

Dorovský, Ivan

Charvátské 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. 43-74

ISBN 802101086X (brož.)

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/122696>

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.

CHARVÁTSKÉ DIVADLO A DRAMA MEZI DVĚMA VÁLKAMI

V historickém vývoji charvátské dramatické tvorby se za přelom považuje rok 1895, kdy v Charvátsku probíhaly nejen studentské bouře a vylučování radikálních studentů z vysokých škol, nýbrž kdy také Ivo Vojnović svou Ekvinokcí (1895) začal nové období vývoje charvátské dramatiky, zbavené napodobování cizích vzorů nebo založené výhradně na motivech z lidové slovesné tvorby či z historie. Skutečný obrat ve vývoji charvátské dramatické tvorby pak znamenala Vojnovićova Dubrovnická trilogie (Soumrak, 1900, Allons enfants!, 1902, Na terase, 1902), která patří nesporně k Vojnovićovým vrcholným dramatickým dílům. V dalších několika desetiletích pak na ni podle svědectví Milana Begoviće charvátská dramatika navazovala. (1) Begović se dokonce přiznává, že jeho Paní Walewská má s Vojnovićovou trilogií mnoho společného a že po jejím napsání se objevují taková jména charvátských dramatiků jako je Srdjan Tucić, Milan Ogri-zović, Petar Pecija Petrović aj.

Přechod z jednoho historického období do druhého nikdy neprobíhá přerušením kontinuity s předcházejícím kulturním vývojem. Probíhá více jako přelévání, cezení, třídění, výběr a nové hodnocení, postupné rušení starých institucí a vytváření institucí nových (často se staronovým obsahem), jako tvorba nových uměleckých hodnot, jako navázání na dosavadní trvalé kulturní, umělecké i lidské hodnoty apod.

Vznik nového státního útvaru v roce 1918, který tvořily tři národy – Srbové, Charváti a Slovinci a četné národnosti a etnické skupiny, vytvořil zcela jiné společenské, kulturní a národnostní podmínky. Přitom ani jedna z uvedených národních literatur a kultur i kultur národnostních menšin a etnických skupin nebyla na stejném vývojovém stupni, protože se každá z nich dosud rozvíjela v odlišných podmínkách. Zatímco srbská literatura a kultura se vyvíjely v samostatném státě, v Charvátsku a Slovinsku hájily svou existenci v rámci mnohonárodního a mnohonárodnostního rakousko–uherského soustátí. Také kulturní vývoj tehdy neuznaných Makedonců a národnostních menšin (albánské, maďarské, italské aj.) byl zcela odlišný.

V Charvátsku (obdobně jako ve Slovinsku, o němž bude řeč v samostatném výkladu) došlo v meziválečném dvacetiletí k výrazným společensko–politickým, hospodářským i kulturním změnám. A ty se přirozeně odrazily také v literárním a kulturním vývoji, tzn. také v dramatické tvorbě. Hospodářský a politický život v novém státě Srbů, Charvátů a Slovinců (od roku 1929 v Království Jugoslávie) se nerozvíjel bez otřesů a zvrátů. Ty přirozeně našly svůj odraz také v charvátském meziválečném literárním procesu.

V meziválečném rozvoji charvátského divadla a dramatu proto můžeme rozlišit dvě hlavní vývojové etapy. První, která navazuje na modernu, zahrnuje léta do roku 1929, druhá etapa pak trvá do vzniku Charvátského nezávislého státu v roce 1941. Přitom každou z uvedených etap charakterizují výrazné dramatické osobnosti. Z nich uveďme aspoň Miroslava Krležu, Iva Vojnoviće a Milana Begoviće, o jejichž dramatickém díle pojednáme zde na jiném místě.

V první z uvedených vývojových etap, tj. do roku 1929 (kdy vypukla velká světová hospodářská krize), došlo k prudkému rozvoji charvátské literatury (včetně dramatiky) a umění, jenž byl vyvolán mj. pronikáním předválečných proudů a směrů z přelomu století, kdy se charvátská literatura „obrátila k Evropě“, a také ovšem tím, že se „zdanlivě šťastně realizovala“ dlouholetá myšlenka o jihoslovanském sjednocení a jednotě.(2)

V druhé vývojové etapě meziválečné charvátské dramatické tvorby se objevila nová jména: Geno Senečić, Ranko Marinković a Marijan Matković, kteří výrazně zasáhli svým dílem do vývoje charvátského divadla a dramatu po druhé světové válce. V této etapě již sice Miroslav Krleža dramaticky netvořil, jeho dramatická díla se však hrála na mnoha jihoslovanských i zahraničních scénách (mj. také u nás, jak se o tom zmíníme v samostatné kapitole o recepci jeho díla u nás) a přímo nebo nepřímo působila na tvorbu četných jihoslovanských (nejen charvátských) dramatiků.

Pro charvátskou meziválečnou dramatickou tvorbu (ostatně jako pro literární tvorbu vůbec) bylo příznačné její těsné sepětí s domácím společensko-politickým vývojem (to bylo charakteristické také pro většinu nebo pro všechny formující se národní literatury v období tzv. národního obrození), dále její „tradiční sepětí“ s divadlem a postupná „profesionalizace dramatických autorů“. A přitom všem nemůžeme pustit ze zřetele to, že většina dramatických děl byla ideově, námětově či dramaturgicky významná v době svého vzniku, ale nemusejí mít tytéž umělecké hodnoty dnes.

Na jaké domácí dramatické hodnoty mohla meziválečná charvátská dramatická tvorba navázat? To byla jedna z otázek, kterou si na počátku své tvorby položil Miroslav Krleža, jenž zjistil, že těch hodnot „nebylo mnoho“. Podle něj to bylo „něco rétoriky u Vojnoviće a něco symbolismu u Kosora“.(3) To Krleža tvrdil v roce 1928. O více než dvacet let později napsal, že z meziválečného dramatického dědictví zůstalo „všehovšudy třicet dramát“, z nichž lze podle něj „sestavit náš současný repertoár“.(4) Byla ovšem mezi nimi (třebaže k nim Krleža přistupoval s rezervou) dramata Vojnovičova, Tresičova, Tucićova, Ogrizovićova, Ivakićova, Galovićova, Petrovićova, Kosorova, Begovićova a Cankarova. A to podle něj „není mnoho, ale není to ani tak málo“.

Na Vojnovičova dramatická díla, která podrobně rozebírá Frank Wollman, navazovali další charvátské dramatici: S. Tucić, M. Ogrizović, M. Begović, J. Kosor aj. Po delším tápání a hledání motivů, myšlenek, a postupů si rozšířili přitom poznatky a zkušenosti I. Vojnoviće o přístupy, postupy a chápání německého natu-

ralismu, filozofie St. Przybyszewského, severské dramatiky (Ibsen) i L. N. Tolstého a M. Maeterlincka.

Sledujeme-li rozvoj meziválečné charvátské dramatické tvorby, musíme konstatovat, že se „rozwijela ve zvláštních podmínkách, které fakticky odpovídají podmínkám rozvoje prózy a poezie, ovšem na ně nepůsobily tak osudově jako na dramatickou literaturu“ – jak správně poznamenává Branko Hećimović. (5)

Centrem obhajoby a dalšího prosazování, zdokonalování a pěstování charváštiny se stalo divadlo. V něm se mohly realizovat všechny nové umělecké tendence charvátských dramatiků i nové režijní postupy, herecká ztvárnění, dramaturgické představy o repertoáru i názory na scénu a výpravu.

Moderna přispěla k tomu, že do charvátského divadla pronikly prostřednictvím děl domácích i zahraničních autorů některé nové názory a postupy. Moderna aktualizovala divadlo jako literární tribunu, postupně je zbavovala diletantismu, dotvářela je obsahově a hlavně profesionálně.

Divadlo bylo ostatně spjato s literaturou od samého začátku své existence. Působili v něm literáti jako dramaturgové nebo jako intendanty. Tak např. roku 1921 nastoupil do záhřebského Charvátského divadla jako intendant básník, literární kritik a překladatel Julije BENEŠIĆ (1883–1957), který byl výborným znalcem jazyka. Benešić prosazoval jak díla domácích autorů, tak také díla světové dramatiky. Po svém nástupu k šestiletému intendantství J. Benešić napsal: „**Toto divadlo je povoláno být naším divadlem, tzn. přinášet to, co my produkuje-me. Naše vydavatelství, které nevydává naše výrobky, není naše, naše noviny, v nichž nejsou zprávy z Charvátska, nejsou našimi novinami, naše divadlo, které uvádí pouze překlady a stále jen překlady, není naším divadlem**“. (6) V letech 1921–1927 se Benešić stal hnací silou charvátského divadla a díky své systematickosti a organizačním schopnostem se vypracoval v jednoho z nejvýznamnějších jihoslovanských intendantů první poloviny našeho století. Za jeho působení se v záhřebském divadle díky Branku Gavellovi (byl šéfem činohry v letech 1922–1924) plně prosadila dramata Miroslava Krleži, díla Konjovićova, Baranovićova, scénické návrhy Ljuba Babiće aj. Působil zde v té době jako hudebník a autor Milan Sachs a mnozí další.

V meziválečném období, zvláště pak v letech Gavellova a Benešićova působení, došlo k dalšímu výraznému sepětí literárních tvůrců s divadlem. Byla uvedena četná avantgardní díla, např. drama Propast (1919, Bezdán) Ulderika Donadiniho, Kosorova Nepřemožitelná loď (1920, Nepobediva ladja), groteska Půlnoc Josipa Kulundžiće (1921, Ponoč) aj. Následovalo uvedení Krležovy Golgoty (1922) a dalších jeho děl a rovněž dramata T. Strozziho, M. Begoviće a K. Mesariće. Někdy se uvedení Krležova Michelangela Buonarrotiho (1925) považuje za konec charvátského literárního expresionismu, jehož zvláštnosti jsou výrazné právě v dílech M. Krleži a Augusta Cesarce. Po skončení expresionismu se v meziválečné charvátské literatuře začalo prosazovat konstruktivisticko-absurdní drama, jež bylo ovlivněno L. Pirandellem. (7)

V divadlech působili mnozí spisovatelé jako dramaturgové, režiséři, lektoři, ředitelé či asistenti režie a dokonce i jako herci nebo zpěváci. Zvláštní značně početnou skupinu pak tvořili ti literární tvůrci, kteří o divadle a dramatice psali. Sepětí spisovatelů s divadlem bylo patrné mj. také z repertoáru nejen záhřebského, nýbrž také osijeckého, splitského nebo varaždinského divadla i mnoha ochotnických scén, v nichž převládala díla domácích dramatiků.

S rozvojem meziválečného charvátského divadla a dramatu je spojen rozvoj režijních požadavků a zvláštností, hereckých a inscenačních postupů a přístupů. S divadlem jsou spojeny také četné diskuse a polemiky. K prvním střetům došlo mezi M. Krležou a Josipem Bachem hned v prvním poválečném roce. (8) J. Bach byl všestranně nadaný ředitel, intendant, herec, režisér a dramaturg, který zanechal výrazné pozitivní stopy svého působení v záhřebském divadle.

Na režisérskou a hereckou práci J. Bacha navázal „fanatik umění, formy a stylu“ Ivo Raić, který se po několikaletém působení v zahraničí vrátil do Záhřebu. Jestliže Raić překonal Bacha, pak „impulzivní a temperamentní“ Branko Gavella vytlačil příliš citlivého Iva Raiće. Kromě uvedených režisérů působili krátkodobě v Záhřebu v první etapě jako režiséři také ruský emigrant Jurij Erastovič Ozarovskij, dále Tito Strozzi a Alfons Verli. (8a)

V meziválečném období působili v záhřebském divadle rovněž četní výtvarní umělci jako scénografové. Byli mezi nimi např. Tomislav Krizman a jeho nástupce Ljubo Babić, dále např. Sergije Glumac, Krsto Hegedušić, Marijan Trepše a ruští emigranti Pavel Froman a Vasilij Uljanišev. Z nich nejdéle tu profesionálně působili M. Trepše a Lj. Babić. Poslední z nich působil v divadle v době, kdy tu režíroval Branko Gavella. Jejich několikaletá spolupráce zejména při uvádění her Miroslava Krleži, ale i her Shakespeareových, Shawových, Vojnovičových či Pirandellových, přinesla své výrazné výsledky.

Je přirozené, že ani intendantská, ani režisérská práce by nepřinesla požadované umělecké výsledky bez dobrého hereckého souboru. V ansámblu záhřebského divadla vyrostlo mnoho hereckých osobností, z nichž jmenujme Belu Krležovou, Marii Růžickovou–Strozziovou, Ninu Vávrovou, Ignjata Borštnika, Iva Raiće, Tita Strozziho aj.

V prvním poválečném desetiletí byla v Záhřebu vedle Národního divadla, o němž hovoříme, otevřena koncem roku 1923 také malá scéna. Kromě toho tu působil ochotnický soubor při Matici charvátských divadelních ochotníků, dvakrát byla otevřena herecká škola a hostoval tu MCHAT pod vedením K. S. Stanislavského, vídeňský Burgtheater a další vídeňské divadelní soubory, židovské divadlo Habima aj. a řada zahraničních umělců.

Kratší či delší dobu nebo s přestávkami působil mezi válkami také divadla v Osijeku, ve Splitu a ve Varaždinu a ochotnické skupiny v Karlovcích a v Dubrovniku. Z nich nejstarší je osijecké divadlo (zal. 1907), které se koncem 20. let spojilo s divadlem v Novém Sadu. Také jejich repertoár neměl provinční charakter.

Tak např. v Osijeku byli v roce 1929 uvedeni Krležovi Páni Glembayové a mělo tu předpremiéru také Krležovo drama *V táboře* v režii Djordja Petroviće.

