

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE
Filozofická fakulta
Katedra jihoslovanských a balkanistických studií

DIPLOMOVÁ PRÁCE
Jakub Novosad

**TÉMA NÁSILÍ V SOUČASNÉM SRBSKÉM DRAMATU
(1996 - 2009)**

**THE THEME OF VIOLENCE IN CONTEMPORARY SERBIAN
DRAMA (1996–2009)**

Praha 2011

Vedoucí práce: PhDr. Jaroslav Otčenášek, Ph. D.

Děkuji panu PhDr. Jaroslavu Otčenáškoví, Ph.D., za jeho rady a vydatnou pomoc při vedení diplomové práce.

Dále bych rád poděkoval paní Irině Kikićové z Muzea divadelního umění v Bělehradě za její ochotnou snahu získat jinak nedostupné materiály, pánům Slavoljubovi Stankovićovi, Srdjanovi Srdićovi a Aleksandrovi Arsenićovi, paní Tamaře Krstićové a především Uglješovi Šajtincovi a Mileně Markovićové za jejich podnětné připomínky.

Prohlašuji, že jsem diplomovou práci vypracoval samostatně, že jsem řádně citoval všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 20. 8. 2011

.....

Jakub Novosad

Abstrakt:

Práce podává nárys vývoje srbského divadla a dramatu od 2. poloviny 20. století dodnes a definuje východiska současné srbské dramatiky. Její charakteristiky i specifika popisuje na základě rozboru konkrétních dramatických děl. Přitom důraz je kladen jednak na přelomové divadelní události 80. a 90. let 20. století, jednak na významné dramatické osobnosti sledovaného období druhé poloviny 20. století. Práce obsahuje detailní základní rozbor tří výrazných textů novodobé srbské dramatické literatury.

Klíčová slova:

Srbské divadlo, srbské drama, násilí, nacionalismus, angažované umění, současná tvorba, Srbljanovićová, Šajtinac, Markovićová

Abstract:

The work provides summarized delineation of the development of Serbian theater and drama from 2nd half of the 20th century till now and still defines the bases of contemporary Serbian dramatic works. It describes its characteristics and specifics based on the analysis of specific dramatic works. The emphasis is both on a breakthrough events theatrical of 80's and 90's of the 20th century also on the major dramatic figures of the period of the late 20th century. The work contains a detailed analysis of the three key texts of modern Serbian dramatic literature.

Keywords:

Serbian theater, Serbian drama, violence, nationalism, engaged art, contemporary work, Srbljanović, Šajtinac, Marković

OBSAH:

1. ÚVOD.....	6
2. SRBSKÉ DIVADLO A DRAMA OD KONCE 2. SVĚTOVÉ VÁLKY DO ZAČÁTKU DEVADESÁTÝCH LET 20. STOLETÍ.....	8
2.1. Vzrůstající úloha historické a patriotské tematiky v dramatech 80. let.....	13
2.2. Jiné autorské přístupy v dramatech 80. let 20. století.....	17
3. SRBSKÉ DIVADLO A DRAMA V DEVADESÁTÝCH LETECH 20. STOLETÍ A NA ZAČÁTKU 21. STOLETÍ	20
3.1. Srbské drama začátku 21. století.....	31
3.2. BILJANA SRBLJANOVIĆOVÁ.....	34
3.2.1. Rodinné příběhy.....	35
3.3. UGLJEŠA ŠAJTINAC.....	37
3.3.1. Huddersfield.....	38
3.4. MILENA MARKOVIĆOVÁ.....	41
3.4.1. Pavilony.....	42
4. ZÁVĚR.....	45
Seznam použité literatury.....	49

1. ÚVOD

Balkán se vždy řadil mezi sociopoliticky nestálé oblasti a jeho dějiny jsou pro tuto svou dynamičnost těžko uchopitelné dodnes. Nadto události, které v poslední dekádě 20. století formovaly balkánskou společnost a kulturu, de facto předurčují pohled na současné tamější dění. Rozpad Jugoslávie, války v Chorvatsku a Bosně a Hercegovině či bombardování Kosova a Bělehradu patří nepochybně k předním událostem nejnovější evropské historie. K poučení z podobných incidentů a k jejich následnému zhodnocení je zapotřebí získat co nejširší povědomí o dobovém kontextu; dopomoct nám k němu mimo jiného mohou též dobová umělecká díla. Cílem této práce je nahlédnout devadesátá léta v Srbsku právě odtud. Konkrétně jsem se zaměřil na současné srbské drama a jeho následnou scénickou realizaci, protože vzájemné propojení obou těchto složek k sobě neodmyslitelně patří.

Nad obecnou definicí dramatu a jeho uměleckým zařazením se sice opakovaně vedly sáhodlouhé diskuse napříč odbornou veřejností, dnes se však divadelní i literární vědci vesměs shodují, že dramatický text plnohodnotně dostává své funkci až při jevištním zpracování. Také proto hodlám na drama nahlížet nejen z literárního hlediska, ale rád bych se soustředil rovněž na podobu jeho divadelního tvaru a na následnou recepci laického i odborného publika.

Hlavním důvodem, proč jsem si vybral tuto uměleckou disciplínu, je její naprostá flexibilita. V relativně krátkém časovém úseku totiž může vytvořit široce přístupné, kontaktní a aktuální umělecké dílo, a proto má – aspoň dle mého názoru – divadelní umění ideální pozici k pohotové reakci na dění ve společnosti. Ačkoli literatura, a zejména poezie, jistě je v reflexi společnosti pohotovější, pouze divadlo má možnost podobu svého jevištního tvaru kdykoli proměnit, aktualizovat, zkrátka přizpůsobit momentální situaci. Vždy záleží jen na schopnostech, ochotě a odvaze tvůrců. V historii lze nalézt řadu příkladů, které mé tvrzení potvrzují. Například během Velké francouzské revoluce či v meziválečných letech mělo divadlo nemalou společenskou úlohu, třeba jako zdroj aktuálních informací o světě. A v Srbsku na konci 20. století je to podobné. Nastupující generace mladých dramatiků velmi ostře kritizuje sociální poměry v dobách Miloševićovy éry, dramátům těchto autorů je kromě obdobné typologizace postav společný hlavní jmenovatel, kterým je násilí exponované ve všech svých podobách. Na rozdíl od jejich zahraničních vrstevníků však nikdo ze zdejších dramatiků toto téma prvoplánově nevyužívá k šokování čtenáře (potažmo diváka), všudypřítomnost násilí je jednoduše součástí pokřivené reality jednajících postav. A právě tímto fenoménem bych se rád v této práci zabýval, neboť v současném světovém, natož českém dramatu bychom k tomuto proudu sotva našli rovnocennou analogii.

Práci se pro větší přehlednost snažím členit chronologicky. Některé události se ale pochopitelně prolínají, nelze se proto vyvarovat menších časových odchylek. Vzhledem k dynamice

společenských proměn v Srbsku, které se nutně projeví též v umělecké tvorbě, přihlížím také k sociálním a kulturním fenoménům provázejícím důležité momenty moderní srbské historie.

K pochopení současné srbské dramatiky je nezbytné aspoň přibližně popsat komplikovaný vývoj divadla a dramatu v této kultuře. V první kapitole **Srbské divadlo a drama od konce 2. světové války do začátku devadesátých let 20. století** se proto zaměřuji na přehled hlavních událostí, které se v tomto uměleckém odvětví v Srbsku ve sledovaném půlstoletí udály. Detailnější rozbor jednotlivých fází poválečného vývoje srbského divadelního prostředí považuji za důležitý už proto, že dramatická a divadelní tvorba tohoto období logicky v mnohém ovlivnila a formulovala také dílo umělců teprve začínajících. Mladí tvůrci na ni tak nutně ve své práci buď přímo navazují, nebo se vůči ní nějak vymezují. Někteří autoři a režiséři starší generace navíc v divadelní oblasti aktivně působí dodnes, takže aspoň základní povědomí o jejich starší tvorbě je potřebné k zorientování se v dobovém kontextu.

V podobném duchu pokračuji také v následující kapitole **Srbské divadlo a drama v devadesátých letech 20. století a na začátku 21. století** s tím, že na počátku nového milénia se zaměřuji už jen na dramatickou literaturu. Přestože rovněž v těchto letech se jistě objevilo nemálo inscenací, jejichž kvalita a význam jsou již časem prověřené, zastávám názor, že jejich komplexní shrnutí je, vzhledem k objemu dané materie, tématem dalece přesahujícím možnosti mé práce. Namísto toho na konci kapitoly raději detailněji rozebírám a přibližuji konkrétní jednotlivá díla vybraných autorů, která svou kvalitou, ohlasem nebo věhlasem přesáhla obvyklé, snadno představitelné divadelní standardy. Byť ovšem současně je třeba přiznat, že rozhodnutí, kterými texty se budu podrobněji zabývat, bylo do jisté míry subjektivní. K pochopení stavu současné srbské dramatiky by nakonec jistě posloužily také jiné hry. Kterýkoli výběr věnující se stejnému tématu tak nutně bude originálním výkladem současné srbské dramatiky – a v tomto přispění k pluralitě výkladu je každý takový výběr nakonec nejcennější. Ten svůj jsem se pokusil přizpůsobit potřebám této práce, přičemž jsem přihlížel k pozici jednotlivých autorů v současném srbském dramatu. Snažil jsem se zohlednit rovněž dostupnost dramát a jejich překladů v českém prostředí. Až na jednu výjimku jsou tedy všechny rozebírané texty přeložené do češtiny, což má výrazně pomoci těm čtenářům této práce, kteří srbštinu neovládají.

2. SRBSKÉ DIVADLO A DRAMA OD KONCE 2. SVĚTOVÉ VÁLKY DO ZAČÁTKU DEVADESÁTÝCH LET 20. STOLETÍ

V 2. polovině 20. století prošlo divadelní umění v Srbsku velkým rozvojem. Vláda od počátku podporovala výstavbu nových divadelních scén, a tak již v roce 1947 bylo vybudováno coby hlavní reprezentativní divadelní centrum poválečné Jugoslávie v Bělehradě na podnět **BOJANA STUPICI** (1910–1970)¹ **Jugoslovensko dramsko pozorište** (dále jen JDP), v témže roce se ve stejném městě dočkalo založení i **Beogradsko dramsko pozorište** (BDP). Vznikla tak nezbytná umělecká alternativa pro do té doby dominantní Národní divadla v Bělehradě a Novém Sadě.

Stupica se rozhodl postavit základy dramaturgie JDP především na kvalitních dílech předních klasiků světového dramatu (např. Čechovových, Racinových, Molièrových, Shakespearových, ale už i Shawových či Ibsenových), jako zkušený režisér si ovšem potrpěl na důkladná scénická zpracování. Během osmi let působení ve vedení uměleckého ředitele dokázal Stupica z JDP vytvořit divadlo, jehož věhlas dalece přesáhl hranice Jugoslávie.

Zatímco úroveň divadelních scén rostla závratnou rychlostí, domácí drama procházelo tvůrčí stagnací. Bezprostředně po 2. světové válce se totiž (podobně jako v jiných zemích Evropy) dramatici zaměřili výhradně na díla formálně a obsahově nevýrazná, jejichž hlavním cílem byla především poplatnost aktuálnímu politickému směřování Jugoslávie. Pro tyto hry jsou typické zejména dějová předvídatelnost a typologická schematičnost. Uvádění těchto textů sice splnilo svůj účel pomoci stabilizovat nový komunistický režim, po jeho upevnění ovšem začalo angažované umění ztrácet na významu. V porovnání s klasickými zahraničními dramaty totiž nemělo šanci dlouhodobě uspět, ostatně poptávka odborné kritiky i laického publika po nich brzy opadla. Prostor proto pozvolna začali dostávat prověřené domácí klasici jako **Branislav Nušić** (1864–1938), **Ivan Cankar** (1876–1918) nebo **Jovan Sterija Popović** (1806–1856). Autoři spojení s tvorbou dramatu v 50. letech následně vesměs upadli v zapomnění.² Jediní, kdo po sobě zanechali dramatická díla, která si s odstupem času udržela známku aspoň nějaké kvality, byli prozaici **Skender Kulenović** (1909–1978) a **Branko Ćopić** (1915–1984), herec **Dragutin Dobričanin** (1922–1988) a v neposlední řadě i chorvatský dramatik **Josip Kulundžić** (1899–1970).

Zásadní průlom v dramatické produkci přišel až koncem 50. a v průběhu 60. let 20. století. Poté co se Jugoslávie začátkem 50. let začala pozvolna otevírat západní Evropě a její kultuře,

1 Rodák z Lublaně patřil k nejdůležitějším postavám divadelního života západního Balkánu. Prosadil se především jako režisér a architekt (projektoval i budovu Atelje 212, viz níže; v roce 1969 vybuvoval druhou scénu JDP, která od té doby nese jeho jméno), známý byl i jako scénograf, dramaturg a univerzitní profesor. Ovlivnil dramaturgické koncepce několika důležitých divadelních scén (JDP, Národního divadlo v Lublani, Národního divadlo v Bělehradě, Atelje 212). Na jeho poválečné tvorbě se nejvíc podepsalo setkání s tvorbou Stanislavského MCHAT-u, jehož novátorské přístupy mu zcela učarovaly.

2 Například Oto Bihalji Merin (1904–1933), Čedomir Minderović (1912–1966), Ljubiša Jocić (1910–1978), herec Jovan Gec (1894–1962) nebo další.

přibyla nejen dramatikům a divadelníkům, nýbrž vlastně všem umělcům řada nových inspiračních zdrojů. Divadelní scény čím dál víc otevíraly repertoár mimo jiných rovněž dílům dobově kontroverzních autorů. Díky rozhodnutí uvádět nejnovější americká dramata prožívalo BDP dost možná nejúspěšnější období své existence. Na zdejším jevišti měli diváci možnost spatřit například nejznámější hry Arthura Millera či Tennessee Williamse, a to jen pár let po jejich vzniku.

Divadelní umění obecně vzkvétalo a konkurence mezi tvůrci rostla. Ještě víc ji umocnilo založení nové scény, dnes již legendárního divadla **Atelje 212**,³ jehož hlavní ambicí od počátku bylo zaměřit se na avantgardní a experimentální dramata. Již první premiéra tohoto divadla vzbudila kontroverzní reakce – vůbec poprvé ve východní Evropě zde bylo uvedeno *Čekání na Godota* Samuela Becketta, které pobouřilo do té doby tolerantní vládnoucí režim. Na základě příslibu vedení divadla, že se scéna nebude politicky profilovat, se nakonec vyšší stranické orgány zavázaly, že do chodu divadla nebudou výrazněji zasahovat. V následujících letech tak umělecký soubor, vedený režisérkou **MIROU TRAILOVIČOVOU** (1924–1989), ztvárnil zásadní díla moderní světové dramatiky – na scéně ožily hry Sartrovy, Genetovy, Jarryho a dalších.

Paralelně s divadly se vyvíjely také jiné divadelní instituce. V roce 1956 je v Novém Sadě u příležitosti výročí sto padesáti let od narození a zároveň výročí sta let od úmrtí srbského komediografa **Jovana Sterije Popoviće** založen soutěžní divadelní festival **Sterijino pozorje**. Hlavní ambicí zakladatelů festivalu je dlouhodobá a konstruktivní podpora rozvoje národní dramatiky a srbských (potažmo v původním celobalkánském smyslu slova jugoslávských) divadelních scén. Cíle se podařilo dosáhnout beze zbytku, z festivalu se během pětapadesáti let jeho existence stala prestižní přehlídka a dodnes patří k renomovaným událostem srbského kulturního života. Místní ocenění⁴ patří k nejpodstatnějším, na něž lze v divadle a dramatu v Srbsku dosáhnout.⁵ V rámci Sterijina pozorja mimo jiné funguje i divadelní vydavatelství, tato instituce se také dlouhodobě podílí na organizaci mezinárodních teatrologických konferencí.

Na úspěch novosadského festivalu o jedenáct let později navazuje skupina kolem zmíněné Trailovičové, a to když v Bělehradě zakládá mezinárodní divadelní festival **BITEF**.⁶ Přestože tento festival se primárně orientuje jinam než jeho konkurent (tj. na inscenace zahraničních souborů), rovněž jeho organizátorům se z něj podařilo vybudovat jeden z klíčových evropských festivalů divadla a dramatu. Výčet významných účastníků je opravdu obdivuhodný, nalézt zde lze snad všechny zásadní divadelní postavy 2. poloviny 20. století.⁷

3 Založeno 12. listopadu 1956 skupinou avantgardních umělců v čele s režisérkou Mirou Trailovičovou.

4 Každoročně se uděluje třináct cen – od té za nejlepší drama po například nejlepší divadelní kostým.

5 V porovnání s českými divadelními cenami bych Sterijino pozorje co do významu zařadil společensky někam mezi v podstatu estrádní Ceny Thálie a odborné Ceny Alfréda Radoka.

6 Beogradski Internacionalni Teatarski Festival.

7 Za všechny například Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, Samuel Beckett, Andrzej Wajda, Eugene Ionesco nebo Ingmar Bergman; z českých tvůrců potom Otomar Krejča či Jiří Menzel. Již tento letný výčet dokazuje, jak významný festival BITEF je a je snadné si představit, jaké asi možnosti při setkáních s takovými výraznými

Je tedy evidentní, že v tehdejší Srbsku díky snaze držet krok s vývojem světového divadla, odvaze nebát se experimentovat a dát šanci i neznámým talentům panovaly pro divadelní umění ideální podmínky, což se projevilo také kvalitativním vzestupem dramatické literatury. Důkazem tohoto tvrzení je zmiňovaný konec 50. let 20. století, kdy se objevoval postupně stále větší počet inscenací textů soudobých jugoslávských dramatiků, které se svou úrovní již mohly měřit i s vyspělými zahraničními produkcemi. Za přelomový text je všeobecně považováno drama *Nebeski odred* (1956, Himmel-Kommando, česky 1965, přel. Antonín Hodek), pod nímž je podepsána dvojice autorů **ALEKSANDAR OBRENOVIĆ** (1928–2005) a **ĐORĐE LEBOVIĆ** (1928–2004). Zpracování příběhu sedmi vězňů z koncentračního tábora v Osvětimi vyniká psychologizací postav a popisností prostředí, obsahové stránce vévodí téma hledání odpovědí na základní etické otázky. Hlavní postavy dostaly na vybranou – buď budou obsluhou osvětimských pecí, budou asistovat u likvidace svých spoluvězňů a prodlouží si tak život o tři měsíce, anebo budou okamžitě zastřeleni. Každého z nich vedou ke spolupráci s Němci jiné pohnutky, účel je však totožný a pochopitelný: přežít co nejdéle. Autentičnost dramatu se opírá o zážitky jednoho z autorů, Đorđe Leboviće, který v nacistickém lágru byl. Výběr témat, důsledná psychologizace postav a způsob jejich uvažování řadí text *Nebeskeho odredu* k literárnímu existencialismu, prvnímu v srbské dramatice.

Další autoři, kterým se v 60. letech 20. století podařilo zčeřit vody srbského dramatu, byli především básníci. Poetistické rysy nese drama **Savonarola i njegovi drugovi** (1965, Savonarola a jeho přátelé, česky 1982, přel. Dušan Karpatský) **JOVANA HRISTIĆE** (1933–2002). **VELIMIR LUKIĆ** (1936–1997) přispěl úspěšnou fraškou **Dugi život kralja Osvalda** (1963, Dlouhý život krále Osvalda, česky 1964, přel. Milena Kirschnerová). Do dramatické tvorby autorsky zasáhl dokonce i původně literární kritik **BORISLAV MIHAJLOVIĆ-MIHIZ** (1922–1997). Ten ve svých dílech čerpal inspiraci výhradně z národní historie a lidové poezie, příznačné pro jeho tvorbu jsou jazyková pestrost, směšné situace a humorné dialogy. Patrně nejznámější jeho hra je **Banović Strahinja** (1963). Mihajlović-Mihiz byl jako umělec všestranný a v následujících třech dekádách stál za množstvím významných kulturních počinů – mimo jiné patřil ke skupině umělců kolem Miry Trailovićové, která – jak již bylo jednou řečeno – založila BITEF i Atelje 212. V divadle se postupně začal angažovat i na jiných pozicích, uspěl jako režisér a dramaturg. Během svého působení výrazně ovlivnil kulturní dění v Srbsku, za což byl také náležitě oceňován. Jedna prestižní cena je po něm dokonce pojmenována.⁸

Zatímco zmínění autoři se proslavili primárně v jiných kulturních odvětvích, než je divadlo, a s psaním dramát jsou spojováni víceméně okrajově, **ALEKSANDAR POPOVIĆ** (1929–1996) se ve své tvorbě zaměřil výhradně na dramatickou literaturu. Zanechal za sebou rozsáhlé dílo (ostatně

divadelními tvůrci srbské kulturní veřejnosti nabízí.

