

Dorovský, Ivan

Analýza dramatického díla Miroslava Krleži

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. D, Řada literárněvědná. 1987, vol. 36, iss. D34, pp. [85]-92

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/107849>

Access Date: 21. 02. 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.

IVAN DOROVSKÝ

ANALÝZA DRAMATICKÉHO DÍLA MIROSLAVA KRLEŽI

Od prvního dramatického cyklu, majícího převážně symbolisticko-expressio-
nistickou povahu¹, přešel Miroslav Krleža postupně k expresionistickorealis-
tickému dramatickému cyklu, který tvoří tři dramata: *Halič* (1920, v roce 1934
přepřacováno pod názvem *V táboře*), *Golgota* (1922) a *Vučjak* (1923). Uvedené
hry vznikaly za zcela jiných sociálních, hospodářských, politických a národ-
nostních podmínek než dramatické legendy z jeho prvního dramatického cyklu.
Nově vzniklý státní útvar, Království Srbů, Charvátů a Slovinců, v němž po-
čátkem roku 1921 žilo téměř dvanáct miliónů obyvatel, nebyl státem pouze tři
národů.² Vedle Srbů, Charvátů a Slovinců v něm žili také Makedonci, Černo-
horci a téměř dva milióny příslušníků národnostních menšin (Albánci,
Maďaři, Němci, Rumuni, Rusíni, Poláci, Bulhaři, Turci, Slovinci).

Drama *Halič* (*Kroatenlager* — fragment z cyklu *Charvátský bůh Mars*) tvoři-
lo původně jakýsi koncept, z něhož se zrodilo drama *V táboře*. Autor značně
pozměnil koncepci osob i průběh děje tak, že dílo získalo na impresivní dra-
matické působivosti, reálnosti a psychologické intenzitě. Děj dramatu se roz-
víjí na haličské frontě na podzim roku 1916 ve válečném táboře divize polního
maršála von Hahnenampa těsně před nečekanou protiofenzívou ruských vojsk.
Zatímco v první verzi označil autor místo, kde se děj odehrává, názvem této
definitivní podoby dramatu označil stav. Časově i motivicky patří hra ke
Krželovu protiválečnému cyklu *Charvátský bůh Mars*, v němž podal (v jed-
notlivých novelách) realistický a zároveň vizionářský obraz charvátských tá-
borů na cizích bojištích. V dramatu je válečná realita zachycena v jejím pů-
sobení na svědomí člověka a v tom, jak se v jeho nitru válka odráží jako sub-

¹ Pojednali jsme o něm na konferenci o literárních žánrech v říjnu 1985 v Brně. Viz sb.
z této konference, který je v tisku. Kudělka, V.: *Krležova dramatika a její evrop-
ský kontext*. *Slavia*, 47, 1978, s. 157—170.

² *Istorija SKJ*, Beograd 1985.

jektivní tísnivá mára. Realisticky objektivizované obrazy války sice v dramatu sotva najdeme, jsou v něm pouze některé působivé detaily (např. ústup vojsk, divizní jídelna s pompézní svitou štábních důstojníků, vzdálené dunění děl, houkání lokomotivy apod.) válečného stavu, které jsou součástí oné atmosféry, v níž se odvíjí drama vědomí a svědomí.

Je v něm tedy zpracována válečná epizoda z období rozpadu rakousko-uherského mocnářství. Válka je ve hře ukázána jako loupež, násilí, vražednost a pustošení. Psychické zhroucení mladičkého kadeta Horvata, který dostal rozkaz popravít nevinnou stařenku, jež ve spravedlivém hněvu plivla dámě z vysoké společnosti do tváře, je výrazem vzpoury proti zvířeckosti a zločinu války. Ničivé důsledky války přivedly Horvata do bezvýchodné situace; čin, který se mu v nejvyšší míře hnusí, musí podle rozkazu sám vykonat. Mladík nemohl nesplnit rozkaz. Ztrátou Horvatova svědomí a lidské důstojnosti se Krležovo drama nejpůsobivěji a nejmocněji vyjádřilo proti válce. Autor ukázal, jak ve válce člověk přestává být člověkem.

