

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav slavistických a východoevropských studií

Diplomová práce

Lenka Prchlíková

Chorvatské renesanční drama na českých scénách po roce 1945

Croatian Renaissance Drama on the Czech Scenes after the year 1945

Praha 2010

PhDr. Jaroslav Otčenášek, PhD.

Na tomto místě bych ráda poděkovala vedoucímu své diplomové práce PhDr. Jaroslavu Otčenáškoví, Ph.D a odbornému konzultantovi Prof. PhDr. Vladimíru Mikešovi za pomoc, trpělivost, cenné rady a čas, který mi při psaní této práce věnovali.

Prohlašuji, že jsem tuto diplomovou práci vypracovala samostatně a výhradně s použitím uvedené literatury a citovaných pramenů.

V Praze dne 30.dubna 2010

Lenka Prchlíková

Anotace

Diplomová práce se zabývá chorvatským renesančním dramatem. Nejprve krátce vymezuje období jeho vzniku z hlediska historického, společenského a estetického. V teoretické části stručně definuje základní pojmy a nejčastější typy renesančního dramatu. Hlavní důraz je kladen na druhy komedií, a to včetně typických anonymních komedií. Dále představuje nejvýznamnější autory a jejich díla. Tři komedie, jež se objevily i na českých jevištích, jsou rozebrány z hlediska obsahu, postav, jazyka a zajímavých scén. Každá jejich inscenace je pak představena podle toho, jak ji ohodnotili divadelní kritici v denním tisku. V příloze si lze prohlédnout fotografie z vybraných představení.

Klíčová slova

Renaissance - humanismus - Chorvatsko - Dubrovnik - komedie - české divadelní scény - kritika

Abstract

The thesis deals with Croatian Renaissance drama. First it shortly determines the period of its beginning in the perspective of history, society and aesthetics. In the theoretical part the thesis briefly defines the basic terms and the most frequent types of Renaissance drama. It focuses on the types of comedies, including the typical anonymous comedies. Then the thesis presents the most important authors and their works. Three comedies which appeared on Czech stages, are analyzed from the aspect of the plot, characters, language and interesting scenes. Each production is then presented according to the evaluation of the critics in the newspapers. Photographs from selected performances can be found in the Appendix.

Keywords

Renaissance - Humanism - Croatia - Dubrovnik - Comedy - Czech
dramatical scenes - Critics

Obsah

Úvod.....	8
1 Období chorvatské renesance.....	10
1.1 Společenská a politická situace v chorvatských zemích ve 14. – 16. století.....	10
1.1.1 Situace v Dubrovniku.....	14
1.2 Renesance a humanismus.....	15
1.2.1 Renesanční výtvarné umění v Dubrovniku.....	20
1.3 Chorvatská renesanční literatura.....	25
1.4 Jazyková situace v Dalmácii.....	27
2 Divadlo a drama.....	29
2.1 Divadelní život v Dubrovniku a na Hvaru.....	29
2.2 Drama ve středověku.....	32
2.3 Tragédie.....	35
2.3.1 Tragédie v chorvatských zemích.....	36
2.4 Pastorála.....	36
2.4.1 Pastorála v chorvatských zemích.....	37
2.5 Komédie.....	39
2.5.1 Antická komédie.....	40
2.5.2 Učená komédie.....	41
2.5.3 Commedia dell'arte.....	43
2.5.4 Komédie v chorvatských zemích.....	46
2.5.5 Smješnice.....	49
2.6 Nikola Nalješković – život a dílo.....	51
2.7 Martin Benetović – život a dílo.....	53
2.8 Marin Držić – život a dílo.....	54
3 Chorvatské komedie na českých scénách.....	66
3.1 Dundo Maroje.....	66
3.1.1 Obsah hry.....	66
3.1.2 Rozbor postav.....	70
3.1.3 Rozbor jazyka a zajímavých situací.....	73
3.1.4 Dundo Maroje na českých scénách.....	75
3.1.5 Dundo Maroje na scéně ND v Praze.....	77
3.1.6 Dundo Maroje na ostatních českých scénách.....	82
3.2 Starac Klimoje.....	94
3.2.1 Obsah hry.....	94
3.2.2 Rozbor hry.....	97
3.2.3 Starac Klimoje na českých scénách.....	99
3.3 Dubrovnická komedie.....	101
3.3.1 Obsah hry.....	101
3.3.2 Rozbor hry.....	103
3.3.3 Dubrovnická komedie na českých scénách.....	105
Závěr.....	106
Seznam použité literatury.....	108
Prameny.....	110
Přílohy.....	111

Seznam zkratk

apod. - a podobně

atd. - a tak dále

ČSSR - Československá socialistická republika

DÚ - Divadelní ústav v Praze

FLRJ - Federativní lidová republika Jugoslávie

HAZU - Chorvatská akademie věd a umění

HNK - Chorvatské Národní divadlo

kol. - kolektiv

např. - například

ND - Národní divadlo

NLN - Nakladatelství Lidové noviny

př. n. l. - před naším letopočtem

přel. - přeložil/a

SNKLHU - Státní nakladatelství krásné literatury, hudby a umění

SSSR - Svaz sovětských socialistických republik

str. - strana

tzn. - to znamená

tzv. - tak zvaný

Úvod

Téma své diplomové práce jsem zvolila tak, abych v něm mohla uplatnit znalosti získané studiem oborů Český jazyk a literatura a Slavistická studia se specializací kroatistika, dále zájem o divadlo a italskou kulturu. Úkolem této práce je seznámení s postavou Marina Držiće a s jeho díly. Diplomovou práci je možné rozdělit do tří hlavních částí. V každé z nich se zaměříme na něco jiného.

V první pasáži nastíníme, v jaké době Držić žil a jakou on sám ukazoval ve svých hrách. Byla to jeho přítomnost, doba 16. století, kdy Chorvatsko zdaleka nemělo tu podobu, jak ji známe dnes. Zvláštní pozornost budeme věnovat Dubrovniku, nejen proto, že je to autorovo rodné město a Dubrovničané jsou vesměs i postavami jeho her, ale také proto, že zde nalezneme nejvíce italských vlivů, a to v umění i ve způsobu života. První část tedy zahrnuje také vysvětlení pojmů renesance a humanismus. Rozebereme jejich základní charakteristiky, jednotlivé fáze vývoje od počátku až po období krize. Ve zvláštní kapitole naznačíme, jak vypadal vliv italské renesance i ve výtvarném umění. Závěr první části pak patří literární a jazykové charakteristice daného období.

Druhá velká kapitola je zaměřena na divadlo a divadelnictví. Nejprve se seznámíme s tím, jak vypadal chorvatský divadelní život, kdo divadlo hrál, kde se hrálo a jaké typy her byly oblíbené. Zmíníme se také o tom, jak to s dramatem vypadalo ve středověku, tedy v období, ze kterého renesance vyšla. Poté se budeme věnovat jednotlivým pojmům - pastorále, tragédii a především komedii. Pojmy vždy nejprve vysvětlíme a poté uvedeme na konkrétních příkladech, jak to s nimi vypadalo v chorvatských zemích. Velká pozornost bude kladena na antickou komedii, učenou komedii a commedii dell'arte, jež mají s tvorbou Držiće nejvíce společných rysů. Závěr této části práce bude věnován předním chorvatským renesančním komediografům a jejich dílům. Svou vlastní kapitolku tak bude mít Nikola Nalješković, Martin Benetović a samozřejmě i Marin Držić, jehož komedie a pastorály budou

jednotlivě představeny. Kromě toho rozebereme také anonymní hry označované jako dubrovačke smješnice. Přestože vznikaly o více než sto let později než hry Držićovy, našly si ve 20. století cestu na česká jeviště.

Závěrečný oddíl je pak věnován třem komediím, s nimiž se diváci měli možnost setkat i tady u nás. Jedná se o hru *Dundo Maroje* a o dvě komedie vzniklé spojením motivů několika smješnic. Jednu pod názvem *Starac Klimoje* vytvořil Marko Fotez a u nás se objevovala pod názvem *Dubrovnická maškaráda*. Druhou napsal Jaroslav Vostrý podle čtyř smješnic pod názvem *Dubrovnická komedie*. Všechny tři hry rozebereme z několika hledisek: nejprve se seznámíme s dějem, poté provedeme rozbor jazyka i zajímavých situací a nakonec shrneme, jak byly jednotlivé inscenace hodnoceny v denním tisku.

Při psaní jsem vycházela z originálních vydání i překladů divadelních her, z odborné literatury, kterou uvádím v Seznamu literatury na konci práce, a z velkého množství novinových článků a programů k představením, jež svým členům poskytuje Divadelní ústav v Praze. Elektronickou formou jsem kontaktovala všechna česká divadla, která rozebrané tři hry v minulosti uvedla na svých prknech. Odpovědi jsem se vesměs dočkala, ale většina divadel mi mohla nabídnout pouze program, novinové články, případně fotografie. Více materiálu jsem získala jen v Archivu ND v Praze, kde se *Dundo Maroje* dočkal své československé premiéry. Bohužel žádné divadlo ani Česká televize nemá k dispozici zvukovou nebo dokonce obrazovou nahrávku. Velkými pomocníky při psaní mi byly dvě knihy, jež vyšly u příležitosti 500. výročí narození Marina Držiće: *Leksikon Marina Držića* a sborník *Putovima kanonizacije (Zbornik radova o Marinu Držiću 1508 - 2008)*.

Cílem mé diplomové práce je tedy vytvořit ucelený pohled na tvorbu Marina Držiće, na dobu, v níž vznikala a o níž vypráví, a také poinformovat o tom, jaký tato téměř pět set let stará díla vyvolala ohlas u českého publika.

1 Období chorvatské renesance

1.1 Společenská a politická situace v chorvatských zemích ve 14. - 16. století

Zásadním problémem, který měl vliv na společenskou situaci, byla rozdrobenost území Chorvatska, jež se projevovala na nestejném hospodářském i kulturním vývoji v jednotlivých částech dnešního státu.

Od roku 1102, kdy byl v Biogradu králem Chorvatska a Dalmácie jmenován uherský panovník Koloman, tvoří Chorvatsko státní svazek s Uhrami, ale v jeho rámci si zachovává autonomní postavení: tato personální unie má společného pouze panovníka z rodu Arpádovců a správní reformy. Zástupcem krále se stal bán, jednotlivé země spravoval vévoda (herceg), zpravidla z uherské vládnoucí dynastie.

Od 14. století se chorvatské země dělily na dvě bánoviny - Chorvatsko s Dalmácií a Slavonii. Správní, společenský a kulturní vývoj probíhal jinak na severu než v dalmatských oblastech. *„Severní části nového soustátí byly těsněji spjaty s Uhrami, a proto je ve Slavonii patrná určitá souběžnost jejího vývoje se společenským vývojem vlastních Uher, zatímco jižní kraje podléhaly italským, zejména benátským vlivům“* (Dějiny jihoslovanských zemí 1998: 81).

Dalmácie byla odjakživa oblastí neklidu, neboť o ni měly pro její výhodnou pozici zájem tehdejší mocnosti, Benátky a byzantská říše, později také Uhry. *„Města na dalmatském pobřeží [i ostrovy] disponovala zvláštní autonomií. Jejich politické postavení a zřízení záviselo na tom, komu právě patřila, zda podléhala Chorvatsku, Uhrám nebo Benátkám“* (Dějiny jihoslovanských zemí 1998: 91). Z tohoto soupeření města politicky těžila, stávala se obchodními centry, bohatla a po vzoru italských měst se přetvářela v polosamostatné městské republiky.

Když byl v roce 1204 dobyt Cařihrad, skončila hegemonie

Byzance nad Středomořím a její místo zaujaly Benátky a Janov. Na konci 12. století byla většina dalmatských měst a ostrovů v držení Benátek. Většina z tamních měst (benátská i uherská) byla svébytnými městskými komunami s vlastní samosprávou (zastupitelé voleni z bohatého patriciátu). K těsnějšímu propojení Dalmácie s Uhrami došlo až za vlády Anjouovců ve 14. století. Mírem v Zadaru v roce 1358¹ se Benátky vzdávají práva na města Zadar, Nin, Skradin, Šibenik, Trogir, Split a Dubrovnik a ostrovy Osor, Cres, Krk, Rab, Pag, Brač, Hvar a Korčulu. Brzy vypukly spory znovu a byly ukončeny mírem v Turíně, kdy se na stranu Uher a Chorvatska staví rival Benátek, Janov. Po smrti Ludvíka Anjou se ale centralizovaný stát rozpadl a dalmatské pobřeží znovu Benátky „podřizovaly svým politickým a obchodním zájmům“ (Dějiny jihoslovenských zemí 1998: 83). Na přelomu 14. a 15. století znovu získaly na svou stranu většinu měst, některá na jejich žádost, jiná odkoupily. Počátkem 15. století bylo Chorvatsko od moře prakticky odříznuto, chorvatský obchod byl omezen a centrum Chorvatska se přesouvá na sever, do Slavonie.

V 15. století se plně ukázalo turecké nebezpečí. „Do povodí Kupy se dostali roku 1414, ale jejich častější útoky do hloubi chorvatského území začaly až v druhé polovině 15. století“ (Dějiny jihoslovanských zemí 1998: 89). Dobývali a pustošili zemi, Matyáš Korvín s nimi musel uzavírat příměří, ale obrana jižních hranic byla velmi slabá a nedokázala čelit nájezdům – v roce 1474 pronikli Turkové až k Varaždínu, v roce 1493 se dostali přes

¹V roce 1187 byla vyhlášena čtvrtá křížová výprava, jejímž původním cílem bylo znovudobytí Jeruzaléma. Křížáci se shromáždili v Benátkách a tamní dóže s nimi uzavřel dohodu, jejíž součástí byla vojenská pomoc v boji o nadvládu ve Středomoří. V roce 1202 pro Benátky dobyli Zadar (město bylo vypleněno a jen část měšťanů se zachránila útekem do sousedního Ninu) a odtud zamířili do Konstantinopole, kterou roku 1204 vydrancovali a na jejím území vytvořili Latinské císařství. I když byli v roce 1260 vyhnáni a byzantská říše byla obnovena, nikdy už svou moc nezískala zpět, naopak Benátky upevnily svůj vliv na celém Jadranu a v dalmatských městech se udržely během vlády Arpádovců i prvních Anjouovců. Až Ludvík I. využil místních vzpour proti Benátčanům, obsadil Split, Šibenik, Trogir a nakonec i Zadar. 18. února 1358 byla sepsána smlouva znamenající dočasný konec benátské vlády nad Dalmácií. Na počátku 15. století byl ale boj o nadvládu nad Jadranem definitivně rozhodnut ve prospěch Benátek. Okolo roku 1540 už Benátky ovládaly prakticky všechny ostrovy v Jadranu, až po ostrov Pelješac, který patřil Dubrovniku, a také důležitá obchodní centra jako Zadar, v němž sídlil generální správce z řad benátské šlechty, Šibenik, Trogir nebo Split. Moc správce byla v podstatě neomezená.

Chorvatsko až do Korutan a v bitvě na Krbavském poli porazili chorvatské vojsko, přičemž zde zemřela velká část šlechty. Turci pustošili Dalmácii i Slavonii. Část obyvatelstva hledala pomoc u Benátek, jež podporovaly protiturecký odboj penězi i zbraněmi, ale sledovaly přitom vlastní cíle, a část u Habsburků. Když zemřel v bitvě u Moháče Ludvík Jagelonský, Habsburkům se otevřela cesta na český, uherský i chorvatský trůn. Začátkem roku 1527 byl Ferdinand I. Habsburský jmenován přímo chorvatským králem, čímž se vyjádřila nezávislost Chorvatska na Uhrách.

Většina obyvatel ve Slavonii, Chorvatsku i Dalmácii byla do konce 15. století slovanská, jen v přímořských městech zůstali Italové, na severozápadě Němci a u hranic s Uhrami také Maďaři. Ve 14. století se v některých oblastech připomínají také Vlaši, původní románští obyvatelé, kteří byli po příchodu Slovanů na Balkán vytlačeni do hor, kde vedli primitivní pastevecký obchod. Poslovanštili se a katolíci mezi nimi později splynuli s Chorvaty. Území Istrie bylo rozděleno na část benátskou a habsburskou, tvořenou pouze hrabstvím Pazin.

S pokračující osmanskou expanzí provázenou pustošením se plocha Chorvatska zmenšovala², hospodářská situace v zemi byla katastrofická a chorvatské země byly závislé na rakouské finanční pomoci. Na obranu proti Turkům byla budována v linii od Drávy po Jadran řada opěrných bodů a pevností obsazených vojenskými posádkami (senjská, bihačská, ogulinská, hrastovacská, ivaničská, križevacká a koprivnická kapetanie). Vybudování Vojenské hranice ve zvláštním území, vyňatém z moci chorvatského bána a podřízeném pouze panovníkovi, vedlo k centralizaci a germanizaci země.

Zatímco reformace neměla na chorvatské země větší dopad, osmanské výboje přinesly změny i do etnicko-náboženské struktury: úbytek obyvatelstva, zhoršená materiální situace, spontánní i organizované stěhování, a to oběma směry, z Chorvatska i dovnitř. Přichází řada přistěhovalců z osmanské říše, mezi nimi i Vlaši,

²Během čtvrt století od pádu Bělehradu se chorvatské území zmenšilo více než o polovinu, z 50.000 na asi 20.000 km čtverečních. Chorvatsko se začalo označovat „*ostacima ostataka nekad slavnoga Kraljevstva*“ a pro Habsburky v jejich evropské politice neznamenali skoro nic. (Goldstein 2003: 113)

jejichž vojenské zkušenosti chtěli Habsburkové využít. Ti dostali usedlosti pod podmínkou, že budou na své náklady bojovat proti Osmanům; neplatili daně, byli hospodářsky samostatní.

Naopak se zhoršila situace sedláků ve vnitrozemí, kteří byli na rozdíl od hraničářů zatíženi feudálními povinnostmi i placením daní, trpěli nucené práce, loupení a násilí žoldnéřských vojsk i pánů. Nespokojenost vyústila roku 1573 v chorvatskou selskou vzpouru, v jejímž čele stát Matija Gubec. *„Selská vzpoura se přeměnila ve skutečnou válku sedláků se šlechtou, na jejíž stranu se ovšem postavila veškerá moc habsburské říše. Sedláci vznesli utopický požadavek likvidace moci feudálních vrchností. Zamýšleli obsadit Záhřeb, převzít obranu hranic proti Turkům a vytvořit vlastní samostatný selský stát, v němž by mezi prostředníkem a panovníkem byla selská vláda“* (Dějiny jihoslovanských zemí 1998: 143). Byli však velmi rychle popraveni. Po relativním uklidnění vztahů s Turky v 90. letech 16. století usilovala chorvatská šlechta o podrobení sedláků a obyvatelstva Vojenské hranice a o její sjednocení s civilním Chorvatskem. Šlo o pokus omezit vliv Rakouska, ale nevýhodou bylo, že šlechta chtěla obnovit feudální povinnosti. Setkáváme se tu také s etnickými nepokoji mezi Chorvaty a přistěhovalými Vlasy, zejm. pravoslavnými Srby.

Součástí uhersko-chorvatského království zůstalo z Dalmácie pouze Přímoří, Senj a ostrov Krk na severu a oblast od Poljice po Omiš a území mezi řekami Cetina a Neretva na jihu. Zbytek dalmatského území si až do roku 1797 podržely Benátky. Zatímco pro ně to byl jen strategicky důležitý bod pro kontrolu plavby a možný konkurent v obchodu, pro chorvatský feudální stát znamenala ztráta dalmatských přístavů těžké hospodářské i politické problémy. Šlechta se stěhovala, centrum se přesunulo na sever do Záhřebu. Turecká agrese vyvolala i v Dalmácii úbytek obyvatel, pokles zemědělské produkce a přerušování obchodu s vnitrozemím. Benátky vidí ve Splitu, Šibeniku, Zadaru a Trogiru konkurenci a uvalují proto na dalmatský obchod různá omezení. Po objevení Ameriky navíc obchod ve Středomoří upadá.

