

Dorovský, Ivan

## Slovinské divadlo a drama mezi dvěma válkami

In: Dorovský, Ivan. *Dramatické umění jižních Slovanů. Část 1, 1918-1941.*  
Vyd. 1. V Brně: Masarykova univerzita, 1995, pp. 75-91

ISBN 802101086X (brož.)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122697>

Access Date: 29. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

## SLOVINSKÉ DIVADLO A DRAMA MEZI DVĚMA VÁLKAMI

Slovinská literatura počátku 20. století, podobně jako literatura srbská nebo chorvátská či mnohé jiné literatury, byla silně ovlivněna evropskou modernou. Mládež, která se školila v cizině, přenášela na slovanský jih (týká se to též např. chorvátské literatury) západoevropské a středoevropské myšlení. K tvůrcům slovinské moderny patřili vedle J. Murna–Aleksandrova, D. Ketteho a I. Prijatelje také dva velikáni. Byli to Oton Župančič a Ivan Cankar.

V roce 1892 bylo v Lublani otevřeno nové Zemské divadlo, které zahájilo novou vývojovou etapu slovinského divadla a dramatu. Repertoár divadla tvořily v prvních desetiletích jeho existence převážně překlady z německé a slovanské dramatické tvorby. Hodně byla zastoupena také dramatika česká.

Jestliže v 19. století byly ve Slovinsku četné pokusy o vytvoření komedie, klasické tragédie a měšťanského dramatu, pak se vstupem Ivana CANKARA (1876–1918) do literatury situace značně změnila. Už v období moderny na počátku našeho století se jeho zásluhou povznesla dramatická tvorba na vyšší úroveň.

Již v mládí poznalo toto „venkovské proletářské dítě“ chudobu a odfíkáni. Když nouze urychlila smrt jeho matky, kterou nesmírně miloval, musel Cankar vydavateli prodat rukopis své první a jediné básnické sbírky *Erotika* (1899), aby měl peníze na matčin pohřeb.(1) Do literatury tedy vstoupil básněmi, psal črty, novely a romány, ale jeho největší význam spočívá v dramatické tvorbě. Sám ostatně přiznával, že právě v dramatech se projevil „jeho talent a jeho síla“. (2) A ní chtěl vytvořit „něco mistrovského“.

Ivan Cankar debutoval sice jako dramatik textem *Romantické duše* (1897, *Romantične duše*) již koncem minulého století, ale jeho stěžejní dramatická díla vznikla (až na uvedenou prvotinu a na drama *Jakob Ruda*, 1898) v prvním desetiletí našeho století a stala se základem moderní slovinské dramatiky. Jestliže se o nich zde zmiňuji i přesto, že nevznikla v meziválečném období, činím tak proto, že Cankarovy hry bývaly nedílnou součástí repertoáru nejen slovinského, nýbrž i mnoha jiných slovanských divadel. Cankar patřil ke kmenovým zahraničním autorům rovněž českých divadelních scén, kam pronikaly jeho hry záhy po svém uvedení doma.

Protože se s Cankarovými texty budeme setkávat jak při výkladu o meziválečném slovinském divadle, tak také při pojednání o pronikání a recepci slovinské dramatické tvorby u nás mezi dvěma světovými válkami, uveďme zde jejich stručnou charakteristiku. Poznamenejme, že Cankar poznal evropskou dramatickou tvorbu z repertoáru divadel ve Vídni, kde od roku 1896 s kratšími přestávkami pobýval. Proto byl na začátku své dramatické tvorby silně ovlivněn realistickým dílem H. Ibsena i symbolistickými dramaty Maurice Maeterlincka. Je to zvlášť

patrné např. v jeho debutu *Romantické duše* i v jeho poslední lyrickodramatické básni *Krásná Vida* (1911, *Lepa Vida*). V komedii *Pro blaho národa* (1901, *Za narodov blagor*) se výrazně projevil Cankarův komediální talent, jeho politická satira. Odhalil v ní „slepou ambicióznost, vypočítavost, intrikánství, brutalitu, bezohledné využívání svých podřízených a podobné mravně negativní povahové vlastnosti tzv. vůdců národa“, (3) strhuje masky morálně zchátralým frazérům a licoměrníkům, kteří žvaní o vlastenectví, aby zakryli své vlastní kofistnické cíle. O Gogolova *Revizora* se Cankar patrně opíral při psaní frašky *Pohoršení v údolí sv. Floriána* (1907, *Pohujšanje v dolini šentflorijanski*), v níž provedl mravní kritiku společnosti. „Komicko–groteskní dramatický postup se znovu projevil v dramatu *Čeládka*“ (1910, *Hlapci*), píše znalec Cankarova dramatického díla Jože Koruza. (4) Je to satira na kapitulantství v řadách slovinské demokratické inteligence, která nebyla schopna dovést do konce boj s reakční církví a se zaostalostí lidu. Podle Koruzy v něm spojil protest s „tragickou dramatickou perspektivou v jeden celek“. (5) Proto znamená Cankarovo drama *Čeládka* syntézu autorova dramatického díla, kterou tvoří komediálně groteskní společenská kritika a „drama morální sociální rafinovanosti společnosti“. Syntéza je patrná ve dvojí perspektivě dramatického líčení, ve hře, v jejím prolínání a sepětí obou perspektiv.

V nejúspěšnějším sociálním tříaktovém dramatu *Král na Betajnové* (1901, *Kralj na Betajnovi*) Cankar realisticky líčí růst akumulace kapitálu a s tím spojený růst politické moci, jejíž představitelé se k ní derou „přes mrtvoly“ svých vlastních bratrů, a odhaluje protinárodní, reakční sepětí církve s kapitálem. V postavě Kantora zobrazil Cankar kapitalistu povýšence jako robustního, vitálního, úspěšného podnikatele bez skrupulí. Kantorovou hospodou prošlo mnoho jeho pomahačů a společníků v jeho zločinech a mnoho obětí jeho násilí. K jeho nejvěrnějším spojencům patřil vesnický starosta. Proti Kantorovým zločinům se postaví jedině chudý student Max Krnec, který je však nakonec proti Kantorovi bezmocný.

Po rozpadu rakousko–uherské monarchie vznikl nový státní útvar, do něhož byla kromě Charvátska a Srbska pojata také většina slovinského etnického území. Bělehradské, záhřebské a lublaňské Národní divadlo byla zestátněna, což znamenalo pro všechny tři národní literatury a pro všechna divadla začátek nové vývojové fáze v odlišných společenských a národnostních podmínkách. Vedle divadla v Lublani vznikla divadelní scéna také v Mariboru, kde do té doby působily amatérské skupiny.

V obou slovinských divadlech a v mnoha amatérských divadelních souborech zaujal I. Cankar bezprostředně po své předčasné smrti 11. prosince 1918 místo prvního dramatického klasika a jeho dílo tvořilo podstatnou součást jejich „železného repertoáru“ také mezi válkami. Neztratilo totiž nic ze své umělecké a společenské aktuálnosti.