Myšlenky sjednocení Srbů, Charvátů a Slovinců v jednom státním útvaru i odpor proti němu se odrazily přirozeně také v literatuře, v dramatické tvorbě i v umění. Nechybějí v nich ovšem mýty o Srbsku, ani velebení Ilýrů, ba dokonce ani militarismus, pacifismus a hlásání bratrských vztahů mezi Srby a Bulhary (např. v dramatu Srdjana Tuciće *Osvoboditelé*, 1918), v němž ukázal na „nesmyslnost války srbsko-bulharské roku 1913“. (9)

Dramatik Djuro DIMOVIĆ (1872–1966) je sice Srb, je to však tzv. dvojdomy autor, jenž patří do dějin jak srbské, tak také charvátské literatury. Žil a působil dlouho v Záhřebu. Byl přesvědčen, že se současná dramatická tvorba může rozvíjet na základě motivů z lidové poezie. Hned v prvních dvou poválečných letech (1918–1919) mu Matice charvátská vydala dvě jeho hry: *Kralevic Marko* a *Vojvoda Momčilo* a dvě tragédie *Baš Čelik* a *Sv. Ignatij*.

Hra *Pravá ocel* (1925, *Baš Čelik*) byla založena na motivu z lidové poezie. Podle B. Gavelly, který ji režíroval, byla národní formou, „obsahovala kus naší duše, našeho života“, byla symbolem, „který žije v lidové tradici, chcete-li, v lidové poezii“. (10) Národní prvek tedy tvořil myšlenku dramatu. Jeho jazyk byl kombinací lidového jazyka a moderních výrazových prostředků. Byl syntetický, stejně jako byla syntetická myšlenka a stavba hry.

V textu o vojvodovi Momčilovi se Dimović pokusil spojit svoje „prožitky a svoje chápání Shakespeara a lidové poezie“. Kritika jej však nazvala „monumentalistou“, který se po vzoru sochaře Ivana Meštroviće chce stát „jugoslávským Shakesparem“ tím, že vše, co je v lidové poezii, chce prosadit do literatury a divadla. Kritika mu však vytýkala, že zdaleka neuspěl při výstavbě postav, které „vůbec netvoří lidé, nýbrž pojmy a loutky“. (11)

Kromě her, čerpajících náměty z lidové slovesné tvorby se však objevily také hry, jež reagovaly na mezinárodní události v Evropě. Tak např. „literárně-politická satira“ dvojdomeho Nika BARTULOVIĆE (1890–1943) *Mor* (1919, Kuga) nazvala bolševismus morem. Vyvolala četné protichůdné reakce a na její premiéře se mj. hlasitě pískalo. (12)

Politicko-propagandistické zabarvení mají hry a politické pamflety Slovinke Zofky Kvederové-Jelovškové (Demetrovićové) psané srbocharvátsky. Vyzvedá v nich příliš myšlenku jugoslávství a sjednocení (např. v dvoudílném dramatu *Vnuč královice Marka* (1922, *Unuč kraljevića Marka*).

Ve svých mystériích *Madona z Bistrice* (1921, *Madona Bistrička*) a *Kristus na cestě* (1922, *Kristuš na cesti*) se Tomislav Prpić nejistě, tápavě a neurčitě pohybuje mezi vírou a naivně chápaným komunismem. Mystická *Madona* měla překonat „chaos pozemských zájmů a povést lid do království vyšší harmonie“. (13) Postava malíře Krunoslava Horvata ztrácí víru v život a končí sebevraždou. Podle F. Wollmana toto Prpićovo mysterium se zjevením Panny Marie „není ani méně dramatické, ani méně logické, ani méně lyricky ideologické než moderní mystéria

pod vlivem futuristickým, hlavně ruským“. (14) Všechna uvedená dramatická díla odrážela značně neurčitě, umělecky nedokonale, často neurčitě a zamlženě, politickou a ideovou situaci té doby.

Nepřímým ohlasem dilemat doby je značně naivně působící dramamatický obraz Alanku (1919), na který navázala skica Boža Lovriće (1881–1953) Sin (1922, Syn). Je to ovšem nedotažený, nedopracovaný text bez konkrétnějšího určení místa a času děje.

Zejména v prvním desetiletí po roce 1917 dominoval v charvátské literatuře a v dramatické tvorbě expresionismus. Projevil se v mnoha dílech četných dramatiků, např. J. Kosora, M. Begoviće, J. Kulundžiće aj. (15) Do vývoje charvátského divadla a dramatu v té době výrazně zasáhl Miroslav Krleža.

Krleža jako dramatik se ovšem projevil již v letech první světové války, kdy napsal jedenáct dramatických textů, jež tvoří tzv. cyklus legend. Tvoří jej kromě Legendy, jež vznikla v roce 1913, ale vyšla o rok později, Maškaráda, Salome (obě 1914), Sodoma, Slečna Lili, Utopie, Mrtvolky, Na Štěpána krále (Kraljevo) a V předvečer (vše 1915) a dále Charvátská rapsodie (1917) a Kryštof Kolumbus (1918). Současně s prací na textu Kryštof Kolumbus Krleža pracoval také na legendě o Michelangelu Buonarrotim. (16)

Dříve než pojednám o Krležových hrách, jež vznikly ve 20. letech a v nichž směle, otevřeně a kriticky promluvil o válce na bojištích Haliče, považuji za nutné se aspoň stručně zmínit o dramatických textech Krležova prvního cyklu, majícího převážně symbolisticko–expresionistickou povahu.

O Krležově dramatickém debutu Legenda piší někteří divadelní historici (17) jako o „novozákonní fantazii ve třech obrazech“, v níž ústřední postavou je snílek a idealista Ježiš Kristus. Krleža se tu pokusil demystifikovat tuto biblickou legendu a „zlidštit“ vztah Maří Magdalény ke Kristovi.

Některé obsahové prvky i umělecké postupy, jichž Krleža použil v Legendě, se pak objevují v různých modifikacích také v dalších jeho dramatických textech tohoto cyklu (zejména Maškaráda, Adam a Eva, Kryštof Kolumbus, Michelangelo Buonarroti).

Podobně jako v Legendě jde také v nich o vztah jedince a kolektivu, osobnosti a masy, subjektu a objektu. A také o demystifikaci biblických verzí.

Krležův umělecký přístup k dramatickému ztvárnění biblických legend byl nesporně ovlivněn H. Ibsenem, A. Strindbergem nebo F. Wedekindem. Můžeme např. vystopovat některé postupy a souvislosti se Strindbergovým naturalismem. (18) Je nesporné, že Krleža využil znalostí tehdejší evropské dramatiky. M. Vau-potić např. označuje Krležovu Maškarádu jako literární parafrázi commedie dell' arte. Znalci jeho díla však správně upozorňují na to, že lyrické prvky, příznačné pro symbolistickou estetiku, jsou v prvních Krležových dramatických legendách odlišné od maeterlinckovsko–wildeovské symbolistické lyriky a poetiky. (19) Postupně pak Krleža přechází od symbolistických postupů k expresionistické dra-

matické struktury, pro níž vidí vzory zejména v německém expresionismu a v severské dramatičce.

V pořadí čtvrtý Krležův uveřejněný dramatický text, jímž je *Na Štěpána krále* (Kraljevo), nezpracovává biblický příběh. Projevují se v něm některé nové prvky Krležovy dramatiky, především tzv. vizuálnost, jež se postupně stala příznačným rysem všech dalších Krležových „expresionistických“ legend. Je patrná např. hned z úvodního autorova komentáře. (20)

Dramatická legenda *Charvátská rapsodie* je dějově značně podobná hře *Na Štěpána krále*. Je to Krležovo vidění jeho tehdejší „charvátské vlasti“. Vlak maďarských železnic uhání v květnu 1917 stále rychleji a rychleji. Je plný nemocných a bezmocných dětí, žen, válečných invalidů, námořníků a lidí nejrůznějších profesí. V závěru hry se objeví symbolická postava kostlivce, „charvátského génia“, jako vlakvedoucího vlaku *Charvátska*, kerý boří vše, co je spjato se starou vědou, falešnou morálkou, vojenskou mašinérií. Vlak se žene za světlem slunce.

Vidinu nového světa objevením *Nové země* rozvádí Krleža v legendě *Kryštof Kolumbus*. Bezprostředně po přistání však dojde ke konfliktu mezi admirálem Kolumbem a skupinami otroků, důstojníků a námořníků. Lidé touží po osobním prospěchu z objevu, zatímco admirál už přestává věřit ve svůj objev a touží po dalších cestách. Opět je tu motiv jedince a kolektivu.

Krležův *Michelangelo Buonarroti* zachycuje tragiku i krásu tvůrčího nadšení a zanícení, vnitřní neklid, pracovitost i pochybnosti tvůrce. Podle Slavka Batušiče (21) není Krležův *Buonarroti* portrétem umělce, nýbrž „pratytem a nadtypem všelidského tvůrce, kterým je člověk“, že je to „symbol zápasu člověka tvůrce se sebou samým a zároveň s pozitivními doklady a výsledky tohoto zoufalého zápasu“. (22)

Cyklus Krležových dramatických legend, monodramat či aktovek uzavírá text *Adama a Eva*, v němž Krleža ukázal na vlastní pojetí vztahu muže a ženy, na které upozornil již v *Maškarádě* a koncem 20. let pak také v psychologickém dramatu *Léda*, na jejich odlišné psychické založení. Zatímco žena citově strádá, muž je jí obviňován z nedostatku lásky. Ve chvíli, kdy dojde k citovému přerušení vzájemného vztahu, vyskočí Eva z okna hotelového pokoje, v němž se děj odehrává. Později totéž učiní Adam – vyskočí z jedoucího vlaku. Po smrti se opět sejdou a všechno se opakuje v uzavřeném kruhu. Podle M. Miočinovićové se legenda o Adamovi a Evě liší od ostatních legend tohoto cyklu mj. tím, že se v ní děj rozvíjí plošně, horizontálně, v uzavřeném kruhu tak, aby byla patrna nekonečnost konfliktu. (23)

V jednotlivých dramatických legendách tohoto cyklu se některé ustálené motivy opakují v různých modifikacích, objevuje se v nich alter ego hlavních postav, demystifikují se biblické příběhy nebo jiné legendy. Mají převážně výpravný charakter, jsou dynamické a jejich součástí je značně podrobný Krležův komentář, který měl usnadnit čtenáři jejich pochopení a režisérům jejich realizaci na scéně.

Josip Bach počátkem roku 1919 sice nazval Miroslava Krležu „nejsmělejší dramatickým básníkem“ (název článku), zároveň však vyjádřil své pochybnosti o možnosti realizovat na „přiliš primitivní“ scéně, která je „teprve v plenkách“, jeho dramatické texty z prvního cyklu, o němž jsme výše hovořili.

Porovnáváme-li Krležovy texty z jeho prvního dramatického cyklu s dramatickými texty jiných charvátských soudobých dramatiků, zjišťujeme, že se neodlišují pouze obtížností scénické realizace, nýbrž např. mimo jiné také tím, že se Krleža neдрží tehdejších ustálených zvyklostí.

Miroslav Krleža se však jako dramatik nadále vyvíjel. Vedle toho, že jej nechápalo tehdejší charvátské (jihoslovanské) literární dramatické prostředí, však v jeho dalším vývoji sehrála svou rozhodující úlohu jeho ideová orientace. V prvních letech po I. světové válce totiž převládalo ještě nacionalisticko-romantické nadšení a dramatická tvorba byla zatížena rétorikou. Postupně se však v dramatických textech začaly objevovat některé nové prvky, podnícené novým viděním tvůrců i novými proudy evropského umění a jeho chápání (např. expresionismus). Tyto nové prvky (včetně politických a společenských změn) se nejvýrazněji odrazily právě u Miroslava Krleži.

Když se pak v roce 1927 Ljubomir Maraković „pokusil bilancovat“ na téma expresionismus, doslova napsal, že Krležovým Panem (1917) expresionismus v Charvátsku začíná a uvedením jeho Michelangela Buonarrotiho v záhřebském Národním divadle v roce 1925 končí. (24) Nedomnívám se však, že by bylo možné v literárním procesu takto určovat začátek a konec nějakého směru, stylu, slohu apod. Maraković dokonce psal, že před expresionismem „jsme neměli drama“ nebo že expresionismus „obrodil drama“. To ovšem nijak neznamená, že se expresionistické prvky neprojeví také v dílech jiných charvátských (a vůbec jihoslovanských) dramatiků té doby (např. u M. Begoviće, J. Kulundžiče, K. Mesariće, T. Strozziho, A. Muradbegoviće aj.).

Teatrologové se zatím shodují v tom, že ve vývoji Krleži jako dramatika je patrná nejen kontinuita, nýbrž také určitá příbuznost a blízkost, která je některými literárními historiky označována jako „dramatický kruh“. Po I. světové válce Krleža navázal na svůj symbolisticko-expresionistický dramatický cyklus třemi dramaty, v nichž jsou sice stále ještě patrné četné expresionistické prvky, hry však mají převážně realistický charakter. Jsou to hry Halič (1920, Galicija, v roce 1934 přepracováno pod názvem U logoru=V táboře), Golgota (1922) a Vučjak (1923).

Drama Halič (Kroatenlager-fragment z cyklu Charvátský bůh Mars) tvořilo původně jakýsi koncept, z něhož se zrodilo drama V táboře. Autor značně změnil koncepci osob i průběh děje tak, že dílo získalo na impresivní dramatické působnosti, reálnosti a psychologické intenzitě. Děj dramatu se rozvíjí na haličské frontě na podzim roku 1916 ve válečném táboře divize polního maršála von Hahnencampa těsně před nečekanou protiofenzívou ruských vojsk. V dramatu je válečná realita zachycena v jejím působení na svědomí člověka. Realisticky objektivované obrazy války sice ve hře sotva najdeme, jsou v ní pouze některé působivé

detaily válečného stavu, které jsou součástí oné atmosféry, v níž se odvíjí drama vědomí a svědomí.