Istrie byla již od středověku až na habsburské hrabství Pazin

pod nadvládou Benátek. Během uskocké války mezi Habsburky a Benátkami a epidemií moru a malárie poklesl počet obyvatel. Benátčané se ho snažili doplnit kolonizací z Itálie a Dalmácie - tedy hlavně Chorvaty. Na Istrii tedy žilo velmi různorodé obyvatelstvo: v přímořských městech Italové, na severu Slovinci, ve vnitrozemí Chorvaté.

1.1.1 *Situace v Dubrovniku*

Odlišné postavení měl v rámci chorvatských zemí Dubrovnik. Ve středověkých pramenech se připomíná od 8. století. Původně patřil pod svrchovanost byzantské říše, koncem 10. století přešel pod panství Benátek, ale brzy se vymanil a dal přednost formální závislosti na Byzanci. Na počátku 12. století bylo v Dubrovniku zřízeno samostatné arcibiskupství.

Dubrovnik těžil z bojů, uzavíral výhodné smlouvy, od byzantského císaře získal právo svobodného obchodu na území Byzance; na prahu 13. století byl významným obchodním centrem mezi Itálií, Srbskem, Byzancí a Bosnou. Počet původního románského a řeckého obyvatelstva klesal, ve 13. a 14. století už tvořili většinu obyvatelstva Slované. Zadarským mírem se roku 1358 Dubrovnik stává součástí Království Chorvatska a Dalmácie (tzn. součástí Uhersko-chorvatského království). Dubrovničané platili daň 500 dukátů ročně, jejich lodě byly součástí královské flotily a byl jim umožněn obchod ve velkém státě. Na druhou stranu jim zůstává autonomie a je povoleno jednání s Benátkami a Srbskem. Obyvatelé bohatli díky obchodu, nejprve jako zprostředkovatelé a později i jako vývozci. Obchodovali vínem, solí, stříbrem, zlatem, voskem, obilím ...

Rozvoj společnosti byl podobný jako v západní Evropě. „Od 14. století je město vydlážděno, je zavedena kanalizace a vybudován vodovod, zavedena je první karanténa pro městské přistěhovalce jako výraz prevence před epidemiemi a postaven je jeden z prvních evropských sirotčinců (při klášteře klarisek), brzy také nemocnice a lékárna. Na počátku 15. století jsou zbořeny poslední dřevěné

domy a od té doby se staví jen kamenné. V polovině století jsou zesíleny městské hradby" (Goldstein 2003: 85, přel. L. P.). Neuskutečnila se pouze myšlenka dominikánce Ivana Stojkoviće na založení univerzity.

Na začátku 15. století se stal svobodnou městskou republikou v čele s vlastní samosprávou, radou složenou z rodilých Dubrovničanů. Moc měly v rukou skupiny nejmajetnějších rodů. Díky placení poplatků a politice neutrality si Dubrovník uchoval faktickou nezávislost i v době osmanské expanze, udržoval styky s Římem a Španělskem a odolával benátským útokům na svou samostatnost. Vzkvétal vnitrozemský i námořní obchod, hlavně s osmanskou říší, ale i se Sýrií a Egyptem³. Rozvíjelo se bankovníctví a řemeslná výroba, především tkalcovství. Je to též doba kulturního rozkvětu.

V souvislosti se zámořskými objevy se ve 2. polovině 16. století začal obchod zmenšovat, objevili se konkurenti. Navíc 6. dubna 1667 Dubrovník zasáhlo zemětřesení, ze kterého se sice dostal a uhájil samostatnost republiky, ale již nikdy nedosáhl svého politického a hospodářského významu. Zůstal samostatnou republikou až do své okupace Napoleonem roku 1806 a likvidace státu o dva roky později. Do roku 1814 zůstal pod francouzskou správou a poté byl součástí Království Dalmácie až do zániku habsburské monarchie v roce 1918.

1.2 Renesance a humanismus

Chceme-li vymezit hranici mezi středověkem a novověkem, musíme se spokojit s poměrně širokým časovým pásmem. To je dáno především tím, že evropské země byly na různé úrovni společenské, kulturní i ekonomické vyspělosti a v některých z nich se typicky novověké

³V roce 1373 od papeže získává svolení i k obchodu s Kyprem a Egyptem, později obchoduje také např. ve Francii, Holandsku a Anglii - „stal se nejvýznamnějším prostředníkem v obchodu mezi balkánskými zeměmi a Západem“ (Goldstein 2003: 84, přel. L. P.).

prvky⁴ uplatnily mnohem později. Hranice se tedy pohybuje v období od vzniku renesance v severoitalských městech po polovinu 17. století, kdy končí třicetiletá válka a v Anglii probíhá buržoazní revoluce.

Pojem renesance označuje široké kulturně-historické období, které na základě řecko-římské kultury obnovilo duchovní, kulturní a sociální život západní a střední Evropy. Její dolní hranice je vymezena středověkem, horní barokem.

Počátky renesance jsou tradičně kladeny do severní Itálie na přelomu 13. a 14. století. Již od 12. století vzrůstala v tamních městech prosperita obyvatel, zejména díky rozvoji námořního obchodu, bankovníctví a řemeslné výroby. Města sílila, vymanila se z nadvlády ekonomicky slabší šlechty a stala se samosprávnými celky. Významnější z nich se zmocnila nejen svého zemědělského okolí, ale také menších měst a začala se měnit v městské státy (Florencie, Janov, Pisa, Siena, Lucca, Miláno, Bologna...). Hospodářská prosperita měst vedla k rozvoji stavitelství a výtvarného umění. Odlišný životní styl obyvatel italských měst a zároveň značná politická svoboda stály u vzniku nového typu renesančního člověka.

„Pod pojmem renesance dnes rozumíme složité, ideově, světonázorově i esteticky pluralitní období, jehož zásadními charakteristikami jsou zaujetí člověkem jako myslícím a vnímajícím tvorem, který má svou důstojnost a svobodnou vůli, (...), silný průnik nových myšlenek a chápání ve všech oblastech evropské kultury a umění. Renesance staví do popředí člověka a jeho pozemský život a zajímá se o to, co je individuální a konkrétní, což vyústí v zesvětštění umění a v jeho osvobození od středověkých dominantních nábožensko - moralistických a didaktických cílů a funkcí.“ (Bogišić 2009: 657, přel. L. P.).

Historická epocha i umění, které vytvářel renesanční člověk, mají některé společné rysy. V první řadě je to antropocentrismus: oproti středověku se zájem přesouvá z Boha na člověka samého, na

⁴ „... nové názory na společnost a svět, nové vědecké metody, nové řešení ekonomických problémů, posílení moci státu zřízením byrokracie a stálého vojska“ (Mráz 1997: 9)

jeho rozum a pozemský život.

Dále individualismus - člověk se stává všestranně rozvinutou osobností. Umělci se zabývají i např. anatomii nebo optikou a jejich umění je postaveno na vědeckém základě; vrací se k antice, přebírají z ní prvky a dále je užívají a přetváří.

Kulturní a filozofické hnutí pozdního středověku a raného novověku, které obnovilo antické filozofické, umělecké a estetické hodnoty a postavilo člověka na první místo vědeckých i kulturních zájmů, označujeme jako humanismus. Na rozdíl od středověké školastické teologie a filozofie kladl humanismus důraz na lidský rozum a zkušenost. Prosadil se nový systém vzdělávání založený na kritickém myšlení. Hlavní místo v něm zaujímá pět disciplín, souhrnně nazvaných jako studia humanitatis: gramatika, rétorika⁵, historie, básnictví a filozofie morálky. *„Úkolem člověka bylo dotvořit se - prostřednictvím vědění - do co nejkulturnější podoby a z této výše působit na druhé. (...) Vzorem tomuto novému člověku mohl být člověk antický, a to jak ve sféře mravní, tak ve sféře intelektuální a ve sféře umělecké tvorby“* (Pelán 2004: 29).

Humanistické učení se nešířilo na univerzitách, ale v soukromých kruzích vzdělanců, tzv. Akademiích (např. Platónská akademie ve Florencii). Italští humanisté vyhledávali a sbírali rukopisy antických spisovatelů⁶, věnovali se studiu latiny a po pádu Cařihradu roku 1453 také řečtiny. Snaha o pokrok společnosti, zájem o přírodu a zvýšená pozorovací schopnost vedly i k nové orientaci vědy - klademe sem počátky moderní fyziky, astronomie i biologie. Humanismus však měl i své stinné stránky. Učenci činili ze svého učení kapitál, a tak laicizace kultury neznamena její demokratizaci, ale vytvoření nových elit. Velikost úkolů, které s sebou přinášela víra v pokrok, vyvolávala nadšení, ale také melancholii: každé nové vědění otevíralo nové horizonty a bylo jasné, že člověk není s to během svého života vše pojmout.

⁵ V Dubrovniku jsou výtečnými řečníky Ivan Gučetić, Ilija Crijević nebo Vinko Pribojević; nové rétorické zásady se týkají např. projevů na pohřbech, kazatelství či protitureckých proslovů

⁶ S tím jsou spojeny počátky archeologie

Renesanční humanismus s sebou nese pronikavou změnu v pohledu člověka na sebe a na vlastní postavení ve světě. Pozemský život už není jen přípravou na věčnost, ale má svou vlastní cenu. Aby jej člověk mohl vést, potřebuje svobodu. K ceně života přispívá krása, kterou lze vidět a slyšet. Humanismus přináší i nový ideál krásy - lze ji spatřovat v dílech antických umělců, ale i v jazyce, kterým mluvíme především v poezii.

Humanismus se rozvíjí na počátku quattrocenta, tzn. 15. století, nejprve v italských městech Florencie a Padova, odkud se šíří do celé Evropy⁷. Na území dnešního Chorvatska se dostává poměrně brzy, už na počátku 15. století. Důvodů nalezneme hned několik: blízkost Apeninského poloostrova, obchodní i kulturní kontakty přímořských měst se středisky humanismu, lokální středověká tradice užívání latiny, příchod učenců z opačného břehu Jadranu, odchod chorvatských studentů na zahraniční univerzity. Rozvoj humanismu naopak brzdí politická nejednotnost teritoria a turecké nájezdy.

Humanistický program emancipace a svobody narazil pochopitelně na odpor a vyvolal také prudké spory a násilné konflikty, které vyvrcholily v občanských a náboženských válkách. Ty znamenaly konec renesančního humanismu.

Již v období pozdní gotiky můžeme pozorovat jakési náznaky protorenesance a protohumanismu. Roger Bacon a empiristé říkají, že k poznání vedou dvě cesty - cesta uvažování a cesta zkušenosti, která nám dává jistotu a odstraňuje pochyby. Renesance vznikla, když renesanční umělci a vědci podložili nepřesný středověký empirismus matematickými a estetickými teoriemi.

Gotika v umění vytvořila skutečného člověka, ale nedovedla ho uvést do poměru se světem, který stvořil Bůh, neboť ten byl nekonečný a nesouměřitelný s něčím skutečným. Bylo tu dvojí ohnisko, proporce jeviště neodpovídaly lidem, kteří na něm vystupovali. Proti této dvojakosti staví renesance jednotný pohled založený na předpokladu, že zákonem umění i přírody je určitý a

⁷Rychlejší šíření myšlenek umožnil vynález knihtisku v roce 1450

pravidelný řád a celý svět řídí jediný organizátor. Kosmos tedy zůstal i nadále v kompetenci Boha, ale do jeho středu se posouvá člověk. Smysl světa není v „Božím záměru“, ale ve schopnosti lidské inteligence tento záměr přechýst. Člověk přestává být pouhou figurkou a stává se protagonistou. Vůči světu se tak dostává do nových fyzických i psychických vztahů. Jediné ohnisko slouží v umění k vyjádření dramatičnosti a gradace.

Jednota, na níž byla založena renesanční harmonie, však byla násilná a experimenty, které vědci a umělci prováděli, ukázaly rozpory mezi teorií a praxí, např. ve znázornění trojrozměrného objemu na dvojrozměrné ploše nebo v divadelní trojí jednotě. Atmosféra v Evropě, objevy nepravidelností v pohybech vesmíru, to vše vedlo k narušení rovnováhy, k rozkladu celého slohu, založeného na idejích, ke krizi víry a svědomí. Antropocentrismus a víra v lidské možnosti přerůstají v kult osobnosti a bezohledný individualismus. Místo jistoty se objevuje jen pravděpodobnost, nahodilost. Vědecké experimenty ustupují chorobným představám. *„Manýristické umění je nejasné a temné, ne-li nelogické. Zpracovává své náměty z nečekaných hledisek a vychýlených zorných úhlů, mnohdy skrytých. Manýristické umění užívá bledých nebo ostrých barev, neklidných linií, šroubovitého nebo zešikmeného prostoru a asymetrické kompozice. Manýristické obrazy a metafory připadají zvrácené a dvojsmyslné; celé vyjadřování je intenzivní a nanejvýš expresivní.“* (Sypher 1971: 85).

Manýrističtí umělci často užívali kliše, ale v jejich podání nešlo o ornamentální, módní a vyumělkovanou záležitost. Užívali je velmi promyšleným způsobem, aby dosáhli nových, nečekaných účinků. Učené, ale subjektivní uvažování a nanejvýš důmyslné zacházení s konvenčními tvary a prvky skrývá vnitřní úzkost a psychologickou krizi. Typickým příkladem je tvorba El Greca nebo Parmigianina, v literatuře pak petrarkismus, který už tak dost složité obraty dělá ještě složitějšími. Barvy na obrazech jsou zářivé, obrysy pokroucené, rytmus ve verších je nepravidelný.

Kolem roku 1600 se napětí uvolnilo a našlo výraz ve velkoleposti nového slohu – baroka.

Během renesance se změnilo i postavení umělce. Zatímco ve středověku byli umělci považováni za pouhé řemeslníky, nyní vystupují z anonymity (podepisují svá díla), jejich práce jsou ceněny a někteří z nich dosahují i významného společenského postavení.

V Dubrovniku měli umělci i mecenáši trochu jiné postavení. Malířství bylo vlastně společenským závazkem a sloužilo jako ukázka majetnosti a moci jedinců i společnosti. Kolem roku 1480 byl založen malířský cech, autoři svá díla podřizovali kolektivním zájmům a tradici. Každý autor měl svůj způsob provedení, ale pro renesanční experimenty nezbýval prostor. Mezi mecenáši a umělci panoval čistě pracovní poměr, byla vypracována řádná smlouva s přesným popisem tématu, materiálu, barev i odměny za odvedenou práci. Mecenášem byl měšťan, šlechtic nebo zástupce kostela a objednávky měly vždy veřejný význam, i když byly soukromé, neboť obrazy byly pak použity na veřejných místech, v kostelech nebo kláštorech.

1.2.1 Renesanční výtvarné umění v Dubrovniku

Slovo renesance v sobě nese trojí význam - pro renesanční umělce znamenala znovuzrození literatury, umění a kultury návratem k antice, dnes tak označujeme novou historickou epochu, v níž došlo k řadě objevů a společenských změn, a také umělecký sloh 15. a 16. století. Nyní si ukážeme projevy renesančního slohu na chorvatském, resp. dubrovnickém umění.

Historická epocha i umění, které vytvářel renesanční člověk, mají některé společné rysy. Je to především antropocentrismus - člověk se stává mírou všeho, vše je uzpůsobeno jeho potřebám a smyslům. Dalším znakem je realismus, snaha co nejvěrněji zobrazit viděnou skutečnost. Umělci se přitom nespolehají jen na zrakovou zkušenost, ale opírají se o vědecké poznání, o studium perspektivy a anatomie. Dále racionalismus, názor, že svět je rozumově pochopitelný a vysvětlitelný. Na základě matematiky a geometrie

umělci řeší vyjádření objemu a prostoru. Velmi důležitá je harmonie, vyváženost proporcí i obsahu a formy, a úměrnost (zobrazování reality bez nadsázek).

Nejslavnější definici krásna najdeme v pojednání L. B. Albertiho *O architektuře*: „... krásna jest soulad daný určitým vztahem všech částí vůči tomu, k čemu tyto části náleží, takže nic nemůže být zvětšeno, zmenšeno nebo změněno, aby tím celek neutrpěl.“⁸ Říká se, že renesance zlidštila umění, ale ve skutečnosti měla mnohem méně pochopení pro lidský úděl než gotika, renesanční malba cinquecenta je umělá, přeintelektualizovaná a sloužila umělcům - vědcům spíše k výzkumným účelům. „Malíř, architekt i sochař byli tedy schopni postavit svou říši estetické zkušenosti na ryzích matematických vztazích. (...) Středověk nevěřil, že by umělec mohl tvořit; tvořil jenom Bůh. Renesanční malíř a básník však stvořili oblast krásna řízenou algebraickými rovnicemi a platónskými pojmy harmonie...“ (Sypher 1971: 49).

Běžná periodizace dělí renesanci na ranou, vrcholnou a pozdní. Raně renesanční umění je založené na realismu, snaží se o věrné napodobení skutečnosti, vrcholná renesance přechází od popisnosti k zobrazení tělesné a duchovní krásy, psychických a duchovních hodnot a snaží se dokonalostí překonat přírodu. Pro období pozdní renesance, manýrismu, je příznačný subjektivismus, dynamičnost, dramatičnost a nadsázka.

V chorvatských zemích toto dělení tak docela neplatí. 15. a 16. století jsou sice otevřená novým idejím, jež se projevují v architektuře, sochařství i malířství, ale oproti západní Evropě zde nedochází k výrazným rozdílům mezi jednotlivými fázemi, jsme svědky jakéhosi přechodného, „pozdněgoticko - renesančního“ slohu. Je to dáno především tíhnutím k tradici. Celá dubrovnická renesance si totiž kromě vlivů ze západu ponechala i lokální prvky z minulosti. Staré symboly tak dostávají nové významy - vedle gotických prvků se uplatňují dokonce i románské, jsou však zmodernizované, přizpůsobené novým trendům. Výhodou takového „hybridního“ slohu je jeho rozmanitost, prolínání transcendentna a

⁸In: Sypher 1971: 52

reality.

V architektuře se projevuje především renesanční antropocentrismus vyžadující, aby budovy vyhovovaly potřebám člověka, aby působily dojmem konstrukční jistoty a klidu. Kvůli harmonii jsou stavby většinou centrální (čtverec nebo kruh). Nový, pozitivní vztah k přírodě vyvoval zálibu v budování letohrádků, loveckých zámečků, letních sídel a zahrad s fontánami.

Dubrovničtí obyvatelé kladli důraz spíše na zlepšování životního stylu než na sakrální architekturu - staví se hradby, buduje se vodovod, s nímž souvisí vznik fontán a kašen. V centru města se objevují dvě zásadní stavby: Knížecí palác (Knežev dvor) a celnice - Divona. Z typicky renesančních architektonických staveb se prosazuje letní sídlo (ljetnikovac). Svědčí o kladném vztahu člověka k přírodě a zároveň jeho uzavřenost dodává pocit klidu a jistoty. Igor Fisković říká, že tato letní sídla tvoří doslova malý svět ve světě, uzavřený prostor, nad nímž chtěl renesanční člověk vládnout. Každý majitel i stavitel mohl mít svoji zemi i své nebe, moře, louky i park s cestičkami, to vše ohraničené zdí a daleko od ruchu města⁹.

Nejznámějším sídlem je Sorkovićev ljetnikovac na Lapadu, postavený kolem roku 1520, tedy v období, kdy klasická renesance vrcholila i v Itálii. Hlavní znaky, tedy symetrie, stabilita, přehlednost a harmoničnost se zde na první pohled vytrácejí, nicméně Fisković při bližším ohledání dochází k názoru, že všechny nejasnosti jsou funkční a v důsledku vlastně pravidelné. Jde tedy o jakousi dynamickou a asymetrickou rovnováhu. Dalším letním sídlem je Knežev dvor na ostrově Šipan.