Druhou vůdčí osobností slovinské moderny byl vedle I. Cankara dramatik, básník a překadatel Oton ŽUPANČIČ (1878–1949). Studia a pobyt ve Vídni, Paříži a četné cesty po řadě evropských zemí mu umožnily se seznámit s evrop-

skými kulturními proudy a modernistickými směry na přelomu století. S divadlem jej pojily jak jeho nečetné divadelní hry, tak také práce dramaturga a ředitele slovinského Zemského divadla v Lublani, kde od roku 1910 trvale žil, zejména však jeho překlady her Moliérových, Shakespearových, Calderonových, Shawových, Rollandových, Maeterlinckových aj., kterými trvale obohatil slovinské kulturní dědictví. Z toho polovinu tvoří překlady Shakespearových dramát. Kromě toho Župančič překládal rovněž prózu a verše (Dante, Ch. Dickens, G. de Maupassant, A. France, E. Rostand aj.).

Stejně jako I. Cankar byl symbolismem nadšen také Župančič. Jeho básnická prvotina *Číše opojení* (1899, *Čaša opojnosti*) spolu s Cankarovou *Erotikou* znamenaly obsahem i formou odmítnutí tradiční konvečnosti. Obě sbírky vnesly do slovinské básnické tvorby moderní výraz a tvar, nový rytmus, svěží symboly a nevšední metafory. Také v dalších sbírkách (*Rovinou*, *Monology*. Do letních úsvitů aj.), jež Župančič vydal v prvních dvou desetiletích, vyzpíval smutek nad ztrátou svých básnických druhů J. Murna a Ketteho, svůj životní optimismus a lásku k slovinské zemi.

Župančičův dramatický debut *Noc na věrné duše* (1904, *Noč na verne duše*), byl napsán ve verších. Vznikl sice na počátku našeho století, rozhlasovou premiéru však měl až v roce 1929. Kromě obratného, tvůrčího využití četných motivů z lidové slovesné tvorby je v něm patrný vliv Maeterlinckův.

Mnohem samostatněji zpracoval Župančič sny, tužby a lásky Veroniky Deseničkové a celjského hraběte Friderika ve veršované tragédii *Veronika Deseničková* (1924), která byla záhy přeložena také do češtiny. Četné cizí motivy a symboly i symbolistické ztvárnění činí z díla tragédie silně citově rozvášněné a po štěstí toužící divky. „Nelze zde tedy hledati nějaký historický realism, leč vtělení očistného procesu národní duše slovinské v konfliktu čtyř lidí, architektonicky skvěle vyváženém, v procesu mezi člověkem moci, jeho zločinně založeným synem, první chotí Friderikovou, jež přináší oběť života, a Veronikou, která po vzplanutí živelné síly lásky ji následuje“ – napsal Fr. Wollman. (6)

Námět „nešťastně krásné“ Veroniky Deseničkové lákal k dramatickému zpracování již před Župančičem dva charvátské dramatiky. Pětiaktové drama Ivana Franja Žigroviče Pretočkého *Veronika Deseničková* mělo jedno jediné představení v záhřebském divadle v polovině dubna 1876, podobně jako o pět let dříve jeho „dramatická báseň o čtyřech dějstvích s prologem“ Sejslav Zuřivý (*Sejslav Ljuti*). O třicet let později se stejný námět stal základem historické tragédie také Josipu Eugenu TOMIČOVI (1843–1906). Jeho *Veronika Deseničková* měla premiéru v Záhřebu v roce 1903. Veronika se obětuje za vlast a zaslíbí se nemilovanému Fridrichovi, jenom aby nebyla ohrožena svoboda Charvátska. Na Župančičův a Tomičův text pak o více než půl století později složil Danilo Švara operu, která měla premiéru v roce 1960.

Župančičovo drama *Z nenapsané komedie* (1922, *Iz nenapisane komedije*) zůstalo nedokončeno. Podle F. Wollmana se „v Župančičově výjevu... vracení v dialo-

gu redaktora s mecénem cankarovské šlehy proti získávání politického vlivu, jenže rezignovaně a beznadějně“. (7)

„Symbolistická dramatika“ – píše J. Koruza, „představovala ve Slovinsku pouze tenkou horní vrstvu umělecky pokrokovějších a kvalitnějších děl. Mezitím byla většina tehdejších dramatiků zakotvena v naturalismu nebo přesněji naturalistickými prvky oplodněna důsledným realismem, třebaže se nemohla zcela vyhnout vlivu současného, umělecky dokonalejšího symbolismu“. (8)

K nejpłodnějším slovinským dramatikům v tomto směru je řazen Etbin KRISTAN (1867–1953), autor dvanácti divadelních her s historickou tematikou nebo s náměty z měšťanské společnosti, které napsal od konce minulého století do začátku I. světové války. V jeho dramatech jsou sociální problémy a socialistické myšlenky.

Do vývoje meziválečného slovinského divadla a dramatiky E. Kristan zasáhl především dvěma hrami: Oživenou vzpomínkou (1939, Obujeni spomin) a dramatem Hedvábné punčochy (1939, Svilene nogavice).

„Dramatický pokus“ Drama na louce (1910, Drama na travniku) esejisty, prozaika a dramatika Lojzeho (Alojze) KRAIGHERA (1877–1959) patří podle slovinských teatrologů k nejvýraznějším příkladům jevištního naturalismu ve Slovinsku. V něm, stejně jako v jeho pozdějších dramatech, jsou mnohé symbolistické prvky. Nejvýraznější se projeví v dramatu Škeble (1911, Školjka), v němž „vyslovil právo ženy na svobodnou volbu v lásce“. (9) V překladu Milana Bogdanoviče mělo drama premiéru v Záhřebu na podzim roku 1917 a znovu se v Charvátsku hrálo o čtyři roky později.

V Umělcově trilogii (1921, Umetnikova trilogija), skládající se ze tří jednoaktovek (Umělec v cizině, Umělec ve vlasti, Umělec na nebesích), z nichž poslední je nejzdařilejší, se Kraigher s nestejným úspěchem pokusil zobrazit život a lásky básníka, dramatika a prozaika Ivana Cankara. „První dvě aktovky jsou banálními tragikomediami lásky, tím méně komickými, že zde erotický rozchod prožívá básník, který, ač je líčen jako velké dítě, neprožívá ho lhostejně“ – tak přesně vystihl F. Wollman Kraigherův pokus, v němž zřejmě záměrně užil autor četné výrazové prostředky z Cankarových dramát. (10)

Na své scénické ztvárnění však musela Kraigherova Umělcova trilogie dlouho čekat, ačkoli už na začátku 30. let uvažovali o možném uvedení jak v lublaňské, tak také v mariborské činohře. Díky Jožemu Babičovi mělo toto zvláštní životopisné drama premiéru až v roce 1983. Babič je doplnil slovy z Cankarových próz, z korespondence a z veršů a nastudoval s herci činohry Slovinského národního divadla v Lublani.

Lojze Kraigher chtěl v postavě Janeze Umělce zachytit svého „hrdinu“ v době, kdy se různá politická seskupení hlásila tři roky po Cankarově smrti k jeho odkazu z různých pozic. V první jednoaktovce jej slečna Minka spolu s přáteli Janezem Básníkem, Spisovatelem a Poslancem přivádí do vlasti, které se značně odcizil, a chce jej kandidovat na poslance.