⁸ Cena Borislava Mihajloviće-Mihize je udělována za dramatickou tvorbu; od prvního ročníku (2005) si získala vysokou prestiž.

je považován za nejplodnějšího srbského dramatika), v němž převládají komediální a satirické kusy, napsal však i mnoho dramát pro děti a nevyhýbal se ani vážným tématům. Od 60. let 20. století byly jeho hry hojně uváděny na předních srbských jevištích, za nejzdařilejší dramata šesté dekády jsou považována *Ljubinko i Desanka* (1964), *Čarapa od sto petlji* (1965, Ponožka se sto uzly) či *Smrtonosna motoristika* (1967). Komédie *Razvojni put Bore Šnajdera* (1967, Vývoj Bory Schneidera) dokonce v 90. letech minulého století vyhrála anketu pořádanou deníkem *Večernje novosti* o nejlepší srbský dramatický text 2. poloviny 20. století. Jako většina společensky oblíbených děl se i *Razvojni put Bore Šnajdera* dočkal filmového zpracování, podobný osud potkal i další významná srbská dramata. Prvního uvedení se drama (za vydatného přispění zmiňovaného Borise Mihajloviće-Mihize) dočkalo v Atelje 212 a inscenace hned měla u publika i kritiky nebývalý úspěch. Novátorské postupy, s nimiž Popović osvobozuje drama ze zažitých aristotelovských norem, otevřely inscenátorům možnosti experimentovat i s jevištní formou. Tento autor totiž na rozdíl od všech svých předchůdců (podobně jako jeho současníci Beckett či Ionesco) povýšil úlohu jazyka nad ostatní složky dramatu, čímž srbské divadelnictví velmi modernizoval. V rukou ambiciozních divadelníků z Atelje 212 a JDP, ovlivněných západní avantgardou, tak z jeho textů vznikala jedinečná představení, která si zcela podmanila publikum. Výjimečným stylem, vysokou stylistickou úrovní a břitkým smyslem pro humor se Popovićova tvorba vyznačovala vždy. Z děl pozdějších stojí jsou odbornou veřejností vyzdvihována především dramata *Mreščenje šarana* (1984, Tření kaprů, česky 1989, přel. Jiřina Todorová), *Bela kafa* (1990, Bílá káva) a *Tamna je noć* (1992, Temná noc).

Přestože Aleksandar Popović si již během 60. let 20. století vybuodoval pověst výsostného komediografa a mistra experimentu, během několika málo let se objevila dvojice autorů, kterým se podařilo jeho vzrůstající popularitě zdařile konkurovat. Byli to **LJUBOMIR SIMOVIĆ** (1935) a zejména **DUŠAN KOVAČEVIĆ** (1948).

První jmenovaný se sice podobně jako Hristić s Lukićem považuje v první řadě za básníka, jeho čtyři dramata jsou ovšem teatrology řazena k nejlepším dílům srbské dramatické literatury. Podobně jako jeho předchůdci se ve svých hrách zaměřuje na zpracování témat z národní historie a ústní lidové kultury. V nové interpretaci klasické bosenské balady *Hasanaginica* (1974) ironizuje tradici patriarchální společnosti. Oproti původnímu znění však tragický příběh hlavní hrdinky, která se vzepřela autoritě svého muže, Simović obohacuje o několik dalších dramatických konfliktů, čímž z původně jednoduché zápletky vytváří vícevrstevnaté drama plné aluzí na současné sociální problémy. O rok později v poetickém dramatu *Čudo u Šarganu* (1975, Zázrak v Šarganu) se mu na základě spojení dvou zdánlivě nesouvisejících příběhů daří parodovat tradiční adoraci úlohy srbské armády během 1. světové války a současně nudnou socialistickou realitu Jugoslávie 70. let 20. století. V obou textech Simović prokazuje cit pro jazyk, básnickou techniku doplňuje četnými

slovními hříčkami a nebojí se využívat slovník ulice. I proto byla jeho dramata v této době uváděna na scénách napříč celou Jugoslávií a spolu s hrami Aleksandra Popoviće patřila tehdy k nejhranějším dramatickým textům. V následujícím desetiletí napsal Simović ještě dvě dramata, těm se však budu věnovat později.

Jak již bylo naznačeno, věhlasem Simoviće překonal Dušan Kovačević.⁹ Jeho autorský rukopis staví především na komplikovaných, často až absurdních zápletkách, svérázném smyslu pro humor a důkladné psychologizaci postav. Často se zabývá aktuálními společenskými otázkami a neváhá se kriticky vyjadřovat k okolnímu dění, čímž navazuje na tradici společenské satiry **BRANISLAVA NUŠIĆE** (1864–1938).¹⁰ Kovačević proto bývá považován za následovníka tohoto velikána srbského dramatu.

Pozornost většiny společnosti si Dušan Kovačević dokázal získat již svým dramatickým debutem *Maratonci trče počasni krug* (1972, *Maratonci běží čestné kolo*, česky 1976, přel. Dušan Karpatský), jehož děj se odehrává v malém pohřebním ústavu. Zdánlivě banální zápleтка sporu o rodinné dědictví Topalovićů získává v tomto prostředí nové kvality, neboť ani jeden ze zástupců čtyř generací mužských potomků prvního vlastníka ústavu se nebojí obětovat zisku nejen mrtvé, ale ani živé. Nejmladší člen dynastie Marko dokonce kvůli nešťastné lásce k dceři hlavního konkurenta firmy dědictví (tedy úspory nejstaršího z nich a hlavy rodiny) ukradne, což vede ke kolotoči absurdních situací, který vyústí v přestřelku zneprátelených klanů. Toto drama si za svou dějovou a jazykovou komiku popularitu jistě zaslouží, při bližším pohledu ale zaujme zejména kritikou amorálního chování většiny z hrdinů.

Hned v následujícím roce píše Kovačević drama *Radovan III.* (1973). Tato společenská satira plná absurdního humoru se záhy stala celonárodní klasikou. Také zde Kovačević představuje jednu neobvyklou srbskou rodinu, na jejíž nesourodosti se snaží demonstrovat neschopnost člověka normálně komunikovat se svým okolím. Nesmyslnost přežitých konvencí, které motivují chování hlavních postav (v čele s hlavou rodiny Radovanem), autor záměrně přehání do absurdity. Patrné je to třeba na příkladu Radovanových dcer: těhotenství Georginy trvá už pět let, protože ji rodiče zákazali porodit, dokud se nevdá; Katica, jež celý svůj život supljuje otci syna, kterého nikdy neměl, má zase sklony k násilí a alkoholismu, řídí kamion a v rámci své chlapecké role se pomalu přeorientovává na ženy. Kovačević se otevřeně navází do vzorců chování, které v některých konzervativních srbských rodinách přetrvávají dodnes. Svůj podíl na nesmírné popularitě této hry mělo bezesporu i její legendární uvedení na scéně Atelje 212, s nezapomenutelným mistrem

9 Jeho popularitě jistě pomohlo, že většina z jeho rozsáhlého díla byla zfilmována. Kvalita těchto filmových adaptací záhy vedla k zlidovění některých jeho prací. V Čechách se nabízí srovnání s popularitou autorské dvojice Smoljak-Svěrák.

10 Historicky nejúspěšnější a nejvýznamnější srbský dramatik, jeho divadelní hry byly uváděny po celé Evropě (rovněž u nás je z balkánských autorů inscenován nejčastěji). Úspěch dramaturgie tohoto satirika a komediografa tkví hlavně v autentické kresbě postav, humorných zápletkách a kritice lidských nešvarů. Přestože tvořil na přelomu 19. a 20. stol., jeho díla jsou stále považována za aktuální.

improvizace Zoranem Radmilovićem v hlavní roli. Popularita inscenace vedla i k jejímu filmovému zpracování. Některé scény jsou dokonce oblíbené natolik, že je v Srbsku zná skoro každý nazpaměť.

Po tomto fenomenálním úspěchu museli rovněž odpůrci Kovačevićovy tvorby uznat, že úspěch *Maratonců* nebyl souhrou náhod, jak se někteří z nich původně domnívali. Stejným způsobem Kovačević postupoval také v dalších svých dramatech, v osmdesátých letech se ovšem zaměřil na parodii a kritiku srbské společnosti v době rozpadající se komunistické Jugoslávie. Ke konci 20. století potom upřednostňoval spíš v podstatě již dávno odeznělý způsob psaní, začal se soustředěně věnovat absurdní dramatice v její tradiční podobě z šedesátých let.

2.1. Vzrůstající úloha historické a patriotské tematiky v dramatech 80. let

Po smrti Josipa Broze Tita (1892–1980), vůdce, jenž dokázal víceméně úspěšně držet mnohonárodnostní Jugoslávii pohromadě, spěl velký balkánský stát ke zřejmě nevyhnutelnému rozpadu. Odjakživa křehké a problematické spojenectví tamních národnostních celků se začalo pozvolna hroutit pod silícími nacionalistickými tužbami jednotlivých etnik na území federace. Srbsko v tomto rozkladném procesu sehrálo jednu z klíčových úloh. Na základě obvinění sousedních zemí z mocenské hegemonie a rostoucí, zprvu neorganizované národovecké propagandy rostl mezi lidmi pocit ukřivděnosti a potřeba národnostně se vymezit.

Do čela tohoto „národního buditelství“ se postavila též umělecká elita. Svou tvorbou cílila na beztak už velmi rozšířené velkosrbské nálady obyvatelstva a vědomě je dál jitřila. Do dramaturgických plánů byla již od počátku 80. let 20. století prosazována dramata či dramatizace děl vyzdvihujících úlohu srbsství během 1. světové války či variace na v té době opět aktuální kosovskou tematiku. Tyto hry sice netvořily většinu tehdejšího repertoáru, pozvolna si v něm však upevňovaly pozici a na následujících deset let se staly neodmyslitelnou součástí dramaturgické koncepce srbských divadel.

V JDP se tak již v 1. polovině 80. let objevily dvě inscenace čerpající z látky románové tetralogie *Vreme smrti*¹¹ (1972–1979, Čas smrti, česky 1977–1985, přel. Dušan Karpatský) od **DOBRICI ČOSIĆE** (1921),¹² velmi populárního autora léta náležejícího k srbské spisovatelské elitě. První dvě části románu, označovaného srbskými literárními vědci za srbskou verzi *Vojny a*

11 Román líčí osudy srbského národa během 1. světové války. Zaměřuje se na léta 1914–1915, která byla pro tehdejší Království Srbů z válečných let ta nejtragičtější, neboť právě v jejich průběhu padlo nejvíc obětí (nejen v bojích, ale i na následky epidemie). Čosić v této epopěji dopodrobna a hodnověrně vykresluje srbskou odvahu při obraně své země před nepřátelskou přesilou.

12 Srbský spisovatel, držitel mnoha literárních ocenění. Ve své tvorbě usiluje o popsání klíčových událostí ze srbských dějin, soustředí se zejména na 1. polovinu 20. století. V letech 1992–1993 byl prezidentem Svazové republiky Jugoslávie. Vzhledem ke své vysoké popularitě a stále rostoucí kritice vládní politiky, která začínala být pro Miloševiče nebezpečná, byl však „odejit“.

Míru, později zdramatizoval **Borislav Mihajlović Mihiz**. První část *Kolubarska bitka* (Kolubarská bitva) měla premiéru v prosinci 1983 pod taktovkou tehdejší režisérské naděje Arse Jovanoviće. Její děj se točí kolem jedné z klíčových událostí srbské novodobé historie, totiž vítězství Srbů nad vojsky Trojspolku na řece Kolubaře 3. prosince 1914. Zdecimované Srby tehdy sjednotil a k historickému úspěchu dovedl generál Živojin Mišić, který právě je ústřední postavou Mihizovy dramaturgie. Chytrou taktikou a lpěním na pevné disciplíně vyžadované na svých vojácích dokázal tehdy Mišić porazit nepřátelskou přesilu a vytlačit ji ze Srbska až na území nynější Bosny a Hercegoviny. Po právu se tak později stal jedním z uctívaných hrdinů srbského národa.

Mihiz se ve zpracování této vděčné historické látky, na rozdíl od autora předlohy, zaměřil hlavně na umocnění Mišićovy role v 1. světové válce. *Kolubarska bitka* se pro svou tematiku a zpracování záhy po uvedení stala u bělehradského publika natolik populární, že lístky na představení byly pravidelně vyprodány několik týdnů dopředu. Aby JDP uspokojilo velmi silnou poptávku diváků „patriotů“, muselo dokonce několikrát změnit program. Vysvětlení tohoto neuvěřitelného úspěchu je prosté: Může za něj pohnutá národní historie zkombinovaná s Mihizovým přetvořením výkladu dějin populárního beletristy v dramatický text primárně se zaměřující na oslavu a kanonizování úlohy „srbství“ v evropských dějinách 20. století. Po skoro čtyřiceti letech vědomého potlačování jakýchkoli národnostních projevů, včetně hlavních ikon národní historie, je nakonec vlastně pochopitelné, že srbský národ podobné tendence přijal s nadšením.

Touha publika tedy přebila mínění odborné kritiky, která od podobných excesů zrazovala umělce s tím, že uvádění analogických textů představuje pro společnost nebezpečí. Kritici se však neodvážili označit inscenaci přímo za nacionalistickou, místo toho ji raději strhali po umělecké stránce. Opačné hlasy, považující Mihizovu, potažmo Jovanovićovu interpretaci Čosiće za událost sezóny, se našly též. Názorová rozpolcenost celé společnosti se tak promítala i do činnosti tehdejší divadelní kritiky. Nakonec vyhocená diskuse mezi odbornou veřejností však neměla sebemenší vliv na zájmy obyčejného diváka, a tak se do divadla i nadále hrnuly zástupy lidí, které dle komentářů v tehdejších médiích při každé zmínce o udatných činech hrdinných předků povstávaly v euforickém potlesku. Průměrné srbské obecnstvo toužilo po realistickém zpracování tradičních domácích látek, a tak novátorství, pro bělehradské divadelní scény (Atelje 212, Zvezdara teatar, ale i JDP) 60. a 70. let 20. století tolik typické a nepostradatelné, bylo z repertoárů poptávkou po kusech s všeobecně známými tématy pozvolna vytlačováno a do 2. poloviny 90. let zůstalo zájmem jen intelektuální minority.

I proto se umělecké vedení JDP pokusilo na fenomenální divácký úspěch *Kolubarske bitky* navázat. Z Mihizovy dramaturgie druhé části Čosićova románu vznikla inscenace *Valjevska bolnica*

(Valjevská nemocnice) režiséra **DEJANA MIJAČE** (1934),¹³ která se na scéně JDP objevila o pět let později, v lednu 1989. Zůstala však daleko za očekáváním a u publika zcela propadla. Dle dobových komentářů hlavně proto, že děj již nebyl divácky tolik atraktivní, jako tomu bylo u předešlého kusu. Mišić sice nadále zůstává v popředí, spíš konverzační drama se však zaměřuje na umírání hrdinů slavné bitvy v nemocnici ve Valjevu. Přestože psychologický profil Mišiće i ostatních postav byl oproti prvnímu dílu mnohem propracovanější a důvěryhodnější, divácká masa, připravená na další porci hrdinského počínání vyzdvihovaných postav národní historie, tuto snahu tvůrců nedocenila a výsledná podoba inscenace byla pro ni zklamáním. Přesto se inscenace dokázala na scéně JDP udržet tři divadelní sezóny. Uvážíme-li, že tehdejší inscenacím Shakespearových či Dostojevského dramát se nic podobného nepodařilo, lze si o potřebách publika vyvodit závěry, které potvrzují vše shora řečené.

Podobných případů se na srbské divadelní scéně 80. let minulého století objevilo ještě několik. Kromě uvádění historických dramát se tehdejší bělehradská dramaturgie stále víc uchýlovala ke ztvárňování výše zmiňované kosovské otázky. Aby ovšem divadla mohla uvádět díla zabývající se zvolenou problematikou, musel je logicky napřed někdo napsat. Dramatiků, kteří se rozhodli toto téma zpracovat, začalo nápadně přibývat. Co je však horší, do této historické osvěty se začali zapojovat autoři nejen noví a neznámí, ale také ti renomovaní. Za všechny jmenujme například **Ljubomira Simoviće**, jenž v roce 1989 vydal *Boj na Kosovu* (1989, Bitva na Kosovu). Dodejme, že jeho verze patří ještě k tomu lepšímu, co o bitvě na Kosově poli v 80. letech 20. století vzniklo.

Posilování v Srbsku dodnes tolik populárního a při nejrůznějších příležitostech tradičně zneužívaného kosovského mýtu¹⁴ se po nástupu Slobodana Miloševiće k moci stává jedním z hlavních bodů tehdejší státní propagandy. Možnost svézt se na této módní vlně si nenechalo ujít

13 Významný srbský divadelní režisér, jehož inscenace se objevily snad na každé z důležitých divadelních scén západního Balkánu.

14 V roce 1389 svedli Srbové na Kosově poli bitvu s Turky. Prameny se rozcházejí v tom, kdo tenkrát vyhrál, přesto ji Srbové dodnes považují za základ své historie. V bitvě pravděpodobně padla větší část srbské šlechty včetně vládnoucího knížete Lazara Hrebeljanoviće, což vedlo k oslabení srbských pozic (vnitřní rozpory ohledně následnictví trůnu) a následnému vpádu jak Turků, tak uherského krále Zikmunda Lucemburského. Po tuhých bojích upadlo Srbsko do tureckého područí. Vymanit se z této nelehké pozice se Srbům definitivně podařilo až po půltisíciletí. Původní zpráva o výsledku bitvy odjakživa žila čilým lidovým životem – až se nakonec téma kosovské bitvy postupně v podstatě kanonizovalo. Vzhledem k nedostupnosti přesných informací vzniklo nepřehledně literárních záznamů, jejichž obsah se často rozchází, ve výsledku však většinou podporuje a různě modifikuje kosovskou legendu. Předávána pak ústně z generace na generaci získala během několika staletí na obsažnosti i závažnosti a stala se paradoxně jedním z nejsilnějších symbolů srbského národního vědomí. Kosovská bitva dodnes vyvolává v Srbech pocit křivdy a srbského národního neštěstí, především však hrdost na národní sebeobětování. Při různých příležitostech proto často bývá toto téma zneužíváno pro posílení srbského vlastenectví. V Čechách je kosovský mýtus někdy přirovnáván k bitvě na Bílé Hoře, tato analogie však (také vzhledem k vlnějším vztahům minimálně dnešního českého národa k vlastním dějinám) není zcela přesná. Naproti tomu odolnost srbského mýtu, dodnes vskutku živého, může český zájemce nejnověji posoudit v antologii překladů z díla jednoho z významných srbských básníků čerstvě uplynulého století Vaska Popy, jenž dávným událostem z Kosova pole věnoval nejednu svou báseň. Viz Popy, Vasko. *Vlčí stín. Ze srbských originálů vybrali a přeložili Luděk Kubišta a Irena Wenigová*. 1. vyd. Praha: Havran, 2008. 164 s.

BDP, které na svůj repertoár zařadilo hru **MILADINA ŠEVARLIĆE** (1943) *Kosovo* (1988). Jenže ani uvedení tohoto dramatu společenské objednávce příliš nevyhovělo. Ševarlić totiž v druhém díle své tzv. *Srbské trilogie* oblíbenou látku zpracovává překvapivě nestandardně, neboť hlavní postavy oproti zvyklostem líčí jako bandu mocichtivých intrikánů, kteří se místo vzájemné jednoty v dobách největší krize raději utápějí v malicherných rozmršcích. Taková reinterpretace všeobecného povědomí o národních hrdinech u dobového publika nemohla výrazněji uspět. Uvedení *Kosova* skončilo dokonce ještě větším fiaskem než Mijačova *Valjevska bolnica*. Pro autora je ovšem podobný přístup typický. Boření mýtů o rozpadu srbského středověkého státu patří neodmyslitelně ještě k dalším jeho dramatům z tohoto cyklu. V prvním díle *Propast carstva srpskoga* (1980, Zánik srbského carství) převrací Ševarlić naruby legendy spojené se smrtí cara Štěpána Dušana a rozpadem jeho říše, v poslední části *Zmaj od Srbije* (1990, Srbský drak) si potom dobírá konec éry Stefana Lazareviće. Ševarlić odmítá černobílou stylizaci jednotlivých epizod národní historie, a proto v těchto dílech neváhá tradiční schémata měnit a parodovat. Navází se tak nejen do historie, ale rýpe i do odkazu ústní lidové tradice a literárních památek středověku, což je v 80. letech 20. století v srbském dramatu jev takřka ojedinělý.