Co se týče sochařství, vedle středověkých náhrobků, portálů a oltářních soch se objevují také volné sochy a sousoší. Vzorem je antika, obohacená o poznatky ze studia anatomie. Náměty jsou většinou mytologické nebo náboženské a i zde se projevuje zájem o člověka, neboť hlavní myšlenkou je zobrazení lidského těla v jeho přirozených proporcích, postojích a pohybech. Oblíbená je také podobizna. Sochy se objevují na náměstích a nádvořích, v

⁹Fisković 1991: str. 27

interiérech, v zahradách nebo na kašnách a fontánách.

V Dubrovniku se skulptura úzce pojí s architekturou, přičemž nejvíce se proslavili sochaři pozvaní ze zahraničí - Petar Martinov z Milána, jenž vytvořil portál Kneževa dvora v Dubrovniku, Maso di Bartolomeo a Michele di Giovanni, odborníci na arkády a okenní průčelí. Velmi zajímavý je první antický výjev v Dubrovniku, Venere a Adon, jehož moderní pojetí, překvapující originalnost a živost a přesvědčivost svědčí o tom, že autor měl předlohu v nějakém jiném díle.

V době renesance se v malířství rozvíjí desková i nástěnná malba, knižní malba i malba na sklo. Náměty jsou čerpány z náboženství, z antické mytologie, časté jsou alegorie a historické obrazy. Hlavním cílem je zobrazení dokonalého, tělesně i duševně rozvinutého člověka a harmonické přírody. Lidské postavy na obrazech jsou plastické a vyjadřují sebevědomí. Krajina je naplněna atmosférou a vůbec poprvé zobrazuje svět realisticky. V období vrcholné renesance se do malířství znovu vrací iluzionismus a hlavním smyslem je zobrazení lidí ve významných příbězích, obraz už není „oknem do světa“, ale odrazem vnitřních, subjektivních hodnot.

Konečně „manýrismus nadřadil nadpozemský život, svět věčného bytí, světu pozemskému, vnitřní subjektivní zážitek vnější pravdě. Proto zrušil přirozenou zákonitost renesančního obrazu, jednotnou kompozici, perspektivu a tektoničnost, jednotu místa a času. Jednotlivé motivy byly vyjímány z původních celků a libovolně spojovány s cílem vzbudit nadpřirozený dojem. Umění se stalo výrazem čisté fantazie, jeho záměrem byla anaturalistická abstrakce. Stoupla výrazová hodnota kresby...” (Mráz 1997: 34).

Dubrovnické malířství také podléhá změnám vkusu, ale hlavní důraz je stále kladen na náboženské motivy, především na obrazy Bohorodičky a světců. Vedle nich se objevují obrazy těch, kteří si obraz objednali, tzv. donátorů. Také způsob provedení zůstává věrný gotické tradici - abstraktnost, antinaturalističnost, sentimentálnost. I zde však lze najít jistý pokrok, především budeme-li mluvit o krajinomalbě - na jejím vývoji si také

představíme čtyři nejvýznamnější dubrovnické autory 15. a 16. století. Krajinomalba se poprvé objevila v dalmatském malířství v tvorbě Blaža Jurjeva v první polovině 15. století. Nejprve se jedná o čistě gotický pohled, kdy příroda je pojata jako obrovský, nekonečný prostor, ale později dochází k posunu.

Na obraze Bogorodica s Djetetom je zobrazena rajská zahrada jako „... ohraničený, vymyšlený a izolovaný prostor louky, na které jsou každé stéblo i list precizně vykreslené...” (Fisković 1991: 202, přel. L. P.). Není tu nic z konkrétního, skutečného světa, ale pečlivost, s jakou je krajina znázorněna, již svědčí o humanistickém zájmu o přírodu. Na obraze však představuje jen rámeček, do něhož je zasazen hlavní motiv. Podobně je tomu i v díle Lovre Dobričeviče, jenž působil cca o 50 let později. Na jeho obraze *Krštejne Kristovo* sledujeme událost, která se odehrává v přírodě, ale lidské postavy nejsou ke svému okolí v žádném vztahu (neplatí tu ani pravidlo úměrnosti, postavy jsou velké, zatímco pejzáž malý). Stejný motiv i provedení lze spatřit i u Mihajla Hamziće: prostor je sice barevný a světlý, s vegetací, ale bez reálných, konkrétních prvků.

K posunu dochází až v díle Nikoly Božidareviće. Na triptichu v Dominikánském klášteře v Dubrovniku drží svatý Blažej v rukou model města Dubrovníka, detailní a věrný skutečnosti: na hradbách se prochází miniaturní lidé, ulice, domy, lodi v přístavu... Hlavní motiv jeho dalšího obrazu, *Navještenje*, se odehrává na terase, za níž se rozprostírá krajina, jež s dějem nemá nic společného a žije si svým vlastním životem. Autor využívá zákony perspektivy, odlišuje světlo i stín a vhodně užívá barvy, takže moře je modré a louky jsou zelené. Není to sice konkrétně Dubrovník, ale zcela určitě se jedná o reálný, existující mořský záliv.

Po Božidarevićově smrti se bohužel dubrovnické malířství prakticky rozpadlo. Domácí autoři nemohli vyhovět požadavkům města, které bylo na vrcholu prosperity, a proto si bohatí měšťané začali zvat známé, drahé a prověřené umělce ze zahraničí, kteří přinášeli nové pohledy a nové kompozice. Lokální malířství sice

nevymizelo, práce slabších autorů se objevovaly v chudých domech nebo v menších kostelích, šlo ale buď o marné snahy o napodobování západoevropského malířství, nebo o příklon k byzantským tématům a technikám čili návrat k dekorativní funkci krajiny. Tím, že dubrovnické malířství zaniká kolem roku 1520, také nedochází k logickému vyústění do manýrismu a baroka.

1.3 Chorvatská renesanční literatura

Obrat k člověku a jeho pozemskému osudu a životu vedl v literatuře ke vzniku hlavních žánrů novodobé prózy, poezie i dramatu - román, utopie, novela, historické drama, atd. Co se týče témat, objevují se scény z každodenního života. Typickým příkladem je právě novela, krátká povídka ze života obyčejných lidí. Stále jsou časté náboženské motivy. Na rozdíl od středověkého univerzalizmu začínáme od renesance rozlišovat národní umění s jejich typickými rysy, prosazuje se také literatura psaná v národních jazycích, ačkoli mnoho spisovatelů u latiny zůstává. *„Na rozdíl od humanistického latinismu období renesance dává v literatuře přednost národním jazykům, snaží se je zušlechtit a pozvednout na expresivní a estetickou rovinu klasické latiny a uzpůsobit je k vyjádření rozličných uměleckých fabulí. Mnozí renesanční básníci a poetové se programově zastávají literatury v národním jazyce, nejprve v Itálii a také u nás.“* (Bogišić 2009: 657, přel. L. P.).

Vlivy italských studia humanitatis jsou na území dnešního Chorvatska nejvíce patrné v benátské Dalmácii (Split, Zadar, Hvar, Korčula) a v Dubrovnické republice. Renesanční literatura obnovuje antické literární žánry, opět se objevuje dělení na lyriku (milostná, náboženská, politicko-moralistní lyrika, elegie, epigram, anakreontská lyrika, satira, parodie milostné lyriky, maškarády¹⁰, epištoly), epiku (hrdinský a náboženský epos) a drama

¹⁰ „Anglický divadelní žánr 16. až 18. století, francouzského a italského původu. Představení, v nichž herci nosili masky, byla vesměs velmi výpravnou podívanou s tancem, hudbou, poezií a alegorií. Děj - byl-li jaký - se omezoval na několik mytologických prvků a náznak konfliktu, sporu“ (Pavis

(komedie, tragédie, pastorála). To vše je zastoupeno i v chorvatské literatuře¹¹. Jako příklady lyriky lze uvést milostnou poezii dubrovnických autorů Šiška Menčetiće a Džore Držiće a také Hanibala Luciće. Nejtypičtějšími dramaty jsou komedie Marina Držiće, Nikoly Nalješkoviće a Martina Benetoviće, epika je zastoupena dílem Marka Maruliće nebo Brne Karnarutiće.

*„Stavíc na první místo zájem o člověka, nejen o jeho náboženské potřeby, ale také o pozemské aspekty, chorvatská renesanční literatura tématizovala fabule charakteriské pro veškerou evropskou renesanční literaturu...“*¹² (Bogišić 2009: 662, přel. L. P.).

Jedním z hlavních principů renesanční literatury bylo napodobování esteticky hodnotných vzorů, ať už jde o dědictví antiky (Vergilius, Plautus), nebo o klasické italské autory (ze starších Dante Alighieri, F. Petrarca, G. Boccaccio, z mladších J. Sannazaro, P. Bembo, G. B. Guarini, L. Ariosto, N. Machiavelli, T. Tasso). V lyrice se napodobuje styl Petrarky, v epice vergiliovský epos, v dramatu antická komediografie.

„Chorvatská renesanční literatura se v jazykově - stylistickém, motivicky - tématickém, poetickém i žánrovém pohledu formovala jako literárně - kulturní syntéza, v níž se vlivy z klasické antické literatury mísily s prvky italské humanistické a renesanční literatury i s prvky domácího literárního dědictví, a to jak středověkého psaného, tak i lidového, folklórního.“ (Bogišić 2009: 661, přel. L. P.)

I chorvatští renesanční spisovatelé se drželi antických

2004: 250).

¹¹ V Itálii také fikční próza - novely a pastýřský román, což v chorvatských zemích s výjimkou Planine P. Zoraniće zaostává

¹² „... v lyrice se opěvuje láska k ženě a její krása; historicko-politické fabule (protiturecká tematika, společensko-politické vztahy s blížejšími i vzdálenějšími sousedy), jakožto i křesťansko-teologická a biblická témata v epice a různých lyrických a lyricko-epických žánrech; láska k domovu a vlasti a starost o ně ve vlastenecké lyrice a některých prozaických žánrech; v komediích se tematizují fabule, které ukazují a analyzují lidskou povahu, ctnosti a nedostatky, sféru soukromí a také vztah k ostatním a odlišným; v tragédii se klade otázka moci a jedince, v pastýřském dramatu se vytváří utopické představy a vysněný obraz světa i člověka, v maškarádě se prezentuje vztah k tělesnému, erotické a sexuální představy, v epištolách se mluví o soukromém životě, literárních kruzích a poeticko-estetických otázkách. (Bogišić 2009: str. 662, přel. L. P.)

stylistických a rétorických zásad, podle kterých se umělecký text musí dokonalým jazykem, a to ve verších, které mají větší hodnotu než próza. Nejrozšířenější byl v 16. století dvanáctislabičný verš s rýmem uprostřed a na konci, v menší míře se vyskytovaly i jiné formy.

1.4 Jazyková situace v Dalmácii

Dalmácie byla od pozdního středověku až do osvícenství příkladem dlouhé a hodnotné symbiózy západní (latinské) a východní (byzantské) kultury. Dochází tu ke kontaktu mezi románskými starousedlíky se sousedními Slovy z jedné a s Italy z druhé strany. To se týká hlavně Dubrovníku, který byl jako městská republika nejbohatší a nejrozvinutější. Už od 13. století se tam používají čtyři jazyky: latina, starý dubrovnický (raguzejský) románský jazyk latinského původu (v polovině 15. století zcela zanikne), italský, resp. toskánský jazyk (jazyk trhu, soukromé i služební korespondence a právníků) a slovanský jazyk (všechny vrstvy městské populace včetně patriarchy).

Literatura může být psaná latinsky, italsky i národním jazykem: latina Dubrovnik včleňuje do evropské kulturní společnosti, italština jej spojuje se sousední Itálií a národní jazyk s domácí tradiční ústní lidovou slovesností. Literatura v latině a italštině je nadnárodní, v národním jazyce je národní.

Národním jazykem je východohercegovinská štokavština. Od konce 15. století se v ní píše (pod italským vlivem) milostná petrarkistická lyrika (Ranjinin sborník s díly Menčetiće, Držiće, Čubranoviće, Krističeviće a anonymních autorů). V 17. století vládne chorvatská lyrika psaná podle italských vzorů (pastorála, melodrama, epika s prvky folkloru).

Latina byla nejprve úředním jazykem, jazykem církve a středověké kultury. Od 15. století se dostává do humanistických škol a na počátku 16. století se objevuje celá řada humanistických básníků - Ilija Crijević, Damjan Benešić, Karlo Pucić, Jakov Bunić. Latina se užívá převážně v didaktické funkci (kroniky,

historické spisy, epigramy, epištoly, dialogické rozpravy), naopak upadá užití latiny v umělecké tvorbě. V 17. století latina ustupuje, aby se v 18. století opět objevili znamenití latinisté.

Tak jako latina, i italština měla u starých Dubrovničanů funkci světového jazyka, který umožňuje komunikaci a recepci v evropském smyslu. Nejvýznamnější je dubrovnická lyrika z 2. poloviny 16. století, vytvořená členy tzv. Akademie Složnih (Accademi dei Concordi), jejímiž členy byli např. Nikola Ranjina, Nikola Primović, Luka Sorkočević, Marin Držić, Miho Monaldini, Sabo Bobaljević. Ve 2. polovině 16. století se objevuje italsky psaná filozofická, historická a teoretická literatura. Na rozdíl od latinské se zabývá aktuálními problémy a má polemický ráz (Gučetić, Orbini, Lukarević). V 17. století se píše italské verše, časté, ale nepřiliš umělecky hodnotné jsou biografie a rozpravy. I když v 18. století s novým rozkvětem latiny ožívá i užití italštiny, už se nestane jazykem literárních děl.

2 Divadlo a drama

2.1 Divadelní život v Dubrovniku a na Hvaru

Už v 15. století byl Dubrovnik významným střediskem slovanské kultury. Od 14. století přichází do Dubrovniku italští humanističtí učitelé a přináší prvky nové, humanistické nauky a literatury, jež dubrovnická kultura přijímá, samostatně je rozvíjí a naplňuje vlastním, slovanským obsahem. Užívá přitom národní motivy i mateřský, chorvatský jazyk.

Literární život v Dubrovniku byl značně rozmanitý. Zemětřesení, zasáhnuvší město v roce 1667, a požáry, které následovaly, však zničily řadu kamenných budov ve městě a s nimi velké množství dokumentů, jež by nám mohly objasnit mnohé z divadelní minulosti dubrovnické republiky. Víme velmi málo o tom, kde a kdy se s představeními v Dubrovniku začalo¹³. Zatímco církevní dramata se hrála v kostelech nebo na náměstích před nimi (např. Poljana), světské hry se odehrávaly na široké ulici ve středu města (Stradun), ve velké dvoraně Velikog Vijeća (Vijećnica)¹⁴ a na náměstí, které se i dnes jmenuje Prid dvorom¹⁵. Kromě toho se představení konala v soukromých domech, a to během svateb nebo slavností.

Až v roce 1682 byla pro divadelní účely adaptovaná budova Arsenalu - Orsan. Prvními představeními byly tragikomedie Vučistrah a komedie označovaná jako „del barbieri“. Představení v Orsanu byla však často zakazována, a to pro posmívání židům nebo jezuitům. Tehdy se hry vracely zpět Prid dvor. Roku 1699 byly inscenovány čtyři komedie, podle staré tradice venku před palácem - velký karneval fungoval jako bolestné za strašné zemětřesení. Ve

¹³ Nejstarší svědectví je z roku 1546, kdy se hrálo Držićovo Posvetilište Abramovo

¹⁴ Jednopatrová budova Velké Rady, která v roce 1817 vyhořela. Divadlo se zde smělo hrát jen do roku 1554, premiéru tu měl např. Dundo Maroje v roce 1551 a předtím pravděpodobně i Pomet

¹⁵ Jistě se tu hrála Držićova Tirena, přesunuly se sem všechny hry po uzavření Vijećnice

druhé polovině 18. století se divadelního podnikání chopil stát a až v roce 1786 bylo rozhodnuto vytvořit z Orsanu podobné stálé divadlo, jaká jsou třeba v Paříži. Roku 1817 ale Orsan spolu s Viječnicí vyhořel. Po jejich zničení bylo divadlo zřízeno ve starém domě rodiny Gučetićovy. V roce 1864 pak byl na místě, kde dřív stál Arsenal, postaven „Bundićev teatr“.

Za dobu rozkvětu dubrovnického divadelnictví označujeme 16. a počátek 17. století. Kromě dobrých autorů jako Držić a Gundulić se objevují i dobří realizátoři. Prvními divadelníky byli amatéři, mladí ochotníci, seskupení do družin. *„Tato společenství se ujala úkolu pořádat a uvádět dramatická díla na veřejných i soukromých dubrovnických scénách, při svatbách a domácích slavnostech. Skupinu tvořil jeden nebo dva impresáři a zbývající členové hráli, samozřejmě mužské i ženské role.“* (Scénografie 1978: 9). V 16. století fungovaly v Dubrovniku čtyři herecké společnosti, ke kterým se v 17. a 18. století přidává ještě po třech - zvyšování jejich počtu svědčí o růstu zájmu o divadlo. Družiny si dávaly podivná, symbolická a směšná jména: „Pomet družina“, „Njarnjasi“, „Garzarija“, „Družina orlova“, „Družina isprazna“, „Družina smetenijeh“, „Družina sjedinjenja“, „Družina hrabrijev“, „Družina nedobitnijeh“, „Družina razbornijeh“. Počet jejich členů závisel na představení, které se zrovna hrálo, pohyboval se od pěti až k šedesáti osobám, hlavní myšlenkou byla *„touha vynikat, smát se a přimět k smíchu ostatní“* (Scénografie 1978, 9). Význam amatérských skupin se od konce 17. století stále zmenšoval, ačkoli se udržely až do pádu republiky.

Od konce 16. století Dubrovnik ekonomicky upadá, stále silnější vliv mají jezuité, naopak nové osvícenské myšlenky sem proudí mnohem později než do ostatních slovanských zemí. V 18. století přichází osvícenství a racionalismus, je to období vzdělání a akademií, objevuje se řada vědců, učenců a filologů, ale žádný dramatik. Dramaturgie začíná upadat a spolu s ní zanikají i herecké společnosti. Během 18. století se v Dubrovniku zastavují putující italské družiny, které zastíňují domácí jazyk i místní amatéry.

Co se týče repertoáru, jednou z nejstarších divadelních forem byly náboženské hry. Ty se hrály od 15. století v kostelech nebo před nimi¹⁶, ale pro herce znamenaly spíš možnost ověřit si herecké schopnosti. „Nebyly to hry, které by uspokojovaly vkus renesančního člověka, který hledal zábavu nikoli v kostele, ale na ulicích a náměstích, při karnevalech a svatebních slavnostech, v maškarádách a komediích“ (Scénografie 1978: 10). Prvním světským dramatem je Vetranovićův *Orfeus*. Potřebě humoru, lehkomyšlné zábavy a rozptýlení mnohem více vyhovovaly komedie, maškarády a frašky. Mezi jejich přední autory patřili Nikola Nalješković a zejména Marin Držić, jejichž hry se objevovaly po celá desetiletí. Kromě *Krátké komedie pro svatební slavnost* od Antuna Sasina vznikaly především tragédie a nepůvodní díla. Zejména překlady Tassova *Aminta* (Frano Lukarević) a Guariniho *Důvěřivého pastýře* (Dominko Zlatarić) připravily cestu baroku a jeho stěžejnímu divadelnímu žánru - melodramatu. Hudební drama, předchůdce opery, přišlo na území Chorvatska dříve než do jiných zemí a udželo se jako nejoblíbenější zábava hluboko do 18. století¹⁷. Znamenalo však značné problémy pro amatérské herecké společnosti, neboť na ně kladlo velké nároky: interpreti museli být nejen dobří herci, ale i zpěváci, nezbytná byla výzdoba scény a drahé kostýmy. Řada z nich skončila kvůli dluhům před soudem.