Druhá jednoaktovka má podobnou strukturu: slečna Helena se jej s pomocí těchže jeho přátel pokouší přemluvit, aby odešel z Rožniku do města, aby si našel práci a osamostatnil se, a to v létě 1918, kdy se rodil nový stát Jihoslovanů. V obou situačních jednoaktovkách je Cankar zobrazen jako trochu náladový a vrtošivý, podivínský umělec. V první situaci se zmitá mezi mučivou erotikou a vnějšími tlaky, zatímco v druhé aktovce jakoby zlomen přijímá požadavky mládeže a diskutuje s přáteli o jugoslávské státnosti a o slovinské národní autonomii. Třetí aktovka je pak rozehrána fraškovitě a napodobuje četná místa z Cankarova Pohoršení v údolí sv. Floriána: Umělec s Jacintou před nebeskou bránou zesměšňuje tři své literární současníky – Ivana Tavčara (Mogočnik), Frana Govekara (Antrigo) a Frana Ilešiče (Sladkost), kteří se chtějí dostat do nebe.

Děj svého dramatu „rozpoutaných vášní a pudů“ Na frontě sestry Živy (1930, Na fronti sestre Žive) zasadil Kraigher do prostředí vojenské nemocnice v letech první světové války. Milostný trojúhelník tvoří ošetřovatelka, lékař a jeho manželka, která je ochotna se smířit s tím, že její manžel, jenž nemůže žít bez lásky, má poměr s jinými ženami. Setrvává na „stanovisku paragrafů, dogmatu a společenské morálky“. Když je lékař přistižen se zdravotní sestrou in flagranti, náhodně sestru udeří a ona zemře.

Dramatička Zofka Jelovšeková–KVADROVÁ (1878–1926) napsala několik naturalistických jednoaktovek. Větší význam má však její sociální drama Amerikáni (1908, Amerikanci). K nejvýznamnějším představitelům slovinského naturalismu patřil dramatik, prozaik, divadelník a esejista Fran GOVEKAR (1871–1949), překladatel libret Dvořákových a Janáčkových oper. Po několika lidových hrách se zpěvy a tanci a po historické hře Legionáři (1903) napsal hru Grča (1910), kterou uveřejnil pod výmluvným pseudonymem Richard Svoboda. Jak hlavní postava hry lékař Grča (Křeč), tak ostatní postavy faráře, soudce, majitele tiskárny, novináře a profesora mají výmluvná jména. Podle Govekarových Legionářů napsal Leon Dragutinović hru se zpěvy Král zval..!, která se s hudbou Viktora Parmy hrála v Záhřebu od konce roku 1914 do konce března 1915.

F. Govekar napsal počátkem 20. let hru o úpadku rodinného života na vesnici Mrakovi (1921), která nemá vysoké umělecké hodnoty a není dostatečně místně zakotvena. Sedlák vyplatí obě své děti, které chtějí žít ve městě, „sám se znovu ožení a s malým synkem a druhou ženou triumfuje nad městským životem svých dětí z prvního manželství“. (11) Četnými dramatizacemi oblíbených novel a románů slovinských realistů (J. Jurčič, J. Kernik, Fr. Levstik) a využitím vyzkoušených postupů rakousko–německé lidové hry Govekar postavil základy nového typu slovinské lidové hry.

Oblíbené lidové hry psal také Fran Seleški FINŽGAR (1871–1962), který se zejména lidovou hrou Rozvalina života (1921, Razvalina življenja) charakterem, dramatickou zápaletkou i morálním jádrem nejvíce přiblížil venkovskému životu. „Kofaleční mor v první hře Zbořeníště života od Finžgara, personifikovaný páleníčem, otcem nešťastně provdané ženy, až přiliš se dere do popředí a ruší nepsy-

chologicky osnovu, přejatou z Maryši Mrštiků, kde už měla povážlivé dušezpytné mezery“ – napsal F. Wollman. (12) Počátkem 50. let mělo toto tříaktové drama premiéru také v Charvátsku. (13)

Podobný typ her jako psali Fr. Govekar, F. Finžgar nebo A. Novačan psal také Fran Ksaver MEŠKO (1874–1964), který mezi dvěma světovými válkami patřil vedle I. Cankara k nejpřekládanějším slovinským dramatikům do češtiny. Byly to hry, v nichž vystupoval silný jedinec slovinského venkova. Ve svém dramatu U Hrastových (1921, Pri Hrastovih) byl silně ovlivněn I. Cankarem i A. Strindbergem. Prolínají se v něm prvky naturalistické se symbolistickými. Podle Wollmana „nepřispěla hra k vývoji“. Wollman však uznává, že „dramatické prohloubení kontrastu mezi hříchem a vnější náboženskou formou se knězi Meškovi zdařilo“. (14) Meško napsal ve 30. letech ještě scénické mystérium Jindřich – malomocný rytíř (1934, Henrik, gobavi vitez) a velikonoční mystérium Pašije (1936, Pasijon).

Tvůrčím způsobem spojila naturalistické a symbolistické prvky v dramatice generace, která nastoupila v prvním desetiletí po I. světové válce. Do svých dramatických textů vnesla četné nové prvky z tehdejší evropské dramatiky a nové motivy. Proto se o ní mluví obvykle jako o generaci, jejíž dramatické dílo je spjato se slovinským expresionismem.

Slovinský expresionismus bývá vymezen obvykle obdobím 1918–1930. Vstup do nového státního útvaru v roce 1918 znamenal sice konec germanizace, přinesl však některá další zklamání, k nimž patřil např. v rámci hlášaného unitarismu srbský hegemonismus. A kromě toho si sousední neslovanské země (Itálie, Rakousko, Maďarsko) přisvojily část slovinského etnického území.

Nejvýraznějšími představiteli slovinského expresionismu jsou v poezii Srečko KOSOVEL (1894–1926), v próze (i dramatu) Ivan PREGELJ (1883–1960) a v dramatu Slavko GRUM (1901–1949). Kosovel se sice stal známý jako impresionista, ovšem vrchol jeho expresionistické lyriky znamenají texty Extáze smrti a Tragédie v oceánu. V prvním z nich se staletá evropská civilizace „potápí v pálicím rudém moři“, lidé se v něm masochisticky opájejí a smrt přichází v podobě extatické sluneční krásy. V básnickém cyklu Tragédie v oceánu zase naopak smrt se podobá temné, tajemné, děsivé vodní hladině, která potápí lidi. Prostorově je sice vymezen text Evropou, ale působí kosmicky. Hlavní postavou je antropomorfovaný oceán, kerý láká své oběti. S. Kosovel však není velkým básníkem jen proto, že psal expresionistické verše, nýbrž také z toho důvodu, že psal též konstruktivistické básně (konsy), které měl v úmyslu vydat ve zvláštní sbírce Integrály.

Dílo nejpozoruhodnějšího slovinského expresionistického prozaika Ivana Pregelje je podobně jako dílo Kosovelovo dvojí povahy: část je konservativní a má často moralistní a triviální charakter. Závažné jsou na druhé straně některé jeho novely (1921, Matkova Tina, Regina Roža ajdovska, 1929 aj.) a romány Plebanus Johannes (1920) a Bogovec Jernej (1923). Oba romány čerpají náměty z historie. První z nich se vrací do doby renesance, druhý do let protireformace. Obě hlavní

postavy jsou duchovní, kteří cítí rozpolcenost mezi sexuálností a duchovností. V obou románech jsou také všechny ostatní postavy silně sémanticky rozlišeny. Hlavní postavy v uvedených románech jsou donuceny k činům, které předtím odsuzovaly. Tak nemocný Janez prožije pohlavní styk, k němuž ho svede duševně nemocná strážkyně (dozorkyně) Katrica. V druhém románu zase Jernej dovolí, aby mu při náboženském obřadu pomáhala prostitutka Mreta. Styčné body s Kosovelovou poezií, třebaže sémanticky rozdílné, můžeme najít na př. ve vizích, v nichž se předpovídá katastrofa lidstva.

