

ANALÝZA DRAMATICKÉHO DÍLA MIROSLAVA KRLEŽI

Ivan Dorovský (Brno)

Dříve než se pokusím stručně pojednat o Krležově dramatickém díle, považují za nezbytné uvést několik poznámek k termínu meziválečná literatura. Miroslav Krleža totiž patří k ústředním osobnostem chorvatské literatury mezi dvěma válkami.

Mluvíme-li o literatuře mezi dvěma světovými válkami nebo o meziválečné literatuře, měli bychom se především shodnout na časovém určení tohoto označení. Někteří autoři se domnívají, že meziválečná literatura začíná rokem 1914 a končí rokem 1941, jiní kládou její začátek do roku 1917, respektive 1919 a její konec do roku 1941 nebo také do roku 1945. Z toho je patrné, že zatím neexistuje jednotný názor na časové vymezení literatury, která vznikala mezi dvěma světovými válkami.

Pokud budu ve svých výkladech mluvit o meziválečné jugoslávské nebo úžeji chorvatské literatuře, budu vycházet z toho, že toto období začíná sarajevským atentátem roku 1914 a končí okupací Jugoslaviie 6. dubna 1941. Naše periodizace je v podstatě shodná s chronologií světové literární levice, kterou vytvořil Aleksandar Flaker.¹

Jak v literárním, tak také v esejistickém a dramatickém díle Miroslava Krleži, které vznikalo v meziválečném období (stejně jako ostatně v jugoslávském literárním kontextu vůbec) vystupovala do popředí s různou naléhavostí ideově estetická antinomie umění - revoluce a v literárním vývoji vůbec klasická kontraverze realismus (nový realismus, socialistický realismus, syntetický realismus) a avantgarda (všechny druhy "desintegrace realismu": symbolismus, expresionismus, surrealismus, futurismus atd.).²

Meziválečná chorvatská levicově orientovaná literární kritika se sice často lišila v názoru na literaturu, hájila téze realistickeho pólu uvedené antinomie, "lišila se však výrazným publicistickým přístupem k umění ve službách vyšších cílů společenské přeměny a proměny světa".³

Na začátku 1. světové války vyšla antologie mladé chorvatské lyriky, v níž se představilo dvanáct tvůrců nejmladší generace, mezi nimiž byl např. Ivo Andrić, Tin Ujević aj. Básníci zastoupeni

v antologii měli rozličná ideová, filozofická, národnostní a politická hlediska, většina z nich však byla pod vlivem estetiky A. G. Matoše.

Jugoslávský literární vývoj v letech 1. světové války zaznamenal úpadek a stagnaci, nikdy však zcela neutichl. Pokusil se rovněž o orientaci na překlady ze slovanských a evropských literatur.

Divadlo, jemuž brozilo uzavření, usilovalo o svou existenci mj. tím, že se pokoušelo propagovat věrnost rozpadajícímu se rakousko-uherskému politickému systému, vysmívat se těm, kteří odmítali sloužit císaři (např. komedie Milana Begoviće *Laka služba*, 1915). Zároveň s tím se však prosazovaly vedle děl známých autorů také dramatické debuty.⁶

Mezníkem ve vývoji jugoslávské literatury (nebo chcete-li literatury jugoslávských národů - především Charvátů, Srbů a Slovinců) se stala Velká říjnová revoluce. Rozpadlo se rakousko-uherské mocnářství, zrodily se postupně nové státní národní útvary, literatura začala znova plnit své hlavní poslání. Vznikla nová literární díla, zakládaly se nové časopisy nebo existující listy se naplňovaly novým uměleckým a politickým obsahem.⁷ V roce 1917 vstoupil do charvátské (vlastně jugoslávské) literatury prózou Charvátské rapsodie a básněmi *Pan* a *Tři symfonie* Miroslav Krleža.⁸

V novém státě Srbů, Charvátů a Slovinců se vedle jiných literárních proudů (např. národně romantického nebo artistního) prosazoval expresionismus, který přijali jako svůj program také mnozí levicově orientovaní tvůrci, jakými byli např. Miroslav Krleža, August Cesarec nebo Gustav Krklec aj. Charvátský expresionismus měl své specifické vlastnosti (např. zdůrazňoval sociální aspekty umělecké tvorby). Nejvýrazněji se projevil v básnické tvorbě (především díky hlavnímu představiteli básníkově A. B. Šimičovi) a v dramatu. Charvátský expresionismus vycházel jednak z domácích zdrojů (např. Janko Kamov Polić), jednak ze zahraničních (italský futurismus a německý expresionismus). V charvátské dramatické tvorbě se expresionistické tendence nejvýrazněji projevil v pokusech A. G. Matoše, dále v divadelních hrách Janka Kamova Políce, Josipa Kosora, A. Tresiče-Pavičiče aj.⁹