Válka je v dramatu ukázána jako loupež, násilí, vražednost a pustošení. Psychické zhroutilí mladičkého kadeta Horvata, který dostal rozkaz popraviti nevinnou stařenku, jež ve spravedlivém hněvu plivla dáme z vysoké společnosti do tváře, je výrazem vzpoury proti zvířecosti a zločinu války. Ztrátou Horvatova svědomí a lidské důstojnosti se Krležovo drama nejpůsobivěji a nejmocněji vyjádřilo proti válce.

Sotva plnoletý kadet Horvat je idealista a snilek. Klavírista, jehož jemné prsty hrály akordy J. S. Bacha a S. Rachmaninova, se musel stát katem bezmocné staré ženy. Vedle Horvata se již v prvním jednání divák seznamuje s advokátem dr. Gregorem a s frázistou dr. Pubou Agramerem. Do protikladu k Horvatovi a Gregorovi staví Krleža kromě zloděje uměleckých obrazů Agramera také německého nadporučíka Waltera, perverzního homosexuála a válečného omezence, který dal onen osudný rozkaz Horvatovi. (25) Postavy kadeta Horvata a dr. Gregora představují autorovu známou antitezi idealismu a racionalismu. Dramatické rozpětí je Krležou dáno téměř výlučně ve vnitřních proporcích. „Drama tu roste“, napsal Eli Finci, „jako když voda kлокotá v hermeticky uzavřeném kotli“. (26) Dr. Gregor, na rozdíl od Horvata, dovede vycítit veškerou složitost doby. Proto patří k aktivním postavám v Krležových dramatech. Je to jedna z výjimečných kladných postav v celé charvátské moderní dramatické tvorbě, „která se nebojí podívat pravdě do očí /.../ a která ví, že individualistickými činy a odporem k válce nic nevyřeší“. (27)

Do dramatického zobrazení ohavnosti války, do ostré kritiky morálního úpadku a tuposti agramerských šlechticů, omezenosti a surovosti důstojníků je vložena už známá Krležova vize o tragickém osudu charvátského národa, která je trvalou součástí jeho literárního díla a jež zní jako pointa už v jeho Charvátské rapsódii: „Abychom se vlekli za charvátskými ústupy svázáni jako psi za táborovými vozy: se staženými ocasy, s řetězem na krku, olizující teplou, lepkavou lidskou krev.“

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

Miroslav Krleža musel proto na svůj debut na divadle čekat další dva roky. Dne 3. listopadu 1922 uvedlo Charvátské národní divadlo jeho drama Golgota. Děj hry se odehrává před velikonočními roky 1919 ve velkých loděnicích někde ve střední Evropě. V názvu Golgota není obsažena myšlenka díla. Autor jím chtěl symbolicky označit životní osud těch revolucionářů, kteří se v prvních letech po I. světové válce stali oběťmi osvobozeneckých myšlenek lidstva.

V dramatu je zachycena diskuse o významu a smyslu stávkového boje, různé formulované názory jednotlivých dělníků, jejich představy o budoucím uspořádání společnosti. Je tu demagogie, sobectví, zrada, slabošství i zbabělost. Do děje však vstoupí také postava Doktora, zrádcovo druhé já, jeho alter ego. Zardousí Kristiá-

novo (tj. zrádcovo) dítě, na které jeho otec přísahal, že je nevinný, a tragédie člověka-zrádce se uzavírá.

Krležova Golgota je drama neobyčejně dynamické a působivé. Podle kritika M. Nehajeva je to drama o „křížové cestě myšlenky“. Takové dílo mohl podle něj napsat pouze velký básník a dramatik, který tak zahájil novou stránku chorvátské literatury.

Koncem prosince 1923 se hrálo v pořadí třetí Krležovo drama z jeho expresionisticko-realistického cyklu. Byla to hra Vučjak. (28) Děj dramatu se odehrává na jaře 1918 jednak ve městě, jednak na venkově. Novinář Krešimir Horvat odchází na venkov, protože je znechucen falešnou městskou morálkou. Věří, že zde jako učitel nalezne prostředí upřímných a čestných lidí. Místo toho však nachází zlostalost a primitivismus. Horvat je zklamán, že toto prostředí neodpovídá jeho představám, postupně se však stává jeho součástí.

Na rozdíl od dramatu Golgota mají hry V táboře a Vučjak některé společné znaky. Např. ústřední postava v obou dramatech se jmenuje Horvat, jež má patrně asociovat maďarskou podobu tohoto častého chorvátského jména. V obou dramatech autor zobrazuje mladého člověka plného ideálů, které nemůže uskutečnit. Je v nich rovněž patrné výraznější, propracovanější a realističtější vykreslení postav a jejich vzájemných vztahů i jejich vztahu ke společenským otázkám.

Miroslav Krleža jako nikdo před ním zachytil s takovou „expresivní schopností milieu příznačné pro společnost naší doby“, zejména ve Vučjaku. Syntéza věrné reprodukce života a expresionismu svědčí o tom, že „všechny Krležovy umělecké emanace, ať se na první pohled jakkoli zdají objektivní a pouze sociální, nesou pečeť subjektivní, ba dokonce konfesní tvorby – tato syntéza je právě ono nesrozumitelné, to, kvůli čemuž ještě naše kritika nemohla Krležovo umění strávit“.

(29)

Všechna tři Krležova dramata (V táboře, Golgota a Vučjak), o nichž jsme tu pojednali, jsou napsána „bizarní směsí realismu a symbolismu“, ovšem každé z nich se liší základním motivem a scénickou realizací. Uzavírají však autorovo tzv. přechodné, básnicko-expresionistické období. Závěrečnou realisticko-analytickou fázi Krležovy dramatické tvorby tvoří jeho cyklus o Glembayích.

U příležitosti čtení dramatu V agonii v Osijeku v roce 1928 proslovil M. Krleža přednášku, v níž rozebral svou dosavadní dramatickou tvorbu, zejména z počátečního období. (30) Hovořil v ní ovšem také o tzv. glembayovské fázi své tvorby. Krležův glembayovský cyklus se v různých studiích a pojednáních často srovnává s takovými díly z evropské literatury, jako jsou Buddenbrookovi Thomase Manna, Rodina Thibaultova Rogera Martina du Gard, Sága rodu Forsytů Johna Galsworthyho, Balzakův Otec Goriot, Bratři Karamazovovi F. M. Dostojevského, Golovlevské panstvo M. J. Saltykova-Ščedrina, Podnik Artamonových Maxima Gorkého aj. (31)

Svůj cyklus vytvořil M. Krleža podle tzv. rodinného románu, který známe z literatury minulého a našeho století. Rozdíl vidí někteří kritici pouze v tom, že ne-

zvolil nejtýpější otevřenou formu románu, nýbrž uzavřenou formu novely a dramatu. M. Matković poznamenává, že i přes zdánlivou fragmentárnost Krležových nedokončených próz jejich autor podává „plastický mozaikový obraz“ glembayovského rodu. (32)

Ačkoli glembayovský cyklus je cyklem o „vzestupu, rozkvětu, pádu a rozkladu fiktivního rodu Glembayů“, Krleža přesně určil časově i místně, kdy se děj dramatu odehrává: Páni Glembayové v roce 1913, V agónii v roce 1922 a Léda v roce 1925. Přitom děj všech tří dramát je situován do Záhřebu. Prostředí, které drama zobrazují, typologie postav a jejich vzájemných vztahů, přísně a důsledně užívaná životopisná faktografie (fakticky fiktivní), žargon tzv. agramerismu – to všechno nás nutí k sociologicko-psychologickému přístupu a výkladu Krležových dramát z glembayovského cyklu. (33)

Do popředí glembayovské dramatické trilogie vystupuje drama Páni Glembayové. Děj se odehrává v průběhu jedné noci. Druhé dějství o půl hodiny později, než první. Vrcholí oslava k výročí založení firmy Glembay Ltd. Company. Syn starého bankéře z prvního manželství dr. Leone Glembay v rozhovoru se svým otcem a s dr. Silberbrandtem mj. odhaluje, že Silberbrandt je milencem Glembayovy druhé ženy. Leone klade otci řadu nepříjemných otázek a nakonec odhalí, že Glembayovým světovým názorem je byznys. Generální ředitel Glembay podlehne infarktu.

Třetí dějství se odehrává u lože mrtvého Ignjata (Naciho) Glembaye. Leone pokračuje v odhalování skutečných tváří jednotlivých členů Glembayů a jejich přátel. Drama vrcholí dialogem mezi Leonem a baronkou Castelliovou, která se přiznává, že je děvka, která ho před dvaceti lety svedla. Baronka nezakrývá, že její „glembayovské manželství byla finanční transakce“. A když se doví, že firma zkrachovala, označí Glembaye za vrahy a falešné hráče.

Na rozdíl od široké palety typů v Pánech Glembayích je druhé drama cyklu V agónii méně výrazné. Má dosti odstíněné tóny hry komorního tria. Hlavní party hrají baron Lenbach, „rodem pán a osudem žebrák a opilec“, dr. Ivan šlechtic Križovec a baronova manželka Laura Lenbachová. V rozhovoru mezi ní a dr. Križovcem v prvním dějství dochází k vymezení jejich zájmů a charakterových rysů. Do děje prvního jednání vložil autor epizodu s manikérkou Madeleine Petrovovou. V závěru prvního jednání se baron Lenbach zastřelí.

Druhé dějství dramatu V agónii se rozvíjí v bytě přeplněném „nábytkovou konfúzí několika generací, s výraznými rysy tří rodin“. Celé dějství je vlastně pouze dialog mezi Laurou a Križovcem, který medituje nad smrtí barona Lenbacha. Križovcovým jediným ideálem je dosažení skvělého společenského postavení za jakoukoli cenu. (34)

O třicet let později (1958) Krleža změnil konec druhého jednání a dopsal třetí akt, v němž uvedl novou postavu policejního adjunkta. V třetím jednání je dokonale vykreslen obraz dr. Ivana Križovce, který hájí a chce zachránit svou milenkou.

Po Lauřině falešném přiznání, že zastřelila svého manřžela barona Lenbacha, začne policejní vyšetřování. Když pak Laura procitne ze svého „ošklivého snu“ a odhalí Křiřzovcovu bezcharakternost, sáhne po revolveru a spáchá sebevrařdu.

Závěrečnou část Krležovy glembayovské trilogie tvoří Léda, jejířž podtitul zní, řže je to „komedie jedné karnevalové noci o čtyřech jednáních“. Vypráví o celkovém morálně intelektuálním rozpadu charvátské aristokracie.

Hra začíná dialogem Melity, manřželky velkopřumyslníka Klanfara, a rytíře Olivera Urbana, „bývalého velvyslanceckého rady a budoucího stevarda na lodích“. Po chvilkovém milostném vzplanutí vedou rozhovor o modelu Lédy. „Obrovská stříbrně řšedá kompozice Lédy s labutí“ v Aurelově pokoji poutá pozornost také v druhém dějství, jeřž je vlastně intimním dialogem mezi Urbanem a Klárou.

V třetím dějství Melitin milenec Aurel sdělí dalšímu jejímu intimusovi Oliveru Urbanovi, řže Melita je v jiném stavu. Drama vrcholí tím, řže Klára odhalí, kdo je vlastně Urban, s nímřž prořžila intimní noc. Klára se vrací do jistoty měšťáckého manřželství s Aurelem a Melita upouští od útěku s tímto pseudoumělcem. Oliver Urban zůstává na ulici s prostitutkou. „Posledním akordem téhle smutné milostné glembayovské hry“ je hrbatá metařřka, která svými symbolickými kořšťaty smete spolu se smetím také řšpinu glembayovské přetvářky, nevěry, lži a honby za vlastním skoukromým „šťěstím“.

Jedním z výrazných rysů glembayovského cyklu je jazyk, který není napodobením agramerského řžargonu, nýbrřž zvláštřním a vlastním výtvořem glembayovských postav. Sám M. Krleřža o tom řřká: „Je pravda, a řřkám to už třřicet let, řže Glembayovci jako pojem glembayovřtiny nebo agramerismu jsou literární fikci. Tak jako jazyk mých kajkavských balad nikdy nebyl jazykem plebsu, tak také agramerismus, jakým se mluví ze scény, nikdy neexistoval.“ (35)

Zvláštřním rysem glembayovského cyklu je užití němčiny, která byla jedním z hlavních znaků agramerského vyjadřování a jeřž dosáhla toho (nejvíce v Pánech Glembayích, méně v dramatu V agónii a zcela mizivě v Lédě), co nazýváme „místním koloritem“.

Spojitosť mezi jednotlivými částmi glembayovského cyklu prozrazují mj. rovněřž zmínky o postavách nebo motivech známých z jiných Krležových prozaických nebo dramatických textů, např. zmínka o Babořce, známé z románu Návřrat Filipa Latinowicze, o staré Zygmuntoviczové, diskuse o malířství, touha po cestování, smřt na ulici aj.

Podrobněřší analýza by ukázala jak na některé společné tvůřčí mechanismy ve všech třech hrách cyklu, tak také na strukturální podobnosti, které svědčí o logické a příčinné spojitosti jednotlivých vývojových fází Krležova tvůřčího odkazu. Tak např. celým Krležovým dílem (nejen dramatickým) se tu méně, tu více zřřetelně táhne vztah muž–řžena. V Pánech Glembayích je to smyslná, chlípnná a chamťivá baronka Castelliová–Glembayová mezi několika muži, v dramatu V agónii Laura Lenbachová, snad nejlidřštější, nejtragičtější a psychologicky nejpropraco-

vanější postava v celém Krležově dramatickém díle, mezi Lenbachem a Križovcem, v komedii Léda obě manželské dvojice ve vzájemných sexuálních vztazích. Věčné téma vztahu muže a ženy nám ostatně připomene Krležovy rané dramatické vize, jakými jsou např. Maškaráda nebo Adam a Eva. To patrně vedlo D. Gasparoviće k tomu, aby napsal, že „do dramatické tkáně glembayovského cyklu je zamontováno několik dominantních komplexů: zbožně-peněžní, eroticko-sexuální, rodinný a sociální“. (36)

Kromě Krležových dramát, která jsme rozebrali, se tak či onak námětem dotýkala války také dramatická díla dalších charvátských, srbských či slovinských autorů. Mnozí charvátsští dramatici vystoupili s kritikou společenské morálky a životních podmínek, odhalovali měšťáctví a pokrytectví. Umělecky však jejich díla nedosahovala kvalit dramát Krležových.