Také ve své dramatické tvorbě zpracovává I. Pregelj náměty sváru duše a těla. Do svých jedonaktovek z prvních desetiletí našeho století vnesl tragickou grotesknost. Biblickým dramatem *Azazel* (1924) vytvořil nový typ „lidský“ motivované dramatiky s evangelickou látkou. Ožívá v něm boj mezi zlým Azazelem a Ješuu a jeho učením na jedné straně, zatímco na straně druhé se rozvíjí milostné drama Maří Magdaleny mezi „zlidštělým“ Ježíšem a Judou. F. Wollman zdůrazňuje Pregeljův „mistrovský, hudební, magicky odhmotňující, claudelovsky volně rytmaný výraz“. (15)

Jednoaktovka *Žebráci* (1917, Berači) zachytila pestrou fresku lidských charakterů ze sociálního dna. Autorovi se podařilo „kumulací žebráckých individuí a bíd v poutnickém místě, jakož i letmou charakteristikou publika, zesílit expresi a připravit tak náraz religiozního faktu (zjevení Velkého žebráka, Ježíše) na lidskou bídu a vykořisťovaný kult“. (16)

Groteska *Zpráva* (1917, Vest, též někdy jako *Katastrofa*) představuje mnoho-vrstevnatý vztah k filmovému umění, jaký byl obvyklý v době vzniku jednoaktovky. V předměstském kině spáchá sebevraždu bankéř, kterému postava Neznámého vyčítá jeho hříchy. Autor v souladu s tehdejšími míněním chtěl ukázat, že se film nemůže srovnávat s klasickými druhy umění. Také v této jednoaktovce však šlo Pregelji především o odhalení lidských povah.

Tolminci tvoří první dvě části trilogie *Nevolníci* (1915–1916, Tlačani). Pregelj v nich čerpá látku ze selských bouří na Goricku. Ožívá a defiluje v nich řada jednotlivých tolminských povstalců, jakými byli např. Petr Duša nebo vůdce povstalců Janez Gradnik aj. To vedlo Mitju Majaka a Filiberta Benedetiče k dramatizaci románu a k jeho uvedení v roce 1973 na scéně v Gorici, Tolminu a v Terstu.

Dramatik a prozaik Anton NOVAČAN (1885–1951) svým dramatem z vesnického prostředí *Veleja* (1920) vnesl novou erotickou motiviku do venkovského dramatu. Hlavní postava hry Bogutin je typem silného slovinského sedláka, který si vynutí manželství i lásku.

V slovinské literatuře a zejména v slovinské dramatické tvorbě se těšil největší pozornosti motiv Veroniky z Desenic a její osudová aféra s Friderikem. Přitom každý z dramatiků přistupoval k této historické látce z jiného zorného úhlu. Nejprve Josip Jurčič ji zpracoval více méně jako historickou kroniku. Po něm Oton Župančič uplatnil při zpodobnění složitého nitra Veroniky Desenické svůj básnický talent. Anton Novačan se na rozdíl od svých předchůdců soustředil na ctižá-



dostivého a mocichtivého celjského hraběte Hermana, nikoli na Veroniku. Po něm stejnou látku převedl do dramatického tvaru, jak uvidíme dále, také Bratko Kreft. K historickému tématu Veroniky Desenické se vracejí také současní slovinští dramatici, jak o tom svědčí texty Matjaže Kmecla a Frančka Rudolfa. (17)

Jak jsme již poznamenali, Novačan položil ve své tragédii důraz na hraběte Hermana, v němž snadno odhalíme nietzscheovsky zamyšleného siláka, kterému okolí dovolí a umožní páchat věci, jež jsou v protikladu s nejzákladnějšími normami lidské etiky. Jeho heslem je *Fiat voluntas mea* (Staň se vůle má). K dosažení svého cíle si nevybírá prostředky. Na konci dramatu zůstává zrovna takový, jaký byl na začátku. Drama má shakespearovskou stavbu. Hermanovi nechybějí groteskní rysy.

Také ostatní postavy v dramatu jsou dobře propracovány. Jošt Soteški je pravou rukou tohoto neomezeného vládce a věčný zbrojnoš, který se ve stínu svého pána snaží držet krok s ním. Protože však nerozuměl jeho jednání, stala se mu zkouška s Veronikou osudná. U Veroniky autor zdůraznil její vášnivou, křehkou povahu a její bezmocnost postavit se proti brutálnímu okolí neomezeného vládce z Celje.

Z dalších slovinských expresionistických dramatiků si zaslouží pozornosti Alojzij REMEC (1886–1952), autor několika různých dramatických pokusů v těsně poválečných letech, z nichž k nejzdařilejším patří tragédie *Magda* (1924), v níž zachytil drama erotického bludiště, v němž se ocitne a končí prostá dívka. „Osud jedné dívky ve 12 obrazech“, jak zněl podtitul hry, se v sezóně 1939/1940 hrál v charvátském Národním divadle v Osijeku a po 2. světové válce se „obrazy ze života chudé dívky“ uváděly také ve Slavovské Požeze (1958).

V komedii *Kirké* (1922), často přecházející ve frašku, zachytil Remec typ slečny, která za války „nakeřasila“ značné peníze, zbohatla a drží své spolupracovníky zkrátka. V protikladu k ní stojí profesor, který zůstává věren svým ideálům.

Láska vesnické dívky a hochy, která je příčinou hádek a sporů jako v Shakespearově dramatu o veronských milencích *Romeu a Julii*, tvoří jádro Remcova dramatu *Výměnkáři* (1924, *Užitkarji*). Drama skončí smrtí sousedova syna, jehož zastřelí výměnkář kvůli statku, který mu jeho dcera prodala. Z historických lidových písní čerpal Remec námět pro své historické drama *Zakletý zámek* (1925, *Zakleti grad*). Po roce 1945 Remec napsal ještě několik ne zcela úspěšných dramatických textů, v nichž se pokouší zobrazit léta války a okupace. Jsou to *Vlkodlaci* (1946, *Vlkodlaki*), *Zelená šňůrka Zorana Hudalese* (1946, *Zorana Hudalese zelena vrivica*) a *Krok z cesty* (1948, *Korak s poti*).

Za nejúspěšnějšího dramatika této první poválečné generace považuje teatrolog J. Koruza Stanka MAJCENA (1888–1970). Podobně jako např. I. Pregelj také Majcen patřil ke skupině křesťansko–sociálních spisovatelů. Po dramatické prvotině *Alenka, královna uherská* (1911, *Alenčica, kraljica ogrska*) se prosadil dramatem *Kasija* (1919), čerpajícím námět z I. světové války. Ústřední dějovou osnovu tvoří láska bělehradské mladé dívky Kasiji a slovinského důstojníka. Žena,

žijící v okupovaném městě, je využívána muži. Jediná možnost, jak tomu všemu utéci, je mateřství. To jí však milující důstojník rozmluví.