Expresionismus dominoval v charvátské dramatické tvorbě zejména v prvním desetiletí po roce 1917. Projevil se nejvýrazněji vedle již uvedeného Josipa Kosora rovněž v některých dramatech Milana Ogrizoviće, Srdjana Tuciče, Djura Dimoviće, Titá Strozziho, Danka Anđelkoviće, Josipa Kulundžiče, Milana Begoviće, Boža Lovriće, Ahmeda Muradbegoviće, Kalmana Mesariće, Milana Marjanoviće aj.¹⁰

Do uvedeného období spadá také jedenáct dramatických textů Miroslava Krleži, které napsal v letech první světové válečné katastrofy. Je to obdivuhodně bohatý cyklus tzv. legend, obsahující kromě *Legendy* (jež vznikla v roce 1913, vyšla však v roce 1914) *Maškarádu*, *Salome* (obě 1914), *Sodomu*, *Slečmu Lili*, *Utopii*, *Mrtvoly*, *Královský jarmark* a *V předvečer* (všechno napsáno v roce 1915) a dále *Charvátskou rapsodii* a *Kryštofa Kolumba*, které vznikly v letech 1917 a 1918. Současně s prací na textu *Kryštof Kolumbus* pracoval Krleža na dramatickém textu o *Michalengelu Buonarrotim*.¹¹

Od tohoto počátečního cyklu, majícího převážně symbolisticko-expresionistický charakter, Krleža postupně přešel k expresionisticko-realistickému¹² a posléze k realistickému zobrazení skuteč-

nosti v trilogii Páni Glembayové, V agónii (obě 1928) a Leda (1930). Jako každé schema, také toto rozdělení Krležovy dramatické tvorby není a nemůže být přesné a vystihnout autorův složitý tvůrčí vývoj. Někteří literární historikové proto právem mluví o Krležově "dramatickém kruhu", neboť např. jeho legenda Adam a Eva, jež byla napsána v období druhého Krležova cyklu, i mnohem pozdější Aretheios (1959) a nová varianta Salome (1963), patří z hlediska ideového a strukturního spíše do prvního období, do období tzv. legend.¹³ V roce 1955 Krleža přepracoval a doplnil o nová jednání také např. hru Kryštof Kolumbus a o tři roky později dopsal třetí dějství k dramatu V agónii. Nejvýraznější symbolistickou pečť nesou jeho tři hry z prvního cyklu - Legenda, Maškaráda, Salome, které nazýváme dramatickými legendami. Miroslav Vaupotić se domnívá, že mladý Krleža byl k napsání své "lyrické legendy" inspirován Nietzsche, Wildem, Renanem i S. S. Kranjčevićem.¹⁴ Rozhodně nemohl znát "biblické mysterium" Frana Galoviće Maří Magdalena z roku 1922, protože bylo vytištěno až po autorově smrti roku 1923. Fr. Wollman označuje toto Galovićevo dílo jako "lyrické jambické drama předválečného masterlinckovského dechu".¹⁵

Ústřední postavou Krležova dramatického debutu Legenda je Kristus. Je zobrazen jako snílek a idealista. Mirjana Miočinovićová píše o Krležově Legendě jako o monodramatu a označuje ji jako "novozákonní fantazii ve třech obrazech". Kromě Krista a Maří Magdaleny vystupuje ve hře dvojník, Kristovo alter ego, jeho realistický protějšek - Stín. Je to druhá autorova antitéze, s jejíž pomocí řeší jedny ze základních filozofických otázek materialistické filozofie - Kristovy víry a Stínova přesvědčení. Zároveň je to pokus o demystifikaci této biblické legendy, o "pozemakost" vztahu Maří Magdaleny ke Kristovi. Podle Miočinovićové jde vlastně o "dialog mezi hlavní postavou a jejím dvojníkem (Kristus a Stín), monolog rozvedený ve dvou plánech. Alter ego protagonisty se osamostatňuje, protože je to pro drama nutné. Hra se tím ovšem nestává monologickou. Jde o lyrické pochybnosti a kontrasty jediné osobnosti, vyslovené postavou dvojníka".¹⁶