Za zajímavé považují i okolnosti a dobu vzniku dramatu *Kosovo* a jeho následné inscenace. Premiéra se odehrála v roce 1988, tedy ve chvíli, kdy v oblasti Kosova kulminovalo napětí a situace mezi Srby a kosovskými Albánci se výrazně přiosvětila. Reakce divadel byla pochopitelná už proto, že šestisté výročí bitvy na Kosově poli se slavilo jen o rok později. Nabízí se však otázka, nakolik stála za tendencí uvádět hry s vlasteneckou tematikou mocenská garnitura. V druhé polovině 80. let minulého století totiž podobná díla takřka unisono uvedla téměř všechna bělehradská divadla, což je na divadle příliš nezvyklá shoda, než aby nebyla podezřelá. Pochybnosti nad tím, že by mohlo jít o mimořádnou náhodu reagující na kromobyčejně silnou společenskou nervozitu, ještě umocňuje informace, že s impulsem zaměřit se na Kosovo přišlo roku 1987, tedy jen několik měsíců po prvních ostrých výrocích nacionalistů směrem ke kosovským Albáncům,¹⁵ obvykle nijak novátorské Národní divadlo v Bělehradě. Dramaturgická jednota divadel v tomto období rozhodně vzbuzuje obavy z centrálního zásahu politické reprezentace.

Aspoň minimální legitimitu celému tomuto uměleckému „buditelskému“ počínání 80. let 20. století měla dodat v září 1986 aféra vyvolaná zveřejněním první, ještě pracovní verze tzv. Memoranda Srbské akademie věd a umění (SANU).¹⁶ V tomto pamfletu volala nejvyšší srbská vědecká a umělecká instance například po omezení autonomie Kosova a Vojvodiny, po urychleném řešení kosovského problému a po posílení nacionálních práv srbských menšin v Chorvatsku a v

15 Zmiňované výročí kosovské bitvy představovalo, pravda, k takovým výrokům vhodnou záminku. Milošević ho chytře využil jako základ pro svůj památný projev, jímž si definitivně upevnil podporu u radikalizovaných srbských občanů.

16 SANU (Srpska akademija nauka i umetnosti). Viz Pelikán, Jan a kol. *Srbsko po roce 1945. Dějiny Srbska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2005. 515–516.

Bosně a Hercegovině. Proti znění této deklarace se zvedla ostrá vlna kritiky jak z ostatních částí federace tak z míst srbské vládnoucí garnitury. Text byl médií okamžitě označován za projev velkosrbského šovinismu apod. Ironií je, že text memoranda odmítl ve své reakci na něj jakožto nejhorší možný projev „černého nacionalismu“ dokonce sám Slobodan Milošević (tehdy se na politickém vrcholu pohybující teprv půl roku). Později však svůj výrok přehodnotil a v intencích své nové manipulativní politiky začal memorandum podporovat a prosazovat. Posloužil mu jako jeden z mnoha vhodných prostředků k posílení nacionalismu v Srbsku – tedy k prosazení vlastních mocenských zájmů. Srbská společnost se totiž z velké části postavila za SANU. Ta v situaci, kdy docházelo k omezování práv kosovských Srbů, chápala neustálé demonizování jakéhokoli projevu srbského vlastenectví jako křivdu. Tím spíš, že se k němu připojilo rovněž vedení srbských komunistů či Srbské pravoslavné církve. Idea „titoismu“ pomalu začala ztrácet na síle, čehož pro svůj vzestup začala chytře využívat nacionalistická opozice. Srbští umělci se tak nepřímo podíleli na tom, co mělo v 90. letech 20. století následovat. Divadelníky z této viny nevyjímaje.

2.2. Jiné autorské přístupy v dramatice 80. let 20. století

Samozřejmě zdaleka ne všichni dramatici se v 80. letech minulého století ve svých dílech ubírali konvenčním směrem, vznikaly též texty formálně a obsahově se lišící od hlavního proudu patriotské dramatiky. Nejplodnější v tomto směru sice byli autoři, kteří se v dramatu prosadili již v předchozích letech, rovněž se ale objevovala jména do té doby neznámá.

Aleksandar Popović přichází s hrou *Mrešćenje šarana* (1984, Tření kaprů, česky 1989, přel. Jiřina Todorová), v níž se humorně pouští tentokrát do kritiky lidské vypočítavosti. Kýženého účinku dosáhl na základě jednoduché konfrontace rozdílného chování jedinců za války a bezprostředně po ní. Popović tu jednoznačně odsuzuje účelový oportunistismus a názorové přeběhlíky zde dokonce neváhá srovnat se zvířaty. Premiérou inscenace tohoto dramatu započalo 8. 10. 1984 svoji činnost divadlo **Zvezdara**, které dnes patří k jedné z nejnavštěvovanějších bělehradských scén.

Dramatem *Putujuće pozorište Šopalović* (1985, Družina principála Šopaloviće, česky 1990, přel. Jan Pišta) se divadelnímu světu připomněl i **Ljubomir Simović**. Tragický příběh skupiny kočovných herců, která se za války rozhodne veřejně vystupovat v okupovaném městě, považují za nejzajímavější Simovićův dramatický počín. Nápad zkombinovat s krutou válečnou realitou kousky z díla Friedricha Schillera a Euripidovy Elektry pokládám za fantastickou oslavu lidské humanity. Tím spíš, že autor celý text staví hned do dvou rovin, v nichž umně prolíná osud herce s osudem jeho dramatické postavy, čímž ještě umocňuje tragické vyústění dramatu.

Dušan Kovačević přišel během pár let hned s třemi texty, kterými potvrdil svůj obrovský

tvůrčí potenciál. *Sabirni centar* (1982, Sběrné středisko, česky 1986, přel. Irena Wenigová), *Balkanski špijun* (1983, Balkánský špión, česky 1988, přel. Jan Řeřicha) a *Sveti Georgije ubiva aždahu* (1988, Svatý Jiří zabíjí saň) jsou dnes považovány za výsostně klasická domácí dramata. Při porovnání textů ční nad vše ostatní zejména velkolepá formální pestrost jejich zpracování. Fantaskní komedie *Sabirni centar* je v podstatě Kovačevićův hold bohaté tradici srbského surrealismu, *Balkanski špijun* zase pokračuje v břitké společenské satíře, akcentované v již zmiňovaných dramatech ze sedmdesátých let, a poslední připomenutá hra je opět jiný žánr, opět má text jiné cíle než předešlé hry – jde o melodrama. Právě kombinace obdivuhodné lehkosti, s níž autor překračuje hranice dramatických žánrů, a schopnosti trefně pojmenovávat neviděné nebo podceňované problémy moderní společnosti dělá z Kovačeviče právem nejuváděnějšího novodobého srbského dramatika. A to dokonce napříč Evropou.

V polovině 80. let 20. století se nově prosazuje také Dušanův vrstevník a jmenovec, **SINIŠA KOVAČEVIĆ** (1954), který tíhne k psaní rodinných psychologických dramát. Ve své první hře *Poslednja ruka před fajront* (1983, Poslední podání ruky před zavřením) popisuje život jedné podivínské rodiny ze Sremské Mitrovice, v dalším textu *Novo je doba* (1988, Je nová doba) dokonce mapuje osudy celé vesnice. Přestože tato díla nejsou nijak zásadní natož divadelně převratná, jistou míru specifičnosti v tomto období si ale přec jen vydobyla. Vesnice a maloměsta v srbské literatuře, podobně jako kdekoli jinde, totiž kvůli urbanizačnímu růstu dlouhodobě ustupují do pozadí a obecně tak dominují výhradně náměty z měst. Za svou ojedinělou snahu si tedy Kovačević rozhodně zmínit zaslouží.

Důkazem, že historické náměty lze zpracovat i jinak, než velí konvence, je dramatická tvorba všestranné umělkyně **VIDY OGNJENOVICOVÉ** (1941). Stejně jako Ševarlić, rovněž ona si za pomoci historických konotací často utahuje ze současných poměrů. Na rozdíl od něj Ognjenovićová ale není ve své kritice tak otevřená a mnohem lépe ji kamufluje. Jednou z dalších předností jejích her je třeba charakterizace postav na základě jejich jazykového projevu, což je postup ve své době novátorský a přelomový.

Tento faktor hraje klíčovou úlohu již v jejím debutu *Maj nejm is Mitar* (1983, Jmenuji se Mitar). Děj se věnuje osudu pěti černoohorských bratrů, kteří se vypravili do Ameriky za prací. Vzhledem k velkému počtu podobných charakterů byla jazyková diferenciací vlastně jedinou možností, jak zvolený příběh trochu zpřehlednit. Použitou metodu považuji z celého textu za nejprínosnější. Zbytek textu si očividně zakládá hlavně na účelovém porovnávání Ameriky a Černé Hory, což dle mého zbytečně degraduje jeho validitu. Co do kvality jsou mnohem lepší až její následující dramata, v nichž zkouší i další nepřiliš časté dramatické postupy. Například ve hře *Kako zasmejati gospodara* (1985, Jak rozesmát panovníka) popisující setkání dvou fenoménů srbské historie, Joakima Vujiće a Miloše Obrenoviće, podobně jako Simović využívá princip divadla na

divadle. Z jejich dalších her tohoto období by měly být zmíněny ještě aspoň tyto dvě: ***Kanjoš Macedonović*** (1989) a ***Je li bilo kneževe večere?*** (1990, Byla knížecí večere?). Poslední vzpomenuté drama je s ohledem k srbské dramatické produkci 80. let 20. století nejdůležitější. V něm se totiž Ognjenovićová de facto přímo naváží do aktuálního dění. Oslavu pětistého výročí kosovské bitvy zde totiž prezentuje jen jako záminku, kterou šlechta 19. století zneužívá k upevnění svých mocenských pozic.

3. SRBSKÉ DIVADLO A DRAMA V DEVADESÁTÝCH LETECH 20. STOLETÍ A NA ZAČÁTKU 21. STOLETÍ

Přestože se situace začátkem 90. let 20. století nevyvíjela příliš optimisticky, zřejmě málokdo si tehdy dokázal představit, čím vším si v následujících letech bude muset srbská společnost projít. Sílicí nacionalistická propaganda sice pomalu získávala masivní podporu, až do Miloševićeva drtivého vítězství v prvních demokratických volbách v listopadu 1990 si však hodně lidí zejména ve větších městech vůbec nepřipouštělo, že by mezi Srby mohla získat tolik příznivců. Právě podcenění účinku radikální, mediálně hojně podporované velkosrbské rétoriky bylo jednou z hlavních příčin, které vedly k Miloševićově nebyvalému volebnímu úspěchu. Překvapené opoziční strany se alespoň rozhodly zpochybnit regulérnost průběhu těchto voleb. Připadalo jim, že v médiích nedostaly dostatečný prostor k předvolební kampani, požadovali tudíž přijetí nového zákona o sdělovacích prostředcích. Situace chtěl využít Vuk Karadžić, vůdce jedné z opozičních stran, a tak na 9. březen 1991 svolal masivní protest na podporu tohoto zákona. Demonstrace neměla dlouhého trvání, téměř záhy po zahájení vyústila v krvavou potyčku účastníků s policií. Když nepomohl ani slzný plyn, neváhal Milošević k rozprášení nepokojů využít tanky Jugoslávské armády. Vuk Karadžić byl poté spolu s dalšími demonstranty zadržen a vzat do vazby, z níž byl propuštěn až po několika dnech. Celá událost byla brzy zametena pod koberec, mimo Bělehrad se informace o tomto incidentu dostala jen sporadicky. Valná většina liberálnější části národa asi konečně pochopila, že k opravdové demokracii je cesta ještě daleká. Nový faktický vládce, posílen rostoucí podporou poblázněného národa, si mezitím pozvolna upevňoval pozici a šířil dál svou nenávistnou propagandu. I když si opět spousta lidí vůbec nepřipouštělo, že by spory s ostatními zeměmi Federativní Jugoslávie mohly zajít tak daleko, zanedlouho se již Srbsko chystalo do války.

Rozpolcenost národa se pochopitelně výrazně projevila i na kvalitativním úpadku umělecké tvorby, přičemž nejvíce se podepsala na tvorbě literátů. Ostatní tvůrci si však nepočínali o mnoho lépe. Alternativní scéna, v 80. letech minulého století stále ještě v nebyvalém rozkvětu, začala pozvolna skomírat. Umělci se vesměs rozhodli buď společensky angažovat, anebo odejít do zahraničí.¹⁷ Neschopnost včas reagovat na probíhající rozpad jugoslávské federace citelně ovlivnila i další vývoj srbské dramatické a divadelní produkce. Velký vliv na to jistě měla i kauza spojená s inscenací vysoce kontroverzního dramatu **Siniši Kovačeviće *Sveti Sava*** (1988), s níž v roce 1990 Národní divadlo z bosenské Zenice hostovalo na novosadském divadelním festivalu *Sterijino pozorje*¹⁸. Autor se v tomto dramatu snaží demystifikovat legendu o svatém Sávovi,

17 Jedním z nejznámějších případů je odchod Branimira „Johnnyho“ Štuliće, zpěváka legendární skupiny *Azra*, do Holandska.

18 Festival v Novém Sadě, který byl původně koncipován jako soutěž nových inscenací jednotlivých částí Jugoslávie,

nejuctívanějšího světce srbského pravoslaví. Vyobrazuje ho jako obyčejného člověka, který se jen snaží změnit vulgárnost světa kolem sebe k lepšímu. Sám přitom v této perverzní společnosti několikrát neodolá pokušení a poddá se svému chtíči. Ačkoliv se hra jinak vcelku drží konceptu zcela odpovídajícímu textům s obdobnou tematikou, již sama skutečnost, že zde Sáva není představen jakožto bezchybná ikona (zvláště v době, kdy text vznikl), značně popudila radikalizovanou část srbské populace. Zenické představení sice již v Novém Sadě vyvolalo určité pozdvižení (radikální Srbové vyhrožovali divadelnímu souboru, na pomoc byl tedy přivolán značný počet policistů), k velkému konfliktu však došlo až následujícího dne – při jeho uvedení na scéně JDP. V tomto směru velmi konzervativní bělehradské publikum odmítalo tuto Kovačevićovu variaci zprvu jen verbálně, posléze se však několik jednotlivců odhodlalo účinkující napadnout i fyzicky. Vzhledem k tomuto incidentu bylo hostování v JDP a Bělehradě vůbec pochopitelně předčasně ukončeno. Herec Žarko Laušević, který ztvárnil ústřední postavu svatého Sávy, musel dokonce ze Srbska následně vycestovat, neboť mu hrozilo reálné nebezpečí ublížení na zdraví.

Za hlavního iniciátora této „svetosavské protiakce“ (výtržníci z hlediště JDP pak vstoupili do všeobecného povědomí jako „svetosavci“) je od prvopočátku označován pravoslavný pop Žarko Gavrilović. Ten sice i přes nezvratné důkazy svou účast sveřepě popírá, jeho tehdejší názory¹⁹ na dílo Siniši Kovačeviće ale jasně demonstrují radikální prosrbský fanatismus, pro toto období tak typický. Přesně takovéto projevy vedly k pokřivenému zobrazení Srbů v zahraničí, které zůstává v podvědomí západní společnosti zakódováno dodnes. Obavy z podobných excesů jsou proto jedním z dalších důvodů, proč se zpočátku 90. let 20. století bělehradští divadelníci vyhýbají kontroverzním tématům a schovávají se za pro Bělehradany víceméně neškodné inscenační projekty typu Maeterlinckova *Modrého ptáka* (JDP) či *Svíčkaře* (Atelje 212) Giordana Bruna, jehož uvedení v takto vypjaté společenské situaci lze vnímat jen jako ústupek potřebě podbízet se publiku laskavými komediemi.

Bělehradští divadelníci se tak izolují od okolního dění, což je bezesporu škoda, neboť právě divadlo mělo ze všech médií snad nejlepší výchozí pozici pro případnou kritiku a reflexi vývoje společenské a politické scény v zemi. V desetiletí Miloševićovy „demokracie“ (jak toto období trefně nazval v jednom ze svých románů²⁰ Vladimir Arsenijević) totiž vládnoucí režim naprosto opomíjel jeho možný společenský význam, neboť nevěřil v intenzitu dopadů divadelního působení a současně podcenil živelnost divadla jako média. V cenzuře se proto zaměřil především na masmédiá – televizi a tisk (konkrétně na deník Politika, největší v zemi, a RTS²¹). Válka ve

po roce 1991 se však chorvatské a bosenské soubory festivalu z pochopitelných důvodů přestaly účastnit. Dnes se situace začíná pozvolna zlepšovat, festival se opět otevírá celému ex-jugoslávskému kulturnímu prostoru. Pravidelně hostí vybrané slovinské inscenace, v roce 2006 zde konečně vystoupilo i Zagrebačko kazalište mladih, které dokonce vyhrálo hlavní cenu.

19 Reljić, Slobodan. „Šta je Bog imao u planu“. *NIN* 10. června 1990, 16.

20 Arsenijević, Vladimir. *Mexico: ratni dnevnik*. Beograd: Rende, 2002. 13.

21 Radio i televizije Srbije. Veřejnoprávní televize, kterou Milošević dlouhodobě manipuloval s veřejností.

Slovinsku²² a následně první fáze²³ války v Chorvatsku se tak na skladbě repertoárů vybraných bělehradských scén vůbec neprojevila. Divadelní umělci, podobně jako valná většina srbského národa, považovali zřejmě tyto konflikty za zcela adekvátní politické situaci. Možná i z toho důvodu, že se odehrávaly na cizím území a na jejich životy zatím neměly takřka žádný vliv. Právě prorežimní televize navíc ve svém zpravodajství často pracovala s dezinformacemi, a tak se skutečné zvěsti z válek k srbským obyvatelům dostávaly jen zprostředkovaně a se zpožděním. Již v této době se však i mezi divadelní elitou objevilo několik osobností, které veřejně prezentovaly svůj nesouhlas s agresivní politikou Miloševićova režimu. Zřejmě nejznámějším případem je protestní odstoupení **MIRJANY MIOČINOVIĆOVÉ** (1935), jedné z předních srbských teatroložek, z pedagogického vedení bělehradské Fakulty divadelních umění.²⁴ Zato bělehradská jeviště se nadále zdržovala jakéhokoliv kritického komentáře, naopak pokračovala v trendu nastaveném ve 2. polovině 80. let 20. století a uváděla další a další inscenace s „patriotskou“ tematikou,²⁵ neškodnou klasiku, nebo hry autorů absurdního dramatu. Zásadní vliv na to mělo i rozhodnutí státu přestat scény finančně dotovat, a tak byla divadla nucena rozhlédnout se po jiných zdrojích. Začátek 90. let minulého století je proto počátkem rozkvětu produkce zcela závislé na finančních darech svých sponzorů. Ti se rekrutovali i z řad jedinců, kteří se během těchto hektických let rychle obohatili mnohdy značně pochybným způsobem. V zájmu udržení existence tak byla divadla zcela závislá na návštěvnosti publika a penězích ze soukromého sektoru, což samozřejmě vedlo k nutnému přizpůsobení se společenské objednávce, tím pádem i k omezení žánrové pestrosti dramaturgických plánů. Na repertoárech většiny divadelních scén tak v 1. polovině 90. let 20. století převládaly tendence uvádět především hry komického charakteru (Atelje 212) či výpravné alegorické podívané (JDP). Divadlo se tak omezilo pouze na funkci zábavnou, kdy cílem bylo hlavně rozptýlit diváka a vytrhnout ho z jeho nejisté všednodennosti. Přesně to si však publikum žádalo, a proto byla divadla hojně navštěvována. Divadelníci se svou pasivitou vlastně na několik let dostali do jakési izolace a, až na několik výjimek, zcela rezignovali na hlubší reflexi okolního dění. Opět se uváděla výhradně díla klasická, domácí i zahraniční. Pokud se tvůrci přeci jen odhodlali společenský vývoj nějak glosovat či dokonce kritizovat, pak skrytě a nenápadně za využití nejrůznějších aluzí či

22 Válka za nezávislost Slovinska (někdy též Desetidenní válka) na Jugoslávii proběhla ve dnech 26. 6. až 4. 7. roku 1991. Na základě vyhlášení o nezávislosti Slovinska z 25. 6. 1991 vtrhla na jeho území Jugoslávská lidová armáda (JLA). Úporná slovinská obrana však jejím útokům překvapivě odolala; díky podpoře ze zahraničí a Miloševićově slabé snaze nezávislosti zabránit se tedy Slovinsku po krátkém a nepříliš krvavém konfliktu podařilo etablovat se na mezinárodní scéně jako nový samostatný stát.