Podobně jako v Kasiji, také v dramatu Dědicové nebeského království (1920, Dediči nebeskega kraljevstva) se Majcen vyrovnává s válečnou a okupační motivikou. Uprchlíci, jež jsou bohužel průvodním jevem každé války, živoří a jsou odkázáni na pomoc jiných. Mladá dívka, která tvoří ústřední postavu dramatu, se musí starat o své dva sourozence, protože jim zemřela matka. Zvláště úspěšně se mu podařilo zachytit válečné hrůzy v nelidských rozměrech v jednoaktovce Apokalypsa (1923, Apokalipsa). Jednoaktovka Profesor Gradnik (1922) podle Wollmana „přilíší visí na autocharakteristice. Majcen v slovinské dramatice vyvrcholil tu kresbu romantické duše, trpící materialismem a determinismem, z nichž učinil v tomto učenci tragické černé síly niterné prázdnoty./.../ Kontrastika postav, hlavně zdravé rybářské dívky, volení dramatické situace, zbavené erotického zápasu, jsou pozoruhodné“. (18)

Spolu s aktovkou profesor Gradnik vydal pod společným názvem Za nové pokolení (1922, Za novi rod) také další dvě jednoaktovky: Černoška (Zamoska) a Účetní Hostník (Knjigovodja Hostnik).

Nesporný talent prokázal ve svých dramatech i v nedokončených hrách předčasně zesnulý dramatik Anton LESKOVEC (1891–1930), jenž byl v jediném tvůrčím desetiletí silně ovlivněn expresionismem. Ve svém expresionisticko-realistickém stylu vycházel z Cankara. V sociálně laděné dramatické prvotině Jurij Plevnar (1927) ztvárnil dělnického vůdce, kterého podnikatelé křivě označí za svého spojence a jenž se proto stane obětí svých třídních bratří. Autor chtěl „řešit reálné životní protiklady a společenské konflikty v duchu idealisticky chápané nadtřídní morálky“. (19) Přesvědčuje nás o tom v dramatu Dva břehy (1928, Dva bregova). V něm staví proti sobě vyděděné žebráky a usedlíky, kteří se vzájemně nenávidí. Některé postavy připomínají hru Maxima Gorkého Na dně. Vůdce žebráků poskytoval tajně a anonymně svému synovi peníze, aby se stal právníkem a mohl být „lepším“ člověkem. Nechtěně však zavíní synovu smrt. Zabije ho jeho soupeř v lásce, když chce zabránit žebračce Roně odejít se synem „na druhý břeh“. Autorovi neupřeme schopnost dramatického vyostření konfliktů a sklon k neobvyklé, exotické motivice. Do sociálně expresionistického prostředí zasadil Leskovec děj svého dramatu Princezna Charis (1930, Kraljična Haris), v němž hlavní postava Sabina je součástí milostného pětiúhelníku. Hra svědčí o tom, že autor stále hledal nejvhodnější formu ztvárnění jak v symbolismu, tak v realismu.

Strindbergův vliv i působení německých a rakouských expresionistů okusil na počátku své tvorby také Angelo CERKVENIK (1894), který do slovinské dramatiky vnesl námět nepřátelství mezi ženským a mužským světem. Patřil k zakladatelům kolektivního dramatu z dělnického prostředí. Svůj antimilitarismus projevil Cerkvénik v dramatickém debutu Ve vojenském úkrytu (1924, V kaverni). Dramatická trilogie Ve víru (1925, V vrtnicu), Hřích (1926, Greh) a Očista (1927, Očiščenje) řeší některé otázky společenské morálky. Tak např. ve hře Ve víru je

ústředním problémem milující muž a nevěrná žena, která po úmyslu společné sebevraždy svého muže otráví. Také v aktovce Hřích vystupuje žena, „která urychlí smrt mužovu předstíráním, že je milenkou mnohých a také jeho přítele lékaře“.

Kritikou mravní krize poválečné společnosti se zabývá Cerkvenikova hra Rameno spravedlnosti (1928, hrála se v letech 1937–1938, Roka prava), „která satirou míř proti byrokratické perverzii“ a místy přechází v karikaturu. Neutěšené poměry slovinského venkova v letech začínající světové hospodářské krize jsou předmětem dramatu Chléb náš vezdejší dej nám dnes (1929, Daj nam danes naš vsakdanji kruh). V dramatu Kdo je vinen (1934, Kdo je kriv) Cerkvenik nastoluje podobné společenské otázky. Stejně tak činí i ve hře Oběť (1940, Žrtev). Po 2. světové válce napsal ještě drama Jernač (1950).

Vrcholu dosáhl slovinský expresionismus v dramatických dílech dvou mladších autorů, kteří se narodili v prvních letech našeho století. Prvním z nich je básník a prozaik Miran JARC (1900–1942), který je literárními historiky často řazen k představitelům tzv. kosmického expresionismu. Ve své jednoaktovce Ohnivý drak (1923, Ognejni zmaj) našel odpovídající alegorický výraz pro svou ontologickou problematiku. (20) Již Jarcův dramatický debut Vyhnutí z ráje (1922, Izgon iz raja) prozrazoval, že se Jarc formoval jako dramatik pod vlivem symbolismu. Na předem stanoveném schématu v Ohnivém draku „přirovnává lidské hledání pravdy k plavbě po oceánu tajemnosti, v níž se člověku zjevují dvě cesty: rozumná, která vede ke zlu a světovému( vesmírnému) zničení, a mysticky uvážlivá, která vede k lidské očiště“.

(21) Podobné úvahy se pokoušel rozvíjet na stejném schématu také v nedokončeném dramatu Vergerij.

Autorem nejvýznamnějšího slovinského expresionistického dramatického díla Událost ve městě Goze (1928, premiéra 1931) je však Slavko GRUM. Už jeho dramatický debut Pierrot a Pierreta (1919–1921, premiéra až 1970) je psán pod vlivem symbolismu. Ve svém dalším dramatu Unavené opony (1924, premiéra 1963, Trudni zastori) však Grum prokázal nejen svou expresionistickou orientaci, nýbrž i své znalosti Freudovy psychoanalýzy. Na ni pak založil dramatickou katarzi v Události ve městě Goze, která je „myšlenkově i umělecky nejpozoruhodnější text slovinské dramatiky od časů Ivana Cankara“. Ačkoli Grum formoval svůj názor pod vlivem Freudovým, Kafkovým a Maeterlinckovým, je v dramatu nejvíce Strindberga. Drama, které podává obraz lidských osudů, je slovinskou literární vědou považováno převážně za vrchol slovinského dramatického expresionismu.

Syžetová stavba dramatu je pečlivě komponována skutečně jako dramatická mozaika z prostředí předčasně svedené dívky, která je tím silně duševně poznamenána. Zprvu byla hra odmítnuta mj. „pro některé příliš naturalistické scény“.

(22) Před divákem defilují simultánně líčené podivné příhody duševně deformovaných postav oficiála Gabita, posedlého chlípníka, jenž svedl nedospělou dívku, které se nyní hnusí jakákoli zmínka o sexuálním životě, mrtvý výběrčí daní, který v tomto

malém, uzavřeném městečku občas ožije a chodí po ulicích, vymyšlená zpráva o zavraždění prostitutky i o požáru ve městě.

V hrozné atmosféře bezvýchodnosti v tomto slovinském Kocourkově zaznívají jako kontrapunkt slova naděje o „novém, světlejším životě“, jež by mohla být jistou parodií na cankarovskou touhu. (23) „Na prvního ženská nikdy nezapomene“, říká svědce své oběti na počátku hry a tato replika se pak vynořuje v různých situačních obměnách, až posléze zazní v samotném závěru – píše V. Kudělka. (24) Pro svou nadčasovou aktuálnost sklízelo drama úspěchy na jugoslávských scénách také v 80. letech našeho století.