Některé obsahové prvky i umělecké postupy, jichž Krleža použil v dramatickém debutu se pak objevují v různých modifikacích rovněž v dalších jeho dramatických legendách - zejména v Maškarádě, Adamovi a Evě, ale též v Kryštofu Kolumbovi a Michelangelu Buonarrotim. Také v nich vystupuje zásadní otázka - vztah jedince a kolektivu, osobnosti a masy, subjektu a objektu. Podobně jako v Legendě se objevuje motiv příběhu o Salome a Křtiteli, který je odlišný od biblického vyprávění, ale značně blízký legendě o Salome, jak ji zaohytil ve svém stejnojmenném dramatu Oscar Wilde.¹⁷ Krleža se však pokusil o demystifikaci biblické verze legendy a o svůj umělecký přístup k jejímu zpracování. Podobně jako např. Ibsen Strindberg nebo Wedekind vytvořil realistický obraz ženy, v tomto případě Salome, kterou nechal působit v charvátském prostředí a o níž napsal, že je jí "souzeno být Charvátkou".¹⁸ Salome v Krležově zobrazení není postava novozákonní legendy, nýbrž typická chorvátská měšťačka, stejně jako Jan Křtitel se podobá domácím měšťač-

kým politikům kteří vystupovali v úloze tribunů lidu a proroků jeho osudu.¹⁹

Podle M. Vaupotiče Krležova dramatická legenda Maškaráda je intelektuální literární parafrázi commedie dell'arte s Pierotem, fantastou, básníkem, povalečem, milencem, s Kolombinou, ženou jako jsou všechny, "rozmarnou kočkou". Ve hře je věčný trojúhelník On, Ona a Onen, přičemž manžel není pesnářem a směšný stařec, nýbrž neskutečný snílek Don Quijota.²⁰ Děj komorního dramatu probíhá během jedné noci po maškarním plese. Ve výrazné podobě se tu poprvé setkáváme s tématem vzájemného vztahu a neustálého konfliktu mezi mužem a ženou, které autor rozvedl později v legendě o Adamovi a Evě a zejména pak v psychologickém dramatu Leda. Motiv střetu dvou bytostí zcela rozdílného mentálního a citového založení se vlastně objevil v Krležově dramatice v jeho debutu Legenda.

Je nesporné, že Miroslav Krleža při psaní svých prvních tří dramatických pokusů využil znalostí tehdejší evropské dramatiky. Znalci jeho dramatického díla však správně upozorňují na to, že lyrické prvky, příznačné pro symbolistickou estetiku, jsou v prvních Krležových dramatických legendách odlišné od maeterlinckovsko-wildeovské symbolistické lyriky a poetiky.²¹

Na druhé straně však lze vystopovat některé zajímavé postupy a souvislosti Krležových legend se Strindbergovým neonaturalismem. Je to především Krležův zájem o vlastní umělecké ztvárnění biblických námětů i struktura jednajících postav a jejich antipódů, dvojníků, stínů apod. Tyto umělecké postupy sledujeme také v dalších Krležových dramatických legendách - v Kryštofu Kolombovi a Michelengelu Buonarrotim.²² Ty však spolu s legendami Královský jarmark, Charvátská rapsodie a Adam a Eva se od Krležových prvních tří debutantských dramatických pokusů (Legendy, Salome a Maškaráda), o nichž jsme již hovořili, liší tím, že v nich lyrická symbolika nebo symbolistická lyričnost ustupuje a místo ní je zdůrazněna "agresivní, angažovaná" symbolika.²³ Krleža tak postupně, shodně s vývojem evropského expresionismu, přechází od symbolistických postupů k expresionistické dramatické struktuře svých dramatických děl. Své vzory měl především v německém expresionismu (G. Kaiser, Fr. Wedekind, Fr. Unruh aj.) a v dramatice Strindbergově.

