

Filozofická fakulta Univerzita Karlova v Praze

Katedra divadelní vědy

Analýza dramatické tvorby Biljany Srbljanović v letech 1996 – 2003

Analysis of Biljana Srbljanović's dramatic work between the Years
1996 – 2003

Diplomová práce

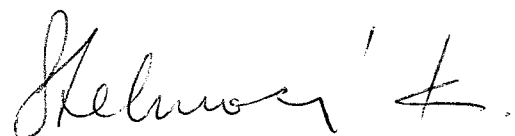
PhDr. Alenka Jensterle-Doležalová, CSc.

Kateřina Stehnová

Praha 2007

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracovala samostatně a že jsem uvedla všechny použité prameny a literaturu.

Kateřina Stehnová, 7.5.2007

A handwritten signature in black ink, appearing to read 'Stehnová K.', written in a cursive style.

Děkuji PhDr. Alence Jenstlerle – Doležalové, CSc. za odborné vedení práce. Dr. Josefu Hermanovi za pomoc při sestavování poznámkového aparátu. Dále děkuji své rodině, především mamince a partnerovi, že mi byli po celou dobu psaní diplomové práce oporou.

Obsah

1	ÚVOD	4
2	BILJANA SRBLJANOVIĆ.....	6
3	PŘEHLED SOUČASNÉ SRBSKÉ DRAMATICKÉ LITERATURY (1945-2005).....	9
4	DOBOVÝ KONTEXT.....	23
5	ANALÝZA TVORBY DRAMATIČKY BILJANY SRBLJANOVIĆ V LETECH 1996 – 2003	31
5.1	Beogradska trilogija („Bělehradská trilogije“)	31
5.2	Porodične priče („Rodinné příběhy“)	41
5.3	„Pad“ („Pád“).....	49
5.4	„Supermarket – soap opera“ („Supermarket – mýdlová opera“).....	59
5.5	„Amerika drugi deo“ („Amerika, druhý díl“).....	68
6	VLIV SOUČASNÉ SRBSKÉ A OSTATNÍ BALKÁNSKÉ DRAMATIKY NA TVORBU BILJANY SRBLJANOVIĆ.....	78
7	VLIV ABSURDNÍHO DRAMATU A GROTESKY NA TVORBU BILJANY SRBLJANOVIĆ.....	82
8	ZÁVĚR.....	88
9	RESUMÉ	93
10	RESUMÉ EN	94
11	PŘÍLOHY	95
11.1	Dostupný soupis prací Biljany Srbljanović a jejich vydání.....	95
11.2	Dostupné kritické ohlasy na tyto práce.....	96
11.3	Soupis inscenování her v zahraničí.....	97

11.4	Soupis inscenací v Česku a kritické ohlasy	98
12	LITERATURA A PRAMENY	99
12.1	Literatura	99
12.2	Periodika	101
12.3	Elektronické dokumenty a citace z internetu	102

1 Úvod

Fenomén Srbljanović. Tímto způsobem ozačuje srbská teatrologie téměř kosmický úspěch, s jakým se podařilo Biljaně Srbljanović v letech 1998 – 2000 prorazit na evropské scény a v nastoupené cestě úspěšně pokračovat. Úspěchu se dočkala především na německých a francouzských divadelních scénách. Bohužel, ale zcela logicky, její etablování na domácí půdě bylo mnohem těžší a zpočátku doprovázené nepochopením a odsouzením. S postupem času se autorce podařilo uspět i v Srbsku.

V diplomové práci se budu zabývat dramatickou tvorbou této současné srbské dramatičky v letech 1996 - 2003. Toto téma jsem si zvolila z několika následujících důvodů.

Se srbskou dramatikou jsem se poprvé setkala v rámci pražského studentského festivalu Zlomvaz v roce 2001. Studenti pražské DAMU si jako soutěžní představení zvolili inscenaci „*Rodinné příběhy*“ Biljany Srbljanović. Pod silným dojmem z tohoto představení jsem se rozhodla najít nějaké podrobnější informace o této autorce a jejích dramatech. Výsledkem bylo zjištění, že současná srbská dramatika je velmi málo zmapována. Proto jsem se při výběru tématu diplomové práce rozhodla právě pro autorku této provenience.

Problematice jihoslovenské a srbochorvatské dramatiky se věnoval profesor slavistiky Frank Wollman. Avšak jeho díla pojednávají o dramatech vzniklé do roku 1930.¹ Dalším dílem zabývajícím se jihoslovenskou dramatikou je práce Ivana Dorovského „*Dramatické umění jižních Slovanů*“ I. (1918-1941). Z těchto důvodů budu ve své práci vycházet především ze srbských pramenů a literatury.

Skutečnost, že většina dramat Biljany Srbljanović není dostupná v češtině, mě dovedla i k potřebě uvést na počátku každého rozboru jednotlivého dramatu jeho podrobný obsah.

Cílem mé diplomové práce je analyzovat dramatickou tvorbu Biljany Srbljanović a zhodnotit vývoj této tvorby, její kontext a význam.

¹ WOLLMAN, Frank. Srbochorvatské drama. Přehled vývoje do války. Bratislava: Filosofická fakulta univerzity Komenského, 1924.

WOLLMAN, Frank. Dramatika Slovanského jihu. Praha: Slovanský ústav, 1930.

WOLLMAN, Frank. Slovinské drama. Bratislava: Filosofická fakulta univerzity Komenského, 1925.

Velká část tvorby Biljany Srbljanović je ovlivněná vývojem politické situace v bývalé Federativní republice Jugoslávii a následně Srbské republice. Vzhledem ke skutečnosti, že znalost jugoslávských i srbských politických poměrů je u nás velmi omezená a zkreslená, je potřeba tuto situaci nastínit.

Pro pochopení dramatických děl Biljany Srbljanović je rovněž nutné vytvořit určitý přehled poválečného vývoje srbské současné dramatiky, neboť i v tomto případě je znám pouze její zlomek.

Dále se pokusím analyzovat vlivy a inspirace této dramatiky na tvorbu Biljany Srbljanović. A rovněž zařadit autorku do kontextu srbské současné dramatiky.

Závěrem mé práce bude shrnutí autorčiny tvorby, její vývoj a přínos pro současnou srbskou dramatiku.

2 Biljana Srbljanović

Biljana Srbljanović patří mezi významné představitele současné srbské dramatiky. Mladá autorka se řadí mezi již zavedené a často uváděné srbské dramatiky, uznávané srbskou odbornou divadelní veřejností.

Biljana Srbljanović pochází z černohorsko-srbské rodiny. Otec s matkou odešli z Jugoslávie za prací do Švédska. Biljana Srbljanović se narodila 15. října roku 1970 ve Stockholmu.² Její pobyt ve Švédsku nebyl nijak dlouhý, neboť již necelý rok po jejím narození se rodiče rozhodli vrátit se zpět do Jugoslávie. Důvodem jejich návratu byl politický konflikt, který se odehrál v dubnu roku 1971. Chorvatští extrémisté spáchali atentát na srbského ambasadora Vladimira Roloviće. Zajali ho jako rukojmí a chtěli ho vyměnit za devět chorvatských politických vězňů, zadržovaných na srbském území.³ Situace začala být znepokojivá a proto se rodiče Biljany Srbljanović rozhodli vrátit se zpět do Bělehradu a Švédsko definitivně opustit.

Autorka svou rodinu pokládá za zcela běžnou, stabilní rodinu. Když se rozhodla pro divadelní fakultu (Fakultet dramskih umetnosti), její rodiče tím nebyli právě nadšení, ovšem její volbu respektovali a ve studiích jí vždy podporovali. Nakonec se právě autorčina matka stala jejím nejpřísnějším kritikem, avšak kritikem s největším porozuměním, jak B. Srbljanović uvádí v interviu pro časopis Teatron.⁴

B. Srbljanović začala studovat na FDU (Fakulta dramskih umetnosti – Divadelní fakulta) obor dramaturgie ve velmi kritickém roce 1991. Tehdy byl rozpoután jugoslávský konflikt, začala válka v Chorvatsku a následně v Bosně a Hercegovině.⁵ Autorka tvrdí, že v prvním roce studií na fakultě byla natolik uchválena studiem a sama sebou, že téměř nevnímala politickou situaci, která se v Srbsku velmi přiosťřovala. Srbljanović v rozhovoru uvádí, že se zúčastnila několika prvních demonstrací v Bělehradě. Avšak plně si začala uvědomovat, že se válka

² The free encyclopedia [online]. Wikipedia, The free encyclopedia, article Biljana Srbljanović. [cit.30.10.2006]. Dostupný z: <http://en.wikipedia.org/wiki/Biljana_Srbljanovi%C4%87>

³ PAŠIĆ, Feliks. Pisanje kao muka (razgovor s Biljanom Srbljanović). In Teatron: časopis za pozorišnu umetnost, jun 2003, b.123, g. XXVIII., s. 63.

⁴ Ibid., s.63.

⁵ PELIKÁN, Jan a spol. Dějiny Srbska. Dějiny států. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004, s. 526.

dotýká i jí, až když byli její přátelé a spolužáci z fakulty mobilizováni na frontu nebo museli před válkou z Jugoslávie emigrovat.⁶

V roce 1996 se jí podařilo ukončit fakultu diplomovou prací. Tématem její diplomové práce bylo její vlastní drama „*Beogradska trilogija*“ („*Bělehradská trilogie*“). Premiéru této hry uvedlo 19. dubna následujícího roku bělehradské divadlo JDP (Jugoslovensko dramsko pozorište).⁷ Na bělehradské fakultě působí nadále, pracuje zde jako „asistent čekatel“ (asistent pripravnik) u profesora Filipa Davida.

Biljana Srbljanović ve své tvorbě pokračovala a v letech 1997 – 2006 napsala tato dramata: „*Rodinné příběhy*“ („*Porodične priče*“), „*Pad*“ („*Pád*“), „*Supermarket – soap opera*“ („*Supermarket – mýdlová opera*“), „*Amerika, drugi deo*“ (*Amerika, druhý díl*) a „*Skakavci*“ („*Kobyvky*“). Dramata jsou přeložena do němčiny, angličtiny, francouzštiny, italštiny, slovenštiny, dánštiny, finštiny, norštiny, polštiny, řečtiny, rumunštiny, bulharštiny, holandštiny, ukrajinštiny, vlámštiny, atd. Její hry jsou vydané a uvedené v padesáti domácích a zahraničních divadlech.⁸

Biljana Srbljanović je také autorkou scénáře k televiznímu seriálu „*Otvorena vrata*“. Dále je jedním ze spoluautorů knihy „*O Novom Holivudu*“ – „*Svetlo u tami*“ („*O novém Hollywoodu – Světlo ve tmě*“ 2001).

Za svou tvorbu získala řadu ocenění. Ještě jako studentka FDU v r. 1994 dostala cenu „*Josipa Kulemdžiće*“. V roce 1998 za hru „*Rodinné příběhy*“ získala velmi významnou cenu „*Sterijino pozorje*“ v kategorii nejlepší současné drama.⁹ 1. prosince roku 1999 se stala prvním zahraničním spisovatelem, který získal cenu „*Ernsta Tolera*“ (1999). O dva roky později cenu „*Slobodana Seleniće*“ (2001). Dále následovala cena „*Osvajanje svobode*“.¹⁰ V roce 2004 získala cenu „*Sterijino pozorje*“

⁶ PAŠIĆ, Feliks. *Pisanje kao muka*. o.c., s. 65.

⁷ Jugoslovensko dramsko pozorište [online]. Jugoslovensko dramsko pozorište. Predstave. [cit. 30.10.2006]. Dostupné z: <<http://www.jdp.co.yu/predstave/main.html>>

⁸ MARJANOVIĆ, Petar. *Mala istorija srpskog pozorišta, 13. – 21. vek*. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine, 2005, s. 458.

⁹ 43. *Sterijino Pozorje 1998* [online]. Arhiva *Sterijino pozorje*. Nagrade 1998. [cit. 1.11.2006] Dostupné z: <<http://www.pozorje.org.yu/arhiva/nagrade1998.htm>>

¹⁰ The free encyclopedia [online]. Wikipedia, The free encyclopedia, article Biljana Srbljanović. [cit.30.10.2006]. Dostupný z: <http://en.wikipedia.org/wiki/Biljana_Srbljanović>

v kategorii nejlepší současné drama za hru „*Amerika druhý díl*“.¹¹ Toto ocenění získala znovu v roce 2006 za svou zatím poslední hru „*Kobylky*“ („*Skakavci*“).¹²

Na základě Fulbrigtova stipendia v roce 2003 působila jeden semestr na Columbijské univerzitě v New Yorku. Přednášela v kurzu současné evropské drama, týkající se především moderních autorů jako jsou: Sarah Kane, Mark Ravenhill, John Foa, Yasmina Reza, Ingmar Bergman, Vasilij Sigarev, Andy Walsh, Martin McDonagh, Bernard-Marie Koltès, Patric Marber, Marius von Mayenburg.¹³

Biljana Srbljanović je členkou Fóra spisovatelů, Skupiny 99, Ex-YU PEN-u.

V Srbsku nejčastěji premiérově uvádějí její díla Bělehradská divadla. Jedná se především o dvě divadla: divadlo „Atelje 212“ v němž spolupracovala s režisérem Dejanem Mijačem a divadlo „JDP“ (Jugoslovesnko Dramsko Pozorište). Divadlo „JDP“, které v roce 1997 uvedlo její první hru „*Beogradskou trilogiji*“, bychom mohli označit za její domovskou scénu.

Ze Srbljanovićových dramát se nejvíce hrají „*Rodinné příběhy*“, které jsou také světově nejúspěšnější. V roce 1998 získala za tuto hru ocenění na Biennale v Bonnu.

Po celou dobu krize v bývalé Jugoslávii zůstala autorka ve své vlasti a bojovala proti Miloševićově režimu. V současné době žije střídavě mezi Bělehradem a Paříží.

¹¹ 49. Sterijino Pozorje 2004 [online]. Arhiva Sterijino pozorje. Nagrade 2004. [cit. 1.11.2006] Dostupné z: <<http://www.pozorje.org.yu/2004/sterijinenagrade.htm#1>>

¹² 51. Sterijino Pozorje 2006 [online]. Arhiva Sterijino pozorje. Nagrade 2006. [cit. 1.11.2006] Dostupný z: <<http://www.pozorje.org.yu/2006/ziri.htm>>

¹³ DRAGANIĆ, Jovan. Dobro skrojeno odelo. NIN [online]. NIN. Beograd, b. 2714, 3.1. 2003. [cit. 2.11.2006]. Dostupné z: <<http://www.nin.co.yu/2003-01/03/26628.html>>

3 PŘEHLED SOUČASNÉ SRBSKÉ DRAMATICKÉ LITERATURY (1945-2005)

Biljana Srbljanović si svou tvorbou pravděpodobně již vydobyla trvalé místo v srbském dramatu. Definitivně se tato skutečnost potvrdí samozřejmě až s časovým odstupem. Jako dramatička náleží k proudu srbského dramatu, vychází z určité dramatické tradice, je její součástí i pokračovatelem. Proto je na tomto místě nutné zmínit se o poválečném vývoji dramatu a nastínit dramatickou linii, která autorku ovlivnila.

Vývoj srbského poválečného dramatu lze dělit po desetiletích, tedy na léta padesátá, šedesátá, sedmdesátá ... až do konce dvacátého století. V každém desetiletí se objevují noví autoři, kteří přinášejí nový pohled a specifickou problematiku, ale i autoři, jejichž tvorba svým významem přesahuje několik desetiletí. Srbské drama má jedno velmi významné specifikum. Podle něho je možné rozdělit jeho vývoj do několika fází tak, jak to udělal ve své studii *„Osvajanje slobode ili strogo kontrolisana pobuna?“* (*„Dobývání svobody nebo přísně kontrolovaná vzpoura“*?) Nebojša Romčević.¹⁴ Tímto specifikem je postoj k politické situaci a jejímu vývoji v historickém kontextu. Dalším specifickým rysem srbského dramatu je míra vlastenectví a jeho vztah k realitě. S těmito specifiky srbského dramatu souvisí způsob vyjádření politických postojů a především charakteristický druh dramatického žánru.

Romčević dělí vývoj srbského poválečného dramatu do pěti fází, podle míry politické angažovanosti, povahy a postavení subjektu, jímž se drama zabývá. I. Fáze – Člověk v centru zájmu; II. Fáze – Mýtus v centru zájmu do r. 1965; III. Fáze – Politika v centru zájmu; IV. Fáze – Historie v centru zájmu; V. Fáze – Následky (střetávání se s následky předešlé éry) v centru zájmu. Dílo Biljany Srbljanović spadá právě do této poslední fáze.

Podobný způsob členění vývoje srbského dramatu dokládá i významný srbský divadelní kritik a teoretik Vladimir Stamenković v předmluvě k dvoudílnému vydání

¹⁴ ROMČEVIĆ, Nebojša. Osvajanje slobode ili strogo kontrolisana pobuna? In Scena: časopis za pozorišnu umetnost [online], Novi Sad 2005, b. 1, g. XLI. [Cit. 28.1.2007]. Dostupné z: <<http://www.pozorje.org.yu/scena/scena-teatron/2.htm>>

sborníku „*Savremena drama*“ („*Současné drama*“).¹⁵ Ovšem jeho přístup je poněkud sofistikovanější, filosoficky složitější a hlubší. Přesto docházejí k podobným závěrům a klasifikaci srbského poválečného dramatu.

V. Stamenković¹⁶ konstatuje, že srbské drama je hluboce zapuštěno do srbského mýtu a historie. Přestože témata čerpá z dávné historie, jejich zpracování je stále živé a vyvolává ostré diskuse s dobou, s níž souvisí. Autoři, kteří reprezentují srbskou poválečnou dramaturgii až do současnosti jsou často ve svých dílech politicky angažovaní a snaží se sdělit to, o čem se mlčí. Nacházejí specifickou dramatickou formu pro vylíčení grotesknosti historického světa, absurdnosti lidského bytí v něm.

Třetí autoritou, kterou chci ocitovat ve svém přehledu vývoje srbské dramaturgie, je rovněž srbský divadelní teoretik Petar Marjanović. V encyklopedickém díle „*Mala istorija srpskog pozorišta XIII. – XXI. Veka*“ („*Malá historie srbského divadla XIII. – XXI. století*“)¹⁷ zpracovává vývoj srbského dramatu a divadla, především z chronologického hlediska.

Následující přehled vývoje srbského poválečného dramatu se bude rovněž řídit chronologickým vývojem s přihlédnutím k výše popsaným specifickým srbské dramaturgie, které rovněž vykazuje dílo Biljany Srbljanović.

Po druhé světové válce se Srbští dramatičtí autoři ocitli ve společnosti, která se od základu proměnila. V umění byla popírána tradice ve prospěch nastolení socialistického realismu. Hlavní náplní dramaturgie bylo šířit optimismus, předkládat neexistující skutečnost a tendenčně líčené události vydávat za reálné.

Nové poválečné proudy v evropském dramatu, díla Samuela Becketta, Eugena Ionesca, která představovala rozchod s dosavadní dramatickou tradicí (a byla vzdálená od optimismu socialistického realismu, který byl základem oficiální ideologie a estetiky) v široké jugoslávské kulturní veřejnosti nebyly příliš známá.¹⁸

Mezním dílem v srbském poválečném dramatu, které se vymykalo zásadám socialistického realismu, byla hra ***Nebeski odred*** („*Nebeský oddíl*“ 1956), dvojice mladých spisovatelů **Džordža Leboviće** a **Aleksandra Obrenoviće**. Odlišovala se

¹⁵ STAMENKOVIĆ, Vladimir (ed.). Predgovor. In *Savremena drama I; Drama 20*, Beograd: Nolit, 1987.

¹¹ STAMENKOVIĆ, Vladimir (ed.). Predgovor. In *Savremena drama I; Drama 20*, Beograd: Nolit, 1987, s.12.

¹⁷ MARJANOVIĆ, Petar. *Mala istorija srpskog pozorišta, 13. – 21. vek*. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine, 2005.

¹⁸ MARJANOVIĆ, Petar. *Mala istorija srpskog pozorišta, 13. – 21. vek*. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine, 2005, s. 440.

především prolínáním tragického a groteskního, radikálním pesimismem, souvisejícím s postižením absurdnosti lidské situace, s popřením jakéhokoliv hrdinství. V tomto dramatu se groteskní stává podstatou absurdního. Je to otřesný příběh osmi vězňů nacistického lágru v Auschwitzu. Vybraní vězni souhlasí s tím, že budou zabíjet a spalovat svoje spoluvězně, což jim umožní prodloužit si život o tři měsíce. Drama odkrývá nelichotivé zjištění že to, co nám umožňuje přežít, je schopnost vyrovnat se s jakýmkoliv neštěstím a ničím nezničitelná touha po životě. Dílo popřelo požadavky socialistického realismu, především optimismus za všech okolností a naopak jeho závěr je absolutně pesimistický. Revitalizovalo realismus a odvážně otevřelo diskusi o lidské morálce a charakteru. Téma dramatu se zaměřuje na podstatu lidskosti a polemizuje s idealizací humanismu.¹⁹

V následujícím období, do roku 1965, se postavy a situace v dílech dramatiků celé bývalé Jugoslávie stávají psychologicky složitější a bližší problémům jugoslávské společnosti té doby. Užívají se historické analogie, mýty a legendy jako spojnice mezi současností a historií. Používání mýtu znamenalo svéráznou mystifikaci reality, převedení moderních duchovních a politických poměrů do roviny pseudomytických archetypů a modelů očištěných od všeho triviálního a individuálního. Přístup k politice v tomto období byl podobný jako k osudu v antickém mýtu. Člověk jej nemůže ovlivnit.²⁰

Mezi jednoho z nejvýznamnějších srbských představitelů tohoto proudu patří **Velimir Lukić**²¹ (1936 – 1997 Bělehrad). Vystudoval Fakultu dramatických umění, obor dramaturgie. Pracoval jako dramaturg, divadelní režisér a ředitel Národního divadla v Bělehradě. Jeho dramata se vyznačují groteskní alegoričností, fantaskními rysy, prvky komiky absurda i politickou angažovaností. Nejznámějším Lukićovým dílem je fraška: **„Dugi život kralja Osvalda“** („*Dlouhý život krále Osvalda*“, 1963). Tématem hry je neuvěřitelně dlouhý život krále Osvalda. Jeho podobu si poddaní vlastně už nepamatují, neboť již velmi dlouhou dobu válčí ve vzdáleném království. A král je králem nikoliv podle podoby, ale královských atributů. Pravý král Osvald se

¹⁹ LEBOVIĆ, Djordje – OBRENOVIĆ, Alexandar. *Nebeský oddiel*. Překlad: A. Vrbacký. Martin: Osveta, 1958.

²⁰ ROMČEVIĆ, Nebojša. *Osvajanje slobode ili strogo kontrolisana pobuna?* In *Scena: časopis za pozorišnu umetnost*, [online], Novi Sad 2005, b. 1, g. XLI. [Cit. 28.1.2007]. Dostupné z: <<http://www.pozorje.org.yu/scena/scena-teatron/2.htm>>

²¹ *Savremena srpska drama* [online] *Savremena srpska drama 20/2004*, Beograd: Udruženje dramskih pisaca. [cit.28.1.2007]. Dostupný z: <http://drama.org.yu/ssd_20.html>

vrátí z války, avšak královna Konstanc má milence, kterého chce dosadit na Osvaldovo místo. Využije Isti a za pomoci ministra, lékaře a generála, se zbaví nejen krále, ale nakonec i nepohodlného milence Romana. V závěru zůstává pouze uniforma krále Osvalda, která je uctívána jako skutečný živý král. Další Lukićovo významné dílo **„Afera nedužne Anabele“** („*Aféra nevinné Anabely*“ 1969, téhož roku získalo cenu Sterijina nagrada za nejlepší současné drama) patří již do fáze, kdy se politická situace stává středem zájmu dramatiků.

Jiným velmi významným představitelem dramatu využívající mýtu je **Jovan Hristić** (1933 – 2002) básník, divadelní kritik, esejista a dramatik. V roce 1958 ukončil Filosofickou fakultu v Bělehradě. Po studiích pracoval jako redaktor v nakladatelství a profesor Akademie divadelního umění.²² Debutoval sbírkou veršů **„Dnevnik o Ulisu“** („*Deník o Odysseovi*“, 1954), jako básník podřizuje lyričnost racionálnímu nazírání, prosazuje poezii racionálního typu.²³ Zaměření Jovana Hristiće na antická témata se projevuje v dalších básnických sbírkách i dramatech. Témata pro svou tvorbu čerpal především z řecké mytologie nebo používal formu apokryfů. Například v díle **„Četiri apokrifa“** („*Čtyři apokryfy*“, 1970)²⁴ mu byly předlohou výrazné historické postavy, jako je tomu v případě dramatu *„Savonarola i njegovi prijatelji“*. Témata, kterými se zabýval, zpracovával především z filosofického a etického hlediska. Mezi jeho dramata patří **„Čiste ruke“** („*Čisté ruce*“, 1960), **„Orest“** („*Orestes*“, rozhlasová hra, 1961), **„Savonarola i njegovi prijatelji“** („*Savonarola a jeho přátelé*“, 1965), **„Sedmorica: kako bismo ih danas čitali“** („*Sedm proti Thébám: jak bychom je dnes četli*“, 1969). Důležité jsou rovněž jeho divadelní studie a kritiky vydané ve sborníku **„Pozorište-Pozorište 1-2“** („*Divadlo, divadlo 1-2*“, 1977, 1983) a monografie **„Čehov dramski pisac“** („*Čechov, dramatik*“, 1981).

Mezi těmito dramatiky ideově-poetické orientace vynikal **Borislav Mihajlović Mihiz**.²⁵ Jako první mezi poválečnými srbskými spisovateli se obrátil k motivům srbské historie a mýtu v dramatu **„Banović Strahinja“** („*Banović Strachyňa*“, 1963).

²² Později Fakulta divadelního umění

²³ MIHAJLO, Pantić. Malá Krabička, 100 nejkratších srbských povídek 20. století. Přeložili: Dorovský, Ivan a kol. Boskovice: Albert, 2002, s. 165.

²⁴ DERETIĆ, Jovan. Kratka istorija srpske književnosti. Posle ratna kniževnost, XII. In Projekat Rastko Biblioteka srpske kulture, [online]. [cit. 28.1.2007]. Dostupný z:

<http://www.rastko.org.yu/knjizevnost/jderetic_knjiz/jderetic-knjiz_12_c.html>

²⁵ MARJANOVIĆ, Petar. Mala istorija srpskog pozorišta, 13. – 21. vek., o.c., s.441

Mihiz v tomto dramatu²⁶ vychází z jedné z nejznámějších starosrbských legend, vyprávějící o osudu nevěrné manželky Strahinji Banoviće. V dramatu se projevuje snaha nazít významnou kosovskou bitvu z roku 1389²⁷ v předvečer národní katastrofy, dostat se do jádra velikého příběhu, který popírání a potřeby jedince. Autor se přesto snaží zachovat právo jedince na vlastní osud a možnost řešit osobní tragedii. Mihiz zobrazuje způsob života dvou vrstev středověké srbské šlechty (staré šlechty Nemanjićů, k nimž náleží Strahinja Banović a nové šlechty Hrebeljanovićů, jejichž vůdce Kněz Lazar, je vládcem Srbska). Strahinja Banović, představuje odpadlíka šlechtické rodiny Banovićových, velmi netypického srbského hrdinu. Banovićův hrad v době jeho nepřítomnosti, kdy míří do bitvy o Kosovo, přepadne Vlach Alija. Všechny jeho poddané povraždí a manželku Andžu unese. Alija chce, aby mu byla po vůli a celou dobu na ní naléhá až Andža podlehne. Strahinja vpadne do jeho tábora a Aliju zabije. Ženu pošle k její šlechtické rodině Jugovićů, aby u své rodiny našla útěchu, avšak ta ji chce potrestat podle starého práva vypíchnutím očí. Trest má vykonat sám Strahinja, ten však odmítá a své ženě odpouští. Nabízí jí porozumění a útočiště. Hlavní hrdina si nenechá upřít právo na svou životní tragédii, kterou si chce vyřešit podle svého rozhodnutí a nikoliv podle starého šlechtického práva. Svůj vlastní příběh pokládá za velmi nepatrný ve srovnání s velikostí nadcházející tragické události, bitvy na Kosovu.

V této hře je důraz kladen na ironii, která ničí romantickou zápletku zevnitř. Povinnost k vlasti vítězí nad vlastní sebelítostí a rodinnými sváry. Osobní tragédie jedince je odsunuta na pozadí důležitosti a velikosti historických událostí, týkajících se celého národa.

Motto výše zmíněných autorů, kteří čerpali svá témata v historii a mýtu je následující²⁸ „(...) ačkoliv je děj hry umístěn do mýtu nebo vzdálené historie, může být lidský osud předvídatelný, prožitý a pochopený vůči historickému pozadí vlastní epochy, jedině s odstupem doby v níž žijeme. Takové drama nám ukazuje náš osud: ztracená, absurdní sázka s politikou a historií, aby se ve světě mohla realizovat svoboda, aby mohla zvítězit lidská přirozenost.“

²⁶ MIHAJLOVIĆ, Borislav. Banović Strahinja. In *Savremena drama I, Drama 20*, Beograd: Nolit, 1987. (ed. Vladimir Stamenković)

²⁷ BATAKOVIĆ, Dušan, T. a kol. *Nova istorija srbskog naroda*. Beograd: Naš dom, 2002, s. 64.

²⁸ STAMENKOVIĆ, Vladimir (ed.). *Predgovor*. In *Savremena drama I., o.c. s.13*

Nový mezník v třetím poválečném desetiletí představuje **Aleksandar Popović** (1929-1996).²⁹ „V srbské teatrologii vykrytalizovalo zjištění, že Popović svérázným způsobem učinil totéž, co mnozí jiní světoví dramatici poloviny dvacátého století: důsledně uvedl do souvislostí základní pravidla pojetí aristotelovské dramatiky. Do popředí staví scénický jazyk, který důsledně přebírá téměř všechny dramatické vyjadřovací prostředky“.³⁰ Jazyk je pro Popoviče hybnou silou dramatu. Užívá různá nářečí a jazykové zvláštnosti, od bělehradského žargonu až po nářečí středního Srbska.

Aleksandar Popović byl mimořádně plodný spisovatel. Napsal okolo stovky divadelních děl, tři sta televizních her a seriálů pro dospělé a řadu dramatických děl pro děti. V období, kdy dochází k opětovnému rozkvětu srbského dramatu, v šedesátých letech dvacátého století, je Popović pokládán za nástupce významného jugoslávského komediografa Branislava Nušiče.

Ani Popović se nevyhýbá kritickému přístupu ke společenské problematice a politickým otázkám, kterými se zabývá ve svých dramatech. Nejčastějšími žánry, které využívá ve své tvorbě jsou fraška, satira a groteska. Mezi jeho nejvýznamnější díla patří dramata **„Ljubinko i Desanka“** („Ljubinko a Desanka“, 1964), **„Čarapa od sto petlji“** („Ponožka ze sta oček“, 1965), **„Smrtonosna motoristika“** („Smrtonosná motoristika“, 1967), **„Razvojni put Bore Šnajdera“** („Vzestupná cesta Bory Šnajdra“, 1967), **„Mreščenje šarana“** („Tření kaprů“, 1984), **„Kus petlič“** („Kus petlič“ 1990) a **„Bela kafa“** („Bílá káva“, 1990).“

Jedním z Popovičových dramatických děl, kterým na sebe obrátil pozornost odborné divadelní veřejnosti, je hra **„Razvojni put Bore Šnajdera“**³¹. Popović v této satíře vyjadřuje svůj vztah k situaci v „politickém vedení“ hospodářství socialistické Jugoslávie. Kritizuje neobornost lidí ve vedoucích pozicích, zaslepenost mas, které se nechávají ovlivnit politickými pohlaváry. Znepokojuje se nad principem vedení družstva, které popírá logické myšlení. Bore Šnajder se stane ředitelem voskařského (sekce vyrábějící vosk) a klempířského družstva, aniž by měl nějaké zkušenosti s vedením. Okamžitě začne uplatňovat na první napohled škrobenou, puritánskou partajní morálku, která je ve skutečnosti absolutně bez skrupulí. Zavádí nesmyslnou

²⁹ MARJANOVIĆ, Petar. Mala istorija srpskog pozorišta, 13. – 21. vek., o.c., s.442

³⁰ Ibid., s.442

³¹ POPOVIĆ, Alexandr. Razvojni put Bore Šnajdra. Novi Sad: Sterijino Pozorje, 1967.

administrativu, kterou maskuje své podvody. Groteskně rozvíjí schopnost vyvlíknout se z odpovědnosti za své činy. V krizových situacích se snaží pouze o zachování své pozice a výhod. V závěru textu už to vypadá, že dobro zvítězí nad zlem, ale není tomu tak. Bore Šnajder je ze své funkce odvolán a ještě než-li ho stačí zatknout milicionář, prchá i s nakradenými penězi pryč. Avšak při hlubším zamyšlení, čtenáře zamrazí. Pochopí, že soudruzi Šnajdra vlastně hodili přes palubu, ještě dříve než bylo jasné, že se jeho podvody provalí.

„Toto dílo odráží rysy, které budou pro Popoviće typické. K vyprávění tragického příběhu využívá komické prostředky. Používání grotesky ke kritice stávající politické situace. Tento rys se objevuje nejen u Popoviće, ale i ostatních srbských dramatických autorů od konce šedesátých let a v průběhu let sedmdesátých“.³²

Dalším autorem patřícím do fáze vývoje dramatu, v které je politická situace ve společnosti centrem zájmu dramatiků, je básník, dramatik a esejista **Ljubomir Simović** (1935).³³ Vystudoval Filologickou fakultu v Bělehradě, obor historie jugoslávské literatury a srbochorvatština. Díla L. Simoviće jsou inspirována lidovou ústní a psanou tradicí (legendy, mýty, staré pamětní listy a zápisy, obyčeje).

L. Simović je autorem čtyř dramatických děl **„Hasanaginica“** („*Hasanaginyca*“ 1974), **„Čudo u Šarganu“** („*Zázrak v Šargánu*“, 1975), **„Putujuće pozorište Šopalović“**³⁴ („*Šopalovičovo kočovné divadlo*“, 1985), **„Boj na Kosovu“** („*Boj na Kosovu*“, 1989). První tři dramata měla mimořádný úspěch u publika i kritiky. Získala významné ocenění „Sterijinu nagradu“. Jako první bylo oceněno drama „Hasanaginica“ v roce 1975. V roce 1986 „Putujuće pozorište Šopajlović“ jako nejlepší inscenované drama v režii Deana Mijače (JDP) a v roce 1993 drama „Čudo u Šarganu“ rovněž za nejlepší inscenaci roku v režii Egona Savina (SNP Novi Sad³⁵).

³⁶Tragédie „*Hasanaginica*“ je Simovićovým prvním dramatickým dílem. *Hasanaginica* je bosenská ústní lidová balada, která vznikla koncem padesátých let

³² ROMČEVIĆ, Nebojša. Osvajanje slobode ili strogo kontrolisana pobuna? In *Scena: časopis za pozorišnu umetnost*, Novi Sad 2005, b. 1, g. XLI. [online]. [cit. 28.1.2007]. Dostupné z: <<http://www.pozorje.org.yu/scena/scena-teatron/2.htm>>

³³ SIMOVIĆ, Ljubomir. *Drame*. Beograd: Beogradski Izdavačko-Grafički Zavod, 1984.

³⁴ SIMOVIĆ, Ljubomir. *Putujuće pozorište Šopajlović*. In *Savremena drama I*, Drama 20, Beograd: Nolit, 1987.

³⁵ Srbské národní divadlo Nový Sad

³⁶ MARJANOVIĆ, Petar. *Mała istorija srpskog pozorišta*, 13. – 21. vek., o.c., s.445

sedmnáctého století v Imotské oblasti Bosny.³⁷ Pojednává o tragické oběti ženy a matky, která platí svým životem za odmítnutí žít ve světě, jehož morálním zásadám a chápání života nerozumí. Drama se rozvíjí ve třech rovinách. Realistický děj sleduje příběh o neshodách v manželství Hasan-aginice (Fatima) Arapović a Hasan-agi Arapović. V druhé rovině se objevuje satirické východisko, politické motivy vpletené do příběhu ve službách mechanismu pro řízení obchodu. Třetí rovina díla zobrazuje nereálnou hru okolo vdávání Hasan-aginice za Imotskog Kadiju. Simović v dramatu spojuje dva známé motivy balkánské národní literatury. Vedle motivu Hasan-aginice, je to příběh o mrtvém snoubenci, jenž odvede milovanou na smrt.

V tragikomedii „*Čudo u Šarganu*“³⁸, Simović vytváří dvě dějové linie. Hlavní dějová linie se odehrává v současném čase v hospodě na periferii Bělehradu. Ve druhé dějové linii se objevují i dvě nereálné postavy z první světové války, srbský oficír a srbský voják. Obě linie děje jsou spojeny postavou Žebráka, který si usmyslil, že bude bavit lidi tím, že na sebe bude přebírat jejich rány a neštěstí. V díle se uskutečňuje věrohodný obraz způsobu života, myšlení a povahy jedné vrstvy srbského národa, která je společností opomíjená, nedostatečně vzdělaná a morálně nestabilní. Tato společenská vrstva se v poválečném období mnohonásobně přerušovaných lidských vztahů nacházela rozkročená mezi vesnicí a městem.

Simović je v srbské literatuře známý jako básník lidské osamělosti a utrpení. Právě tomuto tématu věnoval drama „*Čudo u Šarganu*“. Avšak nezajímá ho utrpení hrdinné prométheovské ani pramenící z revolty, nýbrž to, které člověk zažívá v každodenním životě. Utrpení pramenící z osamělosti, nenaplněných tužeb a snů. Bolest, která člověka ponižuje, jejíž důvod a smysl není vidět. Simovićův hrdina je osamělý člověk, ponecháný přírodním a společenským silám napospas. Jejich překonání je nad jeho síly. Takový hrdina by k jejich zdolání potřeboval trochu štěstí, ale toho se mu nedostává. V jeho světě není lásky a upřímnosti. Každý sleduje pouze svůj přízemní cíl a vypráví svůj příběh, aniž by naslouchal tomu druhému. Závěrem Simovićova dramatu je poznání, že „naše doba, není dobou dialogu“.

