

Dorovský, Ivan

Srbské 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. 10-42

ISBN 802101086X (brož.)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122695>

Access Date: 16. 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.

SRBSKÉ DRAMA A DIVADLO MEZI DVĚMA VÁLKAMI

Na příkladu vývoje srbského divadla a dramatu lze nejnázorněji ukázat, jak literární historici nedostatečně přihlíželi k dramatické tvorbě jako součástí literárního a kulturního procesu každé národní literatury a kultury. Buď o ní totiž vůbec nemluví, nebo se o ní zmiňují pouze na okraj celkového díla daného autora, daného období nebo daného směru či proudu. (1)

V úvodu ke „slovníku jugoslávských dramatiků“ je např. srbskému divadlu mezi dvěma světovými válkami věnováno celkem 12 řádků (!) a v úvodní studii ke Slovníku spisovatelů Jugoslávie, v níž se pojednává o literárním vývoji, není o srbské dramatické tvorbě mezi válkami ani zmínka.

Je nesporné, že srbská literatura a kultura měla do vzniku jednotného jugoslávského státu tři národů a četných národností v roce 1918 mnohem lepší podmínky ke svému rozvoji, než řekněme chorvátské, slovinské nebo dokonce makedonské písemnictví. Platilo to také o vývoji divadla a dramatické tvorby.

Stálé divadlo bylo v Bělehradě zřízeno v roce 1868, o rok později byla otevřena nově postavená divadelní budova, v roce 1870 byla založena divadelní škola a přijat divadelní zákon. Na začátku 20. století se srbské divadlo stalo reprezentativní institucí.

Na začátku 1. světové války byla budova divadla poškozena, soubor byl nejprve evakuován do Skopje, odkud pak později odešel do severní Afriky. Pět let se v Bělehradě nehrálo. Po roce 1919 sice došlo ke vzniku centralistického jednotného státu, nikoli však jednotné kultury. „Ze zchátralých zbytků zařízení, zapomenutého repertoáru, prořídleho a utrpěným zestárlého souboru tvoří Národní divadlo po válce nové dílo jako trosečníci z částí rozbité lodi první útulek.“ (2) Od prosince 1918 do ledna 1920 se divadlo v Bělehradě hrálo v neútulném sálu Kasina. Po úpravě bývalé konírny knížete Mihaila na divadelní sál hrály zde až do roku 1927, kdy tzv. Manéz vyhořela, všechny tři tehdejší soubory: činohra, opera a balet. Se svými 150 tisíci obyvateli měl Bělehrad na počátku 20. let ještě další divadelní stánek v budově nedaleko Pomníku knížete, který byl otevřen počátkem června 1922.

V Království SHS a později v Královské Jugoslávii byl divadla zestátněna a podřízena ústřední vládní moci. Jejich repertoár, zejména operní, byl v Bělehradě, Lublani i Záhřebu téměř stejný. Uváděla se operní nebo baletní díla mj. Krešimira Baranoviće (např. balet Perníkovo srdce), Stevana Hristiće (hudební drama Soumrak, balet Ochridská legenda), Frana Lhotky (operly Minka a Moře, balet Čert na vsi), Antuna Dobroniće (mj. scénické mystérium Mara), Petra Konjoviće (mj. opera Koštana), Jakova Gotovce (např. opera Morana, jejíž světová premiéra

byla koncem listopadu 1930 v Brně, Ženich z onoho světa) aj., jež vycházela většinou z lidové melodiky.

Vznik nezávislého jugoslávského (jihoslovanského) státu vyvolal v prvních letech značný růst vlasteneckých citů, unitaristických názorů, iluzí a tvůrčího entuziasmu u inteligence i u dalších společenských vrstev.

Hlavní město nového státu bylo ještě i ve dvacátých letech našeho století značně vzdáleno od center evropské kultury. Přežívala v něm stále zvláštní balkánská atmosféra. Mnoha „kulturními šoky“ však srbské (a vůbec jugoslávské) umění dohánělo evropský vývoj. Nejinak tomu bylo v divadle a v dramatické literatuře, v nichž v Evropě převládalo vedle historického dramatu nebo tragédie drama měšťanské a bulvární komedie a fraška. Typ nového dramatu představovaly především expresionistické texty Miroslava Krleži, o nichž jsem podrobněji pojednal v části o chorvátském divadle mezi dvěma válkami.

V meziválečných letech (1918–1941) docházelo na první bělehradské divadelní scéně k častým změnám v jejím administrativním i uměleckém vedení. To přirozeně způsobovalo, že nemohla být vypracována jednotná repertoárová linie. Uváděla se proto často díla různých uměleckých hodnot, konala se představení protichůdných stylů a umělecké úrovně. I přes značné úsilí se bělehradské Národní divadlo nemohlo stále odpoutat od měšťanského divadla minulého století. Postupně se však také v něm začaly rodit inscenace, které byly v Evropě považovány za avantgardní. Ty byly stále častější s příchodem nových režisérských, ředitelských, scénografických a hereckých osobností. Nové umělecké tendence vnášeli absolventi (herci i režiséři) divadelní školy založené v roce 1920.

Koncem roku 1918 a počátkem roku 1919 bylo obnoveno bělehradské Národní divadlo a Srbské národní divadlo v Novém Sadu. Po půldruhaleté normalizaci divadla (březen 1918–srpen 1919), v jejímž čele stál Milutin Čekić, stal se prvním ředitelem Národního divadla Milan Grol (byl jím, stejně jako Milan Predić, i před válkou), po němž v roce 1924 krátce převzal vedení Milan Predić (1881–1972), který pak po krátké přestávce byl ředitelem do roku 1933 a znovu od října 1940 do dubna 1941. Ve vedení divadla se v 30. letech vystřídali ještě Dragoslav Ilić (1933–1935) a Branislav Vojinović (1935–1940).

Činohra Národního divadla v Bělehradě uvedla v letech 1918–1941 celkem 155 premiér děl domácích autorů a 213 premiér ze světové dramatické literatury. (3) Některé jiné práce (např. Jedan vek Narodnog pozorišta u Beogradu, Beograd 1968) uvádějí jiný počet her domácích a cizích autorů. Z domácích autorů byl svými komediemi nejpočetněji zastoupen největší srbský komediograf všech dob Branislav Nušić a svými dramaty V agonii, Páni Glembayové, Léda a V táboře největší chorvátský tvůrce našeho století Miroslav Krleža. Bělehradské divadelní publikum si velice oblíbilo hry Iva Vojnoviče. Ze světové dramatiky se hrála mj. dramata W. Shakespeara, L. Pirandella, H. Ibsena, A. Strindberga, M. Pagnola, E. Rostanda, H. de Balzaka, W. Goetha, F. Schillera, M. Gorkého, F. M. Dostojevského, A. P. Čechova, L. N. Tolstého, L. Andrejeva a dalších francouzských,

italských, německých, ruských a skandinávských autorů. Z českých dramatiků sklízel největší úspěch zejména K. Čapek. Na repertoáru byla rovněž klasická díla i hry soudobých jihoslovanských autorů všech generací.

Když se v roce 1921 vrátil z Německa Reinhardtův žák Mihailo ISAILOVIĆ (1870–1938), pustil se do režirování jak her domácích, tak také světových dramatiků. Byl nadšen názory K. N. Stanislavského. V dramatu Josipa Kosora Požár vášní (1911, Požár strasti), které režiroval v roce svého „návratu z Evropy“, vytvořil naturalistické scény a uvedl hned v prvním dějství na podiu koně a psy. Pak se pustil do režie Shakespearova Kupce benátského (1923), Krále Leara (1924), Julia Caesara (1925) a Hamleta (1930), v němž titulní roli vytvořil Radomir (Raša) Plaović.

Režisér a dramatik Radomir PLOVIĆ (1899–1977), mj. nezapomenutelný jako Hamlet a Leon Glembay, patřil také k největším hereckým osobnostem bělehradské scény.(4) Vnášel do hry kromě osobité gestikulace pravdu vnitřního prožitku, realismus duševního a citového prožívání okolního světa moderním člověkem.

Do vývoje srbské dramatické tvorby přispěl několika hrami, které koncem 30. let napsal spolu s dramatikem Milanem DJOKOVIĆEM (1908–): Voda z hor (1938, Voda sa planine), Rozloučení na mostě (1939, Rastanak na mostu), Když je středa – je pátek (1940, Kad je sreda – petak je). Mnohem později Plaović samostatně napsal na biblické motivy romantickou hru Král David (1961, Car David).

Bělehradské Národní divadlo dosáhlo významných úspěchů zejména v letech 1925–1933 za vedení divadelníka Milana Prediče, Díky uměleckému vedení režiséra velké divadelní kultury a bohaté dekorační fantazie Branka Gavella (1885–1962) patří druhá polovina 20. let a první roky let třicátých k nejlepšímu období tohoto divadelního stánku vůbec. Predič jako první důsledně prosazoval do repertoáru divadla tzv. rodinné drama a evropské režijní postupy, které realizoval B. Gavella.

Od roku 1929 působil v bělehradském Národním divadle jako režisér dvojdomý, chorvátský a srbský dramatik a představitel expresionismu Josip KULUNDŽIĆ (1899–1970). Za svých studií v Paříži, Praze a v Drážďanech měl Kulundžić možnost se seznámit s tehdejšími stavem divadelního umění a evropské dramatické literatury. Neudivuje proto, že první hrou, kterou tu režiroval, byla komedie Nepřítelka (1930) André Paula Antoineta. Scénu navrhl dlouholetý scénograf Národního divadla a jeden z nejvýraznějších jugoslávských scénografů Stanislav Beložanski. J. Kulundžić režiroval v Bělehradě celkem 25 her. K 22 z nich mu scénu navrhl právě Beložanski. Díky Kulundžićovi se v Bělehradě v roce 1935 setkala s velkým ohlasem inscenace hry Milana Begoviće Dobrodruh před branou, k níž scénu navrhl avantgardní malíř Jovan Bijelić, považovaný za tvůrce novodobé srbské scénografie. Uvedl na scénu srbských divadel vedle expresionismu také kubismus a fauvismus. J. Bijelić spolupracoval s Kulundžićem

také na dvou dalších inscenacích – na dramatu Petra S. PETROVIČE (1899–1952) *Osvobození Kosty Šljuky* (1935) a na uvedení zdramatizovaného románu Branimira ČOSIČE (1901–1934) *Pokosené pole pod názvem Síly* (1936). Kulundžić režisoval také své drama *Mysteriózní Kamić* (1928) Cankarova *Krále na Betajnové* aj.

Expresionistická režie Jurije Lvoviče RAKITINA (1882–1952), který sem přišel z MCHAT (byl žákem K. N. Stanislavského, V. I. Nemiroviče–Dančenka a Ivana Moskvina), měla v pro rozvoj herectví a režie v bělehradském Národním divadle velký význam. Za dvacet sezon (1921–1940) režíroval celkem 82 her světových dramatiků – Moliéra, Ibsena, Pirandella, L. Andrejeva, Čechova, A. Dumase ml. a mnoha dalších. V divadle působil také v letech německé okupace.

Své moderní režijní koncepce, nepostrádající bohatou fantazií, uplatnil dvojdomý charvátsko–český režisér Branko Gavella. Soustředil se sice v Jugoslávii i u nás především na uvádění děl Miroslava Krleži, své představy moderní evropské režie však uplatnil rovněž při uvádění např. Vojnovičovy *Dubrovnické trilogie* nebo *Shakespearova Zkrocení zlé ženy*.

Z dalších režisérů, kteří výrazně poznamenali vývoj srbského divadla mezi dvěma světovými válkami, uveďme ještě ruské emigranty Veru Grečovou, Polikarpa Pavlova, Alexandra Vereščagina, Nikolaje Osipoviče Masalitinova, Jakova Osipoviče Šuvalova, Alexandra Leskova, dále dr. Ericha Hecela (1899–1943, od počátku okupace se v Bělehradě skrýval kvůli svému židovskému původu a tragicky zahynul při spojeneckém bombardování), který se zasloužil mj. o úspěšné uvedení Čapkovy *Bílé nemoci*, Emila Nádvořníka, Bojana Stupicu, režisující herce Matu Miloševiče, Radomira Plaoviče, Vladetu Dragutinoviče aj.

Milivoj PREDIĆ (1885–) byl ve své dramatické tvorbě v mnohém poplatný vlivu Branislava Nušiče. Vedle předválečného dramatu *Golgota* (1908), v níž bohatý obchodník Aleksić umírá a zanechává vdově dvě děti, a hry *Sny* (1909, *Snovi*), hledal námět v důsledcích I. světové válečné katastrofy. Cítil potřebu jinak a po svém se podívat na otázku humanity a pacifismu. Bylo to ostatně časté téma v tehdejší světové literatuře. Napsal čtyřaktové drama *Plukovník Jelić* (1925, *Pukovník Jelić*). Po ztrátě ruky ve válce se hrdina Jelić vrátil k rodině a mladé ženě Jeleně jako „pařez místo muže“ a je dán do penze. Uplatnění hledá v tom, že píše knihu *Válka a morálka o převýchově lidí*, aby se vzájemně nezabýjeli. Manželka, s níž prožil všeho všudy pouhé čtyři měsíce společného života, se mu mezitím odcizí. A když jeho anonymně vydaná kniha nevyvolává žádný výraznější zájem, hlavní postava dramatu nevidí smysl života v ničem a skončí sebevraždou. Dílo není zatíženo „ideovým konstruktivismem“ a všechna dilemata řeší v rámci klasického psychologického dramatu. (5) Predić podrobně rozebírá nenormální vztahy mezi mužem a ženou i odraz těchto vztahů v nejbližším okolí a rodině (Jelenin bratr, plukovníkova matka a jeho důstojnický sluha, anktivář a vydavatel aj.). Děj se rozvíjí ve dvou plánech: jako intimní tragédie a jako drama zmrzačeného důstojníka.

Název Predičovy komedie Tři Stankovičové (1933, Tri Stankoviča), ohlašované jako realistické, by mohl klamat a také tak činí. Neboť hlavní postavou této stereotypní komedie je mladý Stanković ve třech polohách, z nichž ve třetí poloze je jakýsi mysteriózní Stanković, který se objeví na konci hry s ranečkem v ruce a je velmi nenápadný.