Královský jarmark, v pořadí čtvrté Krležovo uveřejněné dramatické dílo, už nezpracovává biblický příběh. Je to naopak podle Vaupotiče "skutečná legenda", v níž se projevují některé nové prvky Krležovy dramatiky. Je to zejména tzv. "vizuálnost", která se postupně stala významným charakteristickým rysem všech dalších Krležových tzv. expresionistických legend.²⁵

V pestrém kaleidoskopu postav, postavíček a scénických minia-

tur defilují před očima diváka (i čtenáře) symboly představitelů jednotlivých záhřebských sociálních skupin. Přitom Krležův vztah k Záhřebu a Záhřeb jako Krležův inspirační zdroj tvoří samostatnou kapitolu.²⁶ Některé postavy se individualizují postupně až v druhém dějství, v němž je v rozhovoru dvou ženských postav (Stelly a Margit) naznačen motiv útěku, jenž se objevuje rovněž v autorově dramatu Leda.

Královský jarmark nám připomíná záhřebský hřbitov Mirogoj, kde "tisíce křížů stojí" a kde zůstala jenom těla ve válce světové padlé - jak napsal Jiří Wolker.²⁷ Tu se nám sebevrah hrobník Janez objevuje jako živý člověk a vede rozhovor s utopeným pohodným Štefou, který vystupuje jako jeho dvojník, jako jeho stín, medituje o životě a smrti a koriguje Janezův pohled na svět. Dvojník připomíná Kristovo alter ego z Krležova dramatického debutu Legenda. Janez, který vystřízlíví z iluzí o své ženě, padá v závěru hry "definitivně mrtev", hrobaří jej odnášejí do "královského vozu" řízeného obrovským kostlivcem, zatím lidé na jarmaku tančí a zpívají.

Děj dramatické legendy Charvátské rapsodie, tematicky značně příbuzné Královskému jarmarku, se odehrává v květnu 1917 v jedoucím vlaku maďarských železnic. Vlak uhánějící stále rychleji a rychleji je plný nemocných a bezmocných dětí, žen, válečných invalidů, námořníků a lidí nejrůznějších profesí. Všechny ty typy jsou vylíčeny "v duchu Goyově" (A. Cesarec). Je to obraz soudobé "charvátské vlasti". Podle Fr. Wollmana je Krležova Charvátské rapsodie (1918) pozoruhodná "svou revolucí ještě před revolucí ruskou bizarní svou formou, splétající všechny tři slovesné hlavní druhy".²⁸ V závěru hry se skutečně objeví symbolická postava kostlivce, "charvátského génia", jako vlakvedoucího vlaku Charvátska, který boží vše, co je spjata se starou vědou, falešnou morálkou, vojenskou mašinérií. Vlak jede kupředu, žene se za světlem slunce - za jasnější perspektivou.

Vidina spravedlivého světa, založeného na rovnosti, je rozvedena v dramatické legendě Kryštof Kolumbus, která symbolizuje objevení Nové země. A. Cesarec v ní viděl "symbolický obraz ruské revoluce a jejího vůdce Lenina".²⁹ Poznamenejme, že obě dramatické legendy vznikly v době vítězné revoluce v Rusku a bezprostředně po ní.

Ve chvíli, kdy loď přistane na nové pevnině, dojde ke konfliktu mezi admirálem Kolumbem na jedné straně a mezi masou představitelů skupinami otroků, důstojníků a námořníků na straně druhé. Zatímco lidé touží po konkrétním osobním prospěchu, admirál sní o cestě ke hvězdám. "Spor individualismu s kolektivismem je tu naznačen v nejtragičtějším projevu" - napsal Fr. Wollman.³⁰ Bezprostředně po objevu nové pevniny admirál přestává věřit ve svůj objev a touží po dalších cestách. Proto je davem nakonec ukřižován a poplíván. Opět se tu setkáváme s motivem vztahu jedince a kolektivu. Téměř o čtyři desetiletí později M. Krleža napsal novou verzi svého dramatu o Kryštofu Kolumbovi, v jejímž závěru je vyjádřen optimismus člověka, toužícího po nových objevech.³¹

Krležova dramatická legenda o Michelangelu Buonarrotim zachycuje krásu i tragiku tvůrčího entuziasmu, vnitřního neklidu, nesmírnou pracovitost i pochybnosti tvůrce, že není lidem pochopen. Umělcův skepticismus je vyslovený postavou Neznámého. Jakékoli umělcovy pokusy o sblížení s lidem, končí nezdarem. Umělec může najít uspokojení a klid v tvůrčím neklidu. Podobně jako o dvě desetiletí později řecký básník Georgis Seferis,³² také Krleža ukázal na závislost umění na penězích.