Drama „*Putujuće pozorište Šopalović*“ má deset obrazů a dvě mezihry. Syžet dramatu tvoří dva příběhy. Jeden je z reálného života kočujících herců hledajících

³⁷ Wikipedia, Slobodna enciklopedija [online]. Članak Hasanaginica. [cit. 7.2.2007]. Dostupné z: <<http://bs.wikipedia.org/wiki/Hasanaginica>>

³⁸ SIMOVIĆ, Lubomir. *Čudo u Šarganu*. In *Savremena drama I*, Drama 20, Beograd: Nolit, 1987.

obživu. Druhý příběh se odehrává na jevišti a především v představách jednoho z herců. Děj hry je zasazen do období druhé světové války a trvá pouze čtyřicet hodin. Příběh je umístěn do malého městečka Užice. Toto prostředí je Simovićovi velmi dobře známé, neboť je to jeho rodné městečko.³⁹ Pravděpodobně z těchto důvodů je v textu velmi podrobně a poeticky vykreslená užická krajina. Autor klade důraz na charakteristiku postav, které jsou rozvrstveny do tří rovin. V první rovině jsou okupanti a kolaboranti, kteří s nimi spolupracovali. Druhou rovinu tvoří stálí obyvatelé města Užice a v poslední jsou herci kočovného divadla principála Šopajloviće.

Autor vytvořil v dramatu dvě dějové vrstvy. První zobrazuje život během druhé světové války. V městečku se řeší místní událost, vražda kolaboranta a jeho milenky. Ve druhé dějové rovině dramatu se jedná o osudu divadla a herců, vztahu umělecké a každodenní reality. Postavy řeší otázku, zda je možné a vůbec vhodné zabývat se uměním ve válečném období. Obyvatelé Užice představují odmítavý postoj vůči divadlu a jeho poslání. Herci naopak oponují tím, že lidé potřebují divadlo jako duševní rozptýlení, únik před drsnou realitou do fantazie, v které by si odpočinuli od každodenního utrpení. Herci v divadle vidí možnost najít východisko z tíživé životní situace.

V mezihrách, které představují jevištní zkoušky na večerní představení Schillerových Loupežníků, herci kočovné skupiny – Vasilije, Jelisaveta, Sofija a Filip – vystupují z rolí postav dramatu a stávají se skutečnými herci. Postava herce Filipa se stává obětí svého poslání. Filip se natolik ztotožňuje se svými divadelními rolemi, že už nedokáže rozpoznat, co je realita a co fikce. V nepravou chvíli se zcela ztotožní s rolí Oresteia a bere odpovědnost za vraždu na sebe. Nakonec za tento omyl zaplatí životem.

Autor v závěru hry dochází k poznání, že každodenní realita a divadlo se nemohou nijak sjednotit. Ale divadlo je oním místem, kde se lidská bytost střetává sama se sebou.... poselstvím dramatu je důkaz absurdnosti lidské existence a nemohoucnosti člověka se střetnout s historickými a společenskými silami, nebo je jakkoliv ovlivnit.

³⁹ MARJANOVIĆ, Petar. Mala istorija srpskog pozorišta, 13. – 21. vek., o.c., s.446.

Dramatickou tvorbou se L. Simović přibližuje převládajícímu žánru v evropské dramatičce dvacátého století - žánru tragikomedie. Každé z jeho dramát pojednává o zcela odlišném tématu, avšak vždy k nim autor přistupuje s metafyzickou ambicí. Fraškovitost a grotesknost mu slouží jako prostředek zobrazení toho, co je ve světě absurdní.

Neméně podstatným přínosem Simoviće je rovněž skutečnost, že v tradici komediografie, kterou založil v srbské dramatické literatuře autor Branislav Nušić, koncem devatenáctého století, se rozchází s konvencemi danými právě Nušićem.⁴⁰

Dušan Kovačević⁴¹ (1948) je dramatický autor, jehož díla jsou populární u srbského divadelního publika již více než tři desetiletí. Kovačevićova dramata nejsou oblíbená pouze v Srbsku, jeho díla jsou přeložena do dvaceti evropských jazyků.⁴² Spolu s Ljubomirem Simovićem a Biljanou Srbljanović patří mezi nejvíce hrané a překládané srbské dramatické autory ve světě.⁴³

Bělehradské publikum ho přijalo již po první komedii **„Maratonci trče počasni krug“** (*„Maratonci běží čestný kruh“*, 1973). Hra vypráví o rodinném klanu Topalovićových, který se skládá ze šesti generací mužů (v rozmezí od 155 do 24 let). Vědomí těchto mužů je silně erotizované a většinu jejich jednání podněcuje chamtivost. I nejmladší z Topalovićových je hnán touhou po majetku a po penězích, ale nezamlouvá se mu způsob, jakým je rodina Topalovićových vydělává. Jeho vzpoura proti praktikám vlastní rodiny je čistě zjištná. Rovněž majetnický, sobecký vztah k ženám je v něm hluboce zakořeněný jako v ostatních Topalovićových. A právě pro tyto skutečnosti je jeho vzdor naprosto neúspěšný. V závěru hry sám podléhá kriminalitě a přijímá pokřivenou morálku své rodiny.

Kovačević nadsazuje neřesti Topalovićových, které ve skutečnosti reprezentují neřesti a předsudky společnosti v době, kdy „Maratonce“ psal.

I ostatní hrdinové Kovačevićových komedií se snaží získat od života co nejvíce, a přesto, že projdou různými zvraty komického děje, končí odsouzením a poražením. Kovačevićovy hry mají vitální, jižanský rytmus, který udávají postavy svým pudem sebezáchovy a snahou o potvrzení svého ega za každou cenu. Mezi jeho dramata

⁴⁰ STAMENKOVIĆ, Vladimir (ed.). Predgovor. In *Savremena drama I*, o.c., s. 20.

⁴¹ MARJANOVIĆ, Petar. Mala istorija srpskog pozorišta, 13. – 21. vek., o.c., s. 447.

⁴² Zvezdara teatar [online]. Glumci i autori. Dušan Kovačević. [cit. 10.2.2007]. Dostupné z: <http://www.zvezdarateatar.co.yu/glumci/dusan_kovacevic.htm>

⁴³ MARJANOVIĆ, Petar. O.c., s. 455 - 459.

patří⁴⁴ „**Radovan Treći**“ („*Radovan III.*“, 1973), „**Balkanski špijun**“ („*Balkánský špión*“, 1982), „**Sabirni centar**“ („*Sběrné středisko*“, 1982), „**Klaustrofobična komedija**“ („*Klaustrofobní komedie*“, 1988), „**Profesionalac**“ („*Profesionál*“, 1990) a surový melodram „**Sveti Georgije ubiva aždahu**“ („*Svatý Jiří zabíjí draka*“, 1986), „**Lari Tompson-tragedie jedne mladosti**“ („*Lary Thompson tragédie jednoho mládí*“ 1996). Zatím posledním Kovačevićovým dramatem je „**Doktor Šuster**“ („*Doktor Šustr*“, 2001)⁴⁵.

Rovněž jeho další divadelní činnost je velmi rozsáhlá. V letech 1986-1988 vyučoval na Fakultě dramatických umění v Bělehradě. Od roku 1998 je ředitelem divadla „Zvezdara teatar“ v Bělehradě. Kovačević patří mezi nejvýznamnější srbské komediografy. Svou tvorbou se rovněž jako L. Simović a A. Popović řadí do třetí, nejobsáhlejší fáze srbského dramatu spojeného s politickou angažovaností. Kovačevićova díla zachycují všechny vrstvy života balkánského člověka. Velký důraz klade na tu vrstvu, která je spjatá s politickým smýšlením a vlastenectvím, tak jak ho vnímá obyčejný člověk. V jeho díle se objevuje poznání, že současný člověk stále o všem pochybuje. Do budoucnosti nehledí zvláště optimisticky a je náchylný se stále všemu vysmívat. Takový člověk již nevěří ve svrchovanost autorit a „věčné pravdy“, jeho smích by bylo nutné chápat jako smích nad vlastní situací a sebou samým.

Zkoumání jeho komedií ukazuje, že mají fabule důsledně vystavěné, dodržující jednotu děje. Avšak pokud bychom odstranili z děje humor, dostali bychom převážně černé příběhy. V jeho komediích „hrdinové“ žijí v rodinách, které jsou pro autora zrcadlem společnosti a v nejhlubší vrstvě metaforou světa. V ní je ukázán svět, který je směšný, groteskní až absurdní.

Po třech desetiletích aktivního psaní je Dušan Kovačević stále oblíbeným srbským autorem nejen na domácí scéně. Jeho hry a scénáře k filmům jsou známé a oceněné po celém světě.

Dramatikovi Dušanu Kovačevićovi se budu ještě podrobněji věnovat v kapitole o literárních vlivech na dílo Biljany Srbljanović.

⁴⁴KOVAČEVIĆ, Dušan. *Balkánský špión a jiné drámy*. Přeložil Ján Jankovič. Novi Sad: Obzor; Bratislava: Juga, 1991, s.249

⁴⁵ Zvezdara teatar [online]. Glumci i autori [cit. 10.2.2007]. Dostupné z: <http://www.zvezdarateatar.co.yu/glumci/dusan_kovacevic.htm>

Mezi další dramatické autory, jejichž díla jsou významná pro poválečnou srbskou dramaturgii, a vesměs patří do fáze důrazu na politickou angažovanost dramatu patří **Dragoslav Mihailović** a jeho hra *„Kad su cvetali tikve“* („Když kvetly tykve“, 1969). Dále autor pocházející z Černé Hory **Borislav Pekić** (1930 – 1992) a jeho komedie *„Generali ili srodstvo po oružju“* („Generálové aneb přátelství ve zbrani“, 1971). Od předešlých autorů se liší tím, že nachází svůj vzor nikoliv u francouzských autorů, ale v grotesce anglického dramatika G.B.Shawa. Hlavními hrdiny dramatu jsou penzionovaný generál Jugoslávského královského vojska a plukovník Vermachtu, kteří vzdáleni od vřavy bojiště si hrají se svou zcestnou představou, že mění dějiny.⁴⁶ Dalšími autory a jejich díla, které je nutné zmínit jsou⁴⁷ **Dobrica Iljić** – *„Joakim“* („Jáchym“, 1977), **Jovan Radulović** – *„Golubnjača“* („Golubnjača“, 1982), **Nenad Prokić** – *„Metastabilni graal“* („Psychicky stabilní graal“, 1985).

Mezi významné srbské dramatické autorky s nimiž může být Biljana Srbljanović srovnávána patří⁴⁸ **Deana Leskovar** její hra *„Slike žalosnih doživljaja“* („Obrázky smutných zážitků“, 1979), *„Tri čekića, a o srpu da i ne govorimo“* („Tři kladiva a o srpu ani nemluvíme“, 1988) a **Milica Novković**, *„Kamen za pod glavu“* („Kámen pod hlavu“, 1977), *„Brisani put“* („Smazaná cesta“, 1980). **Vida Ognjenović** – *„Je-li bilo Kneževe večere?“* („Byla li knížecí večere? 1990).

Trilogii *„Slike žalosnih doživljaja“* (1981) Deany Leskovar (1947, vlastním jménem „Sara Koen“)⁴⁹, lze žánrově označit za dramatickou kroniku, zobrazující během padesáti, životy tří generací slavonské rodiny Krombergů. Autorka v prvních dvou dílech kroniky ukazuje, že celé generace Krombergových žijí odcizeny Bohu i lidem. Dokonce ani významné proměny společenských vztahů po druhé světové válce nemohou v jejich životě nic ovlivnit. Poslední příslušníky rodiny Krombergových poznáváme ve třetím díle kroniky (architekt a stavitel památníku Blažo, jeho žena Ljerka, vystudovaná archeoložka). Dožívají svůj život ve městě jako čestní a vážení občané, bez naděje na uzdravení se z posedlosti majetnickými vášněmi, bez smyslu života a bez potomků. Žijí stejně jako jejich předci, odcizení životu.

⁴⁶ STAMENKOVIĆ, Vladimir (ed.). Predgovor. In *Savremena drama I*, o.c., s. 19.

⁴⁷ MARJANOVIĆ, Petar. Mala istorija srpskog pozorišta, 13. – 21. vek., o.c., s.453.

⁴⁸ Ibid., s.451.

⁴⁹ Savremena srpska drama [online]. Savremena srpska drama 3/1999. Deana Leskovar. [cit. 17.12.2006].

Dostupné z: < http://drama.org.yu/ssd_3.html >

Tragédie „*Kamen za pod glavu*“ (1978)⁵⁰, Milice Novković (1953)⁵¹ ruší mýtus o horalech Srbského národa – jako pevných, bystrých, poctivých a přímých lidech. Děj tragédie se odehrává v polovině sedmdesátých let dvacátého století, v době, kdy obrovské množství venkovanů odcházelo za prací do města. Tématem dramatu je rozpad rodiny Vučetićových. Členové rodiny neustálým skrýváním svých slabostí a bolestí se stali zatrpklými, omezenými, sobeckými a prokletými lidmi. Prožívají stísněné a chmurné dny v nesmyslných konfliktech. Každý nese své prokletí a vytváří ze svého bezvýznamného bytí peklo na zemi.

Čtvrtá fáze vývoje srbského dramatu spadá do období mezi roky 1989 – 1996. Centrem zájmu se stává historie, ba přímo posedlost minulostí. Vývoj společenských událostí, politická situace a rozpad sociálních jistot vedl dramatiky k posedlosti srbským mýtem, povrchními tématy z historie a nacionalismem. Dramata spadající do této fáze neposluhovala politice Slobodana Miloševića, ale ani se jí nevstavěla na odpor. Mezi nejvýznamnější díla z tohoto období patří dramaturgie románu Vladimíra Arsenijevića „*U potpalublju*“ pojednávající o mladé generaci devadesátých let, postižených balkánskou válkou.⁵²

Poslední pátá fáze vývoje srbského dramatu zahrnuje dramatické autory tvořící po roce 1996. Tuto fázi odstartovala **Biljana Srbljanović** (1970). Svým debutem „*Beogradska trilogija*“ (1996) se řadí do první vlny této fáze. Ke druhé vlně patří **Uglješa Šajtinac** (1971) a **Milena Marković** (1974). Do třetí vlny spadají nejmladší autoři, kteří se ještě neetablovali na domácích a zahraničních scénách Filip Vujošević, Dimitrije Vojnov, Maja Pelević a Milena Bogavac.⁵³

Milena Marković ukončila Fakultu dramatických umění v Bělehradě v roce 1998. Její diplomovou prací bylo drama „*Paviljoni*“ („*Paviljonil*“, 1997), které uvedlo v roce 2000 divadlo JDP v Bělehradě. Rovněž její druhé drama „*Šine*“ („*Koleje*“, 2002) bylo s úspěchem zařazeno do repertoáru divadla JDP v Bělehradě.

Poslední pátá fáze vývoje srbského dramatu se vyznačuje vypořádáváním se autorů s následky předchozího politického a společenského vývoje v celé bývalé

⁵⁰ NOVKOVIĆ, Milice: *Kamen za pod glavu*. In *Savremena drama II. Drama 20* Beograd: Nolit, 1987.

⁵¹ STAMENKOVIĆ, Vladimir (ed.). *Savremena drama II. Drama 20*. Beograd: Nolit, 1987, s. 359.

⁵² ROMČEVIĆ, Nebojša. *Osvajanje slobode ili strogo kontrolisana pobuna?* In *Scena: časopis za pozorišnu umetnost*, Novi Sad 2005, b. 1, g. XLI. [online]. [cit. 28.1.2007]. Dostupné z: <<http://www.pozorje.org.yu/scena/scena-teatron/2.htm>>

⁵³ JEZERKIĆ, Vesna - JOVANOVIĆ, Svetislav (ed.). *Predsmrtna mladost: antologija najnovije srpske drame* (1995 – 2005). [cit.25.3.2007]. Dostupné z: <<http://www.pozorje.org.yu/izdavastvo.htm>>

Jugoslávii, včetně jejího rozpadu. Dramata tohoto období jsou poznamenána beznadějí, rušením srbských mýtů. Autoři se vysmívají přežitým tradicím a obracejí se ke každodennostem běžného života. Také se musejí vypořádávat s tématem vlastenectví a politické angažovanosti, která se objevuje u autorů předchozích fází. Pro tuto fázi vývoje současného dramatu je příznačná určitá obnova srbské dramatiky ať už mladými talentovanými dramatiky, tak novou tvorbou autorů tvořících již několik desetiletí.

4 DOBOVÝ KONTEXT

Pro pochopení dramatiky Biljany Srbljanović je třeba kromě dramtických kontextů uvědomit si i politickou situaci, která se velmi výrazně odráží v její tvorbě. Ovlivňovala její veřejné vystupování a snahu angažovat se ve veřejném životě nejen svou tvorbou, ale i prezentací svých postojů k politickému dění. O srbské politické situaci je třeba psát také proto, že informovanost o této problematice je mizivá a mediálně zmanipulovaná.

Biljana Srbljanović se kritikou „Miloševićova“ politického režimu zabývá ve svých dramatech do r. 2000. Tehdy vyšla její třetí hra „Pád“, v níž se zaměřuje na kritiku a důsledky vývoje „Miloševićovy“ vlády, kterou připodobňuje k fašistickému režimu. S pádem Miloševiče končí významné období její tvorby, během něhož vznikla její nejapetativnější díla „*Bělehradská trilogie*“, „*Rodinné příběhy*“ a „*Pád*“.

Vývoj srbské dramatiky dokazuje, že tradice politické angažovanosti, kritického postoje ke společenské situaci a morálce, má své hluboké kořeny a opodstatnění v srbském dramatickém světě a vychází z naturelu tohoto národa.

V Srbské divadelní kultuře byl v této souvislosti učiněn velmi významný krok, když byl roku 1956 založen divadelní festival, při příležitosti stopadesátého výročí narození významného srbského komediografa Jovana Sterije Popoviće. Po tomto dramatikovi byl festival nazván „Sterijino pozorje“.⁵⁴ Festivalu se pravidelně zúčastňovali dramatici z celé bývalé Jugoslávie. Festival od svého vzniku působí jako jakýsi seizmograf politického a estetického dění v zemi. Každoročně se jej zúčastňují domácí i zahraniční divadla a dramatici, jejichž tvorba je nějakým způsobem spjatá se srbskou kulturou. Jednou ze základních a velmi přínosných cen udělovaných tímto festivalem je cena za nejlepší současné drama. Analýza držitelů těchto cen potvrzuje, že nejvýznamnější srbská dramata jsou vždy politicky a společensky angažovaná.

Vývoj politické situace na středním a jižním Balkáně byl vždy složitý a nepřehledný. Při jeho výkladu vycházím převážně ze dvou děl „*Dějiny Srbska*“⁵⁵ z edice „*Dějiny států*“, které zpracovával Doc. PhDr. Jan Pelikán a kolektiv a „*Dějiny*

⁵⁴ Sterijino pozorje [online] Festival nacionalne drame. Dostupné z: <<http://www.pozorje.org.yu/festcentar.htm>>

⁵⁵ PELIKÁN, Jan a kol. *Dějiny Srbska. Dějiny států*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2005.

jihoslovanských zemí zpracované Miroslavem Šestákem a kolektivem.⁵⁶ Z těchto dvou publikací jsem vycházela především proto, že jsou zpracované v českém jazyce a českými autory. Srbská pojednání na toto téma jsou totiž často ideologicky zkreslená nebo přicházejí s natolik převratnými závěry, že nelze počítat s jejich objektivitou.

Nástup Slobodana Miloševiče k moci začal v únoru roku 1986, kdy byl zvolen předsedou komunistické strany Srbska. V tomto roce také začala narůstat vlna srbského nacionalismu. Srby si Milošević získal v roce 1987 při vystoupení v Kosově, kam odjel vyřešit rozbouřenou situaci, vyvolanou nespokojeností utlačované srbské menšiny v Kosovu. „Milošević doposud vystupující jako oddaný titoista se přes noc transformoval na „vůdce srbského národa“.⁵⁷ Během let 1988 – 1989 se podařilo Miloševićovi vyměnit stranické vedení Černé Hory a prosadit zrušení autonomie Vojvodiny, Kosova a Metohije (západní část Kosova). Srbové vyjádřili Miloševićovi svou podporu v létě 28. června (na Vidovdan) 1989. Při příležitosti oslavy šestistého výročí Kosovské bitvy z roku 1389, se na Kosově poli sešlo okolo dvou miliónů Srbů.⁵⁸ Scéna inspirovaná touto událostí se objeví v dramatu „Pád“ B. Srbljanović.

Rok 1989 byl zlomový i v dalších událostech ovlivňující rozpad bývalé Jugoslávie. Ve Slovinsku se konaly první svobodné volby a vznikly první nekomunistické politické organizace. Chorvatsko se začalo ubírat podobným směrem jako Slovinsko. V roce 1990 se Slovinsko rozhodlo opustit federaci Jugoslávie. Záhy za ním následovalo i Chorvatsko. Rok na to začala Biljana Srbljanović studium na Fakultě dramatického umění v Bělehradě.

Začátkem března roku 1991 došlo k prvním ozbrojeným konfliktům v Chorvatsku. V červnu téhož roku byl rozpoután válečný konflikt mezi Chorvaty a Srby.

Politická situace Jugoslávie a posléze Srbska v letech 1991 – 2000 byla následující:

Mezinárodní uznání nezávislosti Slovinska a Chorvatska v polovině ledna 1992 přineslo Miloševićově politice těžkou ránu. Suverenita Chorvatska znamenala definitivní porážku jeho ambiciózních plánů. Milošević se nevzdal a od plánu

⁵⁶ ŠESTÁK, Miroslav a kol. Dějiny Jihoslovanských zemí. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998.

⁵⁷ PELIKÁN, Jan a kol. Dějiny Srbska. O.c., s.517.

⁵⁸ Ibid., s.519.

ovládnout celou Jugoslávii, přešel ke „konceptu Velkého Srbska“, která měla zahrnovat kromě Černé Hory ještě Makedonii, Bosnu a Hercegovinu a oblasti Chorvatska, v nichž převažovalo srbské obyvatelstvo. Srbští nacionalisté počítali s násilným připojením těchto teritorií.⁵⁹

Občanská válka v Bosně a Hercegovině během dubna roku 1992 zasáhla celé území.

Již v průběhu jarních měsíců roku 1992 se tyto agresivní plány začaly hroutit. Postoj USA a rozhodujících evropských států k válce v Bosně jasně signalizoval, že světové společenství bude důsledně trvat na neměnnosti hranic bývalých federálních jednotek. Miloševićova skupina pochopila, že násilím se jí nepodaří realizovat ani redukované cíle a ustoupila. Bělehradská vládnoucí skupina začala připravovat ústavu nového jugoslávského státu.⁶⁰ „Ústavu, na jejímž základě vznikl jako dvojčlenná federace nový stát – Svazová republika Jugoslávie (SRJ) – schválily 27.4. 1992 parlamenty Srbska a Černé Hory.“⁶¹

Nová ústava umožňovala realizaci původních Miloševićových záměrů, připojení zbylých balkánských států. V zemi se začala vyostřovat politická situace. Došlo k rapidnímu zhoršení hospodářské situace. Koncem března 1992 dosáhla inflace 2000% měsíčně. Sociální poměry v zemi se velmi zkomplikovaly příchodem statisíců nemajetných srbských uprchlíků z Chorvatska a Bosny. Završením krize bylo vyhlášení přísných sankcí proti SRJ, zavedené Radou bezpečnosti OSN 30. května 1992, za vměšování SRJ do konfliktu v Bosně a Hercegovině. Součástí sankcí bylo mj. i přerušování všech ekonomických, kulturních a sportovních styků se Srbskem a Černou Horou.⁶²

Ještě před vyhlášením sankcí se sjednotila velká část tzv. demokratických opozičních stran a skupin v Demokratické hnutí Srbska (DEPOS).⁶³ Hnutí zorganizovalo Bělehradě sérii protestů, požadujících Miloševićovo odstoupení, rozpuštění parlamentu a vypsaní voleb do ústavodárného shromáždění. Demonstrace vyvrcholily v koncem června 1992 shromážděním v centru Bělehradu trvajícím několik

⁵⁹ ŠESTÁK, Miroslav a kol. Dějiny Jihoslovanských zemí. Praha: nakladatelství Lidové noviny, 1998, s.592.

⁶⁰ Tehdejší politické vedení Černé Hory (prezident Momir Bulatović, premiér Milo Djukanović) podpořili Srbské snažení.

⁶¹ ŠESTÁK, Miroslav a kol. O.c. ,s. doplnit

⁶² ŠESTÁK, Miroslav a kol. O.c., s. 593

⁶³ K ní se přičlenila i Liberální strana Srbska, Nová demokracie a Demokratická strana Srbska (vedená Vojislavem Koštunicou).

dnů. Na podporu požadavků DEPOSu vstoupily do stávky bělehradští vysokoškoláci (studentské proti miloševičovské hnutí Otpor). Milošević se musel pod nátlakem zahraničí stáhnout. Avšak protesty zůstaly omezeny pouze na hlavní město. Opozice nedokázala nabídnout pozitivní program, který by byl východiskem z krize. Socialistům se i nadále dařilo ovládat sdělovací prostředky a manipulovat velkou částí obyvatelstva. V první polovině roku 1993 Milošević na nátlak ze zahraničí ustoupil od svých záměrů na vytvoření „Velkého Srbska“.⁶⁴ Při jednáních o ukončení jihoslovanského konfliktu začala SRJ vystupovat kooperativněji. Milošević zároveň přesvědčoval vůdce bosenských i chorvatských Srbů, aby i za cenu ústupků zastavili ozbrojený konflikt.⁶⁵

S politickou krizí se stále více zhoršovala sociální a ekonomická situace SRJ. Srbská vláda využívala ekonomickou destabilizaci k udržení se u moci. Výsledkem se stala inflace, která byla v evropském kontextu 20. století mimořádná. V důsledku zhoršující se sociální situace a obav před další válkou zesílila emigrace ze SRJ.

„Odchod tisíců jugoslávských občanů, především studentů a mladších lidí s vysokoškolským vzděláním, znamenal pro Srbsko ohromnou ztrátu intelektuálního potenciálu, která bude citelná zřejmě ještě celou první třetinu příštího století“.⁶⁶

Sankce vyhlášené proti SRJ a protisrbská kampaň, která se rozpoutala v USA a ve velké většině evropských zemí, paradoxně posílily vnitropolitickou pozici vládnoucí skupiny v Bělehradě. Většina Srbů a Černohorců pociťovala mezinárodní ostrakizaci své země jako nespravedlivou.^{67,68} Tento moment zachycuje autorka B. Srbljanović ve svých dramatech „*Bělehradská trilogie*“ a „*Rodinné příběhy*“.

Začátkem roku 1994 byla ustanovena nová srbská vláda, v jejím čele se stále držel Slobodan Milošević. Stát začal pracovat na sanaci srbské ekonomiky. Realizací byl pověřen čtyřiasedmdesátiletý Dragoslav Avramović, léta působící v mezinárodních bankovních institucích. Šlo o zastavení superinflace, měnové restrikce a zavedení pevné parity dináru k volně směnitelné měně; roční míra inflace poklesla v roce 1995

⁶⁴ Ibid., s.594

⁶⁵ Ibid., s.596

⁶⁶ Ibid., s.597

⁶⁷ Ibid., s.598

⁶⁸ Milošević a jeho spolupracovníci rozpoutali první vlnu etnické nenávisti, která stála u zrodu krvavého rozpadu SFRJ a války v Chorvatsku a v Bosně. Na další eskalaci nacionalistického běsnění se však podíleli i chorvatští a muslimští vůdci. Tudjmanův režim a Izetbegovićovu skupinu ovšem žádné sankce nepostihly, naopak se jim dostalo rozsáhlé podpory ze zahraničí.

jen na 19 procent. Dragoslav Avramović byl jmenován guvernérem Národní banky. Součástí reformy byla privatizace státních podniků. Milošević naoko reformu podporoval, avšak ve skutečnosti jí blokoval. Na jaře roku 1996 se stal pro Miloševiče Dragoslav Avramović nepohodlný a tak prosadil jeho odvolání.⁶⁹ Nepoctivou privatizací se vytvořila nová vrstva zbohatlíků, která se stala oporou režimu. Tato vrstva byla prostřednictvím stínové ekonomiky a příbuzenskými vazbami propojena s poměrně značnou částí obyvatelstva.⁷⁰

„V květnu a srpnu roku 1995 chorvatské armády zlikvidovali republiku Srbů v Chorvatsku.“⁷¹

Během první poloviny roku 1995 se situace zhoršila také v Bosně a Hercegovině. Vedení bosenských Srbů postupovalo stále agresivněji a vymykalo se Miloševičově kontrole. V létě 1995 armáda bosenských Srbů dobyla město Srebrenica a vyvraždila zde několik tisíc muslimských mužů. Po této události nastala mírová jednání, která si vynutila vláda USA, bosenské Srby zastupoval srbský prezident Slobodan Milošević. Výsledkem jednání byla dohoda podepsaná 21.11.1995 v americkém Daytonu. Tím byla ukončena občanská válka v Bosně a Hercegovině a nastolen mezinárodní protektorát. Následoval další příliv srbských uprchlíků z Bosny.⁷²

Na jaře roku 1996 se normalizovaly vztahy s Makedonií a v létě s Chorvatskem. Sankce uvalené na Srbsko byly oslabeny vzhledem k ústupkům, které Slobodan Milošević byl ochoten podstupovat. Všeobecná krize se však zmírnila pouze dočasně, ve druhé polovině roku 1996 se znovu vyhrotila.⁷³ V Bělehradě začaly opoziční demonstrace, vystupující proti zmanipulovaným volbám do svazového parlamentu.⁷⁴

⁶⁹Milošević se bránil poctivé privatizaci. Státní majetek sloužil k obohacování lidí, kteří byli spjatí s mocenskými špičkami. Tajně převáděli na své soukromé firmy majetkové podíly ve státních podnicích.

⁷⁰ PELIKÁN, Jan a kol. Dějiny Srbska. Dějiny států. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2005, s. 536.

⁷¹ PELIKÁN, Jan a kol. Dějiny Srbska. O.c., s. 536.

⁷² Ibid., s. 538.

⁷³ Ibid., s. 539

⁷⁴ „Demonstrace trvaly více než dva měsíce. Některých pochodů centrem Bělehradu se zúčastnilo až 300 000 lidí. Demonstrující podpořila i pravoslavná církev. Na pravoslavné vánoce 6.1.1997 vyšlo do ulic půl miliónu lidí. Opozice získala na krátký čas správu v několika velkých městech Srbska.“(s. 540)

Koncem roku 1997 měl Miloševićovi vypršet prezidentský mandát. Nemohl být již po třetí zvolen prezidentem Srbska, tak se nechal zvolit prezidentem Svazové republiky Jugoslávie. Miloševićův vliv postupně slábl.⁷⁵

Dalším problémem, který rozněcoval politickou krizi v Jugoslávii, bylo Kosovo, jejíž nejjižnější část srbského území.⁷⁶

Do řešení kosovského problému se v roce 1998 zapojilo také USA. Američané se snažili na Miloševiče zatlačit opětovným zvýšením zavedených sankcí. Jejich požadavkem bylo stažení zvláštních srbských armádních jednotek z Kosova a zahájení jednání s I. Rugovou, jako představitelem albánského politického vedení.⁷⁷

Během roku 1998 se Jugoslávie dostala znovu do hospodářské krize, blíží se krizi z roku 1993. Tehdy začaly boje na území Kosova mezi „Kosovskou osvobozenou armádou“ a policejními sbory posílenými o srbskou armádu, která doposud pouze hlídala hranice s Albánií a Makedonií.

V říjnu roku 1998 Američané Miloševićovi předložili ultimativní požadavky⁷⁸, kterým se srbská vláda podřídila. Albánský odboj na ně nereagoval.⁷⁹ V prosinci téhož roku začaly boje znovu boje na severu oblasti. V lednu roku 1999 došlo k události, která byla v západních médiích označena za masakr. Šlo však zřejmě o umně připravenou manipulaci, která měla zdůvodnit ozbrojenou intervenci NATO proti Jugoslávii.

Američané předložili návrh dohody, která předpokládala nejen obsazení Kosova jednotkami NATO, ale i imunitu a neomezený přístup jednotek aliance na celé území Jugoslávie. Požadavky aliance zpochybňovaly srbskou suverenitu. V březnu 1999 Američané naposledy přesvědčovali Miloševiče, aby podepsal americký návrh o Kosovu. Milošević odmítl.⁸⁰

⁷⁵ Ibid., s. 540

⁷⁶ Ibid., s. 542

⁷⁷ „Milošević na tyto podmínky přistoupil. Z albánské kosovské strany se nikdo nedostavil. Koncem března Rada bezpečnosti OSN rozšířila sankce na dovoz zbraní i na UČK. Měl to být signál pro kosovské Albánce – „že terorismus je pro mezinárodní společenství nepřijatelný“. (s. 542).

⁷⁸ Američané předložily Miloševićovi ultimativní požadavky (výrazné snížení početního stavu jugoslávské armády v Kosovu, souhlas s vysláním mezinárodních pozorovatelů, návrat uprchlíků, spolupráce s mezinárodním tribunálem v Haagu.) Vojenští velitelé NATO Miloševićovi pohrozili, že pokud do tří dnů nepodepíše patřičné dohody, zahájí nálety proti Jugoslávii. Srbská vláda se ultimatu podřídila. Představitelé albánského národně osvobozenického hnutí se podpisu dohod nezúčastnili a nepřijali žádné závazky. Vzápětí po stažení srbských jednotek zaujaly své opuštěné pozice.

⁷⁹ Ibid., s. 544.

⁸⁰ Ibid., s. 545.

Milošević svým odmítnutím spustil vojenský zásah proti Jugoslávii. V noci z 23. na 24. března 1999 vyhlásil předseda vlády SRJ Momir Bulatović vojenskou pohotovost. Televizní stanici B92 byla zakázána veškerá činnost. Nastala nepokrytá manipulace medií. První bomby spadly na území Srbska a Černé Hory ve večerních hodinách 24. března 1999.^{81,82}

Nebezpečí, plynoucí z bombardování, srbský národ sjednotilo. 28. března alianční síly přešly ke druhé fázi bombardování.⁸³

Jugoslávie po dvou měsíčním vytrvalém bombardování nakonec podlehla a přistoupila na dohodu. Její základ tvořila dohoda navrhovaná Američany v Rambouillet. Dohoda byla bez dodatku o volném a nekontrolovaném pohybu vojáků NATO po jugoslávském území. Naopak byl přidán závazek, že „dočasnou správu Kosova převezmou jednotky OSN. Současně se přiznávala územní celistvost Svazové republiky Jugoslávie. Dohodu schválil srbský parlament 3. června 1999. O šest dnů později byla podepsána dohoda s KFOR na jejímž základě se srbské jednotky stáhly z Kosova. 10. června NATO zastavilo letecké útoky.⁸⁴

Srbsku hrozilo vyhladovění v důsledku bombardování a mezinárodních sankcí.⁸⁵ Po skončení bombardování a odchodu srbských vojsk z Kosova došlo k pomstě albánského obyvatelstva. Vyhnali 100 000 kosovských Srbů, dalšími oběťmi se staly etnické menšiny, žijící v Kosovu, především Romové.

⁸¹ „Nálety pokračovaly po celých 78 dní. Státisíce obyvatel Bělehradu, Niše, Nového Sadu, Prištiny a dalších měst se zčásti přestěhovali po tuto dobu do protileteckých krytů a sklepů.“ (s. 545)

⁸² „Oficiálně byla akce označena za „humanitární“ intervenci, jež má zabránit opakování holocaustu v Kosovu a není vůbec namířená proti srbskému národu, jen proti jeho politickému vedení. Jako první byli zasaženy vojenské cíle v Kosovu, ve středním Srbsku a Vojvodině, vojenské letiště Batajnica u Bělehradu, radiový vysílač na Avale, kongresové středisko Sava v novém Bělehradě a dvě stavby jugoslávské armády. Jugoslávii vyhlásila 25. března 1999 válečný stav. Přerušila diplomatické styky s USA, Francií, Velkou Británií a Německem. Nikoliv s Itálií, Řeckem a Ruskem, které pozastavilo své styky s NATO.“ (s. 546)

⁸³ „Začaly útočit na civilní cíle, které byly součástí infrastruktury: rafinérie, mosty a některé vládní budovy. V dubnu se útoky ještě více přiosťřily, dosud se bombardovalo pouze v noci, nyní se mělo bombardovat nepřetržitě i během dne. Znamenalo to opuštění hesla: snažíme se civilnímu obyvatelstvu způsobit co nejméně škod. Nyní začalo docházet i k zabíjení civilistů při chybně vybraných a zacílených objektů. Spolu s pokračujícím bombardováním se zvyšoval i stav uprchlíků.“ (s. 547)

⁸⁴Ibid., s. 548.

⁸⁵ „Srbská protivzdušná obrana sestřelila jen dvě letadla NATO. Za dobu války letadla aliance provedla téměř 40 000 letů, z nichž čtvrtina byla bombardovacích. Svrhla 23 163 bomb a raket. Cena vojenského materiálu svrhnutého na Srbsko činila zhruba sedm miliard dolarů, avšak srbský protiletecký systém obrany zůstal nepoškozený. Při odchodu srbských jednotek z Kosova západní pozorovatelé zjistili, že odchází 47 000 vojáků s fakticky nepoškozenou výstrojí. Se zemí bylo srovnáno přes 200 továren a závodů. O práci tak přišlo 700 000 lidí.“ (s. 548)

Po nastolení mezinárodní správy a vyhnání desítek tisíc Srbů, Kosovo formálně zůstává součástí Jugoslávie, fakticky však nezadržitelně směřuje k samostatnosti.⁸⁶

I po ukončení války v Kosovu a bombardování Srbska zůstával Milošević u moci. 10. ledna 2000 se opozice domluvila na společné strategii a vynutila si předčasné volby. Milošević nakonec vypsál v září r. 2000 předčasné prezidentské volby v domění, že se mu podaří jejich výsledky zmanipulovat ve svůj prospěch. Opozičním kandidátem byl Vojislav Koštunica, který se jako jediný z možných kandidátů v minulosti nezdiskreditoval spoluprací s Miloševićem. Nebyl také srbskou veřejností vnímán jako přímý exponent západních velmocí.⁸⁷ Milošević se nechtěl smířit s výsledky a nařídil opakování voleb. Opozice vyzvala obyvatelstvo k občanské neposlušnosti. V některých částech Srbska došlo k manifestacím. 5. října roku 2000 začal ústavní soud projednávat regulérnost voleb. Opozice zorganizovala v Bělehradě půlmilionovou demonstraci. Část demonstrantů zaútočila na parlament. Policie nejprve zasáhla, ale pak se větší část přidala k demonstrantům. Miloševićovi odmítli poslušnost nejvyšší velitelé armády i šéf tajné služby, který ještě týž den odstoupil z politiky. Novým předsedou vlády se stal Zoran Djindjić.⁸⁸

S koncem „miloševićova režimu“ v Srbsku končí jedno tématicky velmi významné období v tvorbě Biljany Srbljanović. Toto období bylo spjaté s vývojem srbské politické situace a následky „Miloševićovy vlády“.