Tak je tomu např. s Půlnocí (1924, Ponoč), J. Kulundžiće, v níž jsou prvky expresionismu a jež je stylově a obsahově nejednotná. Vždycky byla uváděná jako expresionistické drama, třebaže někteří kritici popírali její expresionistickou zbarvenost a označili ji za „grotesku, drzý balanc a mixturu zcela naturalistických akcí se symbolistickou fantastikou“. (37) Expresionistické prvky odhalíme rovněž v dramatech Augusta CESARCE (1893–1941) Objev (1921, Otkriće) a Hospoda Široké hrdlo (1921, Krčma „Široko grlo“).

Cesarcovo dramatické dílo (stejně jako jeho poezie, próza i publicistika) je těsně spjata s tvorbou Krležovou. Patří ke stejnému typu expresionistického dramatu aktivistického zaměření. Je blízké Krležovi svými lyrickými didaskaliemi a konverzačním dialogem a má podobná dramatická řešení. V Cesarcových dramatech (stejně jako v dílech Krležových) převládají pesimisticko-tragické tóny. Nedosahují však Krležových estetických hodnot a mají spíše literárně historický význam. (38)

Také v textech jiných dramatiků, např. v dramatu Propast (1919, Bezdán) a Hříčka bouře (1921, Igračka oluje) Ulderika Donadiniho (1894–1923), který byl vedle básníka A. B. Šimiće jedním z prvních propagátorů expresionismu v charvátské literatuře, najdeme četné expresionistické prvky, neboť byly ovlivněny Ibsem a Strindbergem.

Faktem ovšem zůstává, že se expresionismus nejvýrazněji projevil a odrazil v Krležových dramatech z jeho prvního a druhého dramtického cyklu, o nichž jsme již mluvili. Sám Krleža napsal, že expresionismus „jako symptom vysoce zneklidněného nervového napětí v předvečer a v průběhu I. světové války je výrazem umělecké a morální vzpoury proti těžkopádnosti ducha ve výtvarné a literární oblasti v době, která spolu s problematikou I. světové války už dávno zmizela ze scény“. (39)

V charvátské meziválečné dramatické tvorbě zůstali někteří autoři mimo hlavní vývojové proudy. Patřil k nim např. Viktor Car Emin (1870–1963), Tito Strozzi (1892–1970), Joza Ivakić (1879–1932) a někteří další, méně významní autoři (Stjepko Vrtar, Zdenka Smrekarová, Duško Palčić aj.).

O Viktoru Caru Eminu divadelní historici píšou, že „nebyl rozeným dramatikem“. (40) Psal však dramatické texty na politická témata. Jestliže byla počátkem století uvedena jeho hra *Zimní slunce* (1902, *Zimsko sunce*) ze života jeho rodné Istry, pak na ni o mnoho let později nepřímou navázal dramatickým textem *Mrtvá stráž* (1923, *Mrtva straža*), který je někdy nesprávně uváděn jako *Na mrtvé stráži*. (41) Po roce 1945 autor hru přepracoval a dal jí název *Na stráži*. Vypráví v něm tom, jaký ohlas (přirozeně negativní) měla v Istrii smlouva v Rapallu, která byla podepsána v listopadu 1923 a podle níž Zadar a některá další města a ostrovy připadly Itálii. Hra byla v té době velmi aktuální, protože vypukly studentské protestní demonstrace proti „italskému imperialismu“ a nerozhodnosti jugoslávské vlády. Hra byla kritikou již v době svého vzniku hodnocena spíše jako „národně vlastenecký akt než jako literární dílo“. (42)

Odlišnou ideovou a politickou orientaci prosazoval ve svých dramatických textech (drama *Země*) Stjepko Vrtar, zastánce Charvátské selské strany Stjepana Radiće. Podobně jako u Emina také ve Vrtarových textech převládá teze a ideologie nad uměleckými kvalitami. Obdobně tomu bylo např. s hrami Stjepana Novosela, Zdenky Smrekarové, Duška Palčiće aj.

Paralelně s uvedenými dramatickými texty vznikala ovšem také dramata, v nichž zaznívaly kritické tóny na adresu společnosti. Těžko je můžeme zařadit k nějakému proudu nebo hnutí. Takové jsou např. hry T. STROZZIHO (1892–1970). V historické tragédii *Zrinjski* (1924) „evokoval tragické osudy velmože a vzbouřence“. (43) Drama však bylo přijato s rozpaky, neboť téma bylo již dříve zpracováno mnoha jinými autory na lepší umělecké úrovni.

Strozzioho „dramatická tragikomédie“ *Prvotní hřích* (1922, *Istočni grijeh*) je psána pod vlivem Pirandellovým. Zpracovává milostně erotické téma vztahu v intelektuálních kruzích a různě kombinuje milostný trojúhelník. Navazuje tak sice na předválečnou charvátskou dramaturgii, v podstatě však přijímá konvence měšťáckého milostného dramatu. (44)

T. Strozzio rozuměl divadlu a viděl v něm živý organismus, protože v něm nejen hrál, zpíval a režisoval, nýbrž také zastával v něm odpovědné funkce (šéf činohry). Nikoli jako herec a režisér, nýbrž jako dramaturg, šéf činohry a lektor byl s divadlem spjat také Joza IVAKIĆ (1879–1932), který jako dramatik silně podléhal literárním textům. Ke svým dramatům se inspiroval náměty z literatury, která byla spjata s jeho rodnou Slavonií. Je to patrné jak v jeho prvotině *Kuběna* (Inoča, 1918), tak také např. v dramatu *Mistrová Ruža* (1924, *Majstorica Ruža*) i v pozdějších hrách z 30. let. Svými komediemi, v nichž navazoval na dílo J. Kosora, chtěl Ivakić především bavit.

Mladí dramatictí autoři, kteří vstupovali do charvátské literatury po I. světové válce, navazovali na vývoj divadla a dramatu v předcházejících dvou desetiletích. Z autorů, kteří tvořili na přelomu století a před I. světovou válkou, se mnozí v nových podmínkách „trojediného národa“, skládajícího se ze tří „příbuzných kmenů“, odmlčeli, zemřeli nebo zahynuli ve válce. Z předválečných dramatiků

výrazně zasáhli do meziválečného vývoje chorvátské dramatiky zejména Ivo VOJNOVIĆ (1857–1929), Milan BEGOVIĆ (1876–1948), Milan OGRIZOVIĆ (1877–1923), Petar Petrović PEČIJA (1877–1955) a Josip KOSOR (1879–1961). Přitom dílo každého z nich prožívalo odlišné osudy.

Nejstarší z uvedené pětice autorů byl Ivo Vojnović, který jako první prosadil v divadle „poezii symbolu a vznešenou krásu básnického slova a jenž se tak v mnohém přiblížil impresionistům. Byl v posledním desetiletí svého života oslavován jako „bard sjednocení“. Snažil se zapojit do nově vznikajících společenských a kulturních poměrů a pochopit je. Po symbolických hrách s jihoslovanskou „sjednocovací“ tendencí a po salonních komediích si získal slávu a uznání zejména svou Dubrovnickou trilogií (1902) a dramatem Ekvinokce (1895, Ekvinocij). Proto jeho dramatická díla, která vznikla po I. světové válce, byla vždy srovnávána a poměřována uměleckými hodnotami a úspěchem především Dubrovnické trilogie.

Je nesporné, že drama Maškaráda v podkroví (1922, Maškerata ispod kuplja) navazuje na jeho předcházející tvorbu, hlavně na Dubrovnickou trilogii. V Maškarádě v podkroví Vojnović zvláštním a jemu vlastním způsobem oslavuje lásku mezi ženou z lidu a šlechticem. Je to téměř sentimentální příběh umírání mladé služky Anice v domě kdysi bohatých sester Nikšinićových. „Tři hodiny masopustního scherza“ se odehrávají poslední den masopustu roku 185–. Téměř o tři desetiletí později, než měla Maškaráda v podkroví premiéru, se psalo, že je třeba k ní přistupovat jako k „poetické vizi“, odhalit v ní a sladit realistické prvky s prvky básnickými, neupřednostňovat jedny před druhými nebo dokonce dávat přednost pouze jednému nebo druhým prvkům.

Vojnovićův avantgardní dramatický text Prolog k nenapsané hře (1929) se sice svou strukturou podobá Pirandellovu dílu Šest postav hledá autora (spíše ovšem technickými detaily, např. divadlem v divadle, realitou a fikcí aj.), liší se však obsahově i dramatickým členěním. Tím je drama blízké spíše Krležovu (Adam a Eva) a Begovićovu dramatickému dílu. A je komplikovanější než dílo Pirandellovo, Krležovo nebo Begovićovo. Vojnovićova hra je hrou mozku a citu.

V Prologu, který dosud nebyl nikdy v celku uveden, se Vojnović ztotožnil s postavou Autora, kterému jiná postava (Ty) mj. říká, že „ideály se rozplynuly nebo byly vyhozeny do smetí. Dočkal ses jejich a svého krachu v definitivním poznání prapůvodního (prvopočátečního) zvířecího pudu lidí“. (45) Vojnović sice jednou řekl, že „stáří je chrámem vzpomínek“, ale Prologem k nenapsané hře toto tvrzení popírá, když mj. na otázku jedné z postav „jak se opovažuje takový stafec ještě psát“ odpovídá jí jiná postava, že „hledá nové cesty“.

Milan Ogrizović patří k těm chorvátským dramatikům, kteří byli s divadlem spjati také jako lektori, dramaturgové nebo učitelé na hereckých školách. Byl vynikajícím znalcem scénické a dramatické techniky, který se podle vlastních slov „inženýrství dramatu učil v Ibsenově škole“. Těžiště jeho díla leží v prvních patnácti letech našeho století. Zatímco byl do I. světové války za své dílo chválen

a oslavován, po roce 1918 se musel posledních pět let svého života ustavičně hájit před útoky, rehabilitovat sebe i své dramatické dílo. Jako žádný jiný autor byl totiž vystaven nenávisným útokům kvůli tomu, že jeden čas redigoval kulturní rubriku německých okupačních novin v Bělehradě. Tyto útoky vyvrcholily zvláště při uvedení jeho dramatu *Smrt Smaila-agy Čengiče* koncem roku 1919, napsané na základě *Mažuranićova* stejnojmenného eposu.

Jako voják rakousko–uherské armády na bojištích světové války Ogrizović vytěžil látku pro svou dramatickou fantazii *Zjevení* (1917, *Objevljenje*), která měla v režii Josipa Bacha premiéru ještě téhož roku. V této lyrické „snové vidině“ Ogrizović, jehož čtená dramatická díla jsou vysoce poetická, upadl do mysticismu, koketoval s impresionismem a vložil do ní příliš mnoho nálad a meditací.

Po roce 1918 Ogrizović napsal kromě již uvedených her aktovku *Neznámý* (1919, *Nepoznat*), historický obraz *První noviny* (1920, *Prve novine*) napsaný podle románu Ks. Š. Djalského, historickou aktovku *Ve Vídeňském Novém Městě* (1921, *U Bečkom Novom Mjestu*) a drama *Vlčina* (1921, *Vučina*).

Drama *Vlčina*, které autor věnoval sám sobě, není nejšťastnější komponováno. Ogrizović si byl vědom, že hra o drsném, neoblomném a samorostlém vesničanu Vlčinovi z Liky se v závěrečné části láme, takže místy pak přechází v komedii. To mu kritika vytýkala, neboť v tom viděla asociace na Petrovićovy komedie, v nichž je podobný umělecký postup zcela evidentní. Autor se však do určité míry chtěl ztotožnit s Vlčinou, který se nedá oblomit a zviklat a jenž věří především sám sobě. Dramatik i po neustálých útocích zůstával především věren sám sobě jako postava Vlčiny z jeho dramatu.

V roce 1923 Josip Kulundžić napsal: „Máme dva naše dramatiky Petroviće – Petra a Peciju. Petar je dřívější (starší), dramatik tragické lidové duše, dramatik neodhalených předtuch, dramatik bezprostředních lidí, dramatik prvotních akcí nefestí (nectností, zlovyků). Druhý je Pecija: komediograf upravených situací, loutkových akcí, věčných dvojsmyslností, ideové lehkosti a povrchnosti. Mezi Petrem a Pecijou leží kulturní poznatek: je-li komedie bezvýznamných lidí uvedena kvůli ní samé, je důležitá a významná, je to tragédie komická, dnes, kdy kulturní člověk stojí nad svým bolem s vysoce cynickým smíchem a obratným odevdáním se. Petar a Pecija: dva pohledy na svět barbarsko–primitivní a hyperkulturně cynický. Dva pohledy na týž svět: na vesničana z Liky, na náš lid.“ (46)

Uvedený Kulundžićův názor z roku 1923 nelze ovšem brát jako směrodatný při hodnocení dramatického díla Petra Petroviće Peciji, neboť neodpovídá skutečnosti. Především je nepravdivé tvrzení o tom, že v Petrovićově komediografickém díle je nějaký „hyperkulturně cynický pohled“. Výrazný úspěch jako komediograf dosáhl Petrović svou komedií *Liják* (1918, *Pljusak*), v níž zvýraznil hlavní rysy svých veseloher.

První Petrovićovy poválečné komedie však byly obsahově i myšlenkově chudé, na což upozornil již v roce 1919 po uvedení čtyř Petrovićových aktovek *Čertoviny*

(1919, Vragolije: U naviljcima, Čizme, Rod, Mala) M. Krleža, který spolu s Ivem Andrićem na protest odešel z představení.