Krležův Michelangelo Buonarroti, jak správně poznamenává Slavko Batušić,³³ "není vůbec Buonarrotim, nýbrž pratytem a nad-

typem všelidského tvůrce, kterým je člověk", že je to "symbolem zápasu člověka tvůrce se sebou samým a zároveň s pozitivními doklady a výsledky tohoto zoufalého zápasu".³⁴

Cyklus Krležových dramatických legend by mohla uzavírat aktovka o Adamovi a Evě, v níž se autor vrací k vlastnímu svěbytnému uměleckému zobrazení vztahu muže a ženy. Pokusil se o to už v dramatické legendě Maškaráda a o necelých deset let později vyzbrojen znalostí i osobními a uměleckými zkušenostmi také v psychologickém dramatu Leda.

V Adamovi a Evě Krleža ukázal, jak odlišný psychické založení muže a ženy tyto bytosti přitahuje a zároveň odcizuje, jak žena vždy citově strádá, zatímco muž je jí neustále obvinován z nedostatku lásky a ohleduplnosti. V okamžiku, kdy mezi Adamem a Evou dojde k emotivnímu přerušení vzájemného vztahu, vyskočí Eva z okna hotelového pokoje, kde se děj odehrává. Později totéž učiní Adam - vyskočí z jedoucího vlaku. Po smrti se znovu sejdou a vše se opakuje v uzavřeném kruhu. Také v této hře se opakuje postava Neznámého v několika podobách.

Už v Královském jarmarku a ještě výrazněji pak v Charvátské rapsodii jsme mohli pozorovat autorův ústup od lyrických a neoromantických prvků, které byly vlastní jeho debutu o Kristovi. Můžeme proto říci, že Královský jarmark, Charvátská rapsodie a Adam a Eva mají výrazně realistické dialogy, je v nich mnohem méně patetických, scénicky málo funkčních obrazů, jakých nacházíme např. v Krležově Kryštofu Kolumbovi nebo Michelangelu Buonarrotim. Je tu patrný tvůrčí vývoj, který později vyústil v psychologicky propracovaných realistických dialogích a scénách cyklu o Glembayích.³⁵

Znalci Krležova dramatického díla poukázali rovněž na jeden z hlediska uměleckého nikoli nepodstatný prvek legendy o Adamovi a Evě, který jí odlišuje od ostatních dramatických legend prvního cyklu: děj se v ní totiž rozvíjí plošně, horizontálně,³⁶ uzavřeném kruhu tak, aby byla patrna nekonečnost konfliktu.

"Legenda" o Adamovi a Evě uzavírá jedno Krležovo dramatické tvůrčí období a naznačuje některé kvalitativně nové prvky dalšího expresionisticko-realistického dramatického cyklu, do něhož patří kromě hry Halič (později přepracované pod názvem V táboře) ještě Golgota a Vlčoves.³⁷

Na rozdíl od některých jugoslávských teatrologů bych předposlední Krležovo dramatické dílo,³⁸ jímž je Aretheios aneb Legenda o svaté Ancille, rajském ptáku (1959), neřadil ani k prvnímu, ani k druhému Krležovu dramatickému cyklu, třebaže má s nimi některé společné prvky. Naopak souhlasím s Viktorou Kudšikou, že Aretheios "je svědectvím dramatikova vývoje od ibsenovsky neúprosného analytika životního stylu charvátského džentry (jak se jeví Krleža v dramatické trilogii glembayovského cyklu) k morálnímu skepticismu..."³⁹

Na rozdíl od dramatických legend má tato Krležova dramatická fantazie, toto filozofické drama, dvě časové roviny, v nichž autor konfrontuje dvě historická období (Římské imperium 3. století a předvečer 2. světové války v Evropě) a ukazuje na obdobné nepevné základy morálky. Zde má legenda druhořadý význam, hra není závislá na fabulích legend, jak je tomu v hrách prvního cyklu.⁴⁰

Shrňme první Krležův dramatický cyklus a poznamenejme, že se v jednotlivých dramatických legendách některé ustálené motivy opakují v různých modifikacích, objevuje se v nich alter ego hlavních postav, autor v nich demystifikuje biblické příběhy nebo jiné legendy. Dramatickým legendám z tohoto cyklu je vlastní výpravný

charakter. To, co je v nich nového, je jejich dynamika, která je základem pohybu kolektivu, masy.