⁸⁶ Ibid., s. 549.

⁸⁷ Koštunica získal hned v prvním kole nadpoloviční většinu hlasů a byl legálně zvolen hlavou SRJ.

⁸⁸ Ibid., s. 551.

5 ANALÝZA TVORBY DRAMATIČKY BILJANY SRBLJANOVIĆ V LETECH 1996 – 2003

Následující kapitola obsahuje analýzy dramatických textů autorky Biljany Srbljanović, které vytvořila v letech 1996 – 2003. Jedná se celkem o pět textů, které jsou u nás prakticky neznámé. Abych mohla s těmito texty průkazně pracovat, uvádím nejprve podrobný obsah každého z nich před samotným rozbořem.

5.1 Beogradska trilogija („Bělehradská trilogije“)

Děj „Bělehradské trilogie“⁸⁹ je rozdělený do čtyř příběhů. Každý příběh se nazývá podle města, kde se odehrává. Hra začíná autorčinými poznámkami popisujícími prostředí děje. Jedná se o byt, ve kterém se odehrává celá hra. Byt má jeden pokoj, dvě postele, tři lampy a hodně osobních fotografií z Bělehradu. Je zcela prostě zařízený. Stůl, židle, vařič, špinavého nádobí, v pravém rohu je kuchyňský pult.

První scéna – Česká republika, Praha. Byt. Postavy - dva muži a žena. Kiča, Miča a Alena. Bratři Kiča a Miča Jovičovi jsou staří asi 20 – 23 lety. Bratři utekli z bývalé Jugoslávie před odvodem do armády a odchodem na frontu.

Kiča se připravuje na oslavu Silvestra a netrpělivě očekává mladšího bratra Miču. Čekání na bratra si krátí přemýšlením o jejich situaci. Sám sobě slibuje, že pokud proběhne dnešní noc dobře, koupí „digitální“ hodiny neboť Miča neumí číst ručičkové hodiny a neustále chodí pozdě. Je to jakési motto, kterým příběh začíná i končí.

Bratři se živí tím, že tančí mambo v noci na diskotékách. Kiča, zlehčuje jejich situaci a namlouvá si, že v podstatě nejde ani o práci, ale zábavu, za kterou navíc ještě dostanou zapláceno. Jak sám říká, málo práce, pití zdarma a „obdiv dívek“. Mičovi tyto argumenty nestačí. Velmi se mu stýská po domově, kde něco znamenal a měl svoje zázemí. Miča má větší problém začlenit se do společnosti nežli Kiča. Stesk po přátelích a dívce, kterou zanechal v Bělehradě, Mičovi brání integrovat se do společnosti a vyrovnat se s emigrací. Starší bratr Kiča manipuluje s Mičou. Stále Mičovi vyčítá, že si neváží toho, co pro něho udělal, že ho dostal do Prahy, sehnal mu lehkou práci a stará se o něho. Kiča svého bratra miluje, ale zároveň v sobě dusí zlost na bratra, že kvůli němu musel také emigrovat. Tyto úvahy probíhají v myslích bratrů.

Miča se vrací z města s borovými větvemi ve značně melancholické náladě. Snaží se bratrovi nalhat, že je koupil od nějakého Čecha na tržišti. Kiča pochopí, že Miča lže a dá mu facku. Miča vyčítá bratrovi, že mají ponižující práci za málo peněz. Kiča zase nadává Mičovi, že všechny peníze padnou na telefonování s Jugoslávií. Jejich výstupy se podobají klaunským nebo komickým výstupům z komedie dell´arte.

Zvoní telefon. Volá Kičova a Mičova matka z Bělehradu. Kiča mluví s matkou a vymýšlí si, jak se mají v Praze dobře. Miča se chce dozvědět nějaké informace o Anně, ale jeho snaha je marná. Situace se vyhrcoje. V tu chvíli přicházejí na scénu dvě české dívky, které Kiča pozval, aby s nimi strávily Silvestra. Miča se nechce seznamovat s žádnými dívkami, aby nezapomněl na Annu. Miča se po chvíli podvolí a přistoupí na setkání s dívkami. Z dívek zůstává jenom jedna. Alena je průměrně hezká a milá dívka.

⁸⁹ SRBLJANOVIĆ, Biljana. Pad. Beogradska trilogija. Porodične priče. Beograd: Otkrovanje, 2000.

Po krátké a trapné uvítací scéně, která připomíná výstup z Ionescovy hry Plešatá zpěvačka, seznamování Smithových a Martinových, Alena rychle pochopí o co se jedná. Slituje se nad Mičou a poskytne mu svůj mobilní telefon, aby mohl zavolat Anně. Místo s Annou, která není doma, hovoří s její matkou. Ta Mičovi poněkud nešetrně oznámí, že když byl tak dlouho pryč, „Anna“ si nakonec našla jiného, je sním těhotná a bude si ho brát. Miča, pláče a je zlomený. Avšak situace nabírá rychlého obratu. Svým způsobem se Miča bolestnou zprávou osvobozuje. V té chvíli jakoby dospěl. Vynadá Kičovi, že mu o Anně nic neřekl. Kiča se kaje a zároveň se brání, že mu nechtěl ublížit. Oběma bratrům se uleví. Miča se sblíží s Alenou vášnivým polibkem. Alena se stává jeho novou dívkou a odchází vařit kávu. Všichni se těší na oslavu Nového roku. Kiča dává stejný slib jako na začátku hry, že koupí digitální hodiny, pokud se oslava Nového roku vydaří.

Druhá scéna – byt, Sydney v Austrálii. Vystupují dva manželské páry, Miloš, Sanja, novorozeně a Dule s Kačou. Byt je na první pohled lepší a útulnější, přesto že je v něm velký nepořádek. Všude jsou rozházené dětské hračky. Miloš a Sanja pozvali k sobě do bytu na oslavu Nového roku druhý manželský pár Kaču a Duleta, také srbské emigranty z Bělehradu. Z povzdálí je slyšet pláč novorozeněte, nepřetržitý, nesnesitelný pláč, který umocňuje nervózní atmosféru. Sanja je na pokraji nervového zhroucení.

Sanja s Duletem připravují večeři na oslavu Silvestra. Pečou maso a zároveň se starají o novorozeně, které bez přestávky pláče. I v tomto příběhu se objeví motiv času, který jakoby se svým způsobem zastavil. Z nervozity a spěchu zapomněli zapnout troubu a hodiny se zastavily. Mezitím vedou konverzaci, která mezi nimi probíhá pravděpodobně dost často.

Sanja je nespokojená, nervózní, vyčerpaná z nevyspání, sprostá, hysterická žena, která nezvládá mateřství a vůbec celkovou situaci, v které se nacházejí. Miloš je intelektuál, sociolog a na první pohled se snaží být dobrý manžel a otec. Přesto ho Sanja stále obviňuje, že za všechno špatné může on. Miloš se jejímu napadání brání jen velice chabě. Každý její projev obsahuje ironickou poznámku nebo urážku Milošovy inteligence a schopností. Neustále mu předhazuje, že by se měli v Bělehradě nesrovnatelně lépe. Vyjmenovává povrchní benefity, jako je bydliště s všeobecně oblíbenou adresou, každodenní jízda červeným mercedesem a přátelství rádobý vybrané společnosti podle Sanjina vkusu. Miloš oponuje vyjmenováním sociálních nedostatků života v Bělehradě, který mi jsou výpadky elektřiny, nedostatek teplé vody a zboží v obchodech. Pak se snaží Sanju uchlácholit a rozveselit jí i přes její agresivní a hysterické chování. Sanja svým způsobem Miloše psychicky terorizuje a on se nechá týrat a tiše trpí. Až později se ukáže, že jde o jakési sebetryznění z pocitu viny. Do nepřetržité hádky přicházejí hosté, manželský pár, Dule a Kača.

Od prvního momentu je jasné, že se Sanja s Kačou nesnáší. Sanja dává nepokrytě najevo svou nevoli s nimi slavit Nový rok. Vychází najevo, že Sanja nesnášela Kaču již v Bělehradě a ani za nic by se s ní nepřátelila. Kača reaguje stejně a povyšuje se nad Sanju. Miloš poněkud naivně předstírá, že si myslel, že se jejich vztah od té doby zlepšil vzhledem k situaci, v níž se oba páry nacházejí. Opět se objevuje motiv času, i Duletovi se rozbily hodinky. Nevědí tedy, zda přicházejí brzy nebo pozdě.

Sanja je zastánkyně Srbska, jeho tradic a svým způsobem „lidového“ měšťáckého způsobu života v Bělehradě, i když poněkud zpátečnického. Kača naopak reprezentuje druhý extrém, je nadšená Austrálií a „civilizovaností“. Pohrdá „zaostalým“ Srbskem, představuje jakýsi intelektuálně povýšený měšťácký způsob života. Dialogy mezi Kačou a Sanjou jsou plné ironie, skrytých urážek a nevraživosti. Stejným způsobem probíhají rozhovory mezi oběma partnerskými dvojicemi. Veškerý děj se točí kolem konverzace, uspávání dítěte a pečením masa. Sanja spolu s Milošem se vzdálí do vedlejšího pokoje, aby uspali dítě. Kača s Duletem zůstávají o samotě, vychází najevo, že se Kača „přátelí“ s Milošem a Sanjou pouze z nutnosti, protože jiné Srby v Sydney neznají.

Kača s Duletem si povídají a dostávají se k lokální novince z Bělehradu, týkající se jedné mladé ženy z bývalého Duletova sousedství. Dozvídáme se, že se Anna jmenuje Simović. Získala práci v televizi jako hlasatelka ve zprávách a studuje geografii na fakultě.

Kača na tuto zprávu reaguje zcela nepřiměřeně. Je hysterická a ukřivděná, neboť vystudovala žurnalistiku s vyznamenáním a teď je ženou v domácnosti. Kača je nespokojená s tím, že emigrovali. Ze všeho viní Důletovu rodinu a nakonec i celou generaci Srbů, která si za svého vůdce zvolila Tita a jeho přívržence a po jeho smrti nechali opět vládnout jemu podobné lidi. Miloš přichází a Dule odchází za Sanjou.

Kača se s Milošem ocitnou sami. Vychází najevo, že jsou milenci. Kača té chvílky využívá, provokuje a svádí Miloše, až se jí podaří ho vzrušit a dochází ke krátkému koitu. Kača manipuluje s Milošem, navíc mu vyhrožuje, i když v žertu, že vše řekne Sanje. Nakonec se ukazuje, že Kača má problém s orgasmem. Jak se později ukáže u Kači jde o psychický blok, který získala již v Bělehradě.

Přichází Dule a Kača odchází za Sanjou, aby jí pomohla s malým. Dule začne s Milošem mluvit o tom, jak ve skutečnosti vypadá jejich situace a řekne mu o manželských intimních problémech, které mají s Kačou. O tom, jak nemůže mít erekci od té doby, co jsou v Austrálii a že ví o Kačine sexuálním poměru s Milošem. S vyjevením pravdy se opět všem uleví. Nakonec se všichni uklidní a v míru oslaví Silvestra.

Třetí scéna – byt, dva mladíci a dívka. Hollywood, Los Angeles, USA. Byt se od předešlých scén liší pouze přidaným květináčem s palmou. Z venku je slyšet americká muzika, spousta hlasů a hluk z oslavy. Do přišere neosvětleného bytu přichází mladá žena Mara a zapaluje si dýmku s marihuanou. V tu chvíli zjistí, že tam sedí nějaký mladý muž jménem, Jovan.

Začínají nejistě konverzovat anglicky dokud nezjistí, že jsou oba rodáci z Bělehradu. Oba dva kouří marihuanu. Mara žije v současné době v New Yorku a přijela za kamarádkou na vánoční prázdniny. Jovan žije v Hollywoodu. Vyprávějí si jak a proč se vlastně dostali do Ameriky. Jovan vyzvídá, zda má Mara nějakého přítele a snaží se jí mezi řečí lichotit. Mara měla přítele, ale rozešli se, protože nechtěl opustit svou práci, přátele a zázemí. Mara studovala na bělehradské Akademii piano a Jovan vystudoval Fakultu dramatických umění obor herectví. Mara vyzvídá, zda hrál v divadle. Jovan nemá téměř žádnou praxi. Nakonec se uvolí a vypráví, jak to bylo s jeho herectvím. Hrál pouze v jedné hře Dundo Majore chorvatského renesančního autora Držiče. Hru nastudovali jako studenti na fakultě a jezdili s ní po Srbsku. Jednou přijeli do nějakého menšího města a hráli pro gymnazisty a profesory. Využili dobové tradice, kdy ženské role hráli muži. Ve chvíli, kdy jeden z herců předstoupil v ženských šatech a spustil repliku, začal na ně pokřikovat jeden ze studentů, že se nebude dívat na chorvatské „buzeranty“ a chtěl je fyzicky napadnout. Nikdo mu v tom nezabránil, takže herci museli utéct. Nakonec jim bylo vytknuto, že si vybrali chorvatského autora. Tím pádem musí pochopit, že ho nezletilý student chtěl lynčovat, protože nacionalismus není ze zákona zakázán. Styděl se za tento názor, za studenta i za sebe, že utekl. Jovan po tomto, pro něho nepochopitelném zážitku odešel ze Srbska do Ameriky s turistickým vízem a po jeho vypršení v Americe zůstal.

Jovan se Maře svěřuje, že pracuje jako stěhovák a čeká na hereckou příležitost. I Mara prozradí, že nehraje a pracuje jako servírka a čeká na příležitost. Mara začne vyprávět svůj příběh o tom, jak vyhrála v loterii tzv. „green card“. Do této loterie jí přihlásila její kamarádka. Opět se dostáváme k postavě Anny. Mara potvrzuje informace z minulého příběhu, že je Anna vdaná, těhotná a pracuje v televizi. Mara přiznává, že se s přítelkyní přestala bavit. Zlobí se na Annu, že ovlivnila její osud. Podle Mary neměla právo jí postavit před takovou životní zkoušku navíc, když si Mara takový život neplánovala. Jovan připouští, že Mara musela této příležitosti využít. I Mara přiznává, že by si pak celý život vyčítala promarněnou příležitost, vyzkoušet si žít někde, kde se žije „lépe“ nežli v Bělehradě.

Mara i Jovan si myslí, že jim nezbyvá nic jiného než čekat na lepší život, na tu pravou životní příležitost. Jovan zkouší využít příležitost a nabídne Maře, aby se vzali. On by tak získal potvrzení k oficiálnímu pobytu ve Státech. Mara namítá, že jedině, pokud si budou sexuálně vyhovovat. Začíná milostná předehra, kterou přeruší třetí postava příběhu Dača.

Dača přijel do Los Angeles na návštěvu k tetě, aby vyzkoušel nový vůz, který mu daroval otec k narozeninám. Dača se narodil v Tucsonu, v Arizoně, kde se jeho otec usadil před dvaceti lety po emigraci z Jugoslávie. Dača je mladík oblečený ve stylu, který se v srbsčině nazývá „dizelaš“.⁹⁰ Jovan s Marou se smějí téměř všemu, co Daša říká. Čím více je Dača jejich reakcí popuzen, tím více se smějí. Situace začíná být napjatá a Jovanovi s Marou dochází, že něco není v pořádku.

Jovan i Mara se snaží s Dačou zapříst normální konverzaci. Mysleli si, že také přijel oslavit Nový rok. Dača reaguje nepřiměřeně a dává najevo nacionalistický postoj k oslavě katolických svátků. Říká, že on slaví pouze srbský, pravoslavný Nový rok a začne Jovanovi nadávat do ustašovců. Jovan i Mara, trochu zbrzdí, ale i přesto si znovu začnou dělat z Dači znovu legraci. Dača na oplátku začne být sprostý vůči Maře. Jovan brání Maru, což Daču povzbudí k tomu, aby byl agresivnější. Nakonec vytáhne pistoli a fyzicky Maru napadne.

Jovan se snaží Dačovi domluvit, aby Maru nechal na pokoji a pustil ji. Dača vyhrožuje, že Maru znásilní a popisuje Jovanovi, co jí bude dělat. Nutí ho, aby mu vyslovil obdiv a souhlas, jinak že ho zastřelí. Jovan ze strachu souhlasí a vzápětí se pomocí. Dača je spokojený s ponížením, které Jovanovi způsobil. Přestane být agresivní, pustí Maru a neopatrně odhodí pistoli na stůl. V zápětí vyjde z pistole výstřel a zasáhne Jovana přímo do čela. Mara je v šoku. Dača se diví, že pistole vystřelila sama od sebe. Konec scény.

Čtvrtá scéna – byt v Bělehradě. Těhotná mladá žena. V přišeří bytu sedí Anna Simović, mladá žena v pokročilém stádiu těhotenství. Sedí tiše a přemítá. Nic neříká jenom sedí a dívá se před sebe. Za scénou je slyšet mužský hlas, volající Annu dovnitř, aby nepropásla půlnoční přípitek. Za chvíli jsou slyšet odpočítávající hlasy a výkřik : "Šťastný Nový rok". Anna přivře oči a spustí hlavu. Konec.

⁹⁰ „Označení Dizelaš vzniklo, podle kalhot značky Diesel. Vzhled doplňuje hedvábná bunda a košile. Vše je zastrčeno do kalhot s nabíráním, které jsou o něco delší nežli by měli být. Krátký sestřih vlasů je typický pro mladíky z přístavu Sávy a s typickým žargonem ulice se špatnou výslovností“. O. c., s. 75.

Premiéru „*Bělehradské trilogie*“ uvedlo významné bělehradské divadlo JDP (Jugoslovensko Dramsko Pozorište) 19. dubna 1997. Toto drama je srbskými teatrology pokládáno za zlomovou hru, která započala první vlnu nejsoučasnější srbské dramatiky.⁹¹

Hlavním tématem „*Bělehradské trilogie*“ je emigrace mladých lidí z bývalé Jugoslávie a vyrovnání se s touto životní situací. Téma emigrace, vystěhování se z Jugoslávie, ať z politických, sociálních či existenciálních důvodů, se v tvorbě Biljany Srbljanović často objevuje jako významné téma, kterým se ve svých hrách zabývá.

„*Bělehradská tragédie*“ je montáží tří, zdánlivě samostatných příběhů, působících dojmem tří aktovek. Jednotlivé příběhy mají svou expozici, kolizi, vyvrcholení a rozuzlení. Přestože působí samostatně, každý z příběhů nás posouvá o krok dál k pochopení autorčiných záměrů. Začínáme lehkým úsměvným příběhem, projdeme přes vypjatou a tíživou situaci dvou mladých párů a dostaneme se k tragédii tří mladých lidí, zatížených svým původem.

Autorka k výstavbě děje používá formu montáže jednotlivých scén. V „*Bělehradské trilogii*“ zachycuje určitý časový úsek několika hodin před půlnocí Nového roku. Prolínání vazeb a vztahů mezi jednotlivými postavami, jakýsi průřez problematikou, intimita kterou navozuje v příbězích a psychologicky propracované realistické dialogy, připomínají filmové zpracování. Podobný způsob práce s dějem užívá autorka i v dalších dramatech.

Za styčný bod dramatu lze pokládat Bělehrad, hlavní město bývalé Jugoslávie, z něhož pocházejí všichni hlavní hrdinové jednotlivých příběhů. Odtud vychází cesta jednotlivých osudů dramatických postav a zde také končí. Hrdinové prožívají stejný problém, na různých místech světa, ve stejném symbolickém okamžiku. Tímto okamžikem je přelom starého a nového roku. Silvestr bývá časem bilancování starého roku a očekáváním něčeho nového a lepšího. S odvíjejícím se dějem poznáváme, jaké mají jednotlivé postavy mezi sebou vztahy a vazby. Tyto vztahy se prolínají a postupně přecházejí z jednoho příběhu do druhého. Podobným způsobem, jaký se používá ve filmu. Ovšem tyto vnější rysy filmového zpracování dramatického textu

⁹¹ JEZERKOVIĆ, Vesna - JOVANOVIĆ, Svetislav. Predsmrtna antologija najnovije srpske drame (1995 – 2005), Novi Sad: Sterijino Pozorje, 2006.

mu neubírají nic na jeho divadelnosti. Pouze vnáší dynamiku do rytmu děje a moderní náznakovost ve výstavbě dramatu.

První scéna a zároveň příběh je expozicí do tématu, které se bude rozvíjet a gradovat ve zbylých příbězích. Odehrává se v Evropě, v Praze hlavním městě Česka. Hlavními postavami jsou dva bratři, mladí emigranti z Bělehradu, kteří utekli před odvodem na frontu. V Praze se živí jako tanečníci na diskotéce. Hrdinové prožívají stesk po rodném městě, přátelích a jistotách. Trpí pocitem vykořeněnosti, procházejí stavem beznaděje, očistou až k víře v novou budoucnost. V prvním příběhu se hrdinové s rolí emigrantů vyrovnávají úměrně svému věku. Procházejí fází odloučení se od minulosti, smířením se s novou životní situací a rychlým obratem a směřováním k nové budoucnosti. Tato cesta je jedním ze zdrojů konfliktů mezi oběma bratry.

V tomto prvním příběhu autorka představuje ve své době nejčastější důvod emigrace mladých lidí z bývalé Jugoslávie, kterým byl útěk před odvodem na frontu. Samotná situace, útěku před válkou, stesk po domově, přátelích, po každodenních jistotách, nejsou dostatečné pro zápletku. Autorka proto přidala téma nešťastné lásky na dálku. V prvním příběhu se tedy objevují témata, která se pak opakují ve všech ostatních příbězích. S tématem emigrace souvisejí další témata, která jsou víceméně důsledky této životní změny. Chování v emigraci, ztráta důstojnosti v intimním kruhu vlastní rodiny a přátel, vzájemné obviňování za vlastní chyby, ponižování a neschopnost se integrovat do cizího prostředí. Tato problematika je zdůrazněná a vyhrocená především ve druhém příběhu.

Druhým silným tématem je láska. Ve hře se ukáže, stejně významným tématem jako téma emigrace. Obě témata se vzájemně doplňují a rozvíjejí.

Děj druhého příběhu je komplikovanější a vyhrocenější. Je umístěn do Sydney v Austrálii. Hlavními hrdiny jsou dva mladé manželské páry, které se již zčásti integrovaly do nové společnosti. Avšak postavy nežijí zcela podle svých představ a svým způsobem emocionálně živoří. Tento příběh nabírá na dramatickosti v projevu postav a zároveň i na hořkosti ve vyústění příběhu. Převládá pocit předrážděnosti a určitého osobnostního úpadku, vlivem nespokojenosti se svou současnou situací a strachem z budoucnosti.

V druhém příběhu autorka téma emigrace dále rozvádí na příkladu mladých manželských párů, které vyhnaly ze země důsledky politické situace, jako jsou sociální nejistoty a ekonomický stav srbského hospodářství. Nakonec i nespokojenost se svým osobním životem. I v tomto příběhu postavy před sebou předstírají, že je všechno v pořádku a nemají žádné problémy. Dokud se neuvolní pod vlivem alkoholu, kdy začnou padat zábrany a pravda postupně vyplouvá na povrch. Příběh rozvíjí i problém, který emigranty v cizích zemích velmi omezuje a brzdí v jejich integraci do společnosti. Tímto problémem je emigrantská komunita, omezený okruh lidí, z něhož si mohou v první chvíli vybírat přátele. Stýkají se s lidmi, s nimiž by se ve své rodné zemi snad ani nepozdravili. Z těchto nutných společenských styků pramení další frustrace, která jenom zhoršuje jejich nespokojenost se společenským statutem emigranta.

Láska jako téma se objevuje i v druhém příběhu. Avšak již v jiné, zralejší podobě. Autorka ukazuje, jak důsledky emigrace změnily vztahy mezi manželskými páry. Postupně se dovídáme, jak se vztahy vyvíjely a proč se partneři vůbec brali. Na druhou stranu, vzniklá situace, která mezi manželi nastala, tedy nevěra, rozčarování z partnera a nespokojenost s manželstvím, může nastat i za normálních životních okolností.

Třetí příběh se odehrává ve Spojených státech Amerických, v Los Angeles v jeho nejznámější části v Hollywoodu. Zde se náhodou setkávají dva mladí umělci, pianistka a herec, pocházející z Bělehradu. Dvojici doplňuje čerstvě plnoletý, osmnáctiletý mladík, syn místního srbského emigranta.

V posledním příběhu k emigraci z rodné země vedou mladé lidi jakoby nejvznešenější pohnutky. Přestože mladí lidé emigrovali z rodné země kvůli určitým předsudkům a stereotypům, které se projevují v chování jejich národa. Stejně se jim nepodaří před nimi utéci. Neboť ty nejsou dané místem, kde vznikly, ale lidmi kteří je stvořili. Proto se s nimi střetávají i tam, kde by to nejméně očekávali. Starší mladík z emigrantské dvojice za to zaplatí životem. V tomto momentě je nejzřetelněji vidět, že autorka využívá ironie k podtržení absurdní situace v níž se hrdinové třetího příběhu ocitli.

Hrdinové třetího příběhu jsou velmi mladí lidé, kteří odešli do vysněné země všech emigrantů, kde se sen stává skutečností, do Ameriky. Jednomu ze sta

příchozích emigrantů se tento sen opravdu splní. Zbytek si musí vydělávat na živobytí těmi nejpodřadnějšími pracemi, bydlet v miniaturních bytech, protože si slušný byt z platu nemohou dovolit a čekají jestli se na ně možná neusměje štěstí. Mezi tím, pomalu ztrácejí víru, naději, veškeré ideály a smysl své emigrace. V tomto třetím příběhu se už hrdinové ani nesnaží předstírat, že jsou nadšení ze života v emigraci. Naopak si na rovinu přiznávají, jak se věci mají.

Láska je i zde rámcem celého příběhu. Nejde o dlouhodobý vztah jako v předešlých příbězích. Naopak jde o čerstvé seznámení dvou lidí, navození vzájemné důvěry a potřeby se sblížit. Zde mají dva mladí potřebu se sblížit s někým, kdo má podobný osud a vyřešit svou existenční situaci. Autorka vykresluje teprve se rodící cit, který ale nemá šanci se rozvinout, kvůli násilné smrti jednoho z partnerů.

Tento třetí příběh svým způsobem příběhy emigrantů uzavírá. Autorka říká, že je nesmyslné emigrovat kvůli něčemu před čím se utéci nedá. Pesimistický náhled autorky na téma emigrace v tomto příběhu vrcholí.

Závěr hry nebo jakýsi dovětek, tvoří jediný výstup, který nás zavádí zpět do Bělehradu, z něhož všichni protagonisté emigrovali.

Čtvrtý „příběh“ je zkratkovitým rozuzlením vztahů mezi postavami celé hry. Vysvětluje divákům provázanost jednotlivých hrdinů mezi sebou a to nejen přátelstvím, ale i jakýmsi neviditelným zákonem akce a reakce. Každý čin, který v životě uděláme, má svůj důsledek a my mu musíme čelit. Tento závěrečný výstup může být i ironickou tečkou dramatu a předznamenáním způsobu, jakým bude autorka přistupovat k nepříjemné realitě v dalších dramatech. Ale můžeme v něm najít i kousek naděje a optimismu v příchodu Nového roku a nového života.

Čtvrtá scéna již neřeší téma emigrace z pohledu emigranta, ale toho, který zůstal. Člověka jemuž odešla láska, přátelství a možná i životní příležitost. Tento poslední výstup má pouze dvě věty a jedno gesto, ale ve své zkratce je velice výmluvný, pravdivý a působivý. Divák by ho zcela jistě pochopil, i kdyby zůstal zcela beze slov.

Čas a prostor „*Bělehradské trilogie*“ je téměř symbolický. Autorka přesně neurčuje historický čas, tedy rok, do něhož je hra zasazena. A přestože drama

napsala v roce 1996, mohlo by být napsané i letos a bylo by stejně aktuální, neboť téma o němž pojednává, provází člověka celou jeho historií. Symbolika se vztahuje k době v níž se příběhy se odehrávají. Jedná se zhruba o několik hodin před půlnocí, na rozhraní starého a nového roku. Silvestr sebou přináší bilancování i nová předsevzetí. A některé postavy opravdu stojí svým způsobem jednou nohou ve starém způsobu života a druhou jsou nakročeny vstříc novým životním událostem s nadějí, že se jejich život změní k lepšímu. Jsou to především postavy z prvního a třetího příběhu. Postavy druhého příběhu jakoby ustrnuly v čase, zde autorka příznačně nechala zastavit nástěnné hodiny i hodinky jedné z mužských postav. Zastavené hodiny se v druhém příběhu stávají dokonce záminkou jedné z manželek k obviňování partnera z neschopnosti postarat se o rodinu. Postavy jsou tak zabrány do svých křivd, nespokojenosti a životní prázdnoty, že si čas ani neuvědomují. Třetí příběh motiv hodin nemá, na druhé straně z něho můžeme vyčíst i jiné pojetí času. Pro jednu z postav, se smrtí zastaví čas života. Anna, hrdinka čtvrtého výstupu, je jedinou z postav dramatu, jež se na scéně oné půlnoci dočká. S její situací dojde k naplnění osudů hrdinů, děj doběhne do svého konce, odbije půlnoc, zápletky je objasněná, vyprší i čas hry.

Určitou symboliku můžeme najít i ve volbě místa děje. Autorka si vybrala země, které se nejčastěji stávaly a stále stávají útočištěm srbských emigrantů. Celá hra se odehrává ve stejném prostoru. Jedná se o malý byt, který napomáhá navodit např. ve druhém příběhu pocit stísněnosti, omezenosti v pohybu a nemožnosti úniku. Postavy jako by byly nucené si svým agresivním chováním vymezovat životní prostor a odhánět od sebe ty druhé. Naopak v prvním a třetím příběhu navozuje prostor malého bytu pocit větší blízkosti hrdinů a skýtá jim více intimnosti.

Postavy této hry mají jednu společnou vlastnost, která se objeví i v některých dalších autorčiných dramatech. Autorka nepopisuje čtenářům fyzický vzhled postav. Někdy je možné ho vyčíst z jejich replik. Ovšem jde spíše o celkový dojem jakým postavy působí, například zda je některá z ženských postav hezká nebo tlustá. Někdy se autorka uvolí a popíše postavu ve scénických poznámkách, ale i v těchto případech jde o výjimky a jedná se spíše o popis typologický, který je nutný k dokreslení postavy. V případech, kdy autorka věnuje až tak velkou pozornost vzhledu postav, pro ní pravděpodobně není důležité, jak postavy vypadají, ale spíše

co reprezentují. Jaké zastupují životní postoje, stereotypy lidského jednání a myšlení. Mohli bychom říci, že jsou až tezovité.

Jazyk, v němž je „*Bělehradská trilogie*“ napsaná, zní zcela současně a přirozeně. Autorka obohacuje jazyk svých dramát o specifické fenomény, které se objevují v každém živém jazyce, v podobě slangů nebo jiných specifik. V srbštině jsou to například „šatrovačky“.⁹² Každá z postav musí odvyprávět prehistorii svého života v Bělehradě, aby se vyjevily důvody k jejich současnému jednání. Tyto dlouhé proslovy pak někdy navozují pocit, že postavy vedou monolog a nevnímají svého protihráče.

Žánrově se Biljana Srbljanović pohybuje mezi tragičnem a komičnem, které se prolíná a doplňuje, avšak vážný rys celé hry převažuje. Stává se, že některé komické scény přecházejí až do absurdity. To se týká především prvního příběhu, odehrávajícího se v Praze. Tento první příběh končí optimisticky a má v sobě nejvíce komických prvků a scén, někdy působících až jako klaunské výstupy. Druhý příběh je již více ponurý a nese sebou ironický až smutný závěr údělu člověka, jehož tužby a ideály nebyly naplněny. Třetí příběh končí tragicky, nesmyslnou smrtí jednoho z hrdinů, způsobenou nedbalostí, náhodou, ale i lidskou hloupostí a možná i zásahem nějaké vyšší moci. Žánrové prolínání tragického a komického, s příměsí ironie a grotesky bude typické pro autorku i v jejích následujících dílech. Vychází z jejího vidění lidské existence, chápání života a z přístupu k realitě v níž žije.

⁹² Šatrovačka znamená přehazování písmen a čtení slov pozpátku. Jakási komolenina srbštiny, kterou si vymysleli mladí, aby jim rodiče nerozuměli.

5.2 Porodične priče („Rodinné příběhy“)

⁹³Na úplném počátku je důležité vysvětlit princip jakým je tato hra vystavěna. Autorka ještě před prvními scénickými poznámkami vysvětluje, že všichni hrdinové této hry jsou děti, které se někdy dělají staršími než jsou a někdy mladšími. Někdy také mění pohlaví, podle potřeby. Naproti tomu herci, kteří hrají postavy nejsou dětmi. Jsou to dospělí lidé, kteří hrají děti a když je potřeba hrají dospělé.

Ve hře vystupují celkem čtyři postavy, dva chlapci Vojin a Andrija a dvě dívky Milena a Naděžda.

Děj hry začíná již při charakterizaci postav a prostředí.⁹⁴ Autorka popisuje vzhled jedné z postav hry. Jedná se o dívku Naděždu. Nechává jí přibíhat na scénu, posadit do pískoviště a tiše sedět, dokud se nezvedne maska přivěsu stojícího opodál. V tu chvíli Naděžda vylekaně utíká pryč. Skrývá se za popelnice a pozoruje své okolí.

I. scéna – odkrytý přivěs představující malý byt. Čtyři postavy dětí, dva chlapci a dvě dívky. Naděžda je již na scéně. Přicházejí zbylé postavy a zaujímají své role. Vojin v roli otce čte nahlas nic neříkající novinové články o ekonomickém růstu. Milena představující matku připravuje něco v kuchyňce a nadává na politiky. Andrija hraje jejich syna. Stojí o podál a hraje si s míčem. Vojin okřikuje Milenu, aby byla zticha, „že i zdi mají uši“.⁹⁵ Andrija představuje neposlušné dítě. Vojina dopálí synovo chování a chystá se Andriju zbít páskem. Milena se ho zastává. Vojin jí dá facku. Andrija i přesto provokuje Vojina, který ho začne surově mlátit. Přitom mu deklamuje, jaké je jeho společenské místo. Andrija si při mlácení nemůže vzpomenout, co má jako dítě říkat a vypadne z role. Scéna připomíná výslech člověka, který nic neudělal, ale přizná se k čemukoliv jen, aby ho přestali týrat. Chlapci při této agresivní scéně vypadnou z role. Nemohou si vzpomenout, co mají říkat. Milena jim napovídá. Nakonec se vše obrátí proti ní. Dojde na frázi: „mluv se mnou jako muž s mužem a muž s ženou“. Děti si hrají na „správné chování“, jak se má člověk chovat ve společnosti a k ostatním lidem. Probírají pravidlo chování, které říká „hlavu do písku, zadek za zed“.⁹⁶ Padne další heslo: „člověk je člověku nepřitelem“⁹⁷. Děti ve hře přeruší hluk, kterým se prozradí Naděžda za popelnicemi. Chová se jako vyplašené zvíře, běhá sem a tam. Milena Naděždu chytí. Zjistí, kdo je a odkud přišla. Po chvíli se děti rozhodnou pokračovat ve hře, ale Andrija odmítne hrát dítě, protože je pořád bit. Milena namítá, že je také pořád bita, ale že je to normální. Andrija připouští, že je to v pořádku, protože ona je žena. Vojin namítá, že mlátit děti je normální, protože jsou to děti. Andrija přesto odmítá pokračovat ve hře. Nakonec se podvolí a hrají si na to, že Vojin udal Milenu, že říkala něco, proti někomu. Milenu za to vyhodí z práce. Andrija chce, aby mu Milena koupila drahé tenisky, které mu slíbila. Vojin ho odbude, že je sobec a nic nedostane. Rodiče si jdou lehnout a Andrija věští: „nebezpečí číhá“. Když rodiče usnou, vezme jim obálku s penězi, zapálí postel a byt. Konec scény.

⁹³ SRBLJANOVIĆ, Biljana. Pad. Beogradska trilogija. Porodične priče. Beograd: Otkrovanje, 2000.

⁹⁴ [...], „Dvanáctiletý chlapec Vojin, bratr další hrdinky Mileny a představitel otce, je nápadně převlečený do kostýmu otce. Má obrovské kalhoty na kšandy, ušmudlanou košili, na krku mu visí kravata. Jeho jedenáctiletá sestra Milena, představitelka matky, je oblečená do strakaté zástěry, vybledlých barev, z které vykukuje sukně a halenka, na nohou má silonky a pantofle s podpatky. Jedenáctiletá dívka Naděžda, dítě se silným tikem je oblečená do parádních šatů, podkolének a lakovek. Z úst jí teče slina, oči se jí chvějí samy od sebe, horní ret táhne vlevo, celá se stále třese v nepravidelných ticích. Pohled na ní má vyvolávat fyzický odpor a vztek. Tato postava se někdy mění v psíka. Desetiletý Andrija, který někdy hraje syna, někdy dceru Vojina a Mileny, je oblečený kojeneckých dupaček velikosti XXL, přes ně má džínové kalhoty s laclem, plastické boty do vody a tričko s americkým motivem.“[...] O.c., s. 89-90.

⁹⁵ Ibid., s. 91.

⁹⁶ Ibid., s. 97.