Dalším významným divadelním centrem byl Hvar. Stejně jako v Dubrovniku se tu v 15. století rozvíjí církevní drama, aby bylo později vystřídáno dramatem světským. Divadelnictví však tady začíná slábnout mnohem dříve, a to kvůli sílícímu politickému vlivu Benátek, jež si celé severo- a středodalmatské území podmanily. Po úspěchu *Luciíovy Robinje*, *Benetovićovy Hvarkinje*, *Gazarovićova Murata Gusara* i dalších her se dalmatská dramaturgie rozvíjí už jen v Dubrovniku.

Prvními jevišti tu rovněž byly kostely a náměstí. Nejprve se na nich odehrávaly církevní hry a později díla hvarských básníků.

¹⁶Např. na Štědrý den 1573 skupina mladých šlechticů hrála Vetranovićovu hru *Od narození Krista*, hrály se i další jeho hry *Cudná Zuzana*, *Jak bratří prodali Josefa*, *Vzkříšení Krista*

¹⁷Překlady děl Ottavia Rinucciniho - Paša Primović překládá Eurydiku, Ivan Gundulić Ariadnu

V době karnevalů se konala představení domácích autorů Gazaroviće a Benetoviće, později i autorů italských. Otázka budovy divadla byla na Hvaru řešena mnohem výhodněji než v Dubrovniku, a to díky hvarskému knížeti Pietru Semitecolovi, který ji nechal zřídit roku 1612. Téhož roku se tu hrála Benetovićova *Hvarkinja*. Divadlo fungovalo až do roku 1796, kdy je další kněz, Isepo Barbaro, využil ke shromáždění vojska. Ale už v roce 1800 zakládají obyvatelé ostrovů Vis a Hvar divadelní soubor, který divadelní dvoranu obnovil a sám existoval až do roku 1911, přičemž v roce 1900 nechal divadlo zrestaurovat. Je to jedno z nejstarších divadel na Balkáně, o čtvrt století starší než benátské divadlo San Cassiano.

2.2 Drama ve středověku

Hlavním proudem divadla bylo ve středověku drama náboženské, církevní, mající původ v křesťanském kultu. Už od 13. století se na území dnešního Chorvatska, stejně jako v italských státech, objevuje kázání ve formě dialogu, brzy se i dramatizuje. Hlavními tématy jsou Ježíšovo umučení¹⁸, narození a zmrtvýchvstání¹⁹, poté se dramatizují i další biblické náměty (Starý i Nový zákon, Evangelia i apokryfní texty) a nakonec i legendy o světcích²⁰. Nárůst okruhu námětů vyústil ve vznik mystéria - rozsáhlé náboženské hry nebo cyklu her. S mystériem souvisí i mirákl - obsáhlý příběh popisující zázraky světců a Panny Marie. Nejprve se zpívá a recituje přímo v kostele, později i na jiných místech, kam chodilo hodně lidí, především ale na náměstí před kostelem²¹.

Kolébkou církevních představení v dnešním Chorvatsku je Zadar, odtud se pak šíří na sever i na jih. Funkcí církevního dramatu je

¹⁸*Muka Spasitelja našega*, dvě dochované verze ze 16. století; kratší je obsažena v tzv. *Tkonském sborníku*, delší je z roku 1556, je anonymní, psaná hlaholicí, hrála se na Květnou neděli, Zelený čtvrtek a Velký pátek; navazují výjevy o snímání Ježíše z kříže, dochované ve sbornících z 16. a 17. století

¹⁹Vánoční cyklus nebyl tak hojně zastoupen jako Velikonoční

²⁰*Muka svete Margarite* (kolem roku 1500), *Prikazanje života sv. Lovrinca mučenika* (z Hvaru)

²¹Když se představení dostane mimo kostel, už se neobrací k Bohu, ale k lidem - „změna světónázoru od teocentrismu k antropocentrismu“ (Fališevac 2007: 65, přel. L. P.)

nábožensko - didaktické a moralistní poučení středověkého člověka působením na jeho smysly a city (témata jsou publiku dobře známá, nyní jde o senzaci pro oči i uši). Podstatnou součástí je ale i jeho zábavnost²². Publikum je bráno jako celistvý křesťanský svět, ve kterém neplatí pozemské sociální rozdíly. Náboženské drama je svázané s církevním rokem. Neuznává historický, ale mytický čas, v němž se události cyklicky opakují, jsou stále přítomny v současnosti (ahistorismus).

Pro středověká díla dost dobře nelze použít systém tří základních forem literatury (lyrika - epika - drama). O náboženském představení mluvíme jako o dramatu, ale ve skutečnosti v něm chybí veškerá dramatičnost - vše se stane tak, jak je dáno od Boha odjakživa, postavy se tomu nevzpírají a jsou jen trpělivými a pasivními nositeli dopředu určeného osudu²³. *„Nejistý gotický svět byl zaplněn příběhy ze života lidí a podrobnostmi věrně odpozorovanými z přírody; všechny ty obrazy ze skutečnosti byly znázorňovány v jednoduchém lineárním sledu. (...) Epizody, ať byly jakkoli dramatické, nebyly vtěsnány do „jednotné“ zápletky nebo scény. Gotický prostor poskytuje dramatické prostředí, ale chybí mu dramtické ohnisko, kritický bod, ke kterému by směřovaly všechny postavy a děje.“* (Sypher 1971: 44).

Napětí, originalita, a dokonce i komické prvky se mohou objevit jen na rovině jednotlivých okrajových epizod a méně významných postav²⁴. Dunja Fališevac označuje tento typ dramatu jako epické - hromadění (i nefunkční) a řazení epizod za sebou, včleňování okrajových motivů, epizod a postav. *„Všechny inovace a rozšíření v dramatu slouží jen kvantitativnímu hromadění okázalých, úžasných, fantastických a neobyčejných příběhů, ale ani jedno nepřispívá zvýšení základního dramatického napětí v ideové nebo psychologické rovině dramatu.“* (Fališevac 2007: 68, přel. L. P.)

Ani dialogy a monology středověkých hrdinů nemají typickou funkci dramatu - osoby nekomunikují spolu navzájem, ale obrací se

²²Prolínání komických a tragických prvků ve středověké kultuře

²³Jsou to vlastně jen typy, podřízené schématu opozice dobra a zla, nevyvíjejí se

²⁴Scény s ďáblem, scény mučení všeho druhu

k publiku, dokonce i k osobám, které na jevišti ani v hledišti vůbec přítomny nejsou. Postavy vypráví příběhy, poučují, děkují nebo se modlí. Vypadá to, jako by odřikávaly určitý díl fabule jako v prozaickém vyprávění převzatém přímo z Bible²⁵. Děj se posouvá od postavy k postavě nebo z místa na místo bez nějaké motivace. Nedostatek napětí umožňoval ponechat drama bez konce – diváci odešli domů, aniž by jim to nějak vadilo, a příště se dostavili na pokračování.

Pastorála také mísí vysoký styl poděkování, střední styl realistických obrazů každodenního života a nízký styl komicko – naturalistických výjevů z pekla.

Nezávisle na náboženském divadle se vyvíjelo i to světské. Jeho hlavním kořenem byly každoroční lidové slavnosti, které se vázaly ke konkrétním dnům a obdobím, k pohanským obřadům a zvykům. Nejoblíbenějším žánrem středověkého světského dramatu byla fraška. Původně sloužila jen jako doplnění, ozvláštňení středověkého mystéria, vyhrazené oddechu a smíchu²⁶. Můžeme se s ní setkat již v antice²⁷, i když jako žánr se konstituovala až ve středověku a přetrvala do 17. století. Fraška je populární pro svou zábavnost až obscénnost a pro pozornost věnovanou tělesné technice herce²⁸, čímž se staví do protikladu ke komedii založené na vtipné zápletce a jazykové komice. „*Fraška naopak vyvolává upřímný a lidový smích; používá k tomu osvědčených prostředků, které každý autor obměňuje podle vlastní chuti a temperamentu – jsou to typizované postavy²⁹, groteskní masky, klauniády, mimická hra, grimasy, lazzi³⁰, slovní hříčky³¹, situační komika, gesta³² a slova, to vše v tónině, která*

²⁵ „Jsou biblickým příběhem, jenž dostal tělesnou podobu a ich – formu výpovědi.“ (Fališevac 2007: 72, přel. L. P.)

²⁶ Je stavěna do protikladu s duchem, naopak spojovaná s tělesností a každodenností

²⁷ Aristofanes v Řecku, Plautus v Římě

²⁸ Artistické prvky, choreografické experimenty

²⁹ Jako v commedii dell'arte

³⁰ „Pojem z commedie dell'arte, prvek herecké mimiky, gestikulace či improvizace, sloužící ke komické charakterizaci figury“ (Pavis 2003: 243); základem jsou grimasy; postupně se stávaly součástí textu

³¹ Lidový humor, vulgarismy, erotické narážky, kontrast lidového a vznešeného jazyka

³² Gesto = „Tělesný pohyb, nejčastěji záměrný a kontrolovaný hercem, vytvářený s významotvorným záměrem, více či méně závislý na pronášeném textu, nebo nezávisle na něm“ (Pavis 2003: str. 163); gesto jako prostředek herce k

nešetří skatologii a obscénností. Emoce jsou tu elementární, zápletka konstruovaná nazdařbůh: všechno se podřizuje veselí a rychlému pohybu." (Pavis 2003: 159) Jediným cílem frašky je zábava.

2.3 Tragédie

Patrice Pavis tragédii definuje jako „*hru, která představuje osudné lidské jednání a zpravidla končí smrtí*“ (Pavis 2003: 407). Je to žánr popisující utrpení člověka výjimečných schopností, jehož pád je důsledkem boje s nadřazenými silami, proti zákonům tradice a společnosti. Původ tragédie spatřujeme v kultu a divadelním folkloru, svázaném především s dionýzskými slavnostmi³³. Klasické Řecko 5. století př. n. l., alžbětinská Anglie a Francie v 17. století – to jsou období, kdy tragédie nejvíce vzkvétala. Leo Rafolt v Leksikonu Marina Držića dělí tragédii na klasickou a „senekovskou“, určenou pro vzdělané publikum: „*Podstatným zprostředkovatelem recepce starořecké tragické dramaturgie je v italském renesančním dramatu Seneca. Jeho řečnický typ tragédie, nejčastěji vnímaný ve středověkých výkladech tragického stylu jako modus dicendi, byl dovedně přenesen do nové epochy, která žánr tragédie vyzdvihla nad všechny ostatní*“ (Bogišić 2009: 818, přel. L. P.). Renesanční umělci tragédii využívali spíše k „vědeckým účelům“, ke zkoumání a vymýšlení pravidel.

vyjádření jeho emocí

³³ Dionýsos byl v řecké mytologii synem nejvyššího boha Dia a jeho milenky Semely, byl bohem vína a nespoutaného veselí (původně i bohem úrody a plodnosti); k jeho počtě se konaly v Aténách bouřlivé slavnosti – nejznámější z nich, velké dionýsie, se pořádaly na konci března

2.3.1 Tragédie v chorvatských zemích

Na dalmatsko-dubrovnickou tragédii působí antická tragédie především v italských úpravách. „Všechny dubrovnické renesanční tragédie, s výjimkou *Elektry Dominka Zlatariće*, jsou překlady, přepracování a adaptace italských předloh, jejichž autoři jsou tehdejší nejznámější italští dramatikové - Lodovico Dolce, G. Cinzio Giraldi, Luigi Groto i Girolamo Zoppio.“ (Bogišić 2009: 818, přel. L. P.) Zatímco výše zmíněná Elektra³⁴ je na konci 16. století přeložena přímo ze staré řečtiny, v ostatních případech jde o svobodné překlady italských adaptací a napodobenin s lokalizační tendencí. Např. *Hekuba Marina Držiće* a *Jokasta Miha Buniće Babulonoviće* vycházejí z Dolceových úprav Eurípida, Frano Lukarević píše *Atamante* podle Zoppia. Poměrně originální je Jaketa Palmotić, když ve svém dramatu *Didona* z roku 1646 zpracovává látku z Vergiliovy³⁵ *Aeneidy*³⁶.

2.4 Pastorála³⁷

Pastorála je prozaický, poetický či dramatický literární útvar, který tématem i ideologií navazuje na dlouhou tradici bukolicko-idylické literatury, jež sahá až k Theokritovi³⁸ a jeho pokračovateli Vergiliovi. Jakožto scénická forma se pastorála rozvíjela v předrenesančním a renesančním období a splňovala všechna kritéria uceleného divadelního díla - nejméně tři jednání, větší počet postav, složitý obsah.

Osnova pastýřské hry je většinou stereotypní: intriky a překážky v lásce dvou mladých lidí, nedorozumění, výlevy neštěstí, sebevražda jednoho či obou milenců, odstranění nedorozumění,

³⁴Autorem Eurípidés (asi 480 př. n. l.-406 př. n. l.), starořecký dramatik

³⁵Publius Vergilius Maro (70 př. n. l.-19 př. n. l.), římský básník

³⁶Hrdinský epos *Aeneis* má 12 zpěvů a líčí útěk Aenea z hořící Tróje, jeho bloudění po moři a šťastné přistání v Latii

³⁷Pastirská igra, favola pastorale

³⁸Theokritos (3. století př. n. l.), antický básník helénistického období, zakladatel idyly (hexametrem psaný idealizovaný výjev z pastýřského života, nejčastějšími motivy jsou soutěže ve skládání a zpěvu pastýřských písní, nenaplněná láska, líčení malebné krajiny a venkovského klidu)

případně vzkříšení - a rozhodně šťastný konec. Vedle milostné zápletky pastorála čerpá náměty z klidného venkovského kraje, nejčastěji ze života pastýřů, a popisuje jejich život v souladu s přírodou³⁹. Krajina, v níž se děj odehrává, je přetvořenou řeckou Arkádií, a tak se v ději objevují i postavy jako satyrové, bozi a polobozi. To platí i v případě, že se příběh přesune do známých a existujících míst, jako je v dubrovnické pastorále Župa nebo Konavle.

Hlavními protagonisty bukolických útvarů jsou pastýři - předpokládá se, že jde o stylizované filozofy a básníky, kteří mluví o lásce i jiných tématech a někdy i skládají verše⁴⁰ - používají přitom v té době oblíbenou a moderní petrarkistickou lyriku⁴¹.

Italská pastorála se od konce 15. století vyznačuje rozvedením pastýřských motivů a sporů mezi cudnou Dianou a milostnou Venuší i Amorem. Giovanni Boccaccio⁴² učiní nymfy milenkami pastýřů a dá tak vzniknout příležitostné alegorii užívané při oslavách, svatbách, vítání významných osob, apod. „*Zamilovaní pastýři a nymfy*⁴³, *škůdní satyrové, někdy sedláci, kteří sem přešli hlavně vlivem sienského dramatu venkovského (la drama rusticale) s dědictvím středověké frašky, rozhodčí bozi a poustevníci - tot' stereotypní personál italské pastorály*“ (Wollman 1930: 17).

2.4.1 *Pastorála v chorvatských zemích*

V Chorvatsku se pastorála vyvinula z eklogy, pastýřského rozhovoru, tedy z žánru na hranici lyriky a dramatu. Prvním takovým zaznamenaným textem je *Radmio i Ljubmir* Džore Držiče. „*Ekloga má nejčastěji formu dramatu, ale [jen] elementární:*

³⁹ Pastorálu lze dát do souvislosti také s religiózní tematikou, neboť v Novozákonním příběhu o narození Ježíše se vyskytovali i pastýři

⁴⁰ Giovanni Boccaccio, Petar Zoranić (*Planine* - 1569)

⁴¹ Francesco Petrarca (1304-1374), italský spisovatel a básník milostné poezie, tvůrce sonetu; jeho následovníci jsou označováni jako petrarkisté

⁴² Giovanni Boccaccio (1313-1375), italský spisovatel, autor lyrických básní, románů a novel, interpret řeckého a římského bájesloví

⁴³ V dalmatsko-dubrovnických úpravách označované jako víly, bližší přírodnímu živlu

obvykle jsou v ní přítomni dva pastýři, kteří svým zpěvem mluví o lásce". (Bogišić 2009: 576, přel. L.P.). U prvního chorvatského „opravdového“ dramatika, Mavra Vetranoviće, se pastýřský motiv objevuje jaksi na okraj, vedle druhého, významnějšího tématu - náboženství v *Posvetilištu Abramovu*, mytologie v *Orfeovi*.

První opravdové pastorály⁴⁴, srovnatelné s italskými, psal Nikola Nalješković - vedle typických protagonistů i tématu užívá v pastorále dvanáctislabičný verš s rýmem uprostřed a na konci, což je znak vysokého stylu. Děj (stejně jako Držić) lokalizuje do okolí Dubrovníku a jako protiklad konvenčních pastýřů zavádí postavy venkovských sedláků, kteří s pastýři sdílejí prostředí, ale charakterově jsou odlišní. S nimi zároveň vnáší do pastorály komický prvek.

Z pastýřských her Marina Držiće byla vytištěna pouze *Tirena*. Zatímco příběh o víle, do které se zamiloval pastýř, je tradiční, prolog je poněkud nekonvenční - vystupují v něm dva vesničané, Vučeta a Obrad. Originálním prvkem je také to, že patetická láska pastýře je nahrazena komickým živlem - zamilovaným sedlákem. I další Držićovy pastorály jsou netypické. První je *Pripovijes kako se Venere božica užeže u ljubav lijepoga Adona u komediju stavljena*⁴⁵ a je to příběh odehrávající se na dvou rovinách. Na počátku se objeví dva sedláci, mluví spolu, pak se zvedne opona a oni sledují idealizovaný děj, aby ho po jeho skončení okomentovali. Postavami selských diváků dostala tato hra realistický rámeček a figura opilého svatebčana ji spojuje se slavnostní příležitostí, při níž je hrána. *Grižula*⁴⁶ je hra na pomezí alegorické pastorály ze světa olympských bohů a komedie s realistickými lokálními postavami⁴⁷. Hlavním hrdinou je petrarkista, kterému se i přes veškerou snahu daří psát jen banální básně. Pravá pastorála je veršovaná (alexandrin), kdežto

⁴⁴Ačkoli podle Wollmana jsou Nalješkovićovy čtyři pastorály i v Držićova *Tirena* stále eklogy

⁴⁵Známa také pod zkráceným názvem *Venere i Adon*, vytištěna v letech 1551, 1607, 1630

⁴⁶Původní název se nedochoval, dochován je pouze nápis Počinje komedija prikazana na Vlaha Sarkočevića na piru, složena po Marinu; U Wollmana pod názvem *Plakir* - podle hlavního hrdiny

⁴⁷Podobné fantasticko-realistické směsi použil William Shakespeare ve *Snu noci svatojánské*

drama *Grižula* je psané prózou, jen básně se recitují.

K výše zmíněným dílům, která uvádí pod heslem pastorála Pavao Pavličić v Leksikonu Marina Držiće, Frank Wollman přidává Antuna Sasina a jeho pastýřské hry z 80. let 16. století *Filida* a *Flora*, v nichž se sice vrací pastýřská erotika, ale obsahují jen poměrně málo nových lokálních rysů. Je v nich patrný vliv Držićovy *Tireny*.

Po Marinu Držićovi byla tradice pastýřské hry v Chorvatsku přerušena a bylo třeba ji znovu obnovovat - o to se postaral Dominko Zlatarić v roce 1597 adaptací pastýřského románu Torquata Tassa⁴⁸ *Aminta*⁴⁹, vrcholem pak byla *Dubravka* Ivana Gunduliće hraná v roce 1628. V ní podle Wollmana dokončil poslovanštění pastorály, započaté už Držićem. Stmelil arkadický živel (bránění v lásce) se satirickým (poměry v Dubrovníku) a komický až groteskní s oslavným (povznesl oslavu rodného města a jeho svobody).