V dopise překladateli ze slovinštiny do slovenštiny a češtiny Vojtěchu Měrkovi ze září 1929 Sl. Grum mj. psal, že ačkoli jeho Událost v městě Goze získala státní cenu za rok 1929, nechtěl ji v Lublani hrát: „Jen si představte, že budou v Lublani hrát drama Srba Velmara–Jankoviče, které na téže konkurzu získalo druhou cenu, zatímco mou hru domácího Slovince, která dostala první cenu, nechtěl hrát.“ (25) Grum se Měrky tázal, zda by nemohl hru přeložit do slovenštiny a nabídnout ji divadlu v Košicích. „Drama je velmi efektní, má značně velký význam a všechny postavy, od první do poslední, jsou velmi zajímavé“ – psal dále Grum V. Měrkovi. (26)

Slavko Grum již v dramatické jednoaktovce Rebel (1927, Upornik) „složil si scénickou (ale nikoli uměleckou) zkoušku“, (27) když uvedl na scénu staromládeckého malíře, který zabije cizí ženu a její dítě. Než se ovšem Grum dopracoval k Rebelovi a k Události ve městě Goze, vyzkoušel si své znalosti dramatických zákonů na několika textech, které zůstaly nedokončené, např. Prolog (1922), Katarza (1923, Katarze) a Nelítostný spasitel (1924, Neusmiljeni odrešnik). Je též autorem četných expresionisticko–surrealistických povídek a novel s motivy, jaké převedl do dramatického tvaru v Události ve městě Goze.

Z dramatiků narozených na počátku století, kteří se pokoušeli rozvíjet expresionistické prvky ve svém díle, uveďme ještě Stanka CAJNKARA (1900– ?). Po vydání drobnějších povídek a črt v polovině 20. let se o více než deset let později pokusil o divadelní text ve hře Cesta mládí (1938, Pot mladosti). V jeho nejlepším dramatu Potopený svět (1938, Potopljeni svet) se prolínají motivy a problémy příznačné pro expresionismus a realistická metoda jejich ztvárnění. Do začátku 2. světové války napsal Cajnkar ještě jednoaktovku Nebezpečná hra (1940, Nevarna igra) a po roce 1945 další čtyři dramata a jednoaktovky.

Pro nejplodnějšího slovinského dramatika Ivana MRAKA (1906 – ?), autora více než čtyř desítek původních dramatických textů, je významné, že tragické dramatické prožitky a individuální osudy člověka ztvárňuje v konfliktu mezi pozemským a věčným. Prožívání života jako zázraku, stylizovanost a hymničnost výrazu, evangelické sny a mystika jsou nejvýraznějším dědictvím expresionismu, které našlo své odpovídající místo v Mrakově tvorbě.

Ivan Mrak, který byl rovněž hercem a režisérem, psal historická dramata i hymnické monotragédie. Náměty čerpal jednak z mytologie antického Řecka

a Říma, jednak z národních dějin a z historie evropských a mimoevropských národů i z Bible. K biblickému cyklu jeho dramatických textů patří např. hymnická tragédie *Proces*, v níž zpracoval zradu, odsouzení a ukřižování Ježíše Krista.

„Slovinská tragédie o dvou částech“ Ivan Grohar (1938, jako *Slovinská tragédie* přepracována 1939) pojednává o znamenitém slovinském impersonistovi stejného jména (1867–1911) a původně nesla název *Grohar*. Premiéru měla v roce 1938 v Celji. Uvedení její další varianty v roce 1942 zabránily italské okupační úřady. *Mrakovo drama* o existenčním a uměleckém osudu nepodává holou životopisnou skicu umělcovy životní cesty, nýbrž naznačuje a rozebírá postavení umělce v stranicky zvláštních protikladech. Umělec se vyznačuje mj. tím, že pochází z nejnižších lidových vrstev a že ve svých obrazech používá neznámé a neuznávané estetické prvky. Dusí jej a vyčerpává nedostatek prostředků. Jako pokladník uměleckého spolku si proto vypůjčí větší sumu peněz, aby splatil dluhy. Je však nařčen z krádeže a jeho odcizení a samota se prohlubují. Tělesně i duševně vyčerpán se octne ve Škofje Loce, kde v jiném prostředí uznávají jeho umělecká díla titíž, kteří jej předtím zatracovali. Všichni se ovšem na něho dívají jako na „vězněného“ a podivinského malíře. A právě v takovém prostředí osamění namaloval Grohar některá ze svých nejlepších děl. Zároveň se však stále více utápí v alkoholu a podlamuje si zdraví. *Mrakův text* představuje esej o lidském a uměleckém osudu Ivana Grohara v kontextu doby a prostředí, které ho obklopuje.

V dramatu vystupují pod vymyšlenými literárními jmény některé tehdejší literární a veřejné osobnosti, jakými byly např. Jakopič, Franket, Govekar nebo Tavčar. Představují mj. tehdejší názory společnosti, morálky a estetických hodnot. Zvláštní úlohu hraje v dramatu postava učitelky Tončky Smlednikové, Groharovy věrné zbožňovatelky. Její konečný verdikt o tom, že všichni nesou vinu na osobní Groharově tragédii, vyznívá jako poselství dramatu.

Ivan Mrak vytvořil ze všech slovinských dramatiků nejvíce portrétních životopisných dramát o domácích i cizích osobnostech. Kromě již zmíněné hry o Ivanu Groharovi napsal ve 30. letech např. drama o Karadjordjovi (1935), Abrahamu Lincolnovi (1937), Heinrichu Kleistovi (1937), P. I. Čajkovském aj. a po roce 1940 ještě trilogii o starém Římu a jeho vládci, „revoluční tetralogii“ Marat (1944), André Chénier (1946), Robespierre (1950) a Mirabeau (1970), o Marii Tudorovně (1950) a monodrama o France Prešemovi pod názvem *Zpověď bratřím* (1972, *Spoved lučnim bratom*) aj.

Slovinská divadla uvedla z Mrakovy dramatické tvorby např. kromě dramatu o Groharovi (1982) také hymnickou monotragédii *Chrysispos* (1979), „hymnickou tragédií ve dvou částech s epilogem“ *Útěk z pekla* (1962, premiéra 1983, *Beg iz pekla*), *Proces* (1981), *Van Goghův Tanec sv. Víta* (1972, *Van Goghov Vidov ples*).

Hlavním slovinským představitelem historického dramatu se stal ve 30. letech dramatik, prozaik, esejista a divadelník Bratko KREFT (1905 – ?), nejvýznamnější a ve světě v té době po Cankarovi nejznámější tvůrce. Do literatury vstoupil

románem *Člověk mezi umrlčími lebkami* (1929, *Člověk mrtvaških lobanj*), v němž jasně naznačil svou realistickou metodu zpracování. Po dramatických pokusech, v nichž ve ztvárnění postav kolísal mezi vlivy soudobého expresionismu a sklony k realismu, upozornil na sebe zralým dramatickým dílem *Celjská hrabata* (1932, *Celjski grofje*). Na pozadí života středověkých feudálů nově osvětloval již několikrát před ním a po něm zpracovaný životní příběh Veroniky z Desenic. Již jsme se při výkladu o Novačanovi zmínili, že stejný námět dramaticky ztvárnil J. Jurčič, O. Župančič, A. Novačan a po Kreftovi ještě Fr. Rudolf a M. Kmecl.