⁹⁷ Ibid., s. 98.

II. scéna – hřiště, vystupuje pouze Andrija s Naděždou. Z první scény jsou vidět na zemi se povalující ohořeliny. Andrija přijde v nových značkových teniskách. Najde u popelnice Naděždu, která na jeho příchod reaguje jako vystrašený pes a čeká další bití. Andrija ji láká na čokoládu, aby se k němu přiblížila a mohl jí kopnout. Naděžda mu jí sebere a celou sní. Andrija pouze rozčarovane konstatuje, že je hloupá ženská. Konec scény.

III. scéna – byt, Vojin, Milena a Andrija. Děti si hrají na rodinu intelektuálů s dominantní matkou. Vojin a Milena mají špinavé šaty od sazí jako pozůstatek z první scény. Andrija si hraje s papírem od čokolády, na sobě má sako a klobouk. Milena tluče do psacího stroje, má brýle a tváří se velmi důležitě. Vojin se snaží s Milenou zapříst hovor o tom, co se děje u něho v práci. Milena jeho práci snižuje a přezírá ho. Vojin se tedy rozhodne učit se s Andrijou angličtinu. Procvičují si velice morbidní slovíčka jako je hrob, rakovina, nádor, válka, oběti. Milena vyžaduje klid na vlastní myšlenky a práci, přestože Vojin s Andrijou šeptají. Milena stále více Vojina ponizuje. Vyjde najevo, že jejich synovi Andrijovi je čtyřicet let, stále žije s rodiči a oni se k němu chovají, jako k malému dítěti. Vojin si hraje se psem Naděždou. Mazlí se s ní. Mileně se to nelíbí a nadává, že je pes špinavý. Andrija se snaží Milenu jako matku zaujmout svou znalostí anglických slovíček. Milena ho přezírá. Andrija po chvíli vytáhne zbraň, stříbrný revolver. Tíse a v klidu zastřelí matku a po té i otce.

IV. scéna – ulice před přívěsem, Andrija, Naděžda. Na schodě je vidět loužička krve, Andrija jí nohou rozmazává po zemi. Naděžda stále zůstává ve svém koutě bez reakce, pozoruje, co se děje kolem. Andrija upřeně pozoruje Naděždu, za chvíli vyndá čokoládu a pomalu, demonstrativně jí před Naděždou. Ona je rozrušená, začne jí téci slina po tváři, chová se jako skutečné zvíře. Náhle se ozve hrom a začne mírně pršet. Naděžda hledá úkryt, žádný nenachází, tak si lehá na zem. Z dálky je slyšet Milenu, jak volá na Andriju, ten ještě chvíli sedí. Při odchodu hodí na zem papír od čokolády. Naděžda dál leží odevzdaně v dešti na zemi, jako pes, který si není vědom své bídy.

V. scéna – byt, Vojin, Milena a Andrija. Na zemi jsou louže po dešti z předešlé scény. Milena má na čele stopy po střele, malý flíček od krve. Vojin má zase krvavý flek na košili. Každý z nich je v jiné místnosti, oba vytahují odkudsi jakési pytlíky. Milena s cukrem, ořechy a červenou řepou. Vojin má papírový pytel plný peněz. Oba dva přepočítávají a rozdělují své poklady. Vojin dává peníze na jednu hromadu, Milena na tři hromádky, na tu svou toho dá vždy méně. Vojin schová peníze do postele a jde zkontrolovat Milenu, co dělá. Vyčítá jí, že si dala nejvíce a chce se přezírat. Milena postupně vrací jídlo zpět, až zůstane pouze hromádka určená Vojinovi. On si stěžuje na nedostatek práce. Mezi tím sní všechny ořechy. Vojin nabádá ženu, aby šetrila a myslela na dítě, které si bude chtít založit rodinu a o ni budou muset přispět. Vojin razí heslo: „Co je moje, nedám, i kdyby to byla dešťová voda“. Andrija, nyní jako dcera se vrací domů. Přes chlapecké oblečení má navlečené šaty a vypadá velmi komicky. Vojin, je nespokojený, že nemá syna. Milena chce dát dceři najíst, ale Vojin to nedovolí. Andrija se ptá matky, kdy se asi tak vdá. Vojinovi od úleku zaskočily ořechy a dává se. Andrija trvá na svém, Vojin se udusí hamizností. Z Mileny se stane vdova plačka. Andrija odejde do ložnice, vezme si pytlíky s jídlem a penězi. Milena stále nařiká nad manželovou mrtvolou, lehá si vedle něho a umírá. Andrija k ní přijde, zadívá se na ní, náhle jí jedním kopnutím usmrtí. Naděžda vše pozoruje. Andrija jí dá kost a odchází. Scéna končí.

VI. scéna – hřiště, Naděžda, Andrija. Naděžda si pro sebe zpívá nějakou známou melodii. Andrija se k ní poznenáhlu přidá, během zpívání kreslí křídou na zem obrysy těl mrtvých rodičů. Děti se na sebe pokradmu dívají, přibližují se k sobě a koketují spolu. Andrija se předvádí, jakou má sílu a jak umí nahlas zpívat. Naděžda se ostýchá. Andrija se osmělí, sedá si k Naděždě, vyzvídá, co všechno zná za písně. Snaží se zjistit, jak je stará a jestli je utečenkyně z Bosny nebo u nich nějakí utečenci bydlí a kde má rodiče. Naděžda většinou odpovídá pomocí posunků, případně něco napíše na zem. Téma rodiče, Naděždu vyděsí, uteče do svého koutku. Andrija se znovu snaží přilákat Naděždinu pozornost, lehá si na zem pod deku, masturbuje. Naděžda je zvědavá a přilehne k němu. Dojde ke krátkému zápasu, poté to vypadá, že se pod dekou děti chvíli milují. Naděžda vykřikne, Andrija vzdychne,

zklidní se a tiše leží vedle sebe. Andrija vyzvídá na Naděždě, jak se jmenuje, ona mu své jméno pošeptá. Andrija náhle vyskočí, začne vulgárně křičet, že souložil s Naděždou a odběhne. Naděžda vstane, upraví se a nechápavě pokrčí rameny.

VII. scéna – byt, Vojin, Milena, Andrija a Naděžda. Trojice představující rodinu sedí za stolem, mají podepřené hlavy a vzdychají. Naděžda sedí ve svém koutě a napodobuje je. Děti si vyprávějí jaký měly morbidní, depresivní sen o válce a o tom jak v ní zemřel. Každý z nich postupně vypráví svůj sen, navazující na sen toho druhého.⁹⁸ Když někdo dovypráví sen, všichni od Mileny dostanou prášek a beze slova ho snědí. Po té, co snědí všechny tabletky, Andrija vesele vstane, pronese, že bylo veřejně zakázáno prodávat sedativa bez předpisu. Milena i Vojin dostanou šok a náhle zemřou. Andrija se lekne a začne běhat kolem rodičů, v pláči říká, že si dělal legraci.

VIII. scéna – byt, Vojin, Milena, Andria. Děti pokračují ve hře na rodinu, předvádějí další model rodiny. Zároveň se posouváme i v čase, neboť se mění i politická situace, na ulicích jsou demonstrace, kterých se účastní převážně mladí lidé a studenti. Milena reprodukuje Vojinovi, jak slyšela vysílat v rádiu, že demonstranti něco národu ukradli. Vojin na vše odvětví, že se ho to netýká a jemu nic neukradli. Do toho vpadne Andrija s vlajkou Dominikánské republiky, křičíc: „začalo to, začalo to“.⁹⁹ Vojin představuje zastánce socialistického režimu a jeho propagandy. Stále zuří, nadává na západní politiky, na soud v Haagu, obviňuje Andriju ze zrádovství a mlátí ho. Pak se s Milenou dívají na zprávy. Andrija si jde jako lehnout, za chvíli se vrátí, hledá psa, Naděždu. Rodiče mu tvrdí, že jí ukradli. Andrija je ještě více rozčarovaný, jde pro lano a oba rodiče zezadu uškrtí s konstatováním, jinak to nejde.

IX. scéna – ulice, Andrija a Naděžda. Andrija, hledá Naděždu, hvízdá na ní. Naděžda nepřichází. Andrija si sedne na schod, vypráví nahlas přesto, že na scéně nikdo není. Loučí se s Naděždou, odchází do ciziny. Stěžuje si na místní poměry. Všichni lidé někam odešli, nikdo nemá peníze, nedá se tady žít. Odchází, nahlas se loučí s Naděždou, přitom jí osloví, v tu chvíli ona vyběhá ze svého úkrytu s výkřikem nesouhlasu ho objímá. Andrija ji rovněž obejmě.

X. scéna – byt, Andrija, Milena, Vojin. Andrija sedí na kufru, Milena s Vojinem sedí za stolem, před sebou mají telefon a čekají na nějaký hovor. Vojin a Milena mají nešťastný výraz rodičů, kteří ztrácejí dítě. Vojin přemlouvá Andriju, Vojin se snaží Andriju, co nejvíce zdržet, vypráví mu o známém z dětství, který mu má zavolat a Andrijovi pomoci. Andrija již déle nečeká, loučí se a odchází. Vojin a Milena chvíli stojí v úžasu nad vzniklou situací, konstatují, že doopravdy odešel, upraví na sobě šaty, lehnou si na stůl a zemřou.

XI. scéna – byt, Milena, Vojin, Andrija a Naděžda. Na stole leží mrtvoly rodičů. Andrija sedí na zemi, ve tváři má nepřítomný výraz. Objeví se Naděžda, vidí mrtvoly na stole a blíží

⁹⁸ Andrija začne vyprávět sen, který se mu v noci zdál. Andrijovi se zdálo, že byl vyslán na matematickou soutěž do Chorvatského Záhřebu. Avšak ve městě se ztratil, zná pouze adresu a nesmí promluvit, ani neví, jak si má přivolat taxíka možná, že oni to dělají jinak. Chce zvednout ruku, nemůže, lidé si ho všimají, připadá jim podezřelý. Ujede mu několik taxíků, nemůže zvednout ruku až najednou pod ním začne tát asfalt a on se propadá do nitra chodníku, něco černé ho polyká až úplně zmizí. Vojin navazuje ve vyprávění snu. Zdálo se mu, že je znovu válka a mobilizovali ho. Bojuje se uprostřed Bělehradu, náhle někde prasknul vodovod, všude je voda a Vojin si nemůže vzpomenout, jak se plave, přestože umí plavat. Neví, co má dělat, tak začne křičet, že má doma ženu, syn mu odešel do Záhřebu na soutěž, co si bez něho počnou. Náhle přichází jeden z domácích, vytáhne pistoli a zastřelí ho. Všichni si povzdechnou a znovu si vezmou tabletku. Milena vypráví svůj sen. Zdálo se jí, že sama doma, Vojin je mobilizovaný a Andrija na cestě do Záhřebu. Stále zvoní telefon. Milena akonec telefon zvedne. Někdo jí oznámí, že dluží za dvě rakve, pohřební místo, věnce, svíčky, hlas jí nabízí slevu na obřad, místo dvou vykonají jeden, celkem dluží pět tisíc marek. Milena nemá tolik peněz, lehne si na zem a ze smutku zemře. Znovu si všichni vezmou tabletku. Milena hodí prázdnou lahvičku od léků na zem.

⁹⁹ Andrija vypráví, jak se účastnil potyčky s policií, je rozrušený a nadšený. Sprostě nadává na policisty, obviňuje je z korupce, úplatkářství, že se lekli a vzali do zaječích, aby nezemřeli za špatnou stranu. Vojin věří tomu, že Američané podplácejí mladé lidi, aby vyšli do ulic, dělali demonstrace a šířili nepokoj. Milena říká, jak v rozhlase hlásili, že Clinton znesvářil Srby s ostatními Jugoslávci. Vojin začne zuřit vyhodí rádio z okna, nadává Andrijovi. Prohlíží mu zorničky, zda je zfetovaný, myslí si, že mladí dostávají na ulici drogy a peníze.

se k nim. Tiše nařká, chvějícím se hlasem promluví. Koptavě ze sebe vydá, několik slov o vzhledu mrtvol, prožívá nervové zhroucení. Kleká před Milenu a Vojina, pláče, hýbe s jejich těly a celá se třese. Andrija ji chce odtáhnout od mrtvol, ona začne křičet a běhat po scéně. Stále méně koktá, skrze pláč, vykřikuje svůj příběh. Prosí matku a otce, aby se probudili. Omlouvá se, že opravdu nechtěla. Slibuje, jak se bude vzorně chovat, nebude mít žádné požadavky, nebude plánovat budoucnost, nikdy nevyroste, nevdá se a nebude mít vlastní děti. Po těchto slovech se Milena i Vojin posadí, udiveně hledí na Naděždu, která si jich nevšímá. Přiznává, že našla otcovu bombu, jenom ji vzala a hodila. V dálce je slyšet výbuch, Andrija, Milena, Vojin i Naděžda ustrnou. Závěr hry.

„*Porodične priče*“ („*Rodinné příběhy*“) napsala autorka roku 1997.¹⁰⁰ V následujícím roce „*Rodinné příběhy*“ premiérově uvedlo divadlo Ateliér 212 v režii Jagoše Markoviće.¹⁰¹

„*Rodinné příběhy*“ je jediné drama Biljany Srbljanović, které bylo v Čechách inscenované. Poprvé ho uvedli studenti pražské DAMU dne 2. května 2001,¹⁰² v rámci studentského festivalu Zlomvaz. Tuto inscenaci převzal v sezóně 2001/2002 divadelní spolek Kašpar a zařadil do repertoáru Divadla v Celetné.¹⁰³ „*Rodinné příběhy*“ jsou českému čtenáři také dostupné ve slovenském překladu.¹⁰⁴

Struktura dramatu je opět jakýmsi experimentem s formou. Autorka nepoužívá členění na dějství, ale na scény. V kompozici výstavby děje použila princip „hry ve hře“. Nejde o princip „divadla na divadle“, tedy předvádění divadelního představení v rámci divadelního textu, ale o dětské hraní si na hru. Autorka již na začátku dramatu v prologu předesílá, co nás vlastně čeká. Vysvětluje, kdo jsou hrdinové nadcházející hry a jak by se měli chovat. „Hrdinové příběhu jsou děti, hrající si na dospělé a během hry by se měli dělat staršími nebo mladšími, případně měnit pohlaví. Herci naopak mají být dospělí a budou si hrát na děti, hrající si na dospělé“.¹⁰⁵

Děj „*Rodinných příběhů*“ je rozdělen do jedenácti scén. Jednotlivé scény na sebe volně navazují. Každá scéna v sobě nese nějakou stopu ze scény předešlé. Stopy jsou symbolické a odkazují na způsob smrti rodičů. Například hned v první scéně jsou rodiče upáleni a v další scéně se na zemi válí ohořelé předměty. V této první scéně si děti hrají a předstírají, že jsou dospělí, ve druhé scéně jsou naopak děti dětmi a také se tak chovají. Pak opět následuje scéna, kdy si děti znovu hrají na rodinu a opět je po ní krátká scéna z reálného života. Hra na rodinu se střídá s reálným životem dětí. Toto střídání je zpočátku pravidelné, avšak s vývojem událostí je tento systém postupně nabourán. Scény dětské hry se již nestřídají zcela pravidelně se scénami ze života postav. Narušení střídání je dáno tím, jak se odvíjí

¹⁰⁰ SRBLJANOVIČ, Biljana. *Rodinné příběhy*. Překlad: Vladislava Fekete. Banská Bystrica: Drewo a Srd, máj 2002.

¹⁰¹ 43. Sterijino Pozorje 1998. [online] Sterijine nagrade.] Arhiva Pozorja. Nagrade 998 [cit. 20.4.2007] Dostupné z: <<http://www.pozorje.org.yu/arhiva/nagrade1998.htm>>

¹⁰² Program divadla Disk (divadelní studio DAMU) období květen 2001, s.2

¹⁰³ Obnovená premiéra 10.11. 2001 v Divadle v Celetné. In program k obnovené inscenaci v Divadle v Celetné.

¹⁰⁴ SRBLJANOVIČ, Biljana. *Rodinné příběhy*. Přeložila FEKETE, Vladislava. Banská Bystrica: Drewo a Srd, máj 2002.

¹⁰⁵ SRBLJANOVIČ, Biljana. *Pad. Beogradska trilogija. Porodične priče*. Beograd: Otkrovenje, 2000, s. 88.

čas v dramatickém textu, jak postavy stárnou a stávají se dospělými. Pomalu, ale jistě si přestávají hrát. Rozuzlením celého dramatu je příběh dívky Naděždy. Její příběh není zprvu tak zcela zřejmý, avšak v průběhu dalších scén je stále čitelnější. V závěru hry se dozvídáme důvod, který jí přivedl na opuštěné bělehradské hřiště a co na něm našla.

Na první pohled může epizodičnost děje vyvolávat dojem jisté roztržitosti. Avšak tento dojem vyrovnává svižný rytmus událostí, který autorka takovouto kompozicí dosahuje. Vyvolává pocit, že se stále něco překotně děje.

Formou hry ve hře autorka vytváří dvě dějové linie: jedna rámuje druhou. Příběh Naděždy tvoří rámec příběhu dětské hry. Ve hře na rodinu děti vypovídají o tom, co je v jejich životě trápí a co se v něm odehrává. Většinou jsou jejich životy plné násilí fyzického i psychického. Scény z reálného života jsou výrazně kratší, než-li scény dětských her. Jakoby autorka chtěla říci, že dětský život z větší části zabírá hra, nežli reálný život. Obě tyto dějové linie se v závěru prolínají a vyústí v rozuzlení hry.

Skutečným tématem hry „*Rodinné příběhy*“, je postavení rodiny v Srbsku, vztah dětí k rodičům a rodičů k dětem. Zkoumá vztahy mezi mužem a ženou, chování mužských členů rodiny k ženě, jakou pozici zaujímá žena v rodině a ve společnosti vůbec. Kritizuje patriarchální mýtus, který je v srbské společnosti hluboce zakořeněný a s nímž musí mladí lidé stále bojovat.

Biljana Srbljanović se však nezabývá pouze sociálními otázkami či kritikou rodiny nebo postavením dětí ve společnosti.

Každá scéna, v níž si děti hrají na rodinu, a předvádějí svým způsobem samostatný, odstrašující příběh, by mohla mít svůj vlastní název podle hesla, které se v něm razí. S těmito hesly souvisí i témata, jimiž se Biljana Srbljanović v „*Rodinných příbězích*“ zabývá.

Zobrazuje poválečnou situaci ve společnosti, která může být stejně těžká a bolestná jako situace válečná. Děti v takovýchto mezních situacích často dozrávají dříve než-li ve stabilních mírových podmínkách. Poznávají, co je to být dospělí, ve věku, kdy si mají ještě hrát. Jejich první sexuální zkušenost se odehrává mezi jedenáctým a dvanáctým rokem.

Autorka se snaží ukázat nejen sociální situaci srbské společnosti, ale i ekonomickou situaci, která je rozvrácena válkou, příchodem běženců do Srbska a rovněž nestabilitou politické situace. Poukazuje na šmelinu a korupci, která přispívá k destabilizaci ekonomické situace, devalvaci měny a celkového hospodářského úpadku. Ruku v ruce s ním jde i morální úpadek společnosti, který se odráží právě v chování dětí. Neboť děti se učí napodobováním dospělých. Ukazuje, jak k celkově napjaté a nervózní atmosféře ve společnosti přispívá především politická situace a vláda totalitního režimu. Ten si udržuje svou pozici šířením strachu mezi obyvateli, odposloucháváním, obviňováním ze špionáže, sankcemi, zavíráním lidí do vězení a šířením nejistoty. Strach ze sankcí totalitního režimu sebou nese i negativní reakce lidí, jako je například vzájemné udávání. Podobnými tématy se bude autorka ještě jednou zabývat ve své další hře „*Pád*“.

Postavami dramatu jsou čtyři děti, dva chlapci, Vojin a Andrija a dvě dívky Milena a Naděžda. Děti jsou přibližně stejně staré, od jedenácti do dvanácti let.

Dramatička se s velkou pečlivostí věnuje popisu oblečení postav, které je důležité pro jejich charakterizaci a zdůraznění přeměny dětí v dospělé. U Naděždy, dítěte s tikem a dalšími projevy psychických poruch, se věnuje i popisu fyzického projevu, který je dosti otřesný. Ovšem opět se nedozvíme, zda je ten či onen hrdina malý, ošklivý, blond či tmavý, zda je Bosenec, Černohorec či Srb. Autorka nespécifikuje etnický původ postav, tím pádem zůstávají univerzální. Vůbec nemusí jít o Jugoslávce, ale o příslušníky jakéhokoliv jiného národa či státu postiženého válkou a jejími následky, jako je například ztráta rodiny a domova. Individualita postav je potlačena ve prospěch charakterizace typu. Postavy již od první scény představují „hru na dospělé“ a tím se zároveň stylizují do určitých typů, např. „násilného otce“ nebo naopak „slabošského otce“. Jejich individuální charakter se může projevit pouze v momentě, kdy vypadnou z „role“ a jsou znovu dětmi. Nebo ve scénách z jejich soukromého života, které jsou spojené s příběhem postavy Naděždy.

Postavy „*Rodinných příběhů*“ nejsou ani zlé ani dobré, představují určitou tezi. Vždy si sebou nesou určitou ideu nebo postoj vůči sociální nebo politické srbské situaci, které pak hlásají. Ještě výraznější je tento rys u postav v následující hře „*Pád*“. Postavy „*Rodinných příběhů*“ jsou zobrazeny dvojitým způsobem. Když představují postavy dospělých ve hře, jsou schématické, jejich chování a jednání je

expresivní, maximálně nadsazené až groteskní. Naopak, když představují sami sebe, tedy děti a jejich běžný život, jsou přirozené a reálné. Blíží se postavám zobrazeným v předešlé autorčině hře „*Bělehradská trilogie*“.

Popis místa, kde se děj dramatu odehrává, je již specifikovaný. Jedná se příznačně o dětské hřiště na jednom bělehradském sídlišti. Rozkopaný trávník umístěný mezi dvěma paneláky post-komunistické architektury, popraskaný asfalt, polámané koše. Všude se válí odpadky a staré věci. Autorka dodává: „prostředí typické pro obyvatele města jedné zruinované země“.¹⁰⁶ Uprostřed je obytný přívěs, jehož odnímatelná stěna je náhle odkryta, zůstává zařízení připomínající malý byt. Uvnitř přívěsu je vidět rodina chystající se k večeři.

Problematika života na bělehradském sídlišti je téma samo pro sebe. Biljana Srbljanović se ho dotýká tím, že zasazuje děj své hry do tohoto prostředí a její hrdinové z něho pocházejí. Život na jakémkoliv sídlišti má svá specifika a deformace, které se odrážejí na lidech žijících v tomto prostředí. Mnohem podrobněji se tomuto tématu věnuje také současná mladá srbská dramatička Milena Marković ve své hře „*Paviljony*“.

„*Rodinné příběhy*“ se více zabývají rodinou, postavením dětí ve společnosti, vztahy mezi dětmi a rodiči v určité sociální a politické situaci jednoho národa a jednoho města. Rodina symbolizuje celou společnost a násilí, které se objevuje v rodině, představuje násilí ve společnosti. Autorka podává problém, kterým se zabývá především ze sociologického hlediska, s notnou dávkou politické angažovanosti a společenské kritiky.

Žánrově lze „*Rodinné příběhy*“ vymezit jako tragikomedii. V každé scéně se prolíná vážné jednání s komickým, které je často expresivně nadsazené, spějící ke groteskním až absurdním situacím. Žánr tragikomedie je pro současné srbské drama velmi typický. Autorka pokračuje v tomto žánru i v dalších hrách „*Pád*“, „*Supermarket*“ i „*Amerika, drugi deo*“.

¹⁰⁶ Srbljanović, Biljana: o.c., s.89-90

5.3 „Pad“ („Pád“)

Ve hře¹⁰⁷ vystupují čtyři příslušníci rodiny „Národ“ a jejich dva přísluhovači. Sunčana, představující „Nad-matku Národa“, Živko, „Nad-nevlastní otec Národa“, Jovan, syn Sunčany „jedináček Národa“ nebo „Národní levoboček“, Vera, „snacha Národa“, postavy „chameleónů Národa“, Stratimirović, Intelektuál číslo I, sochař i básník, Glogov, Intelektuál II, spisovatel a filosof. Název „Národ“ vlastně znamená rodinu z té nejvyšší společenské vrstvy.

I. SCÉNA - začíná Sunčaniným porodem „DOMU“. Scéna na níž se odehrává děj, je ze tří stran uzavřena šedivými, holými betonovými zdmi, táhnoucími se do výšky. Ze shora se spouští velké, bílé plátno. Jakoby z nebe se snáší velká houpačka, připomínající platformu nebo snížený „strop“. Ohromné předměty na scéně kusy nábytku, překryté bílými plachtami, připomínají opuštěné letní sídlo. Spadne závěs, za ním jsou slyšet vzdechy, pomalu se zvedá. Nějaká žena velmi hlasitě křičí a vzdychá. Vyjevuje tak světu svůj metafyzický okamžik – moment naplnění její ženské podstaty. Sunčana porodí maketu domu. Na scénu přichází skupina lidí slavnostně oblečených.¹⁰⁸ Sunčana je silná žena, okolo padesáti let, metafyzicky ustaraná, biologicky v klimakteriu, z vnějšku ošuntělá, uvnitř ošklivá. Ona je královnou mateřských citů.

Jovan běží k matce a vyzvídá, co bude dál a jak se cítí. Ostatní Sunčaně gratulují, otvírají šampaňské. Živko je opilý. Vera začne rozhovor o porodu a vagíně. Jovan jako nezralý, pubertální chlapec vykřikuje vulgární výraz pro vagínu a běží si schovat hlavu do matčina klína. Sunčana Veru okřikuje a připomíná jí slušné chování vdané ženy. Vysloví frázi, kterou opakuje během celé hry: „Kdyby tu byl tvůj muž.....“, na to odpovídá Vera, že není, bohužel (její odpověď se ironická i lítostivá). Sunčana dává nepokrytě najevo, jak Verou pohrdá. To se opakuje i v dalších scénách. Stratimirović a Glogov, manifestují, že jsou přítomní pouze služebně, z příkazu jejich zaměstnavatele Instituce Moudrých Starců Šedivých Hlav. Všichni si připíjejí. Stratimirović pronáší slavnostní proslov. Glogov předčítá oslavnou báseň na Nadmatku a její plody, báseň je zároveň i vyslovením lítosti nad rozpadem bývalého „Svazu“. Glogov se Stratimirovićem nabádají Sunčanu, aby nezapomněla, že ona „píše“ historii. Sunčana ze sebe vydá kvazi intelektuální definici současné situace, jejímž závěrem je, že se z občanů národa stanou zcela kontrolovanými a ovládanými figurkami. Vera reaguje na volbu vůdce po svém. Strčí si Stratimirovićovu ruku mezi nohy. Stratimirović je vyveden z konceptu. Vera se ho ptá, jak může masturbovat, když stále myslí na vlast. Sunčana znovu odvrací pozornost na sebe, má proslov o smyslu světa a její funkci a poslání na tomto světě. Vysvětluje všem, že právě porodila stát. Ona ho stvořila. Porod státu je začátkem všeho. Chce se vzdát vůdcovství ve prospěch mateřství neboť tento svět je podle ní patriarchální. Glogov nakonec navrhne Živka. Stratimirović i Živko jsou jeho volbou zaskočení. Jovan prohlásí, že je s volbou spokojený, a že si vždy přál mít otce. Sunčana rozhodla, že je volba skončena a od zítra bude Živko jejím manželem a Jovanovým otcem. Vera je zaskočena, vyzívá Živka, aby se vyjádřil, on s volbou souhlasí. Vera se náhle pokusí o sebevraždu, spolýká tubu léků a omdlívá. Živko jí křísí, Sunčana chce, aby jí nechal zemřít. První scéna končí Jovanovým prohlášením „masturbace vagíny“.

II. scéna - piedestal, stojící uprostřed scény, který sloužil v minulé scéně jako porodní stůl, je v této scéně svatebním stolem. Za ním sedí ženich Živko a nevěsta Sunčana a Vera. Přes kostýmy z předešlé scény mají přidáné etno-details. Vera má okolo krku svazek

¹⁰⁷ SRBLJANOVIĆ, Biljana. Pad. Beogradska trilogija. Porodične priče. Beograd: Otkrovanje, 2000.

¹⁰⁸ Jovan je šestnáctiletý mladík, milované dítě matky, která mu je jediným rodičem. Živko je melancholik, asi padesátiletý, melancholik, utrpení z něho vysálo život. Nakonec Vera, hezká a zralá. Velmi hezká a velmi zralá žena. Klouby na rukou má omotané bílými obvazy. Skupinu doprovází dvojice livrejovaných Intelektuálů: Stratimirović a Glogov, nesou skleničky na šampaňské a flašky se šampaňským.

česneku, Živko má na hlavě šajčaku,¹⁰⁹ je učesaný a upravený. Sunčana má na hlavě bílý závoj. Živko je rozčilený, nervózní a něco by popil. Vychází najevo, že Věra s Živkem byli milenci. Sunčana dělá nechápavou, proč by se měla Vera zlobit a připomíná jí, že je vdaná. Na scénu přicházejí svatebčané. Stratimirovič jde za svědka, Glogov představuje „starojka“ čili ženichova otce. Oni jsou svědci i matrikáři v jednom. Oba jsou oblečení do starosrbských krojů.¹¹⁰ Doprovází je Jovan, na hlavě má také šajkaču, na sobě oblek. Stratimirovič má přes rameno pušku a na ní přivázanou vlajku. Jovan na rameni přidržuje tyč od rožně, na níž je naražený pečený vůl. Stratimirovič vystřelí na úvod z pušky. Glogov popisuje, jak studovali historické prameny, hledali obyčeje a stanovovali si postup. Na Stratimirovičův pokyn spustí dlouhou palbu ze samopalu. Z nebe začnou padat jablka. Všichni sedí vyjeveně a nechápou, co se děje. Jovan blahopřeje ženichovi. Vera připomíná obyčej, aby svědek „odpanil“ nevěstu, poté „starojko“ a další příbuzní, poslední přijde na řadu ženich. Napřed jsou všichni zaskočení, že to nikdy neslyšeli, ale pak se začnou dohadovat, kdo půjde první. Ke slovu se dostává Glogov a Stratimirovič se svými úřednickými postupy. Začnou popisovat jak postupovali v Instituci. Sunčana i Živko vysloví své ano. Živko má státnický projev plný samochvály. Všichni jsou spokojeni. Jovan je dojatý, zmůže se pouze na „Otče, můj“ a začne šíleně zvracet nějakou odpornou, nepojmenovatelnou hmotu. Sunčana dá příkaz, aby odklidili zvratky. Končí druhá scéna.

III. SCÉNA pojednává o tradicích a pověrách a porodu „TELEVIZORU“. Na scéně je množství paralelních obchodů. Autorka podotýká, že je to scénograficky neřešitelné. Během celé scény je slyšet hlasitá, ohlušující hudba pohřebního nebo tradičně srbského hospodského rázu. Každopádně jde o něco nesnesitelného. Hudba zesílí, vždy s proměnou scény, někdy jí herci musejí překřikovat. Scéna je v pološeru, Stratimirovič a Glogov jsou sotva vidět. Vypadají, že kují nějaký plán. Stratimirovič navádí Glogova, aby vybíral ty nejhnusnější, nejkrvavější obyčeje. Vera vbíhá na scénu křičí had, had a odhání od sebe domnělého hada. Stratimirovič říká, že přivolał hady záměrně, aby hlídali dům před bolestí a smrtí. Vera je chce zabít. Stratimirovič začne s teorií, že národ zmije miluje. Celý svět se zbláznil do obyčejů, pověr a tradic. Stratimirovič říká, že to byla jeho práce. Setmí se, hudba zesílí.

Na scéně je piedestal, nyní sloužící jako manželská postel. Živko a Sunčana leží v posteli na zádech a rozmlouvají. Živko nemůže plnit manželské povinnosti. Sunčana ho uklidňuje, slibuje mu nějakou odměnu, když se vzmuží. Nakonec Živka přesvědčí. Scéna se setmí, hudba zesílí.

Na předscéně sedí na trojnožce Jovan, bos, jenom v košili s vyhrnutými rukávy. Glogov s košilí zapnutou až ke krku, v dlouhém koženém kabátě, připomíná karikaturu policisty UDB.¹¹¹ Jovan na Glogův pokyn začne zpívat žalozpěv o výslechu malého dítěte, jež se táže, který z poutníků je jeho otcem. Přerušuje zpěv a vyzvídá, kdo je jeho otec. Glogov odpovídá, že host. Následuje přednáška o tradici, pohoštění, o tom, jak je host váženou osobou v domě a jak mu musí poskytnou, chléb, pití i ženu. Bije Jovana, aby zpíval procítěněji, až je s ním spokojen a chválí ho, že z něho bude dobrý „Národ“. Jovan se zeptá, zda všichni poutníci o nichž zpíval, souložili s jeho matkou? Světlo se setmí, hudba zesílí.

Na scéně se opět objeví manželská postel, v ní Sunčana souloží se Živkem. Přichází Stratimirovič v ovčí kůži, nese obrovský, naplněný pytel. Dělá jakoby nic. Sunčana nechala tisknout nové bankovky. Stratimirovič přinesl ukázat Sunčaně výsledek. Bankovky mají hodnotu od deseti miliónů, přes sto miliónů až po jednu miliardu, na všech je vyobrazená Sunčana. Dává mu příkaz nakoupit továrny, silnice, mosty, města, atd. Zvednout ceny

¹⁰⁹ šajkača = srbská lodičková čepice. In JENÍKOVÁ, Anna. Srbsko-český a česko-srbský slovník. Praha: Leda, 2002, s. 205.

¹¹⁰ čakšira = turecké pánské kalhoty. In JENÍKOVÁ, Anna. Srbsko-český a česko-srbský slovník. Praha: Leda, 2002, s.37.

¹¹¹ UDB = Úprava državne bezbednosti – Správa státní bezpečnosti, in: Jeníková, Anna: Srbsko-český a česko-srbský slovník, Leda, 2002, s. 221.

potravin, kilo masa na sto miliard, olej, cukr, mléko, aby se prodávaly po kapkách. Živko nesouhlasí, chce být vyobrazen na sto miliardové bankovce. Sunčana souhlasí a Stratimirovič odchází vykonat příkazy. Světlo se setmí, hudba zesílí.

Na kraji scény sedí Vera na židli, je podezřele duchem nepřítomná, přichází Živko a rozmlouvá jí sebevražedné pokusy. Rovněž jí slibuje, že ačkoliv je ženatý, bude jí stále nablízku. Vera ho odmítá a přeříkává zaklínání zmijí. Živko odchází. Vera stále sedí na židličce, vzdychá, trhá sebou, prožívá orgasmus. Nadzdvihne šaty a vytáhne mrtvou zmijí. Světlo se setmí, hudba zesílí.

Jovan je opět na předscéně, bledý, drží se za žaludek, je mu velmi špatně, téměř blouzní. Okolo něho chodí Glogov – „Tajný“ a Stratimirovič – Vlč. Provádějí vymítání d'ábla. Vyhánějí d'ábla z Jovanova těla. Jovan chce vědět, kdo je jeho otec. Světlo se setmí, hudba zesílí.

Na scéně se objeví Živko, odkrývá piedestal, pod plátnem se objeví betonové umyvadlo. Živko si urputně myje ruce, je značně nervózní. Sunčana sedí v křesle, plete malý šál a opět je v pokročilém stádiu těhotenství. Říká Živkovi, že Jovan je nemocný a bez přestávky zvrací. Na scénu přicházejí Glogov a Stratimirovič se spoustou papírů. Podávají Sunčaně a Živkovi hlášení o úspěšném zformování zubní karty obyvatelstva. Na jedné straně jsou „Naši“ a na druhé jsou „Pochybuující“. Živko je spokojený, že mají jednotný národ. Světlo se setmí, hudba zesílí.

Vera přichází na scénu, hrudník má ovázaný zakrváceným obvazem. Ptá se Glogova a Stratimiroviče, kdo jsou ti, co ženám řežou prsa. Oba odpovídají, že „Psohlaví“.¹¹² Stratimirovič se směje tomuto mýtu. Vera ho odbude tím, že i on má prsa, že se z něho stala žena. Glogov ho štípne do bradavky, vysmívá se mu a odchází. Stratimirovič se zhrozí a prohlásí, že bude muset tento projekt zastavit. Světlo se setmí, hudba zesílí.

Sunčana a Živko sedí na betonové umývárně jako na trůně. Glogov a Stratimirovič přivádějí na scénu malátného Jovana. Sunčana se zděsí, chce vědět, co mu je. Stratimirovič odpovídá, že ho něco žere zevnitř. Jovan vyzvídá na Sunčaně, kdo je jeho otec, tím jí rozhněvá. Stratimirovič soudí, že „Národ je zkažený“ a strká nos tam, kam nemá. Glogov říká, že je hadí syn, carské dítě a jmenuje národní hrdiny z historie. Jovan není s touto odpovědí spokojen, chce vědět, kde se narodil, kdo jsou jeho předci, chce znát podstatu svého bytí. Sunčana mu odpovídá, že je příslušníkem národa a víc nepotřebuje vědět. Na Sunčanu přijdou porodní bolesti, Stratimirovič a Živko jí přenášejí na lavic. Sunčana rodí a křičí, že je zákonem a s porodem začíná nový systém. Sunčana odjímá „Národu“ právo na příjmení a rodovou tradici. „Národ“ je jednotný a homogenní. Zakazuje právo na sloveso „chtít“ a zavádí povinně sloveso „muset“. Nařizuje kolektivní osud. Ženy si musí nechat narůst vousy a muži dlouhé vlasy, všichni se musejí podobat jeden druhému, mozek nesmí být jako samostatný orgán. Jsou zakázány jakékoliv odlišnosti a identity. Odlišnost se bude trestat smrtí.

Zakazuje smrt jako historickou povinnost a život, jako možnost volby. Sunčana porodí „TELEVIZOR“. Jovan se stává poslušným „Národem“.

IV. SCÉNA se nazývá „Můj otec, Bůh“. Jovan je na scéně sám. Na proscéniu stojí makety domku a televize. Jovan stojí, bledý, vysátý, těžko polyká. Obrací se k publiku. Dorostenecká soutěž na téma: „Jak miluji otce a proč?“ Titul: „Více od života“.