Dubravka je dodnes zajímavá pro přirozený příběh lásky krásné dívky a krásného mladíka, jimž ve sňatku brání starý boháč, pro půvab lyrických milostných pasáží a individuální rysy postav (hlavně *Dubravky*). Podstatné je užití dubrovnického jazyka - harmonické míšení štokavštiny s ikavským a ijekavským nářečím. Osmislabičný verš s obkročným rýmem se v lyrických pasážích zpestřuje dvanáctislabičným veršem s rýmem sdruženým (aabb)⁵⁰.

2.5 Komédie

Jako komedie byla nejprve označována jakákoli hra bez ohledu na žánr, až později se vymezila. Je definována třemi pravidly, která ji staví do protikladu k tragédii: zabývá se každodenní realitou prostých lidí, rozuzlení je šťastné a jejím účelem je rozesmát diváka. „*Tragédie využívá naší hlubinné úzkosti, komedie našich obranných mechanismů proti této úzkosti*“ (Pavis 2003: 227). Zatímco tragédii charakterizuje závazný, nutný sled motivů, které

⁴⁸Torquato Tasso (1544-1595), italský básník

⁴⁹Hrána pod názvem *Ljubmior*, po sto letech ji oživil Ivan Gundulić ml., ale jeho hra *Radmio* (1700) už není tak zdařilá a podle Wollmana je epilogem dalmatsko-dubrovnické pastýřské hry

⁵⁰Gundulić přeložil třetí nejlepší italskou pastorálu, Bonarelliovy *Figli di Sciro*

vedou protagonisty i publikum ke katastrofě, aniž jim je poskytnut jediný moment oddychu, komedie žije z náhlého nápadu, ze změny rytmu, náhody a dramatické i scénické nápaditosti. Má schopnost přizpůsobit se každé společnosti.

Fabuli komedie tvoří tři fáze: rovnováha, ztráta rovnováhy, nová rovnováha. Rozpory se řeší vesele, žertovně a svět se vrací zpět do svých kolejí, řád byl narušen jen „pro zasmání“ a hrdina, jenž to svými vrtochy způsobil, je nakonec přivolán k pořádku. Obnovení řádu předchází moment nejistoty, kdy se zdá, že dobro prohraje, ale nakonec přijde optimistický závěr. Postavy jsou zjednodušeny a zobecněny – ztělesňují nějakou vadu nebo podivínství či nezvyklý pohled na svět. Základním motorem je „quiproquo“ (= záměna).

Podle typu použitých komediálních prostředků se už od starého Řecka liší komedie vysoká a nízká. „Nízká komedie používá postupy frašky, vizuální komiky (gagy, lazzi, baštonády čili výprasky), zatímco vysoká komedie využívá subtilních jazykových prostředků: narážek, slovních hříček a vtipných, duchaplných situací“ (Pavis 2004: 230). Nízká komedie vyvolává srdečný smích, vysoká vzbuzuje většinou jen úsměv a řeší i závažnější témata. Divadelní slovník rozlišuje mnoho typů komedie⁵¹.

2.5.1 Antická komedie

Ve starověkém Řecku byla komedie považována za nižší formu než tragédie, často šlo jen o za sebou řazené výjevy bez souvislosti, spojené jen postavou šprýmaře. V roce 486 př. n. l. se komedie dostává do programu Velkých Dionýsií a tím začíná její rozkvet. Rozlišujeme komedii napsanou ve starém, středním a novém attickém období.

První z nich je politická, úzce spjatá s životem obce. Jsou pro ni typické zejména veřejné kritiky aktuálních problémů ve

⁵¹ Komedie baletní, komedie charakterů, komedie idejí, komedie larmoyantní (plačtivá), komedie letor, komedie mravů, komedie pastorální, komedie pláště a dýky, komedie salónní (konverzační), komedie satirická, komedie situační, komedie zápletková

společnosti. Vedle sólistů v nich vystupují i sbory (chóry). Nejznámějšími autory jsou Aristofanés⁵², Eupolis, Kratinos a Ferekrates. Ve střední komedii ustupuje význam sboru, jeho hudební či taneční vystoupení vyplňují přestávky a nesouvisí s dějem. Pád demokracie v 5. století př. n. l. znamená konec adresných kritik a útočnosti. Mizí také obscénnost a přibývají komické prvky. Z padesátky jmen autorů jsou nejvýznamnější Antífanés, Alexandrides nebo Alexis. V nové komedii (okolo roku 320 př. n. l.) mizí spojitost s Dionýsovým kultem a fantastičnost, převládají typy a náměty ze všedního žiovtva středních vrstev. Objevují se ustálené typy jako lakomý otec, hádavá žena, zamilovaný syn, mazaný sluha, vychloubavý voják. Hlavními motivy jsou láska s překážkami, peníze. Význačnými autory jsou Difilos, Filemon nebo Menandros.

Nová komedie se plně prosadila v Římě, kde se začala hrát v polovině 3. století př. n. l. pod názvem fabula palliata (pallium - plášť). Římská komedie víceméně zůstala věrná svým vzorům. Z velkého množství her se dochovalo jen 21 Plautových a Terentiových her.

2.5.2 Učená komedie

Jako učená (vzdělaná) komedie nebo *commedia erudita* se označuje „italská renesanční zápletková komedie, jejíž autoři, většinou učené humanisté, chtěli vytvořit protiklad k obhroublým imitacím komedií Plautových⁵³ či Terentiových⁵⁴ a k lidové *commedia dell' arte*“ (Pavis 2003, 43-44). Rozvíjela se v Itálii od první poloviny 16. století a byla hrána amatérskými herci u dvora a v akademiích. „Doba slávy klasické erudity se zhruba kryje s časovým rozpětím 16. století: její východisko, čtveřice komedií Lodovica Ariosta, spadá do konce prvního desetiletí; poslední z nejvýznačnějších her toho typu, Svícen Giordana Bruna, se datuje rokem 1582. V tom období se erudita rozvinula z původní, ještě

⁵²Aristofanés (asi 448 př. n. l.-385 př. n. l.), starořecký dramatik

⁵³Titus Maccius Plautus (asi 254 př. n. l.-184 př. n. l.), římský dramatik

⁵⁴Publius Terentius Afer (195/185 př. n. l.-159 př. n. l.), dramatik a básník

hodně výlučné zábavy poměrně malého počtu humanistů z vyšších společenských kruhů k pravidelnějšímu typu divadla provozovaného o slavnostech (zvl. v karnevalu) v palácích a na dvorech nejvýznačnějších renesančních vladařů" (Pokorný 1956: 19-20). Během několika desetiletí ale učená komedie poněkud zobecňuje a dostává se i k širšímu okruhu měšťanského publika.

Po pádu Cařihradu roku 1453 se do Říma dostaly také rukopisy řeckých her a v letech 1472-1518 byly všechny do té doby známé antické hry publikovány i inscenovány, staly se také oblíbeným čtivem na humanistických školách. V sedmdesátých letech 15. století učený humanista Pomponius Laetus v Římě nacvičil a pořádal se svými žáky v původním latinském znění představení Plautových a Terentiových komedií. Zájem o klasické drama se tak rozšířil. Hry však byly psány latinsky a ve verších, a proto bylo třeba najít publikum, které by jim porozumělo. To bylo čím dál těžší, a tak se vývoj musel posunout dál. Další krůček znamená provedení Plautových Menaechmů roku 1486 na ferrarském dvoře v překladu. Důraz se přitom kladl na bohatou výpravu, ne na věrnost. Původní hry byly obohacovány fraškovitými mezihrami, tzv. intermezzy. „Vývoj směřoval od inscenace originálu přes inscenaci italských překladů k volným parafrázím antických vzorů a odtud k původní komedii" (Pokorný 1956: 20-21). Využívaly se erotické motivy z populární novelistiky a hlavní snahou autorů bylo ukázat morálku a hlavně neřesti doby.

Mezi hlavní představitele v Itálii patří Lodovico Ariosto, Bernardo Dovizzi z Bibbieny, Pietro Aretino, Giovanni Maria Cecchi, Anton Francesco Grazzini nebo Niccolò Machiavelli. Díky velké poptávce se objevila řada imitátorů, ale ti už nebyli tak nadaní, tvořili jako by podle stejné šablony, a tak erudita ustrnula. V 17. století ji nahradila živá commedia dell'arte.

2.5.3 *Commedia dell'arte*⁵⁵

Tento typ lidové komedie s maskami a pevnými typy, který vznikl v Itálii v polovině 16. století, má několik inspiračních pramenů. Je jím v první řadě antická, tzv. plautovská komedie, plná intrik a zápletek, užívající masky a stálé typy postav i situací. Italská renesanční komedie použila a podle potřeb modifikovala témata a postavy antického dramatu, především Terentia a Plauta, jehož hry byly objeveny roku 1429. Plautus vycházel ze svých řeckých předchůdců, hlavně z Aristofana, jehož hry upravil, aby co nejlépe vystihovaly charakter obyvatel Říma. Jeho komedie obnovil na jevišti předseda Římské Akademie, neboť dobře odpovídaly vkusu renesančního publika. Kromě inscenování původních komedií se Italové zachovali stejně jako kdysi Plautus sám, když z jeho dramát použili hlavní motivy a aktualizovali je v nových hrách podle soudobých způsobů.

Commedia dell'arte tak není pouhou imitací původní hry antické, pouhým jejím překladem. Přestože z ní nepochybně vycházela, jedná se často o zcela originální a samostatná umělecká díla. Autoři společné (někdy pozměněné) motivy, postavy a situace z klasických komedií lokalizují a aktualizují, doplňují o realie tehdejšího světa a tehdejší společnosti. Mimo jiné se objevují i nové postavy, např. pedant, negromant, astrolog. Novátorství se objevuje, také co se týče formy dramatu. Antické komedie byly psány ve verších, zatímco renesance dává přednost próze a přirozenému jazyku (ne spisovnému, nýbrž živému, hovorovému, jaký se běžně používal doma nebo na ulici).

Dalším zdrojem, z něž čerpala *commedia dell'arte* inspiraci, bylo výše zmíněné středověké divadlo, především fraška, ale i divadlo jednoho herce – kejklíře⁵⁶.

⁵⁵ Termín pochází až z 18. století, původně nazývaná *commedia all'improvviso*, *commedia a soggetto*, *commedia di zanni*, ve Francii označovaná jako italská komedie nebo komedie masek; „*arte* znamená umění, ale i dovednost, techniku a profesionalitu herců“ (Pavis 2003: 42)

⁵⁶ „*lidový umělec, který na veřejných prostranstvích (nejčastěji na pódiu) předváděl triky, akrobatické kousky či improvizované scénky, a potom svému publiku prodával nejrůznější předměty, masti a léky*“ (Pavis 2004: 221); jarmareční komediant; představitel neliterárního divadla, které není založeno na textu, ale na fyzické dovednosti

Podstatným vzorem byla commedia erudita a nelze opominout ani karnevalové slavnosti, italskou novelistiku a skutečný život.

Italskou komedii můžeme charakterizovat několika základními body:

Prvním požadavkem byla zásada pravděpodobnosti, rozdělená dále do tří pomocných cílů, jimiž jsou reálnost (zpracování takových příhod a situací, které se mohly stát v běžném životě), morálka (zlo musí být potrestáno a dobro odměněno) a univerzalita (pravda je definovaná jako soubor typických a normativních rysů). Mimo jiné se také žádala čistota dramatického žánru, která vylučovala míšení tragických a komických prvků. Komedie se zakládaly na domácích a soukromých problémech a končily šťastně. Vystupovaly v nich postavy z nižších či středních společenských vrstev.

V 16. století byla také definována trojí jednota - místa (jeviště obvykle představuje náměstí s domy hlavních postav), času (děj hry se vejde do dvaceti čtyř hodin) a děje (jediná dějová zápletk). Důležitým prvkem takové normativnosti bylo i zobrazování nikoli jedinců, ale určitých typů postav. Lidstvo bylo děleno na menší skupinky podle věku, pohlaví, postavení či profese.

„Každá doba, zvláště za společenských změn, si vybírá k zobrazování výrazné jednotlivce, zpravidla více nebo méně sociálně negativní, hodnostáře bývalé nebo ještě u moci, charakteristické pro danou historickou chvíli. Tím, že se obrazy vybraných postav zobecní, vznikají typy. Typ je vlastně týž člověk v různých situacích a v různém provedení. Komické typy předvádějí v karikované nadsázce některou lidskou vlastnost psychickou nebo fyzickou nebo jejich kombinaci. A předvádění, v němž se postava objevuje jako psychofyzický celek, viditelný a slyšitelný, je asi nejstarším způsobem objektivizace“ (Kratochvíl 1987: 81).

V commedii dell'arte najdeme asi tucet ustálených typů, rozdělených do dvou základních skupin - postavy vážné a žertovné. Vážné postavy tvořily dva milenecké páry (innamorati), mezi žertovné pak patřili směšní starci Pantalone a Dottore, Kapitán a

sluhové neboli Zanni⁵⁷. První z nich je inteligentní a lstivý a bývá to on, kdo řídí celou zápletku. Druhý sluha je spíše takový naivní nemotora. Zatímco komické postavy užívají groteskní masky⁵⁸ a kostýmy, nekomické typy jsou bez masek a mají civilní oblečení podle poslední módy. Stejně jako maska tvoří součást postavy dialekt: používají ho opět jen komické figury a slouží jednak jako prvek lidovosti a jednak pomáhá odlišit od sebe jednotlivé postavy (součást typologie). Důležitým aspektem, který formuje charakter postav, je jejich vztah k penězům. To souvisí s životem v tehdejších přímořských městech, kde měl hlavní slovo hon za penězi a užívání života. V *commedia dell'arte* tak vystupují lakomí obchodníci, bankéři či podvodníci.

Jelikož *commedia dell'arte* donekonečna splétá zápletky, rozvíjené z omezeného fondu postav a situací, jde spíše o variace na jedno téma, než o nějaké inovace a invence. Její rysy jsou v podstatě konstantní: záměny, nedorozumění, fabule s mileneckým párem, jemuž stojí v cestě chlípny stařec, záliba v přestrojení a převlecích, pletichy mazaného sluhy, „*závěrečné scény poznání, kdy se zmizelí znenadání objeví a chudí zbohatnou*“ (Pavis 2003: 43).

Commedia dell'arte byla prvním profesionálním divadlem v západní Evropě – herci (a poprvé i herečky) si hraním vydělávali na živobytí⁵⁹. Sdružovali se v ucelených hereckých souborech, přičemž se dodržovala rodinná tradice, cestovali po Evropě a hráli nejen v pronajatých sálech nebo jen tak na náměstí, ale i pro krále a šlechtice, kteří si je pro svou zábavu najali. Jejich repertoár byl mnohem širší, než se nám může zdát z dochovaných scénářů, neboť inspirace se hledala, kde mohla. Společnosti hrály i díla skutečných dramatických autorů jako Goldoni, Gozzi nebo Marivaux.

Herci přitom neměli skutečný scénář, jen jakousi osnovu, kde byly naznačeny příchody a odchody postav a hlavní členění fabule.

⁵⁷ Měli různá jména: Arlecchino, Scaramuccia, Pulcinella, Scapino, Coviello, Truffaldino, Mezzottino

⁵⁸ Zvláštním případem masky je klaun – komická postava lidového původu, je a byl stálým typem, nepodléhá vývoji, klaun přežil až do současnosti v cirkuse nebo v groteskách z počátku minulého století (Laurel a Hardy, Voskovec a Werich)

⁵⁹ Na rozdíl od shakespearovské společnosti

Pak už záleželo na improvizčních schopnostech herce a na reakcích publika. V případě indispozice mohl herec použít tzv. lazzi, osvědčené komické vložky podobné dnešním gagům. Velký důraz se kladl na techniku jednotlivce, na jeho umění nahradit dlouhý proslov výmluvným gestem, i na organizaci všech herců v prostoru⁶⁰. „Herec musí být schopen vrátit se ve své improvizaci zpět k výchozímu bodu, aby tak umožnil nástup svého hereckého partnera a příliš se neodchýlil od scénáře“ (Pavis 2003: 43).

I když commedia dell'arte od konce 17. století upadala, neboť v následujícím období racionalismu se vkus obecenstva zcela změnil, zapůsobila na velké autory jako Shakespeare, Lope de Vega, Marivaux nebo Molière. Její dědictví je patrné v pantomimě a melodramatu založeném na manicheistickém stereotypu, v grotesce a klauniádě.

2.5.4 Komédie v chorvatských zemích

Chorvatská komedie se formovala na prvcích antické, plautovsko-terentiovské komedie, jejíž napodobitelé se objevili na konci 15. století v Itálii, a odtud se tento typ komedie dostal až na druhý břeh Jadrana, především do Dubrovníku⁶¹. „Téměř současně s obnovou antického dědictví v Itálii a v souladu s kulturní výměnou mezi chorvatskými městy na jaderském pobřeží a ostrovy a italskými městy vznikly také první chorvatské komedie, jejichž autory byli Nikola Nalješković a Marin Držić“ (Leksikon 2009: 402, přel. L. P). Autoři převzali strukturu děje, zápletky, rozuzlení i typy postav, ale vnesli i mnohé inovace a aktualizace. Italské hry jsou prostší v kompozici i v kresbě postav, kterých je víc než u Plauta (lokální typy současného života), proniká do nich mravní neomalenost až oplzlost. V Itálii i v Chorvatsku se plautovská hra navíc složitě kombinuje se středověkou fraškou.

Prvním chorvatským komediografem byl Nikola Nalješković. Ve

⁶⁰To měl na starosti, stejně jako adaptace a interpretace her, capo comico - vlastně předchůdce dnešního režiséra

⁶¹Vliv latinské komedie v Itálii i Chorvatsku dosvědčuje scéna z roku 1476 na Quirinale, kde syn dubrovnického patriarchy, pozdější poeta a rektor školy v Dubrovníku, vykládá Plautovy a Terentiovy hry

40. letech 16. století napsal celkem sedm her, které nemají název a označují se prostě jako Komédie I - VII. Wollman ve své knize z roku 1930 označuje jako veselohry tři z nich, dvě (číslo V a VI) souvisí navzdory použití alexandrinu ještě se středověkou fraškou (motiv miliskování pána se služkami), pouze v poslední z nich je patrný technický vliv plautovský (hra o lásce měšťanského synka k lehké ženě). V Leksikonu Marina Držiće je za pravou komedii považována jen ta poslední, první dvě jsou řazeny ke fraškám. Nalješković detailně líčí sexuální život dubrovnického měšťanstva a erotické nepřístojnosti.

Nejvýznamnějším autorem je Marin Držić, autor šesti komedií, jež tvoří vrchol dalmatsko-dubrovnické komedie. Jeho dílo bude podrobněji rozebráno později.

Držićovy komedie znal další autor, Martin Benetović, jehož hra *Hvarkinja* pochází z konce 16. století, ale byla objevena až ve 20. století v trogirském rukopisu *Komedija od Bogdana*. Hra líčí život na Hvaru, odkud Benetović pocházel, a lze v ní najít řadu známých plautovských motivů. Benetovićův styl je navíc blízký i Držićovu - situační komika, typologie postav na základě dialektu a stylu řeči protagonistů, společenské vymezení hrdinů, jemná ironie, erotika a rurální jednoduchost. Benetovićovi jsou připisované i kratší texty, v nichž se objevují stejné postavy jako ve *Hvarkinji*: *Komedija od Raskota* a *Prigovaranje pod Križišćen u Plamah meu Bogdanom i Raskotom lovčarom vrhu Brušanah*.