Anekdotické Čertoviny (V seně, Čizmy, Příbuzenstvo a Holka) nesrovnatelně překonává komedie Uzel (1920, Čvor), třebaže nijak nepřevyšuje jeho Liják. Pod vlivem A. P. Čechova (zejména jeho Višňového sadu) a ruské dramatiky vůbec je napsáno Petrovičovo drama Země (1926, Zemlja), zatímco se předtím v aktovce Stojanda (1922) vrátil k realistickému dramatu z venkovského života.

Náměty ze života soudobé vesnice čerpal pro svá dramata naturalista Josip Kosor. Již svým úspěšným debutem Požár vášni (1911, Požar strasti), v němž podal sugestivní obraz střetu dvou protichůdných postojů venkovanů, si samouk a tulák Kosor získal uznání nejdříve v zahraničí (ve Francii, Československu aj.) a pak také doma. Cestoval totiž po světě a v letech 1923–1938 se trvale usadil v Londýně. Znal se nebo se přátelil např. se Stefanem Zweigem, Stanislawem Przybyszewským, Maximem Gorkým, K. N. Stanislavským, Hermanem Bahrem aj. V Požáru vášni je patrný vliv Tolstého, jehož názory a učení o neprotivení se zlu násilím se výrazněji odrazilo také v dalším Kosorově dramatu Smíření (1914, Pomirenje). Jeho prózy o charvátských vyděděncích a tulácích mu přinesly označení charvátského Maxima Gorkého. Pod dojmem četby jeho děl totiž Kosor psal.

Z dramát, která Kosor napsal již před I. světovou válkou, která však vyšla tiskem až po válce (1920, Žena, Vječnost), měla určitý kladný ohlas jeho „tragédie lidského svědomí“ (autorovo označení) Nepřemožitelná loď (1920 v režii B. Gavelly, Nepobjediva ladja), třebaže vyvolala u kritiky rovněž četné pochybnosti, údiv a nedůvěru. V ní se Kosor, který byl dotčen slabým ohlasem a chladným přijetím, pokusil zvláštním způsobem „modifikovat a transformovat jakýsi svůj matný a laický zážitek z Nietzscheova nadčlověka“. (47)

Tragédie Nepřemožitelná loď a drama Žena mají některé společné rysy. Především mají stejnou (nebo stejně špatnou) kompozici. V obou hrách je příliš fantasmagorie, bezuzdnosti a surreality. Tím chtěl autor zřejmě vyjádřit zmatek v nitru člověka, který vyvolává silný cit. „Nepřemožitelná loď mi připadá jako nějaký stopatrový dům, v němž není výtah, ani schody, ani dveře, ani vchod. Pouze ten, kdo má křídla, může do něho vejít. My obyčejní smrtelníci to však nejsme“ – napsal Milan Begović. (48) Kritika Kosorovi vytýkala „banálnost laciného filozofování“, navrhovala dokonce „loď“ torpédovat a „p. Kosora poslat do blázince“.

Drama Žena je dramatem lásky a vášně. Nejlépe je napsáno první ze tří dějství, v němž čtyři muži vášnivě hrají karty o všechno, co mají, dokonce i o Limunku, zákonitou manželku jednoho z nich. Není bez zajímavosti, že toto Kosorovo dílo mělo světovou premiéru v pražském Národním divadle (1923).

J. Kosor je autorem četných dalších her, které napsal mezi válkami: V Café du Dôme (1921, U Café du Dôme), Pod lucernou (1923, Pod laternom), Lidstvo (1925, Čovječanstvo), Rotonda (1925), tragikomedie Němý (1926, Nijemak). Ve 30. letech mělo premiéru drama Je Bůh, není Bůh (1935, Nema Boga–ima Boga) a první dějství hry Spravedlnost (Pravednost). Uvedení na záhřebské divadelní

scéně se však dočkala už zmíněna Nepřemožitelná loď. Hru Je Bůh, není Bůh pro její narážky na zkaženost, hrabivost a politiku tehdejší jugoslávské vlády sice v Záhřebu zakázali hrát, hrála se však ve Skopji a v Bělehradě.

J. Kosor viděl společenský pohyb a domácí neklid, o čemž svědčí jeho neuveřejněná Spravedlnost. Chtěl se zapojit do dění a říci k němu své zásadní slovo. „Ovšem to slovo“ – poznamenává B. Hečimović, „už nemá tu sílu, jakou mělo kdysi, když se Kosor objevil a promluvil o světě venkovanů, dělníků, Cikánů a bohémů, o světě, který znal, který mu byl blízký a pochopitelný. Tragédie Kosora jako spisovatele, jako dramatika začíná tehdy, kdy se on, nepřipraven a unáhlelý, vzdaluje od počátečních motivů a námětů, kdy na ně začíná roubovat cizí myšlenky a názory, které jsou mu snad blízké a lákavé, které se mu však nepodařilo osvojit si je do té míry, aby je mohl zvládnout, aby je mohl rozpracovat a podřídit svému dramatickému úsilí“. (49)

Nejen svým dramatickým dílem byl s divadlem těsně spjat nejdivadelnější charvátský dramatik Milan Begović, který patří k nejvýznamnějším tvůrcům mladé a střední generace (Ogrizović, Vojnović, Petrović a Kosor). Byl totiž také dramaturgem, učitelem na herecké škole i ředitelem divadla.

M. Begović si získal uznání již jako modernistický básník knihou Boccadoro (1900), kterou zahájil novou etapu ve vývoji charvátské básnické tvorby, třebaže se to nedá srovnávat s věhlasem, jaký si mezi válkami získal svými dramaty.

Podle literárního historika a kritika Antuna Barce ze všech charvátských spisovatelů Milan Begović „nejlépe pochopil význam literatury a zároveň s největším smyslem pro všechny stránky literární činnosti použil prostředky, jež čerpal ze všech možných zdrojů“. Byl nejen literátem, ale i umělcem, který dovedl pochopit aktuální problematiku doby.

Milan Begović vstoupil do charvátské literatury nejen jako básník, nýbrž také jako dramatik. Ještě do I. světové války napsal četné aktovky, scherza a dramata, z nichž stojí za zmínku kromě tří aktovek a tzv. malých komedií zejména drama Paní Walewská (1906, Gospodja Walewska) a drama Stana (1909), označené mnohem později B. Gavellou za „literárně čisté“.

Zvláštnosti Begovićovy literární (nejen dramatické) tvorby a nové cesty, kterými se sám vydává, nesporně ovlivnily charvátský meziválečný literární vývoj. Hlavním náměty jeho dramatických děl jsou vztahy muže a ženy založené často výlučně na erotickém základě. (50) Perfektně ovládal divadelní techniku psaní, znal sklony a psychiku publika, „věděl, co je divadlo a psal pro ně“.

Záhřebský teatrolog Branko Hečimović ve svých výkladech o meziválečném charvátském divadle poukázal velmi výstižně na Begovićovu důslednost ve volbě místa děje jeho literárních a dramatických děl. Jsou to především tři prostředí: dalmatsko zahorské, záhřebské a kosmopolitní (Begović působil několik let v Hamburku a ve Vídni).

Již na leteckém mítinku ve Vídni před válkou Begović promýšlel osnovu svého dramatu Svatební let (1923, Svadbeni let), kterým poněkud nešťastně začal svou

dramatickou činnost mezi válkami (kromě již zmíněných malých komedií a aktovek). Nadchl se totiž přitažlivým námětem a domníval se, že vykonstruovaný děj, který probíhá nedaleko velkoměsta a v němž vystupují mj. konstruktér a spolujednatel letecké továrny Pierre, jeho dcera Blanche, pilot Mario a mechanik Mark, přitáhne publikum. Byl však slabým ohlasem zklamán.

Zaslouženého úspěchu dosáhl Begović až teprve dramatem Boží člověk (1924, Božji čovjek), v němž živě a přesvědčivě představil dalmatské Záhoří, zvláště pro cizince přitažlivé a exotické.

Drama je ovšem nejednotné dějově a časově, je v něm příliš mnoho mystiky, náboženství a rétoriky. Jestliže přesto mělo u diváků úspěch, pak proto, že dojmají četné jeho detaily v jednání hlavních postav, např. když nemocní prosí o milost a uzdravení, nebo když se Mare rozhoduje mezi láskou a mystikou. Begović v jednom rozhovoru poznamenal, že smysl dramatu je v tom, co říká Damjan (jedna z hlavních postav), že „v cizím štěstí hledejte svoje štěstí, protože slovo káže, že kdo miluje bližního, plní zákon“.

Slávu doma i na zahraničních scénách přinesla Begovićovi jeho tragikomédie Dobrodruh před branou (1926, Pustolov pred vratima), která je považována za jeho nejvýznamnější dramatické dílo. Byl-li Begović již v souvislosti s Božím člověkem označen za tvůrce charvátské divadelní literatury, pak je Dobrodruh před branou typický divadelní text svým jazykem, invencí a dokonalostí, svou scénickou hrou i překlenutím scénických prvků. Možná také proto byl Begović právem spojován s Pirandellem. Jinak se ovšem hra zařazuje do celkového dramatického konceptu charvátské literatury první poloviny 20. let. Hru poprvé režíroval B. Gavella, který ukázal, že dramatické dílo může vyniknout nebo propadnout jedine scénickou realizací. Při sestavování dramatické kostry své tragikomédie se mohl Begović inspirovat mj. také M. Krležou.

Vedle Dobrodruha před branou získaly Begovićovi věhlas na domácích scénách, u nás i jinde v Evropě také jeho komedie Americká jachta ve splitském přístavu (1930, Američka jahta u splitskoj luci), dramatisace románu Augusta Šenoy Charvátský Diogenés (1928, Hrvatski Diogenes), drama Sanin (1929, Sanjin), napsané podle povídky A. Arcybaševa a zejména pak drama Bez třetího (1931, Bez trečega).

K dvěma předcházejícím dramatisacím románu Augusta Šenoy Diogenés Stjepanem Miletičem a Antem Benešićem přibyla jako třetí dramatisace Begovićova pod názvem Charvátský Diogenés. Jenže vznikla ve vypjaté vnitropolitické situaci. Proto byla chápána jako konkrétní narážka na střelbu a vraždy v bělehradské Národní skupštině v roce 1928, kdy byli zastřeleni Pavle Radić a Djuro Basariček, těžce raněn Stjepan Radić a kdy s lehkým zraněním vyvázli Ivan Pernar a Ivan Grandja.

Begovićova dramatisace byla přijata s nadšením i s nevráživostí. Oč v ní jde? Charvátský šlechtic a vlastenec Janković v ní vystupuje pod maskou Diogena a hlásá jeho filozofii. Jako jediný se zastává mladého páru proti intrikám šlechticů.

cké smetánky 18.stol., jejíž nešvary jsou však zcela nadčasové. Těsně před premiérou se v charvátském tisku mj. psalo, že „slova Šenoových hrdinů doléhají k uchu a srdci dnešního diváka, který soucítí se znepokojeným vlastencem Jankovičem, znepokojeným a bdělým, ale také plným naděje a víry v lepší budoucnost Charvátska. Tendence Begovićovy dramatizace je burcovat, těšit, povzbuzovat, budít smělou a rozpalovat charvátské vlastenectví“. (51)

Svou dramatizací se tedy značně apolitický Begović náhle octl ve víru politických a národnostních konfliktů. Reakce vyvrcholila zákazem hry, propuštěním Begoviče z funkce ředitele činohry (stal se středoškolským profesorem na gymnáziu) a vyšetřováním, které nařídil sám ministr vnitra.

Milan Begović se společenským a politickým motivům ve svých hrách záměrně vyhýbal. A pokud přece jen vyvolal svými texty nečekané politické reakce, pak byl vždycky ochoten se jich zříci. Tak tomu bylo např. s dramatem Snadná služba (1915), později s dramatizací Šenoova románu, po ní s dramaty Bez třetího (1931) a Štědrý večer Katice Degrelové, které bylo v roce 1938 těsně před premiérou v Bělehradě zakázáno. V tehdejší Jugoslávii nesměla být uvedena ani jeho komedie Člověk je slabé stvoření (1933, Čovjek je slabo stvorenje). Světovou premiéru však měla hra dne 11. dubna 1934 v Brně za přítomnosti autora.

Předmluvu ke své expresionistické hře Grbavica (1929, pašijová hra) psal Stjepan MIHALIĆ (1901 –) až v roce 1929, charakterizuje však velmi výstižně situaci, jaká byla v charvátské meziválečné literatuře a kultuře ve 20. a 30. letech. Mihalić psal: „My mladí jsme syti limonády v literatuře! Jsme syti evropských lokajů, máme dost navoněné romantiky! Pro nás literatura není cukrárna a žádný z nás nebude stavět vily. Odmitáme tradice, nechceme profesorštinu, nechceme Evropu ani evropské odpadky, chceme nový, svůj dnešek i zítřek. My se nedíváme na život v pyžamu z okna prvního patra. Stojíme přímo proti němu beze strachu, bez předsudků, s výbuchy pravdy v sobě. A třebaže nás znemožňují pochybné talenty, uměle vytvořené v salónních zákoutích, s razítkem na boku, obchodníci v chrámu, my pováleční a současní a budoucí víme, že v zápase s věrolomností a intrikami budeme mít konečné slovo. Zavírají nám divadla, znemožňují nás v revuích, hážou nám klacky pod nohy u vydavatelů, protože se bojí vichřice v nás. Na našich divadelních scénách a tribunách žvaní evropští mediokriti, otupují hloupostmi, dráždí svinstvy, ale nám podle programu nedávají slovo a my bychom se měli udusit sami v sobě. Zakuklené typy, ukryté za kulisami, podporované profesory a rodinnými svazky, přesvědčily publikum o své genialitě, ačkoli nejsou nic jiného než stádo imitátorů, vypočítavců a usurpátorů! A ačkoli nic nefekly a ačkoli ani nemají co říci díky povrchnosti dnešní společnosti, politickým tahanicím a vlivným ženám, dostaly se na vrchol tím, že podplatily reklamu, a tak každé nové jméno je jim trnem v oku. Oni jsou vinni, že žije lež o bezmocnosti domácí literatury. Oni jsou vinni, že jsou trhy přeplněny vagony evropských trestek. Oni jsou vinni, že talenty nemají co jíst, neboť v tom našem propkletém hnízdě je pouze Evropan a evropský imitátor člověkem! (52)

V červnu 1924 vyšlo „první číslo časopisu mladých dramatiků“ Vijenac, v němž byly otištěny dramatické texty Josipa Kulundžiće, Slavka Batušiće a Ahmeda MURADBEGOVIĆE (1898–1972). A protože chtěli, aby jejich texty měly také odpovídající scénu, usilovali spolu s dalšími dramatiky, literárními kritiky, literáty a výtvarníky o založení vlastního divadla. Noticky typu „jeden dramatik a osm intelektálů hledají herce“ nebo „deset scénických autorů hledá herce“ zřejmě parafrázovaly Pirandella. Zůstalo však pouze u deklarácí. Další vývoj divadla a dramatu poznamenala díla jednotlivců, kteří usilovali o překonání naturalismu i realismu a romanticko–patetických nálad, které se díky Ivu Vojnovićovi odrazily v charvátské dramatice.