Jovan vypne prsa a začne přednášet. Úvod: popisuje svého otce jako krásného, urostlého, dobrotivého muže, s pevným zdravím. Rozpracování: jeho otec je moudrý, všemi uznávaný člověk, který budí respekt a obdiv, génius i obyčejný člověk v jedné osobě. Jeho otec má neomylný úsudek. Jeho sny, jsou sny miliónů lidí. Mluví o velikém štěstí, které našel spolu se svým otce a zároveň tím našel i sám sebe. V závěru odpovídá na otázku jak mnoho miluje svého otce a proč. Odpovídá, že ho miluje více, než-li život a je na to hrdý.

¹¹²Ti, co se podle ústní tradice živí ženskými prsy. V dalších mýtech si ženy sami odřežou prsa a vaří je dětem k jídlu, aby je začarovaly. Vera prohlásí, že tedy tradice se začala uctívat.

V. SCÉNA – Marný pokus o sebevraždu. Vera je na scéně a snaží se oběsit. Stojí na stoličce, okolo krku má smyčku, začíná se houpat, ale stále se ještě přidrzuje nohama podpěry. Silné světlo, osvětlí kraj scény, kde se na několik okamžiků zastaví Živko a pozoruje Veru, co dělá. Vera ani nikdo jiný, kromě diváků, ho nevidí. Přichází Jovan a pozoruje jí. Nakonec se osmělí a ptá se, proč to dělá, zda-li je nešťastná nebo nemocná a zda jí může pomoci. Na to Věra nejprve podrážděně, ale pak mírně reaguje, že nikoliv. Vera se cítí, apatická, slabá, jakoby z ní někdo vysál život. Nic nemá smysl. Ptá se ho, zda i on má pocit, že život je prázdný, má nedostatek síly a vůle žít. Jovan jí vůbec nerozumí. Nechápe, co chce Vera dokazovat, nechápe jaký smysl života jí schází. Jovan nemá žádné cíle. Vera mu navrhuje, aby utekli. Jovanovi se tento nápad líbí a souhlasí. Ale Vera vlastně neví, kam by utekli a jak začít. Jovan srazí Veru zpět do reality, když jí při odchodu upozorní, že místo pětky vlevo nahoře má díru a mohla by si tam nechat dát zlatý zub.

VI. SCÉNA, vyhlášení války a porod „KASÁRNY“. Reflektory osvětlují temnou scénu, za zvuků helikoptéry se k zemi, na houpačce, snášejí Živko se Sunčanou, která je opět těhotná. Živko promlouvá k „Národu“ do mikrofonu. Varuje ho před pochybovači, zrádci a cizinci, kteří chtějí rozbít jeho jednotu. Vybízí ho, aby byl hluchý, slepý před pochybnostmi, aby se zavřel do svých domů a poslouchal pouze jeho, svého otce. Neboť každá pochybnost, nesouhlas, přemýšlení znamená zradu.

Živko i Sunčana si prohlížejí svou zem z výšky. Sunčana si všimne hranice, rozhlíží se po okolních zemích, jak jsou rozlehlé. Začnou být chamtiví a vyhlásí sousedním zemím válku. Přesvědčují národ, že válka není vůbec nic strašného, naopak, že válka je dobrá věc, pokud se vede v zájmu vyšších cílů. Snaží se vsugerovat „Národu“ ideu velikášství a vyvolených, že celý svět stojí proti němu a proto je válka nevyhnutelná. Jeho proslov se zakončí porodem. Sunčana porodí maketu „KASÁREN“. Jovan je oblečený do uniformy a je opásán zbraní. Přejde k maketě kasáren vojenským krokem, uchopí jí a zanesse na proscénium k ostatním „porodům“.

VII. SCÉNA – Rodinná idyla. Jovan se objevuje na scéně ve vojenské uniformě. Stratimirovič s Glogovem kují pikle, avšak jeden druhému nevěří. Chtějí se zbavit Jovana. Živko je převelel na frontu. Oba se brání, že musí zůstat v záloze jako zásobovači. Jovan jim vyhrožuje dezertérstvím, pokud se nepřesunou na frontu. Scéna se setmí a znovu osvětlí. Jovan znovu vyzvídá na Živkovi, co jsme, odkud jdeme a kam směřujeme. Co je to historie ... Živko je nesmírně unavený, sám neví, co by Jovanovi odpověděl, posílá ho za matkou. Jovan je již plnoletý, ale stále se projevuje jako dítě. Běhá okolo scény a hraje dětskou hru, myška hledá bílou kuličku. Živko vyzná Sunčaně lásku.

VIII. SCÉNA – Na scénu přichází Sunčana, Živko, Jovan a Vera. Jovan i Živko jsou v uniformách. Vera má přes černé večerní šaty přehozenou vojenskou halenu. Jovan otvírá bedny a mluví o řízených raketových střelách, které dokáží srovnat se zemí půlku vesnice. Dají se naprogramovat na datum, čas a vzdálenost. Jovan nabije revolver a začne mířit do publika, vybírá si hledáčkem cíl. Mezi Sunčanou a Verou dojde k hádce. Jediný kdo se Very zastane je Jovan. Pozornost všech se znovu obrací k frontě. Sunčana nadává na generály, jejich neschopnost. V tu chvíli se vrací generálové Stratimirovič a Glogov, aby podali hlášení z fronty. Nejprve hlásí jaký je stav zbraní – bomb, dále co zasáhli a nakonec oběti. Vše probíhá ve fraškovitém rázu se salutováním, vzdáváním minuty ticha civilním obětem a pozdravem vlajky.

IX. SCÉNA Jovan i Vera spí na scéně, každý zvlášť. Věra se snaží k Jovanovi přiblížit, hledá u něho novou sílu k životu. Pokouší se mu vsugerovat, že není o moc let starší. Dělí je deset let. Jovan o ní nemá zájem a ani jí nerozumí. Vera v něm vidí spřízněnou duši, která vyslechne co jí trápí, co jí brzdí v životě. Vera vypráví Jovanovi o tom, kde je její muž, že zemřel již před lety pro „něco“ vyššího a ona, která zůstala na živu, nesmí žít. Vera, aby byla přesvědčivější, se začne demonstrativně před Jovanem věšet. Jovan však reaguje zcela opačně, podkopne jí stoličku. Vera se začne doopravdy dusit, v tu chvíli se v ní probudí touha žít. Jovan jí v poslední vteřině sundá a odchází pryč. Celou dobu je skrytě pozoruje Živko.

Vera si myslí, že on jí hlídá, že čeká na ten správný okamžik, kdy se jí bude moci za všechno omluvit a poprosit jí, aby se k němu vrátila, ale Živko čeká na příležitost, aby právě on mohl Vere podkopnout stoličku. Vera ztrácí poslední naději, podléhá režimu a válečné náladě.

X. SCÉNA – Válka. Poslední bitva předem prohrané války. Vojáci, které představují Jovan, Vera a Stratimirović napodobují boj s nepřítelem. Válí se po zemi, mluví sami se sebou jako s nepřítelem, vyhrožují sami sobě. „Generál“ Glogov volá na frontu a vydává příkazy k ústupu. Živko se Sunčanou propadají hysterii a snaží se vyhrožovat posledními možnými sankcemi všem, kdo nechtějí za ně bojovat, vyzývají emigranty, apelují na jejich city k vlasti. Emigranti reagují tak, že křičí, že jsou cizinci a dokazují to svými pasy. Když pochopí, že prohráli, obviňují jeden druhého, kdo je skutečně zodpovědný za současný stav událostí. Stratimirović představuje raněného a Vera popisuje jeho zranění, dává mu instrukce, co má dělat se střevy, které mu lezou z břicha Jovan představuje hlavního velitele a hrdinu mezi všemi vojáky. Sunčana v hysterii začne ohrožovat ostatní pistolí. Nakonec se Živkovi podaří jí přesvědčit, aby pistoli odložila a poddala se. Živko se snaží svalit vinu na Glogova. Během této scény se odehraje útok i ústup a porážka našich hrdinů. Každý se snaží vyvléknout z odpovědnosti. Když už to vypadá, že je definitivní konec války, objeví se náhle poslední záškodník, kterého chce Jovan zlikvidovat (stereotyp z válečných filmů), vrhne se na Sunčanu. Ona nedopatřením vystřelí na Jovana a zabije ho. Nikdo nevěří, že je Jovan mrtev, jediná Vera chápe dosah události. Sunčana začne rodit a v bolestech porodí moderní betonový „KOSTEL“.

XI. SCÉNA - Tato scéna je celá věnovaná církvi, víře a náboženství na Balkáně.

Sunčana a Živko se chystají pochovat Jovana a jako omylem k nim zavítají Pop – Stratimirović a Kostelník – Glogov a začnou terorizovat Sunčanu, Živka a Veru svými tmářskými předsudky a fanatismem formou kvízu-typu „Staňte se milionářem“ – správná odpověď za a) b) c) d). První správná odpověď: V případě války se musí národ-účastník postit, výčitky přejídání masem. Druhá správná odpověď: V případě krvavého souboje s dobrým sousedem se musí národ-účastník zachovat tak, že se modlí. Avšak nikoliv za boží milost, ale za nový boj. Třetí správná odpověď: V případě totálně ztracené války se musí národ-účastník rozmnožovat tolik, aby byl dvakrát tak početný, než je jeho nepřítel. A poslední čtvrtá otázka: Vlastní dítě je nutné buď dobrovolně přihlásit do války; nebo ho přinutit, aby se samo přihlásilo do války, nebo zabít na místě, a tím se mu zkrátí cesta na věčnost. Vera ve snaze se také zúčastnit pohotově zvolí odpověď za d).

XII. SCÉNA – Porod „OSTNATÉHO DRÁTU“. V poslední scéně Sunčana porodí ostnatý drát, kterým omotává celou scénu, aby se nikdo nedostal pryč. Vera, Živko i Sunčana jsou uvězněni za ostnatým drátem jako v lágru. Sunčana dokazuje svou nadvládu a neporazitelnost. Náhle se nad jejich hlavami jakoby z nebe zjeví Jovan v doprovodu Stratimiroviće a Glogova. Živko prosí, aby ho vzal sebou a snaží se ho uplatit. Vera se odvolává na to, že je tam nedopatřením a Sunčana naléhá na Jovana z pozice matky. Jovan se všem vysměje a dá Stratimirovićovi pokyn, aby spustil na zem petrolej ze sprchy. Živko, Sunčana i Vera nakonec zmizí pod nánosy petroleje. Jovan se stává novým vůdcem, slibuje, že postaví nový supermarket vedle dálnice a vesmírnou stanici. Vyzývá lidi, aby tančili na počest nové Evropy.

Hra „*Pad*“ („*Pád*“, 2000) je pokládána za společensko-politicky angažovanou moderní „moralitu“.¹¹³ Dle teatrologického slovníku „Základní pojmy divadla“ se moralita „vyznačuje didakticky pojatým mravním konfliktem mezi alegorickými postavami...hlavní hrdina reprezentuje lidstvo nebo jeho část a je obklopen personifikacemi dobrých a špatných vlivů, a tak ústřední akce spočívá v morálním rozhodnutí hrdiny.“¹¹⁴ Pokud budeme doslovně postupovat podle této definice středověké morality, opravdu nalezneme ve hře alegorické postavy. Jedná se především o postavu hlavní hrdinky „Nad-matky Národa/ Nacije“, Sunčany (dále jen Sunčana) a jejího partnera „Nad-nevlastního otce Národa“, Živka (dále jen Živko). Ovšem hlavní postavou, která hýbe dějem a rozhoduje o všem, co se bude dít, zůstává hrdinka Sunčana. Nad-matka Sunčana se rozhodne stvořit nový totalitní stát a dát rovněž novou podobu Evropě, pokládajíc se tak na roveň matky-bohyně. Rovněž nalezneme „personifikaci dobrých a špatných vlivů“. „Špatné vlivy“ představují postavy Stratimirović a Glogov. Autorka je označila za „chameleóny Národa“. Tyto dvě postavy se stále přizpůsobují situacím, tak aby to bylo pro ně, co nejvýhodnější. Představují například intelektuála, vědce, umělce či generála a spoustu dalších typů, kterých je v dané situaci zapotřebí. „Dobré vlivy“ představuje postava Jovana, „syna Nad-matky Národa“ (dále jen Jovan).

Mravní konflikty si jednotlivé postavy nesou samy v sobě a svádějí boj především samy se sebou, jak tomu bývá právě v moralitě. Nejmarkantněji je to vykreslené u postavy Živka. Ve velmi krátkém okamžiku se musí rozhodnout, zda se stane manželem „Sunčany“. Tím pádem se stane i vůdcem „Národa“ a zároveň nevlastním otcem Sunčanina syna Jovana. Nebo zůstane „nulou“, tak jako do teď. Velký existenční vnitřní boj vede postava Very, mladé asi třicetileté vdovy po Sunčanině bratrovi, pojmenované autorkou jako „snacha Národa“. Vera se několikrát, v průběhu děje, pokouší o sebevraždu. Její život ztratil smysl se smrtí manžela a ztrátou milence, kterým byl právě „Živko“. Postava Very je hezká, mladá žena a přesto je již zralá, jak poznamenává autorka. Vera je velmi osamělá. Není jí dáno

¹¹³ MEDENICA, Ivan. Smarad treba odterati. Intervju: Biljana Srbljanović. Vreme, č. 497, 15.6.2000. [online] [cit. 10.11.2006]. Dostupné z: <http://www.vreme.com/arhiva_html/497/13.html>

¹¹⁴ es.[Eva Stehlíková]. In Základní pojmy divadla, teatrologický slovník. heslo Moralita. Praha: Nakladatelství Libri a Národní divadlo, 2004, s. 183.

plodit a milovat jako Sunčaně. Vera touží po lásce, kterou se marně snaží vzbudit v Jovanovi. V textu působí postava Very jako protiklad Sunčaně a rovněž jako morální kritik. Autorka kriticky promlouvá ke čtenáři právě skrze Veru.

V textu hry dokonce nalezneme i dvě nepřítomné postavy, o kterých se v ději jedná a mají svou důležitost. První nepřítomnou postavou je mrtvý bratr „Sunčany“. Představuje vzpomínku na „staré dobré časy“. Druhou postavou je samotný „Národ“ k němuž „Sunčana“ a „Živko“ promlouvají v šesté scéně.

Každá z postav charakterizuje určitou vrstvu nebo generaci „Národa“. Podle Vladimira Stamenkoviće v jeho doslovu k „Pádu“¹¹⁵ je Sunčana prototypem člověka s výraznou „adlerovskou vůlí k moci“. Postava Živka je představitelem prototypu národního vůdce bez vůdcovských vlastností. Vera zastupuje generaci, která obviňuje politiky a historické události za svůj propad v životě. „Jovan je mladá generace, která se ptá odkud přichází a kam směřuje, ale nedostává se jí odpovědi“. Stratimirovič a Glogov reprezentují přísluhovače režimu s mafiánskými rysy.

Přídomek „Národa“, který se objevuje u každé postavy, má několik významů, jak vyplývá z textu hry. První význam lze vztahovat na příjmení „Národ“, tudíž postavy obrazně reprezentují vzorek rodiny z toho nejvyššího společenského žebříčku. Rodina jako společensko sociální stavební prvek, který má vliv na utváření společnosti a zároveň je úzce vymezeným dramatickým prostředím, které nadále zůstává tématem Biljany Srbljanović i v následující hře „Supermarket“.

Další význam vymezení „Národ“ je spíše symbolický. Například ve třetí scéně hry postava Jovana představuje celý „Národ“. V této scéně postava Glogova v roli gestapáka nutí Jovana zpívat národní píseň osiřelého dítěte, připomínající výslech. Zároveň ho násilím formuje k obrazu svému, za spokojeného konstatování, že z Jovana bude „dobrý“ čili poddajný „Národ“.

„Národ“, o němž Biljana Srbljanović píše, není nijak specifikovaný a sama autorka se odvolává na to, že jí nebylo předlohou Srbsko, avšak z indicií hry je více než jasné, že jde právě o Srby.¹¹⁶

Poněkud netradiční styl jímž je drama „Pád“ napsáno, rozebírá Miloš Lazin, autor studie¹¹⁷ o vývoji tvorby Biljani Srbljanović, otištěné v srbském odborném

¹¹⁵ SRBLJANOVIĆ, Biljana. Pad. Beogradska trilogija. Porodične priče. O.c., s. 280.

¹¹⁶ MEDENICA, Ivan. Smarad treba odterati. Intervju: Biljana Srbljanović. Nedeljnik Vreme [online]. Vreme, b. 497, 15.jul. 2000. [cit. 10.11.2006]. Dostupné z: <http://www.vreme.com/arhiva_html/497/13.html>

periodiku Scena. Drama „*Pád*“ přirovnává k žánru *sottie*. Odvolává se na francouzského autora Petit Roberta,¹¹⁸ který hovoří o frašce pocházející z 15. století, kterou předváděli herci převlečení za blázny. Představovali příslušníky imaginárního národa bláznů, kritickou alegorii dané doby. Dále odkazuje na užší vymezení žánru *sottie*, dle autora divadelního slovníku Michela Corvina,¹¹⁹ jako ostrou kritiku často politických, poměrů ve společnosti. Miloš Lazin uzavírá svůj příměr „*Pádu*“ k žánru *sottie* citací srbského autora Dragana Klaiće, z jeho díla „*Pozorišta i drame srednjek veka*“ („*Divadla a dramata středověku*“). Tento autor uvádí jako hlavního protagonistu *sottie* „Matku bláznů“, jejíž typologické atributy odpovídají právě postavě „Nad-matky Sunčany“.

Biljana Srbljanović v interviewu pro „Glas Javnosti“ (28.9.2000)¹²⁰ říká, že chtěla napsat hru v nějakém velmi starém, tradičním žánru, k čemuž využila některé prvky morality a výše zmíněné francouzské *sottie*. Autorka sama, jak se zmiňuje v tomto interview Maja Vukadinović, označila svou hru za „pamflet“, neboť je to poslední hra v níž se zabývá kritikou Miloševićovy vlády a srbské politické situace.

Fragmentárnost výstavby děje se objevuje i v tomto dramatu. V rozhovoru s Ivanem Medenicou v deníku Vreme,¹²¹ se Biljana Srbljanović vyjadřuje k tomu, proč používá právě tento způsob kompozice. Podle jejího názoru je obvyklý typ hry o několika dějstvích zastaralý a překonaný. Navíc divák si již zvykl na fragmentárnost děje, nejednotu času a místa. V „*Pádu*“ tvoří děj sled dvanácti scén, které na sebe volně navazují. Jako i v minulé hře „*Rodinné příběhy*“ můžeme i v „*Pádu*“ sledovat dvě dějové linie, které se doplňují. První, složitější a konkrétnější dějová linie, je zaměřená na rodinu „*Národ*“. Na její postavení ve společnosti a spíše pesimisticky se rýsující budoucnost rodiny jako institutu. Rodina jako celistvá jednotka se rozpadá na jednotlivé členy, kteří si řeší svoje problémy, křivdy a ambice.

¹¹⁷ LAZIN, Miloš. Otkud uspeh Biljane Srbljanović? In *Scena: časopis za pozorišnu umetnost*, Novi Sad 2005, broj 1, godina XLI; [Cit. 18.2.2007]. Dostupné z: < <http://www.pozorje.org.yu/scena/scena-teatron/6.htm> >

¹¹⁸ PETIT, Robert. Dictionnaire de la langue française, Paris, 1987, str. 1838; In Lazin, Miloš. Otkud uspeh Biljani Srbljanović?, o.c.

¹¹⁹ FAIVRE, B: "Sottie" in Corvin, Michel (éd.): Dictionnaire encyclopédique du théâtre. Paris: Bordas, 1991, str. 785; In Lazin, Miloš. Otkud uspeh Biljani Srbljanović?, o.c.

¹²⁰ VUKADINOVIĆ, Maja. Biljana Srbljanović: Čim dodže nova vlast, preći ću u opoziciju. Glas Javnosti , 28.9.2000 [online]. [cit. 26.2.2007]. Dostupné z:

<<http://arhiva.glasjavnosti.co.yu/arhiva/2000/09/28/srpski/K00092701.shtm>>

¹²¹ ČIRIĆ, Sonja. Intervju – Biljana Srbljanović: Ožiljci na svima. Nedeljnik Vreme [online]. Vreme, b. 748, 5. maj. 2005. Dostupné z: < <http://www.vreme.com/cms/view.php?print=yes&id=414830> >

V druhé, obecnější dějovou linii můžeme sledovat vznik fašistického státu. Od první scény porodu až po závěrečný vrchol. Inspirace totalitním režimem, který vládl v Srbsku a jehož hlavním představitelem byl Milošević je více než jasná z šesté scény hry. V této scéně vystupuje Živko a Sunčana a promlouvají k lidu z vrtulníku. Vyzývají ho k absolutní poslušnosti a zradě svých ideálů. Tato scéna téměř kopíruje Miloševićovo vystoupení v létě roku 1989.¹²² Při oslavách šestistého výročí bitvy na Kosovském poli se na tomto poli sešlo okolo 2 milionů Srbů. Milošević přiletěl nad tuto masu v helikoptéře a sestoupil k tomuto davu skandujícímu Slobodan, Slobodan. Jeho následující projev se blížil tomu, který má ve hře právě postava Živka. I poslední scéna hry je touto událostí ovlivněná. V helikoptéře nepřiletí starý vůdce, ale nový, mladý vůdce jako zmrtvýchvstalý Jovan. Je to ironická tečka za celým příběhem.

Čas, kdy se děj dramatu odehrává, není blíže specifikovaný. Ale výše zmíněné scény tolik připomínající události z nedávné minulosti Srbska jsou více než výmluvné. Pokud bychom byli důslední a zkoumali technické prostředky a zbraně, které se v textu objevují, došli bychom ke stejnému závěru. Nehledě na to, že Sunčana rodí ve třetí scéně Televizor a v sedmé scéně se mluví o čínských řízených raketových střelách. Autorka také nesděluje, zda se děj odehrává den, měsíc, rok nebo několik let. Právě časová neurčitost pomáhá navodit dojem nadčasovosti.

Dramatický prostor je určován proměnou jednání postav. Uprostřed scény má být piedestal, který se má měnit, od vůdcovského křesla, přes svatební stůl, manželskou postel až po umývárnu, sloužící k očištění před Sunčaninými porody. V jedenácté scéně tento piedestal dokonce slouží jako máry. Velmi důležitou rekvizitou je závěsná houpačka, na které se nejprve vznáší Sunčana s Živkem, aby si prohlédli, jak velká zem jim patří a kam by se mohli následně rozpínat. Podobný úkol má v šesté a dvanácté scéně kdy slouží jako helikoptéra.

Třetí drama Biljany Srbljanović je osobní reflexí vývoje politické a společenské situace po nástupu Miloševićovy vlády. Více nežli o kritiku jde spíše o pohled na věc. Snaha přijít na kloub věci, proč se srbský národ dostal tam, kam se dostal, a co za to musel zaplatit. V tvorbě Biljany Srbljanović znamenala tato hra velký předěl. S koncem Miloševićovy vlády končí konkrétní okruh tematiky, kterou se zabývala v předešlých hrách a to především v „Rodinných příbězích“. S následující hrou

¹²² DODER, Duško – BRANSONOVÁ, Louise. Milošević vítězný architekt války. Praha: Práh, 2000, s. 12.

„Supermarket“ překračuje hranice problematiky zabývající se událostmi a problémy uvnitř Srbska. Od všeobecné problematiky týkající se celého národa, přechází ke konkrétnímu jedinci, avšak její pohled na svět se stává univerzálnějším.

Drama „Pád“ uvedlo bělehradské divadlo „Bitef teatar“ v roce 2000.

5.4 „Supermarket – soap opera“ („Supermarket – mýdlová opera“)

*Supermarket*¹²³ čili soap opera má šest postav. Hlavním hrdinou je srbský emigrant, padesátiletý Leo Schwarz/ Leonid Crnojević, ředitel školy. Další hrdinkou je jeho šestnáctiletá dcera Dianna Crnojević – Schwartz, která zároveň vystupuje jako jeho žák, spolu s patnáctiletým chlapcem jménem „Mali“/ Kemal Džahiri. Dianna a Mali jsou jedinými žáky školy. Ve škole ještě vyučuje profesor Mayer, čtyřicetiletý „Kolega Mayer“, profesorka Müllerová, devětadvacetiletá žena, vystupující jako „Kolegyně Müllerová“. Poslední postavou je novinář místního plátku, třiačtyřicetiletý pan Britta.

Podle scénických poznámek má scéna představovat příčný řez školy. Přední díl je místo čtvrté stěny, celý zasklený, zadní je rovněž celý z oken. V hloubce scény je umístěna sportovní dráha. Vepředu jsou: ředitelská kancelář, sborovna, třída a schodiště. Škola má působit dojmem výkladní skříně. Děj se odehrává střídavě v různých prostorách, tam kde svítí světlo. Děj je rozdělen do sedmi dnů, třiceti scén plus třicátá první jako happy end.

První den, I. Scéna – kancelář ředitele školy, Leo Schwartze, zde čeká novinář Britta, aby udělal s ředitelem interview. Britta si krátké čekání zkoumáním ředitelovy kanceláře a snaží se udělat si představu, co se změnilo od jejich posledního rozhovoru a zároveň skrze okno sleduje profesorku Müllerovou při hodině tělocviku. Britta při svém zkoumání kanceláře narazí na spis „Leonid Crnojević – akta“. Paralelně probíhá hodina tělocviku. Brittu vyruší v kanceláři „Kolega Mayer“ hledající ředitele, ve skutečnosti čeká na telefonický hovor. Na který po té nereaguje, představí se Brittovi a odchází. Střídá ho ředitel Schwartz (dále jen Leo). Jejich konverzace začíná poněkud jízlivě o pokutě, kterou dostal Leo za přecházení na červenou. Z kontextu konverzace vychází najevo, že děj se odehrává v malém městečku. Leo přepočítává pokutu v dolarech.¹²⁴ Znovu dotěrně zvoní telefon, Leo si ho nevsímá. Nakonec sluchátko zvedá a hovor krátce vyřídí. Leo vyčítá Brittovi, že se už čtyři roky neozval, přestože v předešlých letech s ním dělal interview pravidelně, každý rok. Britta se vymlouvá na veřejnost, že nemá zájem. Leo odvětlí, že veřejnost má zájem o to, o co má zájem tisk. Konverzace se svezde na Leovu dceru Dianu, která má již šestnáct let. Britta vyzvídá, zda si pamatuje svou rodnou zemi, Leo namítá, že Německo je její rodná země. Když položí Leovi otázku, zda je i pro něho Německo vlastí, Leo se rozčílí a začne Brittovi vyčítat jeho nevděčnost. Dovídáme se, že je deset let od pádu Berlínské zdi. Britta přišel s tématem, zda ještě dnes potřebují školy pro cizince. Leo opět napadá Brittu, proč se ptá na tuto otázku? Britta se schovává za veřejnost. Britta charakterizuje téma doby, kterým je vymazání hranic a rozdílu mezi východem a západem. Tedy spíše „bylo by dobré je vymazat“, tudíž by se měla zrušit škola pro cizince. Leo se snaží navést Brittu na své téma a nabízí mu jako terno článek o něm, Leonidu Crnojevićovi, disidentovi. Britta dává najevo, že ho toto téma příliš nezajímá. Na konci každého výstupu postavy zamrznou v pohybu a řeči a vyměňují si dlouhé pohledy jako v jihoamerických telenovelách. Tento „bod mrazu“ většinou doprovází hlasitá, výrazná hudba.

II. scéna – vyučovací hodina Leo Schwartze. Žáci píší kompozici na téma „Památný den“. Leo plánuje školní oslavu.

III. scéna - všichni tři profesoři se setkají na chodbě. Leo nadává Kolegyni Müllerová a předává jí míčky. Kolega Mayer se chce zeptat, jestli mu někdo nevolal. Leo ho odbude, - ještě dříve než vysloví větu, že nikoliv a odchází. Mayer a Müllerová se na Lea dívají s podezřením. „Zamrzne“ scéna, po chvíli „odmrzne“, Kolegyně Müllerová prohlásí, že za vše může ona.

¹²³ SRBLJANOVIĆ, Biljana. Nove drame: Amerika drugi deo. Supermarket-soap opera. Beograd: Otkrovanje, 2004.

¹²⁴ srbský zvyk přepočítávat dináry na marky, zde nadsázka, přepočítává marky na dolary

IV. scéna - Leo je ve své kanceláři, po chvíli zvoní telefon. Leo mluví krátce s nějakou ženou a něco jí slíbí. Skrze okno uvidí Brittu na školním hřišti. Oboří se na něho. Scéna zamrzne, po chvíli „odmrzne“, Britta odpoví, že dělá investigativní žurnalistiku.

V. scéna – komický výstup z hodiny Kolegy Mayera vyplývající z doslovného plnění úkolů. Profesor si jde na žáky stěžovat k řediteli.

VI. scéna – u ředitele je Britta, po vyrušení žáky a profesorem odchází.

VII. scéna – Diana a Mali sedí na schodišti a kouří cigarety. Mali odchází za zákazníkem „strýčkem Hansem“. Diana chce jít s ním, avšak Mali na ni nepočká.

VIII. scéna – otcovský a zároveň profesorský rozhovor Lea s Dianou v ředitelské kanceláři.

Druhý den, IX. scéna– vše se opakuje jako první den. Kolegyně Müllerová má hodinu tělocviku, Britta čeká na Lea v jeho kanceláři a opět vstoupí Kolega Mayer, jako že něco hledá, znovu se navzájem s Brittou představují a znovu zvoní telefon, který nikdo nezvedá. Leo opět přichází pozdě a opět dostal pokutu. Leo znovu nutí Brittu, aby si přečetl jeho fascikl a Britta se vymlouvá na nezáměr veřejnosti. Brittovi se porouchá diktafon, Leo zuří. Britta se vymlouvá na desetileté jubileum pádu berlínské zdi, Východ není Východem a Západ...Britta odchází.

X. scéna – milostný rozhovor mezi Kolegyní Müllerovou a Kolegou Mayerem se odehrává ve sborovně, on jí slibuje, že se rozvede, ona se nemůže dočkat, oznamuje Mayerovi, že je těhotná. Leo má opět zpoždění. Nařídí kolegům, co mají připravit na školní oslavu a odchází.

XI. scéna – učebna, Leova hodina, oznamuje žákům, že se jejich práce ztratily, tudíž je musí napsat znovu. Opět ho z hodiny vyruší Kolega Mayer kvůli telefonátu. Leo se ho ptá kolikátý je den? Už druhý den je pondělí čtvrtého, Leo mu nevěří a hádá se s Mayerem, nakonec to potvrdí i Diana. Leo odchází vyčerpaný domů.

Třetí den, XII. scéna – Diana a Mali sedí na schodišti a kouří. Mluví o tom, jak tráví volný čas. Mali říká Dianě, že dělá prostituta, nejčastěji tzv. „strýčkovi Hansovi“ a vypráví jí, jak to chodí. Diana mu oznámí, že je těhotná, ale nechce říct s kým. Vyruší je profesorka Müllerová, když je odvádí na hodinu.

XIII. scéna – Leova kancelář, vše je na svém místě, i telefon, který Leo pravidelně schovává do skříně. Britta opět přišel za Leem kvůli interwiev. Leo si zavolá Kolegyni Müllerovou k oknu, které vede na hřiště. Kontroluje jí, jak je daleko s přípravami na oslavu a zjišťuje, že je absolutně submisivní typ, který sebou nechá manipulovat a ponižovat se. Do kanceláře vchází Kolega Mayer, opět se seznamuje s Brittou. Rozhovor se točí okolo nadcházejícího jubilea. Mayer přišel kvůli telefonu, Leo mu oznamuje, že je rozbitý, Mayer se nabízí, že ho spraví, Leo se rozzuří a mrskne telefonem po Mayerovi a chce se vrhnout i na Brittův diktafon, který rovněž bývá rozbitý. Leo zuří a je vzteky bez sebe, Britta a Mayer raději vyklidí pole.

XIV. scéna – Diana a Mali jsou v učebně sami. Mali se snaží zjistit, zda je Diana doopravdy těhotná nebo si jenom vymýšlí. Diana se mu snaží namluvit, že je dítě jeho. Leo přichází do učebny, zeptá se žáků, co je za den, oni odpoví, čtvrtého listopadu, tzn. již třetí den je stejné datum, Leo si zase posbírá své věci a odejde z učebny.

XV. scéna – Leo pospíchá někam po schodišti, potká tam Müllerovou a Mayera, předá Müllerové ping-pongové míčky a odchází.

XVI. scéna – Leo se psychicky zhroutí, vše ve své kanceláři rozbíjí a rozhazuje a vykřikuje přitom, že je vše spiknutí a profesorům sprostě nadává. Myslí si, že je vše spiknutí proti jeho osobě, že ostatní chtějí, aby se zbláznil a vrátili ho zpět do Jugoslávie. Všichni před ním utečou, pouze Kolegyně Müllerová s ním zůstane a uklidní ho, že všichni mají stejný pocit, že prožívají ten samý den stále dokola. Utěšuje ho a něžně hladí až se dostanou k pokusu o sex. Avšak Leo není sexu schopen. Vše nepozorován sleduje Britta z hřiště.

Den čtvrtý – XVII. Scéna – Leova kancelář, přichází pozdě, v kanceláři na něho čeká Britta, Leo se zpozdil, protože dlouho čekal na červenou. Venku se rozcvičují děti ve zpěvu

s Kolegyní Müllerovou. Leo vyzvídá, kdy o něm Britta napíše článek. Britta se vymlouvá. Náhle Leo vytáhne a čte již sepsaný článek a dává ho Brittovi. Náhle je přerušit výstřel, do kanceláře vběhne Mali a oznamuje, že paní Mayerová zastřelila Müllerovou a Mayera.

XVIII. scéna – Leo sedí tiše ve své kanceláři a pomalu usíná až úplně usne.

Den pátý – XIX. Scéna – Leova kancelář, přichází Kolegyně Müllerová, Leo jí vrací činku, ona hlásí, že děti nepřišli do školy. Znovu přijde řeč na podřízenost Müllerové. Britta přichází tentokrát pozdě, prohledávala ho policie na základě anonymu, že převáží kradené zboží. Leo znovu Brittovi předčítá svůj životopis, Britta je tak vyčerpaná, že si musí jít lehnout.

XX. scéna – učebna, Kolega Mayer má hodinu psaní na stroji. Mali znovu praští strojem o zem. Mayer ho chce odvést do ředitelny, v tom mu zvoní pager a Mali chce odejít z hodiny, že má práci. Mayer se ho snaží zastavit, Mali mu vyhrožuje, že řekne do novin, jak udělal dítě té krávy, avšak myslí tím Müllerovou. Mayer se zhrozí a obrátí se na Dianu, jak mohla, náhle Mali pochopí, že Diana má sex s profesorem. Mali se na Dianu rozzlobí a odchází. Kolegyně Müllerová přichází oznámit Mayerovi, že ho opouští.

XXI. scéna – Diana a Mali na schodišti, Diana se chce vyvlíknout z obvinění a přitom zjistí, že Mali je samá modřina. Mali přiznává, že ho matka bije a od devíti let ho mučí a působí mu různé násilí. Diana se nakonec ptá, proč tak hrozně lže, Mali odpovídá, že jen tak a odchází. I Diana se přizná, že není těhotná. Přichází Leo a Diana mu s pláčem oznámí, že Malimu zemřela matka. Britta přichází do Leovi kanceláře. Leo musí jít za Malim a nechat Brittou a Dianu o samotě. Diana si říká o cigaretu.

XXII. – scéna – Britta se snaží ulevit Dianě z šoku a chce, aby si dala nohy na stoličku. Britta jí lituje, že ztratila matku jako dítě a opakuje vše, co mu nalhal Leo, Diana se postupně svléká a provokuje Brittu k sexu, ten se tomu snaží vyhnout a protože mu Diana nedává pokoj, křičí na ní, že je divoška a z jaká musí být její země, když jsou tam i děti kurvami. Diana na něho křičí, že tato země je její zemí a že je stejná jako on. Britta odchází. Přichází Leo, Diana se mu snaží namluvit, že jí znásilnil. Leo ví, že lže. Diana mu přizná, že mívá sex s Mayerem ve skladišti tělocvičny, Leovi, dochází, kdo krade míčky a stále mu je dává do tašky. Diana odchází domů. Leo na to konto vezme telefon a anonymně udá Mayera, jeho manželce, že má tajný poměr s profesorkou Müllerovou. Nabádá jí, aby to řešila statečně, zastřelila jednou kulkou oba dva.

Šestý den – XXIII. Scéna – Leova kancelář s okny zalepenými novinami. Kolegyně Müllerová má opět s žáky nacvičování písní na oslavu, dnes zkouší „Strangers in the night“. Leo se cítí velmi osamělý a začne obvolávat známé lidi, aby je pozval k němu domů na večeri. Nejprve volá paní Mayerová, která ho striktně odmítne. Poté zve Kolegu Mayera s Kolegyní Müllerovou, říká mu, že ví o jejich vztahu, Mayer jí zapírá a odmítá. Přichází Britta, má zpoždění, Leo ho omlouvá jako přítele a zve ho k sobě na večeri s rodinou. Vychází najevo, že žádnou nemá. Leo si stěžuje, že je rovněž sám a nikdo ho nechce pozvat k sobě domů a sdílet s ním své soukromí. Leo je na měkko a rozněžní se, Britta to špatně pochopí a líbá Lea na ústa. Leo se nezlobí, ale oznamuje mu, že došlo k nedorozumění, že není homosexuál. Britta odchází. Děti dozpívají a končí jim hodina.

XXIV. scéna – na schodišti se setkají Mayer a Müllerová, aby si vyřkali osobní záležitosti. Mayer oznámí Müllerové, že se rozvádí, neboť zjistil, že jeho dcera není jeho. Müllerová mu oznámí, že je s ním těhotná, Mayer říká, že je to nemožné neboť je sterilní. Přichází Leo a dává Müllerové míčky, přiznává, že on je krade, přestože mu k ničemu nejsou, prý má takový zvyk ještě od dříve, jednou ukradl letištní radar, co kdyby se hodil. Odchází.