23 Jaro 1991 až jaro 1992. Chorvatsko usilovalo o nezávislost hned od roku 1990, srbská menšina, asi 30% obyvatelstva, si však přála zůstat součástí Jugoslávie a žádala autonomii. Násilí mezi oběma národy postupně eskaluje a pozvolna přerůstá v ozbrojený konflikt. V průběhu roku 1991 dochází k oboustranným etnickým čistkám. Situace se na čas zklidňuje poté, co se do řešení konfliktu zapojuje OSN. I nadále však pokračují drobné potyčky, které opět přejdou v otevřenou válku v únoru 1992; to už začíná též válka v sousední Bosně a Hercegovině.

24 FDU (Fakultet dramskih umetnosti), Miočinovićová zde více než dvacet let učila dějiny jugoslávského divadla a dramatu.

25 U BDP monodrama *Milutin* Danko Popoviće (premiéra 26. prosince 1990; režie: Sima Janičijević a Toma Kuruzović) vypráví příběh kněze Milutina, jednoho z hlavních postav srbské historie apod.

metatextovosti uváděných dramát.

Příslib nové, kritické dramaturgie se sice objevil již v roce 1990 na repertoáru Atelje 212, když divadlo ve svém somborském exilu²⁶ uvedlo dramaturgii veleúspěšného románu **SLOBODANA SELENICE** (1933-1995) *Očevi i oci*, jehož hlavním motivem je konfrontace srbského a „západního“ vidění světa. Přestože děj líčí osudy čtyř generací rodiny Medakovićů, hlavní tematická linka celého románu se točí okolo neshod manželského páru Srba Stevana Medakoviće a jeho anglické manželky Elizabeth Blakové – Elizabethin racionální náhled na srbskou mentalitu a historii přináší chaos a zmatek do zromantizovaného konceptu jejího manžela Stevana. Kontrastem anglického a srbského přístupu k životu Selenić narativně shazuje srbskou tvrdohlavost a nabádá ke kompromisům. Realizace tohoto projektu však bohužel zůstala za očekáváním, odborná kritika se až na výjimky²⁷ zpočátku zdržela komentáře a u publika si inscenace příliš příznivců také nezískala. Větší pozornost kritiky vzbudila inscenace až o dva roky později, kdy byla přenesena zpět na domácí bělehradskou scénu. Její hodnocení jsou za často spíše negativní: Milutin Mišić strhává jak Prokićovu dramaturgii („Nespokojenosti s novou dramaturgií Selenićova románu [...] začínají u jejího autora: sám zaujat tématy balkánsky primitivních mentalit, Nenad Prokić právě to vytahuje jako hlavní téma díla.“)²⁸, tak režii („...i sám režisér Zoran Ratković se přiklání více k ironizování balkánského a komunistického okolí rodiny Medakovićových než k ponoření se do osobních problémů hlavních hrdinů...“)²⁹. Není však právě tato snaha interpretovat a hledat aktuální konotace díla s děním ve společnosti prospěšnější než se za každou cenu držet ideje původního díla? Ač možná neúspěšný a Mišićem nepřijat, Ratkovićův pokus kriticky se vymezit vůči zidealizovanému zobrazování Srbů je každopádně v devadesátém roce (i přesto, že ohlas v médiích si získá až v roce 1992) na divadle zatím zcela ojedinělým jevem. I proto se v recenzích jiných divadelních kritiků objevují i smířlivější postoje, např.: „Text Slobodana Selenice hledal podnětnější režii, ale i takovéto představení ve svých základních rysech nabízí publiku vizuální doplnění četby románu a zaslouží si plnou pozornost, neboť je řeč o současném a ceněném autoru, který se očividně stává jedním ze synonym nového Atelje.“³⁰

26 Divadelní budova Atelje 212 procházela na přelomu 80. a 90. let 20. století rekonstrukcí, takže základna uměleckého ansámblu byla přesunuta na scénu Somborského divadla. Zde také do roku 1992, kdy se Atelje 212 vrátilo zpět do Bělehradu, bylo uvedeno několik premiér tohoto souboru.

27 Kecman, David. „Kasne spoznanje“. *Dnevnik*, Novi Sad 5. května 1990.; Milosavljević, Aleksandar. „Očevi i oci“. *Dnevnik*, Novi Sad 8. srpna 1990.

28 „Nevolje sa ovom novom dramaturgijom Selenićevog romana [...] počinju od njenog autora: i sam preokupiran temama balkanski primitivnih mentaliteta, Nenad Prokić baš to izvlači kao okruženje porodice Medaković.“ In: Mišić, Milutin: „Vozanje u nedogled“. *Borba* 9. června 1992.

29 „I sam reditelj Zoran Ratković bio je skloniji ironiziranju balkanskog i komunističkog okruženja porodice Medaković, nego poniranju u lične drame glavnih junaka.“ In: Mišić, Milutin: „Vozanje u nedogled“. *Borba* 9. června 1992.

30 „Tekst Slobodana Selenića tražio je nadahnutiju režiju, ali i ovakva predstava u svojim osnovnijim linijama predstavlja publici vizuelnu dopunu čitanju romana i zasluhuje punu pažnju, jer je reč o savremenom i cenjenom autoru – koji postaje očigledno jedan od sinonima novog Ateljea.“ In: Volk, Petar. „Očevi i oci“. *Ilustrovana Politika* 22. června 1992.

Další záblesk naděje na změnu k lepšímu přináší JDP (v koprodukcí s pančevským divadlem Pančevački teatar) až v březnu 1991, když na scéně uvede hru největšího srbského satirika **Branislava Nušiče** *Narodni poslanik*³¹. Komédie utahující si z politického machiavelismu v Srbsku chytře kritizuje účelové zneužívání vlastenecké rétoriky pro osobní prospěch jedince. Apeluje na čtenáře/diváka, aby zvažoval svá volební rozhodnutí a přijal za ně plnou zodpovědnost. Uvést tento text na jeviště jen pár měsíců po volbách považuji za opravdu dobré dramaturgické rozhodnutí (pravda, že uvedení před volbami možná mohlo být ještě přínosnějším). Díky událostem, jež se v době uvedení Nušičovy grotesky odehrávaly v Chorvatsku, však její hlavní téma opět získalo na přitažlivosti. Lidé si patrně pomalu začínali uvědomovat, že se při volbách možná nerozhodli nejlépe.³²

O nápaditou aktualizaci starého Nušičova dramatu se zasloužil především režisér inscenace **Dejan Mijač**, který ve spolupráci s dramaturgyní Vesnou Stanišičovou, dokázal maximálně využít potenciál textu pro vytvoření nenápadné paralely k současnému politickému rozpoložení v zemi. Divadelní kritici přijali inscenaci s neskryvaným nadšením, konečně se v záplavě špatných a tendenčních premiér objevil provokativní, ne však angažovaný kus. Pikantní je, že právě Mijač byl tím, kdo měl před dvěma sezónami na svědomí výše zmiňovanou kontroverzní inscenaci *Valjevska bolnica*. A zatímco v roce 1989 byl kritikou lynčován, dnes jej ti samí kritici chválí. Následující úryvek z recenze Vladimira Stamenkoviće je, myslím, všehňající: „Tento příběh o obecní mafii, která nepřístupně familizuje veřejný život, o předvolební frašce, o lživé jednotě společnosti, která spočívá v systému vzájemného vydírání, je v představení vyložen s mírou a vkusem. Bez dotírání, ale i dostatečně srozumitelně, abychom v Nušičově světě lehkou poznali dobu, v níž žijeme. To ovšem neznamená, že představení není také příjemné, rozptylující a zábavné; že nám nenabízí chvíle relaxace v těchto pochmurných dnech.“³³

Ve stejném roce se svou novou tragikomickou hrou *Urnebesna tragedija* (1991, Hřmotná tragédie) opět připomíná **Dušan Kovačević**. Hlavní konflikt rozehrává na pozadí rodinné večere,

31 Národní poslanec (premiéra 15. března 1991; režie Dejan Mijač; dramaturgie Vesna Stanišičová). Nušičův dramatický debut líčí mocenský růst Jevrema Prokiće, prostého občana, jenž se rozhodne kandidovat ve volbách do parlamentu. Autor zde paroduje základní mechanismy předvolební kampaně – intrikaření, populismus, stranickou nekonkurenceschopnost a manipulace s davem. Jevrem se sice ukradeným projevem vloudí do přízně národa, protikandidát ho však nakonec projevem identickým porazí. Poučením je poukázání na relativnost přízně hloupé voličské masy. Nušič, Branislav. *Narodni poslanik; Pokojnik*. Beograd: Prosveta, 1982.

32 Při zpětném pohledu se však lze jen domýšlet, jakým směrem by se srbská vrcholová politika ubírala, kdyby se k moci namísto Miloševiće dostali velkosrbský nacionalista Vuk Drašković či radikál Vojislav Šešelj. V porovnání s touto dvojicí se Milošević i dodnes stále jeví jako relativně umírněný politik, který jen pro udržení se u moci postupně sahal k čím dál radikálnějšímu postupům. Demokratická opozice zatím neměla dostatečně silnou pozici, aby mohla Miloševićovi být výraznou konkurencí – ve svém programu vystupovala dost zmateně a nesourodě, rozháranost jednotlivých demokratických frakcí se zatím zdála nepřekonatelná.

33 „Ta priča o palanačkoj mafiji, koja nedopustivo familjarizira javni život, o predizbornoj farsii, o lažnom jedinstvu društva koje počiva na sistemu uzajmanih ucena, izneta je u predstavi s ukusom i merom, bez dodiranja, ali i dovoljno razgovetno da u nušičevskom svetu lako prepoznamo doba u kojem živimo. To, dabome, ne znači da predstava nije i tečna, zabavna razgaljujuća, da nam ne pruža i trenutke dragocene relaksacije u ovim sumornim danima.“ In: Stamenković, Vladimir. „Nušič nekad i sad.“ *NIN* 22.3. 1991.

kteří je přítomen i jeden vážený a důležitý host. Při této večeri se mezi jejími účastníky strhne hádka, která vyvrcholí v rodinnou tragédii. Základem konfliktu je rozpor mezi zastánci komunismu a kapitalismu, resp. jejich potomky, kteří i po smrti svých rodičů i nadále dogmaticky zastávají jejich názory. Absurdní spor Kovačević opět podává s očividnou nadsázkou, přesto je z textu patrná velká snaha bezprostředně zachytit společenskou atmosféru po změně politických systémů. Přestože napsal i mnohem lepší hry, *Urnebesna tragedija* pořád patřila k tomu lepšímu, co se začátkem 90. let objevilo.³⁴

Následující léta byla ovlivněna především vzrůstajícími negativními dopady mezinárodních sankcí na ekonomickou a společenskou situaci v Srbsku. Prohlubující se krize se samozřejmě nevyhnula ani divadelní scéně. Její neblahý účinek se poprvé projevil již v roce 1992, kdy zásadně proměnil průběh bělehradského mezinárodního festivalu *BITEF*. Označení Srbska mezinárodním společenstvím za hlavního viníka nestability balkánského regionu vedlo k jednostranné mediální protisrbské kampani, jež měla za následek i účelové ignorování srbských kulturních akcí a srbského umění zahraničními umělci. 26. ročníku možná největšího a nejznámějšího srbského festivalu divadla se proto zúčastnil jen jediný zahraniční divadelník, a sice Young Edwards – americký performer žijící v Amsterdamu. Zbytek programu festivalu, obvykle vyhledávaného a hojně navštěvovaného divadelními soubory z celého světa, tak patřil výhradně produkci domácím. Izolace srbského divadla v tomto roce dosáhla vrcholu, jindy podnětné setkávání se s odlišnými způsoby jevištních postupů se nekonalo.³⁵ Nejen že se tedy scény povětšinou zcela distancovaly od komentáře okolní společenské situace, ale příslib vždy tolik cenného a podnětného dialogu s tvůrci přicházejícími zvenčí – tedy z reality „normální“ – jim také zůstal odepřen. Finanční sankce se však projevily ještě mnohem výrazněji. Divadla sice díky svým sponzorům i přes nutná omezení fungovala i nadále, období hyperinflace³⁶ ale krutě zasáhla celou srbskou společnost, a tak pro většinu obyvatel představovala návštěva divadla luxus, který si nemohla dovolit. Přestože vstupné až do konce 90. let 20. století zůstávalo směšně nízké, návštěvnost během divadelních sezon

34 V podobném duchu se k současným otázkám vyjádří v 90. letech ještě dvakrát, konkrétně v dramatech *Lari Tompson – tragedija jedne mladosti* (1996, Larry Tompson – Tragédie jednoho mládí) a *Kontejner sa pet zvezdica* (1998, Pětihvězdičkový kontejner). Tyto hry si ovšem nezískají tolik příznivců jako jeho díla z 80. let, míra absurdity v nich už totiž začíná být přehnaná.

35 Od založení festivalu v roce 1967 ho navštívili mimo jiné takoví velikáni světového divadla jako např. Jerzy Grotowski, Samuel Beckett, Eugene Ionesco či Eugenio Barba, z českých režisérů tam pak zavítali Otomar Krejča a Jiří Menzel. Již tento letmý výčet dokazuje, jak významným je BITEF festivalem a jaké možnosti při setkávání se s takovými výraznými divadelními tvůrci srbské kulturní veřejnosti nabízí.

36 Období tzv. hyperinflace zasáhlo Srbsko plnou měrou během roku 1993 a bylo následkem sankcí srbské ekonomiky vyhlášených OSN koncem května 1992. Vinu na zhoršující se ekonomickou situaci měla i čím dál nákladnější finanční podpora bosenskými Srby a nutnost zabezpečit srbské uprchlíky z Chorvatska a Bosny. Zima 1993 je považována za vůbec nejkřutější období hyperinflace. Řešení ekonomické krize přinesl Dragoslav Avramović, jemuž se během dvou let podařilo hospodářskou reformou takřka stabilizovat stav srbské ekonomiky. Na jaře 1996 byl odvolán, protože odmítal některá nová mocenská rozhodnutí s obavou, že by se země opět mohla dostat do inflační krize. Viz Pelikán, Jan a kol. *Srbsko po roce 1945. Dějiny Srbska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2005. 529-531, 537.

1992/1993 a 1993/1994 byla žalostná, což mělo vliv jak na divadelní produkci, tak na ekonomickou stabilitu divadel³⁷.

Tyto dvě divadelní sezony ale přinesly bělehradské divadelní scéně i mnoho dobrého. Ač pomalu, začínala se konečně formovat organizovaná divadelní kritika společenského a politického vývoje v zemi. Vznikaly alternativní scény složené výhradně z amatérských herců či studentů FDU. Cílem jejich tvorby bylo poukázat na neduhy své doby tak, jak je viděla a vnímala mladá generace. V průběhu následujících let se jejich výpověď značně radikalizovala a v roce 1996 vyústila v první masové protesty proti Miloševićově politice. Nejznámějšími a nejvýznamnějšími z těchto alternativních divadel byly scéna **KULT**³⁸ a **DAH Teatar**, jenž sice působil již od počátku 90. let, minulého století plnou pozornost bělehradského publika si však vysloužil právě až ke konci jejich 1. poloviny. Oficiální bělehradské scény tak byly nuceny konfrontovat se se silící popularitou nově vzniklých konkurenčních souborů – jejich dramaturgové si konečně začali uvědomovat potřebu obohatit repertoáry o díla nějakým způsobem se vyjadřující k soudobé společenské situaci v Srbsku.

První záblesky se objevují již v následující sezoně a opět jim předcházely důležité změny nálad ve společnosti. Na rozpoložení srbské populace neblaze působila mezinárodní izolace a šířila se v ní frustrace z prožitých válek. Po podpisu Daytonské mírové dohody³⁹ už bylo všem jasné, že Slobodan Milošević pomalu ztrácí občanskou podporu. Radikálové mu vyčítali, že více nepodpořil bosenské a chorvatské Srby, umírněnější část společnosti naopak to, že je podporoval až příliš. Demokratická opozice se konečně stabilizovala a začínala být důstojným, konkurenceschopným oponentem jeho vládnoucím socialistům. Těšila se navíc čím dál větší podporou nejen z řad městského obyvatelstva, ale začala pomalu ovlivňovat i mínění venkovanů. Všechny tyto aspekty se promítly i do divadelní produkce 2. poloviny 90. let 20. století. Dramaturgie byla otevřenější, kritičtější a provokativnější než si za Miloševićovy vlády dovolila kdykoliv předtím. Atelje 212 a JDP sehrály v tomto období jednu z klíčových úloh.

Pro rostoucí význam úlohy divadla ve společnosti bylo nesmírně důležité, že se konečně objevili srbští autoři, kteří se ve svých dílech dokázali smysluplně vyjádřit k jejím aktuálním otázkám. Po nebyvalém úspěchu románové prvotiny Vladimira Arsenijeviče *U potpalublju* (1994, V podpalubí, česky 1996, přel. Irena Wenigová), v níž autor na příkladu průměrného občana definuje

37 Díky tomu, že divadla prodávala vstupenky za pakatel, bylo za často vyprodáno, což se výrazně promítlo do jejich finančních příjmů, neboť zisky ze vstupného tak ve výsledku představovaly značné procento jejich ročního obrátu.

38 Již první počín, uvedení textu Aleksandra Popoviće *Tamna je noć* (Temná je noc), vyvolal značný rozruch.

39 Daytonská dohoda (Všeobecná rámcová dohoda o míru v Bosně a Hercegovině) oficiálně stvrdila ukončení války v Bosně a Hercegovině, nazývané častěji též Bosenská válka. Jednání mezi čelnými představiteli Chorvatska (Franjo Tuđman), Bosny a Hercegoviny (Alija Izetbegović) a Srbska (Slobodan Milošević) proběhla v listopadu 1995 v blízkosti města Dayton v americkém státě Ohio. Formálního uzavření se dočkala 14. prosince 1995 v Paříži. Jejím cílem bylo ukončit více než tři roky trvající konflikt mezi etniky žijícími na bosenském území a jasně vymezit jejich poválečné uspořádání. Bosna a Hercegovina si oficiálně i nadále uchovala svou územní integritu, po válce se však fakticky člení na Federaci Bosny a Hercegoviny a Republiku srbskou. – Více viz např. Hladký, Ladislav. „Daytonská mírová smlouva a její uvedení do života“. *Sřredoevropské politické studie* číslo 2–3, ročník VIII, jaro-léto 2006 <<http://www.cepsr.com/clanek.php?ID=275>> (accessed: 7.3. 2010)

a popisuje společenské procesy první poloviny devadesátých let, na sebe její dramaturgie nenechala dlouho čekat. Hlavní hrdina Vladimir se snaží vypořádat se soudobou krizí s osobitostí sobě vlastní – vyhýbá se povolávacímu rozkazu, řeší drobné rozpory se svou těhotnou ženou Andjelou a svým cynismem přebíjí bezútěšnost okolní reality. Brzy však potká bývalého spolužáka Dejana, svůj někdejší idol, z nějž účast válce udělala mrzáka. Hlavní hrdina je tak pozvolna nucen začít se konfrontovat s negativními dopady vývoje společenské situace. Vše se zhoršuje ve chvíli, kdy jeho švagr Lazar, zapřísáhlý pacifista, dobrovolně nastoupí do vojenské služby, během níž přijde o život, a Dejan spáchá sebevraždu. Ve Vladimirovi vzrůstá pocit deziluze, který nepřekoná ani narození jeho dítěte. Román má o to větší účinek, že je, podobně jako valná většina Arsenijevičových knih, psán v ich formě. Autobiografické postupy tedy zvyšují autenticitu celé hrdinovy výpovědi. Na scéně JDP měla stejnojmenná inscenace premiéru počátkem dubna 1996, její ohromný úspěch ale opět provázela řada rozporů v recepci odborné veřejnosti. Ačkoliv se kritici jednohlasně shodli na nesporných kvalitách předlohy a jejímu přínosu soudobé kultuře, názory na úroveň dramaturgie Damira Vijuka a režii Nikity Milivojeviče (který se také spolupodílel na dramaturgii, resp. ji během zkoušení upravil, aby odpovídala jeho režijnímu záměru) se značně rozcházely. Zatímco Ivan Medenica označil román „za dramatičtější od jeho dramaturgie“⁴⁰ a o Milivojevičově režijním pojetí psal jakožto o úspěšné snaze „zachránit to, co jako spoluautor dramaturgie pokazil“⁴¹, Petar Volk naopak konstatuje, že „režie nepochopila podstatu díla, a tak redukovala úspěšnou dramaturgii na pouhé vnější popisy a banální detaily.“⁴² Další z předních divadelních kritiků hledí na přínos dramaturgie a režie zase tak, že rozšířily možnosti literární předlohy a dodaly jí na autenticitě, kterou místy postrádá. Rozporuplnost kritických hodnocení jen potvrzuje výjimečnou kontroverznost dané inscenace. Absolutní shodu kritika nachází teprve v kladném přístupu k výkonům hereckého souboru – oceňují přesvědčivé a věrohodné výkony jak hlavních aktérů, tak i ztvárnění postav epizodních. K mladé herecké generaci vyrůstající na scéně JDP vzhlížejí s nebývalým očekáváním, jež je těmito herci, kteří se povětšinou objevili již ve shora uvedené Unkovské inscenaci *Bure baruta*, úspěšně naplňováno dodnes.