Za zmínku stojí i maškarády a dramata Antuna Sasina, především jeho komedie *Malahna komedija od Pira* o vysmívání sedlákovi, který přišel z Hercegoviny do města⁶². Tato komedie je spojovaná s Držićovou hrou *Novela od Stanca*, na rozdíl od Držićovy ale nemá vysokou literární hodnotu.

Vedle těchto děl, u nichž dovedeme s větší či menší jistotou určit autora, vznikaly v druhé polovině 17. století také hry anonymních autorů⁶³, které Leksikon označuje jako „dubrovačke

⁶²Tento motiv byl oblíbený i jinde ve světě, najdeme ho v komedii sienské, ale i francouzské a nizozemské

⁶³Možná jde o hry jediného autora, v 19. století byl za něj považován Petar Kanavelović, ale pravděpodobně byly komedie psány různými autory, kteří od

smješnice". „Smješnice po poměrně dlouhé odmlce oživily komickou dramaturgii a komické divadlo, přičemž střed pozornosti přesunuly z dramatického slova a scénického obrazu na lidské tělo v pohybu.“ (Bogišić 2009: 404, přel. L.P.). Je to na dvacet her nalezených po 2. světové válce, mezi něž patří komedie jako *Jerko Škripalo*, *Pijero Muzuvijer*, *Benó Poplesija*, *Šimun Dundurilo*, *Starac Klimoje*, *Sin vjerenik jedne matere*. I když smješnice nespádají do období renesance a někdy jsou označovány jako hry barokní, budeme se jim věnovat obšírněji, protože se typově renesančním komediím blíží a také inspirovaly Marka Foteze a Jaroslava Vostrého k napsání komedií, které se objevily i na českých jevištích.

Na přelomu 17. a 18. století se v dalmatsko-dubrovnické literatuře začala objevovat Molièrova veselohra, nejprve z italských překladů a pak přímo z francouzštiny⁶⁴. Překládalo se velmi hojně, používaly se různé stupně lokalizace, většinou šlo o dost volné úpravy až do úplného přepracování. Tyto komedie byly vždy psány prózou. Molièrovy hry ovládly dubrovnická jeviště a nedaly šanci vzniknout produkci originální (jak říká Wollman, „je jen málo veseloherních památek, které by neplynuly přímo z Molièra“). Komedie *Pokrinokat*, lokalizace známého kusu *L'Avocat* od Prota Gružanina, byla posledním představením v národním jazyce v Dubrovníku na přelomu 18. a 19. století (v roce 1793).

sebe prvky navzájem přebírali a uzpůsobovali je podle momentálních potřeb a příležitostí

⁶⁴V roce 1670 ve vídeňském vězení přeložil Frankopan první tři scény a začátek čtvrté z francouzského originálu George Dandina, a to do slovinštiny s četnými kroatismy

2.5.5 *Smješnice*

Jsou to charakterové a situační komedie, které stejně jako *commedie dell'arte* obsahují lidové prvky a vycházejí z každodenního života v konkrétním čase a na konkrétním místě. Na rozdíl od *commedie dell'arte* mají napsaný text a improvizaci ponechávají jen málo prostoru. Zápletky jsou stereotypní, jako by psané podle jedné šablony. Staří i mladí zamilovaní muži žádají sluhy o pomoc při namlouvání svých vyvolených, sluhové sice pomohou, ale v první řadě hledí na to, aby se dobře pobavili a aby měli ze své angažovanosti i nějaký zisk. Hra končí vítězstvím sluhů a mladých, kterým staří žehnají.

Rovněž postavy jsou většinou stereotypní: směšně působící zamilovaní starci, nepříteli chytří synové, doktoři, pedanti, šarlatáni, kurtizány, panímámy a především intrikánští sluhové a služky, kteří jediní hýbou dějem. Jména protagonistů z části pochází z *commedie dell'arte*, z části jsou to běžná chorvatská jména a z části originální jména nebo přídomky vzniklá na základě charakteru postav. Třetí typ jmen se uplatnil zejména při pojmenování sluhů (*Intrigalo, Fantažija, Ždero Parazit, Zapletalo, Proždor, Obložder, Mljaskalo, Trijeskalo* apod.), přídomky byly časté u jmen hospodářů (*Stijepo Grohoto, Jerko Škripalo*), válečných vysloužilců nebo židovských lichvářů. Mezi prvky a situace typické pro tento typ komedií patří obscénnost a hrubost ve slovním projevu, různé převleky, groteskní souboje, zpívání serenády pod oknem, z něž je poté vylit na hlavu zpěváka plný nočník. Celkově pro nás dnes *smješnice* mají význam spíše z hlediska jazykového a kulturně-historického.

Mezi *smješnice* bývá řazena veselohra *Ljubovnici*⁶⁵, někdy připisovaná Petaru Kanavelićovi. Má celé scény společné s Benetovićovou *Hvarkinjí*. Hra je klasicky rozdělena do tří dějství, vystupuje v ní typický rejstřík postav a i děj je napsán podle obvyklých kritérií. Starý Klimó, doktor Prokupio a vysloužilec

⁶⁵ *Milovnici*, někdy podle jmen hlavních hrdinů nazývaná též *Lukrecia* nebo *Fabricio Pisoglavčić*

Fabricio žádají sluhu Intrigala, aby jim dohodl schůzku u kurtizány Lukrecije. Ta by se ráda provdala a jako adepti přicházejí v úvahu právě tito tři muži. Intrigalo po dohodě s Lukrecijinou služkou Ankou pošle všechny tři Lukreciji pod okno zahrát serenádu a při té příležitosti z nich vymámí i nějaké peníze. V noci, když se milovníci blíží k domu, Intrigalo spolu s dalším sluhou Proždorem je vystraší a využijí zmatku k flirtování se služkami Ankou a Veselou. Druhý den Intrigalo zase všem slíbí pomoc. Doktor si vezme ženské šaty a jde navštívit Lukreciji, ale potká ho Fabricio a v domnění, že je to sama kurtizána, mu vyznává lásku. Když ho žádá, aby se vysvlékl, doktor uteče. Lukrecija si nakonec vybere za ženicha Fabricia a všichni to oslaví.

Velmi podobnou stavbu má i další smješnice, *Mada*. Jeden sluha se zde jmenuje Fantažija, druhý Obložder. Mladík Luka miluje Madu, ta má přísného otce Gabra, který je zamilovaný do kurtizány Lučije. Její služebná Vesela se zase líbí oběma sluhům. Fantažija v kostýmu kurýra předá Madě knihu, v níž je vzkaz od Luky. Kromě Gabra má o Lučiji zájem i starý a lakomý Pavo. Posílá k ní svého sluhu Obloždera, který při té příležitosti laškuje s Veselou. Ta ale dává přednost mazanému Fantažijovi. Obložder řekne Pavovi, že Lučija ho nehce, jelikož je starý, nemocný, ošklivý a hrbatý. Aby dokázal, že to není pravda, Pavo se před Obložderem vysvleče. Luka žádá Gabra o ruku Mady, ale Gabro odmítne. Pavo je nespokojený, protože stále nemá svoji Lučiju, a znovu posílá do jejího domu Obloždera. Ten se dohodne s Veselou a vyřídí Pavovi, aby tedy přišel večer k Lučiji. On sám má přijít už odpoledne a pomůže prý zatím Vesele s vařením. S pozváním se pochlubí Fantažijovi, ale ten mu nevěří. Oba tedy zpívají Vesele serenádu, dokud je nevyžene. Mada posílá Lukovi další knihu se vzkazem, že s ním uteče z domu. Kniha se však dostane ke Gabrovi. Nabídne dceři za ženicha Pava, ale Mada odmítá. Pavo se převlékne za ženu, aby ho nikdo nepoznal, a jde vyznat lásku Lučiji - mluví však přes zavřené dveře s Obložderem. Ten poté vypije nějakou tekutinu, o níž Lučija řekne, že je smrtelně jedovatá, nicméně nakonec se ukáže, že šlo jen o uspávací prostředek. Nakonec Pavo Lučiji

získá, stejně jako Luka dostane Madu. Vesela si ponechá oba své nápadníky.

Co se týče stránky jazykové, *Ljubovnici* jsou psáni ikavskou štokavicí (*virovati, slipac, viditi, posli, vrime, čovik*), zatímco *Mada* je ijekavská (*poslije, nijesam, naprijed, riječ, vrijeme*). Obě hry jsou prošpikovány italianismy. Někdy jde o slovní spojení nebo o celé věty psané čistou italštinou: *O che infelicità di questo secolo, non sò niente, sia come si vuole, la commedia è finita*. Jindy jsou italská slovíčka a konstrukce pochorvatštěny a zapsány foneticky: *dati fastidij* (*dare fastidio - vadit*), *pjaca* (*piazza - náměstí*), *biti inamorán* (*essere innamorato - být zamilovaný*), *biti arabijan* (*essere arrabbiato - být rozzlobený*), *reušiti* (*riuscire - uspět*), *đeneroz* (*generoso - velkorysý*), *što je sučedilo* (*che cosa è successo - co se stalo*). Vznikají tak celé chorvatsko-italské věty⁶⁶.

V replikách doktora jsou četné latinské citáty: „... *quod amor hominum sanguine videndo gaudet?*“ (*Ljubovnici, Komedije 17. i 18. stoljeća 1967: 44*), „*Ah, Corydon, Corydon, quae te dementia cepit?*“ (*Ljubovnici, Komedije 17. i 18. stoljeća 1967: 44; původně Verg. Eclog. II, 69*).

2.6 Nikola Nalješković - život a dílo

Narodil se v Dubrovniku kolem roku 1505. Po smrti rodičů se staral o mladší sourozence. Když ukončil školu, vypravil se do dubrovnické kolonie v Benátkách, ale neměl úspěchy v obchodě, a tak se vrátil zpět. Nicméně zbankrotoval a kvůli dluhům se v roce 1538 ocitl i ve vězení, snoubenka ho opustila a odešla do kláštera - není se co divit, že podléhal depresím a zejména v jeho raném díle převládají pocity smutku a zmaru. Nalješković se oženil až v

⁶⁶ „*Fabricio (sam): Na viru sam se refa per eccellenza! Poznâ sam ja da ovi traska okolo gospoje Lukrecije. Ma questo primo incontro ima mu stavit cervello a partito, i jako unaprid ne ostavi ovi posal, voglio trovar modo, che si penta. Arabijan sam kako pas i strah me da mi se skončerta glas, jer se čujem alteran u životu, i da neću moć zakantati kako se hoće. Però bisogna esequire quanto si è concertato, i tribuje udarat i kantat za ulisti u milos moje prilipe gospoje Lukrecije: via a noi.*“ (*Ljubovnici, In: Komedije 17. i 18. stoljeća 1967: 56-57*)

roce 1554, a to za svou příbuznou. Vystřídal mnoho zaměstnání a jeho hlavními zájmy byla matematika a astronomie⁶⁷. Zemřel v roce 1587 v Dubrovniku.

Nalješkovičovo dílo můžeme dělit do dvou částí - na lyrické a dramatické. To lyrické je zastoupeno především kancionářem *Pjesni ljuvene*, který sestavil a do něhož zařadil 181 milostných básní. Jeho vzorem byli petrarkisté Džore Držić a Šiško Menčetić, kterého znal i osobně, znal i dílo sběratele a přepisovatele dubrovnické lyriky Nikšu Ranjinu. Tesknost, která je pro petrarkisty typická, se u Nalješkoviče opírá o skutečnost - jakožto mladý, nešťastný a životem zklamaný muž vyjadřuje ve svých básních pesimismus, nejistotu a smutek. Až později našel útěchu v literatuře a vědě a jeho styl se změnil. Psal i básně pobožné a žertovné.

Významné je jeho dílo epistolografické, a to jak svým množstvím, tak i tématickou různorodostí⁶⁸.

Dramatické dílo je zastoupeno sedmi veršovanými dramaty, označovanými souhrnně jako „komedie“ a očíslovanými římskými číslicemi I - VII. Tyto komedie byly psané pravděpodobně v mládí, předpokládá se, že pátá komedie byla hraná snad v roce 1541 nebo 1542. První čtyři hry se řadí k pastorálám, nejdelší z nich je hned první, která vypráví o víle, jež odmítá satyry a pastýře a dává přednost svobodě. Druhá pastorála čerpá motiv z klasické mytologie - Paridův soud. Zatímco v pastorálách Nalješkovič oslavuje své město, svobodu a pořádek v něm, ve fraškách a jedné komedii na scénu přináší každodenní život v Dubrovniku.

Sedmá komedie vypráví příběh mladého muže, který každou noc tajně odchází z domu za svou milou. Neví však, že je to kurtizána. Když mu jeho nejlepší přítel poněkud drsným způsobem otevře oči, zapomene na ni a rozhodne se oženit s dívkou, kterou mu vybrali rodiče. V této komedii můžeme nalézt typické prvky: je rozdělena do tří aktů⁶⁹, postavy více méně odpovídají klasickým typům (služka, kurtizána, slepě zamilovaný mladík), děj se odehrává

⁶⁷V roce 1579 vyšel v Benátkách jeho spis *Dialogo sopra la sfera del mondo* - je to jediné jeho dílo, publikované ještě za života autora

⁶⁸S Marinem Držićem si nedopisoval, i když znal jeho bratra Vlaha, nebyli si blízcí ani v životě, ani v díle

⁶⁹Konec prvního dějství a začátek druhého se nedochovaly

během 24 hodin.

Ačkoli až do 17. a 18. století byl Nalješković jako autor velmi uznávaný a populární, o čemž svědčí mnoho prepisů jeho děl, dnes víme, že nebyl velký básník. Jeho dílo nemá vysokou uměleckou hodnotu, je typické pro jeho dobu a vkus tehdejší společnosti a pro nás má dnes význam hlavně z hlediska kulturně-historického. Z hlediska dramatu pak Nalješković vyplňuje prázdné místo v linii mezi dvěma velkými osobnostmi, Vetranovićem a Držićem.

2.7 Martin Benetović - život a dílo

Narodil se kolem roku 1550 na Hvaru⁷⁰, v rodině lékaře. Neměl stálé zaměstnání a kromě literatury se zabýval i hudbou a malířstvím⁷¹. Hodně cestoval a měl i možnost vstoupit do rakouské armády. Ke konci života se věnoval obchodu. Zemřel asi v roce 1607 v Benátkách.

Benetovićova hra *Hvarkinja* byla objevena až v roce 1915. Pravděpodobně pochází z posledních dvaceti let 16. století a je příkladem renesanční učené komedie. Vzorem pro ni byla hra Andrey Calma *La Spagnolas* z roku 1549. „*V díle se odráží výtečná znalost italského jazyka, konkrétně padovsko-benátského dialektu, znalost okolí Hvaru i vzdálenějších míst, hvarského i dalmatského venkova, znalost Dubrovníka, dubrovnické řeči, dokonce i nejnepatrnějších podrobností z dubrovnického života a dubrovnických poměrů a - nakonec - znalost hvarské a dubrovnické literatury.*“ (Bogišić 1965: 124, přel. L. P.).

Jeho hra se odehrává na konkrétním místě a ukazuje lidi a vztahy mezi nimi, jak skutečně v dané době existovaly. Nelze vyloučit, že Benetović je autorem i dalších, kratších her, které se stejně jako *Hvarkinja* odehrávají na východě Hvaru, vystupují v nich i stejné postavy a šíří podobné názory o hvarské společnosti. Kromě učené komedie Benetović vychází i z *commedie dell'arte* a z vesnické komedie benátsko-padovského typu (*commedia rusticale*),

⁷⁰ Ačkoli Hvar byl po celé 16. století důležitým humanistickým centrem (Pribojević, Hektorović, Lucić), Benetović je prvním tamějším autorem komedií

⁷¹ Šest výjevů Božího utrpení ve františkánském kostele na Hvaru

která vyvolává smích měšťanů na účet zaostalého venkovana.

2.8 Marin Držić - život a dílo

Marin Držić pocházel ze staré aristokratické rodiny, jež se přistěhovala do Dubrovníku ve 13. století. Mezi jeho předky patřil i lyrický básník Džore Držić (1461-1501). Poslední Držić - šlechtic však zemřel ještě před jeho narozením. V 16. století se Držićové věnovali hlavně obchodu a námořnictví.

Marin Držić se narodil kolem roku 1508 jako nejmladší, dvanácté dítě. O jeho mládí bohužel nemáme dost zpráv. V roce 1526 přebral správu kostela Všech svatých (Svih Svetih) v Dubrovníku a po totálním krachu své rodiny se v roce 1538 vydal studovat práva do Itálie, do studentského města Sieny. Zůstal tam pravděpodobně sedm let, mimo jiné byl v červnu roku 1541 jmenován rektorem sienského studentského domu (Casa della Sapienza) pro školní rok 1541-42, ale především se seznamoval s tamním divadlem.

Sienské lidové divadlo 16. století (Cinquecento) provozovali řemeslníci a imitátoři z lidu. Neměli větší literární ambice a hlavním smyslem jejich inscenací bylo pobavit diváky. Představení se konala na náměstích v Sieně a okolí u příležitosti nějakého svátku nebo na 1. května (proto se označují mj. jako májové hry). Autoři čerpali inspiraci z divadelních představení v kostelech a na panských dvorech, z učené komedie nebo selských her. Sienské eklogy a komedie se dělí převážně na tři typy: rustikální, pastorální a městské. Ve všech typech se objevuje karikatura člověka z vesnice, a to buď v kontrastu s prostředím města, nebo idylického světa nymf a pastýřů.

O Držićově zájmu o sienské kulturní dění svědčí zmínka o jeho účasti při inscenaci jedné nemravné učené komedie dne 10. února 1542. Držić nebyl přímo trestán, jelikož byl cizinec, rektor a klerik, nicméně nelze vyloučit, že se na hře podílel jako herec, režisér nebo i autor. Mezi jeho přáteli byla řada známých sienských dramatiků, humanistických učenců a malířů. Pobyt v Sieně měl vliv i na Držićovu tvorbu - odborníci se přou o to, zda

Tirena, Plakir, Džuho Krpeta či *Venere a Adon* nejsou pastýřské hry, nebo rustikální komedie sienského typu, pouze adaptované pro prostředí Dubrovníka.

Po návratu do Dubrovníka roku 1545 byl vybrán jako průvodce rakouského hraběte Kryštofa Regendorfa, který projížděl Dubrovnikem na své cestě z Vídně do Cařihradu. Do obou těchto měst Držić hraběte doprovázel a poté, co ho po dvou letech opustil, vrátil se do rodného města a byl vysvěcen na kněze.

Do velmi úzkého kontaktu s italskými zeměmi se Držić dostal znovu po dvaceti letech. V létě roku 1566 posílá florentinskému vévodovi Cosimovi I. Medicejskému tři italsky psané dopisy, v nichž ho žádá o pomoc při organizaci spiknutí v Dubrovniku „s cílem zrušení vlády aristokracie a zásadní reformy republiky“ (Bogišić 2009: 837, přel. L. P.).

Miroslav Krleža v roce 1948 říká, že z Držićových her i dopisů „...promlouvá člověk z lidu, který se postavil proti šlechtě ve jménu plebejských demokratických zásad. Proto naivně, lépe řečeno blouznivě, žádá Medicejského, aby mu pomohl vyrovnat počet představitelů lidu a šlechty v dubrovnickém senátu po vzoru Janova: polovina zástupců lidu a polovina zástupců z řad šlechty“ (Batušić, Fališevac 2008: 182, přel. L. P.). Plán spiknutí se však nezdařil.

Konec života strávil Držić v Benátkách, kde roku 1567 zemřel a kde je také pochován.

Mezi literárními vědci nepanuje vždy shoda, do jaké fáze literatury Držićovo dílo zařadit. Frano Čale přišel poprvé s myšlenkou označit Držiće jako manýristu. Manýristická díla jsou výrazově i smyslově obtížná a charakterizují je tři postupy: problematizace tradice (intertextuálnost, parodie, travestie), problematizace skutečnosti (míchání skutečného a fikčního) a autotématičnost (snaha, aby dílo samo sebe popisovalo i vykládalo). V chorvatské literatuře se manýrismus prosadil spíše až v 1. polovině 17. století v dílech Vetranoviće, Barakoviće a Ranjiny.

