním kroužku, pak se jeho tovaryš Pero ČAKAR (), který byl dopisovatelem bělehradského listu *Politika*, nadchl Krleho textem *Vraždy pro peníze*. Teprve na základě jeho informace v *Politice* se o hru začalo zajímat Srbské divadlo ve Skopji. Již ve 30. letech napsal Čakar první dramatický text *Nešlechtný čorbadží* (*Neblagoroden čorbadžija*). Jeho drama *Cizino, veliký smutku* (asi 1939, *Tuđina, taga golema*) zobrazuje utrpení makedonských pečalbarů v Americe a jejich pokus o protest. V srbocharvátském překladu hru na *Nový rok 1940* nastudovala skupina jihoslovanských vystěhovalců v Detroitu. Čakarovu jednoaktovku *Jeden z orlů Makedonie* sehráli amatéři jeho rodné Strugy v roce 1944. (26)

Pozdější básník a prozaik Radoslav PETKOVSKI (1916–1956) začal jako dramatik. V sugestivní a působivé hře *Prodaná* (1937, premiéra až 1951, *Proda-*

dena), napsané v ochridském nářečí, pojednal o životním osudu mladé dívky Savky, která ve snaze zachránit otce před jistým finančním krachem obětovala vlastní čest a mládí. (27)

V druhé polovině 30. let, kdy sílil proces národnostního uvědomování a kdy vyšla mj. básnická sbírka Kosty Racina Bílé červánky (1938), psala dramatické texty, prózu i verše o údělu obyvatel Makedonie (tzv. Jižního Srbska) skupina učitelů a osvětových pracovníků srbsky. Byli to lidé, kteří buď pocházeli z Makedonie, nebo v Makedonii působili. Již jednou jsme uvedli, že pokud bylo jejich mateřským jazykem makedonské nářečí, psali oficiálním jazykem proto, aby se snadněji prosadili. Na základě funkce jejich textu je řadím k tzv. dvojdomým tvůrcům, kteří patří do dějin dvou národních literatur a kultur. Rozhodně je však národnostně nelze řadit k Makedoncům, jak to dodnes činí mnozí makedonští historici divadla a literatury. (28)

K nejtypičtějším dvojdomým představitelům patřil Andjelko KRSTIĆ (1871–1952), který působil jistou dobu jako učitel v Makedonii (v Ochridu). V souladu s mnoha makedonskými autory dramatických textů považoval lidi, kteří odcházeli za výdělkem do ciziny, za specifickou sociální a ekonomickou kategorii. Jeho srbsky psané drama Ochránci (1937, Zatočnici), které bylo uvedeno u příležitosti 25. výročí osvobození Jižního Srbska (tj. Makedonie) se však nedočkalo úspěchu, jakého dosáhli např. V. Iljoski, A. Panov nebo R. Krle, a bylo po 8 představeních staženo z repertoáru. Můžeme oprávněně předpokládat, že tomu tak bylo ze dvou důvodů: za prvé, že bylo psáno v jazyce, kterému diváci příliš nerozuměli, a za druhé proto, že rostl odpor diváků k jazyku a kultuře národa, který jim odpíral základní národnostní práva. Rozhodně nelze podle našeho názoru řadit A. Krstiće k „nejtalentovanějším makedonským autorům mezi dvěma válkami“, jak tvrdí A. Aleksiev. (29) K podobným tvrzením dospívají mnozí makedonští literární historici na základě toho, že A. Krstić napsal sociální román Trajan, který pojednává o životě makedonského člověka. Zapomínají přitom na funkci textu. Byl-li román napsán srbsky, byl určen především srbsky mluvícímu čtenáři. Což nevylučuje, že to mohli být také mnozí bilingvní makedonští příjemci (recipienti). Nelze ovšem přece autora řadit pouze podle toho, z jakého národnostního prostředí čerpá pro svá umělecká díla náměty. Vždyť již Kosta Racina v jedné své srbsky psané literární kritice zařadil A. Krstiće spolu se srbským básníkem, prozaikem a dramatikem Dj. Jakšićem, kteří patří do „našeho (rozuměj jugoslávského – pozn. moje) kulturního dědictví“. (30)

Osudy „zvláštní sociální kategorie“ lidí odcházejících za výdělkem mimo domov se zabývá také další představitel srbsky píšících literárních samouků Toma Smiljanić–Bradina ve svých textech Makedonští pečalbari (1938 ?, Makedonski pečalbari) a Idealisté (1940?, Idealisti).

Na začátku našeho výkladu jsme uvedli bulharsky psané texty Nikoly Kirova Majského s historickou tematikou. K nim bychom mohli připojit také nejméně desítku textů učitele D. G. Molerova, napsaných rovněž v bulharštině. Rámec jeho

hry Hajducký palouk (Ajduška poljana) tvoří události kolem Vnitřní makedonské revoluční organizace na počátku století. Zápasu za církevní práva v makedonském městečku Kruševu v druhé polovině minulého století věnoval svou bulharsky psanou hru Lid a církev (Narod i crkva) Nikola Chr. Drenkov. (31)

Zmiňme se tu ještě o scénickém pásmu, které jeho autorka Zora Vandorová-Mavrovská sestavila výlučně z makedonských lidových písní o těžkém osudu, nadějích, radostech a touhách makedonské ženy. Nazvala je Na venkově (Na vilajetot). (Vilajet byla administrativní oblast v době turecké nadvlády.) Ve skopském Srbském divadle se pásmo uvádělo s úspěchem v sezóně 1939/1940.