Vzápětí po uvedení dramaturgie Arsenijevičova románu se objevují dva dramatici, kteří svými dramaty zásadně proměnili dosavadní dramaturgické koncepce. Prvním z nich je **GORAN MARKOVIĆ** (1946), v té době již věhlasný filmový⁴³ a divadelní režisér, jenž na podzim 1996 přichází do Atelje 212 se svým dramatickým debutem *Turneja* (1996, Turné). Původně filmový scénář, který se podobně jako Dejevského *Bure baruta* do té doby nepovedlo realizovat, přepsal

40 Medenica, Ivan. „Veština zavodjenja.“ *Politika* 9.5. 1996.

41 Tamtéž.

42 „Režija nije shvatila suštinu dela pa je reducirala uspelu dramaturgiju na puke spoljne opise i banane pojedinosti.“ In Volk, Petar. „U potpalublju“ *Ilustrovana Politika* 25.5. 1996.

43 Režisér z generace tzv. „pražské filmové školy“ natočil takové klasiky jugoslávského filmu jako např. *Nacionalna klasa* (1979), *Majstori, majstori* (1980), *Variola vera* (1981) či *Sabirni centar* (1989), natočený podle scénáře Dušana Kovačeviće.

Marković do divadelní podoby a výsledek předčil všechna jeho očekávání. Absurdní groteska se opět snaží komicky glosovat bezútěšnou realitu války v Bosně a Hercegovině. Jednoduchá, přesto vcelku nápaditá, zápleтка pojednává o cestě herecké trupy napříč Republikou Srbskou v jižní části Bosny. Čtveřice znuděných herců jednoho nejmenovaného bělehradského divadla dostanou nabídku na vysoce honorované turné, kterou v době nedostatku a bídy nelze odmítnout. Podmínky jsou jednoduché – odehrát několik představení v Republice Srbské, tedy poblíž válečné linie. Ujistění o vlastní bezpečnosti, vydají se na výpravu, publikem nedocenení odehrají požadovaná představení a vydají se nazpět. Cestou se ale ztratí a dostanou se do válečné zóny. Herci, kteří si dosud válku nepřipouštěli, se najednou musí konfrontovat s drsnou válečnou realitou a se zástupci nepřátelských vojsk, kteří zničehonic nabývají konkrétní podoby. Marković své hrdiny úmyslně posílá do konfliktních situací, které zdánlivě nikam nevedou, neboť v této válce není vítěze; snaží se na jejich chování poukázat absurditu války, stejně jako na úlohu umění v ní. Ve své práci však zůstává nedůsledný, a tak se drama zvrhává jen v tragikomickou fresku, která sice místy pobaví či donutí k zamyšlení, postrádá však hlubší katarzi – herci se nakonec vrátí do Bělehradu ke svému předchozímu životu zcela nepoučení. Překonat tento základní nedostatek se nepodařilo ani režisérovi inscenace **Milanu Karadžićovi** (1956). Ačkoliv tedy *Turneja*⁴⁴ byla divadelním hitem své doby, zařadila se mezi legendární počiny bělehradské divadelní scény 90. let 20.století a na repertoáru Atelje se udržela neuvěřitelně dlouho, při zpětném pohledu výjimečnost Markovićova textu tkví jen v pro něj typickém smyslu pro humor a pokládání si otázek, na které si ve výsledku budeme muset odpovědět sami, neboť autor i režisér se tomu záměrně trochu ustrašeně vyhnuli. I přesto si ale oba tvůrci zaslouží určité uznání, protože bělehradskému publiku nabídli jedno z nových, dosud poměrně tabuizovaných témat. Na jevišti navíc poprvé vystupuje válka, ač ve zkreslené podobě, jako jeden z hlavních hybatelů děje, ne-li přímo jako jedna z dramatických osob.

Tím druhým zjevením je dnes již světově proslulá **BILJANA SRBLJANOVIĆ** (1970). Nástupu nejdůležitější postavy srbského dramatu posledních let předcházela pro srbskou veřejnost jedna velmi důležitá a zásadní událost, na níž se podíleli i mnozí ze zástupců bělehradské divadelní a literární elity. Začátkem listopadu 1996 se konaly volby do svazového parlamentu. Demokratická opozice po zkušenostech z předchozích let poukazovala na vysokou pravděpodobnost manipulace s volebními výsledky, a proto se tyto volby rozhodla demonstrativně sabotovat. Díky dlouhodobému růstu popularity demokratických sil v Srbsku si tento postoj získal značnou podporu bělehradských občanů, která koncem měsíce přerostla v nenásilné demonstrace trvající déle než dva měsíce. Zapojily se do nich i intelektuální elity, divadelníky nevyjímaje. Jejich účast samozřejmě nebyla stoprocentní, protože Milošević se i nadále těšil nemalé podpoře srbského národa. Přesto však

44 V roce 2008, tedy více než dvanáct let od vzniku scénáře, se *Turneja* konečně dočkala zfilmování. Režijní taktovky se chopil sám autor a vysloužil svému filmu nominaci na Oskara za nejlepší neanglicky mluvený film.

dramatici a divadelníci v těchto týdnech sehráli nezanedbatelnou úlohu, kdy svým otevřeným vystupováním proti vládnoucímu režimu dávali jasně najevo svou nespokojenost a povzbuzovali tak obyčejné občany v pokračování protestu. Demokratická politická reprezentace ale bohužel nedokázala se zvyšující se podporou vhodně naložit, místo toho v jejích řadách opět propukly rozpory kvůli rozdílným představám o demokratizaci Srbska. Miloševićovi se za pomoci drobných ústupků znovu podařilo chytře se u vlády udržet a přechodně si upevnit svou vratkou pozici.

Tyto společenské nepokoje se odehrály jen pár měsíců předtím než byla v JDP nastudována Srbljanovićová prvotina s názvem *Beogradska trilogija* (1996, Bělehradská trilogie). K obrovskému úspěchu dramatu dopomohlo nejspíše i rostoucí napětí ve společnosti. Byla totiž první, kdo v dramatu otevřeně kritizoval soudobou společenskou situaci, čímž si ihned získala mnoho příznivců. Ve svém debutu se zabývá otázkou života v emigraci, tématem pro celý, válkou a mezinárodní izolací poznamenaný, Balkán dodnes velmi aktuálním. Nakolik je problematika odchodu do ciziny ožehavá, potvrzuje letmý pohled do statistik: udává se, že v letech 1991–1995 Srbsko opustilo na 300 tisíc lidí, o sedm let později se již pracuje s číslem dvojnásobným. Život ve zdánlivě klidném a bezproblémovém zahraničí však Srbljanovićovou není prezentován jako žádné peříčko, zaměřuje se naopak na jeho stinné stránky. Cílem textu je zachytit zejména bezútěšnost života v exilu, ať již nuceném či vědomě zvoleném. Autorka se na třech modelových situacích snaží dokázat, že zdaleka tolik nezáleží na vzdálenosti od domova jako na vědomí jeho nedosažitelnosti. Toto poselství zdůrazňuje mimo jiné i tím, že hrdiny v jeden moment (silvestrovská oslava Nového roku) zachycuje hned na třech světadílech. První akt se odehrává v Praze, druhý v Sydney a třetí v Los Angeles. A protože k Silvestru nerozlučně patří i bilancování minulosti, většina z postav si v tento okamžik konečně přiznává, že k tolik očekávanému zlepšení jejich životní situace nedošlo a útek z vlasti jim vlastně nijak zvlášť nepomohl. Momentálně si tedy prochází deziluzi a touží po návratu domů. Jediným hmatatelným pojítkem tří na sobě nezávislých scén je kromě společného tématu i postava Any Simovićové, v jejímž bělehradském bytě příběh končí. Chytrá pointa spojuje všechny dějové linky v místě, kolem kterého se vlastně celé drama točí – zpátky doma, v Bělehradě. Příchod Nového roku potom symbolizuje další z možných nových začátků. Naděje na zlepšení životních poměrů proto tvoří jakousi optimistickou tečku za depresivním textem o hledání sebe sama v odcizeném prostředí západního kapitalismu.

Již zde Srbljanovićová předznamenává hlavní tendence, kterými se v následujících letech srbské drama bude ubírat. Urbánní témata, vulgární jazyk a všudytopřimné násilí se stanou základním pilířem drtivé většiny dramatických textů začátku 21. století. Už i v Bělehradské trilogii končí třetí scéna vraždou. Na motivu vraždy jistě není nic přelomového, zásadní je spíše způsob, jakým je tento čin prezentován. Srbljanovićová ho líčí jako jediné logické východisko nedorozumnění mezi postavami, bližší motivaci ale nepředkládá. Z vraždy se v jejím podání stává

samozřejmost, součást každodenního života. Emocionálně otupělé postavy jsou na podobné události zvyklé natolik, že nikoho z nich už smrt nemůže překvapit. Podobný přístup k násilí bude pro tvorbu nastupující generace srbských dramatiků velmi příznačný.

Zpracování nové, velmi aktuální tematiky autorce předem zaručovalo úspěch, záleželo pouze na tom, jak se této výzvy zhostí režie. Shodou okolností se režijní role ujal výše zmiňovaný **Goran Marković** a výslednou podobu inscenace zásadně ovlivnil způsobem sobě vlastním. Přestože si ke spolupráci přizval osvědčené herecké talenty, kterými JDP té doby disponovalo, a zcela využil jejich potenciál, neodpustil si totiž do textu zasáhnout a zásadně tím pozměnit jeho výpověď. Marković se totiž z nějakých neznámých důvodů rozhodl zcela vypustit zmíněnou vraždu z konce třetí scény, čímž autorku dezinterpretoval a nepochybně tak oslabil kýžený dramatický efekt. Diváci tak sice odcházeli v dojetí, pro autorku to však muselo být nutně nedostačující. Pro svou usedlost již podruhé v rozmezí pár let zůstal v půli cesty. Přesto se Srbljanovićová dočkala fenomenálního úspěchu a byla ihned označována za vycházející hvězdu nové srbské dramatiky, což do konce devadesátých let potvrdila ještě několikrát, ať už literárně nebo na divadelních scénách.

Premiéra *Bělehradské trilogie* bylo pro hlavní scénu JDP na několik let jednou z posledních, 17. října ji totiž zachvátil požár a scéna kompletně vyhořela. V období výstavby scény nové fungovalo divadlo v omezeném režimu, veškerá představení byla přenesena na jeho menší scény. Příčina požáru zůstává dodnes nevyřešena, svého znovuotevření se hlavní scéna JDP dočkala po kompletní rekonstrukci až 23. května 2003.

Divadlem, které se rozhodlo zinscenovat novou hru Biljany Srbljanovićové *Porodične priče* (1997, Rodinné příběhy, česky 2001, přel. Marko Ivanović) se stalo Atelje 212. V kritice balkánské společnosti 90. let ve svém druhém dramatu zachází ještě dál – odvážným experimentem se pouští do rozboru pozice a úlohy násilí v životě jedince, který po traumatických zkušenostech zcela ztratil schopnost sebereflexe. Tentokrát měla autorka větší štěstí na režii. Zhostil se jí talentovaný **Jagoš Marković** (1966), který před okázalou podívanou upřednostnil minimalistickou výpravu a věrohodnou práci s textem a hereckými výkony. Vznikla svižná a hravá inscenace komorního charakteru zcela oddaná autorčině předloze. Ve chvíli, kdy se opět zvedala vlna násilností v Kosovu, dostalo drama nový, aktuální rozměr, což jen zvýšilo návštěvnost inscenace. Díky vhodnému načasování uvedení jejích děl se s Biljanou Srbljanovićovou definitivně začalo počítat jako s dramatičkou zpracovávající aktuální politické a sociální problémy.

Zostřující se konflikt mezi kosovskými Albánci a Srbskem nakonec vyústil v březnu 1999 v tzv. „humanitární“ bombardování Federativní Jugoslávie Severoatlantickou aliancí. Během skoro tříměsíčních nepřetržitých náletů se srbská společnost schovávala v protiletectkých krytech či sklepeních a vycházení, zejména ve večerních a pozdních nočních hodinách se jevilo jako krajně nebezpečné. Bělehradská divadla na to zareagovala posunutím začátků představení do odpoledních

hodin, tyto produkce byly označovány spíše jako matiné než regulérní večerní divadelní program. Po rozhodnutí magistrátu se navíc neplatilo vstupné. Na repertoáry divadla pro odlehčení vrátila komediální kusy, aby společnosti trochu ulevila od neustálého stresování se z dopadu náhodné bomby. Na chvíli se tak dramaturgií vrací na začátek devadesátých let, tentokrát však cíleně, neboť publikum v těchto měsících rozptýlit opravdu potřebovalo. Rostoucí společenská frustrace předznamenávala konečný pád Miloševičova režimu. 24. září následujícího roku Miloševič prohrál v prezidentských volbách, odmítl však uznat jejich výsledek. Následkem toho se opakovaly demonstrace z přelomu let 1996/1997, účast srbské populace byla obrovská. Miloševič 5. října 2000 definitivně uznal svou porážku a abdikoval na všechny své funkce. Miloševičův odchod také symbolicky uzavírá období srbského divadla a dramatu 90. let minulého století. Po jeho odchodu se objevuje početný zástup nových dramatiků, kteří se ve svých dílech zaměřují hlavně na rekapitulaci života pod Miloševičem.

3.1. Srbské drama začátku 21. století

Začátek třetího milénia považují za jedno z vrcholných období srbského moderního dramatu. Po prvotních úspěších Biljany Srbljanovićové se zničehonic zjevuje velké množství dalších mladých autorů, kteří se, povzbuzeni pádem autokratického režimu, s obrovským elánem snaží dohnat domácí témata a světové trendy, jež jejich předchůdci přehlíželi. V tvorbě se věnují důležitým událostem z nedávných let a jejich neblahému vlivu na současnou srbskou společnost. Přestože každý z autorů se s aktuální zkušeností snaží vypořádat po svém, jejich divadelní hry se v lecčems podobají, neboť samozřejmě čerpají ze totožných východisek. Skoro všechna srbská dramata této éry tak tematizují marasmus, deziluzi, násilné chování, jazykové vulgárnosti, morální úpadek či pocity odcizení, beznaděje a nepochopení. Blízcí jsou si dramatici i typologizací postav. Do centra dění většinou staví hrdiny z okraje společnosti, kteří se z různých důvodů nejsou schopni vrátit k obyčejnému způsobu života. Zajímavé je, že autoři motivace a chování svých postav vesměs nekomentují, vystačí si s pouhým konstatováním. K umocnění asociálnosti dramatických postav pak zpravidla využívají kontrastů s jejich charakterovým protipólem. Důležitou roli hraje rovněž jazyk, který se v dramatech objevuje. Do popředí se dostávají vulgarity nebo pouliční slang, které autoři jen zřídkakdy opomenou využít. Nadto autoři neváhají překročit hranice společenských tabu, takže lze narazit třeba na témata dětské prostituce či různých sexuálních úchylek.

Nárůst dramatických textů byl na přelomu tisíciletí natolik markantní, že je v nich dodnes těžké se dostatečně zorientovat. Během uplynulých deseti let se však vyprofilovala úzká skupina dramatických autorů, kteří dokázali své prvotní úspěchy zopakovat a dlouhodoběji se prosadit i se svými dalšími texty. V čele těchto dramatiků zatím zůstává velmi plodná **Biljana Srbljanovićová**,

kteřá ve svých hrách úspěšně rozvíjí hlavní témata, s nimiž se proslavila již v prvních dvou kusech. S přibývajícím stářím čím dál víc inklinuje ke kritice obecných problémů moderní společnosti. Ve hře *Pad* (2000, Pád) se sice ještě vyrovnává s kořeny nacionalismu v Srbsku, do dalších dramát již ale zřetelně přenáší svou zkušenost s životem v cizině. V dramatech *Supermarket* (2001) a *God save Amerika/Amerika, drugi deo* (2003, Amerika, díl druhý) se jinak proevropsky smýšlející spisovatelka poprvé otevřeně vyjadřuje také k otázkám sužujícím svět západního kapitalismu (takže zdůrňuje témata lidského odcizování, neustále sílícího kariérismu, zisťných vztahů, generačních konfliktů apod.).

Skakavci (2005, Kobylky, slovensky 2007, přel. Vladislava Fekete) se dějem opět vrací do Srbska. Hlavním tématem je generační obměna v poválečném Srbsku, v němž nastupující mládež, nezátížená nedávnými událostmi, není schopna pochopit historickou zkušenost svých starších spoluobčanů. Název odkazuje k neurvalému a sobeckému chování mladých vůči generaci jejich rodičů a prarodičů. Ve hře *Barbelo, o psima i deci* (2007, Barbello, o psech i dětech) zachází v kritice ztráty morálních hodnot ještě dál, když celý text zakládá na porovnání společných rysů v chování člověka a zvířete. Pro její dramata, jak již naznačila v *Rodinných příbězích*, je nadále typické posilování úlohy sekundárního textu – poetika jejích scénických poznámek vytváří nezávisle na dramatickém díle svébytné umělecké dílo.

Další významnou autorkou je **MILENA MARKOVIČOVÁ** (1974), která se zpočátku, podobně jako Srbljanovićová, věnuje hlavně problémům urbánní společnosti. Debut *Paviljoni ili Kuda idem, odakle dolazim i šta ima za večeru* (1998, Pavilony aneb kam jdu, odkud přicházím a co je k večeri, česky 2004, přel. Oldřiška Čtvrtníčková) se odehrává v blíže neurčeném odstrčeném panelovém domě na periferii Bělehradu. Text dodržuje všechny výše principy zavedené Srbljanovićovou, výjimečný je hlavně v tom, s jakou lehkostí kloubí tři neslučitelné příběhy. Běžně se zde střídají postavy, které spolu zdánlivě nemají nic společného – důchodkyně s narkomany, agresivní otec s lokálními gaunery apod. Velký prostor dostávají zejména ženské hrdinky, které jsou většinou prezentovány jako oběti mužské agrese.

Genderová problematika se dostává do popředí rovněž v autorčině druhém dramatu *Bog nas pogledao – Šine* (2002, Bůh nám žehnej – Koleje, slovensky 2007, přel. Vladislava Fekete), v němž Markovićová zobecňuje úlohu ženy ve společnosti jen na pozici oběti psychického či fyzického teroru druhého pohlaví. V dalších textech *Brod za lutke* (2005, Lodička pro panenky) a *Nahod Simeon* (2006, Simeon nalezenec) sice již opouští prostředí bělehradské ulice, v centru její pozornosti ale stále zůstává kritika patriarchální společnosti.

Z ženských dramatiček se v mladší generaci svým dílem nejvíc prosadily **MILENA BOGAVACOVÁ** (1982) a **MAJA PELEVIČOVÁ** (1981). Umělecká tvorba těchto dramatiček se neomezuje pouze na psaní textů pro divadlo, obě se aktivně zapojují též do organizování projektů

alternativních divadelních skupin (Bogavacová je spoluzakladatelka avantgardního spolku **DMS**,⁴⁵ Pelevićová patří k hlavním postavám organizace **TkH**)⁴⁶ a na různých pozicích se spolupodílejí na přípravách jednorázových performancí. Největší díl slávy si přesto získaly zejména svými dramaty.