„Ve své podstatě je to velmi naivní komedie“, napsal o Třech Stankovičích kritik Velibor Gligorić. Po dlouholetých studiích v Anglii se jistý mladík vrací domů, aby zdědil banku. O tom, co taková banka vlastně představuje, se doví, až zasedne do ředitelského křesla. Fascinuje ho skutečnost, že banka vydělává. A když pak jednoho dne nemůže „svými půjčkami pomoci drobným chudým lidem“, tak ji jednoduše zavře a místo ní založí Filantropickou společnost. Má za to, že prostřednictvím filantropie rozděljuje milodary chudině. Stává se z něho „velké zvíře“, které rozděljuje majetek a pro sebe si ponechává majetek po matce, který mu umožní podniknout dlouhé cesty v cizině. Tentokrát však necestuje sám, nýbrž se svým strýčkem Mitou, jenž je v komedii nositelem morálky, který však dostatečně „vycucal“ svého příbuzného a na konci hry se objevuje v elegantním obleku se zajištěnou perspektivou. Je to komedie slabá, rozvláčná, dialogy jsou zbytečně mnohomluvné, chybí jí dramatická stavba a spád.

Jestliže se tzv. konzervativci nadchli orientálně balkánskou mystikou, kosovským mýtem a vidovdanským pravoslavím, pak někteří modernisté, např. jeden ze zakladatelů „nejnovější konstruktivní tvorby“ Miloš CRNJANSKI (1893–1977) viděl základ nového umění v „kosmismu, futurismu, mysticismu“. Expresionista Crnjanski věřil ve vítězství lásky mezi lidmi. Takový charakter má jeho poetická komedie (jak ji v podtitulu označil) Maska (1918), třebaže končí sebevraždou synovce paní generálové Ady v okamžiku, kdy synovec pozná, že ona dala masku Mimi, aby získala svého synovce a aby zhatila úmysly těchto dvou zamilovaných mladých lidí utéci.

Děj Masky se odehrává ve Vídni roku 1851 v době masopustu. Hra je psána ve verších a je konstruována podle vzoru romantické operety. Obsahuje mnoho německých, anglických a francouzských hovorových vět. Lze ji chápat jako alegorii a ironicko-satirickou kritiku mezilidských vztahů i jako společenskou komedii. (6) Své hry s podobným obsahem nazvali ostatně komedii také např. B. Nušić, V. Jovanović nebo M. Bojić (Crnjanského Maska asociuje na jeho Králův podzim). Poprvé a zatím naposledy byla ovšem Maska uvedena v bělehradském Divadle poezie v prosinci 1977 v režii Olivera Vitkoviće. K tradičně pojatým realistickým dramátům se M. Crnjanski vrátil až v roce 1958 (drama Konak) a 1965 (drama Tesla).

Jedním z prvních představitelů srbské avantgardy a teoretik modernismu v srbské literatuře byl Todor MANOJLOVIĆ (1883–1968), dramatik i divadelní kritik, básník a esejista, jeden z nejkulturnějších srbských umělců, autor manifestu Tradice a doktrina. Spolu např. s M. Crnjanskim, Rankem Mladenovićem, Stanislavem Vinaverem aj. patřil k prvním poválečným buřičům a tvůrcům nového

ducha v literatuře. Po dvou sbírkách veršů, mnoha překladech z evropské poezie i četných esejích o evropských básnických osobnostech napsal čtyřaktovou „srbskou hru v evropských kulísách“ (F. Wollman) *Odstředivý tanečník* (1930, Centrifugalni igrač), kterou později literární kritika označila za „nejpoetičtější, nejlyričtější dílo naší současné dramatické literatury a tudíž také dílo neromantického výrazu, neobvyklého zabarvení a skvělého temperamentu“.(7)

Hra *Odstředivý tanečník* je realisticko-symbolistickým dramatem, které se odehrává na „luxusní, ale noblesní pláži v blízkosti jednoho přímořského městečka“ – jak se ve hře uvádí. Hlavní postavou tohoto mystéria je mladý „odstředivý“ tanečník Bil, poeticky naladěný dobrodruh s mimořádným citěním, který touží po naprosté svobodě. Pouze na čas opustí svého přítele letce Olega, spojí svůj život s ministrovou dcerou Lilianou a přijímá výrazy její upřímné lásky. Pak ji však opustí, vrátí se k svému příteli letci, aby s ním odletěl a osvobodil se od života na zemi, aby si uchoval svůj sen, svou „odstředivou volnost“. Dobře napsané dialogy a životně vykreslené postavy uvádějí do srbské dramatiky autorovo vidění tématu nelegitimní lásky a ukazují na přímočaré myšlení mladého člověka (mladík Bil, jeho přítel Oleg, ministrova dcera Liliana). Lyricky laděné drama psychologicky odhaluje některé neduhy měšťácké společnosti v prvních letech po I. světové válce.

Z dalších postav si zaslouží pozornosti patologický typ bláznivé matky, paní s rudým slunečníkem, která neustále žije ve vzpomínkách obklopena svými mrtvými syny. V ní autor korektně zachytil mateřství jako silně exaltovaný stav. Nebylo nijak snadné zařadit takové poetické postavy do realistické struktury dramatu. Výrazné je lyrické nadšení a krásný básnický jazyk.

T. Manojlović si zachoval rovnováhu mezi reálnou fakturou a fantazijní nadstavbou. Důsledně (podobně jako v poezii) prosazoval lyricko-romantickou exotiku. Pokusil se úspěšně také o komedii ve hře *Katinčiny sny* (1931, *Katinkini snovi*) i o historické drama *Očarovaný král* (1936, *Opčinjeni kralj*), později dokonce napsal také drama pod názvem *Commedia dell arte*.

Postupnou „evropeizaci“ Bělehradu a člověka v něm zobrazil ve svých hrách Manojlovićův generační druh Dušan NIKOLAJEVIĆ (1885–1961). Jako dramatik debutoval dramatem *Mnogaja ljeta* (1926, někde uváděná též pod názvem *Na mnogaja ljeta*), jež mělo být kriticky nastaveným zrcadlem srbské poválečné měšťácké společnosti. Mělo bořit autority a rozviklat „opory společnosti“.

Drama se vrací k jedné staré aféře se závětí jistého, ve své době známého zbohatlíka, který veškeré své jmění odkázal státu. Jeho poslední vůle je však zneužita. Do aféry jsou zapleteny nejváženější osobnosti, které Nikolajević v dramatu ztvárnil. Vedle všech těch obchodníků, bankéřů, advokátů, kramářů, šosáků, malmošťáků, sluhů, pánů a dam zaujmou dvě postavy. Hlavní ideová postava dramatu sluha Jovan vnáší do hry jistý mysticismus, třebaže má představovat „člověka z lidu“. Druhou pozoruhodnou postavu tvoří mladý úředník Milan, anarchista a nihilista, defraudant, nerozhodný slaboch.

Autor chtěl v postavách kramářů, drobných obchodníků obnažit svět kapitálu s celou jeho falešností a morální zkažeností. Jako by za všechno mohl maloměšťák, který utiskuje invalidu stejně jako válečné sirotky, dělníka stejně jako rolníka a úředníka. Jako by maloměšťák mohl za drahotu, korupci a za všechno špatné ve společnosti. Dramatik Dušan Nikolajevič to sice pouze konstatuje, ale je tomu ve skutečnosti tak? Abstrahujeme-li však sociální prvek a díváme-li se na dílo jako na uměleckou stavbu, musíme říci, že drama má spád a pevnou konstrukci.

Na nemravnost, neschopnost a úpadek společnosti kriticky poukázal jako jeden z prvních srbských dramatiků Aleksandar ILIĆ v symbolisticko–expresionistickém dramatu Pokání (tiskem 1922, hráno 1924, Kajanje). Děj se odehrává bezprostředně po I. světové válce na celnici v Bělehradě (dvě dějství) a na venkově (jedno dějství). Vedle prokuristy banky Subotiče vystupuje také starší člověk a jeho mladá žena Vera, primitivní ženský snob Cuja, její dcera Anna, lesník, ruský emigrant aj.

Po nepříliš úspěšném debutu je Pokání druhou autorovou divadelní hrou, v níž si dal za cíl slovanství a jako vzorec si vzal syké písky. Z negativních jevů a pasivity chtěl vytvořit dramatický impuls a potlačit do pozadí dramatický děj před řešením velkých otázek lidstva cestou uvažování. Základní problém v dramatu je slabost, měknota muže a nadvláda ženy. Hlavní postavou je idealistický celní úředník Staša (na premiéře ho ztělesnil Raša Plaović), který je zabit již v prvním jednání prokuristou Subotičem, jenž se oženil s jeho kdysi milovanou dívkou.

V druhém aktu zaujímá místo hlavní postavy romantický Šumar(lesník), jenž se zřekl všeho a stal se z něho mnich, který chce pomstít Stašu. Nakonec však jeho smyslná touha podlehne animálnímu krutému vrahujímž je poněkud tendenčně vykreslená Vera. Symbolem vášní postav dramatu je syký písek, který je třeba pečlivě prosévat, aby vznikl dobrý text. Všechno jsou to ovšem rekvizity naturalistické scény. Ačkoliv dramatu chybí dramatická kompozice celku a je v něm mnoho žurnalistiky, teze, tendence a černo–bílé techniky, přece jen se Iličovi podařilo dobře zvládnout věčný problém vztahu muže a ženy. Nářeční žargon některých postav dotváří atmosféru bělehradského předměstí. V kritických okmažicích je dialog redukován, krácen, což je příznačné pro expresionismus. V tomto smyslu je pro moderní srbskou dramatickou tvorbu počátku 20. let typičtější, než např. Crnjanského Maska.

Dušan Nikolajevič v této kritické linii pokračoval jednak uvedenou hrou Mnogaja ljeta, jednak dalším dramatem Heslo (1927, Parola). O svém prvním dramatu sám autor napsal, že „spisovatel chtěl vyličit naši společnost. Ta je dnes v novodobé morální krizi. V Jovanovi chtěl autor oživit tajemná hnutí naší neobyčejné a nemocné rasy“. Postava sluhy Jovana je ve hře dosti reálná a živoucí, neschematická. Podle Fr. Wollmana je Jovan „poněkud přefilozofovaný, stejně jako hlavní nositelé protihry, u kterých však se to ztrácí v kresbě prostředí“. (8) Sluha Jovan se vzbouří, když se mladý a malý úředníček v bance, který je jeho přítelem, zabije kvůli krádeži v peněžním ústavu. Velkým bankéřům, kteří okrádají lidi

a stát o stonásobně větší částky, se přirozeně nic nestane. Třebaže také některé další postavy jsou rovněž dobře vykreslené, drama jako celek nevyznělo jednoznačně kriticky.

Tragický příběh, jenž se rozvíjí v dramatu Heslo, se větví na dvě hlavní složky. V první z nich je útok na státní papíry, v druhé sledujeme duševní degeneraci fabrikanta a finančníka Djordjeho Jovanoviće, který končí v psychiatrickém ústavu. „Tento Djordje Jovanović, vnuk dědy Michaliće, kterého donesli v nůši z Korči a jenž zemřel v blázinci, představuje naši realitu, která je mnohem osudovější, než se myslí“ – píše M. Bogdanović.(9) „Povahopis... má individuální rysy na rozdíl od jiných typů a je propracován psychiatricky dokonale“ – poznamenává Fr. Wollman. (10)

Hlavní nositel dramatu Djordje Jovanović je tu zobrazen ve chvíli „zmatení mysli“, tudíž je ukázán v symptomech nemocného člověka. Jeho osobní drama je přirozeně zarámováno do realistických momentů soudobého srbského života. Jeho hysterie, podráždění, útoky, urážky, fixe a vize i tajemný strach před katastrofou – to vše postupně dusí tohoto bohatého degenerika. A celé drama pak zahlcuje řada nepodstatných detailů. To je také jeden z jeho největších nedostatků.

Dušan Nikolajević byl hodnocen kritikou jako neúprosný pozorovatel, byl charakterizován jako poslední srbský romantik, jako osobnost, jež má všechny typické vlastnosti balkánského intelektuála, jako autor, který vyhledává velká, bombastická světová témata.

Ve svém dramatu Věčný závoj (1932, Večna koprena) však upadl do filozofických a filozofujících, scholastických úvah o smyslu lidské existence, o tajemství života. Jde o spekulativně analytické filozofické drama. Odráží se v něm autorova duševní rozpolcenost. „Když velcí básníci nabízeli velkou filozofii, poskytovali ji pouze prostřednictvím velké poezie. Být velkým filozofem v poezii znamená být především velkým básníkem. Aby se mohla prostřednictvím dramatu nabízet filozofie“ – napsal kritik Milan Bogdanović, „bylo by třeba především vytvořit drama. Věčný závoj Dušana Nikolajeviče je možná určitou filozofií, ale určitě není dramatem.“ (11) Uvedení Věčného závoje v režii J. Kulundžiće a na scéně Vladimira Žerdynského předcházela hlučná reklama, rozhovory s režisérem, herci, s autorem. Mluvilo se o nadčasovém, hluboce filozofickém dramatu.

Ve Věčném závoji předložil Dušan Nikolajević divadelnímu publiku svou literárně filozofickou četbu, své metafyzické a náboženské koncepce. Jako romantika ho zajímala otázka smrti, jako idealistu otázka mystéria, jako náboženského mystika otázka nadpozemského života. Je to směs různých filozofických názorů bez ladu a skladu: člověk–nadčlověk, hmota–zlo, stroj–d'ábel, duch–povznesení. Je tu Platon, Dante, voltairiánský racionalistický luciferismus, Nietzsche i tolstojevské předkřesťanské a nihilistické odmítání tohoto světa, Shakespeare i Ibsen, Goethův Faust, k němuž má kritické výhrady, středověká náboženská mystéria, Jules Verne i hofmanstahlovská a maeterlinckovská symbolika, není však v něm žádný dramatický řád. Toto dramatikovo filozofování na scéně působilo na diváka jako du-

chovní násilí, dlouhé monology jako divadelní inkvizice.(12) Málo mohou nadchnout diváka hry s antitezemi a kontrasty typu „Sen je bdění a bdění je sen“ nebo „Nevěděl jsem, zda svět právě vznikl, nebo teprve za nějakou hodinu vznikne“ aj. Pro režiséra pak zůstával těžkým oříškem „mrtvý a nabubřelý styl“. (13)

„Drama z běženeckého ruského života“ Volga...Volga! (1927, premiéra 1935) sice vyšlo knižně o pět let dříve než Věčný závoj, premiéry se však dočkalo až v polovině třicátých let. Obě hry ovšem mají jedno společné: filozofování, filozofické uvažování, spřádání dlouhých debat na existenční témata. Podobně jako ve hře Heslo však zůstává věren koncepci sociálně kritického a dědičného naturalismu (v Hesle). Ve hře Přes mrtvoly (1931, Preko mrtvih) se pak znovu vrací k dramatu klasického „psychologicko–kritického naturalismu“. (14)

Nikolajevičově hře Volga...Volga! chybí děj, chybí jí prvky dramatu. Není v ní psychologický dramatický konflikt, ani žádná dokončená charakterizace postav snad kromě toho, že každá z nich má širokou slovanskou duši. Text je málo dialogický. Většinou jsou to dlouhé, abstraktní monology. Autor v nich snesl své myšlenky a dojmy, které najdeme v jeho esejích o živelném konfliktu, v němž Východ zničí shnilý a bezbožný Západ, Asie zase Evropu a vylitá velká pravoslavná a asijská řeka zaplaví katolickou kulturu. Autor proklamuje „slovanský imperialismus Ruska“. Jeho obsah je zmatený a chaotický. Slované prý už svou přirozeností odmítají evropskou civilizaci a vše, co je v ní pokrokové.