XXV. scéna – Leova hodina, Leo se pokouší být neformální k žákům a slibuje, že si s nimi bude povídat o čem chtějí, ale nakonec zavede řeč na téma památný den a na pád berlínské zdi a co tato událost přinesla. Žáci konstatují, že se akorát k nim na západ přistěhovali „východňáci“ a znečistili jim zemi, neboť jsou jiní. Zahrnují do jiných i Lea, vypočítávají mu rozdíly mezi nimi a přistěhovalci, kteří jsou líní, mají problémy s úřady, hodně pijí, mají akcent, hodně kouří a jsou prostě jiní. Závěrečná definice, prostě nejsou jako oni. Leo neví, co na to má říci, tak odchází z učebny.

XXVI. scéna – Leova kancelář, za Leem přijde Mali, potřebuje se mu svěřit. Leo mu sdělí, že o tom ví, že dělá prostituta za peníze, posílá Maliho pryč, ten přesto zůstává. Vidí, že Lea něco mučí a chce mu pomoci, nabízí mu sex. Leo odmítá, že to nejde. Mali mu tedy začne vyprávět, jak to dělá se zákazníky a Leo podlehne a snaží se onanovat, ale nejde mu to, i přes veškerou snahu Maliho vyprávět, co nejživěji. Leo přiznává, že mu to nejde ani se ženami, posílá Maliho pryč, avšak ten chce nejprve dostat zapláceno. Leo platí a Mali odchází.

Den sedmý – XXVII. Scéna – Diana a Mali jsou na schodišti a kouří. Profesorka Müllerová je najde na schodech, vyhání je na hodinu, při odchodu uklouzne a ošklivě padá ze schodiště. Přibíhá Kolega Mayer a přede všemi jí slibuje, že se rozvede a bude jenom její. Kolegyně Müllerová pád přežije, ale potratí.

XXVIII. scéna – učebna, Diana a Mali si povídají. Diana opět přizná, že není těhotná a navíc prozradí Malimu, že její matka neumřela, ale utekla s jiným mužem. Maliho odvolá z hodiny „strýček Hans“ a Diana jde do skladiště za Mayerem.

XXIV. scéna – Leova kancelář, Leo pláče, Britta se ho snaží uklidnit, že Kolegyně Müllerová bude v pořádku, Leo však pláče sám nad sebou. Ukazuje Brittovi svůj fascikl, on se diví, že má svou vlastní složku. Leo namítá, že nemá a přiznává, že si vše vymyslel a aforismy si půjčil od Havla. Leo vypráví, jak byl jeho skutečný život obyčejný, že se vlastně vždy všeho bál a nic neznamenal, že ho opustila žena a on to nemohl vydržet, tak emigroval. Myslel si, že onen fascikl disidenta mu zajistí nesmrtelnost a slávu. Britta namítá, že to bylo tak dávno, že už to nikoho nezajímá. Snaží se Lea uchlácholit, že snad někdy jindy bude příležitost.

XXX. scéna – Leova kancelář, stal se z něho zoufalý člověk, pálí papíry ze svého fasciklu a říká si pro sebe, že měl odejít do Ameriky, země, kde jsou všichni přistěhovalci. Bohužel mu zamítli vízum. Snaží se oběsit na telefonní šňůře na radiátorových trubkách, mezi tím propukne požár, Leo ze všech sil trhne hlavou, ale trubky to nevydrží a začne z nich stříkat voda, Leo křičí: Amerika!

Happy end – XXXI. scéna – ze školy je zřícenina, na předscéně jsou zafačovaný Leo, Kolega Mayer, Kolegyně Müller se sádrou kolem krku. Mluví o tom, jaké měli štěstí, že potrubí popraskalo a uhasilo požár. Z Lea se stal hrdina dne, sám uhasil požár. Mayer a Müllerová se ptají Lea zda jim půjde za kmotra na svatbu. Kolega Mayer je najednou přátelský a poplácává Lea po zádech. Leo přijímá. Přichází Britta s Malim, přinášejí aktuálním novinovým článkem, kde se exkluzivně píše o Leovi, jako hrdinovi. Britta oznamuje, že adoptoval Maliho, přitom objímá Maliho a osahává mu zadek. Na scénu rovněž přichází Diana a oznamuje, že psala její matka a zve ji do Anglie, do Londýna, kde žije se svým manželem, rumunským princem a ona je jich jediné dítě. Diana je poněkud rozčarovaná zprávou o svatbě profesora Mayera. Mali Dianě blahopřeje jako nejlepší přítelkyni, že se z ní stala opravdová princezna. Diana slibuje otci, že se za nějaký čas vrátí k němu. Konec hry.

Žánr „Soap opera“ (česky mýdlová opera), kterým označuje Biljana Srbljanović svou čtvrtou hru, se objevil v Americe počátkem třicátých let, jako rozhlasový seriál s velkým počtem dílů. S nástupem televize došlo k jeho formální i obsahové transformaci¹²⁵. Jak uvádí heslo časopisu „Revue pro média“¹²⁶ označení „soap“ bylo „ironickým odkazem na hlavní sponzory pořadu, výrobce čistících prostředků, především prášků na praní. Slovo „opera“ mělo odkazovat na zdůrazněnou hudební složku a také důraz na emocionalitu, jak tomu bývá v opeře či operetě. Zaměření na cílové konzumenty mýdlové opery bylo rozděleno podle vysílacího času. Buď na dopolední, kdy byly největší cílovou skupinou ženy nebo večerní, kde měli svůj výrazný podíl i muži. Pro klasickou denní mýdlovou operu jsou typické tyto charakteristiky: 1) narativní struktura není uzavřená, čas se v ní cyklicky opakuje, užívá princip repetitivnosti; 2) klade důraz na současné téma, především rodinnou problematiku; 3) jednotlivé příběhy obsahují schématický didaktismus; 4) identifikace s příběhem je posilována prostřednictvím tzv. emocionálního realismu – který napomáhá vytvářet „tragickou pocitovou strukturu“ mýdlové opery a je hlavním klíčem identifikace posluchače/diváka s mýdlovou operou.“

Autorka skutečně ve hře využila některé postupy charakteristické pro „soap operu“. Především neuzavřenou strukturu a princip nekonečného opakování určitých modelových situací, které se opakují v „*Supermarketu*“ den po dni, avšak situace má vždy v sobě něco málo nového. To umožňuje pokračování dějové linie a zároveň svým způsobem i uzavírá a odlišuje jednotlivé dny. Dalším prvkem společným se „soap operou“ je podíl hudební složky. Ve scénických poznámkách autorky je na konci první scény uvedeno, „zazní hudba, jako v mýdlové opeře na konci důležité scény“.¹²⁷ Scénická poznámka o hudbě se pak opakuje vždy na konci každé scény. Třetím společným výrazovým prvkem je ztuhnutí postav v emocionálně vypjaté situaci před závěrem každé scény. Postavy si oznámí navzájem nějakou dramatickou skutečnost a poté na několik vteřin ztuhnou v gestu. Autorka tento specifický projev označuje v textu tak, že postavy „zamrznou“ a poté „odmrznou“. V telenovelách se

¹²⁵ Wikipedie, Otevřená encyklopedie [online]. Článek Mýdlová opera. [cit. 26.2.2007]. Dostupné z: http://cs.wikipedia.org/wiki/M%C3%BDdlov%C3%A1_opera

¹²⁶ VOLEK, Jaromír. Mýdlová opera (Soap opera). *Revue pro Média*, časopis pro kritickou reflexi médií, [online], č.1, 12/2001, s.98. [cit. 26.2.2007]. Dostupné z: http://fss.muni.cz/rpm/Revue/Heslar/mydlova_opera.htm

¹²⁷ SRBLJANOVIĆ, Biljana. *Nove drame: Amerika drugi deo. Supermarket-soap opera*. Beograd: Otkrovanje, 2004, s. 131.

tyto vypjaté situace vyjadřují rovněž ztuhnutím postav, dramatickou hudbou a dlouhou výměnou pohledu z očí do očí. Avšak jednotlivé formální principy žánru soap opery, které autorka použila, jsou nadsázka a karikatura, hraničící s principy absurdního dramatu.

„*Supermarket*“ splňuje i obsahově podmínky tématu z rodinného prostředí, které bývá typické pro soap operu. Na druhou stranu až doposud bylo uzavřené rodinné prostředí klimatem, do něhož autorka zasazovala své příběhy téměř vždy. V „*Supermarketu*“ jde hned o několik rodin, které jsou vždy do určité míry narušené. Rodina hlavního hrdiny Leo Schwarze je neúplná, opustila ho manželka, když se narodila dcera Diana. Rodina Kolegy Mayera je naopak v rozpadu kvůli nevěře. Nejdříve to vypadá, že kvůli nevěře Mayera. Nakonec se ukáže, že nevěrná byla paní Mayerová, neboť jeho dcera vlastně není jeho. Rodina postavy Maliho představuje katastrofální variantu, matka Maliho týrá od devíti let. Všechny rodinné modely působí tragicky, odstrašujícím způsobem a v některých případech až drasticky. Už, už vyvolávají soucit nad tragickým osudem hrdinů, tak jako tomu má být u soap opery.

Avšak zde nastává zlom, kdy se hra začíná odlišovat od soap opery, a kdy je zřejmé, že autorka tento žánr ironizuje. Rodinné modely a utrpení postav je popisováno s nadsázkou a ironií blížící se absurdnímu dramatu. Realita se stále prolíná se lží a fantazií nebo dokonce přáními postav. Už samotný příběh hlavního hrdiny stojí na lži. Leo Schwarz alias Leonid Crnojević je obyčejným člověkem střední třídy, který nikdy nic nedokázal, nikdy nic neznamenal a nikdo si ho nikdy nevážil. Poté, co mu utekla manželka s jiným mužem, již nedokázal unést svou životní prohru a spolu s dcerou emigroval z bývalé Jugoslávie. V Německu se uchýlil v jednom malém městečku jako ředitel školy pro cizince, která má pouze dva žáky. Touha po uznání a slávě donutila hlavního hrdinu, aby si vymyslel svůj život kompletně znovu. Život, který bude plný dramatických událostí a zásluh. Vyrobil proto ze sebe hrdinu disidenta a po celou dobu hry se snaží přemluvit šéfredaktora místního novinového plátku Hanse Brittu, aby o něm vydal článek. Marně, neboť propásl svou dobu. Nikoho již nezajímá deset let po pádu Berlínské zdi disident z Východu.

Postava Diany Schwarzové, dcery hlavního hrdiny neustále balancuje mezi lží a realitou. Jediný, kdo dokáže rozpoznat Dianiny lži od reality, je její otec. Diana se snaží neustálým lhaním na sebe upoutat pozornost.

Další postavou, která balancuje mezi realitou a lží je profesorka Müllerová. Prostřednictvím lží se snaží udržet kousek svého štěstí.

Biljana Srbljanović se pohybuje na hranicích mezi realitou a jakousi nadrealitou. S oscilací mezi těmito rovinami si pohrává již v předešlých dvou hrách v „*Pádu*“ a především v „*Rodinných příbězích*“. V nich se jedná o nadrealitu dětské hry nadřazenou realitě dospělého světa. V „*Pádu*“ nakládá autorka s realitou odlišně. Jako by vychází z reálných událostí, které jsou součástí našeho běžného života, např. svatební obřad a v zápětí je popírá různými rituály a absurdnostmi. V „*Supermarketu*“ je realita už čímsi nadbytečným. Důležitější než realita jsou sny a touhy jednotlivých postav. Realita se scvrkla na modelové situace, které se každý den opakují s různými obměnami. Postavy, které se již znají, se stále znovu a znovu vzájemně představují. Každodenní pozdní příchody ředitele zaviněné pokutováním za přecházení na červenou, atd.

S tímto pojetím reality souvisí způsob vyjádření času v „*Supermarketu*“. Děj je rozdělen do sedmi dnů a dále je dělen na jednotlivé scény. Poslední jednatřicátá scéna je součástí „happy endu“, jak ho nazvala autorka. Závěrečný „happy end“ může a nemusí být součástí inscenace. Pokud by byl ponechán, jasně podtrhuje význam parodování žánru „soap opery“ a umocňuje groteskní charakter hry. V případě, že by byl vyškrtnut, závěrečná třicátá scéna, kdy se hlavní hrdina chce oběsit na vodovodním potrubí, by dostatečně umocnila tragikomické vyznění hry.

Děj hry je sice rozdělen do sedmi dnů, avšak každý den se opakuje pondělí čtvrtého listopadu. První tři dny jsou schématicky téměř identické. Hlavní hrdina se snaží zjistit jaký je doopravdy den, ale ostatní postavy ho svorně přesvědčují, že je pondělí čtvrtého listopadu. Na základě tohoto zastavení v čase se začne hlavní hrdina propadat do beznaděje a depresí. Zamrznutí v jednom dni je obrazné vyjádření zastavení hrdinova života na mrtvém bodě, z něhož není úniku. Jednotlivé dny a události se stále opakují dokola a připomínají Beckettovu „Poslední pásku“. Princip hry, kdy si Krapp stále dokola vrací pásku a přehrává si stejné události. S tím

rozdílem, že v tomto příběhu nenahrává hlavní hrdina Leo Schwartz, ale novinář Britta, který chodil za Leem pravidelně před výročím pádu Berlínské zdi, aby s ním udělal interwiev. Rok, co rok stejná záležitost. Z rozhovorů na magnetofonovou pásku je vždy jenom slyšet jedna, dvě, tři, zkouška a pak šum a nadávka, blbec, nic víc. Ještě více je tak podtržený fakt, že se v životě Leo Schwarze vůbec nic nezměnilo. Jeho život uvázl na mrtvém bodě.

Postavy u Biljany Srbljanović představují vždy nějaké společenské prototypy a nesou si sebou nějaký díl společenského nešvaru, nedostatku či slabosti. Novinář Britta je osamělý homosexuál, sexuálně zneužívající patnáctiletého Maliho. Britta skrývá před světem svou orientaci za obraz počestného občana a řádného protestanta. Když Schwarz po letech pochopí, že neexistuje žádná paní Brittová, už je natolik vyčerpaný svou osamělostí a zoufalstvím, že jenom hořce zapláče. Stejně jako Leo Schwarz i Brittova postava prochází drastickou proměnou od spořádaného, vyrovnaného člověka k vyčerpanému, rozháranému, osamělému člověku. S tím rozdílem, že Britta v „happy endu“ získává předmět své touhy doslova a do písmene.

Podle Vladimira Stamenkoviće, který napsal doslov i k vydání sborníku „Nove drame“ obsahujícímu hru „*Supermarket*“ a „*Amerika, drugi deo*“ při analýze postav, nalezneme „v jejich pozadí zoufalství moderního člověka kvůli existenci jako takové, jeho touhu po opoře, projevenou formou strachu, nespokojenosti, potlačeným pocitem viny, který se transformuje do zdůrazněné sexuality a sklon k násilí“.¹²⁸

Se stanoviskem Vladimira Stamenkoviće lze pouze souhlasit. Postavy hry „*Supermarketu*“ opravdu trpí úzkostmi. Mají potřebu mít vedle sebe nějakou oporu a životní jistotu, nejčastěji v podobě partnerství a především rodinného zázemí. To se projevuje u Diany, která si vymýšlí, že je reinkarnací princezny Diany, hledajíc trochu něhy v skladišti tělocvičny, kde provozuje sex s profesorem Mayerem. Její potřeba připoutat k sobě pozornost a zvýšit si sebevědomí se projevuje v trapné scéně s Brittou. Ten se jí snaží skutečně pomoci, když se domnívá, že jí není dobře. Diana ho svádí napůl svlečená, než pochopí, že je na chlapce.

V postavě Maliho je zosobněná představa, že za peníze se dá koupit všechno, a že peníze jsou hlavním motorem lidského jednání.

¹²⁸ STAMENKOVIĆ, Vladimir. Pogled na zapad: kritika ostvarene utopije. In Srbljanović, Biljana. Nove drame, Beograd: Otkrovanje, 2004, s. 216.

Permanentní pocit viny a zodpovědnosti představuje postava Kolegyně Müllerové, která se cítí za všechno zodpovědná. V jedné scéně dokonce pronese větu: „všechno je to moje vina“. Müllerová doslovně vykonává každý úkol a povel ředitele Schwarze i svého milence profesora Mayera.

Když bychom poskládali jednotlivé charaktery postav, jejich touhy a potřeby, složili bychom pravděpodobně jednoho Leo Schwarze. Frustrovaného, sexuálně neuspokojeného, agresivního a zklamaného člověka, kterému se nepodařilo najít své plnohodnotné místo ve společnosti. Společnost do níž se snažil včlenit, ho neuměla a ani nechtěla přijmout, protože on je jiný. A to i přes jeho veškeré snahy udělat dojem a dosáhnout nějakého významného postavení. Jediné východisko, které Leovi zůstalo, byl pokus o sebevraždu, snaha se vším skoncovat, ale ani ten mu nevyšel.

Proč název „Supermarket“, když se ve hře o žádném nákupním středisku nejedná? Pravděpodobně proto, že hra má atributy spojené se vším, co se „supermarketem“ souvisí. Peníze, vystavování sebe jako „zboží“, uspokojení potřeb, sebeklam i obelhávání ostatních a nakonec i dočasnou ztrátu paměti. Současný svět autorka připodobňuje k supermarketu. Hra pojednává nejen o příchodu osamělého člověka z Východu a jeho boji o to, aby uspěl na kapitalistickém Západu, ale i o neschopnosti vyrovnat se s novými formami sociální manipulace, na které Východ není připravený.

V závěru hry „*Supermarket*“ se objevuje předzvěst názvu další hry Biljany Srbljanović, stejně jako tomu bylo ve hře „*Pád*“, kdy v závěru hry má Jovan vizi „*Supermarketu*“ postaveného na troskách své vlasti a mrtvolách své rodiny. Leo Schwarz v poslední scéně dojde k závěru, že měl odejít do Ameriky a při snaze uškrtnit se, zoufale křičí: „Amerika“!!!!

Jak uvedla Biljana Srbljanović v rozhovoru s Majou Vukadinović v „*Glasu javnosti*“, hra „*Supermarket*“ byla napsaná na objednávku divadla Schaubühne v Berlíně, pro režiséra Thomase Ostermeiera.¹²⁹

V Srbsku měla hra premiéru na scéně JDP 9. prosince 2001.¹³⁰

¹²⁹ VUKADINOVIČ, Maja. Biljana Srbljanović: Čím dodže nova vlast, preći ću u opoziciju. *Glas Javnosti*, 28.9.2000 [online]. [cit. 26.2.2007]. Dostupné z: <<http://arhiva.glasjavnosti.co.yu/arhiva/2000/09/28/srpski/K00092701.shtm>>

¹³⁰ Jugoslovensko Dramsko Pozorište. [online] Predstave. [cit. 20.4.2007] Dostupné z: <<http://www.jdp.co.yu/predstave/main.html>>

5.5 „Amerika drugi deo“ („Amerika, druhý díl“)

V dramatu „Amerika drugi deo“ vystupuje celkem devět postav a hlasy mladé ženy a staré ženy. Děj se odehrává v New Yorku ve Spojených státech, týden před Štědrým dnem, roku 2002. Venku je velmi chladno a někdy vane vítr z oceánu. Helikoptéry stále brouzdají vzdušným prostorem nad městem a hlídají přístav. Před tunely a mosty stojí policejní hlídky. Všude panuje napjatá atmosféra. V novinách se píše o muslimském extremismu a ekonomické recesi.

I. scéna začíná podrobným popisem malého luxusního bytu na East River v němž žije hlavní hrdina Karl Rosman. Byt je zařízený jednoduše, luxusně a stylově, kožená sedačka, sklo, perský koberec, drahá přehrávací aparatura, obrovský šatník a miniaturní kuchyň. Vánoční atmosféru dotváří píseň Dean Martina „Let it snow“. Zvoní telefon. Nikdo ho nezvedá. Uprostřed garsonky po tmě sedí na gauči Karl a nehýbe se. Nechá telefon zvonit až se spustí automatický telefonní záznamník. Karlovi volá jeho přítel Daniel. Je nervózní a uspěchaný. Karl si jeho hlasu vůbec nevšímá. Daniel mu oznamuje, že ho hledal celé odpoledne, aby mu oznámil, že pro ně rezervoval stůl v jedné luxusní restauraci. Láká ho na společnost své nové známosti, ruské modelky. Karl si zprávy nevšímá, chodí po bytě, převléká se do domácího oblečení. Daniel volá znova. Stěžuje si, že má Karl celý den vypnutý mobilní telefon a není k dostižení. Náhle se začne přehrávat další vzkaz od mladé ženy. Volá sekretářka z Karlovy kanceláře. Její hlas zní naléhavě a varovně. Prosí Karla, aby se jí ozval nebo se objevil v kanceláři. Další zprávu zanechala stará žena. Matka hledající syna Sama. Prosí ho, aby jí zvedl sluchátko a odpověděl. Tato zpráva Karla znepokojí a donutí ho vyjít z koupelny. Další zpráva je od Daniela, který ho opětovně hledá. Karl si přehrává zprávy od staré ženy. Za Karlem přichází na návštěvu Daniel. Karl nechápe, jak se dostal přes vrátného nahoru, bez pozvání a bez ohlášení. Daniel mu prozradí, že vrátného podplatil padesáti dolary. U Karla se chová jako doma, aniž by ho k tomu Karl vyzval. Konverzují o smyslu spropitného a úplatků, o tom, že Karl čekal na byt pět měsíců, než mu dovolili se nastěhovat a jaké má Daniel problémy s manželkou Mafi. Daniel používá Karla jako svoje alibi na noční radovánky. Když je Karl oblečený, odcházejí do restaurace.

II. scéna – výstup s vrátným. Karl prosí vrátného, aby už k němu nepouštěl nikoho bez jeho vědomí. Vrátný dělá, že o Danielově návštěvě u Karla nic neví. Naopak je na Karla drzý. Karl se rozzuří a nutí ho, aby se přiznal. Daniel zasahuje, přistupuje na vrátného hru a Karla uklidní a odvádí pryč.

III. scéna – Daniel, Karl a ruská modelka v luxusní restauraci. Daniel zavádí řeč na teroristický útok na „Dvojčata“. Vysmívá se patosu, který provází tato událost. Karl se ho snaží bezvysledně utiшит. Daniel vypráví příběh, který zná z doslechu o ženě, které při útoku zemřel manžel a ještě v posledních vteřinách života jí sprostě nadával do telefonu. Mezi tím přichází číšník a přináší účet, aniž by ho k tomu někdo vyzval. Karl se kvůli tomu trochu rozčílí. Daniel i Ruska Irena dělají, že neslyší. Irena vypráví svůj příběh o tom, jak její bratr zemřel při útoku na „Dvojčata“, když tam na černo myl nádobí. Do toho Karl znovu připomíná zaplacení účtu. Nastává trapná situace. Daniel taktně odchází na toaletu. Irena dělá, že se jí placení netýká. Nakonec musí zaplatit účet Karl, dává číšníkovi jednu ze svých platebních karet, ale ten mu jí vrací, že byla odmítnuta. Karla tato situace mírně znepokojí. Platí jinou kartou, kterou automat přijímá. Karl oznámí Ireně, že Daniel je ženatý. Karl musí dát ještě číšníkovi spropitné. Daniel odchází s Irenou, než odejdou šňupnou si na toaletě kokain. Karl připomene Danielovi, že mohl dát číšníkovi alespoň spropitné, když neplatil. Daniel se jakoby vzpomene a běží dát číšníkovi spropitné. Karl se rozčiluje nad Danielovým chováním a odchází.

IV. scéna – metro, Karl, dívka z lahůdek a bezdomovec. Karl se rozhodne jet domů metrem. Metro je špinavé, vlhké po kolejišti běhají potkani. Na nástupišti leží bezdomovec. Karl je z tohoto místa nervózní. Náhle se k němu přihlásí dívka z lahůdek, kam chodí Karl

nakupovat. Karl dělá, že si dívku pamatuje, ale ve skutečnosti si na ni vůbec nevzpomíná. Dívka se snaží s Karlem konverzovat. Náhle jí přeruší hlas varující cestující, aby nevstupovali do kolejíště. Hlas probudí spícího bezdomovce, který začne předvádět svůj žebravý výstup. Vymýšlí si, že bojoval v „zálivu“ proti muslimskému extremismu. Do nástupiště přijíždí vlak. Karl vidí v tunelu malého černošského chlapce, snaží se ho varovat před vlakem. Nikdo jiný chlapce nevidí. Dívka Karla přesvědčuje, že to byl potkan. Karl dává bezdomovcovi spropitné 50 dolarů a odchází z metra pryč.

V. scéna – Karlův byt. Karl si přehrává vzkazy. Má vzkaz od Suzi, sekretářky z jeho kanceláře. Znovu ho prosí, aby se jí ozval. Poté se ozývá hlas staré ženy hledající svého syna Sama. Má o něho veliký strach.

VI. scéna – Ráno v Karlově bytě. Karl volá Suzi do kanceláře. Suzi mu oznamuje, že je propuštěný. Karl tomu nevěří a pokládá to za nedorozumění. Netrpělivě ukončuje hovor se sekretářkou a volá do banky, kvůli zablokovaným kartám. Dostává se do nekonečného pořadníku automatické sekretářky. Neúspěšně komunikuje s úředníkem po telefonu. Během telefonování Karl vypátrá za kuchyňskou skříňkou sejf.

VII. scéna – vstupní hala domu, Karl a vrátný. Vrátný má na pultě vyskládané obálky s drobnými obnosy, dárky k Vánocům od obyvatelů domu. Karl se snaží vypátrat, kdo před ním bydlel v jeho bytě. Vrátný mu to bez úplatku odmítá oznámit. Karla to velmi rozčílí.

VIII. scéna – Karlův byt, Irena, Daniel, jeho manželka Mafi a Karl. Irena přichází ke Karlovi do bytu. Karl se diví, jak se tam dostala. Irena odvětlí, že jí pustil vrátný Raul. Karl se měl sejít s Danielem a Irenou na ulici. Irena si myslí, že Karl závidí Danielovi jeho společenskou oblíbenost. Karl nesnáší Irenu a rozčiluje ho už jenom její přítomnost. Karl v záchvatu zuřivosti vykřičí na Irenu celou pravdu o Danielovi, o jeho závislosti na lécích. Karl chce Irenu vyhodit z bytu, v tu chvíli přichází Daniel s manželkou Mafi. Karl neočekával, že přijde i Mafi. Musí rychle řešit situaci a začnou předstírat, že Karl chodí s Irenou. Daniel předstírá, že se s Irenou vůbec neznají. Karl není ani schopen předstírat nějaký milostný vztah. Mafi stále mluví o penězích. Mafi podezírá Daniela z nevěry. Vypráví o tom, jaký mají s Danielem sex. Irena to už nemůže dál poslouchat a odchází.

IX. scéna – Karlův byt. Karl je sám doma a je velmi opilý. Snaží se dostat do sejfů, který našel v bytě a dělá při tom ohromný hluk. Sousedé si na něho stěžují vrátnému. Ten volá Karlovi, aby okamžitě přestal dělat hluk. Karl dělá, že se ho to netýká. Nakonec se mu podaří do sejfů dostat. V sejfů nachází drahé zlaté hodinky a rodinné fotografie. Někdo mu volá, ale neozve se. Karl k dotyčnému mluví, jako ke staré ženě, která hledá svého Sama. Karl jí oznámí, že Sam je mrtvý.

X. scéna – lahůdky. Karl jde nakoupit do lahůdek. Potkává zde dívku z metra. Prodává za pultem a právě obsluhuje Karla. Dívka vypráví Karlovi, co bylo s bezdomovcem, když zjistil, že mu Karl dal padesát dolarů. Karlovi je tato situace velmi nepříjemná a nejraději by odešel. Dívka se stále omlouvá a nakonec nabízí Karlovi italskou drahou šunku. Karl je ve finanční tísní, ale neodolá. Když mu dívka podává zboží, zjistí, že je cena příliš vysoká. Karl se rozčílí a křičí na dívku, že mu neřekla kolik zboží stojí. Ona se omlouvá a nechápe, Karl se nikdy neptal na cenu. Karl jí vyhrožuje, že si na ní bude stěžovat a odchází. Dívka pláče.

XI. scéna – Karlův byt. Karl telefonuje se Suzi. Karl chce mluvit se šéfem, Suzi ho odmítá přepojit. Karl na ní křičí do telefonu a vyhrožuje jí. Suzi pláče. Karl přeruší hovor.

XII. scéna – Karlův byt. Karl znovu volá do kanceláře. Mluví se Suzi, omlouvá se jí. Suzi mu oznamuje, že šéf nemá čas s ním mluvit.

XIII. scéna – Karlův byt. Karl zase telefonuje do kanceláře. Mluví se Suzi a vyzvídá, zda ho šéf přijme pokud přijde do práce. Suzi mu odpovídá, že šéf ho už nikdy nepřijme. Karl se rozčílí. Začne na ní být sprostý. Obhajuje se jako by mluvil se svým nadřízeným. Potom Suzi znovu sprostě nadává. Ona přeruší hovor.

XIV. scéna – Karlův byt. Karl volá staré ženě, která na jeho čísle hledala svého syna Sama. Představuje se jako její syn Sam a zoufale, stále dokola volá matku. Žena hovor přeruší. Karl i dál volá matku.

XV. scéna – Karlův byt. Daniel přišel na návštěvu za Karlem. Vypráví mu, jak na něho působí kokain a o svých problémech s manželkou a milenkou. Konečně si všimne, že se s Karlem něco děje. Chvíli se ho vyptává, ale než se Karl rozmluví, přichází Mafi. I ona si všimla, že se něco děje a přiměje Karla mluvit. Příznává se, že přišel o práci a žádá je o finanční pomoc. Karl chce půjčit od Mafi, sto tisíc dolarů. Mafi odmítá, že je to velmi mnoho. Podle ní si za svou situaci může Karl sám a musí si také sám poradit. Navíc Mafi oznamuje Danielovi, že je těhotná a čekají dítě.

XVI. scéna – restaurace, dívka z lahůdek a Karl. Dívka je nevkusně vyšňořená. Karl se jí omlouvá za poslední výstup. Karl trvá na tom, aby dívka přijala jeho omluvu. Dívka dojídá velmi chutný dort. Karl jí vyzývá, aby si dala ještě, ale ona váhá. Nakonec jí Karl objedná všechny dorty z menu restaurace. Situace se stává stále trapnější. Číšník začne nosit na stůl všechny dorty z kuchyně. Karl se rozčiluje nad systémem, který podle něho panuje v New Yorku, že všichni jsou milí a úslužní pouze pod podmínkou, že dostanou spropitné. Zavedou řeč na Evropu. Náhle se Karl zeptá dívky, zda by s ním neodešla do Evropy. Dívka bez okolků a dlouhého rozmyšlení odpoví, že by šla. Mezi tím číšník nanosí všechny dorty na stůl. Karl se omluví a odchází na toaletu. Dívka čeká až se Karl vrátí, ale on se nevrací. Číšník přináší obrovský účet a upozorňuje dívku, že Karl se již nevrátí.

XVII. scéna – stanice metra. Karl přichází k bezdomovci, který je na svém obvyklém místě a spí. Karl mu vytáhne peníze ze sklenice na žebřání. Karl už chce utéct z metra, ale vidí, že na něho volá malý černošský chlapec – „hej Same“. Otáčí se a vidí chlapce v tunelu, jako minule. Mluví s chlapcem na kolejích. Do stanice přijíždí vlak a Karl se snaží ho varovat, aby odešel z kolejíště. Chlapec se nehýbe. Když vlak projede, Karl vidí, že na kolejích nikdo není.

XVIII. scéna – vstupní hala domu, vrátný a Karl. Karl sehraje na vrátného, že potřebuje tužku, aby mohl poslat dopis. Mezitím mu v nestřežený okamžik ukradne z koše obálku s penězi z koše, kam dávají nájemníci obálky s penězi jako drobné dárky k Vánocům. Tuto obálku pošle prodavačce z lahůdek.

XIX. scéna – Karlův byt, Irena a Daniel. Irena s Danielem mají schůzku v Karlově bytě. Daniel se chce s Irenou rozejít. Ona si myslí, že se chce rozejít s manželkou. Během rozhovoru si oba sňupnou kokain. Daniel se předávákuje a zkolabuje. Prosí Irenu, aby zavolala záchranku. Irena se brání, že nemůže, protože nemá papíry na legální pobyt. Utíká z bytu a slibuje, že mu zavolá záchranku z ulice. Daniel umírá v Karlově bytě.

XX. scéna – restaurace, Mafi a Karl. Mafi akorát platí účet v restauraci. Číšník má výstup s Mafi, protože mu dala jako spropitné jenom jeden dolar. Mafi oznamuje Karlovi, že se stěhuje. Karl jí vyjadřuje soustrast s Danielovou smrtí. Mafi dává Karlovi obálku se symbolickou finanční částkou jako výpomoc. Karl se jí snaží přemluvit, aby s ním zůstala. Mafi to bere jako výsměch. Loučí se s Karlem a dává mu najevo, že jí už na něm nezáleží. Karl otevře obálku a nachází v ní pět set dolarů. Číšník mu sděluje, že je nevídaným hostem, aby už nikdy do restaurace nechodil. Karl se směje a nechává peníze číšníkovi.

XXI. scéna – vstupní hala domu, Karl a vrátný. Vrátný Karlovi oznamuje, že se rada nájemníků usnesla, že se má vystěhovat. Karl nic neříká, pouze dá vrátnému drahé zlaté hodinky, které našel u sebe doma v sejfě.

XXII. scéna – Karlův byt, Karl maže zprávy na záznamníku. Zpráva od Suzi oznamuje Karlovi, aby už nevolal do kanceláře. Zpráva od Ireny říká mu, aby jí už nikdy nevolal. Zpráva od staré ženy prosí Sama, aby se vrátil domů. Karl odchází z bytu.

XXIII. scéna – metro. Karl přichází na nástupiště metra. Dívá se do tunelu a vidí tam zase černošského chlapce. Varuje ho před příjezdem vlaku. Chlapec je stále na kolejích. Karl skočí do kolejí několik vteřin před příjezdem vlaku. Bezdomovec ležící opodál konstatuje, že tam nikdo není, že to musel být potkan.

„Amerika, druhý díl“ (2003) je posledním dramatickým textem, jímž se zabývá tato práce a je zároveň i předposlední hrou, kterou Biljana Srbljanović napsala.¹³¹ Tato hra velmi volně navazuje na předešlou hru „Supermarket“ a to především v linii hlavních hrdinů a tématu emigrantství. Hlavní hrdina dramatu „Supermarket“, Leo Schwarz v poslední scéně sedmého dne říká: „Do Ameriky. Hned jsem měl odejít do Ameriky. Tam je všechno jiné. Byl bych jako ostatní. Všichni tam odněkud přišli... My name is Leo Black...“.¹³² Jedním z témat hry „Supermarket“ je skutečně problematika emigrantství z Východu na Západ a integrace hlavního hrdiny do společnosti, která není schopna ho přijmout. Tématika, kterou se autorka zabývá ve hře „Supermarket“, už sice zcela nesouvisí s jugoslávskou společností, ale hlavním hrdinou stále zůstává emigrant z bývalé Jugoslávie. V následující hře autorka překračuje nejen hranice své země, ale také její výběr hrdiny přestává být konkrétní a nabývá na univerzalitě. Když se ptají hlavního hrdiny „Karla Rosmana“¹³³ odkud pochází, odpovídá krátce a neurčitě - z Evropy. V „Americe, druhý díl“ již nemá hlavní hrdina problém se zařazením do společnosti ale naopak společnost s jeho přijetím. V tomto případě se autorka zaměřuje obecněji na identitu člověka a její ztrátu v momentě dosažení snu téměř všech přistěhovalců. Karl Rosman vydělává měsíčně obrovské sumy peněz, chodí pouze v ručně šitých botách, po několika měsíčním čekání získává tu nejprestižnější adresu v New Yorku. A právě v okamžiku, kdy dosáhl vrcholu, se mu hroutí celý život, aniž by věděl proč.

Ameriku si autorka vybrala jako „symbol moderního světa, rovnoprávnosti a pravé demokracie, jak sama řekla v rozhovoru s Kornelií Niedermayer“.¹³⁴

Dalšími faktory, jež ovlivnily její volbu, byl její pobyt ve Spojených státech, kdy jako stipendista Fulbrightovy nadace přednášela na Columbijské univerzitě New York. V zimním semestru 2002/2003 vedla seminář, zabývající se vývojem moderního evropského dramatu.

¹³¹ 49. Sterijino Pozorje 2005 [online] Arhiva. Sterijine nagrade 2004. [cit. 10.3.2007]. Dostupné z: <<http://www.pozorje.org.yu/2004/sterijinenagrade.htm#1> >

¹³² SRBLJANOVIĆ, Biljana. Nove drame: Amerika drugi deo. Supermarket-soap opera. Beograd: Otkrovanje, 2004, s. 207-208.

¹³³ Srbský jazyk má pravidlo, piš, jak čteš, což znamená, že veškerá cizí slova a jména jsou napsána foneticky, tudíž se v srbském jazyce Karel Rosmann čte i píše „Karl Rosman“.

¹³⁴ NIEDERMAYER, Cornelia. Identitet se plača novcem. (Der Standard, Beč). 50. Sterijino pozorje 2005. Akademie Theater am Burgtheater – Beč (Austrija) [online]. [cit. 11.3.2007]. Dostupné z: <<http://www.pozorje.org.yu/2005/predstava8.htm>>

Posledním a velmi významným vlivem byl nedokončený román Franze Kafky Amerika. Odtud pravděpodobně pochází přídomek „druhý díl“ v názvu hry Biljany Srbljanović. „Amerika, druhý díl“ vyvolává dojem volného pokračování příběhu Karla Rossmana o téměř celé století později.

Mezi dramatem Biljany Srbljanović a románem Franze Kafky existuje několik paralel. Autorka si od Kafky vypůjčila pro svou hru několik inspirací. Hrdina „Ameriky, druhý díl“ se jmenuje rovněž „Karl Rosman“¹³⁵ a pochází z Evropy. V dramatickém textu tento údaj není blíže specifikován, pravděpodobně z Německa nebo německy hovořící destinace. Odlišnost obou hrdinů je především v jejich stáří. Kafkův hrdina je šestnáctiletý chlapec, Karel Rossmann, Biljany Srbljanović má něco okolo čtyřiceti let.