Milena Bogavacová nejvíce zaujala hrou **Dragi tata – Pozdrav iz Beograda** (2003, Milý tatínku – Pozdrav z Bělehradu, slovensky 2007, přel. Vladislava Fekete), v níž se zabývá problematikou pubertálních adolescentů. Z jejího pohledu jsou mladí výrostci pouze obětí negativních vlivů svého okolí, budoucnost je jim předurčená a oni ji nemohou nijak ovlivnit. Napsala ještě dramata **North Force** (2001, North Force), **Crvena: Seks i posledice** (-, Červená: sex a následky) a **TDŽ ili prva trojka** (-, TDŽ aneb první trojka).

Maja Pelevićová přistupuje k moderní společnosti z jiného úhlu, ve svých hrách se zaměřuje na nebezpečí vlivu reklamy a konzumní způsob života. Také v jejích textech dominuje motiv boje ženské hrdinky za názorovou a kariéru emancipaci v konzervativním světě patriarchálních hodnot. Ve svém zatím nejúspěšnějším dramatu **Pomorandžina kora** (2006, Pomerančová kůra, slovensky 2007, přel. Vladislava Fekete) kritizuje všudypřítomný mediální obraz ideálu krásy a jeho negativní vliv na sebevědomí průměrných žen. Z její další tvorby byly scénicky uvedeny i **ESCAPE** (2004, ESCape), **Beograd – Berlin** (2005, Bělehrad – Berlín) nebo **Fake Porno** (2005, Fake Porno).

Hegemonii ženských autorek v srbské dramatické literatuře nejúspěšněji konkuruje **UGLJEŠA ŠAJTINAC** (1971). Hlavním tendencím nového srbského dramatu odpovídá pouze **Hadersfeld** (2004, Huddersfield, česky 2010, přel. Jakub Novosad), v němž, na pozadí konfrontace životních osudů tří bývalých spolužáků, ukazuje bezútěšnost reality generace třicátníků v poválečném Srbsku. V hrách **Pravo na Rusa** (2001, Právo na Rusa) a **Banat** (2006, Banát) se do popředí po dlouhé době v srbském dramatu dostává prostředí srbského venkova. Ani jedno z uvedených dramát se neodehrává v současnosti, proto Šajtinac, podobně jako Markovićová ve svých posledních hrách, logicky neužívá hovorového jazyka, což je v kontextu dramatu posledních let také postup atypický.

Venkovem se zabývají i díla **DUŠANA SPASOJEVIĆE** (1980). Tento autor se ale, na rozdíl od Šajtinace, věnuje právě problémům života na dnešní vesnici. Hlavním tématem dramatu **Odumiranje** (2006, Vymírání, česky 2008, přel. Jaroslav Otčenášek) je aktuální problematika enormního odchodu mladých venkovanů za prací do větších kulturních center, jejich neochota vrátit se zpět a pečovat o rodnou půdu. Ve hře **Zverinjak** (2004, Zvěřinec, česky 2009, přel. Jaroslav Otčenášek) zpracovává klasické téma zločinu a trestu, zaměřuje se především na katarzi hlavního hrdiny, kterému se po návratu z vězení shodou okolností podaří zločin odčinit. Do městského prostředí zasadil pouze děj dramatu **Metak za sve** (2004, Kulka pro všechny), v kterém se věnuje

45 Dental Mental Studio; viz <www.dentalmentalstudio.org>.

46 Teorija koja Hoda; viz <www.tkh-generator.net>.

problematice srbské narkomafie.

V této mimořádně plodné autorské generaci samozřejmě figurují ještě další jména, která měla vliv na podobu současného srbského dramatu. Jejich díla ale zaznamenala jen krátkodobé úspěchy a s kvalitami textů výše uvedených autorů je nelze adekvátně srovnat. Z této autorské skupiny bych za všechny vzpomněl například **FILIPA VUJOŠEVIĆE** (1977), **DIMITRIJE VOJNOVA** (1981) nebo **MILANA MARKOVIĆE** (1978). V prvním desetiletí 21. století i nadále píše nové hry starší, dávno etablovaní dramatici **Dušan Kovačević**, **Vida Ognjenovićová** nebo **Siniša Kovačević**. Jejich nová díla ovšem zůstávají svou úrovní daleko za pracemi, kterými si získali přízeň a respekt srbského laického i odborného publika.

3.2. BILJANA SRBLJANOVIĆOVÁ

Narodila se 16. října 1970 ve Stockholmu, v posledních letech ale uvádí jako rodné město Bělehrad, protože ho považuje za středobod své práce i svého života. Vystudovala dramaturgii na Akademii divadelních umění v Bělehradě (FDU⁴⁷). Studium zakončila v roce 1995 diplomovou prací *Beogradska trilogija*, která byla o dva roky později úspěšně nastudována bělehradským JDP. Na katedře dramaturgie dnes také působí jako vyučující.

Pro její díla je typická politická a sociální angažovanost, kontroverzní témata (homosexualita, sexuální zneužívání, explicitní násilí). Napsala celkem deset dramát: *Beogradska trilogija* (1996, Bělehradská trilogie), *Porodične priče* (1997, Rodinné příběhy), *Pad* (2000, Pád), *Supermarket* (2001), *Alisa* (2002), *Životinjsko carstvo* (2003, Království zvířat) *God save Amerika/Amerika, drugi deo* (2003, Amerika, díl druhý), *Skakavci* (2005, Kobylky), *Barbelo, o psima i deci* (2007, Barbelo, o psech i dětech). Zatím poslední její hra *Nije smrt biciklo (da ti ga ukradu)* (2011, Smrt není kolo (aby ti ho kradli)) měla premiéru 17.6. 2011 v JDP v režii **Slobodana Unkovského**.

Za svou práci obdržela mnohá ocenění. Kromě tří cen za nejlepší dramatický text z festivalu *Sterijino Pozorje* (po *Rodinných příbězích* ještě za *Pad* (2003) a *Barbelo, o psima i deci* (2007)), získala mimo jiné také německou cenu *Ernsta Tollera*,⁴⁸ cenu *Slobodana Seleniče* a v roce 2007 i nejvyšší možné evropské divadelní ocenění *Premio-Europa per il Teatro*. Časopisem *Theater Heute* byla dvakrát byla vyhlášena nejlepším zahraničním spisovatelem.

Je autorkou scénáře k televiznímu seriálu *Otvorena vrata* (1994–1995, Dveře dokořán), svými články pravidelně přispívala do novin *Der Spiegel*, *Le Monde*, *La Repubblica*, *The New York Times*, *The Guardian*. Aktivně se zapojuje do politiky: je členkou politické strany LDP⁴⁹, za níž v roce 2008 neúspěšně kandidovala na post bělehradského primátora. Žije střídavě v Bělehradě, Paříži a

47 Fakultet dramskih umetnosti.

48 Uděluje se za přínos umělecké a politické sféře.

49 Liberalno-demokratska partija (Liberálně-demokratická strana).

Azerbajdžanu.

Její hry po celém světě ztvárnilo na 150 divadel, přeloženy jsou do více než dvou desítek jazyků. V Čechách byly uvedeny zatím jen *Rodinné příběhy* v překladu Marka Ivanoviče, v roce 2001 je s absolventským ročníkem Katedry činoherního herectví na pražské DAMU nastudoval **Thomas Zielinski**.⁵⁰ Na první a zatím poslední české uvedení některého z dramát Biljany Srbljanovičové zareagoval i český tisk. Např. Jana Machalická napsala v Lidových novinách o textu následující: „Stylizace nápaditě pracuje s naivitou a nevinností dětské optiky, která důsledně kopíruje jednání dospělých. Z těchto her se jaksi samozřejmě řine hrubost, amorálnost, touha ovládat druhé silou. Děti mezi popelnicemi a odpadky předvádějí stejné modely chování jako dospělí, ale jejich neumělá „hra na něco“ působí mnohem krutěji než sama realita.“⁵¹ Inscenace sklídila takový úspěch, že se dočkala hned dvojí obnovené premiéry – napřed ji převzal divadelní spolek Kašpar z pražského divadla v Celetné,⁵² za pár let se přestěhovala do divadla Rokoko.⁵³

S inscenací stejného dramatu přijeli v roce 2008 na brněnský festival **Encounter**⁵⁴ i studenti 3. ročníku režie z bělehradské FDU.⁵⁵

3.2.1. Rodinné příběhy

Ve svém druhém dramatu se Srbljanovičová odvážným experimentem pouští do rozboru pozice a úlohy násilí v životě jedince, který po traumatických zkušenostech zcela přišel o jakoukoliv možnost sebereflexe. Vytváří specifický svět, v němž neplatí žádná pravidla: v samotném úvodu čtenáři oznamuje, že vše, co bude následovat, je pouhá hra. Nikoho by tudíž nemělo překvapovat, že dospělí herci mají hrát děti hrající si na dospělé, stejně jako skutečnost, že v průběhu děje tyto dětské hrdinové libovolně mění věk i pohlaví. I když to na první pohled může možná působit dost chaoticky, Srbljanovičová dává prostor se v této hříčce rychle zorientovat. Potenciál celého nápadu využívá opravdu bravurně. Na základní sociální jednotce, rodině, postupně předvádí většinu archetypálních vzorců chování, které se v mezilidských vztazích objevují a z nevinné dětské hry na rodinu demonstruje rozptyl možností lidské krutosti.

V celé hře vystupují čtyři dětské postavy. Chlapec Vojin společně s dívkou Milenou většinou představují rodičovský pár, jejich kamarád Andrija ztvárňuje role potomků. Nové dívce ze sousedství, Nadeždě, je potom přidělena úloha pouličního psa. Skutečnost, že se v jejich podání opravdu jedná jenom o hru, autorka několikrát připomene tím, že děti nechá pod různou záminkou

50 Premiéra se konala v divadle DISK 6.3. 2001.

51 Machalická, Jana. „Kruté hry na maminku a tatínka.“ *Lidové noviny* 22.6. 2001.

52 Obnovená premiéra zde proběhla 10.11. 2001.

53 Městská divadla pražská je zařadila na repertoár od 10.12. 2004.

54 Mezinárodní festival divadelních škol. Každoročně se ho účastní zástupci divadelních akademií z celé ho světa.

55 Jakékoliv zmínky o úspěchu či neúspěchu tohoto představení bohužel nedohledány.

vypadnout z jejich rolí. Vždy jsou ale schopné na přerušenu situaci pohotově navázat, což dokazuje, že spolu svou hru evidentně nehrají poprvé. Kritiku středostavovského způsobu života je v hlavních scénách podělena mezi ústřední aktéry (s výjimkou Nadeždy, která promluví až na samém konci hry) vcelku rovnoměrně. Jednou si za terč bere patriarchální stereotypy (*ANDRIJA: Myslel jsem, že mámě můžu říct, že nesnáším polívku. VOJIN: Tak tys myslel. A proč jsi myslel? ANDRIJA: Protože máma je ženská a protože je slabší. VOJIN: Dobře, tak je to správně.*),⁵⁶ podruhé přehnanou ženskou emancipaci a ambicioznost (*MILENA: Můžeš za to ty. Víš, že mám termín odevzdání. Tiskárna nepočká. VOJIN: Nevěděli jsme, že ti překážíme. Neměli jsme náhled na situaci... MILENA: Vážně? Potom pochcítejte. Tak mi určitě nebudete překážet.*),⁵⁷ potřetí zase planý levicový intelektualismus. (*VOJIN: Zaprodanče jeden! Ať tě krmí ten, co tě platí!!! ANDRIJA: Tati, co je s tebou? Kdo mě platí? VOJIN: Ten, kdo ti dává marky za to, že se taháš po ulicích a biješ se s policií jako největší pól!!! ANDRIJA: Ale, tati, já jsem se nepral, jenom jsem křičel... VOJIN: Na koho jsi ty křičel, smrade jeden americkéj?*).⁵⁸ Nechybí ani motivy harpagonství či emigrace. Nenucenou dětskou naivitu, s níž dětští hrdinové kopírují chování dospělých, se potom Srbljanovićová nezdráhá využít k značně morbidnímu poselství. Představa, že násilí je součástí každodenního života, vede děti k tomu, že vůbec nejsou schopné plně si uvědomit následky svých činů a nést za ně zodpovědnost. Z jedenácti scén dojde hned v sedmi k vraždě či sebevraždě jednoho z rodičů. Postavy pravidelně umírají (nejrůznějšími možnými způsoby, autorka je v tomto ohledu opravdu kreativní), aby v následující scéně opět ožily a dále pokračovaly ve svých obskurních hrátkách. Přestože tedy skoro každá ze scén končí tragicky, hru na klasickou srbskou rodinu to v žádném případě nemůže ohrozit. Z dětské perspektivy je totiž smrt ještě pořád dost nepochopitelným jevem. Právě samozřejmost, s níž je zde smrt prezentována jako logická pointa sebemenšího mezilidského konfliktu, dělá z této hyperbolizované grotesky alarmující obraz poválečné společnosti, která již není schopna považovat násilí za nic neobvyklého. Proto dětem nepřijde divné hrát si na zabíjení, jejich apatie už totiž překročila jakoukoliv rozumnou hranici. Absurdita celého počínání je umocňována i způsobem vyjadřování dětských postav – snaha napodobit slovník dospělých je logicky neúspěšná, vzniká tak svébytná směsice mluvy dvou generací, která de facto symbolizuje jejich vzájemné odcizení.

Srbljanovićová naštěstí není natolik nesoudná, aby byla ve své kritice rodinného násilí

56 „ANDRIJA: Mislio sam da mami mogu da kažem da ne volim supu. VOJIN: Mislio si. A što si mislio? ANDRIJA: Zato što je mama žensko i zato što je slabija. VOJINA: Dobro, to je tačno.“ Srbljanović, Biljana. *Pad, Beogradska trilogija, Porodične priče*. Beograd: Otkrovenje, 2000. 97.

57 „MILENA: A kriv si. Znaš da imam rok za predaju. Štamparija ne može da čeka. VOJIN: Nismo znali da ti smetamo. Nismo imali uvid u situaciju... MILENA: Ma nemoj. Onda pocrkajte. Tako mi sigurno nećete smetati.“ Tamtéž. 114-115.

58 „VOJIN: Dušo prodana, nek te hrani onaj ko te plaća!!! ANDRIJA: Tata, šta ti je? Ko me plaća? VOJIN: Taj ko ti daje marke da se vucaraš po ulici, da se biješ sa milicijom, k'o najgori ološ!!! ANDRIJA: Ali, tata, nisam se ja tukao, ja sam samo vikao... VOJIN: Ma na koga si ti vikao đubre jedno američko?“ Tamtéž. 148-149.

absolutní. K návratu k jakémusi zdání normalnosti využívá kratší intermezza, v nichž popisuje vztah dítěte k ochočenému ratlíkovi. Zde zdánlivě dopřává vraždícímu dítěti chvíle odpočinku od všudypřítomného násilí a dává mu možnost na chvíli se uchýlit k zdánlivě upřímnému projevu emocí. Ani v těchto scénách si však občas neodpustí udělat z něj tyрана (*ANDRIJA: Tady něco pro dobrýho pejska... Andrija zničehonic silně máchne nohou s úmyslem nakopnout Naděždu.*)⁵⁹, potřeba řešit každou kritickou situaci násilnický je přeci jen ústředním tématem celého dramatu., což se ostatně potvrzuje i na jeho konci. Dětské postavy si sice konečně uvědomí, že smrt není žádná hra, bohužel pro ně ale docházejí k tomuto zjištění až příliš pozdě. Pomatená Nadežda totiž ve svém rozrušení z definitivního ukončení této dětské hry (Vojin s Milenou už odmítají obživnout) přenesl princip zabíjení i do reálného života a společně se svými kamarády se bombou vyhodí do vzduchu.

Ačkoliv je již od samotného začátku nutné k dramatu *Porodične priče* přistupovat se značnou rezervou, neustále se potvrzuje, nakolik se text blíží všední realitě nejen v Srbsku, ale i napříč světem. Dnes a denně lze v médiích bez problému dohledat události ne příliš vzdálené od Srbljanovićovou popisovaných situací. Dokazuje to nejen skutečnost, že většina současné společnosti považuje ve svém zvrhlém přístupu k životu násilí za zcela adekvátní komunikační prostředek, ale i nesporné literární kvality této stále ještě relativně mladé autorky, které se před více než deseti lety podařilo vytvořit dílo s možná až nadčasovými parametry.

3.3. UGLJEŠA ŠAJTINAC

Uglješa Šajtinac se narodil 1. října 1971 ve Zrenjaninu. Otec **Radivoj** (1949), sám uznávaný spisovatel a překladatel, v něm od dětství pěstoval lásku k literatuře. Mladého Uglješu tato vášeň přivedla až na bělehradskou FDU, kde vystudoval dramaturgii. Autorsky debutoval již na studiích: za svou prvotinu s názvem *Rekviziter* (1999, Rekvizitář) obdržel v roce 1999 cenu *Josipa Kulundžiče*, kterou každoročně vedení fakulty uděluje nejlepšímu studentovi ročníku. Za drama *Pravo na Rusa* (2001, Právo na Rusa) získal o dva roky později dokonce cenu *Slobodana Seleniče* za nejlepší diplomovou práci. Hned svými prvními texty se uchýlil na čelných srbských divadelních scénách, posléze i v zahraničí. Následující hra *Govorite li australijski* (2002, Mluvíte australsky) prvotní úspěchy nezopakovala, a tak reputaci si zlepšil až dalším dramatem *Hadersfeld* (2004, Huddersfield, česky 2010, přel. Jakub Novosad), které bylo poprvé uvedeno ve **West Yorkshire Playhouse** v Leedsu. Režirovala **Alex Chisholmová** (-),⁶⁰ jež po pár měsících hru nastudovala i se srbskými herci v bělehradském JDP. V něm úspěšná inscenace letos vstoupí do své sedmé sezóny.

59 „ANDRIJA: Evo nešto za dobru kucu... Andrija snažno zamahne nogom sa namerom da šutne Nadeždu.“ Tamtéž. 111.

60 Rok narození nedohledán.

Na základě iniciativy herců inscenace bylo v roce 2007 drama zfilmováno, Šajtinac se spolupodílel na scénáři. Film, stejně jako drama (v roce 2004 obdrželo nejvýznamnější srbskou cenu *Sterijino pozorje* za nejlepší původní drama) a inscenace, posbíral celou řadu ocenění jak v Srbsku i zahraničí. Na českém Febiofestu mu byla v roce 2008 udělena třetí cena v hlavní soutěži. Šajtinacova prozatím poslední hra *Banat* (Banát) měla premiéru 1. března 2007 opět v bělehradském JDP a tematicky uzavírá tzv. *Banátskou trilogii* (kam patří ještě *Pravo na Rusa* a *Hadersfeld*).

Dál je Šajtinac autorem románů *Čuda prirode* (1993, Divy přírody), *Vok on* (2007, Procházka po) a *Vetruškina ledina* (2008, Ledový větříček) a povídkové sbírky *Čemer* (1997, Žluč). Prozaicky je zastoupen například ve sbornících *Šest priča – PSEĆI VEK* (2000, Šest povídek – PSÍ VĚK) a *Nada stanuje na kraju grada* (2002, Naděje bydlí na konci města), pravidelně publikuje v časopise *Severni bunker*. Úspěchy sklízí také v rozhlase, píše filmové scénáře a občas se na natáčení filmů podílí i jako spolurežisér. V letech 2003–2005 pracoval jako dramaturg Srbského národního divadla v Novém Sadě. Na tamní Akademii umění nyní vyučuje dramaturgii.

V zahraničí se prosadil zejména ve Velké Británii a v Americe, kde *Hadersfeld* uvedlo v roce 2006 divadlo TUTA z Chicaga. V Čechách byla prozatím jediná možnost setkat se s Šajtinacovou tvorbou letos v květnu, a to v programu studentského divadelního festivalu ZLOMVAZ.⁶¹ V rámci scénického čtení organizovaného agenturou DILIA uvedl v nastudování *Davida Šiktance* (1987) český překlad dramatu *Hadersfeld* 3. ročník studentů Katedry činoherního divadla pražské DAMU. Přestože bylo čtení považováno za nečekaně úspěšné, uniklo větší pozornosti odborného publika.