V Nikolajevičově dramatu je mnoho z autorovy četby: umírání Andreje Bolkonského z Tolstého Vojny a míru, náboženské bláznovství Myškina z Dostojevského Idiota, je v něm Faust a Markétka i Anatole France. Autor dokonce vskřísil Dostojevského a usadil ho jako emigranta v Paříži, aby se „z kříže Ruska“ díval na smrtelná muka Evropy, aby vyslovoval myšlenky, které si zformuloval sám dramatik.

Dušan Nikolajevič zvolil nanejvýš tenkrát i dnes aktuální námět – útěk, emigrace. Nebylo to náhodou. Do Srbska (a do Bělehradu) se po Říjnu 1917 uchýlilo mnoho profesorů, úředníků, techniků, zkrachovalých šlechticů, paniček a vojáků. Těm všem se na slovanském jihu (nejen v Srbsku, ale také v Bulharsku) dostalo dobrého přijetí. Příslušná „komise pro věci ruských emigrantů“ při ministerstvu zahraničí pečovala o jejich zařazení do srbského kulturního, vědeckého a veřejného života. Komise poskytovala finanční podporu také některým literárním tvůrcům, kteří nežili v Království SHS (např. I. Buninovi nebo A. Remizovovi). V Bělehradě se o ruské emigraci mluvilo, byla všude přítomná – v Ruském vědeckém ústavu, v ruské veřejné knihovně, ve čtyřech ruských gymnáziích, v kadetce, nakladatelství a jinde. (15)

Vraťme se však ještě k dramatu Volga... Volga! Bylo-li mnoho rétoriky, naturalismu, protikladů, zahálky, planého řečnění na četných shromážděních, i protestních a smutných scén, nevyhl se tomu všemu ani takový zkušený dramatik, jakým byl D. Nikolajevič. Autor chtěl konfrontovat „Dostojevského s Leninem na hranicích Evropy a Ruska v posledních proměnách“. Konfrontace ovšem

nakonec vyúsťuje v odmítnutí obou filozofických teorií. Jedna z klíčových postav (Andrej), která vášnivě diskutuje s Dostojevským v Paříži, chce odstranit oba protipóly, oba opačné konce „Ruska na kříži“ – Dostojevského i Lenina. Jeho akce však zůstává příliš zaměřena. Kromě rozsáhlých filozofických úvah v něm nechybí ani sebevražda kvůli neopětované lásce (Ivan a Andrej milují Soňu, ta však má ráda Andreje). „Shromáždění emigrantů zanechává dojem shromáždění duševně nevyrovnaných lidí, kteří mluví každý na svůj účet a každý s patosem, deklamací a s vlastním přesvědčením o osudové důležitosti svých slov“ – napsal V. Gligorić (16), zatímco Fr. Wollman v tom a ve „scénách hýření v kabaretu“ viděl „vlastní běžecké drama“. Fr. Wollman vytýká dramatu četné nedostatky, vyzdvihuje však také jeho přednosti. Jsou to podle něj „nevšední ideová hloubka, světový rozhled a etická opravdovost“. (17)

Impuls k napsání dramatu *Volga...Volga!* mohla Nikolajevičovi dát přítomnost skupiny ruských emigrantů, někdejších spolupracovníků Vsevoloda Mejercholda a K. N. Stanislavského, v bělehradském Národním divadle od poloviny 20. let. Patřil k nim např. Pavel Froman, Vladimír Zagorodnjuk, Leonid Brailovskij, Ananije Verbickij, Vladimír Žerdynskij aj. Jejich zásluhy o rozvoj jugoslávské scénografie jsou nesporné. Díky např. scénografii L. Brailovského, který byl předtím spjat s hereckou skupinou vedenou Lvem Bakstem (vlast. jménem Lev Rosenberg), mnoho tradičně režirovaných a špatně odehraných představení v Národním divadle mělo dobrou, moderní scénickou výpravu.

Dodejme, že pro všechny tři uvedené Nikolajevičovy hry je příznačná nemilosrdná a ostrá kritika existujících společenských poměrů a obhajoba „uražených a ponížených“. Vycházel totiž z F. M. Dostojevského a z ruské filozofie, která se stavěla proti spotřebitelské neutralitě buržoazní společnosti, proti evropskému nacionalismu i proti Říjnové revoluci. Nejvýraznějšího úspěchu u diváků a kritiky dosáhlo jeho první drama *Mnogaja ljeta*.

Výrazný představitel srbského modernismu a ve 20. letech účastník (spolu např. s T. Mladenovićem, R. Petrovićem aj.) četných avantgardních proudů (viz např. jeho kosmismus) Ranko MLADENOVIĆ (1893–1943) nepatřil k zvláště výrazným dramatikům. Již v první části báchorkové trilogie *Pouta* (1926, *Sindžiri*) prozradil, že jedním z ústředních témat jeho tvorby budou vztahy v manželství, svár nového se starým, patriarchálním způsobem života. V *Poutech* (nebo *Řetězech*) totiž matka donutí vlastního syna, aby zabil svou milovanou ženu jen proto, že nemůže mít děti. Ono skryté zlo v člověku zachytil v témže roce jako Mladenović (jak jsem již ukázal na jiném místě) také např. J. Kulundžić v dramatu *Škorpion*.

Dalšími částmi báchorkové trilogie jsou *Kar* (časopisecky 1921, uvedena 1924, knižně 1926, *Dača*) a *Náhrdelník* (1929, *Grvina*). V *Karu* (smuteční hostině) využil autor historické látky. Mezi přítomnými se totiž o zesnulém mluví mj. jako o zrádci. Autor se tedy vrátil k látce z doby Djuradje Brankoviće, zpracovává ji však zcela jinak, než dosavadní srbská dramatická literatura. V *báchorce*, která

filmově montuje události, je vedle balkánského barbarogénia také zvláštní mýticko-náboženská symbolika postav, distancování se od dogmatu a desakralizace.

Ve třetí báchorce (Náhrdelniku) je ještě více symbolů. Milostné drama je zobrazeno příliš expresivně. Velmož zabil svou manželku a z jejich obratlů navlékl náhrdelník. Je to pomatená osoba, stejně jako je podivné prostředí: „Straší ohromné a černé horské stíny, jež se tiše prostírají po srázu. Přes ně z dálky pluje jitro jako divoká kachna s rudýma očima.“ (18)

Mladenovičova báchorková trilogie, složená z lyricko-patetického dramatu Pouta, groteskně naturalistického Karu a z burleskně groteskního chaosu a z lidově slovesné lexiky v Náhrdelniku, byla tehdejší divadelní kritikou přijata velmi pozitivně.

„Dramatický paradox“ (jak jej označila kritika) Člověk hrdý na to, že nemá štěstí (1927, Čovek ponosan što nema sreće) tvoří sled nejsurovějších, nejextrémnějších údajů ze společenské kroniky, kterému však chybí autorův prožitek reality, síla a inteligentní kritika, chybí mu dramatický nerv. Jestliže divadelní kritik Velibor Gligorić po záhřebské premiéře v roce 1933 napsal, že je to „divadelní zmatek a nesmysl“, pak vycházel především z toho, že každá postava je falešná, neskutečná, nereálná, neživá. A třebaže jsou vzaty ze skutečného života, působí jako autorova fantazie a výmysl.

Aby se zachránil od dluhů, otec spáchá sebevraždu skokem z balkonu, protože mu to poradí jeho syn, který po něm zdědil všechny kladné morální vlastnosti. Syna o tom přesvědčila matka, která se takto chce domoci pojištění. Matka se miliskuje na scéně s přítelem svého syna, kterému zase on nabízí svou manželku, aby zachránil čest domu před ponížením a aby odradil svého přítele od avantýr s matkou. Matka radí snaše, jak se dostat k penězům, syn zabije matku, když už ho po jednom vydírání opustí žena, původem Francouzka, která mu naznačí, že dítě stejně není jeho. Synův vztah k rodičům, k ženě a k životu vůbec diváka nepřesvědčuje. Stejně tak málo je přesvědčivá autorova snaha představit snachu jako vrchol morální korupce balkánské rodiny.

Do závěrečné smuteční hostiny pak autor zasadil zásadní otázku vztahu staré a nové doby. Zdůrazňuje „čistotu a poctivost“ starých časů, k nimž je třeba se vrátit, a ukazuje na zkaženost, zkorumpovanost a společenskou amorálnost své generace.

Vztah staré a nové morálky, starých a nových časů, vztah toho, co považuje ve společnosti za pozitivní, k tomu, co je podle autorova názoru negativní, řeší R. Mladenović také v dramatu Strach z věrnosti (1929, Strah od vernosti). Novou morálku v něm představuje mladý inženýr, jehož protikladem a představitelem staré doby je důchodce. Symbolem smíření mezi nimi má být postava soudce.

Podobně jako v předcházejících svých dramatických textech také v psychologickém dramatu Strach z věrnosti řeší Mladenović svým „rasově mystickým“ způsobem otázku manželského soužití a vzájemného vztahu. Nová morálka zpochybňuje dosavadní morální hodnoty. Manželské dvojice si zde „organizují“ svou lásku

zcela nově a nekonvenčně. Např. žena hájí své právo na věčnou lásku tak, že svého partnera zahubí, aby ho tak měla do konce života jen pro sebe. Starý muž trpí nevěrou své mladé manželky, jen když zůstane jeho ženou. To vše jsou paradoxní situace, které autor pouze konstatuje. Ani v sociálně morální, ani v psychologické rovině nezaujímá vlastní postoj a nenabízí žádné řešení.

Velmi často ad absurdum dovedený paradoxní motiv strachu z věrnosti vypadá jako samoučelný, nevěrohodný. Hře chybí konkretizace prostředí, do něhož by byl děj pevně zasazen. Je v ní příliš zla a nesmyslnosti, vytrácí se však autorův kritický pohled, o který snad Mladenovičovi šlo.

Dramatické báchorky R. Mladenoviče mají podle R. Vučkoviče mnoho společného s hudebními dramaty výrazného a originálního lyrika Momčila NASTASIJEVIČE (1894–1938). Je to jednak jejich avantgardní styl spočívající v úsilí konstituovat jinak než dosud nové formy, které „zapadají do evropské tradice dramatické pohádky“. Oba autoři usilovali o syntézu mezinárodních motivů a domácího folklorního dědictví, o umělecký tvar, který by vyjádřil zvláštnost národní identity – „jeho tragiku a velikost, jeho sílu i bezmocnost vzpamatovat se z osudového ponížení“. (19)

Jak dramatické báchorky, tak také hudební dramata, vycházela ostatně z neoromantických tužeb napájených mj. symbolismem, a vznikala ve stínu klasické řecké tragédie.

Momčilo Nastasijevič přešel při hledání „mateřské melodie“ (jeho výraz) dlouhý kus cesty. Odvolává se na R. Wagnera Medjulužským pokladem pokusil se o hudební drama. M. Miočinovićová v té souvislosti napsala: „Sdíleje Wagnerův názor, že scéna je privilegovaným místem, na němž by mohly znovu ožít národní mýty a legenda, zatímco hudba je privilegovaným prostředkem národního bytí, Nastasijevič psal Medjulužský poklad již také jako člověk, který je vyzbrojen zkušenostmi, jež jak o mýtu, tak také o vztahu mezi hudbou a poezií myslí jinak, než německý básník–skladatel.“ (20)

Veršované hudební drama Medjulužský poklad (1927, Medjuluško blago) Momčila Nastasijeviče ovšem nemohlo nijak zasáhnout do vývoje meziválečného srbského divadla, protože bylo uvedeno teprve až po jeho smrti, stejně jako jeho další hudební drama Djuradž Branković (1940). V podstatě to byla operní libreta, která později vyšla pod názvem Hudební dramata (Muzičke drame), připomínající tetralogii Richarda Wagnera. K dramatu s námětem z dějin o Djuradju Brankovićovi později složil hudbu Nastasijevičův bratr Svetomir Nastasijevič (1902–1979). V divadelních hrách volil Nastasijevič „náměty incestu, zvrácenosti, osudové role sexu i moci peněz a směřováním k symbolice a překonáváním tradičních rámců se stal předchůdcem moderního poválečného dramatu“. (21)

Drama Nepovolany (1931, první verze 1924, Nedozvani) nezaznamenalo žádný výrazný úspěch na scéně, neboť není psáno jevištním jazykem. Téměř nesrozumitelná poetická mluva postav jeho hry nemohla zaujmout diváka. Symbolické a metafyzické postavy neobvyklých emocí a pohledů na svět spíše meditují samy

pro sebe, než aby promlouvaly k divákovi. Častá náznakovost a výlučnost výrazu, tak příznačná a významná pro jeho básnickou tvorbu, nemůže být funkční na scéně. Dialogy jsou vykonstruované, knižní, neobratné. Hra Nepovolaný je spíše dramatická skica, než skutečný dramatický útvar. Autorovi se nepodařilo vytvořit národní, experimentální dramatickou pohádku s námětem z dějin nebo z pověstí, protože se nedokázal odpoutat od vlivu konstruktivisticko–expresionistického divadelního abstrakcionismu. (22)

Maloměstské prostředí v letech I. světové války, které se zúčastnil jako dobrovolník a byl zajat a držen dlouhé měsíce jako rukojmí, se stalo námětem Nastasijevičova dramatu *Dcera hospodáře Mladena* (1933, *Gospodar Mladenova kći*).