Kadet Horvat, který právě dosáhl plnoletosti, je idealista, snílek, který se předtím, než oběsil nevinnou stařenku, zabýval metafyzickou filozofií, psal dopisy a s Tristanem a Izoldou v ruce hleděl na zamračenou oblohu. Nesmyslnost a obludnost války jej z jeho krásných snění vrátily do nejvulgárnější a nejsurovější skutečnosti. Klavírista, jehož jemné prsty hrály akordy Bacha a Rachmaninova, musel se stát katem bezmocné staré ženy. Z humanisty Horvata se stal nástroj násilí a nespravedlnosti. Děj Krležova dramatu *V táboře* se rozvíjí právě na takových dramatických kontrastech, které jsou v realitě války běžné.

Vedle citlivého, inteligentního, umělecky nadaného snílka Horvata se už v prvním jednání divák seznamuje s advokátem dr. Gregorem, jehož zralé názory, morální vyrovnanost a životní zkušenosti však nijak podstatně Horvatovi nepomohou, a s frázistou a pozérem dr. Puberem Agramerem, jenž se zajímá nejvíce o válečné loupeže. Do protikladu k Horvatovi a Gregorovi staví Krleža kromě maloměšťáka a zloděje uměleckých předmětů Agramera i německého oberleitnanta Waltera, perverzního homosexuála a válečného omezence, který dal onen osudný rozkaz Horvatovi.

Po vykonání nesmyslné popravy staré haličské ženy Horvatův názor na svět, na válku i na umění dostávají zcela jiné rozměry. Na všechno se začíná dívat prizmatem svého osobního lidského ponížení a ztráty ideálů. Jeho rozjímání před hrůzným obrazem oběšené Rušokovičky, jejíž tělo klovou havrani, je působivé, děsivě delirické a podobá se výkřiku s krvácením hrozná vnitřní rány.³ Gregor, jeho rádce a přítel, stojí vedle něho bezmocný. Jeho rady a morální podpora nemají žádný efekt. Gregor tu působí podle V. Gligoriće spíše schillerovsky než přesvědčivě a přesvědčeně na základě svého světového názoru. Spíše tu vystoupila do popředí Gregorova šlechtná podpora svobodomyšlného a obětavého člověka a válečného druha. Nesobecká je jeho pomoc Horvatovi ve chvíli, kdy je Horvatův život v nebezpečí. V jeho gestu na konci třetího jednání je obsažena veškerá poetika skutečného, obětavého hrdinství, morální velikost a velké lásky k člověku. Postavy kadeta Horvata a dr. Gregora

³ Viz Gligorić, V.: *U logoru od Mitroslava Krleže*. In: sb. Miroslav Krleža, Zagreb 1963, s. 213–217.

představují autorovu známou antitezi idealismu a racionalismu. Horvat je zpočátku povznesen nad válečné hrůzy, neboť se cítí být umělcem, touží po útěku někam do neznáma, kde by ušel lidské hlouposti, nesmyslné válce a přízemnímu životu. Věří, že je „osvobozen od všech idiotských gravitací“. Je to přirozeně pouhá iluze citlivé bytosti, která se chce vymanit z něčeho, odkud není prostě úniku — z válečného pekla hrůz, bídy a ponížení. Dramatické rozpětí je autorem dáno téměř výlučně ve vnitřních proporcích. „Drama tu roste“ — napsal Eli Finci, „jako když voda klokotá v hermeticky uzavřeném kotli“.⁴ Dr. Gregor, na rozdíl od Horvata, dovede vycítit veškerou složitost doby, chápe dialektiku vývoje společnosti, a dokonce naznačuje, jak by se měl změnit nespravedlivý společenský řád. Postava Gregora dramaticky propacována, je to jedna z výjimečných kladných postav v celé charvátské moderní dramatické tvorbě, „která se nebojí podívat pravdě do očí [...] a která ví, že individualistickými činy a odporem k válce nic nevyřeší“.⁵