3.3.1. Huddersfield

V měsíčníku pro světovou literaturu *Plav*, kde v čísle 7–8/2008 věnovaném srbské a bosenskohercegovské literatuře vyšel mimo jiné též překlad jednoho dějství *Hadersfeldu*, bylo toto drama redakcí v krátkém perexu představeno takto: „Osobnostní krize třicátníků neúspěšně pátrajících po smyslu života patří k oblíbeným tématům každé generace. Na Balkáně, kde k ní má ‚ztracená generace‘ po všech prožitcích z devadesátých let opravdu důvod, je pikantnější právě o tento traumatický rozměr. Sex, drogy, rokenrol a chlast tentokrát v srbském podání.“⁶²

Jak anotace naznačuje, samotná fabule dramatu není nijak originální. Těží z běžné situace, kdy se po dlouhé době setkávají zástupci jedné generace a vzájemně konfrontují své odlišné přístupy k životu. Základním impulsem k tomuto setkání je návrat jednoho z nich z ciziny – tedy ze

61 Festival organizují studenti pražské DAMU.

62 Autoři perexů zde nejsou podepsáni, avšak vzhledem k zaběhnutým zvyklostem časopisu je pravděpodobné, že nejen *Hadersfeld*, ale i další texty doprovodil úvodním komentářem redaktor čísla; tedy: Novosad, Lukáš. „Huddersfield.“ *PLAV – měsíčník pro světovou literaturu* 2008/7–8 (IV.): 37.

zcela odlišného prostředí. Konflikt je tím samozřejmě umocněn. Všechny ostatní výstupy potom na první pohled působí jen jako zdánlivě epizodické příhody, které mají za cíl pouze rozvinout základní dramatickou situaci. Pro Šajtince ale není fabule prioritou, naopak její průměrnosti využívá, aby na ní mohl vystavět věrohodné psychologické drama. Pro záměr popsat obyčejného, průměrného člověka žijícího obyčejným životem v chaotické poválečné společnosti se koneckonců zvolený postup jeví jako ideální. Teprve propracovaný syžet jednotlivé motivy logicky a postupně začleňuje. Autor tak svou precizní prací hlavní dramatickou situaci vytlačuje do pozadí a zaměřuje se především na co nejvěrnější vystižení psychického rozpoložení postav a jejich vnějších a vnitřních motivací. Dokazuje tak, že i ve své průměrnosti může být vlastně kdokoli naprosto výjimečný.

Komorní drama, v němž vystupuje pouze šest postav, striktně dodržuje klasické pravidlo tří jednot – tedy místa, času a děje. V jídelně malého bytu ve Velikém Bečkereku (dnes Zrenjanin, rodné Šajtincovo město) se během čtyřadvaceti hodin odehraje malá soukromá tragédie. Rozděleno je do sedmi scén, jejichž délka se od sebe výrazně liší. Jelikož text *Hadersfeldu* staví především na dialozích, využívá autor rozdílnosti v délce jednotlivých částí hlavně k práci s dynamikou textu. V nepravidelném tempu Šajtinac střídá vážnější pasáže s cynickými poznámkami a komickými motivy tak, aby měl čtenář více času jednotlivé charaktery vnímat, případně se do nich i vcítit. Scény nejsou číslovány, jsou pojmenovávány. Ani tento postup není neopodstatněný – jednotlivé názvy mají vystihnout charakter aktu nebo odkázat k některé z jeho klíčových replik; jejich funkcí je posílit bezútěšnost celého dramatu. Zmíňme ještě, že *Hadersfeld* je hra velmi (ať po jazykové nebo obsahové stránce) vulgární – slovní násilí zde patří k hlavním autorovým výrazovým prostředkům, což se potvrzuje hned v pojmenování první scény *Jebo sam ti mater!* (Nakopu ti prdel!).

Propletenec mezilidských vztahů spojuje Raša, tedy postava hlavní. Kdysi výtečný student vyměnil po prvních větších zklamáních svůj tvůrčí potenciál za zahálčivý způsob života. Svou neschopnost se neustále snaží zakrýt různými teoriemi o světovém morálním rozkladu. Přesvědčen o vlastní výjimečnosti, k okolnímu dění přistupuje přezíravě a cynicky. Charakter Rašovy postavy je zpracován velmi důkladně. Autor si ovšem nechává záležet rovněž na tom, aby též ostatní postavy byly plnohodnotné; nejvíc vyčnívají úlohy Ivana a Rašova otce. Ostatní postavy jsou zde především kvůli umocnění Rašovy izolace a vzrůstající asociálnosti. Zatímco Dule je svou až naivní ambiciózností protikladem Rašovy pasivity, Igor svým střízlivým náhledem na život v menší či větší míře neutralizuje extrémní kontrasty mezi oběma svými přáteli. Převahu získává ten, na jehož stranu se Igor v dané chvíli přikloní. Milica zastupuje nejmladší a teprve nastupující generaci, jejím hlavním úkolem je (kromě podtržení Rašova emocionálního vyhoření) demonstrovat zásadní rozdíly v přístupu a mentalitě generací s odlišnou historickou zkušeností. Podobnou roli, byť

věkovým vychýlením na druhou stranu, samozřejmě zastává i Rašův otec. U něj ale není věková diference tolik důležitá jako v případě Milici, neboť otec, nevléčitelný alkoholik, který docela zanevřel na své okolí, nabízí spíš nejpravděpodobnější obraz budoucnosti vlastního syna. Naivní dobrota Rašova souseda Ivana se potom z celé společnosti zcela vymyká, posouvá ho do role výstředního blázna.

Důležitou roli hrají i postavy, které v textu nejsou fyzicky přítomny, které však mají nesporný vliv na chování postav zúčastněných. Podstatné přitom je, že jsou všechny ženského pohlaví, tudíž svým způsobem vyvažují zdánlivou dominanci postav mužských. Jedná se o Rašovu bývalou přítelkyni, otcovu exmanželku a Ivanovu matku. Přestože se o nich dovídáme pouze z promluv zúčastněných postav, promítají se důsledky vystoupení těchto postav „mimo obraz“ zásadně na momentální duševní rozpoložení všech tří aktérů, již s nimi byli nebo jsou ve vztahu. Zajímavé přitom je, že tyto ženské postavy se nedočkají přímé personifikace. Neznáme jejich jména, musíme vystačit pouze s jejich vztahovými rolami (matka, žena, přítelkyně). Zatímco pro Rašu s otcem je tato negativní zkušenost spojena s dávnou minulostí, Ivanova matka do děje zasahuje nepřímo i nadále (ovlivňuje Ivanovy příchody a odchody ze scény). Podobné vnější postavy, i když v menší míře, zapříčinily i příchod, respektive zpoždění ostatních postav (tak Igor přijíždí zpět na Balkán až kvůli svatbě se svou snoubenkou, anebo Duleho neustále zdržuje jeho sexuální avantýra se starší kolegyní ze zaměstnání). Milicina „sociální revolta“ v podobě neperspektivního vztahu s Rašou má zřejmě být pubertální vzpoura proti rodičovské autoritě. Takový závěr ostatně je podtržen cílenou dehonestací rodičů při demonstraci jejich sexuálního života (Milica pouští Rašovi a dalším v té chvíli přítomným videozáznam soulože svých rodičů). Přítomnost Miliciny kamarádky Anity, s níž telefonuje během druhé scény, působí účelově – představuje zpětnou vazbu, která Milici potvrzuje úspěšnost jejího vzdorovitého chování.

Dramatická akce graduje v pátém dějství, kdy Šajtinac během společného večírku definitivně dokresluje charakter jednotlivých postav. Na Ivanově dojemném vyznání průběhu psychické nemoci, otevírá jednu tragédii lidského života, na jejímž průběhu mělo nemalý podíl vše, co se v srbské společnosti v nedávné minulosti odehrálo. Vyprávění o průběhu psychického a fyzického zlomu Ivana je opravdu politováníhodné, horší jsou ovšem reakce jeho společníků. Ironickému pošklebování velí excentrický Raša, který za každou cenu udržet chce být centrum pozornosti. Večírku využívá k promyšlenému psychickému teroru svého okolí, od něhož si zřejmě slibuje posílení svého pochroumaného ega. Postupně většinu hostů večírku přivede k slzám, ani to mu ovšem nezabrání nadále cynicky glosovat jejich povahy (*RAŠA: On je mi kurva ukradenej, to vás jsem rozhodil...*).⁶³ Ke katarzi hlavního hrdiny dochází až v následující scéně, kdy Rašu v jeho

63 „RAŠA: Jebi ga, boli me kurac za njega, al'skenj'o sam vas...“ Šajtinac, Uglješa. „Hadersfeld.“ *Predsmrtna mladost: antologija najnovije srpske drame (1995–2005)*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 2006. 185.

živém snu zavraždí Ivan. Teprve tehdy si hrdina uvědomí, nakolik ublížil svým kamarádům (*RAŠA: Všechno jsem posral, Ivane. Všechno, co jsem moh, jsem dokonale posral. Raša nehybně sedí. IVAN: Chceš být sám? Promiň... Ivan se pomalu krade k vchodovým dveřím. RAŠA: V noci se mi o tobě zdálo... IVAN: O mně? RAŠA: Promiň, Ivane... (Raša začne plakat. Nekontrolovaně se třese, chvěje se a pláče v němé grimase. Odpusť mi...)*).⁶⁴

Promyšlená sociální kritika *Hadersfeldu* se zaměřuje především na kritiku kapitalistického systému hodnot (například škola je zde líčena jako přežitá, pro život nevýznamná instituce apod.). Bezchybné vykreslení hlavních charakterů a konfrontace kontrastních životních přístupů generace třicátníků z poválečné Jugoslávie, potažmo Srbska, nabízí drtivě většině Srbů možnost identifikovat se s některou z postav. Hodnotové žebříčky, které zde ztělesňují Raša, Igor nebo Dule, zastává momentálně drtivá většina mladých Srbů. Podobných charakterů jsou samozřejmě plná i dramata dalších autorů, výjimečnost *Hadersfeldu* tkví v něčem jiném. Na poměry srbského současného dramatu má text totiž zcela atypickou pointu. Konec, vyzdvihující úlohu přátelství v životě, nabízí čtenářské a divácké obci potřebnou naději, která se v současném srbském prostředí vyskytuje jen zřídka. A právě to je největší předností Šajtinčova dramatu: na rozdíl od ostatních dramatiků hledá z bezútěšné všední reality dnešního Srbska pozitivní východiska.

3.4. MILENA MARKOVIĆOVÁ

Milena Markovićová se narodila 7. dubna 1974 v bělehradském Zemunu. Stejně jako ostatní zmiňovaní autoři studovala také ona ve svém rodném městě dramaturgii na Akademii divadelních umění. Za svou absolventskou práci *Paviljoni ili Kuda idem, odakle dolazim i šta ima za večeru* (1998, Pavilony aneb kam jdu, odkud přicházím a co je k večeři, česky 2004, přel. Oldřiška Čtvrtníčková) získala v roce 2000 na konkurzu dramatických textů z prostoru bývalé Jugoslávie, pořádaném vídeňským *Theaterem mbH*,⁶⁵ speciální cenu. Po svém premiérovém uvedení na scéně JDP v dubnu 2001 zaznamenalo toto drama úspěch napříč celým západním Balkánem, největší úspěch sklidily inscenace ze Skopje a Lublaně. Autorčinu druhému dramatu *Bog nas pogledao – Šine* (2002, Bůh nám žehnej – Koleje) byla v roce 2004 udělena cena za nejlepší dramatický text na festivalu *Sterijino pozorje*. V roce 2003 se rozhodla pro dramatizaci romských pohádek z Kosova a Metohije, která byla v režii **Rahima Burhana** (1949) pod názvem *Beli, beli svet* (2003, Bílý, bílý

64 „RAŠA: Sjub'ó sam sve, Ivane. Sve živo sam sjub'ó. *Raša se ne miče.* IVAN: Hoćeš da budeš sam?... Izvini... *Ivan se polako iskrada ka izlaznim vratima.* RAŠA: Sanjao sam te, nočas... IVAN: Sanjao si me? RAŠA: Izvini, Ivane... *Raša počne da plače. Nekomolisano se tresse, drhti i plače kroz nemu grimasu.* RAŠA: Oprosti...“ Tamtéž. 192–193.

65 Theater mit beschränkter Haftung (Divadlo s ručením omezeným).

svět) ve stejném roce uvedena na festivalu *BELEF*.⁶⁶ Za následující drama *Brod za lutke* (2005, Lodička pro panenky) obdržela nově udělovanou cenu *Borislava Mihajloviće Mihize*. Zatím poslední její dramatický text *Nahod Simeon* (2006, Simeon nalezenec) vznikl na motivy klasické lidové básně, kterou již dříve pod stejným názvem zpracoval třeba **Jovan Sterija Popović**.

Vydala básnické sbírky *Pas koji je pojeo sunce* (2001, Pes, který snědl slunce) a *Istina ima teranje* (2003, Pravda má pnutí), napsala scénáře k televiznímu seriálu *Na Terapiji* (2009, Na terapii) a k filmům *Rudarska opera* (2005, Hornická opera), *Sutra ujutru* (2006, Zítra ráno), *Beli, beli svet* (2010, Bílý, bílý svět) a *Sestre* (2011, Sestry).

Se svými dramaty uspěla zejména ve střední a jihovýchodní Evropě. Zatím největší úspěch sklídila inscenace *Pavilonů* realizovaná v režii **Rafala Sabary** (1970) vatislavským divadlem *Teatr polski*. U nás se její texty objevily dvakrát. Poprvé 12. 2. 2004 proběhlo scénické čtení českého překladu *Pavilonů* v režii **Davidu Czesanyho** (1965) v rámci projektu *5 balkánských pilířů* v pražském divadle *PONEC*. Tato akce v odborných kruzích naneštěstí nevzbudila žádný větší ohlas.

Druhou možnost setkat se s tvorbou Markovićové nabídlo v loňském roce představení *Brod za lutke* hostujícího novosadského Srbského národního divadla na XVIII. ročníku *Mezinárodního festivalu Divadlo* v Plzni. Českým tiskem zůstalo představení nepochopeno: „*Lod' panenek* ze Srbského národního divadla v Novém Sadu mladé autorky Mileny Markovič byla průměrná záležitost, hlavně ale obsahovala významy a spodní proudy, které bylo pro domácí publikum složité dešifrovat. (...) Snad se skutečně jednalo o surreální labyrint života, v němž postavy putovaly, ale poetický chaos byl až příliš zaumný, aby se v něm dalo vyznat. A už vůbec neměl takovou obrazovou sílu, aby se tato potíž stala podružnou.“⁶⁷ I přestože se představení v Plzni neujalo, jeho zařazení do hlavního programu festivalu je dobrým příslibem do budoucna. Znamená to, že české publikum projevuje zájem o současnou srbskou divadelní produkci, což by k nám časem mohlo přivést i díla dalších autorů.

3.4.1. Pavilony

Svou prvotinu autorka situuje na bělehradskou periferii. Umístění děje do panelového domu jí umožňuje propojit osudy typologicky zcela odlišných postav. V anonymitě tří bytových jednotek vedle sebe rozvíjí tři klasické dramatické situace (vloupání, rodinnou návštěvu a nečekaného těhotenství), jejichž zápletky, přestože většinu času probíhají odděleně, se místy umně doplňují a prolínají. K posílení provázanosti jednotlivých dějových linií autorka cíleně neguje klasickou

⁶⁶ Beogradski letnji festival (Bělehradský letní festival).

⁶⁷ Machalická, Jana. „České divadlo v Plzni obstálo.“ *Lidové noviny* 21. 9. 2010.

výstavbu dramatického textu a jednotlivé scény neukončuje, nýbrž náhlým střihem do druhé dějové linie je vždy pouze přerušit a vrátit se k nim až po několika replikách ze sousedního bytu. Touto klipovitostí tak zvyšuje dynamiku textu i divadelní akce, což přidává nijak originálním zápletkám na atraktivnosti. Sympatická je také autorčina snaha zpracovat aktuální společenská témata jako nárůst narkomanie, silná pozice lokální mafie, prostituce, gamblerství nebo zvýšená míra rodinného násilí. Kombinace nesourodých postav a situací se svěžestí formálního experimentu tak přináší jedinečné svědectví o hlavních problémech srbské společnosti koncem 20. století, které se právem stalo jedním z nejdůležitějších děl reflektujících nejnovější srbskou realitu.

Jak již bylo uvedeno, děj *Pavilonů* se odehrává ve třech na sobě víceméně nezávislých bytech. V prvním se setkáváme s nefunkční rodinou. V jejím čele figuruje postava neurotického otce, který neustále psychicky i fyzicky tyranizuje svou ženu. Manželka se snaží mužově autoritě neodporovat, do hádky s ním se pouští, až když se zastává práv své dcery. (*LEPA: Děcko žije mezi čtyřma stěnami. To není dobře. KNEZ: Pro koho to není dobře? LEPA: Není to normální. KNEZ: Není to normální? LEPA: Ne. KNEZ: Sežralas snad všechnu moudrost světa, abys mi tady povídala, co je a není normální?!⁶⁸*) Otcovy urážky a násilí jsou očividně manželskou rutinou, protože ani jeden z partnerů je už výrazněji neprožívá. Zlom v jejich stereotypním způsobu života přijde v okamžiku, kdy se otec dozví, že dcerka otěhotněla se sousedem. Rozčílí se natolik, že poprvé v životě uhodí i svého jediného, a dosud hýčkaného potomka. Matka na to reaguje tím, že svému manželovi rozbije hlavu. Potvrzuje se tak stará pravda, že násilí plodí další násilí. V tomto případě je však zajímavé, že vražda manžela je prezentována jako jediné možné východisko z manželské krize.

Situace v druhém bytě začíná setkáním dvou sester v penzi. Starší z obou sourozenkyň se mimoděk zmíní, že místo na krátkodobou návštěvu přijela natrvalo. (*DOBRILA: Proč máš tolik věcí? LJUDMILA: Protože jsem k tobě přišla bydlet. DOBRILA: Jak to? LJUDMILA: Jednoduše. DOBRILA: Ale tak jsem to já nepochopila. LJUDMILA: Důležité je, že to chápeš teď. DOBRILA: Jak? LJUDMILA: Jednoduše...⁶⁹*) Následuje sesterský spor plný osobních urážek a citového vydírání, který přerušit až vpád dvou zlodějů. Loupež probíhá se značnou dávkou absurdity, jeden ze zločinců se například babiček ptá na radu při léčbě revmatu. Přestože se k nim celou dobu chová velmi slušně, nakonec obě jen tak mimochodem zabije jen proto, že jsou moc výřečné. Tato dějová linka svým zpracováním jasně odkazuje k tradici absurdního dramatu, s nímž v srbském prostředí nejvíce prorazil **Dušan Kovačević**. Autorka jí věnuje nejméně prostoru, po relativně brzké smrti obou stařenek zůstává tato scéna až do konce vyklizena.

68 „LEPA: Živi dete između četiri zida. Nije to dobro. KNEZ: Za koga nije dobro? LEPA: Nije normalno. KNEZ: Nije normalno? LEPA: Nije. KNEZ: A koju si ti pamet posisala pa da ti meni pričaš šta je normalno a šta nije.“ Marković, Milena. „Paviljoni ili kuda idem, odakle dolazim i šta ima za večeru.“ *Predsmrtna mladost: antologija najnovije srpske drame (1995–2005)*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 2006. 67.

69 „DOBRILA: Što nosiš tolike stvari? LJUDMILA: Zato što sam došla kod tebe da živim. DOBRILA: Kako to? LJUDMILA: Lepo. LJUDMILA: Pa, nisam to ja tako shvatila. LJUDMILA: Važno je da si sada shvatila. DOBRILA: Kako to? LJUDMILA: Lepo...“ Tamtéž. 60–61.