Drama *U Věčné pípy* (1940 ?, Kod „Večite slavine“) se stalo v 60. letech součástí kmenového repertoáru především několika bosensko–hercegovských divadel, která se s ním účastnila přehlídek původní domácí divadelní tvorby na každoročním festivalu Sterijno pozorje v Novém Sadu.

Hudební dramata M. Nastasijeviće mají ovšem nejen prozodii jeho veršů, nýbrž také jejich klima, jejich dikci a problematiku, jak správně poznamenal Miodrag Pavlović.(23) Zasadil je sice hluboko do barev, zvuků a myšlení srbského prostředí, přece však v nich cítíme působení Puškinova Borise Godunova při psaní veršovaného dramatu Djuradj Branković nebo vazby Weberova Čarostfelce s jeho Medjulužským pokladem. Nesou-li Nastasijevičova dramata četné prvky symbolistického divadla, pak nám ne náhodou připomínají nejvýraznějšího představitele symbolistických divadelních textů Maurice Maeterlincka, podle nichž např. Claude Debussy (1862–1918) složil operu *Pelléas a Mélisanda*.

Dramatický debut *Živojina VUKADINOVIĆE–BATY* (1900–1950) nese název *Neuvěřitelný cylindr J. V. krále Kristiána* (premiéra 1923 v režii J. Rakitina, knižně 1980, *Neverovatni Cilinder Njegovog Veličanstva Kralja Kristijana*). Poučen západoevropskou dramatikou (v letech 1920–1922 studoval ve Vídni a v Berlíně) napsal „modernista“ Vukadinović buffu, kterou spojil s karikaturou i s romantickým flirtem a ironií a tu zase s poezií. Je to harlekiniáda, kdy „tanečnice po odvěkých ženských a také divadelních zákonech dává přednost dobrodruhovi před naivním snílkem“. (24) Kritika v ní odhalila „především pohádku a především poezii“ a pohádku, která „má tragikomedií dětských snů“. Autorovi se sice podařilo vnutit divákovi svou groteskní, značně filmově živou a zejména obrazově reliefní iluzi, ovšem bez dostatečné fantazie. Vukadinović chtěl svými dialogickými paradoxy, z nichž mnohé jsou laciné, vyvolat efekt a přiblížit se tak např. Bernardu Shawovi, který má ovšem na rozdíl od něj určité etické pozadí. Vukadinovićova smutně komická hra je svým varietně maškarním stylem blízka stylu německých her. Základní dějová kostra pak má ne jeden společný rys např. s Vojnovičovou *Dámou se slunečnicí* nebo s Manojlovičovým *Odstředivým tanečníkem*.

V meziválečných letech se bez výraznějšího úspěchu hrála také jeho dramata *Sentimentální banka* (1934, *Sentimentalna banka*) a *Popelka* (1938, *Pepljuga*) a *Tři sestry a veliký vezír* (1939, *Tri sestre i veliki vezir*). Ve spolupráci s hercem

Jovanem Gecem napsal komedii Zuřivý Teofilo (1941, Besni Teofilo), která se hrála těsně před obsazením Jugoslávie hitlerovským Německem.

Drama s vesnickou tematikou reprezentovali koncem dvacátých let a v letech třicátých především redaktor, kritik, básník a divadelník Velimir ŽIVOJINOVIĆ–MASSUKA (1886–1974), divadelní ředitel a režisér Milan DJOKOVIĆ (1908–) a herec Radomir (Raša) PLAHOVIĆ (1899–1977).

Již ve své dramatické debutantské jednoaktovce Stanice (1927, Stanica) vnesl Živojinović některé nové prvky v pohledu na venkovský život v době 1. světové války, z něhož zmizela někdejší idyla. Zachytil nádražní chaos v jedné šumadijské obci v roce 1914. Je tu dodavatel i vedoucí stanice, který poskytuje vagony na pašování zboží, lidový poslanec, o němž každý ví, co je zač, který si však vynucuje úctu (konvenční postava srbského venkovského dramatu), sedlák, který přišel o vše, invalida aj. Tragika jednoaktovky vystupuje v postavách dvou mladých lidí a stařenky, které se zdálo, že přijede syn, a čeká na něho, ačkoli jí nepsal. Na konci pak náhodný voják stařence sdělí, že její syn zahynul. Stařenka však na svého syna Jovu nadále čeká.

V dramatu Člověk míní (1928, Čovek snuje, původní název zněl Krvnici=Kati) V. Živojinović–Massuka sice výstižně zobrazil interiér vesnického domu, nepronikl však do venkovského ducha. Vycházel v ni především z téze, že člověk je člověku vlkem, že nenávisť je v lidské krvi jako vášeň, že je tudíž podlejší a děsivější. Jako dramatická konstrukce je hra nejednotná. Dramatu chybí umělecká fantazie, dramatická akce i dramatické osobnosti, je v něm příliš mnoho fatalismu, neodvratného osudu, který tísní všechny jeho postavy.

Obsah čtyřaktového dramatu je značně úzký. První jednání má hezkou expozici a citlivý spád, druhé by mohlo patřit k nejlepším jednáním v srbské dramatičce, kdyby nebylo tak rozvláčné, třetímu jednání vévodí pouze dojímavá scéna Jeleny a Vlajka (druhá hlavní postava). Podle F. Wollmana autor „neprovedl postupný vývoj dívčiny tragédie od zhnusení nad hádkami obou stran o peníze do pochyb o hodnotě citu a konečně i života“. (25) Závěrečné čtvrté jednání je zcela „prázdné“. Autor se zřejmě inspiroval antickou tragikou a vynesl na scénu mrtvolu. To je ovšem laciný a zároveň krutý efekt, který znechucuje diváka svým nekusem a boří tak stavbu tří předcházejících dějství.

Podstatné pro tzv. vesnické drama není užití žargonu, lidových úsloví a obhroublých výrazů jako je časté opakování sloves brebtat, blábolit, tlachat (srbsky sprdati). Ani postava lidového mudrce, který se zřídka všech hmotných výhod a odchází do přírody, kde nachází šlechetnější vztah mezi psem a člověkem než mezi lidmi navzájem. Podle kritiky autor zasadil děj svého dramatu do „chýbného rámce a vrhl na něj špatné světlo“. (26) Porušil totiž obraz, který o černoohorských horalech existuje v literatuře a v lidové tradici, a zobrazil je jako zbabělce, nikoli jako lidi, jejichž „základním akordem“ je hrdinství a lidství, jak je zachytil ve svých vyprávěních na počátku našeho století např. Marko Miljanov. (27)

Nejvíce času věnují postavy v dramatu přípravě pokoje pro hosty, vzájemnému obviňování a nezávazným řečem. Kontrast Petronijova gesta, když vrací směnku v okamžiku stahujícího se neštěstí nad domem, stejně jako nečekaná bolest v podobě Vidiny sebevraždy, jež následuje za nenadálým štěstím, nemohly zachránit dramatickou kostru. Je to pouze ilustrační, neumělecký, kuchyňský relismus, kterému chybí fabule. Tragická událost na svatbě je pouze špatně zamontovaná scéna, neboť po ní následuje nevkusné vynášení mrtvolky na scénu. Podle tehdejší kritiky toto Živojinovičovo drama charakterizuje „absence jakékoli syntézy, jakéhokoli smyslu pro umělecký celek, totální bezmocnost životní detaily jakkoli zdůvodnit“.(28)

Po uvedení dramatu *Člověk míní* bylo zřejmé, že sice nijak podstatně neobohacuje srbskou dramatickou literaturu, neboť podává zkreslený obraz mentality venkovského černohorského člověka, ale že přesto obě Živojinovičovy hry (*Stanice a Člověk míní*) znamenají z hlediska obsahu a technického ztvárnění určitý pokrok. Autor se odpoutal od posrbštěných maďarských vesnických melodramat, není však příliš vzdálen komediografu Kostu Trifkovičovi a chybí mu humor a střízlivá kritika mravních otázek venkova, jak je představil ve svých komediích např. Milovan Glišić. Jeden z konfliktů ve hře *Člověk míní* připomíná např. scénu z Kosorova *Požáru vášni*. Je to polarizace postav na principu dobra a zla. Antropologický relativismus paradoxního dramatu patří k podstatným novinkám tohoto Živojinovičova dramatu. Četné postavy srbských lidí s jejich osobním trápením jsou sice dobře vyvedené jako typy, nejsou však skloubeny v pevný dramatický tvar. Filmovou technikou pouze střídá jednotlivé scény.

V. Živojinović patřil mezi válkami k význačným osobnostem kulturního života, který nejen napsal dramata *Člověk míní* a *Stanice*, nýbrž který psal také kultivované básně a literární kritiky, překládal ze světové dramatiky (Shakespeare, Ibsen, Goethe, Puškin, Lermontov aj.) a jenž řídil divadla v Bělehradě, ve Skopji a po 2. světové válce také v Niši.

Básník „bolesti a hrlosti“, literární kritik a překladatel Milutin BOJIĆ (1892–1917)zemřel v době 1. světové války ve svých pětadvaceti letech na frontě na tuberkulózu. Podle kritiky by z něho mohl být „velký básník národa“, který by vykonal „těžkou práci v oblasti rýmu a rytmu“.

Do vývoje meziválečného srbského dramatu a divadla nijak výrazně nezasáhl. Přispěl především dvěma veršovanými hrami: dramatem *Králův podzim* (premiéra 1914, knižně 1918, *Kraljeva jesen*) a tříaktovou komedií *Urošova ženitba* (1914–1916, knižně 1921, premiéra 1923 v režii M. Isailoviće, *Uroševa ženidba*), třebaže v ní mnoho komických prvků není. Zpracovává v nich látku z období největšího rozkvětu středověkého srbského státu. Vedle mnoha historických faktů a objektivních hodnocení, získaných studiem životní atmosféry srbského dvora, je v nich také dosti historické fantazie. A hlavně je v nich vyjádřeno vlastenectví.

Ve chvíli porážky srbského národa v roce 1915, kdy se začala šířit sklíčenost a malomyslnost, tříadvacetiletý „srbský Edmond Rostand“, kterým byl M. Bojić

nesporně inspirován, napsal Urošovu svatbu, v níž postavil proti sobě rezignujícího skeptika Uroše a cara Dušana, vládce tvrdé ruky a bezohledné vůle. To tvoří hlavní napětí ve hře. Proti mocnému caru Dušanovi, který cítí svou dobu a své státnické povinnosti plní odvážně a suverénně, stojí Uroš, v jehož těle koluje „místo krve mléko a jenž má „místo kostí slámu“. V této zvláštní tragikomedii se Bojić pokusil „demaskovat národní mýty a legendy a přiblížit se historickým dramatem měšťácké hře“. (29) V hledání obsahu a formy historického dramatu spočívá také modernost Urošovy svatby. Postavy Bojićových her mluví dvanáctislabičným veršem. To je v dějinách srbského dramatu významný prvek, jenž rozvíjí dramatickou dikci. „Urošova svatba je dithyrambová glorifikace silné voluntaristické osobnosti a komedie snivého slabocha, u něhož převládá smíření a který místo krve má mléko a místo kostí slámu“ – napsal kritik Eli Finci. (30) Je nesporné, že si bez Bojiće těžko můžeme představit srbské veršované drama, stejně jako si srbské hudební drama nemůžeme představit bez Momčila Nastasijeviće.

Třebaže Milan Djoković psal také prózu a literární kritiku, hlavní jeho přínos je v dramatické tvorbě. Nejprve napsal tři divadelní hry sám, pak se na tvorbě dalších vedle něho podílel také herec a režisér Radomir Plaović. Tematicky jsou jeho hry spojeny jednak se sociálními otázkami hlavního města, jednak se srbským venkovem.

Jako dramatik M. Djoković debutoval hrou Ztroskotanci (1931, Brodolomnici), po níž následovaly Když se ruka k ruce vine (1934, Dogovor kuču gradi) a O člověka méně (1936, Jedan čovek manje). Úspěchu však Djoković dosáhl teprve divadelními texty, které napsal spolu s R. Plaovićem a jež čerpají náměty z venkovského života. Tak je tomu v dramatu Voda z hor (1938, Voda sa planine), která byla poprvé uvedena v Plaovićově režii.

Ve Vodě z hor vytvořili autoři v hlavní postavě Stanoje obraz venkovského hrdiny obrovské morální síly. Přes odpor, nenávisť a nepřátelství obecních úřadů, vesnických pánů i lidového poslance se všemi opuštěnému Stanojovi podaří „holýma rukama“ přivést vodu do vsi. Připomíná nám to tak trochu orientální legendu o lásce, dramaticky zpracovanou Nazimem Hikmetem, i legendu o stavbě Skadru.

Autorům se podařilo překonat dlouho existující šablonovitý pohled na venkov, vidět jeho skutečné problémy a ukázat na některé faktory, které udržují venkov v kulturní zaostalosti, odhalit mechanismy vesnické moci při podřizování vesničanů svým zájmům, představit vesnického učitele, jehož jakákoli iniciativa ve prospěch celku naráží nečetné překážky. Ukázaly srbský venkov bez folklorních příkras a zbytečné idealizace. (31)

Při zpracování tohoto námětu vycházeli M. Djoković a R. Plaović z psychologie a kultury maloměšťáckého intelektuála, který byl přesvědčen o zkorumpovanosti města a o mravní čistotě a morálním zdraví vesnice v „lůně přírody“. Nepronikli však k podstatě příčin nízké kulturní a sociální úrovně venkova. Podlehli

tehdejšími předsudkům, že venkov je třeba zbavit politikaření a postupovat společně a sjednoceně. To však odporovalo jejich iluzi o moci jedince.

Autoři se nezbavili vlivu starého typu venkovské romantiky a uvedli ve svém dramatu melodramatickou lásku venkovana Stanoje k dceři vesnického starosty. Tím jakoby chtěli zmírnit, „vyžehlit“ spory a rozpory meziválečného srbského venkova. Drama má ovšem živý, dynamický spád, scénický děj, zajímavé a vtipné dialogy. A to nebylo málo v letech, kdy srbská dramatická i prozaická literatura s venkovskou tematikou byla velmi chudá a umělecky na nízké úrovni.