Do dramatického zobrazení ohavnosti války, do ostré kritiky morálního úpadku a tuposti agramerských šlechticů, omezenosti a surovosti důstojníků, kteří ve válce ztratili rozum a zdivočelí, je vložena už známá Krležova vize tragického osudu charvátského národa. Horvatovo duševní vyšinutí, rozrušení, jeho rozklad je tu zobrazen pod dojmem představy nešťastného charvátského tábora, který je odsouzen k smrti. Horvatovu vizi prokletí charvátského tábora můžeme nalézt v Krležově článku a Franu Supilovi: „Stojí Frano Supilo před Bajem a cítí za sebou veškerou tu paniku Kroatenlageru, čtyřistaletého, krvavého habsburského, charvátského tábora, který nemá svého Schillera, aby jej opěvoval, který je však krvavější než všechny wallensteinovské motivy a který trvá od Wallensteinových dnů až do té chvíle, kdy Supilo dorazil do Niše, aby na té odvěké cestě kalvárie našel někoho, kdo tomuto národu pomůže, aby unesl svůj historický kříž. Supilo nese v sobě všechno to čtyřistaleté charvátské temno, slyší, jak procházejí a bubnují nepřehledné zástupy charvátských mrtvol. Jdou, pochodují, troubí: batalióny, eskadrony, regimenty kráčejí blátem těžce a strašidelně, jejich krok je těžký, přetěžký: každý voják táhne za sebou svůj vlastní blátivý hrob!“

Tento Kroatenlager se nesmyslně a ponížene stěhuje z jednoho bojiště na druhé, z jednoho historického období do druhého. Trvalou součástí Krležova literárního díla se stala vize charvátského osudu, která zní jako pointa už v jeho Charvátské rapsodii: „Abychom se vlekli za charvátskými ústupy svázání jako psi za táborovými vozy: se staženými ocasy, s řetězem na krku, olizující teplou, lepkavou lidskou krev.“

Kadet Horvat patří v Krležově dramatu k podobným prokletým a hrůzným charvátským mrtvolám, o nichž psal Krleža v článku o Supilovi. Vize temného osudu charvátského národa vešla do Krležova díla velmi hluboko; Gregorova správná připomínka, že osud charvátského národa není nic výjimečného a zvláštního, nenachází v Horvatovi žádnou odezvu.

V dramatu *V táboře* je realisticky zachycena důstojnická „elita“, její bankety a pseudostrategické rozhovory, které mají zastřít její touhu po snadném

⁴ Finci, E.: *Miroslav Krleža: U logoru*. In: sb. Miroslav Krleža, Zagreb 1963, s. 403.

⁵ Matković, M.: *Marginalija uz Krležino dramsko stvaranje*. In: sb. Miroslav Krleža, Zagreb 1963, s. 258.

životě a po nahromadění majetku. Oberleitnant Walter, major Lukač, plukovník de Malocchio jsou „reprezentanty“ těch společenských skupin, které parazitují na charvátském lidu. Dramatická situace vrcholí, když kadet Horvat místo žádaného valčíku začne na klavír hrát traurigmarsch. Následuje rozuzlení — Horvat, Walter a de Malocchio padají mrtvi, Hahnencamp a Agramer jsou postřeleni, Gragor, který zastřelil Waltra a zranil Agramera, zmizí ve tmě noci.

Charakteristika těch postav z cizích společenských skupin, které po staletí utlačovaly charvátský lid a jež vždycky většinou vystupovaly proti jeho zájmům, je podána v dramatu také prostřednictvím jejich jazyka, který je směsicí němčiny, maďarštiny a charváštštiny. Jinak ovšem silnou stránkou hry V táboře je právě působivý umělecký Krležův jazyk — vášnivý, plnokrevný, barokně rozkošný, barvitý, psychologicky intenzivní —, který nenechává diváka a posluchače lhostejným.