Děj dramatu „ze života... hrabat slovinských“ se odehrává „na celjském hradě roku 1428...kdy v Čechách zúfala husitská válka a kdy bylo Německo, jakož i ostatní Evropa, ve velkých nepokojích“. V zemích celjských hrabat se bouří podání. Osmdesátiletý hrabě Herman II. se snaží povznést svůj rod, sám však nakonec klesá pod tíhou stáří i vlastního svědomí.

Padesátiletý Hermanův syn Friderik vedl vždycky volnější život. To však nevedlo jen do chvíle, kdy zavraždí svou manželku Alžbětu Frankopánskou a ožení se s osmadvacetiletou Veronikou, dcerou kastelána z Desenic. Tím se ovšem „znemožní“ ve vyšších kruzích, v nichž si tak skvěle počíná jeho čtyřicetiletá sestra Barbora jako uherská královna. Friderik obviní Veroniku, že je čarodějnice a že jej svými čáry přiměla k vraždě a k sňatku s ním. Toto obvinění podepíše, protože se bojí sám sebe a protože neví, zda ji ještě vůbec miluje. Jedině Veroničin obhájce smýšlí logicky, ovšem nakonec skončí sebevraždou ve vězení hraběte Hermana.

Kreft ve svém dramatu ukázal morální úpadek celjských hrabat a tehdejších feudálů vůbec. Herman roztrhá mapu fiktivního celjského panství, ačkoli byl sám inspirátorem tohoto „díla“. V závěru hry Sedlák proklíná celjská hrabata, která mu nechtějí vrátit nevěstu.

Námět z historie čerpá také další Kreftovo drama *Velká vzpoura* (1936, *Velika puntarija*, premiéra 1946). Těžištěm Kreftova dramatického vyprávění historické události nejsou historické osobnosti a jejich vzájemné konflikty. Soustředuje se především na vyličení povahy společenských vrstev a jejich ideových a skutečných konfliktů. Proto volí náměty z dob významných společenských posunů v slovinských dějinách.

V historickém dramatu, které bylo mezi dvěma světovými válkami velmi oblíbené, se B. Kreft vrátil k charvátsko-slovinské selské vzpouře z roku 1573, kterou vedl Matija Gubec. Děj se odehrává v domě Matiji Gubce, na hradě bána Draškoviče, na bojišti u Stubických Teplic a ve vězení. Hra má dynamický spád, postavy jsou výrazně prokresleny. Děj „dramatické kroniky“ se rozvíjí poněkud jinak, než jak známe průběh událostí ze Selské vzpoury A. Šenoy, základní myšlenka však zůstává stejná: vzpoura proti bezprostředním utlačovatelům, k nimž patří rovněž bezohledný hrabě Franc Tahi, zachycení osobních lidských tragédií povstalců, mezi nimiž patří k vrcholným Pasancův osud s epizodou uškrcení Tahiova dítěte, zrada domnělých spojenců z řad šlechty i smutné důsledky pánských intrik.

Události se v dramatu střídají v chronologickém sledu. Věrně ilustrují stanoviska obou bojujících stran až do spojení v tragickém finále, kdy je Matija Gubec hanebně korunován za selského krále tak, že je mu nasazena na hlavu rozžhavená kovová obruč jako koruna.

Kreftova Selská vzpoura je, jak správně poznamenává V. Kudělka, zdařilým pokusem o tzv. kolektivní drama. A to nejen proto, že v něm vystupuje 29 postav, které jsou různé významově a funkčně rozlišené, nýbrž mj. také proto, že se tu při dobré inscenaci mohou na scéně objevit četní statisté v úloze vojáků, hraběcích pacholků, sedláků a maškar.

Selská vzpoura, která bývala v poválečném čtyřicetiletí často na repertoáru jugoslávských divadel, byla v době svého vzniku v královské Jugoslávii těsně před uvedením zakázána a měla premiéru až v roce 1946.

Ke Kreftovým nejuspěšnějším hrám patří vedle komedie Kraňští komedianti (1946, Kranjski komedijanti) jeho první komedie Kreatury (1935, Creature, česky hrána pod názvem Velezrádce), v níž je známá gogolovská „revizorská“ zápleтка. Její děj je sice zasazen do první poloviny října 1914, „kdy Evropa se svíjela v divokých plamenech světové války a kdy vůdcové slovinského národa posílali lidi podle panovníkova hesla *Viribus unitis* jako jatečný dobytek na bojiště“, byla však velmi aktuální v době svého vzniku i později. Kreft totiž chce prostřednictvím historických „vzorů“ poukázat na společenské vření v současnosti. Jeho záměr je nepřímý politický aktivismus, třebaže jsou společenské konflikty zatlačeny do pozadí. Je to patrné z obou jeho komedií.

Vedle historického dramatu, jemuž dal fyziognomii a jehož hlavním představitelem byl B. Kreft, se ještě do začátku 2. světové války prosadily další dva typy poslední fáze sociálně realistické dramatiky, která začíná Kreftovými Celskými hrabaty (1932) a končí Potrčovou trilogií o Kreflech (1952). Druhý typ představuje tzv. měšťánské drama a komedie s ostrou společenskou kritikou měšťáckých vrstev nabo satira na ně. Příkladem jsou již uvedené Kreftovy Kreatury a drama Iva BRNČIČE (1912–1943) z maloměstského prostředí Mezi čtyřmi stěnami (1937, Med štirimi stenami). Čelným představitelem tohoto typu dramatiky se však stal dramatik, esejista a prozaik Ferdo KOZAK (1894–1957).

Protože F. Kozak sám vyšel z městského lublaňského prostředí, mohl o něm ve třicátých letech napsat zralé komediální texty, v nichž zachytil slovinskou měšťáckou společnost a její morální rozklad. Na počátku své tvorby vyšel ze Strindberga, postupně se však vypracoval přes satiru a komedii k dramatu, v němž našel odpovídající výraz své dramatické problematiky. Do roku 1916 napsal dvě jednoaktovky, jednu komedii a drama Válka (1916, Vojna). Pak se jako dramatik odmlčel na více než dvacet let.

„Veselá událost ve třech dějstvích“, která se může stát na „milých našich domácích půdách asi kdykoli“ Král Matjaž (1938) je satirou, která spolu s komedií Profesor Klepec (1940, přepracována 1941) a s dramatem Vida Grantová (1940) jako variantou Krásné Vidy tvoří společensko–kritickou dramatickou trilogii.

Legendární osobnost slovinské lidové tradice krále Matjaže uvedl Kozák do určitého rozvíjejícího se procesu především v dramaturgickém smyslu jako symbol svobody, spojené moci a staletých zkušeností humanistického vědomí. Tato složka esteticky dialogizovaných meditací o lidských dimenzích však působí ve hře příliš abstraktně, místy sklouzává k fraškovitému karikování a chce v celkovém průřezu odhalit morální profily významných nositelů společensko-politických událostí v druhé polovině 30. let. V komedii se prolínají básnicko-filozofické prvky s konkrétní společenskou situací.

První dějství tvoří expozici: král Matjaž se objeví ve výstroji, v jaké si ho vytvořila lidská fantazie, nejprve na lublaňském policejním komisariátu, kam jej poslali, aby zjistili jeho totožnost a účel jeho návštěvy. Aby však jeho příchod nevyvolal náhodou neklid a nepořádek, tak jej komisař „deportuje“ na Bled, kde se setkává s píšící společností představitelů slovinského národa. Tomuto setkání je věnováno celé druhé dějství.