Hra Rozloučení na mostě (1939, Rastanak na mostu) je dalším dílem ze společné tvůrčí dílny uvedených autorů, kterou opět režíroval R. Plaović. Jako námět jim zřejmě posloužil nedávný případ jistého džentlmena lupiče, který po zábavě v noblesních bělehradských domech odcházel vykrádat pokladny. Základní myšlenka hry je, že horní společenské vrstvy jsou na stejné morální úrovni jako onen zloděj, který vykrádá kasy a s revolverem v ruce straší náhodné kolejdoucí. Tato myšlenka však není tak výrazná a jednoznačná, protože ustupuje postavě mladého doktora, který zoufale a podrážděně okupuje scénu svým osobním, intimním problémem. Morální zkaženost společnosti je personifikována právě v této postavě, která v průběhu celého dramatu hystericky vykřikuje, klade hamletovské otázky, na všechny strany rozdává pololiterátská rozjímání, jež ukazují na jeho duševní neklid, fražérskou demagogii, na jeho kulturní zaostalost a misogynii. (32)

Drama se kompozičně skládá ze dvou scén, které nejsou logicky ani psychologicky spjaty. Nad nimi trčí nemožný, pozérský intelektualismus mladého doktora. Kritika označila styl dramatu jako „intelektualistický bombast“, jako „nepřirozený a násilný“. Chybí mu živost, přirozenost citu, výraznější prokreslení postav a sugestivnější dynamika.

Pokračováním Rozloučení na mostě je hra Když je středa, je pátek (1940, Kad je sreda – petak je). A to nikoli pouze ideovou podstatou díla, nýbrž také příběhem anarchoidní a pesimistické hlavní postavy, která promarnila svůj život skokem z mostu. V tomto dramatu tedy znovu ožije, má tytéž moralizátorské manýry, týž výraz zloby a úsměšku, kterým naznačuje, že všechno je na světě falešné, nemorální, nízké, ztracené, poušť a lidská spoušť, zatímco co on jediný stojí morálně nad tím vším v zámku ze slonové kosti svého ego, v abstraktním začarovaném kruhu svého intimního dramatu.

Třebaže tím kritika společenské reality není tak jednoznačná a působivá, z této Djokovićovy a Plaovićovy tragikomedie vyplývá, že všichni podléhají korupci, vlivu moci peněz, že všichni jsou ve společnosti bezcharakterní, zaprodaní, malomyslní. A protože fabule je postavena na právním sporu, podařilo se jim ukázat na nepoctivost advokátů a na jejich machinace, na perfidnost, přetvářku, prohnatost i lakotu mocných.

Tragikomedie Když je středa, je pátek má četné nedostatky spočívající mj. v povrchnosti, nedostatku motivace, náhlém přechodu dramatických situací, v nelogických zvratech v jednání některých postav i v tom, že autoři nevidí v této

společnosti žádný „paprsek světla“. Uvedené nedostatky vyváží ovšem sevřenost dramatických situací, dobrá spjatost a provázanost dialogů, výstižná charakteristika postav a živější místní zbarvení.

Jestliže měla bulharská meziválečná dramatika svého nejmýznejšího představi-tele v osobě St. L. Kostova, charvátská v obrovském duchu M. Krleži, pak srb-skou dramatickou tvorbu prezentoval svým dílem doma i v zahraničí před 1. světovou válkou, mezi válkami i po roce 1945 především dosud nepřekonaný komediograf Branislav NUŠIĆ (1864–1938).

Z jihoslovanské dramatiky před 1. světovou válkou zůstala na scénách přede- vším v Záhřebu, Bělehradě a Lublani díla Iva Vojnoviće, Ivana Cankara a Brani- slava Nušiće, který nadále tahal divadelní káru. A zatímco mnozí tvůrci nedoká- zali vytěžit nic z látky, kterou jim nabízelo meziválečné srbské a jihoslovanské prostředí, neúnavný Nušić svými novými komediami dokazoval, že je nepřekona- telný humorista a vaudevillista.

Nušićovo literární dílo mj. tvoří drobné humoristicko–satirické prózy, povídky, humoristicky napsaná autobiografie, dokumetární práce a divadelní hry. Rozený humorista a satirik, bystrý pozorovatel a břitký kritik vytvořil za více než šest desítek let tvůrčího úsilí takové rozsáhlé komediografické dílo, které dodnes není překonané.

Literární historici dělí vznik jeho divadelních textů do tří tvůrčích období. V prvním období, které zahrnuje dvacetiletí 1883–1903, napsal komedie, drama- ta, divadelní pohádky a četné jednoaktovky. Jejich náměty určuje v podstatě sati- rická komediální prvotina Pan poslanec (1883, inscenace 1896 a 1924, Narodni poslanik), která se od té doby dodnes hraje na všech domácích i na mnoha zahra- ničních scénách.

V dalších patnácti letech (1903–1918) Nušić pokračoval v psaní dram- ta a humoristických jednoaktovek, z nichž některé se hrají dodnes. Meziválečné dva- cetiletí Nušićova života (1918–1938) je považováno za nejzávažnější, neboť v něm napsal své historické tragédie a nejslavnější komedie a frašky. Ovšem te- matika z jeho prvního tvůrčího období se v různých modifikacích, náznacích, scé- nách i celých hrách objevuje také v komediích z let 1918–1938.

Ve svém výkladu se soustředím především na hry, které vznikly v meziváleč- ných letech, tzn. v jeho třetím tvůrčím období. To totiž představuje nejucelenější rozvoj Nušićova komediografického nadání, kdy se zformovalo také jasné vědomí o existenci tzv. Nušićova divadla. Podobně jako v první tvůrčí fázi psal Nušić také tzv. společenské komedie, k nimž patří např. Paní ministrová, Truchlíci pozůstalí a Nebožtík. Vedle nich však v tomto období vznikly některé lehčí komedie, jež mají zábavný, vaudevillový charakter s mnoha satirickými narážkami, např. Mis- ter Dolar nebo Dr. Přihlédnu však ojediněle též k hrám, které se mezi válkami objevily na repertoáru jihoslovanských divadel a tvořily tak součást divadelní kultury.

V meziválečném období Nušić napsal jednoaktovku *Dva lupiči* (1919, *Dva lo-pova*), historická dramata *Kněžna z Tribalu* (1920 ?, *Kneginja od Tribala*) a *Tomaida* (1920 ?), dále drama *Velký týden* (1920, *Velika nedelja*) a historické drama *Nalezenec* (1923, *Nahod*), jednaktovky *Světová válka* (1923, *Svetski rat*) a *Před divadlem* (1923, *Pred pozorištem*), komedie *Paní ministrová* (1929, *Gospodja ministarka*), *Předmluva* (1930, *Predgovor*) a *Moucha* (1931, *Muva*), frašku *Analfabet* (1931, *Analfabeta*), komedii *Mister Dolar* (1932), jednoaktovku *Myš* (1933?, *Miš*), veselohru *Bělehrad kdysi a dnes* (1933, *Beograd nekad i sad*), komedii *Turchlíci rodina*, česky též *Truchlíci pozůstalí* (1934, *Ožaloščena porodica*), komedii *Sjež*, tj. *Sdružení jugoslávských emancipovaných žen* (1935, *Ujež=Udruženje jugoslovenskih emancipiranih žena*), frašku *Prase* (1935, *Svinja*), komedie *Dr.* (1936, *D-r*) a *Nebožtik* (1937, *Pokojnik*). Posmrtně měla premiéru jeho nedokončená komedie *Moc* (1939, *Vlast*).

V uvedených dramatických textech Nušić zobrazil místní prostředí a výrazné typy. Prokázal, že má zkušenosti a že obratně ovládá divadelní řemeslo, že dovede tvořit lehké komické zápletky. Jeho důvtip, šprým a žert přitahoval a bavil publikum. Nušićovy texty chtěly především rozveselovat, bavit a vyvolávat smích. Zároveň však Nušić byl, třebaže to tehdejší kritika ne vždy dovedla pochopit, vážným satirikem, který zesměšňováním, karikaturou, groteskou plasticky poukazyval na nenormální a konfliktní vztahy ve společnosti, na pokřivené společenské mravy a místní zvláštnosti.

Branislav Nušić, který vyšel z patriarchálního prostředí, nemohl se smířit se skutečností, jaká byla v meziválečné Jugoslávii. Levicově orientovaná kritika mu vytýkala konzervativní, až sentimentální vztah ke společnosti, neznalost společenských procesů, nezodpovědnost k tragické současnosti, nekritické soudy a zaostalost za duchem doby. (33)

Jak píše Milan Djoković, první příkázání desatera, které Nušić opsal „z tabule umění“, bylo: „Nepiš jen proto, že ses rozhodl napsat nějakou hru a k tomu hledáš nějakou fabuli. Fabule nebo syžet odpozorované v životě nebo zrozené ve fantazii necht' tě vyprovokují k psaní.“ (34)

Protože Nušićova třetí vývojová fáze navazuje na jeho počáteční tvůrčí úspěchy, vrátíme se aspoň ke třem nejvýznamnějším komediím, které charakterizují první období jeho tvorby. Jsou to nesporně jeho debut *Pan poslanec* a komedie *Podezřelá osoba* a *Protekce*. Všechny tři komedie spolu s dalšími Nušićovými komediami tvořily klasický reperotár jihoslovanských divadel v posledním padesátiletí.

Děj tříaktové satirické komedie *Pan poslanec* (1883, *Narodni poslanik*) se odehrává v malém srbském městečku v 80. letech minulého století v bytě obchodníka Jevrema Prokiće, který tu bydlí se svou manželkou Pavkou a dcerou Danicou. V druhé polovině bytu má advokátní kancelář mladý advokát Ivković. Poté, co se přívrženec vlády Prokić doví, že hlavní kandidát ve volbách na poslance Ilić nebyl „vyššími“ místy doporučen, ujímá se iniciativy, aby mohl kandidovat sám. Protře-

lý Sreta za úplaty propaguje jeho kandidaturu v tisku i mezi lidmi. Později se však Prokić doví, že za opozici kandiduje jeho podnájemník Ivković, kterého jeho (Prokićova) dcera miluje a manželka domlouvá sňatek. Danica, která přeje vítězství ve volbách svému budoucímu choti, připraví na svého otce malou lest.

Když přijde delegace občanů pozdravit svého kandidáta, Prokić je nervózní a není schopen sestavit žádný projev, kterým by se svým voličům představil. Proto je rád, kdy mu dcera Danica tajně přinese řeč, kterou pro své voliče napsal advokát Ivković. Jenže Prokićův volební protivník a budoucí zeť v něm hanobí dosavadní vládu a vyjadřuje požadavky opozice. Ivković sdělil v tisku, že Prokić přešel k opozici a že mluvil proti vládě. Dojde k hádce a Jevrem Prokić zruší zasnuby. Jeho dcera se však nevzdává a připraví mu další intriku. Podstrčí mu Ivkovićův projev, jako by ho pro otce napsala sama. Když se po sečtení hlasů lidé shromáždí pod okny Prokićova domu, který je stále přesvědčen, že ve volbách zvítězil, pronášejí oba (Prokić neví, že zvítězil Ivković) stejné projevy. Teprve přítom se Jevrem Prokić dovídá, že poslancem byl zvolen jeho nastávající zeť. Komédie končí všeobecným smírem.

Komédie Pan poslanec vznikla sice již v roce 1883 jako reakce na obrenovičovský režim, v němž vládla pseudodemokracie, korupce, duchovní pologramotnost a patriarchální způsob života, mohla však být uvedena až o 13 let později. Byla politicky „neúnosná“, protože se vysmívala soupeření politických stran a lidem z maloměsta, kteří touží po moci. V kresbě postav a charakterů, v zápletkách i v komické rytmicke je patrný vliv N. V. Gogola.

Groteskní komedii Podezřelá osoba (1888, Sumnjivo lice) označil autor jako „gogoliádu ve dvou dílech“. Tím zřejmě chtěl přiznat vliv velkého ruského komediografa na komedii, která musela čekat na své první uvedení celých třicet sedm let. I přesto však nebyla o nic méně břitká její nejostřejší složka – živá a nesporná satira byrokratického politického systému v Srbsku za vlády Milana Obrenoviće.

Ani dnes (ani v předcházejícím režimu, kdy se hodně hrála) nelze upřít Nušićově Podezřelé osobě dramatickou hodnotu a autorovi dovednost zobrazit primitivní prostředí a postavy představitelů moci bez skrupulí, konfrontovat dvě generace na konci minulého století a vtisknout tomu všemu gogolovskou tragikomickou a živou vůni satiričnosti. A vždycky záleželo na režisérovi, které stránky zdůrazní, jak toto Nušićovo dílo pojme – zda jako mnohoznačnou satiru, jako grotesku, nebo jako vaudeville. Jaké prvky tragiky z postavy zkaženého a přihlouplého okresního kapitána Jerotije Pantiće, ze špiona Aleksy Žuniće a z dalších postav zdůrazní, jaké komické prvky, obraty, repliky a detaily, jakýma očima se podívá na mentalitu úředníků v malém pohraničním městečku, jaké lidské slabosti a slabůstky, vášně a morální dilemata obnaží, nakolik je jejich jednání určováno společenskými podmínkami. V Nušićově komedii je totiž, zdá se, více drastičnosti než v Gogolově Revizoru, který mu byl vzorem. Lovem na „podezřelou osobu“ odhaluje autor mj. korupci a ambicioznost okresního hejtmána, který ke své kariéře

potřebuje „nepřítele státu“, i všech hlupáků, zlodějů a podvodníků, kteří mu podlézají, aby si získali jeho přízeň.

V roce 1887 Nušić napsal satarickou báseň Dva otroci. Protože byla namířena proti králi Milanu Obrenovićovi, vynesla jeho autoru dva roky „pobytu“ ve vězení v Požarevci. A zákaz literárně tvořit. Jenže nebyl by Nušić Nušićem, kdyby si nevymyslel lest: sedl a napsal tehdejšímu ministru spravedlnosti dopis, v němž se k němu obrací jako ke strýčkovi. Byl totiž přesvědčen, že dříve než dopis opustí brány věznice, že si jej přečte její ředitel. Tak se také stalo. Ředitel ze strachu o svou kariéru prosil Nušiće, aby dopis roztrhal, že mu pak dovolí ve vězení psát, že bude mít u něho protekci. Komedii, kterou pak Nušić v požarevacké věznici napsal, dal název Protekce (1889, Protekcija). Ostatně informace o tom najdeme v autorově předmluvě k vaudevillu (označení, které pro Nušiće a pro tuto komedii použil poprvé literární historik Jovan Skerlić).