V dramatu jsou však některé scény, které jsou samy o sobě sice působivé, sugestivní, ovšem nijak nepřispívají k zpomalení nebo urychlení či zesílení dramatické katarze mladičského kadeta Horvata. Ani některé postavy nejsou dostatečně organicky spjaté do jednoho dramatického celku. Mám tu na mysli např. v prvním jednání výstup Waltera s kadetem, v druhém jednání Horvata s infanteristou Jožou Podravcem apod. Drama V táboře, tato „scénická ilustrace válečného šílenství“, jak nazval hru Marian Matković, však přesto patří k nejsilnějším Krležovým dramatům. „Z hlediska struktury“ považuje Mirjana Miočinovićová drama V táboře (nikoli však jeho verzi Halič) za zcela realistické, drama Golgota hodnotí jako expresionisticko-realistické a o hře Vučjak se domnívá, že je stylově nejednotné. Střídají se v něm expresionisticky schematický prolog s realisticky komponovanými jednáními.⁶

Premiéra hry Halič, která měla být 30. prosince 1920 v Charvátském národním divadle, byla hodinu před začátkem představení zakázána, neboť vyšel zákon, jenž silně omezoval práva a svobody obyvatelstva.

Miroslav Krleža musel proto na svůj debut na divadle čekat další dva roky. V roce 1922 uvedlo Charvátské národní divadlo v Záhřebu jeho drama *Golgota*. Po její premiéře 3. listopadu 1922 napsala divadelní kritika, že název tohoto dramatu o pět jednáních by mohl svádět k tomu, že je v něm obsažena myšlenka díla.⁷ V Krželově dramatu však jde podle Nehajeva o „charakterologii vzpoury a podlosti“. Děj hry se odehrává před velikonočními dny roku 1919 ve velkých loděnicích někde ve střední Evropě. V dramatu se řeší nejednota a rozpory v dělnickém hnutí, třídní střety a revoluční boj. Je tu tedy prométheovská

⁶ Miočinović, M.: *Krležin dramski krug*. In: sb. Miroslav Krleža, Beograd 1967, s. 239.

⁷ Nehajev, M.: *Golgota. Drama u pet činova od Miroslava Krleže*. Jutarnji list, XI, čís. 3869, Zagreb, 5. 11. 1922, s. 5; též sb. Miroslav Krleža, Zagreb 1963, s. 63—67, uvádí, že v prvním jednání je symbolika poslední večeře, Kristus, Jidáš a Jan, v druhém jednání reinkarnace Ahasverova hříchu, ve třetím jednání narážka na ukřižování. Mohlo by to ostatně připomenout rovněž Kranjčevićovu vizi, který postavil Krista na barikády, nebo Aleksandra Bloka, který postavil Krista do čela „dvanácti“.

myšlenka, myšlenka mučednického obětování za osvobození lidstva, s níž se sice setkáváme již v cyklu Krležových Legend, v Golgotě má však tato myšlenka mnohem reálnější základ. Slovem „golgota“ chtěl autor symbolicky označit životní osud těch revolucionářů, kteří se v prvních letech po 1. světové válce stali obětmi osvobozeneckých myšlenek lidstva.

Členové dělnického výboru mají v dramatu Golgota konkrétní jména, zatímco ostatní dělníci, kteří pracují na lodi Republika, jsou jedněmi „z řady“, součástí dělnické masy, jejichž hlasy zde vystupují jako kolektivní hlas dělnictva. Je tu postava Pavla, tribuna, jehož Krleža postavil proti demagogu a zrádci dělnické ideje Kristiánovi. V ostré diskusi o tom, zda má být zahájena stávková akce, Pavel označuje „taktiku a evolucionistu“ Kristiána za zrádce a jidáše, ten zase vytýká ostatním členům výboru terorismus a anarchismus. Kristián prozradí policii všechny členy dělnického výboru. Ti jsou zastřeleni.

V druhém dějství se objevuje postava dělníka Xavera, který z vrozeného lidského sobectví a pod vlivem své ustrašené ženy odmítl pomoc smrtelně raněnému Pavlovi, jehož pronásleduje policie. Paralely s biblickým příběhem jsou tu zřejmé např. v tom, že se Xaver zachoval k Pavlovi jako Ahasver ke Kristovi.