V té době se charvátská dramatická literatura pokoušela přijmout a vstřebat výsledky evropského hledání, ale nedosáhla v tom valného úspěchu. V dramatice i v literatuře vůbec byl stále přítomen expresionismus a Pirandellův vliv. Expresionistické prvky objevujeme např. v dramatu A. Muradbegoviće Vztekly pes (1926, Bijesno pseto) a už v citované pašijové hře St. Mihaliće.

A. Muradbegović ve svém dramatu „naši krve“ (jak zní podtitul) zdůrazňuje vztah jedince a celku a fandí „našemu jedinci“. Podle B. Hečimoviće je jeho drama „založeno na střetu masy a odvrženého jedince, který se ve své nenávisti mění ve vztekého psa“.(53) Dramatu se vytykala malá sevřenost, naturalistické zabarvení, nedostatečná spojitost se sociální tematikou a tendencemi.

Spojitosť se společenskými tendencemi je naopak patrna v již vzpomenuté pašijové hře St. Mihaliće, která v mnohém připomíná rané dramatické texty M. Krleži. V této „volné básnické imaginaci“ se prolínají prvky expresionismu a naturalismu. Svůj vztah k tehdejšímu poměru, jaké panovaly v charvátské literatuře a společnosti, vyjádřil Mihalić v citovaném úvodu ke své hře, kterou uvedli karlovačtí ochotníci v Záhřebu v roce 1929.

Ve třech burleskních aktovkách (Desperát, Clown a Vzpoura Atlasu) Kalmana MESARIĆE (1900–1983) Kosmićtí žongléři (1922, preméra 1926, Kozmićki žongleri) jsou rovněž prvky expresionismu. Zatímco jedni kritici psali o avantgardním divadle, jiní popírali jakoukoli hodnotu uvedeného Mesarićova „burleskního divadla“, vytykali autorovi povrchnost a banálnost i obsahovou prázdnotu, hybridnost a stylovou nediferencovanost. Podobně jako za sbírku veršů Tragigrotesky (1923) byl Mesarić označován za kubistu, futuristu i expresionistu. Kosmićtí žongléři byli podle jiných kritiků „fraškou čistého scénáře bez kompromisu, událost v jistém zvláštním prostoru“.(54)

K. Mesarić se zabýval expresionismem také teoreticky a prosazoval rovněž syntetickou scénu (slova, zvuku, barvy a pohybu), čímž následoval V. Kandinského. Jeho „expresionistická stylizace politické kroniky“ (jak sám napsal), satira Krok přes rampu (1931, Korak preko rampe), začala se sice zkoušet již v roce 1931 (knižně 1935), premiéry se však dočkala až v roce 1946. Kdyby byla uvedena počátkem 30. let, mohla by podle kritiky znamenat „velký úspěch našeho dramatu a našeho divadla“.(55) Ohlasy expresionismu nacházíme rovněž např. v ly-

rické komedii Slavka Batušiče Jaro, dům číslo 17 a nic více (1931, Prolječe, kuća br. 17 i ništa više).

V roce 1926 měla v režii tehdejšího šéfa činohry B. Gavelly premiéru nejvýznamnější hra dvojdomého charvátského a srbského dramatika Josipa Kulundžiče Škoprión. Autor pobýval v letech 1921–1926 mj. také u nás, kde studoval divadelní vědu a „nové divadlo na základě Pirandella“. Vedle M. Krleži patřil k nejdůležitějším experimentátorům v charvátské literatuře první poloviny 20. let.

Rozdíl mezi jeho tříaktovou groteskou „ze třetího patra“ Půlnoc (1924, Ponoč) a Škopriónem spočívá v tom, že v Půlnoci děj probíhá paralelně ve dvou liniích, z nichž jedna vyjadřuje pesimismus a bezvýchodnost, zatímco druhá víru v budoucnost, kdežto groteska Škoprión má otevřený konec.

V Půlnoci autor realizoval své názory na moderní drama expresivního výrazu, v němž kromě symbolů slov, postav a akcí je také symbol věcí. Kulundžić napsal, že „expresionistické drama má místo charakteru symbol. /.../ Zrodilo se pod heslem: absolutní cit. Rozdíl mezi impresionismem a expresionismem definoval Kulundžić takto: „Impresionismus: myšlenka přichází ze života do mého vědomí. Expresionismus: z mého vědomí jde myšlenka do života. Expresionismus neznamená nic, co by odporovalo impresionismu.“ (56)

Hlavní postava Babičky ve Škopriónu připomíná Moliérova Tartuffa nebo Dostojevského Fomu Fomiče ze Vsi Stěpančikovo. Babička je podle autora „přesvědčena, že je každé její dílo od Boha“. Kulundžić sleduje linii rodinných vztahů izolovaně od psolečenského kontextu a postavy „modeluje jako loutkové a typové abstrakce“. (57) Podle F. Wollmana „stařena, která z egoistické lásky k synovi otravuje život celé rodiny, zničí synovi ženu a obchod, vplete do svých otěží kde koho a neumí umřít ani jako škorpion, který chycen sám se probodne“. (58) Je to jedna z nejsilnějších ženských postav v charvátské dramatuře, která dokumentuje autorův axiom, že „tragická vina neexistuje“.

Ve Škopriónu J. Kulundžić prosazoval neproměnlivost postav. Jejich základní charakteristika a vzájemná diferenciacíe dosvědčují autorovu teoretickou formulaci grotesky. Podle K. Mesariče je to „drama krajně expresivní intenzity“, které „svou moderní fakturou“ připomíná mnohem později napsanou Dürrenmattovu Névštěvu staré dámy. (59)

Kulundžićova předmluva k vlastnímu dramatu Tajemný Kamić (1928, Misteriozni Kamić) má název Proti Pirandellovi. Charvátský dramatik v ní objasňuje svůj zjednodušený vztah k Pirandellovi mj. tak, že „osoby se u mne jako u všech dramatiků před tím, než zavládl pirandellománie, zcela prosazují a každá postava na konci zůstává „jedna a táž“ a nikoli „někdo jiný“: u mne se na konci ví, kdo je Kamić a kdo ne“. (60) Z Kulundžićova textu je patrné, že Pirandella dobře znal a chtěl nechtěl jím byl ovlivněn.

Drama Tajemný Kamić je napsáno na základě novinové zprávy o skutečné události v Torinu, o níž se hodně psalo v tisku a jejíž závěr Kulundžić předpověděl ještě před soudním rozuzlením.

V něm, stejně jako v komedii *Gabrielova tvář* (1928, *Garijelovo lice*), v níž reaguje na pirandellismus v *Jindřichu IV.*, mluví o lidech, kteří ve válce ztratili paměť. Ve srovnání se *Škorpionem* jsou však uvedené hry krokem zpět v jeho vývoji, který směřoval k artismu a samoučelnosti.

Režisér S. Batušić uvedl počátkem června 1930 v Záhřebu Kulundžićovu tříaktovou *Vášeň paní Malinské* (1930, *Strast gospodje Malinske*). Byla to ideově aktuální hra, která podávala věrný obraz doby, „jakou prožívala celá Evropa, „moderní, inteligentně napsané drama“, plně „efektních scénických akcí“. Autor ukázal, kolik způsobů může mít sex, který je považován za *movens* všeho. Paní Malinská je typ, který svou vášeň prožívá v silné touze po moci. V Kulundžićově tragigrotesce nechybějí aktuální politické otázky prošpikované „efekty špionáže, intrik a demaskování pozadí politických stran“. To vše spolu s živými dialogy a efektními scénami „drželo diváka v napětí“.

Vedle M. Krleži a J. Kulundžiće patřil k nejvýznamnějším chorvátským meziválečným dramatikům Miroslav FELDMAN (1899–1976), který však ušel pozornosti F. Wollmana. Po sbírce básní *Za sluncem* (1920, *Iza sunca*), v níž se odrazily jeho zážitky z I. světové války, následovala dramatická prvotina *Jízda* (1926, *Vožnja*), v níž se prolínají prvky groteskna, tragikomična a fantaskna. Podle S. Batušiće je jeho *Jízda* pouze pretextem, který mu posloužil k tomu, aby se „ve směsici poetických, groteskních a paradoxních situací vysmála těm podobám života, které se tenkrát rozvíjely v určité společenské vrstvě jako nedotknutelné“. (61) *Jízda* je poznamenána modernistickými tendencemi, expresionismem i freudismem.

Po svém dramatickém debutu se Feldman vrátil opět k intimním básnickým zpovědím ve sbírce *Souostroví snů* (1927, *Arhipelag snova*). V jednoaktovce *Paní Dorová* (1931, *Gospodja Dor*) i v dramatu *Zajíc* (1932, *Zec*) je však už patrný posun k realitě, k politické angažovanosti a k antimilitarismu pod zřejmým vlivem M. Krleži. Na rozdíl od *Jízdy* a *Zajíce* se *Paní Dorová* nedočkala scénické realizace. V tragikomedii *Zajíc*, která byla rok po své premiéře doma uvedena také u nás, zachytil citový vztah vojenského velitele k zajíci v době I. světové války, který byl nakonec jeho jednotkou tajně sněden.

Tragikomedie *Profesor Žić* (1935) je příběhem starého profesora, který po milostném zklamání zanevře na ženy a jemuž jeho žáčky z rozmaru připraví další rozčarování. V podobném obsahovém duchu napsal Feldman také své další dvě meziválečné tragikomedie *Na rohu* (1935, *Na uglu*) a *Srna* (1936) i drama *V týlu* (1939, *U pozadini*), které je zase blízké jeho *Válečné lyrice* (1936, *Ratna lirika*).

Výrazné modernistické tendence, které prosazoval v časopise *Zenit* Ljubomir Micić a další autoři ve 20. letech, po dramatických dílech autorů, o nichž jsme hovořili (Slavko Batušić, Kalman Mesarić, Stjepan Mihalić, Ahmed Muradbegović, Josip Kulundžić a Miroslav Feldman) pomalu ustupují do pozadí. Zenitismus se dostává na okraj zájmu a citovaní autoři s nastupující dobou sami od svých modernistických pozic ustupují.

Jak jsme již uvedli na jiném místě, Milan Begović a někteří další charvátské dramatici se vyhýbali ostré společenské kritice. Aktuální společenská témata se pokoušeli zpracovávat značně naivně a tím znehodnocovali umělecké hodnoty svých děl. Aktuálním otázkám se vyhýbali zejména po atentátu v Lidové skupštině v roce 1928, po nastolení diktatury dne 6. ledna 1929 a po atentátu na krále Alexandra v Marseille v roce 1934. M. Krleža např. po polemice kolem jeho hry Léda přestal další dramata tisknout. Přesto se např. M. Begovićovi čas od času v četných jeho hrách podařilo „odhalit některé neuralgické body společenského života“. (62)

Dezorientace charvátské dramatické tvorby vedla nutně nejen k povrchnosti, bezobsažnosti, plytkosti a sebeuspokojení, nýbrž také k tvůrčí stagnaci. Dokazují to např. vykonstruovaná tragédie Svätý Ignác (1928, Sveti Ignatij), plná archaismů, provincialismů a nelogických neologismů i mystických prvků, aktovky Ernesta Katiće (známého pod pseudonymem Luksa od Orsana), Mirka Dečaka a hry Milutina Cihlara Nehajeva.

Rok 1930 znamená ve vývoji charvátského divadla a dramatu určitý výrazný mezník. Především tím, že se tu na záhřebské divadelní scéně hraje Begovićova komedie Americká jachta ve splitském přístavu, Komédie na schodech (1930, Komedija na stubištu) Tita Strozziho, Krležova Léda, Muradbegovićův Mlynář Andrija (1930, Mlinar Andrija), Králevic Marko (1930, Kraljević Marko) Djura Dimoviće, Vášeň paní Malinské (1930, Strast gospodje Malinske) Josipa Kulundžice a některé další hry mladých autorů.

Begovićova Americká jachta ve splitském přístavu je značně nerealistickým obrazem života zchudlé dalmatské šlechty, do jejíhož osudu zasáhl rozhodujícím způsobem americký milionář se svými šeky. Láska studenta aristokrata a rodinné švadleny, která se zdála být načas ohrožena milionářovou dcerou, zůstala zachována, a tak nakonec mohlo skončit všechno happy endem.

Dramatik, dramaturg, herec, organizátor divadelního dění a režisér T. Strozzi patrně dovedl vycítit, „co si žádá doba“. A doba si žádala duchaplné salónní komedie. Proto neudivuje, že jeho Komédie na schodech získala Demetrovu výroční cenu v konkurenci dalších jedenácti domácích dramatických děl, mezi nimiž byla také Krležova Léda.

Značně povrchní Komédie na schodech se hrála v Záhřebu pod autorským pseudonymem De Tis v režii samotného autora. Je v ní mnoho milostných zápletek, banalit, naivnosti a komických situací, které dovedly pobavit diváky. Některé dobře myšlené sociální a politické narážky se však míjely účinkem.