Třetí tvůrčí fázi zahájil Nušić jednoaktovým „žertem“ Dva lupiči (1919, Dva lopova). Mladá dáma, jejíž manžel odjel na služební cestu, dá služebné večer volno, protože očekává svého milence. Ten přichází oknem, aby nebyl nikým zpozorován. Ujišťuje svou milenkou, že ho nikdo neviděl. Vtom se však v otevřeném okně objeví muž s namířenou pistolí a žádá po domácí paní peníze. Jejího milence nazývá kolegou, neboť oba využili toho, že domácí pán odcestoval, aby jej mohli oloupit. Jeden o čest jeho ženy, druhý o peníze. Lupič odmítá nabízené skromné kapesné svého „kolegy“ i akcie Národní banky, které mu nabízí domácí paní. Žádá slušnou částku peněz. Nebudou-li jeho podmínky splněny, vyhrožuje skandálem. Paní je nakonec nucena vytáhnout z tajného sejfů veškeré úspory. Lupič vezme peníze, omluví se mladé dvojici, že nerad vyrušoval a klidně zase oknem odejde.

V tragédiích a historických dramatech nedosáhl Nušić žádných úspěchů, protože je v nich mnoho patosu, emocí, teatrálních efektů a melodramatičnosti. Proto dnes mají jeho historická dramata a tragédie pouze nebo především literárně historickou a dokumentární hodnotu. Žádné divadlo ani z piety k velkému komedioграфu se neodvážilo je uvést. Nebudu je proto zde podrobněji rozebírat a soustředím se pouze na ty hry z tohoto vrcholného tvůrčího období, které i dnes tvoří klasický repertoár jihoslovanských scén.

Až do našich dnů se objevuje na divadelních scénách Nušićova jednoaktová fraška Světová válka (1923, Svetski rat). Její děj se rozvíjí po skončení I. světové války. Major ve výslužbě Arsa Popović studuje velké mapy světových bojišť. Chystá se přijmout místního obchodníka Mitu Bomarché, s jehož synem Milanem se přátelí jeho dcera Milica. Ta spolu s matkou a Milanem odchází na výstavu obrazů.

Když přijde Mita Bomarché a jeho přítel Tešić, major Popović rozpoutá vzrušenou debatu o válečných událostech a zapomene na všechno ostatní, o čem měl s hosty mluvit. Slib, který dal před tím své ženě, že před hosty o válce nebude mluvit, přirozeně nedodrží. Naopak, tak se vžije do válečných situací, že začne

vlastně ohrožovat zdraví a bezpečnost svých hostů. Situaci zachrání příchod jeho manželky a dcery s Bomarchéovým synem Milanem. Ti pomohou „starým bo-jovníkům“ uzavřít mír a dát svolení ke sňatku.

Podobné balkánské přepolitizované prostředí, stále ještě patriarchální způsob života, snaha o evropeizaci Balkánu a každého z nově vzniklých státeků, „tytéž survivaly“ vedly ke vzniku podobných divadelních her a literárních textů vůbec. Odtud ta podobnost např. četných divadelních textů Vazovových s komediemi Branislava Nušiče.

Mnoho společného mají např. Vazovova satirická komedie Službogonci (1903, česky jako Přimluvte se u ministra) s Nušičovou komedií Paní ministrová (1929, Gospodja ministarka). „Nejsměšnější srbský spisovatel“ v ní ukázal, jaký je vášnivý zastánce komedie charakterů a s jakým mistrovstvím budoval charaktery. „Portrétoval“ své současníky a tím překonal mališe a karikaturisty své doby. Podobné téma jako Nušič v Paní ministrové zpracoval největší meziválečný bulharský komediograf Stefan Kostov v komedii Golemanov (1927, Velikáš), kterou o šest let později (1935) než Paní ministrovou režíroval v bělehradském Národním divadle též režisér Josip Kulundžić.

Primitivní žena v roli paní ministrové je vskutku bizarní situace, která poskytuje velké možnosti k vytváření humorných a paradoxních situací a vztahů. Toho si byl vědom také režisér bělehradského Národního divadla dramatik Josip Kulundžić, který Paní ministrovou koncem května 1929 první režíroval. Obyčejná patriarchální paní Živka, jejíž muž se překvapivě stal ministrem, se náhle stala paní ministrovou. Živka je největší ženská postava v celém Nušičově dramatickém díle. V postavě „ministra“, který není schopen zvládnout ani vlastní ženu, natož služební povinnosti, jakoby si Nušič nostalgicky zavzpomínal na staré patriarchální časy, kdy ještě úřednictvo bylo poutivé.

Paní ministrová je typická komedie, v níž se podle Josipa Lešiče uplatňuje schema ABA, tj. A jako normálně probíhající život, B jako narušení běžného životního rytmu a stylu a A jako návrat do normální linie. Jihoslovanští divadelní kritici odhalili v Nušičových komediích zvláštní směsici různorodých druhů komiky, kterou P. Marjanović označil jako žánrově synkretickou. Právě v této Nušičově komedii odhaluje prvky charakterní komedie, situační komedie, veselohry a dokonce i burlesky. K dosažení patřičného komediálního i komického účinku Nušič neváhal použít všech prostředků. (35) Tato komedie, někdy označovaná jako komediografická perla, skýtá režisérům značnou volnost při volbě interpretačního stylu. Byla již na scéně realizována stroze realisticky, jako hudební groteska nebo jako stylizace realismu, zdravé nušičovské společenské satiry a vau-devillového humoru.

Jednoaktová fraška (žert) Analfabet (1931, Analfabeta) vystihuje značně zdařilé patriarchální poměry v Srbsku. Když přijde k okresnímu hejtmánovi telegram z ministerstva s dotazem, zda jsou u nich v okrese analfabeti, zjistí se, že ani on, ani nikdo jiný z jeho komisářů neví, co to slovo znamená. To slovo nemá ve svém

slovníku cizích slov ani další okresní hejtman Sveta, který si všechna cizí slova vypisuje z tisku.

Hejtman i jeho komisař usoudí, že slovo analfabet bude znamenat nejspíše něco politického, nějakého odpůrce režimu. Vyvodí, že nejnebezpečnější člověk v okrese je školní inspektor Nikola, který všechno kritizuje a všemu odporuje. Právě on by mohl být nejpravděpodobněji tím analfabetem. V depeši pro ministra vnitra hejtman skutečně školního inspektora za analfabeta označí. Navíc se hejtman dovidá, že se jeho švagrová Mica prý s analfabetem – inspektorem schází. Rozhodne se této známosti zabránit. Od své švagrové však zjistí, co slovo analfabet znamená. Je však pozdě, depeše již byla ministrově odeslána. Ministr se tak fakticky doví, kdo je v okrese analfabetem.

Rok po napsání Analfabeta vznikla čtyřaktová komedie Mister Dolar (1932) jako Nušičův pokus o kontaminaci sžíravé společenské satiry a moralizátorských myšlenek. Lidé „z vyšších kruhů města“ se scházejí v klubu Elita. Jeden druhého hodnotí podle majetku a společenského postavení. Do této společnosti přichází také Matković, který má dost hypokrizy (přetvářky, pokrytectví) vyšších kruhů, k nimž patří. Chce se pomstít nečestnému kupčení, ztotožnění dolaru a člověka, úplnému znesvěcení lidské práce. Jeho bývalá milenka ho totiž opustila jenom proto, že se objevil perspektivnější mladý muž, který zdědil velké jmění.

Příležitost k pomstě se mu naskytne, když číšník klubu Jean dostane dopis z Ameriky, v němž mu notář sděluje, že po zesnulém příbuzném zdědil sto dolarů. Protože však číšník neumí anglicky, hledá radu u Matkoviće, který rozšíří zprávu, že číšník Jean zdědil po příbuzném milion dolarů a stal se nejbohatším člověkem v zemi. To samozřejmě vyvolá rozruch a rázem změní vztah všech návštěvníků klubu Elita k číšníkovi Jeanovi, kterému předtím každý nadával. Náhle se z něho stává vážený pán Jovan Todorović – Mistr Dolar. Sám z toho nemá radost, protože musí přijímat hosty a různé pocty a navíc musí skrývat svůj vztah k milé Maryšce.

O údajně bohatého Jeana usilují rozmazlené dcerušky různých „vážených“ osob, které touží po pohodlném životě. Po bohatství zatouží také bývalá Matkovićova milenka Nina, která „zbohatlého číšníka“ uloví a chystá se za něho provdat. Matković dosáhl zadostiučinění a odhalil pravý stav věcí. Všechny společensky znemožnil. Jeana, který se ovšem opět pro ně stal obyčejným číšníkem, to vyvedlo z míry nejméně.

O tom, že Nušić byl proti všem novotám, proti pronikání módních i moderních názorů a postojů na život, morálku a vztahy, svědčí jeho veselohra příznačně nazvaná Bělehrad kdysi a nyní (1933, Beograd nekad i sad), která u nás poprvé vyšla v roce 1940 pod názvem Veselý bankrot.

Aktuálnost hry spočívá mj. v jejím námětu o vztahu rodičů a dětí, který sice není nový, ale je věčný. Od dob Sokratových se poukazovalo na zkaženost mládeže, na její výstřelky, zahálku, mravní nevázanost, touhu po snadném a „sladkém“ životě. Zároveň s tím se ovšem vždycky idealizovala „generace otců“, která se stavěla do ostrého protikladu k těm, kteří ještě nepoznali, „co je to život“.

To vše a mnoho jiného najdeme také v Nušićově veselohře. Když staří rodiče Stanojlo a Persa, kteří žijí třicet let na venkově, přijedou ke svému synu Nikolovi do města na návštěvu, jsou zděšeni městskými mravy. Jejich snacha Milica chodí v kalhotách, (což je pro ně málem totéž, jako kdyby chodila nahá!), chodí na schůzky různých spolků, syn si najímá manikérku. Podle rodičů je zkažená dokonce i ta nejmladší generace – jejich vnoučata. Hrají kopianou, učí se esperanto, věnují se baletu. Ze všeho toho jsou přirozeně šokováni a chtějí hned odjet zpět na venkov.

Překvapení stihá překvapení: vnučka Zorica kandiduje na královnu krásy. V tisku se objevují její fotografie, píše se o jejím krásném těle a nohách. To je pro Stanojla a Persu vrchol nemravnosti. A když se dovědí, že jejich vnuk Mile zkopál služku za to, že spala nejen s ním, ale také s jeho otcem, rozhodnou se okamžitě z tohoto „doupěte nefesti“ odjet. A tak, zatímco se rozveselená rodina vrací z banketu, na němž byla Zorica zvolena královnou krásy, Stanojlo s Persou v tichosti prchají do své ještě podobnými novotami nezkažené vesnice.

Hra je napsána svěže a živě, nechybějí četné satirické nadsázky a komické situace, výstižné dialogy a neopakovatelný srbský humor. Domnívám se, že právě dnes by měla a mohla být znovu objevena, aby prokázala svou aktuálnost a nadčasovost.

Komedie o třech jednáních Truchlíci pozůstalí (1934, Ožaloščena porodica) se „odehrává všude a v každé době“. Základní námět je humorné nazírání na touhu pozůstalých po dědictví. Již při jejím prvním uvedení v bělehradském Národním divadle v roce 1934 si její režisér Josip Kulundžić povšiml, že autor pouze konstatuje nešvary a charakterové vady postav své komedie a ponechává na divácích, z nichž každý jednou může být některou z postav, aby se sami s nimi konfrontovali.

Divadelní historici odhalili v Nušićově komedii tři základní konflikty: první z nich je konflikt členů rodiny se skutečnou dědičkou Danicou, který jen zdánlivě vypadá jako klíčový, druhý značně intenzivní konflikt probíhá mezi jednotlivými členy rodiny, kteří ve své maloměstšácké nestydatosti a hrabivosti jdou tak daleko, že se v domě nebožtíkově servou o dědictví ještě v den jeho pohřbu. Z něho pak vyplývá a zároveň ho zpětně komplikuje vztah jednotlivých členů rodiny k nebožtíku Matu Todorovićovi, s nímž se dostávají rovněž do sporu, neboť nařídil, aby jeho závěť byla otevřena až čtyřicet dní po jeho smrti. Do té doby měly podle nebožtíkova přání hlídat jeho stará teta se svou dcerou Danicou. Přesto se všichni stěhují na čas k němu, neboť každý z nich je přesvědčen, že právě jemu připadne největší podíl.

Ke zvláštním postavám patří nebožtíkův vzdálený příbuzný Agaton. Ve svém životě to dotáhl na okresního hejtmana. Aby se v té hodnosti co nejdéle udržel, byl ochoten páchat i ty nejspínavější kousky (jsa v tom podporován svou ženou), dokonce i po odchodu do důchodu. Nyní přesvědčuje advokáta Petroviće, že závěť se musí otevřít hned druhý den.

Mezi literárními historiky a teatrology se často objevují spory, zda advokát Petrovič, který má hájit zájmy, je kladná nebo záporná postava. P. Marjanović se např. domnívá, že Petrovičovi jde rovněž o dědictví, neboť by mohlo eventuálně dojít k případnému sňatku s přitažlivou dívkou Danicou. A protože zná znění testamentu, má nad všemi ostatními „zájemci“ o dědictví právní moc, libovolně, nevybíravě a často surově si s nimi pohrává. Nebožtík Mata Todorović totiž téměř veškerý majetek odkázal Danici, která, jak přiznává, je jeho nemanželskou dcerou.

Obě zjištění jsou pro příbuzné zdrcující. Proto začínají všichni ti „malí lidé s velkým apetitem“ (M. Djoković) spřádat plány, jak Danicu o zděděný majetek připravit. Jejich sobectví a chamtivost je však v závěru hry potrestána. Josip Lešić je toho názoru, že nelze mluvit o kladných a záporných postavách, o posmívajících se a posmívaných. Všechny mají právo na vtípky, narážky, špilce a štulce. Autor se je úspěšně pokusil charakterizovat prostřednictvím jazyka. (36) Komedii Truchlíci pozůstali řadil Nušić ke svým nejoblíbenějším hrám.