Své hry opatřil Krleža značně podrobnými komentáři, které měly usnadnit čtenáři jejich pochopení a režisérům jejich realizaci na scéně. První, kdo se pokusil Krležovy legendy režimovat, byl Branko Gavella, známý také z jeho režisérského působení v 30. letech v Praze a v Brně. Gavella později dosti důkladně analyzoval, proč se mu nepodařilo pochopit a plně realizovat na jevišti Krležovy dramatické záměry. Svůj nezdar viděl Gavella především v tom, že nedovedl nalézt vzájemné spojení mezi autorovými jasně a perspektivně zhuštěnými zkratkami a že se nepokusil prozkoumat, "kde je v Krležově tvorbě onen výchozí bod, který jej vždycky mtlil k reflexivním exkurzům, jak tyto pokusy o formulaci linie vlastní tvorby působily na samotnou tvorbu".⁴¹

V Krležově dramatickém tvůrčím vývoji tvoří dramata Halič (V táboře), Golgota a Vučjak určitou přechodnou etapu od dramatických legend k vrcholné realistické trilogii o Glembayích (dramata Páni Glembayové, V agónii a Leda). Oběma cyklům budeme věnovat pozornost v samostatných výkladech.

- 1 Kronološki prilog (1917-1941) ve sb. Sveučilište i revolucija, Zagreb 1970; viz též jeho Kronologija književne ljevice (1917-1941), Književna smotra, II. Zagreb, čís. 5-6, s. 5-15.
- 2 Vaupotić, M.: Neke srodnosti i razlike hrvatske, srpske, slovačke i češke književnosti izmedju dva rata, Prilozi, Zagreb, 1973, s. 131.
- 3 Tamtéž, s. 135.
- 4 Šicel, M.: Pregled novije hrvatske književnosti, Zagreb 1971, s. 168.
- 5 Tamtéž, s. 169-170.
- 6 Viz Enciklopedija Hrvatskoga narodnoga kazališta u Zagrebu, Zagreb 1969, s. 127n.
- 7 Např. nově založený list Antuna Branka Šimiće Vijanica (1917) propagoval expresionismus v literatuře. Vedle něho založená literární revue Književni Jug (od r. 1917) propagovala integrační tendence tzv. jugoslávství - sjednocení všech tří národů, které vytvořily Království Srbů, Chorvatů a Slovinců.
- 8 Viz Lasić, S.: Krleža, Kronologija života i rada, Zagreb 1982, s. 138.
- 9 Kosorovo drama Požár vášně se hrálo v Tylově divadle v Praze v roce 1921, Pavičicovo Vyhnanství Ciceronovo v témže roce.
- 10 Wollman, Fr.: Dramatika slovenského jihu, Praha 1930, s. 143-166.
- 11 Texty hry Sodoma, Slečna Lili, Utopie a Mrtvolý se nezachovaly a jsou známy pouze podle názvu.