V letech 1919– 1941 byla ve Skopji uvedena také dramatická díla světových autorů: Goethův Faust, Gorkého Na dně, Dáma s kameliemi A. Dumase ml., Goldonihho Sluha dvou pánů, Dostojevského Idiot, Hugovi Bídníci, Krležovi Páni Glembayové, četné komedie Moliérovy a téměř všechny hry Nušićovy, dále Ostrovského Les, Rostandův Cyrano z Bergeraku, Tolstého Vzkříšení a Živá mrtvola, Čechovovy Tři sestry, Čapková Bilá nemoc, Shakespeareova Zimní pohádka a další jeho dramata aj. Sofoklova Antigona byla např. v roce 1924 uvedena venku na stadioně. Scénické realizace se ujímali v převážně většině hostující režiséři z jiných jihoslovanských stálých scén.

Kromě toho, že skopské divadlo uvádělo ročně v průměru asi 300 představení, pravidelně hostovalo také v několika dalších makedonských městech: v tehdejší třicetitisícové Bitole, dále ve Velesu, Kavadarcích, Kumanovu, Štipu, Ochridu, Strumici aj. Na svých turné hrálo mj. také pro školní mládež a pro vojáky.

Po vzniku Království SHS bylo obnoveno městské divadlo v Bitole, které hrálo až do roku 1926, kdy bylo dáno pod správu skopského Srbského divadla. O čtyři roky později však bylo zrušeno. Nově založené městské divadlo ve Štipu existovalo pouhých šest měsíců.

Nepříliš bohatý divadelní život v Makedonii zpestřovaly četné amatérské divadelní spolky a skupiny. Ve Skopji patřila k nejznámějším divadelní sekce Dělnického kulturně uměleckého spolku Abrašević, po jehož zákazu založili dva jeho herci, po roce 1945 pak známí umělci Petre Prličko a Dimitr Trajkovski–Dimče vlastní kočovné divadelní těleso Modrý pták (Plava ptica), později přejmenované na Státní privilegované divadlo Bohém. Repertoár tvořily převážně hry jihoslovanských (srbských a makedonských) autorů a díla některých cizích autorů (např. V. Hugo, A. P. Čechov, L. N. Tolstoj aj.).

Makedonská meziválečná dramatická tvorba, které mj. nechyběl přílišný patos, naivita, deklarativnost a hlavně nedostatek uměleckých zkušeností, byla tematicky i myšlenkově spjata se životem lidu Makedonie a s jeho zápasem za národnostní a sociální rovnoprávnost. Nejvýraznějších výsledků dosáhla však pouze nebo především v jediném typu folklorně sociálního dramatu ze života lidu. V podmínkách nerovnoprávného jazykového, národnostního a sociálního postavení lidu, jehož život a osudy se snažili skuteční literární tvůrci i samouci zobrazit, nebylo možné očekávat bohatší a uměleky kvalitnější tvorbu. Všechna ta díla, o nichž jsme po-

jednali, vznikala ve značně zaostalém, nerozvinutém, patriarchálním prostředí, v němž téměř jediným zdrojem kultury byla ústní lidová slovesná tvorba. Autoři dramatických textů a pokusů neměli na co navazovat, neboť tradice založená Jordanem chadži Konstantinovem–Džinotem nebo Vojdanem Černodrinským byla příliš slabá a neodpovídala novým sociálním podmínkám.

Zvláštní osudy prožívalo divadlo v Makedonii v letech 1941–1944, kdy byla okupována fašistickým Bulharskem. V polovině července 1941 totiž tehdejší ministerský předseda a ministr kultury Bogdan Filov svým dekretem jmenoval bývalého ředitele a režiséra tzv. Družstevního divadla v Sofii Stoila Stoilova ředitelem divadla ve Skopji a Alexandra Ikonografova a Stefana Šarčadžieva režiséry. Tím bylo s platností od 1. července 1941 zřízeno Národní divadlo ve Skopji.

Divadlo bylo slavnostně zahájeno 3. října 1941 uvedením dramatu Ivana Vazova Borislav. Před představením činnost divadla zahájil tehdejší hlavní sekretář Ministerstva osvěty prof. dr. Boris Jocov, který bulharským hercům již před jejich odjezdem do Skopje mj. připomněl, že „vy nejste pouze herci na scéně, vy jste také představitelé bulharských národních ideálů, bulharských národních citů, bulharské národní kultury a bulharské tvorby“ (32)

Další hrou v první okupační sezóně bylo drama Stefana Savova Milena – skopská dívka (Milena – skopska devojka), které mělo premiéru 14. října 1941. Repertoár Národního divadla ve Skopji se v letech bulharské okupace skládal převážně z her bulharských autorů (I. Vazov, J. Jovkov, St. Kostov, S. Savov aj.) Je to zvláštní kapitola v dějinách makedonského národa a v rozvoji jeho kultury, která dosud čeká na své zhodnocení.