Úspěch Komédie na schodech patrně podnítil tohoto umělce se zvláště vytříbeným instinktem pro divadlo a opravdové umělecké hodnoty k napsání komedie Jak se dobývají ženy (1934, Kako se osvajaju žene), která měla především pobavit a rozveselit. V mnohém se podobá Komedii na schodech – výstavbou i frivolně lascivním tónem. Je to jakási moderní varianta Moliérova Dona Juana a Leporel-

la. Strozzi si v ní zahrál hlavní roli a tak spojil vlastně v jedno úlohu autora, režiséra a protagonisty.

Tragikomedie J. Kulundžiče *Vášeň paní Malinské* se odehrává v kosmopolitním velkoevropském prostředí. Kritika ji po premiéře označila za zajímavou. Zajímavost spočívala v tom, že tajemná Malinská touží po politické moci, že šplhá a „škrábe“ se po ní, což je, jak poznamenal F. Wollman, „totéž za všech režimů“. Některé triky a prostředky Malinskou „prozrazují jako myš balkánskou“ (Wollman), jako postavu, jaké nacházíme v komediích Ivana Vazova, St. L. Kostova nebo Branislava Nušiče.

Kulundžičova hra *Mášino svědomí* (1932, *Mašina savest*), známá též pod názvem *Ne příliš svědomí* (*Ne suviše savesti*) se hrála v Bělehradě a vyšla tiskem v Novém Sadu. To prozrazovalo stále větší sepětí autora se srbským společenským a kulturním prostředím i se srbskou literaturou. Je to přirozené, protože v té době Kulundžić žil v Bělehradě, kde se zabýval stále více režii a kde se spolu s ruským emigrantem Jurijem Rakitinem zařadil k nejvýznamnějším srbským režisérům té doby. (63)

Z uměleckého hlediska však hra *Mášino svědomí* neznamená žádný posun. Prozrazuje naopak autorovu rutinu a profesionalismus. Před premiérou se Kulundžić svěřil tisku, že ve hře zcela originálně řeší otázku svědomí zločince. Tento zkušený znalec divadla však, zdá se, nebyl již takovým znalcem prostředí, z něhož čerpal látku pro své drama. *Mášino svědomí* spočívá mj. v tom, že Máša vyděšeně reaguje na domnělý zločin a touží po erotickém vztahu s údajným vrahem.

Po nastolení diktatury 6.ledna 1929 nastoupil v zemi krutý teror. Zároveň však odpor demokraticky, pokrokově a levicově smýšlejících lidí donutil vládu generála Petra Živkoviće k „obnově ústavního a parlamentního pořádku“. (64) Atentát na cara Alexandra v Marseille v roce 1934 však vedl ke zostření vnitřních národnostních a politických rozporů, k pronásledování chorvátských a makedonských nacionalistů a komunistů.

Vnitropolitická situace se přirozeně odrazila také v divadle. Divadelní historik Slavko Batušić shromáždil informace o divadelních textech, které byly ve 30. letech zakázány. Vedle opakovaného zákazu nejlepšího dramatu Milana Ogrizoviće a A. Milčinoviće *Prokletí* (1907) to byla tragédie J. Kosora *Je Bůh, není Bůh*, historické drama T. Strozziho o obrozenském představiteli L. Gajovi, drama Zlatka Gorjana (1901–1976) *Anna hledá spravedlnost* (1935, *Ana traži pravdu*), Begovićův *Člověk je slabé stvoření*, Feldmanovo drama *Ze tmy a některé další hry méně známých autorů* (Julija Tomiče a Slavka Žimbreka–Drozgy). Byly zakázány další reprízy již uváděných her, např. *Případ maturanata Wagnera* (1935, *Slučaj maturanata Wagnera*) od Marjana Matkoviće (1915–1985) a drama Mirka Bogoviće (1816–1893) *Matyáš Gubec, selský král* (1859, *Matija Gubec, kralj seljački*). (65) To vedlo divadelní správu k tomu, že „navrhla policii zavést preventivní cenzuru, aby nedocházelo k tomu, že hry jsou nastudovány, peníze utráceny na výpravu a hra je zakázána, když už je uvedena na plakátech“.

Branko Hečimović uvádí dvě zvláštnosti tehdejší charvátské dramatické tvorby. Za prvé je to její heterogenost a roztržiténost a za druhé domnělost (zdání) myšlenek. Jako příklad takových textů uvádí Hečimović Mesarićovu lidovou hru Joco Udmanić (1931) o legendárním hajdukovi, která je příliš romantická a povrchní, a některé historické hry Marie Jurićové Zagorky (1873–1957), např. Dcera Lotrščaku (1931, Kći lotrščaka), Sokyně Marie Terezie (1932, Suparnica Marije Terezije) a Gordana (1940). Zagorčiny hry přijalo publikum i přes ne příliš valné umělecké hodnoty jako obveselení a pobavení.

Kalman Mesarić již od počátku čerpal pro svou dramatickou tvorbu náměty ze současného Záhřebu, jak to dosvědčují jeho burleskní aktovky Kosmićti žongléři (1925, Kozmićki žongleri), které jsou pokládány za nejodvážnější příklad expresionismu (postexpresionismu) v charvátské literatuře.

Mesarić se nevyhnul ani společenské problematice a pokoušel se psát politickou satiru. Je to zřejmé ze souboru tří záhřebských komedií Mezi námi (1937, Medju nama): Krok přes rampu, I v našem městě a Obchodní tajemství (Korak preko rampe, I u našem gradu, Poslovne tajne). V poslední z nich je patrný vliv M. Krležy, s nímž Mesarić velmi ostře polemizoval po premiéře Lédy. Krležův vliv byl ostatně patrný v celé tehdejší jugoslávské dramatické tvorbě.

Ve své nejuspěšnější a nejpoblárnější komedii Panské dítě (1936, Gospodsko dete) Mesarić postavil proti sobě dvě odlišná prostředí – vesnické a městské, aby mohl konfrontovat zpanštlé měšťáky s prostým a svérázným venkovským člověkem. Vedle štokavského nářečí v ní uvedl také kajkavštinu, což výrazně přitahovalo záhřebské publikum. Sociální drama Estera (1938, Ester), založené na příběhu ze Starého zákona, je příliš vykonstruované. Proto nemohlo mít úspěch, třebaže je v něm zpracován střet mezi dělníky a jejich zaměstnavatelem.

Na možnosti užití záhřebské varianty kajkavštiny (jež hraničí se žargonem) jako jazyka dramatických textů upozornil svým dramatickým debutem ze života básníka A. G. Matoše také Geno SENEČIĆ (1907– 1988). „Dvě momentky ze života básníka nejmilovanějšího města“ byly uvedeny pod názvem A. G. M. Díky herci Augustu Cilićovi si text získal publikum.

Svámi komediami vytvořil Senečić zvláštní kroniku charvátského hlavního města a jeho okolí. Tak v komedii Ferdinand (1936) zobrazil mladého nezaměstnaného soustružníka stejného jména, který dočasně pracoval v bufetu, kde podával kávu. Postavy jeho her jsou vzaty z každodenního všedního života. Jsou to prostí lidé, uklízečky, dělníci, chudáci. To byl nový prvek v charvátské dramatice. Mira, děvče z periferie, kterou donutily poměry stát se prostitutkou a jež však přesto zůstala citlivým člověkem, a poslední záhřebský fiakrista jsou hlavními postavami tragikomedie Případ z ulice (1936, Slučaj s ulice). Sociálně kritický tón nebyl sice příliš rázný a přesvědčivý, ale ukazoval jasně, na čí straně jsou autorovy sympatie.

Za svého pobytu v Československu viděl Senečić silící fašistické tendence v Sudetech. A také zhlédl např. Čapkovu Matku a jiná díla, která tak či onak varovala

před dalším politickým vývojem. Ve svém dramatu *Dělnické údolí* (1938, *Radnički dol*) zachytil revoltu i optimismus „ponižených a uražených“.

Podle autorova vlastního doznání mu námět pro jeho tragikomedii *Neobyčejný člověk* (1939, *Neobičan čovjek*) poskytla skutečná událost, která se odehrála v roce 1928 v Bělehradě. Proti poctivci a neoblomnému Gustlu Tonkovičovi staví falešné humanitární spolky, které se sice ohánějí filantropií, ve skutečnosti však v nich jde o zájmy jednotlivců.

Současné charvátské prostředí zachytil Senečić v dramatu *Spis číslo 516* (1940, *Spis broj 516*) na základě již nesčetněkrát zpracovaného tématu o střetu mladých a starých, otců a dětí, dvou generací. Senečićovy texty byly často dobře zdramatizované fejetony, ale byly aktuální, měly svůj vlastní scénický výraz a bezprostředně reagovaly na dění doby. Odrážely zároveň divadelní i literární život třicátých let v Charvátsku.

Divadelní kritik Josip Bogner již v roce 1936 napsal, že dramatická tvorba Miroslava Feldmana tvoří spolu s tvorbou Begovićovou, Krležovou a Kulundžićovou nedílnou součást charvátského moderního divadla a svou scénickou realizací patří k nejzajímavějším dramatickým výrazům. (66) Ve svých tragikomediích vytvořil symbiózu poetické a dramatické složky. „V literární vizi světa“ – psala dobová kritika, „spojitost s dobou a poetičnost jsou výraznými složkami, jež jsou přítomny v celé tvorbě Miroslava Feldmana básníka a dramatika“. (67)

A zatímco Geno Senečić a Zlatko Gorjan vnesli do svých dramatických textů některé reportážní prvky, M. Feldman, S. Batušić a někteří další dramatici prosazovali sepětí básnických a dramatických prvků, jež umocňovalo funkci slova na scéně.

Divadelní kritik, historik umění, prozaik a dramatik Slavko BATUŠIĆ (1902–1979) se projevil jako dramatik již koncem 20. a počátkem 30. let, kdy napsal dramatickou legendu *Medvedgradská královna* (1927, *Medvedgradska kraljica*) a lyrickou komedii *Jaro, dům čis. 17 a nic víc* (1931, *Proljeće, kuća br. 17 i ništa više*). Svě nejzdařilejší intimní drama *Komorní trio* však napsal až v polovině 30. let (1935). Pro svou funkci básnického slova byla hra přijata jako nové osvěžení a obohacení charvátské dramatické literatury.

Básnivost hry je založena na subtilních dialozích dvou sester Julie a Reginy a jejího manžela, na jejich vzájemných vztazích, na jejich tužbách, předtuchách, asociacích, ženském citu a pocitu i žárlivosti. To tvoří základ tohoto intimního dramatu, kterému kritika vytýkala odrůzenost od „těžkých otázek, které hýbou světem“. (68)

Verka ŠKURLOVÁ-ILJIČOVÁ (1891–1971) byla již v mládí postižena rodnou tragédií. V jejích prozaických a dramatických textech i v dílech pro děti a mládež se objevují postavy bezmocných Bosňanů a Dalmatinců. Tak je tomu také v dramatu *Na tenkém ledě* (1931, *Na tankom ledu*), v němž dramatické scény mají často naturalistický ráz. Také Škurlová je okouzlena možnostmi básnického

slova. Jazyk tohoto dramatu je však směsí básnického a lidového jazyka. Později napsala ještě drama *Kus cesty* (*Komad puta*).

Poslední léta před 2. světovou válkou byla poznamenána mj. anšlussem Rakouska a okleštěním Československa. Nebezpečí fašismu bylo stále výraznější. Atmosféra, která vládla v Evropě, nemohla se neodrazit také ve vnitropolitické situaci v Jugoslávii i v literatuře jejích národů.

V chorvátské dramatické tvorbě, stejně jako v dramatické srbské, slovinské nebo bosensko-hercegovské, se objevila některá díla, jež se pokoušela upozornit na společenskou problematiku a na nutnost předejít válce. Ta však nemohla nijak výrazně změnit dosavadní pestrý obraz dramatické tvorby. Vedle textů s náboženskou tematikou vznikla i nadále hry příležitostné i dramata poetická, divadelní texty spojené s určitým prostředím nebo regionem apod.

Po téměř dvacetileté odmlce se jako dramatik ohlásil August CESAREC (1893–1941) dramatem *Eugen Kvaternik*, které pak nazval *Syn vlasti* (1940, *Sin domovine*). O jeho obsahu autor řekl: „Děj je zcela dokumentární. Předkládám především dramatičtější faktů, vyhýbám se vykonstruovaným scénickým efektům. Nejsou tu vůbec nutné, neboť život Eugena Kvaternika je plný událostí, obrátů a přelomů.“ (69) Myšlenku napsat hru o Kvaternikovi, který chtěl revoluční cestou vyřešit svobodu v Rakousku, nosil autor v sobě již několik let. Dialogizovaný životopis velké politické osobnosti neoplýval sice dramatickými vlastnostmi, ale v době, kdy se objevil, měl svou tematikou zvláštní význam.

Marjan MATKOVIĆ (1915–1985) začal psát básně a dramatické texty již jako gymnazista. Jako osmnáctiletý poslal svou dramatickou prvotinu *Případ maturan-ta Wagnera* (1935, *Slučaj maturan-ta Wagnera*) Branku Gavellovi, který ji koncem roku 1935 nastudoval s herci záhřebského Národního divadla. Drama zachycuje příběh ostrého konfliktu mladého Wagnera s představiteli konformní morálky. Končí vyloučením maturan-ta ze školy a posléze jeho sebevraždou. Jak jsem již na jiném místě uvedl, hra byla na protest církve a části tisku po čtyřech reprízách stažena z repertoáru, třebaže její uvedení znamenalo událost sezony, o níž se obšírně psalo v tisku.

V Matkovićově prvotině je patrný Krležův vliv jak ve výstavbě postav a prostředí, tak také ve struktuře dramatu i v jeho slovní dynamice. Krležův vliv byl ostatně patrný v té době nejen na ty, kteří s ním sympatizovali, nýbrž i na dramatiky, kteří s ním polemizovali.