Na druhou stranu i zde mají něco společného. Kafkův hrdina je chlapec, který teprve dozrává v mladého muže, hrdina Biljany Srbljanović by teoreticky už měl být dospělý a zralý muž, ale stále jím ještě není. Dalším jejich společným rysem je určitý druh asexualitu, který nacházíme u Kafkova Karla Rossmanna. U této postavy lze jeho asexualitu vysvětlit mládím a nezralostí. Přesto jeho přístup k ženám a přehlížení jasných sexuální signálů poukazují na určitou abnormalitu. Naopak jeho vřelé a přítulné vztahy ke starším mužům mohou spíše vyvolávat dojem, že Karl je homosexuální orientace. Ani hrdina Biljany Srbljanović se po sexuální stránce nijak výrazně neprojevuje. Autorka jde mnohem dále, její hrdina není ani schopen navázat žádný citový vztah s jakoukoliv ženou, ať se jedná o mateřský typ představovaný postavou Mafi či sexuální prototyp blond'até, dlouhonohé, štíhlé modelky zobrazený v postavě Ireny.

Další inspiraci Kafkovým románem nalezneme v syžetu dramatického textu. Kafkův Karel Rossmann má velké štěstí při svém příchodu do Ameriky, neboť hned po příjezdu se ho ujímá jeho velmi bohatý strýc, vážený obchodník a senátor Edward Jakob. Karel zpočátku žije zahrnován luxusem a stýká se s tou nejvybranější společností, aby byl v zápětí díky své jediné neprozřetelnosti uvržen do chudoby, nejistoty a věčného ponížení. I Karl Biljany Srbljanović je velmi bohatý člověk na začátku příběhu, žijící v luxusním prostředí s velmi dobrým pracovním zajištěním. I on je vyloučen z tohoto prostředí ve chvíli, kdy to nejméně očekává. Dostane výpověď

¹³⁵ Srbský jazyk má pravidlo, piš, jak čteš, což znamená, že veškerá cizí slova a jména jsou napsána foneticky, tudíž se v srbském jazyce Karel Rossmann čte i píše „Karl Rosman“.

z práce kvůli jednomu jedinému selhání za celých deset let svého působení ve firmě. Karl se ocitá bez práce a finančních prostředků. Jeho život se začíná postupně hroutit, točí se v bludném kruhu z něhož není úniku. Postupně s odvíjejícím se příběhem zažívá stále větší ponižování stejně jako Kafkův hrdina. Velkou podobnost dále připomínají přátelské vztahy, které naváže Kafkův Karel Rossmann se špatnými kamarády, kteří ho pouze využívají a dostávají ho do různých potíží. Rozdíl je v tom, že Karl Biljany Srbljanović má pouze jediného přítele, který na něm profituje a komplikuje mu život.

Původní název Kafkova nedokončeného románu je „Nezvěstný“.¹³⁶ Ztracenost, zmatenost, bloudění v cizím, dravém světě jsou příznačné pro Kafkova hlavního hrdinu.

Hlavní hrdina hry Biljany Srbljanović není ani tak zmatený a nebloudí v cizím společnosti, která ho vyvrhla ze svého středu, jako je ztracený sám v sobě. Pozbyl identity, kterou mu poskytovala společnost. Není již schopen v cestě pokračovat a ztracenou identitu si znovu vydobýt.

Autorka čerpala z Kafkovy Ameriky velkou měrou. Jednalo se ale především o inspirace, které se týkaly principu a způsobu života v Americe, který je také součástí tématu její hry.

Děj hry „*Amerika, druhý díl*“ se odehrává rok a několik měsíců po útoku Al-Kaidy na World Trade Center v New Yorku. V době předvánočního nákupního shonu, v „nejlepším městě na světě“. Charakteristika, která padne ve scénických poznámkách hned v úvodu hry. Atmosféra velkoměsta je silně napjatá nejen z důvodů nákupních horeček a předvánoční nervozity. Spojené státy se připravují na válku v Iráku. Také je cítit zvýšený policejní dohled po teroristickém útoku. Autorka popisuje v úvodních scénických poznámkách na několika stránkách právě tuto atmosféru velkoměsta, všechny zvuky a vjemy, které stupňují dojem nervozity a napětí na maximum. Nezapomíná ani na motiv Vánoc, které připomíná píseň, „Let it snow“,¹³⁷ kterou zpíval Deana Martin. Text této písně je symbolický pro hrdinovu situaci, aniž by to on sám tušil.

¹³⁶ ČERMÁK, Josef. K překladu Kafkova románu. In KAFKA, Franz. *Nezvěstný (Amerika)*. Praha: Melantrich, 1990, s. 241

¹³⁷ ...„The weather outside is frightful, but the fire is delightful. Since we have no place to go, Let it snow, let it snow, let it snow“...In SRBJLANOVIĆ, Biljana: *Nove drame*; o.c. s.9.

Jak už je typické pro Biljanu Srbljanović forma dramatu, kterou užívá, bývá fragmentární a ve většině případech rozdělená do jednotlivých uzavřených scén, volně na sebe navazujících. Ani v této hře tomu není jinak. Děj je rozdělen do třiatvaceti scén. V minulých hrách byl děj na sebe vrstvený jednotlivými liniemi příběhu. Tyto linie buď tvořily rámeček jedna druhé, jako v případě hry „*Rodinné příběhy*“, nebo se prolínaly jako u hry „*Pád*“. Ve hře „*Supermarket*“ je struktura děje zcela rozbitá, použitím cyklického opakování jedné modelové situace v průběhu jednoho a toho samého dne. Navíc v této hře se realita stává těžko uchopitelnou, neboť se stále prolíná s vymyšlenými situacemi, které si postavy mezi sebou nalhávají. Hra „*Amerika, druhý díl*“ je na první pohled návratem k reálnému příběhu, jako u první autorčiny hry „*Bělehradská trilogie*“. Děj má sice strukturu volně na sebe navazujících, uzavřených obrazů, ale jedná se o příběh, který se mohl skutečně stát. Na druhý pohled i v této hře nalezneme vidění reality, které se odklání od toho běžného. Způsob jakým se rozpadá hlavnímu hrdinovi život a životní jistoty, které mu poskytuje společnost, mohou připomínat špatný sen. Sen z něhož se Karl Rosman, jak poznamenává Wolfgang Kralicek v kritice pro Theater heute,¹³⁸ v jednu chvíli probudí. Avšak neprobudí se a jeho život končí sebevraždou. Karl Rosman jiné východisko ze své situace nenachází.

Dramatický čas této hry plyne volně a není žádným způsobem deformován jako v „*Supermarketu*“ nebo „*Rodinných příbězích*“. Vlastně ani nevíme, jak dlouho trvá Karlův příběh, prostě několik dnů, možná dva týdny. Téma osamělosti, odcizení a ztráty identity je vždy po několika scénách zdůrazněno. Je tak vyvolán dojem opakování, zároveň zvýraznění a gradace. Karl sebevraždou vyřeší svůj problém. Děj i dramatický čas se Karlovou sebevraždou uzavírá. Ovšem ne pro každého je takový způsob řešení problému přijatelný.

Biljana Srbljanović v každé ze svých her kritizuje nějaký společenský mechanismus, který znásilňuje člověka a nakonec ho celého pohltí. Ve hře „*Amerika, druhý díl*“ je to kritika systému, který váže identitu člověka výhradně na peníze, tedy kreditní karty. V Americe se člověk neproказuje občanským průkazem, jako je tomu v Evropě, ale řidičským průkazem a kreditní kartou. Autorka sama říká v rozhovoru

¹³⁸ KRALICEK, Wolfgang. Bulevarski Kafka – Biljana Srbljanović: God Save America (Akademitheater). Theater heute, januar 2005. 50. Sterijino pozorje 2005. Akademie Theater am Burgtheater – Beč (Austrija) [online]. [cit. 11.3.2007]. Dostupné z: <<http://www.pozorje.org.yu/2005/predstava8.htm>>

s Kornelií Niedermayer¹³⁹: "... kreditní kartu si můžete půjčit...nikdo nekontroluje autentičnost podpisu majitele, dokud není nahlášeno, že je ukradená...to znamená, že svou identitu můžete změnit, vypůjčit si a nebo zcela vymyslet...a pokud kreditní karta přestane platit, úředně přestane člověk existovat...identita je vyprázdněná, člověk přestal existovat." A přesně s takovým problémem se potýká Karl Rosman. Netuší, že dostal výpověď, neboť ve své sebestřednosti ani není schopen si tuto možnost připustit. Karl při placení v luxusní restauraci najednou zjišťuje, že má zablokované karty. Stále více mu docházejí peníze, je nucen počítat spropitné, což dříve nedělal. Najednou si všimá, že lidé se k němu chovají mile a zdvořile pouze v případě, že dostanou bohaté spropitné, jinak se k němu chovají drze, pohrdavě a cynicky. Karel na oplátku ublíží někomu, kdo je zranitelnější nežli on. Vybere si dívku, k níž nemá žádný bližší vztah, kterou zná jenom od vidění a náhodou jí potká v metru. Slabošství, které v tomto případě Karl projeví, mu není odpuštěno.

Ve chvíli, kdy Karl zjistí, že ztratil přísun peněz, pochopí, že k nikomu nepatří. Uvědomí si, že nemá nikoho, kdo by ho miloval, žádné přátele ani rodinu, pro nikoho není důležitý. Pochopí, že není ničím. S jeho materiálním úbytkem strádá nejen jeho duše, ale i tělo. Karl se s odvíjejícím dějem vytrácí před očima. Přestože se v několika posledních scénách snaží vyrovnat své pomyslné účty s těmi, kterým svým způsobem ublížil, jedná se pouze o materiální vyrovnání.

Karl emigroval pravděpodobně proto, aby se z něho stal v Americe „boháč“. Aby si splnil sen, o němž sní většina emigrantů přicházejících do Ameriky za lepší kariérou a výdělkem. Tento sen se mu splnil, ale ve chvíli, kdy se dostal na vrchol, zkrachoval jako člověk. Jeho život byl povrchní a nic po něm nezůstalo.

Ve své podstatě je Karlova postava tragická. Karlův konec je ve své symbolice stejně nicotný jako jeho život. Když se Karl vrhne pod kolejnice metra, aby zachránil černošského chlapce, kterého vidí jen on sám, prohlásí bezdomovec žebrající celé dny opodál, že to byl asi jenom nějaký potkan.

Ve hře „*Amerika, druhý díl*“ jsou všechny vztahy mezi postavami provázány penězi a ziskovostí. Karlův nejlepší přítel Daniel, pohledný třicátník, tráví celé dny v posilovně. Daniel je zlatokop, který si vzal dceru milionáře pouze pro peníze. Jeho

¹³⁹ NIEDERMAYER, Cornelia. Identitet se plača novcem. (Der Standard, Beč). 50. Sterijino pozorje 2005. Akademie Theater am Burgtheater – Beč (Austrija) [online]. [cit. 11.3.2007]. Dostupné z:<
<http://www.pozorje.org.yu/2005/predstava8.htm>>

postava je vyprázdňená karikatura povrchního šaška, pro něhož jsou v životě důležité pouze požitky. Ve skutečnosti si těchto požitků nedokáže užívat, protože jeho existence je zcela závislá na drogách. Pod maskou výborného společníka a přítele se skrývá povrchnost a hloupost. Daniel z Karla jenom tyje. Nechává za sebe platit v drahých restauracích, do Karlova bytu si vodí milenku a nechává se Karlem zapírat. Když se pak ukáže, že Karl má problém a potřebuje se mu svěřit, je natolik zaujatý sám sebou, že ani neslyší, co mu Karl říká. Ani Danielův konec není nijak slavný. Umírá v Karlově luxusním bytě na předávkování kokainem, když ho jeho ruská milenka nechává na pospas osudu.

Druhou postavou bez identity je ruská modelka, emigrantka Irena. Irenin pobyt v New Yorku je ilegální a potřebuje najít někoho místního, kdo by si jí vzal. Tím by jí zajistil legitimnost pobytu ve Spojených státech. S postavou Ireny souvisí jediná scéna, v níž je zmínka o teroristickém útoku z jedenáctého září. Irenin bratr pracoval na černo v jednom z napadených mrakodrapů jako pomocná síla v kuchyni, tím pádem jako by neexistoval. V závěru hry se dozvídáme, že se Irena provdala za homosexuála.

Mafi, Danielova manželka je druhá ženská postava. Mafi je malá, spíše ošklivá žena středního věku, nepřetržitě mluvící Američanka. Postava Mafi představuje typ bohaté, milionářské dcery, která by si nechala pro dolar vrtat koleno. Stejně jako Danielova postava i Mafi působí groteskním dojmem svým vzezřením, neustálým „žvaněním“ a lakotností.

Zbývá několik vedlejších postav, které pomáhají dokreslit odvrácenou podobu ryzího kapitalismu, který autorka popisuje. Jedná se o postavu nabubřelého číšníka. Stále obtěžuje hosty, aby si něco dali nebo uvolnili místo pro nové hosty, kteří se chystají utratit své peníze. Cynického vrátného, jenž se tváří, že bez úplatku nevidí a neslyší, natož aby vykonával svou práci. Postava prodavačky z delikates je ve svých citech jednoduchá, nekomplikovaná a dává Karlovi najevo svůj obdiv, že se mu podařilo splnit si tzv. „americký sen“. Na Karla má tento obdiv zcela opačný účinek. Dráždí ho její naivita a bezprostřednost natolik, že si právě na ní vylije svou zlost. Svůj význam má i bezdomovec, jehož jméno je stejné, jako jméno hlavního hrdiny hry Tennessee Williamse, „*Tramvaj do stanice Touha*“, Stanly Kowalski. Předvádí téměř varietní číslo na téma, jak byl zraněný ve válce v Zálivu. Povaluje se zfetovaný

v metru na zemi a zneužívá lidské slabosti a soucitu. Poslední vedlejší postavou je malý černošský chlapec, objevující se jako přízrak v tunelu na kolejích metra. Chlapec je motivem smrti, číhající na Karla právě v metru.

Hlasy a zvuky mají v této hře svůj podstatný význam. Zvuky dotvářejí nervózní atmosféru velkoměsta. Píseň Dean Martina, „Let it snow“, vyvolává vánoční atmosféru, mírně nostalgickou, ale i lehce depresivní. Hlasů se objevuje ve hře několik, většinou jako nahrávky na záznamníku Karlova telefonu. Jedná se o hlas mladé ženy Suzi, sekretářky z Karlova zaměstnání. Suzi se snaží Karla upozornit na to, že se ve firmě něco děje. Karl samozřejmě nebere na vědomí někoho, kdo je v pracovním procesu hluboko pod jeho pozicí. Druhým hlasem je hlas staré ženy. Hlas matky hledající svého syna Sama, pravděpodobně předešlého nájemníka, který zmizel beze stop. Jakoby byl byt na vysněné adrese prokletý. Karl nejprve starou ženu odbude jako starou bláznivou ženskou, která to nemá v hlavě v pořádku. Ale ve chvíli, kdy se mu jeho život zhroutí, hlasu podlehne a volá na starou ženu jako na svou matku. Třetí hlas, který ve hře vystupuje, je ženský hlas varující Karla v metru, aby nevstupoval za ochranné pásy na nástupišti. Předešlé hlasy nahrávané na pásku telefonního záznamníku připomínají Krappovy nahrávky na magnetofonové pásky v Beckettově hře „Poslední páska“. Ovšem pro Krappa představovaly nahrávky spíše spojení s minulostí, uvědomování si, co pro něho která žena v životě znamenala. Při poslechu pásek přemítá, zda vůbec prožil lásku a jaký jeho život byl. V Karlově případě znamenají tyto hlasy komunikaci s okolním světem. Připomínají mu, že existuje a že by někomu mohlo na něm záležet. Tím, jak Karl postupně tyto nahrávky maže, vědomě eliminuje ze svého života jakoukoliv možnost lidské blízkosti.

Postavy hry charakterizují vždy jednu úroveň americké společnosti. Představují takovou pestrou všehochuť, od milionářky až po bezdomovce. Z atributů některých postav může vyplynout dojem, že představují symboly typické pro Americkou společnost. Drama se ale zabývá problémem ztráty identity, osamělosti a prázdnoty v životě dnešního člověka kdekoliv na světě.

6 Vliv současné SRBSKÉ A OSTATNÍ BALKÁNSKÉ dramatiky na tvorbu Biljany Srbljanović.

Z předchozích kapitol vyplývá, že Biljana Srbljanović nejen vystudovala, ale skutečně zná světovou dramaturgii, ze které ráda přebírá inspiraci, motivy, jména nebo ji dokonce postmoderně málem doslova cituje. Nejvíce její tvorba souvisí s kulturním a uměleckým prostředím, z něhož vzešla.

Biljana Srbljanović svou tvorbou tvoří součást srbské současné dramaturgie, která se vyvíjela od konce padesátých let až po současnost. Jako srbská autorka je samozřejmě ovlivněná i tvorbou jiných proveniencí bývalé Jugoslávie. Nacházíme u ní vlivy jak chorvatské tak slovinské dramaturgie. To, co jí spojuje s generacemi dramaturgů tvořících před ní, je především ostrá kritika srbské společnosti, apelativnost děl a politická angažovanost odrážející se v dramatu.

Pokud budeme postupovat chronologicky, je nutné zmínit vliv existencialismu a existenciálních dramaturgů, jako je J.P.Sartre a A.Camus na srbskou poválečnou dramaturgii. Tento vliv je velmi významný a má v srbské dramaturgii své zakořeněné místo. Francouzská kultura vždy velmi ovlivňovala srbskou kulturu. Bylo tomu tak až do nedávné minulosti, kdy byl tento vliv poněkud oslaben v důsledku politických událostí. Existenciální drama a existenciální filosofie přichází spolu s druhou světovou válkou, především jako reakce na válečné a poválečné události. Jedním z hlavních problémů, jimiž se existenciální drama zabývá, je ztráta víry v existenci Boha, popírání ustálených norem lidského jednání, jistot tohoto světa a pocit nesmyslnosti lidského života. Stejnými tématy se zabývá první významné srbské poválečné drama „*Nebeski odred*“, již výše zmíněný. Výchozí situace této hry je více než bezvýchodná a pro člověka téměř absurdní, vězňům je nabídnuta šance prodloužit si život o tři měsíce s příslibem popravky na konci této lhůty. Inspirací Biljaně Srbljanović mohla být především totální obnaženost lidské podstaty. Nelichotivá zjištění o lidské povaze, která se autoři tohoto dramatu nebáli vyslovit nahlas v době opěvující koncentračníky jako nedotknutelné hrdiny.

Dalším významným existenciálním srbským dramatem je hra „*Čisté ruce*“ (*Čisté ruce, 1960*), Jovana Hristiće. Jeho „*Čisté ruce*“ nejsou pouze reakcí na Sartrovu hru „*Špinavé ruce*“, která se snaží dokázat, že účast na politickém životě

vede k „pošpinění rukou“. Hristić ve své hře zpracovává antický mýtus o Oidipovi. V Hristićově hře Oidipus nezavraždí thébského krále, neposkvrní si ruce krví vlastního otce. Dokonce se ani nechce stát manželem královny Jokasty a králem Théb. Jediné po čem touží, je zůstat nevinný, vrátit se ke svému starému způsobu života a zachovat si čisté ruce. V důsledku své nečinnosti ztrácí to nejcennější, co měl, víru v sebe sama, smysl života a zrak. V úplném závěru dramatu přestává symbolicky vidět své čisté ruce. Hristićův Oidipus je vyloučen ze společnosti tím, že se odmítá v této společnosti angažovat. Podobný osud hrdinů nacházíme i v některých dramatech Biljany Srbljanović. Nejviditelnější je to v případě „*Bělehradské tragédie*“ v jejím třetím příběhu, který se odehrává v Los Angeles. Hrdinové tohoto příběhu utekli ze Srbska před etnickou nesnášenlivostí a primitivní podobou nacionalismu. Jeden z hrdinů umírá právě v důsledku těchto společenských předsudků.

Dramatik Jovan Hristić patří ke skupině dramatiků tvořících začátkem šedesátých let dvacátého století. V tomto období se autoři obracejí k srbské mytologii a legendám. Tento jev se v srbské dramatice objeví znovu ještě v první polovině devadesátých let minulého století, ale ve zcela jiné kvalitě, nežli tomu bylo v šedesátých letech. Biljana Srbljanović se také obrací k srbské mytologii, tradicím a především pověrám. Tuto inspiraci nacházíme v její hře „*Pád*“. V této hře autorka kritizuje srbskou společnost, která snadno podléhá již přežilým tradicím a pověrám. Šíření těchto tradic a pověr napomáhá manipulaci touto společností.

Vzhledem k tomu, že bývalá Jugoslávie spojovala několik národních kultur, které se vzájemně ovlivňovaly, objevují se v tvorbě Biljany Srbljanović také vlivy jiných balkánských dramatiků. V dramatu „*Pád*“ nacházíme inspiraci chorvatským dramatikem Slobodanem Šnajderem (1948) a jeho hrou „*Hrvatski Faust*“ (1981).¹⁴⁰ Děj této hry se odehrává během druhé světové války. Autorka našla inspiraci v metafoře zrození zla, kdy Markétka rodí ohyzdného trpaslíka připomínajícího Hitlera.¹⁴¹ Hlavní hrdinka dramatu „*Pád*“ „*Nadmajka Nacije Sunčana*“ („*Nadmatka Národa Sunčana*“) také rodí zlo s tím rozdílem, že Sunčana rodí neživé atributy zla nikoliv lidské bytosti. Slobodan Šnajder i Biljana Srbljanović pomocí groteskního zobrazení zrodu a vývoje fašismu upozorňují na jeho ohyzdnost a nelidskost.

¹⁴⁰ STAMENKOVIĆ, Vladimir. Pogovor „*Pojačana svest o savremenosti*“ in: Srbljanović, Biljana: *Pad*, Otkrovenje, Beograd, 2000, s. 280.

¹⁴¹ *Ibid.*, s. 280.

Druhým chorvatským autorem, kterým se Biljana Srbljanović nechala pravděpodobně inspirovat je spisovatel Tomislav Zajec (1972) a jeho groteska „*John Smith, Princeza od Walesa*“ (1998).¹⁴² Drama bylo poprvé uvedeno v Záhřebském divadle mladých (Zagrebačko kazalište mladih) v roce 2000. Téma, kterým se hra zabývá je vliv mediální kultury na člověka. John Smith, třicetiletý automechanik žijící na předměstí Londýna nachází jedinou životní útěchu v představách, že je princezna Diana z Walesu. Právě tato situace se objevuje i ve hře „*Supermarket, mýdlová opera*“ Biljany Srbljanović. Postava Diany Crnojević, dcery hlavního hrdiny, si představuje, že je princezna Diana z Walesu. Utíká tak z reality do fantazie ve které, je důležitou, médií oslavovanou osobností.

Jiným balkánským autorem, kterým se Biljana Srbljanović inspirovala, je slovinský dramatik a režisér Dušan Jovanović a jeho drama „*Oslobodženje Skoplja*“ (1979). Díla Dušana Jovanoviće se vyznačují „nekompromisní“ etičností a drsností zobrazené reality.¹⁴³ Drama „*Oslobodženje Skoplja*“ vypráví o předčasném dospění chlapce, který prožije druhou světovou válku. O tom, jak musí dítě vzhledem k válečné situaci velmi rychle dospět, pochopit realitu a smířit se s její surovostí. Podobný osud mají hlavní hrdinové hry „*Rodinné příběhy*“ Biljany Srbljanović. I tyto děti projdou etapou dospívání velmi předčasně, kvůli následkům balkánské války odehrávající se na začátku devadesátých let.

Další výraznou spojnicí s poválečnou srbskou dramatikou je černý humor, skrze nějž nahlíží autorka na svět a s jehož pomocí kritizuje právě ty lidské nešvary, které sužují společnost. Nejvýraznějším současným srbským dramatikem, který se velmi dobře prosadil na ostatních evropských jevištích, a patří mezi nejhranější srbské dramatiky ve světě, je dramatik a spisovatel Dušan Kováčević. V tvorbě toho autora můžeme najít nejvíce paralel s tvorbou Biljany Srbljanović. Dušana Kováčeviče a Biljanu Srbljanović spojuje fantastičnost někdy až absurdnost výchozích situací, které si vybírají pro své hry. Například ve hře „*Rodinné příběhy*“ Biljany Srbljanović si dospělí hrají na děti, které si hrají na dospělé nebo ve hře „*Pád*“ rodí postava nadmatka předměty, jejichž pomocí vytváří totalitní stát. Dušan Kováčević ve hře

¹⁴² Hrvatski centar ITI – UNESCO. [online]. Hrvatska drama. Tomislav Zajec. [cit. 24.4.2007] Dostupné z: <<http://www.hciti.hr/arhiva/drama/zajec.html>>

¹⁴³ ROMČEVIĆ, Nebojša. Osvajanje slobode ili strogo kontrolisana pobuna? In *Scena: časopis za pozorišnu umetnost*, Novi Sad 2005, b. 1, g. XLI. [online]. [Cit. 28.1.2007]. Dostupné z: <<http://www.pozorje.org.yu/scena/scena-teatron/2.htm>>

„Sběrné středisko“ vychází ze situace, která již na první dojem působí fantaskně. Starší profesor archeologie zemře a ocitne se na onom světě mezi ostatními nebožtíky z ulice, kde žil. Po několika hodinách se zase vrátí zpět mezi živé lidi. V „Maratoncích“ Kovačević představuje rodinu hrobníků, jejíž nejstarší členové mají sto dvacet šest let a sto padesát pět let. Tato rodina pohřbívá nebožtíky do té samé rakve vždy několik let. Ve hře „Radovan třetí“, dcera hlavního hrdiny nesmí pět let porodit nemanželské dítě. Porodí, až když jí vlastní otec vyžene z domu. Tento svým způsobem únik z reality do fikce umožňoval Kovačevićovi kritizovat aktuální společenské události i navzdory přísné cenzuře.

Dušan Kovačević strukturuje kompozici dramatu do obrazů. Tyto obrazy mohou někdy představovat dny a jsou označeny přesným datem a časem, kdy se odehrávají, jako je tomu například v „Maratóncích“. Rovněž Biljana Srbljanović nepoužívá členění děje do dějství, ale do příběhů, obrazů, výstupů nebo dnů jako v případě hry „Supermarket“. Oběma je tedy blízká epizodičnost děje.

Další spojnici mezi Biljanou Srbljanović a Dušanem Kovačevićem je ostrý někdy až černý humor, jímž vyjadřují své myšlenky, postoje a kritiku daných problémů. Humor, který je pro Dušana Kovačeviče typický a neodmyslitelný, nacházíme velkou měrou i u Biljany Srbljanović. Tento humor je nejen nástrojem kritiky, ale slouží jim také k vykreslení balkánského naturelu a životního přístupu.

Forma grotesky jim slouží k vyjádření absurdnosti lidského žití v totalitním systému. Jak u Kovačeviče, tak u Srbljanović jsou patrné inspirace absurdním dramatem Becketta a Ionesca.

7 Vliv absurdního dramatu a grotesky na tvorbu Biljany Srbljanović

V díle Biljany Srbljanović je velmi patrný vliv autorů absurdní dramatiky 50. let. Proto je nutné vymezit pojem „absurdní drama“ a jeho vliv na autorčinu tvorbu.

„Absurdní – znamenalo původně „disharmonický“ ve smyslu hudebním. Proto je naučný slovník definuje jako protismyslný, nesoulad s rozumným a vhodným. V hovorovém jazyce může „absurdní“ znamenat „směšný“...¹⁴⁴ „Absurdní zážitek může vést i k hlubšímu uchopení problému a změně orientace ve světě“¹⁴⁵, což se objevuje u předchůdců absurdní dramatiky existencialistů A. Camuse a Jean P. Sartra. Tito autoři vtělují nový obsah do starých forem.

Pocit metafyzického strachu z absurdity lidské existence se jako téma objevuje nejen u existenciálních dramatiků, ale také u představitelů absurdní dramatiky. Absurdní drama se však odlišuje od existenciálního především formou, jazykem, strukturou a odlišným způsobem sdělení. Od dramatu existencialistického se tedy absurdní drama liší snahou po úplné shodě výpovědi a její formy.¹⁴⁶

Absurdní drama se pokouší o „vyjádření pocitů úzkosti a odcizení soudobého člověka, ohrožení jeho mezilidské komunikace i nesmyslnosti snažení jedince o změnu tohoto stavu v odosobněných a zmechanizovaných společenských strukturách (...) Společným tématem je motiv osamělého člověka, vyděděného z konkrétního společenského a historického kontextu, ale i postaveného před základní otázky existence.“¹⁴⁷

„Historické kořeny absurdního divadla (...) sahají daleko do minulosti (...) a zahrnují divadelní žánry, které se nihilizací základních hodnot a zdůrazňováním nelogičnosti a paradoxů existence člověka ve světě pokusily překonávat zažitě konvenční představy.“¹⁴⁸

Inscenační styl, převádějící na scénu absurdní dramatu, se musel podřítit specifickým vyjadřovacím prostředkům těchto dramát. Inscenování kladlo „důraz na

¹⁴⁴ ESSLIN, Martin. Kapitoly z knihy Absurdní divadlo. In Podstata, tradice a smysl absurdního divadla. Překlad L. Šutkavec. Praha: Státní pedagogické nakladatelství, 1966, s. 7.

¹⁴⁵ heslo absurdní drama In Diderot. Velká všeobecná encykloedie, I, a-bag, Praha: Diderot 2000, s. 38.

¹⁴⁶ ESSLIN, Martin. Kapitoly z knihy Absurdní divadlo. o.c., s.8.

¹⁴⁷ heslo groteska, absurdní drama in: Diderot, Velká všeobecná encykloedie, o.c.,s. 38.

¹⁴⁸ Ibid., s. 38.

neiluzivní pojetí divadla, popření psychologických konvencí v herecké tvorbě, dominanci sdělovacích funkcí nonverbálních výrazových prostředků, které často v poloze grotesky a nonsensu vyhrocovaly apelativnost celkového vyznění. Řada prostředků absurdního divadla se stala trvalou součástí moderní inscenační tvorby.¹⁴⁹

Martin Esslin ve své knize o Absurdním divadle, v kapitole o tradici absurdity, člení divadelní vyjadřovací prostředky, na něž navázalo absurdní divadlo do několika kategorií¹⁵⁰:

1) „čisté“ divadlo, tzn. Abstraktní scénické efekty, které se vyskytují v cirkuse nebo revue, ve vystoupení kejklířů, akrobatů, mimů;

2) žerty klaunů a šašků, ztřeštěné scény;

3) slovní nesmysl;

4) snová a fantastická literatura, která má často výrazné alegorické složky.

Důležité je, jak Martin Esslin podotýká, že tyto kategorie nelze od sebe ostře oddělovat. „Klaunské žerty vycházejí ze slovního nesmyslu stejně jako z abstraktních scénických efektů a abstraktní divadlo dějově tak chudé, jako jsou trionfi a procesí, je často plno alegorií (...) Rozlišení kategorií, však umožní snadnější rozlišení vlivů různých vývojových tendencí.“¹⁵¹

„Prvek „čistého“, abstraktního divadla je odrazem antiliterárního postoje absurdního divadla ... Genet – používá rituál a čistý, stylizovaný děj; Ionesco – zmnožování věcí; Beckett – varietní gagy s klobouky („*Čekání na Godota*“); Adamov – projekce vnitřních reakcí navenek, v raném díle (...) všechny tyto experimenty jsou návratem k ranějším, na jazyce nezávislým divadelním formám.“¹⁵² Pokud bychom prošli jednotlivá období divadelní historie, našli bychom tradici absurdity téměř všude, přes antický mimos, komické postavy středověku, komedii dell'arte, Shakespearovy klauny až k Alfrédu Jarrymu a jeho dramatu „Král Ubu“. Další cesta vede do třicátých let dvacátého století k dramatu nesmyslu, jak píše Esslin a odtud již na konec čtyřicátých a počátek padesátých let. Na jejich přelomu vznikají díla

¹⁴⁹ heslo absurdní drama. in: Diderot, Velká všeobecná encykloedie, o.c., s.38.

¹⁵⁰ ESSLIN, Martin. Podstata, tradice a smysl absurdního divadla, o.c., s. 11.

¹⁵¹ Ibid., s. 12.

¹⁵² Ibid., s. 12.

Samuela Becketta a Eugena Ionesca, autorů jejichž vliv na dramata Biljany Srbljanović je nejpatrnější.

Vymezením tématu a významu absurdního divadla a dramatu získáváme vodítko k pochopení jejich vlivu na díla Biljany Srbljanović.

V tématu, které absurdní drama postihuje, se Biljana Srbljanović s touto dramatikou schází i rozchází. Podle analýzy Martina Esslina absurdní dramatik sděluje světu své individuální vidění světa a protože chce vyjádřit pocit života, nemůže zkoumat nebo řešit problémy jednání nebo morálky.¹⁵³

Biljana Srbljanović se nesnaží pouze vyjádřit pocit, který zažívá, ale kritizuje problémy lidského jednání. Zkoumá mezilidské vztahy, společenskou morálku a především společenské systémy, které deformují člověka i jeho jednání.

Na druhou stranu její zkoumání dospívá k stejnému filosofickému postoji - stav společnosti a jejích mechanismů vidí jako absurdní. Tento náhled na svět je autorce a představitelům absurdní dramatiky společný a k jeho vyjádření právě využívá výrazových prostředků absurdní dramatiky.

Absurdní divadlo předalo modernímu dramatu téma, s nímž se potýká i dramatička Biljana Srbljanović především ve hře „*Amerika, drugi deo*“. Je to téma člověka snažícího se „konfrontovat s lidskou existencí takovou, jaká skutečně je, chce ho osvobodit od iluzí (...) svět usiluje nescetnými způsoby, aby lidstvo zapomnělo na ztrátu víry a morální jistoty, aby je ohlušil masovou zábavou, povrchní materiální spokojeností... a lacinými ideologiemi.“¹⁵⁴ Karl Rosman ztratil půdu pod nohama, pohltila ho ona „povrchní materiální spokojenost“, v níž hledal veškeré životní jistoty a hodnoty.

Zcela opačně je tomu ve hře „*Supermarket*“, kde hlavní hrdina Leo Schwarz nechce přistoupit na skutečnou podobu své existence. Pomocí iluze a lži se snaží, vybudovat si novou existenci, lepší a zajímavější nežli je ta jeho stávající.

Ve hře „*Bělehradská trilogie*“ nacházíme vliv absurdní dramatiky zejména po formální stránce. První scéna a zároveň i první příběh „*Bělehradské trilogie*“, odehrávající se v Praze, obsahuje výstup seznámení se a společenské konverzace mladého muže a ženy. Tato konverzace velmi připomíná prázdnou a nesmyslnou

¹⁵³ Ibid., s. 53.

¹⁵⁴ Ibid., s. 67.

konverzaci Smithových a Martinových v Ionescově „*Plešaté zpěvačce*“. Postavy Miči a Aleny z „*Bělehradské trilogie*“ si nemají, co říci. Miča zná pouze několik českých frází z učebnice češtiny, které Aleně absolutně nic neříkají a v danou chvíli nemají žádný smysl. Jak se později ukáže oba se dorozumí beze slov, pomocí intuice. Autorka této inspirace využila především jako klaunského gagu, kterých je v tomto příběhu ještě několik.

Kompozice absurdního dramatu zpravidla klade důraz na jinou výstavbu textu nežli klasická hra. Ať už je to potlačení děje a soustředění se na jednu konkrétní situaci či potlačení sdělovací funkce jazyka nebo zcela odlišné pojetí dramatického času, který jako by se zastavil. Autorka takto pracuje s časem ve hře „*Supermarket*“, kdy se děj odehrává po dobu sedmi dnů. Několik dnů po sobě je stále pondělí čtvrtého listopadu. Spolu s rozkladem času neboť přestává existovat budoucnost a stále se jen opakují již minulé události, dochází i k rozkladu existence hlavního hrdiny.

Ve hře „*Amerika, druhý díl*“ je použit princip komunikace s okolním světem pomocí nahrávací pásky telefonního záznamníku. Z pásky se ozývají hlasy volající hlavního hrdinu Karla a dokazují tak, že tento člověk není zcela ve vzduchoprázdnu. Karla tyto hlasy z pásky jakoby vracely zpět do života. Ve hře se dále objevuje hlas mladé ženy v metru, který Karla varuje před pádem do kolejiště.

Také E. Ionesco má ve hře „*Nenajatý vrah*“ obraz v němž použil místo postav pouze jejich hlasy, neosobní hlasy různých lidí z ulice, hlas lidu, rozhovory vyznívající jako nesmyslné blaření. V tomto případě se nabízí pouze formální inspirace tímto dílem.

Hra „*Amerika, druhý díl*“ má nejbližší k „*Poslední pásce*“ S. Becketta po formální i obsahové stránce. Karl i Krapp jsou zachyceni v mezní situaci, na cestě za smrtí. Karla jeho absolutní životní prohra přivádí pod koleje metra, Krapp už jenom čeká na smrt a možná jí i odchází vstříc. Zjevují se nám osamělé lidské bytosti bez naděje na štěstí.

Ruku v ruce s absurdnem jde groteska, kterou můžeme označit jako výrazivo absurdna. Dokazuje to vymezení pojmu grotesky Wolfgangem Kayserem.¹⁵⁵ Kayser

¹⁵⁵ KAYESER, Wolfgang: Das Groteske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. 1957.

říká, že „v grotesce se odcizuje svět, formy se znetvořují, pořádky našeho světa se rozkládají (...), zdá se, že nad věcmi a lidmi panuje nebezpečný mechanismu.“¹⁵⁶

Pomocí groteskního zkřivení reality a groteskní nadsázky jsou zdůrazněny ty nejpalčivější problémy na něž autoři poukazují. Témata her Biljany Srbljanović jsou vždy vážná až tragická, ale ona k nim přistupuje z opačné strany, s nadsázkou a humorem, přestože bývá černý, drastický a někdy s příměsí cynismu. Přesto si zachovává smysl pro realistický detail a věrné zachycení balkánského naturelu, z kterého vychází při charakterizaci postav.