POZNÁMKY

- 1 Racin, K.: Razvitek i značaj jedne nove naše književnosti, Radnički tjednik, god. I, čís. 23, Zagreb, 25. listopadu 1940, s. 5–6. Viz makedonský překlad In: Racin, K.: Proza i publicistika, Skopje 1987, s. 167–169.
- 2 Wollman, F.: Dramatika slovanského jihu, Praha 1930, s. VI.
- 3 Dorovský, I.: Přehled vývoje makedonského dramatu a divadla. In: Prolegomena scénografické encyklopedie, část 20. Praha 1973, s. 88–105.
- 4 O něm mj. viz Aleksiev, A.: Osnovopoložnici na makedonskata dramska literatura, Skopje 1972, s. 5–144. Též Makedonska književnost, Beograd 1961.
- 5 Stefanovski, R.: Teatarot vo Makedonija, Skopje 1976.
- 6 Tamtéž, s. 48, je název dramatu uveden chybně jako Car Dušan.
- 7 Stefanovski, R.: Teatarot vo Skopje 1922–1928 godina, Teatarski glasnik, čís. 22, Skopje 1983, s. 47–70.
- 8 Jovanović, S. A.: Sećanja i razmišljanja (Pet likova beogradskog Narodnog pozorišta), Teatron, roč. XVIII, čís. 84/85/86, Beograd 1994, s. 41–58.
- 9 Tamtéž, s. 57.
- 10 Stoičovski, B.: Nikola Kirov Majski, Skopje 1992.
- 11 Tamtéž. Viz též Aleksiev, A.: Niz literaturnoto minato i segašnost, Skopje 1984, s. 36–42.

- 12 Aleksiev, A.: Niz literaturnoto minato i segašnosta, s. 234. Viz též Sto godini makedonska drama. Izbor, predgovor i beleški Rade Siljan, Skopje 1992, s. 277–282.
- 13 Momirovska, N.: Vasil Iljoski. Tvorečka osobenost i literaturno–dramaturška evolucija, Skopje 1977.
- 14 Jde o historickou nepřesnost, protože strana Hürrijet ve itiláf (Svoboda a svornost) vznikla v Turecku až roku 1911. Viz Novověké dějiny orientálních zemí, II, za redakce I. M. Rejsněra a B. K. Rubcova, Praha 1961, s. 372–388.
- 15 Aleksiev, A.: Odnosot kon makedonskata bitova drama vo minatoto i deneska, Sovremenost, čís. 3. Skopje 1969, s. 385–410. Též t ý ž: Osnovopoložnici na makedonskata dramska literatura, s. 228.
- 16 Stojanovska, J.: Kníževnoto delo na Anton Panov, Skopje 1993.
- 17 Drugovac, M.: Anton Panov, „Pečalbari“. In: Sto godini makedonska drama. Izbor, predgovor i beleški Rade Siljan, Skopje 1992, s. 331 n.
- 18 Aleksiev, A.: Niz literaturnoto minato i segašnosta, s. 218.
- 19 Jovanović, S. A.: cit. dílo, s. 56.
- 20 Drugovac, M.: cit. dílo, s. 331–336.
- 21 Stojanovska, J.: cit. dílo. Jakjoski, V.: Folklorot vo makedonskata drama, Skopje 1983.
- 22 Savremena drama i pozorište u Makedoniji. Priredio Blagoja Ivanov, Novi Sad 1982, s. 148.
- 23 Aleksiev, A.: Ambiciozen potfat, Sovremenost, čís. 4, Skopje 1970, s. 316.
- 24 Krle, R.: Milion mačenicí, autorova předmluva, Skopje 1954.
- 25 Lužina, J.: Risto Krle – chronologija (Životen pat–tvoreštvo), Sovremenost, roč. 43, čís. 1–2, Skopje 1994, s. 174–192. Všechny divadelní texty R. Krleho jsou uloženy v Archivu MAVU, fond R. Krle, krabice 1 a 2.
- 26 P. Čakar je autorem několika dalších jednoaktovek, např. Dva světy, Propast, Nerealizované záměry aj., které mají pouze dokumentární charakter.
- 27 Po roce 1945 Petkovski napsal ještě dramatický text Sbohem, otče. Psal verše a povídky. Sborník povídek Rybář Klime vyšel v několika vydáních. Viz Aleksiev, A.: Osnovopoložnici na makedonskata dramska literatura, s. 233.
- 28 Savremena drama i pozorište u Makedoniji, s. 148.
- 29 Aleksiev, A.: Osnovopoložnici na makedonskata dramska literatura, s. 231, Savremena drama i pozorište u Makedoniji, s. 149.
- 30 Racin, K.: Proza i publicistika, Skopje 1987, s. 154, 199.
- 31 Aleksiev, A.: cit. dílo, s. 235.
- 32 Cituji podle Stefanovski, R.: Bugarskite teatri vo Makedonija, Teatarski glasnik, roč. X, čís. 28, Skopje 1986, s. 34–56.