Na setkání jsou zástupci různých stran, církví, kultury a vědy, kteří ve svých krátkých vystoupeních a dotazech odhalují svůj morální profil a každý z nich by si chtěl přisvojit krále Matjaže jako symbol určitých hodnotových kategorií. Ve třetím dějství dochází k rozuzlení, v němž král Matjaž je zklamán morální a intelektuální úrovní potomků „stejně krve“ a vrací se do své zkamenělé legendy.

V prokreslení představitelů slovinské předválečné měšťácké společnosti jsou patrné některé cankarovské rysy. Třebaže hra vznikla v 30. letech, překonává svou dobu vzniku a zařazuje se k těm dílům, která pojednávají o základních charakterových vlastnostech slovinského národního bytí.

Komedie Profesor Klepec je rovněž parafrází motivu ze slovinské lidové tradice. V obráceném smyslu je to motiv Petra Klepce. Ze tří uvedených zpracování lidových motivů má tato hra nejméně styčných bodů s lidovým hrdinou, jehož jméno dal dramatik svému směšnému, pasivnímu, nešikovnému anti-hrdinovi. Veškerá jeho činnost se zcela vyčerpává v profesorské upovídání a v pozorování studentky Anny.

Třebaže se profesor nechce plést do politiky, náhle se octne v jejím středu. Jeho spolužák mu přinese krabici buňčských letáků. Díky profesorově nešikovnosti se letáky dostanou do rukou jeho bytného Žualje, který je detektivem, a to velmi pečlivým a snaživým. Tak se náhle začnou prolínat soukromé a veřejné prvky lidského jednání, které v karikované postavě profesora Petra Klepce dostalo výrazné rysy slovinského intelektuála, maloměšťáka, vzdáleného od veřejného dění a uzavřeného do své samoty, nečinnosti a meditování.

Dva roky po autorově smrti mělo premiéru tzv. měšťánské drama Holčička (1959, Punčka), „dramatická událost v pěti obrazech, která se odehrává v Lublani roku 1936“. A zatímco se hry Král Matjaž a Profesor Klepec zabývají širší společenskou a národní tematikou, dramata Vida Grantová a Holčička si všimají především morálních aspektů rychlého úspěchu a vzestupu ve společnosti.



Zájem slovinských literárních, zejména dramatických tvůrců o zpracování motivu krásné Vidy trvá více než sto padesát let. Začíná lidovou písní, pokračuje jejím přebásněním Francem Prešernem, dále románem J. Jurčiče (1877) a dramatem I. Cankara (1911), hrou F. Kozaka (1940, přepracováno 1948), novelou M. Kranjce o krásné Vidě ze Zamuří, pokračuje Krásnou Vidou neboli problémem sv. Ožbolta od M. Kmecla (1977), televizními dramaty Janeze Povšeho *Jolanda, kdo je to a Vidou Zvoneho Koziny* a zatím končí Krásnou Vidou (knižně 1978, premiéra 1979) Rudiho Šeliga.

„Třetí typ sociálně realistické dramatiky představuje drama z venkovského prostředí“, poznamenává J., Kоруza,“ které zachycuje protiklady mezi vesnickými vládci a vesnickým proletariátem“. (26) Jeho hlavním představitelem se stal prozaik a dramatik Ivan POTRČ (1913). První část svého třídílného dramatického debutu *Kreflova usedlost* (1947, *Kreflova kmetija*) sice napsal před rokem 1945, další dvě části dramatické trilogie o Kreflích však dokončil až po roce 1945.

## POZNÁMKY

- 1 Matku zobrazil Cankar mj. ve své nejrozsáhlejší próze – v románu *Na úvoze* (1902). Když Cankarovy básně později vyšly, lublaňský biskup je prohlásil za hříšné a rouhačské a nechal celý náklad spálit. Literatura o Cankarově díle je značně rozsáhlá. Odkazují proto pouze na některé soubornější práce: France, D.: *Bibliografija literature o Cankarjevi dramatici*, Ljubljana 1960, Moravec, D.: *Ivan Cankar*, Ljubljana 1978, Kudělka, V.: *Cankarova dramatika a její evropský kontext*, *Slavia* 45, 1976, čís. 3, s. 263–276.
- 2 Kоруza, J.: *Ivan Cankar i sedanja slovenska dramatika*. In: XII. seminar slovenskega jezika, literature in kulture. Zbornik predavanj, Ljubljana 1976, s. 109–128.
- 3 Tamtéž, s. 111.
- 4 Tamtéž.
- 5 Tamtéž. Viz ještě Kоруza, J.: *Menjavanje perspektive v dramatici Ivana Cankarja*. In: *Simpozij o Ivanu Cankarju* 1976, Ljubljana 1976, s. 148–164.
- 6 Wollman, F.: *Dramatika slovanského jihu*, Praha 1930, s. 99.
- 7 Tamtéž, s. 104.
- 8 Kоруza, J.: *Pregled slovenske dramatike*, *Jezik in slovstvo*, roč. XVIII, čís. 1–2, Ljubljana 1972/1973, s. 14.
- 9 *Slovník světových dramatiků. Jugoslávští autoři*, Praha 1984, s. 92. Hesla slovinských dramatiků zpracoval V. Kudělka.
- 10 Wollman, F.: cit. dílo, s. 106.
- 11 Tamtéž, s. 131.
- 12 Tamtéž, s. 131.
- 13 *Repertoar hrvatskih kazališta. 1840–1860–1980*, knjiga prva, priredio B. Hećimović, Zagreb 1990, s. 518. iz též můj ref. ve *Slavii* 61, 1992, s. 307–311.
- 14 Wollman, F.: cit. dílo, s. 155.
- 15 Tamtéž, s. 159.
- 16 Tamtéž, s. 158.
- 17 Vurnik, F.: *Odmevi iz parterja. Slovenska dramatika*, Ljubljana 1984, s. 284, 384.
- 18 Wollman, F.: cit. dílo, s. 170.

- 19 Kudělka, V.: cit. dílo, s. 30.
- 20 Koruza, J.: Pregled slovenske dramatike, s. 15.
- 21 Tamtéž.
- 22 Kudělka, V.: cit. dílo, s. 27.
- 23 Koruza, J.: Pregled slovenske dramatike, s. 15.
- 24 Kudělka, V.: cit. dílo, s. 28.
- 25 Grumova informace o tom, že získal první cenu, není pravdivá. První cenu získal Vladimír Jankovič-Velmar za hru *Bez lásky* (1929, *Bez ljubavi*), kterou Wollman označil za „thezovou“. Grumova Událost ve městě Goze (kterou Wollman překládá jako Případ v městě Gogi) získala druhou cenu. Viz *Politika*, 30. března 1929, též Grum, S.: *Zbrano delo II*, Ljubljana 1977, s. 153, 381.
- 26 V. Měrka přeložil asi sedm Grumových povídek, většinou do slovenštiny. Grumův dopis V. Měrce je otištěn v programu činohry Slovinského národního divadla v Lublani k uvedení Grumovy hry *Dogodek v mestu Gogi* v sezóně 1986/1987, s. 60.
- 27 Wollman, F.: cit. dílo, s. 126.
- 28 Koruza, J.: Pregled slovenske dramatike, s. 16.