V dramatu je zachycena diskuse o významu a smyslu stávkového boje, různé formulované názory jednotlivých dělníků, jejich představy o budoucím uspořádání společnosti. Xaver se přiznává k svému slabosti a zbabělosti, fražér a „falešný hráč“ Kristián odvrací od sebe podezření ze zrady. Jeden z členů dělnického výboru, raněný Andrej, vystupuje ve třetím dějství na scénu a sdělí všem pravdu o Kristiánově zradě.

Dělník Xaver se ve čtvrtém dějství jménem Pavlovým a Andrejovým pomstí Kristiánovi, který falešně řečnil na hřbitově nad hroby soudruhů, jež zradil. Marně se Kristián snaží dokazovat, že je to povokace. Přijíždí vojenská kavalérie a dělníci začnou zpívat Internacionálu, jejíž melodie se mísí se střelbou pušek.

Poslední svědek Kristiánovy zrady Xaver v přestřelce zahyne, takže Kristián v posledním dějství hry, které je laděno spíše komorně, vypráví manželce o svém domnělém triumfu. Do děje však vstupuje postava Doktora, Kristiánův alter ego, stín, jakého známe z Krležových dramatických legend. Doktor zardousí Kristiánovo dítě, na které jeho otec přisahal, že je nevinný, a tragédie člověka-zrádce se uzavírá.

Celé páté jednání dramatu se odvíjí spíše „ve světě fikcí a halucinací než na reálné půdě života“. Je tu madona, Golgota, kropenka, vzdálený dusot kavalády, hudba, lidské sbory, ozvěna trub, které vyzývají k útoku, výkřik zástupů, tlumené dunění děl, blouznění dítěte ve smrtelné horečce a nářek matky nad dětskou postelí, halucinační scéna msty a zlého znamení ve tváři Doktora, který je podoběn démonu ze starých kostelních obrazů a má ďábelskou masku, hrůzný satanské ruce v černých rukavicích, které se stahují kolem krku nevinného dítěte — „celé to závěrečné dějství ďábelsky konkretizované křesťanské vize výčitek svědomí, záhrobní hrůzy a přízračného stínu smrti, který padá na věci a lidi, má v podstatě náznak a barvu modernizovaného, od víry abstrahovaného, starobyle naivního a patetického středověkého mystéria“.⁸

⁸ Fincl, E.: *Miroslav Krleža, Golgota*. In: sb. Miroslav Krleža, Zagreb 1963, s. 400.

Krležova Golgota je drama neobyčejně dynamické a působivé. Podle M. Nehajeva je to drama o „křížové cestě myšlenky“. Dobová kritika viděla v každé jeho scéně „legendární vizionářství“. Takové dílo mohl podle Nehajeva napsat pouze velký básník a dramatik, který tak zahájil novou stránku charvátské literatury.⁹

Dynamika díla spočívá v tom, že kromě druhého a pátého jednání jsou na scéně mašy neustále v pohybu a střetu. Dialogy jsou rychlé, přerušované, mítkové, vzrušeně řečnické, heslovité, převážně simultánní a anonymní (hlasy ze zástupu, hlasy dělníků, hlas z boku, první, druhý, třetí hlas atd.). E. Finčimu se zdá, že se snad ve světové literatuře nenajde dramatický text s větším počtem vykřičníků než v Golgotě.¹⁰

Nedostatky Krležovy Golgoty nelze vidět ve způsobu scénické realizace ani v expresionisticko-konstruktivistickém úsilí při výstavbě dramatu, které v té době tvořilo pandán mnoha pokusů ve světové (např. G. Keiser v německé) dramatice. Je možné spatřovat je spíše „v mísení mechanicko-dynamického stylu konstruktivistického divadla s básnicko-symbolickým, psychologickým, wildeovsko-wedekindovským způsobem snivé vzpomínky“.¹¹

Koncem prosince 1923 se hrálo v pořadí třetí Krležovo drama z jeho expresionisticko-realistického cyklu. Byla to hra *Vučjak*.¹² Drama bylo označeno kritikou, která se diametrálně rozcházela v jeho hodnocení, za naturalistické. Někteří kritikové dokonce o něm psali, že je to „dramatizovaný dialog, literatura, a nikoli divadlo“.¹³ August Cesarec v něm viděl „reakci umělce na společnost“, proto při jeho hodnocení přistupoval k němu jako k problému především společenskému.¹⁴ Veškeré výtky na adresu malé scénické dramatičnosti tohoto „maloměšťáckého případu“ (jak nazval drama sám autor) spatřoval Cesarec v negativním vztahu části kritiky k naturalistickému dramatu vůbec.