Groteskno působí na čtenáře či diváka jako zcizovací efekt, nedovoluje mu, se bezstarostně smát. „Při groteskním výsměchu se nesmějeme něčemu a z odstupu, nýbrž spolu s tím, čemu se vysmíváme.“¹⁵⁷ To je cílem autorky kritizující bezprostředně aktuální události, které se odehrávají ve společnosti, jejíž je součástí a na jejímž spoluutváření se každodenně podílí. Tento způsob tvorby je nejvíce patrný v „*Rodinných příbězích*“ a v „*Pádu*“.

Drama „*Pád*“, označené za moderní moralitu, se svým výsměchem tradicím a pověrám, demytizací srbského patriarchalismu, svou drastičností a groteskní komikou blíží ke hře „*Král Ubu*“, A. Jarryho. „Tatík Ubu, monstrum s obrovským panděrem a hltavou vitalitou, (...) ukrutný bumbříček, který se dá provolat za krále Polska a potom zatáhne svět do války (...)“¹⁵⁸ připomíná podobné monstrum, hlavní hrdinku „*Pádu*“, nadmatku Sunčanu, která svou nekonečnou chtivostí, obludnou plodností a hloupostí přivede „svůj stát a národ“ ke zkáze.

Biljana Srbljanović se ve svých dramatech inspiroje nejen autory absurdní dramatiky, ale i jejich předchůdci. Vladimír Stamenković poukazuje na rys její tvorby, který jí spojuje s absurdní dramatikou: „demonstruje, že život je věčné, absurdní opakování té samé bezvýchodné situace“.¹⁵⁹ Význam absurdního divadla spočívá v tom, co přináší divákovi či čtenáři, „schopnost poznat absurdní podstatu

¹⁵⁶ KAYSER, Wolfgang. Pokus o definici podstaty pojmu grotesknosti. Překlad Ivan Dubský. In *Divadlo* č. 5, 1964, s. 27

¹⁵⁷ heslo grotesknost, groteska. In PAVIS, Patrice. *Divadelní slovník*. Praha: Divadelní ústav, 2003, s. 166.

¹⁵⁸ heslo absurdní drama. In Diderot. *Velká všeobecná encykloedie, I, a-bag*, Praha: Diderot 2000, s. 38.

¹⁵⁹ STAMENKOVIĆ, Vladimir. Pogled na zapad: kritika ostvaranje utopije. In SRBLJANOVIĆ, Biljana. *Nove drame*. Beograd: Otkrovanje, 2004, s. 219.

skutečnosti, v tom, že ji jako takovou svobodně, beze strachu a bez iluzí přijme (...).¹⁶⁰

¹⁶⁰ ESSLIN, Martin. Podstata, tradice a smysl absurdního divadla , o.c., s.67.

8 ZÁVĚR

Na počátku bádání na mě působila dramatička Biljana Srbljanović opravdu jako fenomén. S postupem času a větším vhladem do problematiky jejího díla se začaly objevovat vlivy, inspirace a způsob jakým autorka tvoří.

Moje práce o této srbské dramatičce se tak částečně musela stát i informací o moderní srbské dramatice a politických poměrech v Srbsku.

Důležitým krokem bylo zmapování srbské poválečné dramatické tradice, na kterou autorka navazuje a jejíž je, jak se prokázalo, přirozenou součástí. Problematika této dramatiky se ukázala jako velmi zajímavá a široká oblast. Zkoumání vývoje srbské současné dramatiky doložilo/prokázalo několik výrazných jevů, které se pro ni zdají být příznačné. V první řadě je to silná, zakořeněná tradice komedie s politickým podtextem, černým humorem, s akcentem na absurditu situací, v nichž se ocitají jejich hrdinové. Komedie oscilující na pomezí satiry a grotesky.

Dalším jevem, který se objevil ve všech zemích bývalé Jugoslávie v první polovině šedesátých let dvacátého století, je námětová oblast z níž dramatici, ale i romanopisci hojně čerpali. Jedná se o oblast antické mytologie, historického národního mýtu a legendy.

Náměty spojené s národními mýty a legendami vycházely ze všeobecně známých prastarých národních legend a bájí o válečných hrdinech. Autoři si v této tématice vybírali především vyjímečné hrdiny, kteří se pak stávali dramatickými hrdiny vymykající se nejen vlastní době.

S touto námětovou oblastí souvisí i třetí rys typický pro srbskou dramatiku. Tímto rysem je vlastenectví, které se často opakuje jako hlavní motiv jednání dramatických hrdinů. Tito hrdinové se kvůli svému vlastenectví dostávají do konfliktu s realitou. Pocit vlastenectví je motivem veškerého jejich jednání. Nejprokazatelnějším příkladem je drama Dušana Kováčevice „*Balkánský špión*“. Toto drama zobrazuje motiv vlastenectví ad absurdum. Přestože Dušan Kováčević k motivu vlastenectví v této hře přistupuje s velkou nadsázkou, jedná se o obraz vycházející z reálného života. Zapřísáhlé vlastenectví patří mezi charakteristické rysy srbského národa. V momentě, kdy je nutné vyjádřit své city k vlasti, jde veškerý

racionální pohled na realitu stranou. Střet mezi nutností podřídit se potřebám vlasti a realitou, pak vede nejednoho hrdinu k tragickému konci.

Biljana Srbljanović jako dramatický autor kontinuálně navazuje na tradici současné srbské dramatiky. Čerpá z této tradice a zároveň do ní vnáší něco nového a vlastního. Snaží se polemizovat s touto tradicí, především s jejími typickými jevy. Ruší její mýty. Ve svých hrách degraduje nesmyslné lpění na přežitých tradicích, které bývají příčinou společenských předsudků. Demytizuje staletí přetrvávající mýty o povinnosti matky rodit syny a vychovávat z nich vojáky. Podružné postavení ženy ve společnosti a naopak extrémní emancipace. Polemizuje s mýtem národního hrdiny a vůdce. Ukazuje na neschopnost kritického odstupe při zhodnocování vlastní společenské situace a zaštitování se vlastenectvím, jako neproniknutelným pancířem.

S tímto jevem souvisí také další kapitola diplomové práce, která zohledňuje vliv vývoje srbské politické situace na tvorbu Biljany Srbljanović. Tento vliv se velmi výrazně objevuje především v tvorbě napsané do roku 1999. Proto se tato kapitola zabývá nástupem Miloševiče k moci v roce 1989 a končí s jeho pádem a zvolením nového prezidenta v roce 2000. Autorka ve svých dramatech ostře kritizuje nejen důsledky hospodářského, sociálního a morálního úpadku souvisejícího s obdobím Miloševičovy vlády, ale jde dál. Ve své v pořadí třetí hře „*Pád*“ kritizuje vůdce samotného. Kritizuje nejen jeho, ale i model rodiny, kterou představoval Miloševičův klan. Boří mýtus vyvoleného vůdce, který má ochránit Srby před okolním světem. Jeho ochrana spočívala v totálním odříznutí Srbska od světa a vedla ke kolapsu na všech frontách. S pádem Miloševičovy vlády se přestává autorka soustřeďovat na vnitropolitickou a vnitro společenskou problematiku své země.

Rozbor samotných dramát Biljany Srbljanović zřetelně ukazuje způsoby jakým se vyvíjela její dramatická tvorba.

První období autorčiny tvorby je vymezeno jejím debutem „*Bělehradská trilogie*“ v roce 1997, dále „*Rodinnými příběhy*“ (1998) a třetí hrou „*Pád*“ z roku 1999. V tomto období se snaží vyrovnat se srbskými mýty a velmi zřetelně dává najevo svůj nesouhlas s vývojem politické, hospodářské a celkové společenské situace v zemi.

Do druhého období spadají hry „*Supermarket, mýdlová opera*“, kterou autorka napsala v roce 2001 a hra „*Amerika, druhý díl*“ z roku 2003. Druhé období autorčiny tvorby se vyznačuje výraznou proměnou. Přestává se orientovat na problematiku

odehrávající se uvnitř Srbska. V první hře tohoto období se vrací k tématu srbského emigranta a jeho pozici v nové společnosti. Toto téma se poprvé objevilo v jejím debutu „*Bělehradská trilogie*“. V „*Americe, druhý díl*“ jde ještě dále a zcela opouští obvyklý okruh hrdinů pocházejících ze Srbska a zaměřuje se na současného člověka západního světa. V oblouku svého díla i Biljana Srbljanović dospívá ke zjištění, že nejvlastnějším tématem dramatu jsou individuální lidské osudy a nikoliv principy, které je řídí.

Na první pohled každá z her Biljany Srbljanović má svou osobitou, odlišnou dramatickou formu. V každé z nich předkládá odlišnou kompozici výstavby děje. Způsob, jakým přistupuje k zobrazení reality, je případ od případu rozdílný. I přesto můžeme postihnout její charakteristický rukopis.

Pro Biljanu Srbljanović je typická fragmentárnost děje. V prvním autorčině dramatu „*Bělehradská trilogie*“ je děj vystavěn ze tří příběhů, které na sebe volně navazují a spojuje je krátký závěrečný výstup o několika větách. V druhém dramatu „*Rodinné příběhy*“ kombinuje propojení jednotlivých příběhů s jednou celistvou dějovou linií. Třetí drama „*Pád*“ je již řadou obrazů na sebe logicky navazujících. Čtvrté drama „*Supermarket, mýdlová opera*“ je také vystavěn z obrazů jdoucích po sobě, ale logický sled těchto obrazů je narušen principem opakování. Děj se po první třetině zasekne a stále se opakuje jeden den a stejné situace s nepatrnými obměnami, aby vyvrcholily ve dvojím závěru hry. V posledním dramatu, které bylo analyzováno, je patrný opětovný návrat k logice na sebe navazujících obrazů, bez jakýchkoliv zcizovacích efektů. Vývoj kompozice tedy směřoval od uzavřených příběhů přes větší dramatické situace k jednotlivým obrazům, které na sebe navazují.

Syžetová linie, která spojuje jednotlivá dramata je téma emigrace, které se v různých podobách objevuje ve všech hrách. V některých dramatech je na toto téma kladen velký důraz, jako například v „*Bělehradské trilogie*“, kde je vlastně tématem hlavním. Ve dramatech „*Supermarket*“ a „*Amerika*“ se jedná spíše o témata související s určitými následky emigrace. Jako okrajové téma se emigrace objevuje i v „*Rodinných příbězích*“. V „*Pádu*“ chtějí hrdinové v jednu chvíli emigrovat, aby utekli před následky svých činů. Na téma emigrace se nabalují další související témata a motivy jednání hrdinů, která se stávají určitým charakteristickým rysem pro autorčina dramata.

Pokud chceme zkoumat, jaký typ hrdiny je pro tvorbu Biljany Srbljanović typický, musíme se vrátit k členění její tvorby. V první fázi autorčiny tvorby převládá jakýsi kolektivní hrdina. Vždy jde o určitý vzorek srbského národa, v kterém je zastoupena mladá a střední generace. Těmto postavám odpovídá i jazyk, jakým se vyjadřují, gesta a fyzický projev. Jazyk, kterým postavy hovoří, je jazykem městského člověka. Živým, moderním jazykem s jeho specifiky, které slouží k dotvoření charakteru postav nebo navození atmosféry. Například v *„Bělehradské trilogii“*, používá autorka k charakterizaci generace, o níž pojednává druhý příběh této hry, slovní hříčku tzv. „šatrovačku“. Šatrovačka znamená přehazování písmen a čtení slov pozpátku. Jakási komolenina srbsštiny, kterou si vymysleli mladí, aby jim rodiče nerozuměli.

Odlisný typ hrdiny nastupuje ve druhé fázi autorčiny tvorby. V tomto období se dramatickým hrdinou stává zralý muž mezi čtyřicátým a padesátým rokem. Osamělý, nezralý člověk, který ztrácí identitu a není schopen se začlenit do společnosti. Hrdina hry *„Supermarket“* se ještě snaží vybojovat si své místo ve společnosti, ačkoliv jeho boj vypadá jako boj s větrnými mlýny. Přesto ho na konci ještě čeká alespoň příslib naděje. Hlavní hrdina druhého dramatu *„Amerika, druhý díl“* rezignoval již na počátku své krize. Jeho pokusy změnit svou životní situaci jsou nepatrné a ve své podobě vyznějí zcela trapně. Tohoto hrdinu v závěru nečeká nic než prázdnota a smrt. Vývoj charakterů a osudů dramatických hrdinů v druhé části tvorby Biljany Srbljanović působí skeptickým dojmem.

Biljana Srbljanović se velmi často nechává inspirovat jinými dramatickými a uměleckými díly. I tyto vlivy lze rozdělit do dvou skupin. První skupinu tvoří vlivy pocházející z oblasti balkánské dramatiky a spadají sem dramatická díla současných autorů ze zemí bývalé Jugoslávie. Tyto inspirace autorka uplatňuje zejména při charakterizaci postav. Často se inspiruje určitým názorem na skutečnosti ovlivňující krizi současného člověka.

Do druhé skupiny vlivů a inspirací bychom mohli zařadit autory existenciální a absurdní dramatiky a román *„Amerika“* Franze Kafky. Srbská dramatika tradičně navazuje na autory absurdní dramatiky, především Samuela Becketta a Eugena Ionesca. U Biljany Srbljanović se tyto vlivy projeví po formální stránce například ve struktuře kompozice děje ve hře *„Supermarket“* nebo použitím nahrávacích pásek

telefonního záznamníku jako vyjadřujícího prostředku a zároveň zcizovacího efektu ve hře „*Amerika, druhý díl*“. Po obsahové stránce se autorka blíží absurdní dramatice zachycováním absurdnosti situací, v nichž se její hrdinové ocitají a nemohou z nich žádným způsobem uniknout. Ať jsou to hrdinové třetího příběhu „*Bělehradské trilogie*“, kteří utekli z Bělehradu před následky srbského ultranacionalismu a ten je dohonil v té nejprimitivnější podobě v Hollywoodu nebo předčasně dospělé děti „*Rodinných příběhů*“ zabíjející své rodiče stále dokola.

V kapitole, která se zabývá těmito vlivy je rovněž patrné využití grotesky a grotesknosti v díle Biljany Srbljanović. Svět, který zobrazuje autorka ve svých dramatech, je groteskním světem. Groteska se stala jejím vyjadřovacím prostředkem. Pomocí groteskní nadsázky, groteskního zkřivení reality odráží obraz situace společnosti s níž nesouhlasí a kritizuje ji.

S využíváním grotesky jako vyjadřovacího dramatického prostředku souvisí i žánrový synkretismus typický pro autorčinu tvorbu. Její hry se pohybují na pomezí komického a vážného. Žánr, s kterým autorka převážně pracuje je tragikomedie.

V dramatech Biljany Srbljanović převládá boj člověka s mechanismy společnosti a neporazitelným kolosem historie. Autorka se ve svých dramatech zabývá srbskými národními otázkami a společensko-politickými vlivy. Tyto aspekty utvářejí klima pro hrdiny jejích dramát. I když je nutné podotknout, že mezním dílem v němž se autorka přestává omezovat pouze na srbskou tematiku je „*Amerika druhý díl*“. V tomto dramatu Biljana Srbljanović svou pozornost obrací na současného člověka bez ohledu na národnost.

Biljana Srbljanović se k významnému modernímu srbskému dramatu řadí také způsobem, jakým zachycuje bezprostřední události, které se dějí v té nejaktuálnější přítomnosti. Forma jejích dramát svou roztržitostí a fragmentárností děje jakoby odpovídá dnešnímu způsobu života a vnímání informací. Její dramata se především obracejí k městskému člověku, který je deprimovaný, frustrovaný a osamělý a jehož nahlížení věcí je plné krutého cynismu. Jako každý dobrý dramatický autor se snaží nalézt v člověku to neurčitelné a nepoznatelné. Tyto skutečnosti jí spojují nejen s moderní srbskou dramatikou, ale i s evropským současným dramatem.

9 Resumé

Analýza tvorby Biljany Srbljanović v letech 1996 – 2003.

Předmětem diplomové práce je analýza tvorby současné srbské dramatičky Biljany Srbljanović (*1970). Dramatička v letech 1991 – 1996 vystudovala Fakultu dramatických umění v Bělehradě obor dramaturgie. Fakultu ukončila diplomovou prací, jejímž tématem bylo drama „*Bělehradská trilogie*“ („*Beogradska trilogija*“ – 1996). Biljana Srbljanović je autorkou dramat „*Rodinné příběhy*“ („*Porodične priče*“ – 1998), „*Pád*“ („*Pad*“ – 1999), „*Supermarket, mýdlová opera*“ („*Supermarket, soap opera*“ – 2001), „*Amerika, druhý díl*“ („*Amerika, drugi deo*“ – 2003). Za svou tvorbu získala řadu významných domácích ocenění mezi něž patří ceny Sterijino Pozorje.

Autorce se mezi lety 1998 – 2000 podařilo proniknout na evropské německy hovořící scény. Dramata Biljany Srbljanović byla vydána a uvedena v padesáti domácích i zahraničních divadlech. Jako první zahraniční autor získala v roce 1999 ocenění Ernesta Tollera.

Tvorbu Biljany Srbljanović lze rozdělit do dvou období. První období začíná autorčiným debutem „*Bělehradská trilogie*“ a končí rokem 1999 dramatem „*Pád*“. Do druhého období spadají zbylé dvě hry „*Supermarket*“ a „*Amerika*“.

Dramata, která patří do prvního období autorčiny tvorby, se zabývají tématy souvisejícími s vývojem politické situace v bývalé Jugoslávii, následně Srbské republiky a důsledky Miloševićova režimu. Biljana Srbljanović demytizuje srbské nacionální mýty přetrvávající staletí v balkánské patriarchální společnosti. Mezi tyto mýty se řadí, například mýtus o povinnosti matky rodit syny a vychovávat z nich vojáky. S pádem Miloševićova režimu toto období končí.

Druhé období dramatické tvorby Biljany Srbljanović se vyznačuje přechodem k univerzálnějšímu tématu. Ve svých dramatech se zabývá problematikou ztráty identity dnešního západního člověka a neschopnosti zařadit se do společnosti.

Dramatička Biljana Srbljanović v současné době patří již mezi zavedené a uznávané srbské současné dramatiky. Její tvorba zaujímá v tradici současné poválečné srbské dramatiky významné místo.

10 Resumé en

Analysis of Dramatic Works of Biljana Srbljanović between the Years 1996 – 2003.

The object of my MA thesis is the analysis of works by the contemporary Serbian playwright Biljana Srbljanović (*1970). She graduated in dramaturgy at the Faculty of Dramatic Arts in Belgrade between the years 1991 – 1996. Her MA thesis was her very own drama called *"Beograd trilogy"* („Beogradska trilogija”). Biljana Srbljanović is the author of such plays as *"Family Tales"* („Porodične priče” – 1998), *"The Fall"* („Pad” – 1999), *"Supermarket, a Soap Opera"* („Supermarket, soap opera” – 2001), *"America, Part Two"* („Amerika, drugi deo” – 2003). She received many prestigious domestic awards including the Sterijino Pozorje Award.

She managed to get accepted with German speaking audiences on German stages between the years 1998 – 2000. Biljana Srbljanović’s dramas were published and produced in more than fifty domestic and foreign theaters. As the first foreign author she received the Ernest Toller Award in 1999.

The works by Biljana Srbljanović can be divided into two periods. The first begins with her debut *"Beograd trilogy"*, and ends in 1999 with *"The Fall"*. The second period is distinguished by the two remaining dramas *"Supermarket"* and *"America"*.

Thematically the first plays discuss the political situation in former Yugoslavia, subsequently in the Republic of Serbia, and nonetheless also the results of Milosevic’s regime. Biljana Srbljanović de-mystifies Serbian national myths which have lasted for centuries in the patriarchal Balkan society. Such myths for example include the obligation of mothers to give birth to sons and bring them up as soldiers. This period ends with the fall of Milosevic’s regime.

The second stage of the works of Biljana Srbljanović can be defined by overlapping into more universal themes and motives. In her plays she is interested in the loss of identity of the contemporary western individual, and his/her inability to become a valuable member of society.

The playwright Biljana Srbljanović currently is one of the most well known and reputable Serbian authors. Her work represents an important milestone in the contemporary post-war Serbian drama.

11 Přílohy

11.1 Dostupný soupis prací Biljany Srbljanović a jejich vydání

Hry:

„Beogradska trilogia“ („Bělehradská trilogie“, 1996).

„Porodične priče“ („Rodinné příběhy“, 1998).

„Pad“ („Pád“, 1999).

„Supermarket, soap opera“ („Supermarket, mýdlová opera“, 2001).

„Amerika, drugi deo“ („Amerika, druhý díl“, 2003).

„Skakavci“ („Kobylky“, 2005).

SRBLJANOVIĆ, Biljana. Beogradska trilogija. Beograd: Jugoslovensko Dramsko Pozorište; Ars Dramatica 61, 1997.

SRBLJANOVIĆ, Biljana. Pad. Beogradska trilogija. Porodične priče. Beograd: Otkrovanje, 2000.

SRBLJANOVIĆ, Biljana. Nove drame. Amerika drugi deo. Supermarket-soap opera. Beograd: Otkrovanje, 2004.

SRBLJANOVIĆ, Biljana. Rodinné příběhy. Přeložila Vladislava FEKETE. Banská Bystrica: Drewo a Srd, máj 2002.

11.2 Dostupné kritické ohlasy na tyto práce.

KIRILOVIĆ, Branka. Nevolim da ljudi čitaju to što pišem. Intervju s Biljanom Srbljanović. In Scena: časopis za pozorišnu umetnost, [online]. Novi Sad 2003, b. 4-5, g. XXXIX, jul-octobar. Dostupné z: <<http://www.pozorje.org.yu/scena/scena4503/17.htm>>

LAZIN, Miloš. Otkud uspeh Biljane Srbljanović? In Scena: časopis za pozorišnu umetnost, [online]. Novi Sad 2005, b. 1. Dostupné z: <<http://www.pozorje.org.yu/scena/scena-teatron/6.htm>>

SADOWSKA GUILLON, Irené. Kad san postane košmar. In Scena: časopis za pozorišnu umetnost [online], Novi Sad 2004, b. 4, g. XL, oktobar-decembar. Dostupné z: <<http://www.pozorje.org.yu/scena/scena404/16.htm>>

ĐILAS, Ivana. Fenomen Srbljanović. In Scena: časopis za pozorišnu umetnost, Novi Sad 2002, b. 2, g. XXXVIII, s. 25 - 26.

11.3 Soupis inscenování her v zahraničí.

Přehled provedení dramatických děl Biljani Srbljanović, dle údajů zpracovaných Petarem Marjanovićem¹⁶¹, které mu dodala sama autorka a publicista Miloš Lazin. Ve svém přehledu uvádí státy a v závorce počet divadel, v kterých byly hry uvedeny.

„Bělehradská trilogie“:

„Alžír (1), Německo (9), Austrálie (1), Rakousko (2), Belgie (2), Bosna a Hercegovina (1), Bulharsko (1), Kanada (1), Dánsko (1), Spojené státy Americké (1), Francie (1), Velká Británie (1), Itálie (1), Kazachstán (1), Luxemburg (1), Makedonie (1), Malta (1), Polsko (1), Švédsko (1), Švýcarsko (1)“.

„Rodinné příběhy“:

„Německo (28), Rakousko (3), Belgie (1), Bosna a Hercegovina (1), Bulharsko (1), Chile (1), USA (4), Finsko (1), Francie (4), Maďarsko (1), Izrael (1), Itálie (1), Makedonie (1), Nizozemí (1), Polsko (1), Portugalsko (1), Rumunsko (1), Rusko (2), Slovinsko (1), Švédsko (1), Španělsko (2), Švýcarsko (2)“.

„Pád“:

Francie (1), Rakousko (1).

„Supermarket“:

„Německo (5), Belgie (1), Francie (1), Itálie (1), Maďarsko (1), Polsko (1), Švýcarsko (1)“.

„Amerika drugi deo“:

„Rakousko (1), Francie (1), Portugalsko (1), Německo (4), Belgie (1)“.

„V zemích východního bloku (Polsko, Česko, Slovensko a Bulharsko) bylo provedeno více než deset nepříhlášených produkcí, které nejsou zahrnuty do tohoto přehledu. V některých zemích jsou díla přeložená a vydána, avšak nejsou inscenována. Do přehledu nejsou zahrnuté studentské a amatérské produkce, které byly provedeny v Německu, Rakousku a Francii“.

¹⁶¹ MARJANOVIĆ, Petar. Mala istorija srpskog pozorišta 13. – 21. vek. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine, 2005, s. 458 – 459.

11.4 Soupis inscenací v Česku a kritické ohlasy

V Česku byla nastudována a provedena pouze jedna hra Biljany Srbljanović.

Jedná se o drama „*Porodične priče*“ („*Rodinné příběhy*“).

V roce 2001 uvedli inscenaci „*Rodinné příběhy*“ studenti pražské DAMU 2001, v rámci studentského festivalu Zlomvaz. Hru přeložil Marko Ivanović. Inscenaci režíroval Thomas Zielinski. Hudbu komponoval Marko Ivanović. Hráli: Naděžda (Markéta Coufalová), Vojin (Petr Lněnička), Milena (Jitka Nerudová), Andrija (Michal Novotný).¹⁶²

Tuto inscenaci převzal v sezóně 2001/2002 divadelní spolek Kašpar a zařadil ji do repertoáru Divadla v Celetné.¹⁶³

Kritické ohlasy na tuto inscenaci:

[JM]. Jen když to řachne. In *Babylon*. 28.5.2001, roč. 10, č. 9, s. 6.

MACHALICKÁ, Jana. Kruté hry na maminku a tatínka. In *Lidové noviny*, 22.6.2001, roč. 14, č. 145, s. 21, 1 fot.

KRÁL, Karel Moralita, nebo potěšení ze zkázy. In *Svět a divadlo*, 2001, roč. 12, č. 5, s. 151-153, 1 fot.

VOKÁČ, Tomáš. Rodinné příběhy nejen v Srbsku. In *Obratel*, 20.5.2001, č. 3, s. 9 - 10, 2 fot.

BOHUTÍNSKÁ, Jana. Srbská dramatička v české premiéře. In *Divadelní noviny*, 3.4.2001, roč. 10, č. 7, s. 7, 1 fot.

¹⁶² Program divadla Disk (divadelní studio DAMU) období květen 2001, s.2

¹⁶³ Program k obnovené premiéře inscenace *Rodinné příběhy* pod záštitou divadelního spolku Kašpar v sezóně 2001/2002.

12 Literatura a prameny

12.1 Literatura

BATAKOVIĆ, Dušan, T. a kol. Nova istorija srbskog naroda. Beograd: Naš dom, 2002.

ČERMÁK, Josef. K překladu Kafkova románu. In KAFKA, Franz. Nezvěstný (Amerika). Praha: Melantrich, 1990.

Diderot. Velká všeobecná encykloedie, I, a-bag, Praha: Diderot 2000

DODER, Duško – BRANSONOVÁ, Louise. Milošević vítězný architekt války. Praha: Práh, 2000.

DOROVSKÝ, Ivan. Dramatické umění jižních Slovanů. Brno: Masarykova Univerzita, Filozofická fakulta, 1995.

ESSLIN, Martin. Podstata, tradice a smysl absurdního divadla. Kapitoly z knihy Absurdní divadlo. Překlad: L. Štukavec. Praha: Státní pedagogické nakladatelství 1966.

JENÍKOVÁ, Anna. Srbsko-český a česko-srbský slovník. Praha: Leda, 2002

JEZERKOVIĆ, Vesna - JOVANOVIĆ, Svetislav. Predsmrtna antologija najnovije srpske drame (1995 – 2005), Novi Sad: Sterijino Pozorje, 2006.

KAFKA, Franz. Nezvěstný (Amerika). Překlad: Josef Čermák. Praha: Melantrich, 1990.

KAYSER, Wolfgang. Pokus o definici podstaty pojmu grotesknosti. Překlad Ivan Dubský. In Divadlo č. 5, 1964

KOVAČEVIĆ, Dušan. Balkánský špión a jiné drámy. Překlad: Ján Jankovič. Novi Sad: Obzor; Bratislava: Juga, 1991.

LEBOVIĆ, Djordje – OBRENOVIĆ, Alexandar. Nebeský oddiel Překlad: Andrej Vrbacký. Martin: Osveta, 1958.

MARJANOVIĆ, Petar. Mala istorija srpskog pozorišta 13. – 21. vek. Novi Sad: Pozorišni muzej Vojvodine, 2005.

PANTIĆ, Mihajlo (ed.). Malá Krabička, 100 nejkratších srbských povídek 20. století. Překlad: Ivan Dorovský a kol. Boskovice: Albert, 2002.

PELIKÁN, Jan a kol. Dějiny Srbska. Dějiny států. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2004.

PAVIS, Patrice. Divadelní slovník. Překlad: Daniela Jobertová. Praha: Divadelní ústav, 2003.

POPOVIĆ, Alexandr. Razvojni put Bore Šnajdra, Sterijino Pozorje, Novi Sad 1967.

SIMOVIĆ, Ljubomir. Drame. Beograd: Beogradski Izdavačko-Grafički Zavod, 1984.

SRBLJANOVIĆ, Biljana. Beogradska trilogija. Beograd: Jugoslovensko Dramsko Pozorište; Ars Dramatica 61, 1997.

SRBLJANOVIĆ, Biljana. Pad. Beogradska trilogija. Porodične priče. Beograd: Otkrovanje, 2000.

SRBLJANOVIĆ, Biljana. Nove drame. Amerika drugi deo. Supermarket-soap opera. Beograd: Otkrovanje, 2004.

SRBLJANOVIĆ, Biljana. Rodinné príbehy. Přeložila Vladislava FEKETE. Banská Bystrica: Drewo a Srd, máj 2002.

STAMENKOVIĆ, Vladimir (ed.). Savremena drama I. Drama 20. Beograd: Nolit, 1987.

STAMENKOVIĆ, Vladimir (ed.). Savremena drama II. Drama 21. Beograd: Nolit, 1987.

STAMENKOVIĆ, Vladimir. Pogovor. Pogled na zapad: kritika ostvaranje utopije. In SRBLJANOVIĆ, Biljana. Nove drame. Beograd: Otkrovanje, 2004.

STAMENKOVIĆ, Vladimir. Pogovor. Pojačana svest o savremenosti. In SRBLJANOVIĆ, Biljana. Pad. Beogradska trilogija. Porodične priče. Beograd: Otkrovanje, 2000.

ŠESTÁK, Miroslav a kol. Dějiny Jihoslovanských zemí. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1998.

WOLLMAN, Frank. Srbochorvatské drama. Přehled vývoje do války. Bratislava: Filosofická fakulta univerzity Komenského, 1924.

WOLLMAN, Frank. Dramatika Slovanského jihu. Praha: Slovanský ústav, 1930.

WOLLMAN, Frank. Slovinské drama. Bratislava: Filosofická fakulta univerzity Komenského, 1925.

Základní pojmy divadla, teatrologický slovník. heslo Moralita. Praha: Nakladatelství Libri a Národní divadlo, 2004.

12.2 Periodika

MILOSAVLJEVIĆ, Alexandar. Srbové jsou již dávno mrtví. Současné srbské drama a divadlo. Překlad: Petra VACHUNOVÁ. In Divadelní noviny, 24.6.2003, roč. 12, č. 13, s. 13.

HUBAČ, Željko. Zamračeno. Překlad: Iva Plešingrová. In Svět a divadlo, 1999, roč. 10, č. 6., s. 140 –145.

MEDENICE, Ivan. Změny a záměny aneb Divadlo v Jugoslávii na sklonku 90. let. Překlad: Sodja ZUPANC – Radka HEJTMÁNKOVÁ. In Svět a divadlo, 1999, roč. 10., č. 5, s. 7 – 14.

[JM]. Jen když to řachne. In Babylon. 28.5.2001, roč. 10, č. 9, s. 6.

MACHALICKÁ, Jana. Kruté hry na maminku a tatínka. In Lidové noviny, 22.6.2001, roč. 14, č. 145, s. 21, 1 fot.

KRÁL, Karel Moralita, nebo potěšení ze zkázy. In Svět a divadlo, 2001, roč. 12, č. 5, s. 151-153, 1 fot.

VOKÁČ, Tomáš. Rodinné příběhy nejen v Srbsku. In Obratel, 20.5.2001, č. 3, s. 9 - 10, 2 fot.

BOHUTÍNSKÁ, Jana. Srbská dramatička v české premiéře. In Divadelní noviny, 3.4.2001, roč. 10, č. 7, s. 7, 1 fot.

Program divadla Disk (divadelní studio DAMU) období květen 2001.

Program k obnovené premiéře inscenace Rodinné příběhy pod záštitou divadelního spolku Kašpar v sezoně 2001/2002.

ĐILAS, Ivana. Fenomen Srbljanović. In Scena: časopis za pozorišnu umetnost, Novi Sad 2002, b. 2, g. XXXVIII, s. 25 - 26.

PAŠIĆ, Feliks. Pisanje kao muka (razgovor s Biljanom Srbljanović). In Teatron Časopis za pozorišnu umetnost, jun 2003, b.123, g. XXVIII.

12.3 Elektronické dokumenty a citace z internetu

Savremena srpska drama [online] Savremena srpska drama 20/2004, Beograd: Udruženje dramskih pisaca. Dostupný z: <http://drama.org.yu/ssd_20.html>

Hrvatski centar ITI – UNESCO. [online]. Hrvatska drama. Tomislav Zajec. [cit. 24.4.2007] Dostupné z: <<http://www.hciti.hr/arhiva/drama/zajec.html>>

JEZERKIĆ, Vesna - JOVANOVIĆ, Svetislav (ed.). Predsmrtna mladost: antologija najnovije srpske drame (1995 – 2005). [cit.25.3.2007]. Dostupné z: <<http://www.pozorje.org.yu/izdavastvo.htm>>

KRALICEK, Wolfgang. Bulevarski Kafka – Biljna Srbljanović: God Save America (Akademitheater). Theater heute, januar 2005. In 50. Sterijino Pozorje 2005 [online]. Dostupné z: < <http://www.pozorje.org.yu/2005/predstava8.htm>>

LAZIN, Miloš. Otkud uspeh Biljane Srbljanović? In Scena: časopis za pozorišnu umetnost [online], Novi Sad 2005, b. 1, g. XLI. Dostupné z: <<http://www.pozorje.org.yu/scena/scena-teatron/6.htm>>

NIEDERMAYER, Cornelia. Identitet se plaća novcem. Der Standard, Beč. In 50. Sterijino Pozorje 2005 [online]. Dostupné z: <<http://www.pozorje.org.yu/2005/predstava8.htm>>

ROMČEVIĆ, Nebojša. Osvajanje slobode ili strogo kontrolisana pobuna? In Scena: časopis za pozorišnu umetnost [online], Novi sad 2005, b.1, g. XLI. Dostupné z: <<http://www.pozorje.org.yu/scena/scena-teatron/2.htm> >

SADOWSKA GUILLON, Irené. Kad san postane košmar. In Scena: časopis za pozorišnu umetnost [online], Novi Sad 2004, b. 4, g. XL, oktobar-decembar. Dostupné z: <<http://www.pozorje.org.yu/scena/scena404/16.htm>>

VOLEK, Jaromír. Mýdlová opera (Soap opera). Revue pro Média, časopis pro kritickou reflexi médií [online], č.1, 12/2001, s.98. Dostupné z:

<http://fss.muni.cz/rpm/Revue/Heslar/mydlova_opera.htm>

DRAGANIĆ, Jovan. Dobro skrojeno odelo. NIN [online]. NIN. Beograd, b. 2714, 3.1. 2003. Dostupné z: <<http://www.nin.co.yu/2003-01/03/26628.html>>

MEDENICA, Ivan. Smarad treba odterati. Intervju: Biljana Srbljanović. Vreme, č. 497, 15.6.2000. [online] [cit. 10.11.2006]. Dostupné z: <http://www.vreme.com/arhiva_html/497/13.html>

VUKADINOVIĆ, Maja. Biljana Srbljanović: Čím dodže nova vlast, preći ću u opoziciju. Glas Javnosti [online]. Dostupné z :<<http://arhiva.glas-javnosti.co.yu/arhiva/2000/09/28/srpski/K00092701.shtm>>

ČIRIĆ, Sonja. Intervju – Biljana Srbljanović: Ožiljci na svima. Nedeljnik Vreme [online]. Vreme, b. 748, 5. maj. 2005. Dostupné z: <<http://www.vreme.com/cms/view.php?print=yes&id=414830>>

DERE TIĆ, Jovan: Kratka istorija srpske knjizevnosti. Posle ratna kniževnost, XII. In Projekat Rastko Biblioteka srpske kulture[online]. 28.1.2007. Dostupné z:<http://www.rastko.org.yu/knjizevnost/jderetic_knjiz/jderetic-knjiz_12_c.html>

Zvezdara teatar. Glumci i autori. Dušan Kovačević. Dostupné z:<http://www.zvezdarateatar.co.yu/glumci/dusan_kovacevic.htm>

Jugoslovensko Dramsko Pozorište. Predstave [online]. Dostupné z: <<http://www.jdp.co.yu/predstave/main.html>>

Wikipedia, The free encyklopedie [online]. Heslo mýdlová opera. Dostupné z: <http://cs.wikipedia.org/wiki/M%C3%BDdlov%C3%A1_opera>

The free encyclopedia [online]. Wikipedia, The free encyclopedia, article Biljana Srbljanović. Dostupný z: <http://en.wikipedia.org/wiki/Biljana_Srbljanovi%C4%87>

Sterijino pozorje [online] Festival nacionalne drame. Dostupné z:

<<http://www.pozorje.org.yu/festcentar.htm>>

43. Sterijino Pozorje 1998 [online]. Arhiva Sterijino pozorje. Nagrade 1998.

Dostupné z: <<http://www.pozorje.org.yu/arhiva/nagrada1998.htm>>

49. Sterijino Pozorje 2004 [online]. Arhiva Sterijino pozorje. Nagrade 2004.

Dostupné z: <<http://www.pozorje.org.yu/2004/sterijinenagrade.htm#1>>

51. Sterijino Pozorje 2006 [online]. Arhiva Sterijino pozorje. Nagrade 2006. Dostupný

z: <<http://www.pozorje.org.yu/2006/ziri.htm>>