Příběh o ambiciózním otci, který kromě peněz nemá nic jiného, a o synovi, balkánském floutkovi, jenž nemůže splnit otcovy intelektuální ambice, tvoří základní myšlenkovou kostru Nušićovy komedie Dr. (1935, D–r). A protože člověčí primitivismus byl aktuální nejen v době vzniku komedie, nýbrž také dnes, můžeme také toto Nušićovo dílo považovat za aktuální a nadčasové stejně jako skutečnost, že se za peníze přece jen nedá koupit všechno, třebaže tak zněl jeden z českých překladů. O doktorském titulu jako obchodním artiklu meziválečného Srbska zamýšlel Nušić údajně původně napsat satiru. Mezi četnými zápletkami se však satira jako-by vytratila, „zvětrala“, vyprchala a zůstal jen vaudeville.

V komedii Sjež = Sdružení jugoslávských emancipovaných žen (1935, Ujež = Ujedinenje jugoslovenskih emancipiranih žena) se Nušić projevil jako zarytý zastánce patriarchálního způsobu myšlení i života. Jelikož v ní autor prosazuje zásadu, že se žena naprosto nehodí pro jakoukoli veřejnou činnost a že její místo je jedině doma v rodině, vyvolala hra protichůdné reakce kritiky i diváků. Třebaže se na repertoáru dlouho neudržela, konzervativní kruhy ji využily ve své předvolební kampani.

Ke konci třetí (a poslední) tvůrčí fáze Branislav Nušić svou tragickou tříaktovou fraškou s předehrou Nebožtík (1937, Pokojnik) dokázal, že už nechtěl obházet problémy meziválečné jugoslávské společnosti. Autorovo dramaturgické schéma, zejména myšlenka, že se ohrožená a odvržená osobnost může útekem zachránit, je ostatně moderní literární filozofická projekce světa a jeho humanity. Především tohle je důkaz, že se Nušić začal vzdalovat od starých, štědrých pramenů humoru.

Motiv ke komedii vzal Nušić z Tolstého Živé mrtvoly. Hlavní postava hry Pavle Marić jednoho dne zjistí, že ho žena Rina podvádí s jeho přítelem a spolupracovníkem Milanem Novakovićem. Zdrčen a zklamán tímto zjištěním se vědecký pracovník Marić rozhodne odejít z města. Dříve než tak učiní, navštíví jej mladý ruský emigrant Aljoša, který se mu svěčuje, že chce spáchat sebevraždu, protože ho

opustila žena. Marić mu to rozmluví, dá mu svoje šaty a nějaké peníze, aby se šel do společnosti rozptýlit. Než Marić definitivně „vyklidí pole“, svěří mladému příteli Ljubomiru Protićovi do opatrování rukopis svého vědeckého díla – návrhu na melioraci krajiny.

Když se po letech Pavle Marić do města vrátí, zjistí, že mu odcizili nejen manželku, nýbrž i majetek a jeho vědeckou práci.

„Tak už to v životě bývá, říká Nušić, „že se po mrtvém sebere, co se dá. Někdo mu sebere ženu, někdo vědeckou práci, někdo dům a veškerý majetek. Jak se kdo k čemu dostane...“ Nedlouho po Marićově odchodu bylo totiž vytaženo z řeky Aljošovo tělo. A protože byl v Marićových šatech, všichni se domnívali, že je to on. A jako takový byl pochován.

Marićův návrat způsobí rozruch a neklid nejen u jeho již bývalé ženy, která je podruhé vdaná a má také nového milence, nýbrž i dalších: Anta, který dluží „nebožtíkovi“ značnou sumu peněz, Spasoje Blagović, jenž měl spravovat jeho majetek, a Ljubomir Protić, jemuž Marićovo vědecké dílo získalo slávu. Ti všichni se dostali snadno k penězům i ke slávě.

Když Pavle Marić žádá zpět svá práva a vše, co mu patří, bývá prohlášen za špiona, který pomáhá ruským emigrantům, je nařčen z toho, že je „destruktivní defetista“, anarchista, který ohrožuje rodinu, soukromé vlastnictví a stát. Jako člověk je totálně odepsán v prostředí, ve kterém před svou údajnou sebevraždou žil. Je mu jasné naznačeno, že pokud se nepodřídí jejich požadavkům, aby navždy odjel na falešný pas (vždyť je přece oficiálně mrtev!) do zahraničí, že jej čeká vězení, šikanování, hanebné vyhnání. A tak inženýr Pavle Marić nakonec odchází „ze scény“ doprovázen cynickým úsměvem a smíchem i poučováním těch, kteří jej připravili o majetek a jež prohlašují, že „pravda nakonec vítězí“.

Možná to zní poněkud absurdně, ale Marićovi protivníci mají do určité míry pravdu, že Marić si o svém osudu rozhodl sám tím, že odešel. Nyní mu nezbyvá než odejít podruhé, vyklidit pole. Nemá smysl hledat pravdu a spravedlnost u představitelů moci, u úřadů, neboť „loupežníci jeho majetku“ jsou s nimi těsně spjati. Pavle Marić je fakticky tragická postava, která stěží vyvolá u diváků úsměv, neřku-li smích. Ostatní postavy jsou v podstatě typy nebo symboly: typ nevěrné ženy, typ příbuzného, který krade majetek, typ přítele, který využívá Marićovo dílo ve svůj prospěch a na lži buduje svou kariéru. A k nim se řadí některé další menší postavy, kterým Marićův život (vlastně údajná smrt) přinesl prospěch.

Branislav Nušić začal tuto hru psát jako psychologické drama, které mu však dělalo značné potíže (nepřesvědčivé bylo Aljošovo stěžování si před tím, než skočil do řeky a neskutečné se zdálo policejní vyšetřování ztráty manželčiných milostných dopisů). Proto v druhém dějství přešel Nušić ke stylu frašky, aniž by upadl do laciných a vulgárních triků, ve třetím dějství ukázal z frašky tu opravdovější stránku komedie a ve čtvrtém aktu se povznosl nad žerterem hořkou a pochmurnou satirou.(37) Z režijního hlediska lze proto komedii Nebožtík číst nejméně buď jako hořkou komedii nebo jako drama s prvky humoru.

Celkově má tedy Nebožtík charakter hořké satiry. Autor vytváří absurdní situaci, aby ukázal, jak veškeré amorální chování a jednání „mocných“ je považováno za normální, a naopak oprávněné požadavky Pavla Mariće za nenormální, asociální, nebezpečné.

B. Nušić zmínil satirické ostří komedie dvojím závěrem: sarkastickým a humorným. První končí replikou hlavního Marićova protivníka Spasoje Blagoviće, v níž mj. nebožtíkovi radí, aby si našel někde na zemi rajské místočko a oni že budou pokračovat v „řádném životě“. (38) Přitom je pro něj a jeho společníky řádným životem to, co Nušić odsuzuje jako naprosto nemorální. V dodatečně dopsané druhé závěrečné scéně se odvíjí svatební veselí, které poněkud zmírňuje, otupuje satiru a zklidňuje diváka. V poznámkách pro režiséra pak Nušić doporučuje případně závěrečnou scénu vypustit.

Hra Truchlíci pozůstali je čistá komedie, která myšlenkově ztvárňuje příbuzenstvo a příbuzné, kteří jsou člověku nejbližší, až absurdně. Nebožtík je další, v každém případě těžší analýza stejného, ovšem jinak zachyceného fenoménu absurdity, který se projevuje ve společnosti.

Nedokončena zůstala poslední Nušićova komedie Moc (1939, Vlast), k níž v roce 1953 dopsal 3. a 4. dějství humorista, dramatik, prozaik a básník Mile STANKOVIĆ (1911). V sezoně svého vzniku to byla jediná hra domácího autora, nepočítáme-li dramatizaci románu Srbská trilogie jednoho z nejčtenějších srbských prozaiků meziválečného období Stevana JAKOVLJEVIĆE (1890–1962), který na základě vlastních prožitků a zkušeností psal o I. světové válce. Jakovljevićovu trilogii zdramatizovali herci Miodrag a Svetolik Nikačevićové.

Posmrtně uvedená komedie Moc je společensko–politickou satirou, která se vysmívá povaze a funkci moci, jak se projevuje v lidských dilematech, která ji provázají. Úryvek z dialogu dvou postav dobře charakterizuje celou komedii:

- “Moc by se měla dívat na lid přes hlavy.“
- “Správně, správně. Moc z té výšky nevidí nic. Vidíš lid, tedy mě?“
- “Vidím tě nějak z nadhledu, abych ti pravdu řekl, připadáš mi malý.“
- “Vidíš, a já když se na tebe podívám, nevidím ti hlavu, protože stojíš příliš vysoko. Proto, vidíš, lidu se zdá, že úřady nemají hlavy...“

Jestliže o pětadvacet let později do komedie Moc někteří režiséři vmontovali scénu z Paní ministrové a z Podezřelé osoby, ukázali tím jejich spřízněnost s Moci, která je ostrou satirou zkorumpované státní moci a těch, kteří z toho mají prospěch. V četných realistických obrazech i metaforách buduje autor svou britskou satiru, v níž není příliš mnoho místa pro humor a smích.

Spolu s Nušićovou Moci tedy byla na repertoáru sezóny již uvedena dramatizace Jakovljevićovy „vzpomínkové“ Srbské trilogie, která se hrála pod názvem Na zádech ježka. Ani ve své původní podobě, ani jako drama nemohla Srbská trilogie adekvátně umělecky ztvárnit veškerou tragiku a heroiku srbského lidu, drama srbského vojáka na jeho golgotské cestě z bojiště na bojiště I.světové války na Balkáně.

Oblíbenost Jakovljevićovy trilogie byla založena především na téměř žurnalistickém stylu podání, na jeho zdánlivé dokumentárnosti a na anekdotickém zobrazení událostí, osob a situací. Dramatizace však z toho nezachytily nic podstatného a soustředila se na válčení, okoušené spásnými vzpomínkami vojáků na guláš, paprikáš a jiné srbské speciality a lahůdky, za něž stojí za to bojovat (řečeno černým humorem). Slabému textu chybí dynamika, zdůraznění nostalgie prostého vojína i intimních chviliek mezi jednotlivými taženími, bitvami, vyčerpávajícími pochody.

V sezóně 1939/1940, kdy byla v bělehradském Národním divadle uvedena poslední Nušićova komedie *Moc*, byly na repertoáru této divadelní scény v hlavním městě tehdejší Jugoslávie četné hry cizích autorů. Z nich zájem kritiky vyvolal text Stefana Zweiga, který se hrál pod názvem *Když Napoleon miluje*, drama Františka Langra *Čís. 72* v úspěšné režii Maty Miloševiče a Bulgakovův *Moliér* v režii Bojana Stupici.

Bělehradskému Národnímu divadlu, zejména jeho Malé scéně, výtýkala kritika nedostatek profesionality, uměleckých plánů a solidních kritérií při výběru her, neprůbojnost, strach z uvádění klasických děl, neboť by mohla odhalit neprofesionalitu jeho vedení, režisérů a herců, pěstování maloměstskeho vkusu, oživování zastaralých divadelních výrazů pochybné kvality, dokonce návrat k počátku našeho století.

Srbské divadlo a drama mezi dvěma světovými válkami nemělo zvláště příznivé podmínky ke svému rozvoji. To, co Velibor Gligorić napsal v roce 1935 o Národním divadle v Bělehradě, by mohlo proto s jistými malými výhradami platit pro veškerý meziválečný srbský divadelní život: „Naše divadlo (tj. bělehradské Národní divadlo – pozn. moje) žije ze vzpomínek. Jako když ve starém zažloutlém deníku listují stařecké ruce, aby v něm objevily stopy mládí, které již odletělo. Přestává již být živým slovem, obrazem skutečnosti a mění se v album...“ (39) I přesto, že bělehradské Národní divadlo dělalo uváděným hrám značnou reklamu s poukazem na to, že jejich autoři mají ve světě velkou reputaci nebo že se právě tato jejich díla hrají na světových scénách, většina her končila „propadákem“.

Celkový srbský divadelní život nepochybně dotvářela také soukromá divadla a kočovná divadelní tělesa. V hlavním městě vyvíjela svou činnost paralelně s Národním divadlem. Svým programem mu však nemohla konkurovat. V dubnu 1939 se skupina herců rozhodla založit v Bělehradě soukromé Umělecké divadlo (Umetničko pozorište). Byli mezi nimi mj. známí herci Petar S. Petrović, Nikola Popović a Viktor Starčić, teatrolog Jovan Konjović aj. Vyzvali herce z první scény i z ostatních divadel v zemi, aby se k nim přidali. Členy Uměleckého divadla se stali četní herci ze Skopje, Niše a z bělehradské herecké školy. V prohlášení členů nově založeného Uměleckého divadla se mj. uvádělo, že institucionální divadla nejsou schopna zajistit nezbytný rozvoj moderního divadelního výrazu a umožnit domácím dramatikům realizaci svých děl. Zakladatelé Uměleckého divadla se

domnívali, že jedině prostřednictvím textů domácích autorů lze zajistit na scéně přirozené umělecké slovo.

Členové Uměleckého divadla si na základě své koncepce svobodného skupinového divadla vybírali texty kolektivně a hodlali je také kolektivně režisovat. Protože však zjistili, že to dost dobře nejde, přijali jako režiséra Josipa Kulundžiće. Ten sice představení režijně připravoval, na plakátech však nebylo uváděno jeho jméno (měl zákaz činnosti), nýbrž anonymní „Kolektiv Uměleckého divadla“.

V aktivní činnosti Uměleckého divadla, zejména v uvádění některých děl, která nemohla proniknout do repertoáru státních divadel, viděly pravicové a konzervativní kruhy „pronikání levicových myšlenek“. Tak např. nesměla být uváděna Čapkova Matka nebo dramatický triptych o Gavrilu Principovi Zaslíbená země (1936, Obečana zemlja) bosenskohercegovského dramatika Borivoje JEVTIĆE (1894–1957).

Herci bělehradského Uměleckého divadla se poprvé představili publiku dne 23. února 1940 uvedením Držićova Dunda Maroje v úpravě Marka Foteze, v režii J. Kulundžiće a na scéně Vladimira Žerdynského. O necelé tři týdny později (12. března 1940) zahájilo Umělecké divadlo svá pravidelná hostování v Národním divadle Dunajské bánoviny knížete místodržitele Pavla (jak zněl celý název) v Novém Sadu a v dalších městech (Subotica, Sombor, Šabac, Kragujevac aj.).