Děj dramatu se odehrává na jaře 1918 jednak ve městě, jednak na venkově. Novinář Horvat odchází na venkov, protože je znechucen falešnou městskou morálkou. Věří, že zde jako učitel nalezne prostředí upřímných a čestných lidí. Místo toho však nachází zaostalost a primitivismus. Přichází do styku s lidmi pochybné existence a špatné pověsti — učitelka Marijana provozuje černý obchod, prodává se mohovitějším, aby mohla živořit, pokouší se Horvata svádět; Eva obdivuje životní úroveň v Americe a přemlouvá Horvata ke společnému odchodu do této „vysněné“ země; dezertér číšník Juraj touží po službě v prvotřídních hotelích v Budapešti; penzionovaný učitel Chandrović, jenž věří všemu, co se píše v novinách, senilně vzpomíná na „staré časy“.

Tato těsně poválečná společnost netrpělivě očekává příchod nového učitele, kterému se podaří dorazit do školy s velkými potížemi, protože jej cestou pře-

⁹ Nehajev, M.: cit. dílo, s. 66—67.

¹⁰ Finči, E.: cit. dílo, s. 399.

¹¹ Tamtéž, s. 399—400.

¹² Vučjak = vlčák je název obce. Proto je podle našeho názoru nesprávné překládat hru jako Vlčoves, jak to činí např. Fr. Wollman v *Dramatice slovanského jihu*, Praha 1930, nebo jako Vlčí jáma, jak to překládá V. Kudělka např. ve studii *Krležova dramatika a její evropský kontext*, Slavia, 47, 1978, sešit 2, s. 160.

¹³ Cesarec, A.: *O Krležinom Vučjaku*. In: sb. Miroslav Krleža, Zagreb 1963, s. 75.

¹⁴ Tamtéž, s. 74—78.

padli a zranili váleční dezertéři. Horvat je zklamán, že toto prostředí neodpovídá jeho původním představám, postupně se však stává jeho součástí. Na konci druhého jednání vstupuje do hry učitel Lazar, který se vrací z ruského zajetí a jenž je nadšen filozofií Lva Nikolajeviče Tolstého.

Drama vrcholí „furiózním intermezzem“ skandálního snu nedostudovaného filozofa, bývalého redaktora a zatímního učitele Krešimira Horvata o jeho vlastní svatbě. Vedle Evy a Marijany se o něj uchází také manželka novináře Pulgana. Nevěsta zmizí s jakýmsi hulánským oficírem, černoští hudebníci symbolizují odchod do Ameriky, Marijana, s níž měl také Horvat poměr, spáchá sebevraždu, ačkoli jí manžel odpouští, Horvat živě diskutuje s Evou o odchodu do Ameriky, četník Crnković přichází zatknout Evu pro krádež cenných předmětů z kostela. Eva však Pantěleje Crnkoviće zabije a odchází s nerozhodným Horvatem z morálně zchátralého Vučjaku. Veškerá tato katarze jako celý mravní boj nezasahuje podle Fr. Wollmana hrdinu Horvata.¹⁵

Na rozdíl od dramatu Golgota mají hry V táboře a Vučjak některé společné znaky. Tak např. ústřední postava v obou dramatech nese stejné jméno Horvat, jež má patrně asociovat maďarskou podobu tohoto častého charvátského příjmení.¹⁶ Zobrazuje ve Vučjaku i V táboře mladého člověka plného ideálů, které nemůže uskutečnit. Horvat v dramatu V táboře je jemný a citlivý klavírista, který byl vržen do kruté skutečnosti krvavé haličské fronty, zatímco Horvat ve Vučjaku je pravdymilovný novinář a zapálený učitel v zapadlé a moravské zachtlé vesnici. Oba prožívají těžká životní zklamání. Prostředí, v němž se pohybují, z nich nakonec proti jejich vůli učiní vrahy a veškeré jejich iluze se rozpadnou jako domeček z karet.¹⁷

V obou dramatech je rovněž patrné výraznější, propracovanější a realističtější vykreslení postav a jejich vzájemných vztahů i jejich vztahů k společenským otázkám. Postavy jsou více individualizovány rovněž pomocí jazyka.