Nicméně také Držićova díla vykazují některé manýristické prvky. Především Držić volí jako základní stavební prvek svých dramát antiteze. Protiklady se vyskytují mezi prostředími (město x vesnice, osada x pustina), mezi postavami (páni x sluhové, mladí x staří) a jejich vlastnostmi (čestní x padoušští, moudří x blázniví). Držićův manýrismus je v tomto pohledu také světonázorový, ve filozofické rovině, přihlédneme-li k pomětovskému dělení z prologu k jeho nejznámější komedii *Dundo Maroje* - lidé nazbilj a lidé nahvao. Jedni jsou dobří, čestní, harmoničtí, kteří jsou dílem Božím, zatímco druzí blázní, podvodníci, zplozenci černé magie a pomocníci pekla⁷². Nejde přitom o rozdělení podle stavů, zástupci obou skupin jsou mezi šlechtou i z lidu. Podobné myšlenky byly nastíněny i v dopise pro Cosimu I. a Francesca Medicejského.

V Pomětově prologu nalezneme ještě další prvky manýrismu: sklon vysvětlovat autorovy myšlenky, dokonce i takové, které příliš nesouvisí s daným dílem, a také potřeba mluvčího, který se ujímá kontaktu s diváky a jim tyto myšlenky tlumočí. Míšení fikce a skutečnosti se nejlépe ukazuje v pastorálách, hlavně ve *Venere* i *Adon*, kde jeden svět dokonce komentuje druhý. A reakce na tradice, to je např. *Skup*, kde se přímo hovoří i o plautovské komedii.

Jak bylo v tehdejší době zvykem, i Držić vstoupil do literatury jako lyrický básník. Jeho milostné básně (Pjesni ljuvene) věnované jeho italské lásce Paole jsou psány v duchu petrarkovské poezie. Kromě toho je ale především autorem divadelních her, pastorál a komedií. Bohužel ne všechna díla se dochovala v kompletní podobě.

S výjimkou dvou her jsou Držićova prózou napsaná dramata uchována v tzv. Rešetarově⁷³ rukopisu, který vznikl po polovině 16. století a jsou v něm obsažena mimo jiné díla Mavra Vetranoviće⁷⁴ a

⁷²Viz Bogišić 2009: 474

⁷³Milan Rešetar, chorvatský slavista a filolog (1860–1942); poslední majitel rukopisu; autor kritických vydání děl chorvatských autorů Ignjata Đurđeviče, Šiška Menčetiće, Džore Držiće a Ivana Gunduliće a také Marina Držiće (1930); autor studie *Jezik Marina Držića* (analýza Držićovy gramatiky se zaměřením na používání literárního a národního jazyka)

⁷⁴*Posvetilišće Adamovo* a *Prikazanja od Poroda Jesusova*, původně byla připisována Držićovi a naopak Držićova adaptace *Hekuby* byla považována za dílo

dvě komedie Nikoly Nalješkoviće. Prvním známým majitelem byl Đuro Matijašević, chorvatský bibliograf a lexikograf, jenž v roce 1702 pořídil dvacet tři stran výpisků z šesti komedií Marina Držiće (*Stracci di prose e di versi, tolti dalle Comedie di Marino Darščich*). Do textů drobně zasahoval v rovině lexikální (některé italianismy nahradil chorvatskými slovy, např. blago namísto původního tezero, zastaralé výrazy měnil za nové), zkracoval příliš dlouhé věty a upravoval pořádek slov. V roce 1929 tento rukopis odkoupila Univerzita Karlova a nyní je uložen ve Slovanské knihovně, v Rešetarově sbírce Biblioteca Rhacusina.

Pravděpodobně první hrou Marina Držiće byla komedie *Pomet*. Bohužel se vůbec nedochovala a o její existenci víme jen z jiných her, především z prologů ke komedii *Dundo Maroje*, která nejspíš tvoří pokračování ztracené hry. *Pomet* byl asi původně obsažen i v Rešetarově rukopisu, v němž chybí 24 stran, tedy dost místa pro jednu hru o objemu podobném jako má *Dundo Maroje*. V prologu *Dunda Maroje* Dugi Nos říká, že *Pomet* byl hrán o tři roky dříve (a také se o tři léta dříve odehrával). Jestliže *Dundo Maroje* měl premiéru v roce 1551, lze si snadno spočítat rok vzniku - 1548. Dále se dozvídáme, že v *Pometu* se vyskytovala řada postav známých nám z *Dunda*: Dugi Nos, *Pomet*, *Dundo Maroje*, Maro, Popiva, Bokčilo... Něco o obsahu nám pak naznačí druhý prolog - jde o peníze, které Maro s *Pometovou* pomocí ukradl svému otci. Děj se odehrává v Dubrovniku, jehož život tu Držić kritizuje. *Pomet* je důležitý i z toho důvodu, že jde o první učenou komedii chorvatské renesance.

V roce 1548 měla v Dubrovniku (Prid Dvorom) premiéru ještě jedna Držićova hra, *Tirena*. A o tři roky později se s ní setkáváme znovu, na svatební hostině Vlaha Nikolina Držiće a Marije Sinčićević Allegretti. V témže roce, 1551, byla v Benátkách poprvé otištěna⁷⁵. K novodobé premiéře došlo na Dubrovnických letních

Vetranoviće. Omyl uvedl na pravou míru Milan Rešetar

⁷⁵Další vydání roku 1607 v tiskárně Francesca Barilletta, potřetí v roce 1630 v tiskárně u Marca Ginammioho

hrách 20. srpna 1958, režíroval Branko Gavella⁷⁶. *Tirena* byla často přepisovaná, ale Rešetarův rukopis ji neobsahuje. Ačkoli Držić prohlásil *Tirenu* za komedii, výstižnější je označení pastýřsko-rustikální hra. Setkávají se tu fikční, mytologicko-pastýřský svět s reálným světem lidí, vlachů⁷⁷. Hlavní dějová linie sleduje příběh pastýře Ljubmira a vodní víly Tireny. Schéma fabule vypadá asi takto: „setkání u studánky, očarování, přiznání, zmizení víly, pátrání po víle, setkání se zdrženlivými, jejich neúspěšné rady, další hledání“ (Bogišić 2009: 807).

Na jednu stranu lze *Tirenu* považovat za Držićovu nejrenasančnější hru, která obsahuje takové prvky jako hledání krásy, kolísání mezi snem a skutečností, naději v lidskou schopnost sjednocení krásy, pravdy a dobra. Z jiného pohledu by to mohla být spíše parodie na konvenční obraz nadpřirozeného, idylického světa pastýřských her a na chorvatský petrarkismus 15. a počátku 16. století. Můžeme v ní totiž nalézt také až naturalistické prvky spolu s vlivy sienské lidové frašky a lakardie. Tak či tak, *Tirena* jako víla sice umírá, její svazek se světem lidí je přetržen, ale je oživena a jako nesmrtelný ideál krásy dál provází lidi jejich životy.

Nejkratším dílem Marina Držiće je *Novela od Stanca*. Skládá se z pouhých sedmi obrazů, je psaná dvanáctislabičným veršem se sdruženým rýmem. Označuje se jako komedie, velikonoční hra nebo venkovská fraška a hrála se v roce 1550 nebo 1551. V roce 1551 také byla vydána spolu Držićovými lyrickými básněmi a dalšími dramaty v publikaci *Pjesni Marina Držića ujedno stavljene s mnozim*

⁷⁶Branko Gavella (1885–1962), chorvatský divadelní režisér, pedagog, teatrolog, kritik a překladatel, režíroval i sám upravil řadu Držićových her (*Tirena*, *Hekuba*, *Skup*)

⁷⁷Vlaši - označení Dubrovničanů pro obyvatele hercegovinské zóny na hranici s Dubrovnickou republikou. Byli to loupežníci, plenili vesnice i pastviny, unášeli ženy, mládež i děti, aby je nabízeli za peníze zpátky jejich rodinám nebo Osmanům, byli nebezpeční pro dubrovnické obchodníky. Ale Držić je namísto nebezpečných horalů ve svých dílech zaručeně přetvořil podle těch, kteří chodili městem - strážníci, průvodci tažných koní a karavan, drobní obchodníci, řemeslníci, starci a děti“ (Bogišić 2009: 863, přel. L. P.). Podobné typy se vyskytovaly také v sienské rustikální ekloze, oproti nim jsou ale Držićovi vlaši realističtější, mluví živým jazykem (jazyková charakteristika - nadávky, termíny, dlouhé věty, krátké folklórní písně), nejsou tak konvenční.

druzim lijepim stvarmi. První novověká inscenace se konala 2. ledna 1895 ve starém divadle na Markovu trgu v Záhřebu v režii Stjepana Miletiće, pouze pod názvem *Stanac*⁷⁸. Děj se odehrává v západní části Dubrovníka. Mladí aristokraté Miho, Vlaho a Dživo Pešica potkají starého sedláka Stance, který neprodal své zboží, nemá peníze na nocleh a chce přespat u fontány. Dživo (v oblečení vesničana) mu namluví, že také přišel do města jako stařec a nocoval u fontány. Vlezl dovnitř, viděl víly, jak tancují a ony jej omladily. Stanac se tomu diví, ale rád by to zkusil a omládl kvůli své dvacetileté ženě. Dživo zaangažuje lidi v maskách víl a vlachů, ti Stancovi tančí, on se dívá a nakonec jedné víle prozradí, že by chtěl být mladší. Víly vzývají hvězdy a zemské i nadzemské síly, aby Stance omladily. Nakonec ho svážou, oškubou mu vousy, očerní tváře, ukradnou tašku i kúzle, ale nechají mu za to peníze a utečou. Stanac pochopí podvod.

Tato hra dost realisticky líčí noční život města: mladí aristokraté, toulající se městem za prostitutkami nebo za jinou zábavou, tropící si drsné žerty z chudých venkovanů, aniž by v tom viděli něco nehumánního. Podle Slobodana P. Novaka Držić v této hře vyjadřuje svůj odpor k aristokracii⁷⁹. Hlavním tahounem děje je v tomto případě Dživo Pešica, který vlastně uspořádá pro diváky malé divadlo na divadle.

Ve stejné knize jako *Novela od Stanca* se poprvé objevila také *Pripovijes kako se Venere božica užeže u ljubav ljepoga Adona u komediju stavljena*. Je to mytologicko-rustikální hra, skládá se z osmi obrazů, je psaná sdruženým rýmem, ve dvanáctislabičných verších. Poprvé ji hrála pravděpodobně herecká skupina Pomet na svatění hostině Vlaho Nikolina Držiće a Marije Sinčićević Allegretti. Komedie se odehrává na dvou rovinách: „V jedné se

⁷⁸Novela v názvu je označením pro vtip, hříčku, burlesku, lakrdii, jež byly v Držićově době v Dubrovníku oblíbené. Vzorem byla nejspíš nějaká italská renesanční komedie, neboť postava přihlouplého sedláka je v italských fraškách častá. Co se týče jména Stanac, existuje pět rčení, v nichž Stanac je synonymem pro hlupáka. Petar Kolendić se domnívá, že jméno hlavního hrdiny se dostalo do folklóru, zatímco Leo Košuta myslí, že proces byl opačný

⁷⁹Zanechání peněz za ukradené zboží je možná Držićova snaha neukazovat šlechtu v tak špatném světle

formuje mytologicko-alegorický příběh o lásce Venery ke krásnému Adonovi (převzatá z řecké mytologie, odkud přešla do Ovidiových Proměn) a v druhé se zobrazuje svět vlachů, kteří se z různých důvodů ocitli v Dubrovníku" (Bogišić 2009: 628, přel. L. P.). Opět tedy máme konstrukci divadla na divadle, když rustikální děj tvoří rámeček, v němž je alegorický příběh komentován. Kontrast mezi dvěma světy (nekonvenční lidový svět sedláků a konvenční, idylický svět pastorály), mezi dvěma formami literatury⁸⁰ (vysoká a nízká) je typickým prvkem manýrismu. Tématem hry je „...literárně postavená otázka dualistické povahy lidské bytosti i světa, otázka, která divadelním způsobem nabízí myšlenku o rozdělení světa na vysoký a nízký, které se někdy dotýkají a sráží, ale nikdy si nemohou zcela rozumět" (Bogišić 2009: 630, přel. L. P.).

Ze hry *Džuho Krpeta* je v Rešetarově rukopisu dochován jen necelý prolog. Jedná se nejspíš o mytologicko-rustikální komedii o bohatství a lakotě. Vystupují v ní postavy sedláků a personifikované postavy Jaro a Léto. *Džuha* snad sehrála společnost Gardzarija na svatební hostině Rafa Gučetiće v březnu 1553.

Arkulin je hra napsaná podle modelu italské učené komedie. Není známo, kdy a kde měla premiéru, pravděpodobně se tak stalo mezi lety 1951–54. Po svém znovuobjevení v 19. století byla poprvé inscenována 31. října v Záhřebském divadle mladých pod režii Tomislava Radiće. Hra má pět dějství, přičemž první dějství se až na poslední obraz nedochovalo, stejně jako prolog. Hlavní postavou je starý lakomec a chlubil, který přišel díky úspěšnému obchodu k velkému majetku a rozhodl se oženit s lopudskou vdovou Ančicou. Ta ho ale nechce a pomocí se dočká od postavy Negromanta, který na sebe vezme Arkulinovu podobu, s Ančicou se ožení a slíbí jí Arkulinovy peníze. Arkulin je proti tomu bezmocný, neboť Negromant ho mění do různých podob, až mu nakonec nezůstává než se smířit se svým osudem. Někteří literární vědci se vzhledem k velké

⁸⁰Vliv sienských nebo jiných italských rustikálních dramát, jež v sobě spojují klasické eklogy a středověké frašky

podobnosti⁸¹ s italskými erudity domnívají, že jde o plagiát. Oproti konvenčnímu obrazu kapitána je ale Držić realističtější a hlavně konkrétnější: „... vykresluje pouze obraz bohatého obchodníka, bývalého námořníka, který se nyní zabývá peněžnictvím, se všemi jeho slabostmi“ (Bogišić 2009: 31, přel. L. P.). Je to vlastně až dokumentární, životopisná studie. Ani společenská satira není zaměřena proti lakotě jako takové, jak je tomu u Platona, Molièra nebo ve Skupovi. Držić útočí zcela konkrétně na zbohatlíky, kteří získali jmění díky obchodu a námořnictví a chtějí své dobro i na úkor ostatních lidí.

*Tripče de Utolče*⁸² je komedie v próze uvedená při neznámé příležitosti⁸³ někdy mezi lety 1551 a 1555. V Rešetarově sborníku je na druhém místě, ale není úplná - chybí prolog, první dějství a začátek druhého (až do třetího obrazu). Začátek dopsal Frano Čale v roce 1955, ačkoli poprvé novodobé publikum hru zhlédlo už 1. listopadu 1951 v ND v Zadaru. Děj se odehrává na Kotoru. Pan Tripče má mladou ženu Mande, která ho podvádí. Když odejde za svým milencem - šlechticem, Tripče se doma zamkne a odmítne ji vpustit domů. Pak ale odejde za sousedkou, která mu slíbí, že ho zbaví nadbytečných kilogramů, a Mande vlezde domů oknem. Nakonec Tripčeta všichni přesvědčí, že jeho žena je nejlepší ze všech, a on se jí ještě omlouvá. Podobné motivy najdeme později u Molièra (*George Dandin, La Jalouise du Barbuillè*) a A. Popović se domnívá, že předlohou pro tato dramata byly čtyři novely z Boccacciova *Dekameronu*. Celá hra je brána jako „... komedie sexuální touhy, všechny problémy postav plynou ze skutečnosti, že by chtěly mít toho, koho nemohou, a důsledkem toho jsou frustrace a slabosti...“ (Bogišić 2009: 824, přel. L. P.).

Zajímavá je role žen - ty jsou ukázány jako chytřejší, i když ne zrovna morální, a nakonec vítězí, zatímco muž rezignuje. Hlavní podíl na tom má Anisula, kuplířka, která hýbe celým dějem a

⁸¹Typ postavy Arkulina, postavu Negromanta - čaroděje, věštce dotazujícího se mrtvých na budoucnost, najdeme i u Ariosta (*Il Negromante*), dvojnickví; scény jako zmizení Arkulinova domu jsou i v antice (Platón - *Amfitruo*)

⁸²Někdy také pod názvem Mande podle jména ženy hlavního hrdiny

⁸³Snad o Velikonocích, pro šlechtu nebo jako domácí divadlo - vzhledem k obsahu i k použitým výrazům to asi nebyla vhodná hra pro svatební slavnosti. Byla hrána nejspíš hereckou společností Gardzarija, o níž je ve hře zmínka

ukazuje, že mužskému světu vládne z pozadí žena, manipulující nejcitlivější oblastí mužova života - jeho sexuálními potřebami. Celkově ale intriky nikomu užitek nepřinesou. Není to veselá, ale spíš hořká komedie o neexistující maloměstské morálce, o lidských intimních touhách, o tom, jak se člověk dělá lepším, než je, aby se druhému zalíbil. Kromě kladení nadčasových otázek vztahů muž - žena, mládí - stáří, chytrost - hloupost se Držić zabývá i aktuálními, autentickými problémy: vysmívá se petrarkistické lyrice i skutečným lidem z Kotoru jako místa prostituce.

Komedie *Pjerin*, jíž se dochovaly pouhé zlomky, byla poprvé odehrána na svatební hostině Junijeho Mihtova Buniće a Đivy Gradić v roce 1552. Hlavním tématem je záměna osob a dějově je tato komedie velmi podobná Plautově hře *Menaechmi*. Otec měl dva syny, dvojčata, ale jeden z nich se ztratil v Benátkách. Když druhý syn vyrostl, chce ho otec oženit s bohatou Lučilou, ale on miluje Dijanu. Náhle se objeví ztracený syn a souhlasí, že si Lučilu vezme namísto svého bratra, čímž je situace vyřešena. Ačkoli se děj nejspíš neodehrává v Dubrovníku⁸⁴, bývá tam někdy pro jednoduchost situován. Od Plauta se Držić liší zejména komikou založenou na současném městském životě. Opět nalezneme Držićovy typické prvky: vztah rodičů a dětí, jež neplní rodičovské představy, vztah pánů a sluhů (*Pjerin* a jeho sluha *Obložder*).

V pořadí třetím Držićovým dílem je *Skup*. Je to komedie o pěti dějstvích, přičemž z posledního jednání se dochovaly jen čtyři obrazy. S novým koncem, jež dopsal Mihovil Kombol, byla hra inscenována 13. září 1950 v Chorvatském národním divadle (HNK) v režii Branka Gavelly. Původní premiéra se konala nejspíš v roce 1555, a to na svatební hostině Saba Stjepanova Palmotiće a Niky Crijević. Z literárně-vědního hlediska je důležitý prolog pronesený Satyrem, v němž Držić mluví kromě obsahu hry také o svých divadelních ambicích, o recepci svého díla a o dobovém vkusu publika, vysvětluje funkci divadla ve společnosti. Co se týče

⁸⁴Neodehrává se tam žádné Držićovo dílo, pravděpodobně s výjimkou *Pometa*. Také jména ve hře jsou italská.

obsahu, je postavami i dějem velmi blízký další Plautově hře *Aulularia*, která vypráví o starci Eukliónovi, skrývajícím svůj poklad, a o jeho rodině⁸⁵. Oproti Plautovi je ale Držić komičtější a také realističtější, když děj trochu rozšířil a aktualizoval. Přidal některé figury, jiné naopak vyřadil. Důležitá jsou jména postav, neboť už podle nich poznáme jejich charakter. Franjo Švelec říká, že „... Plautus se především zaměřil na Eukliónovu posedlost pokladem, zatímco Skupovou funkcí je roztrhat svou lakotou závoj z několika podob dubrovnického života“ (Bogišić 2009: 729, L. P.). Skup je vlastně tragickou postavou: panickým strachem o poklad je izolovaný od svých blízkých i od společnosti, je uzavřený ve svém vlastním světě. Toto odcizení je vyjádřeno i jazykově - Skup není schopen běžné komunikace. Hra je i společenskou kritikou - o zlatu Skup mluví v jednom svém monologu jako o současné lásce.