Divadelní kritika si ostatně všimla Krležova působení také na dramatický debut Ranka MARINKOVIĆE (1913) *Albatros* (1939), který uvedlo záhřebské Národní divadlo a pro nějž čerpal námět ze života obyvatel rodného ostrova Visu. Nastolil v něm otázku kritiky intelektualismu doby, který byl tenkrát všude ve světě v krizi. „Intelektuál je jako Baudelairův *Albatros* – král nesmrtných výšek, jenž je tak krásný v letu, když jej však postavíte na desku lodi, stává se nešikovný, neohrabaný, ošklivý, směšný. Je snadné směle létat v imaginaci, nesnadný je však každý krok na pevné reálné zemi“ – psala tehdejší kritika. (70)

Děj dramatu se odehrává na otevřeném moři „v salónu pro cestující jisté lokální malé parolodi jednoho větrného a deštivého odpoledne pozdě na podzim ve třicátých letech tohoto století“. Autor v něm prokázal mimořádnou schopnost v dokonalém propracování postav, zachycení lokálního koloritu a ovšem také v místy exaltovaném a patetickém jazyce.

Byl-li mladý Marinković ovlivněn Krležou, bylo to zcela přirozené, protože v Krležou vydávaných časopisech (Pečat, Plamen aj.) tiskl spolu s dalšími levicově orientovanými tvůrci své prózy i verše. Krležovo působení je však patrné také v expresionistické pašijové hře karlovackého dramatika Stjepana Mihaliće Grbavica, stejně jako v dramatu Vukovački (1934), jenž je jakousi glembayevskou skicou. Pány Glembaye připomíná rovněž jeho dramatický text Konec Sudarů (1953, Kraj Sudara). Sociálně kritický tón je obsažen rovněž v Atrakci cirkusu Borov, napsané podle vlastní novely Nepřátelé.

Společenská kritika je obsažena rovněž ve dvou meziválečných dramatických dílech herečky, dramaticky, básničky a překladatelky Boženy BEGOVIĆOVÉ (1901–1966)– v dramatu Mezi včerejškem a zítřkem (1935, Izmedju jučer i sutra) a v komedii Lampiony (1937, Lampioni). Zatímco v dramatu vystoupila proti falešné měšťácké morálce a chápání lásky, její komedie je napsána jako moralistní a didaktické poučení o tom, jak nemanželské dítě ještě nic nemůže prozradit o matce, která ho porodila. Po roce 1945 založila Záhřebské pionýrské divadlo a psala hry pro děti a mládež.

Periferii „dělnické soboty, kdy se muži opíjejí a dívky se prodávají za hedvábné podkolenky“, odhalil ve svém obsahově i dramaturgicky zvláštním dramatu Slavko ŽIMBREK DROZGA Sobota, v němž kritika odhalila některé prvky, jež je spojují s dramaty Maxima Gorkého.

Strach z blížící se války, neklid a nálady člověka se přirozeně odrazily také v charvátské dramatice. Především se autoři vracejí k tomu, aby ukázali na hrůzy I. světové války. Počátkem roku 1939, kdy už rozbité Československo nevěštilo nic dobrého a klidného, byly uvedeny v Záhřebu dvě hry: komedie Malí lidé z roku 1918 (1934, Mali ljudi roginje 1918 Anteho DEANA (1904–1960) a drama V týlu (1939, U pozadini) M. Feldmana.

Zatímco se Deanova komedie odehrává v bosenském provinčním městečku na počátku rozpadu rakousko–uherské monarchie, kdy všude panuje bezvládní, Feldman ve své hře ukazuje na tragiku člověka, kterého válka odhaluje a s ním všechny ty groteskní machinace, nezdravé ambice, černý obchod, hloupost, korupci a lež. Postava lékaře připomíná Krležova Leona. Po její premiéře kritika upozornila na její „humánní pacifismus na základě nekompromisní společenské analýzy“. V dramatu V týlu vyvrcholily autorovy protiválečné postoje.

K významným meziválečným charvátským autorům děl pro děti a mládež patřila Zlata KOLARIĆOVÁ–KIŠUROVÁ (1894–198 ?), což prokázala mj. také divadelní hrou Nadino velké tajemství (1934, Nadina velika tajna), sbírkou her pro děti Dětské divadlo (1936, Dječje kazalište), dramatem Její zármutky (1938,

Njezini jadi), hrami Příběh a skutečnost (1938, Priča i zbilja) a Staří a mladí (1938, Stari i mladi).

V dramatu pro dospělé *Návrat* (1940, Povratak) Kolarićová–Kišurová podala obraz válečných invalidů a raněných ve vojenské nemocnici. První a třetí dějství jsou vlastně vyprávěním o tom, jak sama autorka jako zdravotní sestra viděla osudy mladých zmrzačených lidí. Je to bolestný pohled ženy, matky, milenky, který diváka dojímal a nutil přemýšlet a jednat. Také v jejich dalších hrách pro dospělé, např. v dramatu o hudebním skladateli Vatroslavu Lisinském (1940) převládá humanistický tón. Po hlavní zkoušce v lednu 1940 bylo zakázáno Feldmanovo drama *Ze tmy* (1940, Iz mraka), které jako jediné dramatické dílo v meziválečné chorvátské dramatické tvorbě otevřeně poukazovalo na policejní teror v zemi. Stihl je stejný osud, jako ještě před válkou drama Vladimira Lunačka Ilyrové (Ilirci), které se mohlo hrát teprve po osvobození v roce 1918, hru Srdjana TUCIĆE (1873–1940) *Osvoboditelé* (1918, Osloboditelji), stejně jako Krležovu Halič, která byla v roce 1920 zakázána hodinu před představením aj. (71) Ovšem podobně jako Lunačkova hra měla premiéru 12. listopadu 1918, tak také Feldmanovo drama *Ze tmy* zahajovalo divadelní sezónu po osvobození v roce 1945.

POZNÁMKY

- 1 Begović, M.: *Kritike i prikazi*, Zagreb 1943, s. 188–189.
- 2 Hećimović, B.: *Hrvatska dramska književnost izmedju dva rata*. In: *Rad JAZU*, knj. 353, urednik M. Matković, Zagreb 1968, s. 113.
- 3 Krleža, M.: *Glembajevi*, Zagreb 1962, s. 510–511.
- 4 *Hrvatska književna kritika VI–Miroslav Krleža*, Zagreb 1953, s. 247–248.
- 5 Hećimović, B.: cit. dílo, s. 121.
- 6 Matković, M.: *Julije Benešić i Hrvatsko narodno kazalište*, *Telegram* čís. 38, 13. ledna 1961/II, s. 1.
- 7 Vučković, R.: *Moderna drama*, Sarajevo 1982, s. 243, 249.
- 8 Hećimović, B.: cit. dílo, s. 135.
- 8a Do Království SHS (od roku 1929 Jugoslávie) emigrovalo v průběhu I. světové války téměř 70 tisíc osob. Donedávna se však tvrdilo, že meziválečná Jugoslávie byla pro Rusy pouze jakousi přestupní stanicí na jejich pouti do Berlína, Prahy či Paříže a jinam. Nepřipouštělo se (také z politických důvodů), že by na jihoslovanském území mohli Rusové vytvořit organizované kulturní společenství a dosáhnout výraznějších tvůrčích výsledků. Výzkumy posledních let však přinesly pozoruhodné výsledky. Německý rusista Wolfgang Kasack např. zpracoval ve svém reprezentativním encyklopedickém slovníku ruské literatury po roce 1917 mj. také tři autory, kteří tvořili v Jugoslávii (Lidija Aleksejevová, Michail Ivanikov a Jekatěrina Tauberová). Viz také Katchaki, J. N.: *Bibliography of Raussian refugees in the Kingdom of S.H.S. (Yugoslavia) 1920–1945*. Arnhem 1991. Též Lukšić, I.: *Bibliografski pregled knjiga ruskih emigranata prevedenih i objavljenih u Hrvatskoj*, *Književna smotra*, roč. 24, 1992, čís. 86–88, s. 109–110.
- 9 Wollman, F.: *Dramatika slovanského jihu*, Praha 1930, s. 163.

- 10 Mesarić, K.: Prve manifestacije scenskog ekspresionizma u Zagrebu, *Scena*, čís. 5, Zagreb 1966, s. 185–204.
- 11 Hećimović, B.: cit. dílo, s. 145.
- 12 Tamtéž, s. 146.
- 13 Vučković, R.: cit. dílo, s. 343.
- 14 Wollman, F.: cit. dílo, s. 164.
- 15 Tamtéž, s. 143–166.
- 16 Texty aktovek Sodoma, Slečna Lili, Utopie a Mrtvolý se nezachovaly a jsou známy pouze podle názvu.
- 17 Miočinović, M.: Krležin dramski krug, in: sb. Miroslav Krleža, Beograd 1967, s. 230.
- 18 Dorovský, I.: Dramatik Miroslav Krleža, Brno 1993, s. 5 n. Tam rovněž podrobnější literatura.
- 19 Tamtéž, s. 6.
- 20 Tamtéž, s. 7. Viz též Krleža, M.: *Legendy a kalvárie*, Praha 1986, s. 131–133.
- 21 Tamtéž, s. 8. Viz též Batušić, Sl.: Michelangelo Buonarroti Miroslava Krleže, in: sb. Miroslav Krleža, Zagreb 1963, s. 79–84.
- 22 Batušić, Sl.: cit. dílo, s. 80.
- 23 Miočinović, M.: cit. dílo, s. 238.
- 24 Maraković, Lj.: Iza ekspresionizma, *Hrvatsko kolo* 1927, s. 341–340. Viz též Hećimović, B.: cit. dílo, s. 161.
- 25 Dorovský, I.: cit. dílo, s. 11–18.
- 26 Finci, E.: Miroslav Krleža: U logoru. In: sb. Miroslav Krleža, Zagreb 1963, s. 403.
- 27 Matković, M.: Marginalija uz Krležino dramsko stvaranje. In: sb. Miroslav Krleža, Zagreb 1963, s. 258.
- 28 Vučjak=vlčák je název obce. Proto je podle našeho názoru nesprávné překládat hru jako Vlčoves, jak to činí např. F. Wollman (*Dramatika slovanského jihu*, Praha 1930, s. 106), nebo jako Vlčí jáma, jak název hry překládá V. Kudělka (*Krležova dramatika a její evropský kontext*, *Slavia* 47, 1978, s. 157–170).
- 29 Cesarec, A.: O Krležinom Vučjaku. In: sb. Miroslav Krleža, Zagreb 1963, s. 78.
- 30 Krleža, M.: *Sabrana djela*, sv. 4–5, Zagreb 1954, s. 739–740. Týž: *Vrazi a falešní hráči*, Praha 1968, s. 579.
- 31 Vidan, I.: Ciklus o Glembajevima u svom evropskom kontekstu. In: *Hrvatska književnost prema evropskim književnostima od narodnog preporoda k našim danima*, Zagreb 1970, s. 461–530.
- 32 Matković, M.: cit. dílo, s. 234.
- 33 Dorovský, I.: Analýza glembayovského cyklu Miroslava Krleži. In: sb. *Litteraria humanitas. K počtě prof. Franka Wollmana. Genologické studie II*, Brno 1993, s. 245–257.
- 34 Podrobněji tamtéž, s. 250–253.
- 35 Matvejević, P.: *Razgovori s Miroslavom Krležom*, Zagreb 1969, s. 85.
- 36 Gasparović, D.: *Dramatika Krležiana*, Zagreb 1977, s. 138.
- 37 Batušić, Sl.: *Susreti s Brankom Gavellom*, Republika 1954, čís. 3, s. 236.
- 38 Vučković, R.: cit. dílo, s. 275–277.
- 39 Krleža, M.: *Eseji II*, Zagreb 1962, s. 118–119.
- 40 Hećimović, B.: cit. dílo, s. 181.
- 41 *Slovník světových dramatiků. Jugoslávští autoři*, Praha 1984, s. 38.
- 42 Hećimović, B.: cit. dílo, s. 182.
- 43 Tamtéž, s. 183.
- 44 Vučković, R.: cit. dílo, s. 366–367.
- 45 Hećimović, B.: cit. dílo, s. 189.
- 46 Tamtéž, s. 193.
- 47 Tamtéž, s. 196.

- 48 Mesarić, K.: cit. dílo, s. 187.
- 49 Hećimović, B.: cit. dílo, s. 199.
- 50 Tamtéž, s. 211.
- 51 Tamtéž, s. 224.
- 52 Mihalić, St.: Nekoliko riječi o Grbavici. Grbavica, Karlovac 1929.
- 53 Hećimović, B.: cit. dílo, 204.
- 54 Mesarić, K.: cit. dílo, s. 201.
- 55 Horvat, J.: Jutarnji list, Zagreb 20. dubna 1935.
- 56 Mesarić, K.: cit. dílo, s. 188.
- 57 Vučković, R.: cit. dílo, s.363.
- 58 Wollman, F.: cit. dílo, s. 161.
- 59 Mesarić, K.: cit. dílo, s. 191.
- 60 Viz Hrvatska revija, čís. 1–2, Zagreb 1928, s. 153–156.
- 61 Batušić, Sl.: Miroslav Feldman dramatičar. In: Miroslav Feldman, Drame, Zagreb 1964, s. 379.
- 62 Hećimović, B.: cit. dílo, s. 228.
- 63 Tamtéž, s. 234.
- 64 Tamtéž, s. 239.
- 65 Batušić, Sl.: Cenzura u kazalištu, Vjesnik, Zagreb 27. května 1959.
- 66 Hećimović, B.: cit. dílo, s. 255.
- 67 Tamtéž, s. 256.
- 68 Tamtéž, s. 258.
- 69 Tamtéž, s. 260.
- 70 Tamtéž, s. 262.
- 71 Dorovský, I.: cit. dílo, s. 14. Podobně byla o osm let později telefonicky zakázána v Bělehradě Begovićova dramatizace románu A. Šenoy Charvátský Diogenés nebo v prosinci 1935 další uvádění dramatu M. Matkoviće Případ maturanata Wagnera.