Miroslav Krleža jako nikdo před ním zachytil s takovou „expresivní schopností milieu příznačné pro společnost naší doby“, zejména ve Vučjaku. Autor se na všechno reálné v životě díval „jako myslitel, jako faustovská nátura, která se prodírá k poznání a která na všechny věci nahlíží měřítkem hledače jejich smyslu a významu“.¹⁸ Proto podle A. Cesarece naturalismus posloužil Krležovi pouze k tomu, aby pronikl hlouběji k podstatě věci. Syntéza věrné reprodukce života a expresionismus svědčí o tom, že „všechny Krležovy umělecké emanace, ať se na první pohled jakkoli zdají objektivní a pouze sociální, nesou pečeť subjektivní, ba dokonce konfesní tvorby — tato syntéza je právě ono nesrozumitelné, to, kvůli čemuž ještě naše kritika nemohla Krležovo umění strávit“.¹⁹

Všechna tři dramata Krležova cyklu (V táboře, Golgota a Vučjak), která jsme tu analyzovali, jsou napsána „bizarní směsí realismu a symbolismu“, ovšem každé z nich se liší od ostatních základním motivem i scénickou realizací. Uzavírají však autorovo tzv. přechodné, básnicko-expresionistické tvůrčí

¹⁵ Wollman, Fr.: *Dramatika slovanského jihu*, Praha 1930, s. 153.

¹⁶ Vaupotić, M.: *Siva boja smrti*, Zagreb 1974, s. 337.

¹⁷ Tamtéž, s. 337.

¹⁸ Cesarec, A.: cit. dílo, s. 77.

¹⁹ Cesarec, A.: cit. dílo, s. 78.

období. Závěrečnou, realisticko-analitičnou fází Krležovy dramatické tvorby tvoří jeho cyklus o Glembayích. Ten však bude předmětem samostatného výkladu.

АНАЛИЗ ДРАМАТИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МИРОСЛАВА КРЛЕЖИ

Хорватский писатель Мирослав Крлежа принадлежит к крупнейшим современным югославским романистам, новеллистам и драматургам. Автор уже в самостоятельной статье анализировал ранние драматические произведения М. Крлежи из его цикла «Легенды».

В предлагаемой статье автор характеризует переход М. Крлежи от его символическо-экспрессионистских пьес к экспрессионистско-реалистическому циклу драматических произведений, к которым принадлежат драмы «Галиция» (по ее мотивам позже Крлежа написал драму «В лагере»), «Голгофа» и «Вучяк» («Волчий лог»), и более подробно их анализирует. Премьера антивоенной пьесы «Галиция» в загребском Национальном театре в конце декабря 1920 года была на основании «Закона о защите государства» отменена.

Мирослав Крлежа — драматург прочно срос со своим временем. В пьесе «Голгофа», премьера которой была в 1922 году в Загребе, дает образ состояния рабочего и освободительного движения во многих европейских странах того времени, образ массы бастующих рабочих, обманутых провокатором и изменителем Кристианом, являющимся одним из главных персонажей драмы. В пьесе «Вучяк» действие развивается в редакции загребского официального органа, а затем в деревне с выразительным названием «Волчий лог» в конце первой мировой войны. Картина жизни, изображенная в драме, напоминала зрителям окружающую действительность.

Автор статьи дает также характеристику отдельных персонажей в пьесах этого цикла, написанных «смесью реализма и символизма», и подчеркивает, что названный цикл является переходом к реалистическо-аналитическому творчеству М. Крлежи в драматической трилогии «В агонии», «Господа Глембайи» и «Леда». Анализ последнего цикла является предметом самостоятельной статьи.