- 12 Do tohoto cyklu patří hry, které napsal v letech 1920-1923. Jsou to dramata Hlič, později přepracovano pod názvem V táboře, Golgota a Vlčoves.
- 13 Vaupotić, M.: Siva boja smrti, Zagreb 1974, s. 304. Vaupotić rovněž upozorňuje, že verze dramatu V táboře z roku 1934 se liší od své předlohy z roku 1920.
- 14 Vaupotić, M.: cit. dílo, s. 306.
- 15 Wollman, Fr.: cit. dílo, s. 159.
- 16 Miočinović, M.: Krležin dramski krug, in: sb. Miroslav Krleža, Beograd 1967, s. 230.
- 17 Lončar, M.: "Saloma" Miroslava Krleže, in: sb. Miroslav Krleža, Beograd 1967, s. 249-250.
- 18 Krleža, M.: Sabrana djela, sv. 11-12, Zagreb 1956, s. 471.
- 19 Lončar, M.: cit. dílo s. 270n.
- 20 Vaupotić, M.: cit. dílo, s. 309n.
- 21 Miočinović, M.: cit. dílo, s. 228n.
- 22 Slamnig, I.: Strindbergov "naturalizam" i Krležine "Legende", in: Hrvatska književnost prema evropskim književnostima od narodnog preporoda k našim danima, Zagreb 1970, s. 447-461.
- 23 Miočinović, M.: cit. dílo, s. 230.
- 24 Vaupotić, M.: cit. dílo, s. 312.
- 25 Krleža píše: "Všechny ty skupiny tamburistů, to hopsání měšťácků, sedlácků, cikámků, holek, pobudů, zidů, opilců, šenkýřů, komediantů, vojácků, Turků, děti a všech ostatních statistiků Jeho Veličenstva Života zažijí také své jedovaté ticho, zlověstné zjevení ptáka smrti, průvody pohřebních vozů, velikého mistra smrti-Stimu, který se v pozadí nezadržitelně chechtá a očekává na své zaručené oběti, na ty pošetilé uživatele radostí života."
- 26 Gavella, B.: Krleža i Zagreb, in: Branko Gavella, Književnost i kazaliště, Zagreb 1970, s. 69-79.
- 27 Viz Wolker, J.: Zasněcování srdce, Praha 1984, s. 132.
- 28 Wollman, Fr.: cit. dílo, s. 152n.
- 29 Cesarec, A.: Miroslav Krleža, in: sb. Miroslav Krleža, Zagreb 1963, s. 72-73.
- 30 Wollman, Fr.: cit. dílo, s. 152.
- 31 Vaupotić, M.: cit. dílo, s. 320.
- 32 V básni Stařec na břehu řeky říká, že "naše umění jsme zatížili natolik, že jeho tvář zahalilo zlato". Seferis, J.: Argonauti, Bratislava 1973, s. 135.
- 33 Batušić, Sl.: Michelangelo Buonarroti Miroslava Krleže, in: sb. Miroslav Krleža, Zagreb 1963, s. 79-84.
- 34 Tamtéž, s. 80.
- 35 Vaupotić, M.: cit. dílo, s. 326n.
- 36 Miočinović, M.: cit. dílo, s. 238.
- 37 Hra Hlič byla napsána v roce 1920, vyšla však 1922, přepracovaná pod názvem V táboře v roce 1934; Golgota byla napsána v

- roce 1922 a Vučjak v roce 1923. Lasić, S.: Krleža. Kronologija života i rada, Zagreb 1982.
- 38 Za poslední Krležovo dramatické dílo lze považovat čtvrtou variantu dramatické legendy Salome z roku 1963.
- 39 Viz Kudělka, V.: Člověk člověku člověkem. Krležův přínos modernímu dramatu (k 85. narozeninám), Program XLIX, čís. 4, 1978, s. 138.
- 40 Hećimović, B.: Aretej, in: Miroslav Krleža, Zagreb 1963, s. 524n.
- 41 Gavella, B.: Miroslav Krleža i kazalište, in: Branko Gavella, Književnost i kazalište, priredili: N. Batušić, G. Paro, B. Viočić, Zagreb 1970, s. 97-108.

АНАЛИЗ ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МИРОСЛАВА КРЛЕЖИ

Югославский писатель Мирослав Крлежа принадлежит к крупнейшим европейским творческим личностям нашего века. Диапазон его творчества необычайно широк - романист, новеллист, литературный историк и критик. Он был весьма активен и как драматург, принадлежавший к создателям современного репертуара югославского театра.

Автор в начале статьи пытается определить понятие "литература между двумя мировыми войнами"; он дает также краткую характеристику социально-политической и культурной обстановке в Королевстве сербов, хорватов и словенцев.

Затем автор более подробно анализирует ранние драматические произведения М. Крлежа из его цикла "Легенды", в который входят следующие драмы-легенды: "Маскарад", "Саломе", "Кралево", "Хорватская рапсодия", "Христофор Колумб", "Адам и Ева" и "Микеланджело Буонаротти". Названный цикл имеет, согласно автору, подчеркнуто символическо-экспрессионистский характер. Символические явления, характерные для его ранних произведений (не исключая драматических попыток), сменяются четкими, обаянными экспрессионистскими образами. Пьеса "Христофор Колумб", которая была отвергнута в то время официальным театром, была посвящена В. И. Ленину. В пьесе "Кралево" появляются некоторые новые элементы драматургии М. Крлежа. В своих ранних драматических произведениях, в так называемых драматических легендах, автор занимает антиимпериалистскую позицию. В анализе автора статьи указывается на некоторые постоянные мотивы, и на некоторые качественно новые элементы, обозначающие переход к экспрессионистско-реалистическому циклу драматических произведений.