V průběhu pouhých několika sezón mělo divadlo na repertoáru kromě M. Držiće také Zlou ženu Jovana Steriji Popoviće, Mandragoru Nicolló Machiavelliho, Lháře Carla Goldoniho, Kreuzerovu sonátu L. N. Tolstého aj. Umělecké divadlo uvedlo dne 24. ledna 1941 komedii Emila Vachka pod názvem Žena v pozadí. (40) Nepodařilo se mi zatím bohužel zjistit, zda šlo o Vachkovu divadelní prvotinu Ubohý blázen nebo o komedii Věrná vdova.

Koncem října 1940 uvedlo Umělecké divadlo hru studenta bělehradské univerzity Beraha pod názvem Výkřik života (Krik života). Kvůli svému židovskému původu však Berah nechtěl riskovat, že jeho hra nebude cenzurou povolena. Autor byl proto uveden jako „Bezejmenný“. Hra vyvolala mimořádný zájem publika pro své četné originální myšlenky a řešení. Za měsíc se hrála celkem patnáctkrát a třikrát s ní divadlo hostovalo v Novém Sadu. (41)

Zakladatelům Uměleckého divadla se podařilo rovněž zřídít před Sahat kulou na Kalemegdanu letní scénu, na níž hráli od srpna 1940. Hned po okupaci Jugoslávie dne 6. dubna 1941 však bylo divadlo vystaveno velkému nátlaku „zleva i zprava“. Muselo změnit repertoár, do nějž byla mj. zařazena díla B. Nušiće, Milivoje Prediće, Petra Petroviće Peciji, Stevana Sremce, Honoré de Balzaka, J. J. Bernarda, W. Shakespeara aj. (42) Protože vedení divadla (V. Starčić a J. Konjović) nechtělo ustoupit před okupačními úřady ze svých uměleckých a lidských zásad, jeho činnost byla zakázána. Stalo se tak těsně před premiérou hry německého dramatika Hermanna Sudermanna Čest koncem ledna 1943.

Kromě dvou divadel v hlavním městě státu existovaly ještě profesionální a poloprofesionální scény nebo amatérské soubory a kočovné skupiny také v ně-

kolika dalších městech tehdejšího Srbska – v Novém Sadu, Skopji, Niši a jinde. Jejich úroveň nebyla však nijak výrazná. Uváděly nejčastěji díla folklorního rázu, která zobrazovala převážně neskutečný, nepravdivý obraz venkova. Obsahovala však lidové písně, anekdoty a některé narážky, které jim zaručovaly úspěch u polovzdělaných a pologramotných vesničanů. Ostatně i repertoár profesionálních a poloprofesionálních divadel byl více méně neživotný, bez jasné orientace, umělecký chudý a nemoderní, zastaralý. V uváděných hrách často chyběla pravda a nedostávalo se v nich fakt, neodrážela se v nich každodennost společnosti a otázky, které diváka zajímaly. Nebyl nijak spjat s kulturní současností, s kulturními potřebami publika.

Domácí dramatická literatura se v uvedených podmínkách nemohla a také nerozvíjela nějak intenzivně a nedosahovala nějakých výraznějších uměleckých výsledků. Bylo málo děl domácích autorů, která vzbudila opravdový zájem publika. K nim patřila především dramata charvátského tvůrce Miroslava Krleži, divadelní texty Dušana S. Nikolajeviče a meziválečné komedie Branislava Nušiče.

V meziválečném dvacetiletí se na bělehradských scénách vystřídala řada vynikajících hereckých osobností, jakými byly kromě již uvedených např. Milorad Gavrilović, Sava Todorović, Svetislav Dinulović, Dobrica Milutinović aj., z hereček pak Češka Marie (Mara) Tábořská, která hrála v Národním divadle celých čtyřicet let, Žanka Stokićová, Boža Nikolićová, Roksanda Lukovićová, Ljubinka Bobićová, Desa Dugalićová aj.

Ruští emigranti přispěli k rozvoji srbského meziválečného divadla nejen jako režiséři, nýbrž také jako činoherní i operní a baletní scénografové a kostymografové. Patřili k nim např. malíř Leonid Brailovskij (1862–1937), návrhačka kostýmů Rima Brailovská, dále Vladimir Žedrynskij, Ananije Verbickij, Vladimir Zagorodnjuk, z domácích se pak o rozvoj divadla zasloužili scénografové Jovan Bijelić (1886–1964), Milica Beševićová (1896–1941), Milica Babićová (1909–1968), Miomir Denić, Stanislav Beložanski aj.

Počátkem roku 1930 vyšel v bělehradském tisku článek, v němž se psalo mj. také o kulturní úloze devíti tisíc ruských emigrantů v Jugoslávii. Ruská emigrace žijící v Bělehradě rozvíjela kulturní aktivitu např. v Ruském činoherním divadle pro lid, které působilo ve svém Ruském domě cara Nikolaje II. od roku 1933 do 2. světové války. V čele divadla stal Alexandr Filipović ČEREPOV (1893–). První pokusy o divadelní představení v ruštině však učinila již první emigrační vlna bezprostředně po roce 1917. Podnětem k divadelním aktivitám byla rovněž pohostinská vystoupení více než dvou desítek emigrantských skupin MCHAT v Bělehradě v první polovině 20. let.

A. F. Čerepov, rodák z Litvy, byl absolventem moskevských uměleckých škol. V roce 1924 přišel do Rigy, kde o dva roky později zahajoval činnost Národního divadla v tomto lotyšském hlavním městě. Pak působil v Německu, Polsku, Rakousku a v Československu, kde podle dostupných pramenů naposledy vystoupil 26. března 1929. Pravděpodobně odtud přišel do Srbska, kde v Bělehradě vy-

stoupil poprvé 28. dubna 1929. Ve svém repertoáru, s nímž vystupoval rovněž v mnoha dalších jugoslávských městech (Záhřeb, Cetyně, Skopje aj.), měl verše S. Jesenina, A. Bloka, A. S. Puškina, úryvky z *Idiota*, *Bratří Karamazovových* a *Višňového sadu*. S herci Ruského divadelního kroužku nastudoval a koncem listopadu 1929 uvedl ve své režii drama A. K. Tolstého *Smrt Ivana Hrozného*, v němž hrál rovněž hlavní úlohu.

Čerepovovy zásluhy o rozvoj srbského divadla a kultury vůbec spočívají mj. rovněž v tom, že založil Divadelní školu, která trvala půldruhého roku a kterou kromě Rusů navštěvoval rovněž značný počet srbských studentů. Spolu s Michailem KARAKAŠEM (1887–1937) natočil v roce 1931 filmovou komedii, v níž jednu z hlavních úloh hrál lesovcký rodák Žak Konfino (1882–1975) a ruská herečka Olga Michailovna Solovjevová (1900–1974).

Největší Čerepovovy zásluhy však spočívají v tom, že ve spolupráci s hercem a producentem Duvanem Torcovem v Bělehradě založil v roce 1933 Ruské činoherní divadlo pro lid, které v prvních dvou sezónách uvedlo více než padesát premiér. Na repertoáru mělo díla ruské (Tolstoj, Dostojevskij, Gribojedov, Turgeněv, Čechov, Ostrovskij, Andrejev aj.) a světové dramatiky (Potopený zvon G. Hauptmanna a Nušičovu komedii *Truchlící pozůstali*). Druhá světová válka zastihla A. F. Čerepova jako režiséra v Niši. V letech okupace pracoval v propagačním oddělení německého velitelství pro jihovýchod. (43)

Mnohá dramatická díla domácích i cizích autorů byla v meziválečných letech stažena z repertoáru pro svůj levicový obsah. Vyvolávala totiž u publika bouřlivý potlesk nebo projevy nesouhlasu s režimem. Na protest vojenských úřadů muselo být staženo z programu např. drama Miroslava Krleži *V táboře*, stejně jako Dimičova dramatizace Čosićova románu pod názvem *Síla* i četná díla sovětské dramatiky. Bulgakovovo drama *Moliér* vyvolalo již na premiéře incident a dál se už neuvádělo. Na žádost francouzského velvyslanectví potkal podobný osud drama Andrého Birboise (?) *Můj syn ministr* údajně proto, že se vysmíval parlamentnímu systému. Jako nebezpečné pro společnost a společenský systém bylo označeno významné drama Ivana Cankara *Král na Betajnové* a nesmělo se hrát. Byla zakázána hra *Volpone* Bena Johnsona i *Strašný rodič* Jeana Cocteaua, protože „kazily občanskou morálku“.

V publikaci k 100. výročí založení bělehradského divadla (44) bohužel není zmínka o činnosti této kulturní instituce v letech německé okupace 1941–1944, kdy „žila“ ve zvláště těžkých podmínkách. Po téměř půlstoletém mlčení nyní přistoupila srbská divadelní historie ke „zmapování“ také tohoto období. (45) Jak správně poznamenal Borivoje S. Stojković (46), bělehradské Národní divadlo si v prvních letech okupace zachovalo všechny tři soubory (činohra, opera, balet) a mělo nejpočetnější herecký soubor v dějinách srbského divadla. Olga Markovićová uveřejnila cenný přehled uvedených děl srbských a cizích (převážně německých) autorů, který mj. svědčí o způsobech a stupni „spolupráce“ srbských (i ruských) herců, režisérů, ředitelů a dalších divadelníků s okupačními úřady

a o úsilí udržet na repertoáru díla domácích tvůrců (např. J. Ignjatoviće, M. Glišice, J. Steriji Popoviće, K. Trifkoviće, J. Veselinoviće, S. Nastasijeviče aj.).

Pojal jsem do svého výkladu stručnou zmínku o třech válečných sezónách bělehradského Národního divadla především proto, že divadlo a kultura okupačních let nejsou dosud bohužel zpracovány. A také proto, že divadelní umění bylo i v těžkých osudových chvílích „významnou a nedílnou součástí dějin a osudu svého národa“. (47)

POZNÁMKY

- 1 Např. Barac, A.: Jugoslovenska književnost, Zagreb 1954, Slovník spisovatelů Jugoslávie, Praha 1979.
- 2 Sto godina Narodnog pozorišta. 1868–1968, Beograd 1968, s. 50.
- 3 Tamtéž, s. 51.
- 4 Dimitrijević, K.: Dva glumca epohe – Razgovori s Milivojem Živanovićem i Rašom Plaovićem, Teatron, čís. 81/82/83, roč. XVII, Beograd 1993, s. 5–44.
- 5 Vučković, R.: Moderna drama, Sarajevo 1982, s. 565–567.
- 6 Tamtéž, s. 549.
- 7 Srpska drama, Beograd 1966, s. 323.
- 8 Wollman, F.: Dramatika slovanského jihu, Praha 1930, s. 138.
- 9 Srpska drama, Beograd 1966, s. 352.
- 10 Wollman, F.: cit. dílo, s. 138.
- 11 Srpska drama, s. 361.
- 12 Gligorić, V.: Biće pozorišta, Novi Sad 1977, s. 96.
- 13 Srpska drama, s. 364.
- 14 Vučković, R.: cit. dílo, s. 651.
- 15 Putna, M. C.: Rusko mimo Rusko, I. díl, Brno 1993, s. 50–51.
Viz též mj. Miličević, O.: Prolegomena za kreativno pamćenje-lidija Mansvjetova, Teatron, čís. 84/85/86, roč. XVIII, Beograd 1994, s. 66 n., Turlakov, S.: Ruski umetnici u Beogradskoj operi, tamtéž, s. 78–88. Viz též Katchaki, J. N.: Bibliography of Russian re-fugees in the Kingdom of S.H.S. (Yugoslavia) 1920–1945, Arnhem 1991.
- 16 Gligorić, V.: cit. dílo, s. 142.
- 17 Wollman, F.: cit. dílo, s. 166.
- 18 Mladenović, R.: Grivna. Dramske gatke III, Beograd 1929, s. 7.
- 19 Vučković, R.: cit. dílo, s. 610.
- 20 Tamtéž, s. 614, pozn. 224 dole.
- 21 Slovník světových dramatiků. Jugoslávští autoři, Praha 1984, s. 118.
- 22 Vučković, R.: cit. dílo, s. 611.
- 23 Srpska drama, s. 392.
- 24 Wollman, F.: cit. dílo, s. 110.
- 25 Tamtéž, s. 132.
- 26 Srpska drama, s. 368. Gligorić, V.: cit. dílo, s. 87.
- 27 Miljanov, M.: Primjeri čojstva i junaštva, Beograd 1901.
- 28 Gligorić, V.: cit. dílo, s. 86.
- 29 Vučković, R.: cit. dílo, s. 543.
- 30 Srpska drama, s. 376.

- 31 Tamtéž, s. 374 n.
- 32 Gligorić, V.: cit. dílo, s. 203.
- 33 Tamtéž, s. 30.
- 34 Djoković, M.: Branislav Nušić, Beograd 1964, s. 56. Viz též Zbornik Branislav Nušić, 1864–1964, Beograd 1965.
- 35 Marjanović, P.: Jugoslovenski dramski pisci XX veka, knj.1, Novi Sad 1985, s. 75–91.
- 36 Tamtéž, s. 89 n.
- 37 Gligorić, V.: cit. dílo, s. 179.
- 38 Pozorište VI, 1964, čís. 5–6.
- 39 Gligorić, V.: cit. dílo, s. 22.
- 40 Volk, P.: Pozorišni život u Srbiji 1835/1944, Beograd 1992, s. 485.
- 41 Radojković, R.: Gostovanje Umetničkog pozorišta, Teatron, čís. 81/82/83, roč. XVII, Beograd 1993, s. 93–98.
- 42 Volk, P.: cit. dílo, s. 484.
- 43 Marković, O., Čolić, D.: Aleksandar Čerepov i „Rusko dramsko pozorište za narod“, Teatron, čís. 81/82/83, roč. XVII, Beograd 1993, s. 53–58.
- 44 Sto godina Narodnog pozorišta. 1868–1968, Beograd 1968.
- 45 Marković, O.: Srpsko narodno pozorište u Beogradu u periodu nemačke okupacije 1941–1944, Teatron, čís. 84/85/86, roč. XVIII, Beograd 1994, s. 132–140.
- 46 Stojković, B. S.: Istorija srpskog pozorišta od srednjeg veka do modernog doba, Beograd 1979, s. 763.
- 47 Marković, O.: cit. dílo, s. 140.