Nejkomplikovanější je scéna třetí, v níž se děj točí kolem milostného trojúhelníku narkomana, místního mafiánského bosse a prostitutky, která před lety kvůli milostným problémům utekla do Prahy a nechala oba napospas osudu. (ĆOPA: *To je třetí nejhloupější věc, kterou jsem v životě udělal. MALA: Myslela jsem, že jich je víc. ĆOPA: Á, běhna se ozvala! DŽIGA: Dej si bacha, chlape! ĆOPA: Dobře. Ano, krásko, tahle je třetí. První hloupá věc byla, že jsem se narodil, druhá, že tě spatřil a třetí tohle.*)⁷⁰ Právě její nečekaný návrat vyvolá malou tragédii, která se, po vzájemném vyřízení účtů mezi všemi hrdinami, končí demonstrativní sebevraždou této ženské postavy (MALA: *Kolik si zabil lidí? DŽIGA: Nevim. MALA: Ten pocit bych chtěla zažít. DŽIGA: Neser. ĆOPA: Lásko, dej mi to, pojd' se mnou. MALA: Už jdu. Strčí si pistol do pusy a vystřelí.*).⁷¹ Také poslední ze tří příběhů se tak uzavírá násilným skutkem. Na rozdíl od těch předchozích sice postava umírá dobrovolně, řešení problému je ovšem totožné – místo aby se pokusili hledat nějaké rozumné východisko, uchylují se hrdinové raději k násilí, protože to je cesta, kterou považují za normální a zcela legitimní. Zvrácenost tohoto jednání je podtržena závěrem celého dramatu, v němž autorka poprvé kompletně spojuje všechny tři situace dohromady. Dcera s matkou řeší budoucnost dítěte, lupič stepuje na stole a mafián s narkomanem a jeho bratrem si vyprávějí o svých první sexuálních zkušenostech. Všichni se chovají, jako by se v předchozích scénách nic zvláštního nestalo, čímž potvrzují, že smrt považují za samozřejmost nehodnou komentáře. Trest za jejich apatii přichází v podobě finálního výbuchu bomby, kterým autorka tuto tragikomickou hru definitivně zakončuje. Zabitím všech svých hrdinů potom (podobně jako Srbljanovićová v *Rodinných příbězích*) dává Markovićová najevo, že rouhat se smrti se nevyplácí, neboť každého nakonec dostihne.

70 „ĆOPA: To je treća najgluplja stvar koju sam uradio u životu. MALA: Mislija sam da ih ima više. ĆOPA: Javila se, fuksa! DŽIGA: Pazi, brate! ĆOPA: Važi. Ještē, lepotice, treća. Prva glupa stvar je što sam se rodio, druga što sam te ugledao a treća ovo.“

71 „MALA: Koliko ljudi si ubio? DŽIGA: Ne znam. MALA: Volela bi' da osetim kad okine. DŽIGA: Ne seri. ĆOPA: Ljubavi, daj mi to i pođi sa mnom. MALA: Stižem. *Ona puca sebi u usta.*“ Marković, Milena. „Paviljoni ili kuda idem, odakle dolazim i šta ima za večeru.“ *Predsmrtna mladost: antologija najnovije srpske drame (1995– 2005)*. Novi Sad: Sterijino pozorje, 2006. Tamtéž. 83.

4. ZÁVĚR

Současná srbská teatrologie zatím postrádá důkladnější historické a teoretické analýzy novodobého divadla i dramatu, neboť se prozatím spokojuje výhradně s kritikou zhlédnutých divadelních představení. Proto jsem pro svou práci mohl čerpat vlastně jen ze soudobých recenzí nebo kritik otištěných v denním či týdenním tisku nebo ve specializovaných teatrologických periodikách. Tyto texty představují hlavní a základní sekundární materiál, na němž lze situaci na divadelní scéně aspoň nějak přiblížit a osvětlit. Zároveň těžko zastírat, kondice dnešní a nedávné srbské divadelní kritiky však jakýkoli seriózní průzkum sledovaných dějin balkánského divadla nemálo komplikuje. Přestože v Srbsku existuje dostatek divadelních institucí (FDU, **Muzej pozorišne umetnosti**,⁷² periodikum *Teatron* či divadelní festival a zároveň vydavatelství **Sterijino pozorje**), je počet srbských divadelních kritiků a teoretiků je několikanásobně menší než u nás. Přestože kupodivu a zároveň naštěstí vychází kritik dost a prostorem na ně se ani v bělehradských denících ani v srbských kulturních týdenících naštěstí nešetří, zůstává takřka pravidlem, že jednotlivé noviny mají svého jediného stálého divadelního kritika – nadto od pádu komunismu často téhož. V rozporu se štědrým prostorem se proto mediální pohled na divadlo a kritický rukopis o něm za posledních dvacet třicet let skoro nikam neposunul.

Svou analýzu proto opírám hlavně o četbu dostupných dramát a o vlastní i cizí diváckou zkušenost s jejich scénickým zpracováním. Jelikož pro potřeby zpracovávaného tématu nejsou tyto zdroje samozřejmě dostačující, hledal jsem odpovědi na své otázky rovněž v rozhovorech s pamětníky. Jejich svědectví mi pomohla pochopit blíž kulturní a společenské procesy probíhající v Srbsku posledních třicet let. Mezi respondenty se ocitly i osobnosti, které byly již v té době umělecky aktivní, což mi výrazně usnadnilo zorientovat se v divadelní tvorbě, která zejména v 80. a 90. letech působí – tedy pohledem dnešních očí – hodně chaoticky. Literární kritik Vladimir Arsenić nebo rozhlasová kulturní redaktorka Tamara Krstićová mi tak například konečně vysvětlili, proč se v srbské literatuře nenašel nikdo, kdo by svým dílem dokázal v první polovině 90. let adekvátně zareagovat na aktuální události. Dle jejich názoru na uměleckou tvorbu jednoduše nebyly čas ani nálada, stejně jako většina národa musely také intelektuální elity řešit základní existenciální problémy a potřeby. Tak prostá odpověď vystihuje tehdejší náladu ve společnosti vlastně nejlépe, přičemž zároveň boří běžně oblíbenou představu věčně revoltujících umělců.

Sama práce nabízí přehled nejdůležitějších vývojových fází novodobého srbského dramatu a divadla a na základě popisu jednotlivých autorských a tvůrčích tendencí se snaží přiblížit i atmosféru doby, v níž vybraná díla vznikala. Přehled podstatných událostí v divadle a dramatické literatuře začínám na konci 2. světové války, kdy zdůrazňuji význam formování nových divadelních

72 Muzeum divadelního umění.

institucí, které se v průběhu 20. století staly výraznými centry divadelní kultury v Srbsku. Na to navazují obširným výkladem zabývajícími se blíže tvorbou důležitých, ať už autorských či režisérských osobností v poválečném období. Vyzdvihují například důležité úlohy Borislava Mihajloviće Mihize a výtečného dramatika Aleksandara Popoviće, který ve svých dramatech jako první věnoval zvýšený prostor hovorovému jazyku. Velkou pozornost jsem v tomto období věnoval ještě dílu dvou autorů – Ljubomira Simoviće a Dušana Kovačeviče.

Dál je důraz kladen na obrovskou popularitu, kterou si ve společnosti i v uměleckých kruzích získala v 80. letech 20. století díla s národnostní tematikou. Na rozboru několika populistických dramát a inscenací jsem se pokusil ukázat, že i divadelní tvůrci se v tomto období výrazně podíleli na nárůstu nacionalistických nálad v srbské veřejnosti. Detailněji se také věnuji dramatické produkci 80. let, v níž se objevily rovněž hry podstatně se lišící od nastoleného trendu podlézání primitivním společenským náladám. Potvrzují to nejen díla v té době dávno věhlasného autora Dušana Kovačeviče, ale i jeho jmenovce Siniši anebo odlišný způsob zpracování historických látek v dílech Vidy Ogjnenovićové.

Úpadek dramatické tvorby v první polovině poslední dekády 20. století potom demonstrují na nevýrazné repertoárové skladbě jinak progresivních divadelních scén. Místo dramatu proto v této fázi práce upřednostňují inscenace, které výrazně vybočily z všeobecného divadelního marasmu. Pro pochopení kontextu také blíže popisují hlavní společenské procesy, jež se v Srbsku během rušných válečných let odehrávaly. Zpátky k dramatu se vracím až s uvedením prvních významných románových dramatinizací, které bezprostředně předcházely nástupu momentálně nejdůležitější dramatičky Biljany Srbljanovićové. Premiér jejich prvních her se potom snažím zachytit v souvislostech s dobovým kontextem.

V základním rozboru současného srbského dramatu jsem usiloval o specifikaci jeho charakteristických rysů. Zajímaly mne například jeho hlavní námětové okruhy, základní typologizace postav, volba prostředí či práce s jazykem. Konkrétně jsem se zaměřil pouze na díla, která se již prosadila pořádně, a to ať už v Srbsku nebo v zahraničí. Plně charakterizovat nejnovější dramatickou tvorbu totiž s ohledem na počet nových dramatických textů a jejich nedostupnost považuji nejen za práci nemožnou, ale i zbytečnou. Do loňského roku byl sice na internetové stránce <www.nova-drama.org> přístupný archiv nejnovějších srbských divadelních her, několik let ovšem nebyl vůbec aktualizován a před pár měsíci doména definitivně zanikla. Knižně byl vydán jen malý výběr textů, který lze dnes sehnat jen výjimečně. Momentálně proto není možné se k dramátům dostat jinou cestou než spojit se osobně se všemi autory a s každým z nich vyjednat o poskytnutí jeho tiskopisů. Taková práce ovšem potrvá léta a představuje úkol do budoucna, jak toto téma dál a výrazně precizněji rozpracovat. V této práci jsem detailně rozebral aspoň tři dramata, na nichž se snažím předvést, jakou úlohu má současné srbské dramatu násilí. Tento rozbor

skutečně považuji za základní odrazový můstek pro další, mnohem systematičtější výzkum.

Nakonec přiznávám, že časové rozmezí, kterým se má práce zabývat, je mnohem rozsáhlejší, než jsem původně zamýšlel. Proto muselo dojít k tomu, že jsem některé osobnosti či díla (například hra *Metastabilní Graal* (1985, Metastabilní Grál) **NENADA PROKIĆE** (1952) nebo dramata **JOVANA RADULOVIĆE** (1951)) záměrně vynechal. Snažil jsem se ovšem postihnout nebo aspoň zmínit vše, co ve sledovaném období považuji za důležité. Pokud vím, podobný přehled vývoje srbského divadla a dramatu se v českém prostředí zatím neobjevil. Právě proto jsem si při zpracování podkladů uvědomil, že zvolené období bude nutné zařadit do širšího kontextu a původní úzce zvolené téma obohatit o další výklad.

Seznam zkratek:

BDP – Beogradsko dramsko pozorište

BELEF – Beogradski letnji festival

BITEF – Beogradski Internacionalni Teatarski Festival

DAMU – Divadelní akademie múzických umění

DMS – Drama Mental Studio

FDU – Fakultet dramskih umetnosti

JDP – Jugoslovesko dramsko pozorište

LDP – Liberalno-demokratska partija

např. -- například

přel. -- přeložil/a

tj. -- to jest

SANU – Srpska akademija nauka i umetnosti

TkH – Teorija koja Hoda

Theater mbH – Theater mit beschränkter Haftung

Seznam použité literatury:

- Arsenijević, Vladimir. *Mexico: ratni dnevnik*. Beograd: Rende, 2002.
- Arsenijević, Vladimir. *V podpalubi*. Přel. Irena Wenigová. Praha: Prostor 1996.
- BEOGRADSKO dramsko pozorište: BDP, 60 : 1947-2007*. Ed. Feliks Pašić. Beograd: Beogradsko dramsko pozorište, 2007.
- Bogavac, Milena Minja: Dragi tata (Pozdrav iz Beograda) <<http://www.rastko.rs/rastko/delo/11087>> (accessed: 17. 6. 2011)
- Bošković, Dragana. „Balkanska tuga u nastavcima.“ *Politika ekspres* 28.4. 1997.
- Bošković, Dragana. „Ivica noćne more.“ *Politika ekspres* 12.5. 1996.
- Bošković, Dragana. „Porodico, mrzim te!“ *Politika Ekspres*, 8.4. 1998.
- Bure Baruta* (záznam inscenace, JDP 1995)
- Camus, Albert. *Nedorozumění*. Přel. Alena Šabatková. Praha: Dillia 1968.
- Ćirić, Sonja. „Smeh i suze“ *Vreme* 26.4. 1997.
- Ćirilov, Jovan. „Nova rediteljska imena devedesetih.“ *Teatron* 119/120 (2002): 40.
- Jakovljević, Branislav. „Geometrija salona i geografija neba.“ *Vreme*, Beograd 15.3. 1993.
- Jeremić, Maša. „Dimenzija djubrišta.“ *Demokratija*, Beograd 9.4. 1998.
- Jeremić, Maša. „Glumci i ratnici.“ *Blic*, Beograd 28.10. 1996.
- Jeremić, Maša. „Jedan od događaja sezona.“ *Demokratija* 22.4. 1997.
- Jeremić, Maša. „Krvava krčma.“ *Politika* 1.4. 1994.
- Jovanović, Željko. „Dijalog ili ubistvo.“ *Naša Borba* 10.5. 1996.
- Jovanović, Željko. „Lenjo srce.“ *Borba* 12.4. 1994.
- Jovanović, Željko. „Predstava razornog dejstva.“ *Naša Borba* 9.4. 1998.
- Jovanović, Željko. „Skice za portret generacije.“ *Naša Borba* 21.4. 1997.
- Jovanović, Željko. „Slike u napuklom ogledalu.“ *Naša Borba* 29.10. 1996.
- Jugoslovensko dramsko pozorište, 60 godina: lica/slike/sećanja*. Ed. Goran Stojanović. Beograd: Jugoslovensko dramsko pozorište, 2008.
- Kecman, David. „Hod dvaju mrtvaca.“ *Oko*, Zagreb 14.6. 1990.
- Kecman, David. „Kasne spoznanje“. *Dnevnik*, Novi Sad 5. května 1990.
- Knežević, Dubravka. „Nušić zauvek.“ *Politika ekspres* 19.3. 1991.
- Kovačević, Dušan. *Odabrane drame I*. Beograd: Stubovi kulture, 1998.
- Maeterlinck, Maurice. *Modrý pták*. Přel. Dagmat Hubená. Praha: Dillia 1992.
- Machalická, Jana. „České divadlo v Plzni obstálo.“ *Lidové noviny* 21. 9. 2010.
- Machalická, Jana. „Kruté hry na maminku a tatínka.“ *Lidové noviny* 22.6. 2001.

- Medić, Tatjana. „Beogradska trilogija.“ *Blic* 14.6. 1997.
- Medić, Tatjana. „Porodične priče.“ *Blic*, Beograd 13.4. 1998.
- Medenica, Ivan. „Glumci i bubice.“ *Politika* 28.10. 1996.
- Medenica, Ivan. „Opasne dečje igre.“ *Politika* 10.4. 1998.
- Medenica, Ivan. „Veština zavodjenja.“ *Politika* 9.5. 1996.
- Medenica, Ivan. „Žrtvovana generacija.“ *Politika* 22.4. 1997.
- Mein Kampf* (záznam inscenace, JDP 1993)
- Milosavljević, Aleksandar. „Bez plavog pečata.“ *Dnevnik*, Novi Sad 20.7. 1992.
- Milosavljević, Aleksandar. „Budjenje u košaru.“ *Vreme*, Beograd 11.4. 1998.
- Milosavljević, Aleksandar. „Drama dve kraljice.“ *Politika* 1.12. 1994.
- Milosavljević, Aleksandar. „Gurnut u ludilo.“ *Politika* 7.3. 1993
- Milosavljević, Aleksandar. „Let u mestu.“ *Vreme* 26.4. 1997.
- Milosavljević, Aleksandar. „Naše zabranjene igre.“ *Reporter*, Banja Luka 23.4. 1998.
- Milosavljević, Aleksandar. „Očevi i oci.“ *Dnevnik*, Novi Sad 8.8. 1990.
- Milosavljević, Aleksandar. „Stari dobri Nušić.“ *Dnevnik*, Novi Sad 21.3. 1991.
- Milosavljević, Aleksandar. „Svet koji se raspada.“ *Vreme* 18.5. 1996.
- Mirković, Milosav. „Čežnja za Beogradom.“ *Večernje novosti* 9.6. 1997.
- Mirković, Milosav. „Šampionska četvorka.“ *Večernje novosti* 14.4. 1998.
- Mišić, Milutin. „Miris starih dana.“ *Borba* 9.7. 1992.
- Mišić, Milutin. „Okrutno suparništvo.“ *Borba* 1.12. 1994.
- Mišić, Milutin. „Rediteljske čarolije.“ *Borba* 21.3. 1995.
- Mišić, Milutin. „Stari ram – nova slika.“ *Borba* 20.12. 1993.
- Mišić, Milutin. „Vozanje u nedogled.“ *Borba* 9.6. 1992.
- Mujčinović, Avdo. „Bez boje i žara.“ *Politika Ekspres* 13.7. 1992.
- Mujčinović, Avdo. „Uporedni svetovi.“ *Politika Ekspres* 29.10. 1996.
- Nikolić, Darinka. „Posle petnaest godina.“ *Dnevnik*, Novi Sad 12.11. 1996.
- Nušić, Branislav. *Narodni poslanik; Pokojnik*. Beograd: Prosveta, 1982.
- Očevi i oci* (záznam inscenace, Atelje 212 1990)
- Pašić, Feliks. „Izveštaj iz 1991.“ *Nada* 15.5. 1996.
- Pašić, Feliks. „Pazar dušama.“ *Večernje novosti* 21.3. 1991.
- Pašić, Zoran. „Strašne priče iz života.“ *V novosti*, 15.4. 1998.
- Pelikán, Jan a kol. *Srbsko po roce 1945. Dějiny Srbska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 2005.
- Poslednji dani čovečanstva* (záznam inscenace, JDP 1994)
- Putnik, Radomir. „Ljubavne spletke“ *Politika* 12.7. 1992.
- Putnik, Radomir. „Nušić – naš savremenik“ *Politika* 20.3. 1991.

- Putnik, Radimir. „Paralelni svetovi“ *Politika* 10.6. 1992.
- Radulović, Ksenija. „April u Beogradu.“ *Nezavisni*, Novi Sad 7.4. 1998.
- Reljić, Slobodan. „Šta je Bog imao u planu“. *NIN* 10. června 1990, 16.
- Selenić, Slobodan. *Očevi i oci*. Beograd: –, 1988.
- Schiller, Friedrich. *Marie Stuartovna*. Přel. Alena Bláhová. Praha: Národní divadlo, 1999.
- Simović, Ljubomir. *Drame*. Beograd: Stubovi kulture, 2002.
- Stamenković, Vladimir. „Dečja posla.“ *NIN* 23.4. 1998.
- Stamenković, Vladimir. „Dodir lepote.“ *NIN* 18.11. 1994.
- Stamenković, Vladimir. „Katarza za ostatak generacije.“ *NIN* 17.5. 1996.
- Stamenković, Vladimir. „Mržnje polova.“ *NIN* 12.3. 1993.
- Stamenković, Vladimir. „Nušić nekad i sad.“ *NIN* 22.3. 1991.
- Stamenković, Vladimir. „Sintetički svet.“ *NIN* 24.3. 1995.
- Stamenković, Vladimir. „Svest o savremenosti.“ *NIN* 25.4. 1997.
- Středoevropské politické studie* číslo 2–3, ročník VIII, jaro–léto 2006
 <<http://www.cepsr.com/clanek.php?ID=275>> (accessed: 7.3. 2010)
- Srbljanović, Biljana. *Pad, Beogradska trilogija, Porodične priče*. Beograd: Otkrovenje, 2000.
- TEATRON, XXVII., 118, proljeće 2002.
- TEATRON, XXVII., 119/120, leto– jesen 2002.
- Volk, Petar. „Beogradska trilogija.“ *Ilustrovana Politika* 10.5. 1997.
- Volk, Petar. „Čovek, životinja i vrlina“ *Ilustrovana Politika* 12.11. 1994.
- Volk, Petar. „Marija Stuart.“ *Ilustrovana Politika* 10.12. 1994.
- Volk, Petar. „Narodni poslanik.“ *Ilustrovana Politika* 26.3. 1991.
- Volk, Petar. „Otac.“ *Ilustrovana Politika* 6.3. 1993.
- Volk, Petar. „Očevi i oci“. *Ilustrovana Politika* 22. června 1992.
- Volk, Petar. „Poslednji dani čovečanstva.“ *Ilustrovana Politika* 8.10. 1994.
- Volk, Petar. „Porodične priče.“ *Ilustrovana Politika* 25.4. 1998.
- Volk, Petar. „Turneja.“ *Ilustrovana Politika* 16.11. 1996.
- Volk, Petar. „U potpalublju“ *Ilustrovana Politika* 25.5. 1996.
- Vučković, Slobodan. „Dečji kvartet snova.“ *Večernje novosti* 9.4. 1998.