Prvním Držićovým dramatem v Rešetarově sborníku je *Grižula*⁸⁶, fantasticko-realistická hra podobná pozdějšímu Shakespearovu *Snu noci svatojánské*. Byla uvedena v dubnu nebo květnu 1556. U *Grižuly* je poměrně obtížné určit žánr - nejbližší je asi označení mytologicko-rustikální komedie. Je to drama postavené na protikladech. Ocitáme se tu ve dvojím světě: ve světě nadřirozených postav a ve světě sedláků, venkovanů, přičemž pojítkem obou je postava Grižuly. Můžeme sledovat hned několik dějových linií. Zatímco pastorálnost (alegorické postavy, láska Diany a Kupida, láska člověka k víle⁸⁷) slouží spíš pro pobavení publika, hlavní je vztah mezi mužem a ženou, jejich pozemská láska

⁸⁵ Prvním evropským přepracováním Plauta byla *L'Aridosia* Lorenzina da Medici, druhým *La Sporta* Giovanbattisty Gelliho. Existuje názor, že Držić znal a přepracoval právě tato díla, ne antický originál. Obě dramata jsou psána v próze, zatímco Plautova komedie byla ve verších; podobná je kompozice i prvky aktualizace a lokalizace, v případě Gelliho do Florencie. S tímto názorem nesouhlasil Vatroslav Jagić

⁸⁶ Titul nebyl dochován, první zachovaná slova znějí „Počinje komedija prikazana na Vlaha Sarkočevića na piru po Marinu“. První novodobá inscenace proběhla 26. května 1943 v HNK pod názvem *Plakir* a v úpravě Foteze, pak 14. srpna 1967 na DLH pod názvem *Grižula iliti Plakir*. Chybí také poslední Grižulova replika v 5. jednání

⁸⁷ Do víly tu navíc není zamilovaný mladý pastýř, ale stařec, kterému se vysmívají

a skutečný, neidylický život. Řeší se otázka otevřeného vyjevení citů, boje za vlastní osud a rozpor mezi světem přání a skutečností. Do prostředí lesního světa víl tak Držić přináší realitu města a ulice, už to není místo lásky, krásy a spravedlnosti, nýbrž svět neklidu, nejistoty a strachu.

Milovan Tatarin v Leksikonu Marina Držića říká, že Držić v *Grižulovi* kombinuje konvenční motivy typické pro mytologicko-alegorické drama, individualizuje postavy vlachů a přidává do fabule témata z dubrovnického života, k nimž se staví kriticky. „Paroduje téma idylického světa, ve kterém pastýři věčně pátrají po vílách, skrze tři naoko vedlejší „nevílovské“ příběhy, vytvořil myšlenku o nesouladu mezi vytouženým a možným, [mezi] ideálem a skutečností, tím, co si přejeme, a tím, co můžeme získat, ukazuje, že štěstí se nenalézá v arkadickém imagináriu a pátrání po „víle“ (vytoužená hodnota), ale ve skutečnosti, v níž žijeme. Proto aktuálnost *Grižuly* není v alegorické glorifikaci manželství, ale v implicitním příběhu o lásce, kterou není třeba hledat jinde než v poznaném a dostupném“ (Bogišić 2009: 290, přel. L. P.).

Jedinou tragédií a současně jedinou nepůvodní hrou je mezi Držićovými dramaty *Hekuba*⁸⁸. Její představení bylo v roce 1558 dvakrát zamítnuto Malou radou, a tak se premiéry v podání herecké společnosti Od Bidzara⁸⁹ dočkala až 29. ledna 1559. Jde o volný přepis tragédie *La Hecuba*, kterou podle Euripidovy předlohy napsal Lodovico Dolce (1543). Děj *Hekuby* je poměrně jednoduchý, psaná je v duchu senekovské poetiky plné patosu: „... velké množství recitátorských a lamentátorských prvků, dlouhé (...) monology vedlejších postav a protagonistů a především detailní psychologické kresby postav vrahů, nejčastěji králů, tyranů a násilníků“ (Bogišić 2009: 306, přel. L. P.). Existence takového dramatu, jakým je *Hekuba* (*Jokasta, Dalida nebo Atamante*), v chorvatské literatuře 16. století je důkazem vyspělosti

⁸⁸Původně názor byl (např. A. Pavić), že *Hekuba* je nejhorším a nejnedůslednějším překladem z řečtiny Mavra Vetranoviće, do kritického vydání děl Marina Držiće ji poprvé zařadil Milan Rešetar v roce 1930

⁸⁹Tato společnost byla založena právě kvůli této inscenaci, jelikož tehdejší společnosti nebyly zvyklé hrát tragédie

dubrovnické kultury a jejího postavení na úrovni západoevropské literatury⁹⁰.

⁹⁰ Na tento typ tragédií později navážou např. Frano Lukarević, Miho Bunić Babulinović, Sabo Gučetić Bendevišević

3 Chorvatské komedie na českých scénách

3.1 Dundo Maroje

3.1.1 Obsah hry⁹¹

Svou nejznámější hru *Dundo Maroje* Držić napsal v roce 1551, v témže roce byla i poprvé inscenována. Vedle původní verze, které chybí konec, má čtenář k dispozici ještě novější verzi, kterou v roce 1938 upravil Marko Fotez pro moderní obecenstvo.

O tom, proč to tak udělal, Marko Fotez říká, že „... celek nebyl dostatečně plastický, pro současného diváka bylo v komedii poměrně dost zbytečností, obrazů a postav charakteristických pro epochu, tedy kulturně-historicky hodnotných, pro nás však bez živé zajímavosti.“ (Bogišić 2009: 192, přel. L.P.). Fotez chtěl, aby hře porozuměl i běžný současný divák, nejen teatrolog a historik. Eliminoval proto italianismy, snížil počet postav, z původních pěti aktů udělal tři a představení tak z neuvěřitelných pěti hodin o polovinu zkrátil. Ty scény, které byly jen opakováním už řečeného nebo nesměřovaly příběh ke konci, vypustil, jiné pospojoval, pozměnil jejich řazení. Na druhou stranu bylo třeba, aby zůstala zachována „renesanční radost, životní optimismus, aktivní přijímání života, o to cennější, že se k němu autor propracoval přes mnohé nezdary a tragiku své osobní existence“ (Bogišić 2009: 193, přel. L.P.).

O výsledku své práce sám adaptátor říká: „Děj je logicky ukončen, všechny postavy se staly nebo zůstaly plastickými, třetí dějství se rozvinulo do kulminujícího vyvrcholení, které těšilo herce a nadchlo publikum“ (Bogišić 2009: 200, přel. L.P.). Ačkoli představení vyvolalo úspěch nejen u publika a tisku v tehdejší Jugoslávii, ale i jinde po světě, objevil se i názor, že Fotezova „úprava originál znehodnotila, padělala, zfalšovala“⁹² (Bogišić 2009: 200, přel. L.P.). V roce 1955 Zagrebsko dramsko kazalište

⁹¹Podle adaptované verze Marka Foteze

⁹²Skepticky se vyjádřil v časopise *Nova Riječ* ze dne 10/11/1938 i Ranko Marinković

inscenovalo *Dundo Maroje* v jeho původní verzi, navzdory tomu, že je bez předchozího komentáře pro běžného diváka prakticky nesrozumitelná.

Hra začíná prologem, v němž Pomet přivítá publikum a seznámí je stručně s dějem. Ten se odehrává v Římě, kam se Dundo Maroje se svým sluhou Bokčilem vydal hledat svého syna Mara, jenž před třemi lety odjel z Dubrovníku do Itálie na obchodní cestu, ale ještě se nevrátil a vesele utrácel otcovo jmění.

Dundo a Bokčilo ze právě dohadují na náměstí před hostincem, co mají podniknout, když je zastihne Pomet a pozná, že jsou to Chorvaté, jeho krajané. Ujme se jich a když si vyslechne jejich příběh, uvědomí si, že Mara zná. Přizvukuje proto Dundovi a nabízí mu pomoc, ale přitom jen přemýšlí, jaké výhody z toho mohou vyplynout pro něj a jeho pána, Němce Uga. Potom odvede oba krajany do jednoho ze tří blízkých hostinců. Vzápětí se dostaví Hugo, nadutý německý šlechtic, aby zazpíval své oblíbené kurtizance Lauře serenádu pod balkonem. Laura ho ale odmítá, neboť miluje Mara. Vše vidí Marův sluha Popiva a raduje se. Nese právě Lauře od klenotníka náhrdelník za 300 dukátů, který jí koupil Maro. Také pomlouvá Dunda, protože netuší, že ten ho poslouchá ve vedlejší hostinci: *„Breč nebreč, Pomete, nám sype. Věchýtek Maroje dovede sedět na měšci, podáš prst a chytne celou ruku, a také má, mohl by náměstí dukáty vydláždit, ale jak už to bývá, kdo příliš mnoho nahrabe, málo mu v roce zůstane. Jestli si chceš udělat oko u siňory, aby tvůj pán nepřišel zkrátka, tak mi služ. Zlatem vás můžeme krmit!“* (Držić 1958: 18). Poté přichází na scénu sám Maro a posílá Popivu s penězi k Židovi pro další šperky a pro něco k večeři. Dundo Maroje je velmi rozhořčený, když vidí, jak si Maro v Římě žije. Pomet a Bokčilo ho musí uklidňovat, aby se na syna nevrhl, a radši ho odvedou zpět do hostince.

Nastává večer a na jevišti se objeví Pere, Marova milenka, kterou zanechal v Dubrovníku. Přijíždí Mara hledat v mužském přestrojení a s chůvou po boku. Také ony narazí na Pometa a ten jim slíbí pomoc. Následuje dlouhý Pometův monolog, v němž se raduje, jak mu všechno krásně vychází.

„Pomet: (...) Člověk musí být mazaný a umět se ohánět v těžkých časech. Kdo se chce mít dobře, musí každému vyhovět. Siňor Maro mi vyhrožuje a já mu sekám poklonu s kloboukem v ruce. Když někdo přijde: Pomete, potřebuju malou službičku! Jdu, ani nemuknu. Když přijde jiný: Pomete, pojd' se mnou! Bože, proč bych nešel! A když přijde třetí: Pomete, porad'! Poradím raz dva. Když mi nadávají, nastavím hřbet. Když se posmívají, dělám hluchého. Takoví lidé mají svět v hrsti... a můj ubohý žaludek zasluhuje, abych pro něho skočil do ohně. (...) čeká tě, Pomete, největší vítězství nad nepřítelem, než dobyl Augustus, Sulla nebo Marius dohromady - čeká tě pravý císařský triumf!“ (Držić 1958: 26).

Druhé dějství se odehrává další den ráno. Pomet laškuje s Lauřinou služkou Petrunělou, vzkazuje po ní Lauře, aby Mara opustila, protože mu přijel otec a už z něj nic nevytěží, a aby dala přednost jeho pánovi Hugovi. Za Marem k Lauře přicházejí jeho přátelé Niko a Vlaho a zatímco se baví o radostech života v Římě, Pomet přivede Dunda a Bokčila, aby scénu sledovali. Dundo to neunesse a na Mara se vrhne, chce zpět své peníze a dokonce na syna zaútočí nožem. Maro je v šoku a otce zapře, přivolaná stráž ho potom odvede.

Bokčilo jde sám do putyky a dlouze naříká nad svým osudem, zvláště když hostinský po něm chce zaplatit útratu. Bokčilo nemá peníze a ani nerozumí italsky, „naštěstí“ opět přijde Pomet, aby ho z problémů vytáhl. Za to ho posílá k Lauře, aby tam vyřídil Popivovi, že Dundo přivezl z Dubrovníka spoustu zboží.

„Pomet: Bógo, máme jedinečnou příležitost jak tvého pána zachránit a tebe vytáhnout z bryndy, abys měl konečně po soužení. Jdi k támhletěm dveřím, zaklepáš a zeptáš se: Je u vás Popiva? Popiva se ti ozve. A ty mu řekneš: Poj'd honem se mnou, pánovi přijel otec, milostpán Maroje, a přivezl sto balíků sukna, sto pytlů papriky a hromadu jiného zboží, celkem za tři tisíce dukátů...“ (Držić 1958: 37).

Také když potká Žida Sadiho, namluví mu, že Marovi dovezl otec peníze, aby nakoupil své milence další šperky: *„Miraculosamente, misser Sadi. Siňor Marino má moře dukátů. Otec mu je přivezl z*

Dubrovníka. De Ragusa! Misser Sadi prodá, siňora Laura koupí, siňor Maro zaplatí." (Držić 1958: 39). Sadi chce po Marovi peníze, ale ten ho jen odbude a jde za Laurou. Laura se k němu lísá, protože si myslí, že má spoustu peněz. A když Marovi i Popiva potvrdí, že mu otec přivezl peníze, je Maro celý špatný z toho, jak se prve k otci choval. Popiva mu poradí, ať si od Laury půjčí 3000 dukátů a ty ať ukáže otci.

Následuje intermezzo, Pometovo vyprávění o zvláštní zemi⁹³.

Třetí dějství se odvíjí odpoledne. Maro přinese otci oněch 3000 dukátů a dostane za ně pytel, v němž je údajně spousta drahocenného zboží - ale ve skutečnosti je plný zbytečností, hadrů, kamení... Na scéně se objeví Pomet, jehož Hugo po Lauřině odmítnutí propustil ze služby, a potká Ondarda, Němce, který pátrá po svojí dávno ztracené dceři. Vyhlašuje, že dá 100 zlatých tomu, kdo ji najde. Pomet vzápětí u Petruněly zjistí, že tou hledanou osobou je Laura, a vypráví Petruněle, jak je Maro podvedl. Ten se nasupený vrátí k otci, ale teď je to pro změnu Dundo, kdo ho zapře.

„Maro: Proklatý dědek, podstrčí mi staré haraburdí místo zboží a vymámí ze mne tři tisíce dukátů. Kopni do dveří, Popivo, zatluč, urazím tomu bídákovi hlavu, sedřu s něho kůži! (...) tatínku, cos mi to udělal? Prodals mi za tři tisíce dukátů staré haraburdí!

Dundo: Co je, příteli? Kdo jsi a co si přeješ?... Bógo, tenhle je padlý na rozum. Zavři okno, nebudeme se bavit s pomatencem!" (Držić 1958: 61)

Maro si myslí, že Laura ještě neví o jeho zradě, a tak se k ní vydá, aby ji znovu obelstil a vytáhl z ní nějaké peníze. Jenže v tu dobu Laura už ví i o Pere, a tak ji Maro k sobě nepřiláká písní ani výhružkami. Laura zahoří láskou k boháči Hugovi a udobří se se svým otcem. V závěrečné scéně Pomet rozplete celý příběh. Hugo se dá dohromady s Laurou, Maro odprosí Dunda i Pere a vrátí se s nimi domů a Petrunělu Pomet přiřkne Popivovi. On sám ji má sice také

⁹³ Původně Pozdrav, který na začátku hry říká Dugi Nos, negromant, je to „geniální Držićova varianta renesančních utopíí" (Bogišić 2008: 194); Fotez ho ve své úpravě přesunul do intermezza mezi druhý a třetí akt a vložil do úst Pometovi

rád, ale ještě radši má svou svobodu. Celá hra končí ponaučením a poděkováním divákům.

„Pomet: Musíš jen dodat, že moudrost není lakota a veselost není ztřeštěnost. Komédie je potěšením pro naše srdce a učí nás, jak je třeba žít, aby všechno dobře dopadlo jako dnes večer tady. Neboť co nejde per forza, může se mnohem lépe podařit per amor! - neboť láska vše sladí, všemu učí, ke všemu ponouká a vše přemáhá.“ (Držić 1958: 74).

3.1.2 Rozbor postav

Není pochyb, že postavy, které vystupují v této hře, patří mezi ustálené typy. Na druhou stranu se ale v lecčems liší od těch, jež známe z latinské, italské nebo francouzské komedie. Držić je přiblížil skutečnému životu, polidštil je a přidal jim punc individuality a originálnosti. Nejsou to jen osoby, ale osobnosti - mají svůj pohled na svět, jsou schopní emocí a i jejich vzájemné vztahy jsou komplikovanější. *„Držić všem svým osobám našel nebo dal hlavní, charakteristickou, typickou vlastnost, stálou a základní pro jejich charakter. Celým dějem tu vlastnost vytrvale a detailně sleduje, propracovává a zdůrazňuje, prováděje osoby různými situacemi a peripetiemi, v nichž, vždycky v jiném světle a v jiném zorném úhlu, ta typická zvláštnost vyniká“* (Fotez 1974: 87). Ukažme si nyní základní rozdíly mezi Držićovými a klasickými typy.

Už v antické komedii se můžeme setkat s postavou starce, často otce dospělých dětí. Bývá zamilovaný do mladé dívky, někdy dokonce do přítelkyně svého syna, a téměř vždy je pro něj velmi důležitý majetek. V komedii *Dundo Maroje* zastupuje tento typ právě postava Dunda. Jeho touha po penězích je však prakticky jediným pojítkem mezi ním a klasickým typem. Synovo rozhazování jeho pracně našetřených dukátů je pro něj největším neštěstím. Pro Mara ale nalézá omluvu v jeho mládí a v prostředí Říma, které doslova vybízí k utrácení a je těžké mu odolat. Mrzí ho nejen to, že přišel o svoje peníze, ale i to, že zklamal jako otec, když se mu

syn tak postavil, a dokonce ho i zapřel. Za to později přichází spravedlivý trest. A zde máme další odlišnost od běžné renesanční komedie - zástupce starší generace napálí svého mladšího „protivníka“. Dundo se chová ke všem poistavám přirozeně, nejbližší má však k Marovi a ke svému sluhovi Bokčilovi - a zároveň se s nimi dostává nejčastěji do protikladu.

Z názvu hry bychom se mohli domnívat, že jeho postava bude ze všech nejlépe a nejdetailněji vykreslená, ale on je zajímavý právě natolik, nakolik jeho příjezd zaskočí syna Mara a ovlivní další děj. Mnohem výraznější a určitější je třeba figura sluhy Pometa.

Proti otci je zákonitě postaven syn. Maro však typu z učených komedií příliš neodpovídá. Tam jde především o mladého a krásného muže, který bojuje o svou tajnou nebo zakázanou lásku. Držic v Marovi vykreslil typického dubrovnického mladíka své doby, lačného po dobrodružství a nedomýšlejícího své činy. Není schopný myslet do budoucnosti, vždy řeší jen okamžité problémy. Je to postava, o níž se nejvíc dozvídáme z hovoru ostatních (jak vypadá, kolik je mu let, co předcházelo jeho příchodu do Říma, jak tam žije...). Je ještě mladý a nezkušený, a tak nevidí, že Laura i Popiva ho využívají. Jako jediná postava v celé komedii se v průběhu dramatu vyvíjí a dosáhne změny.

V renesanční komedii se obvykle setkáme s postavami sluhů, respektive s dvojicemi pán - sluha. Zde máme takové páry hned tři.

Bokčilo je sluhou Dunda Maroje. Zatímco druzí dva sluhové jsou mazaní intrikáři, pro Bokčila je hlavní, aby se dobře najedl a napil. I s takovým sluhou se setkáme v klasické komedii, ale Držic tento typ oživil a přiblížil realitě, a tak i Bokčilo má své světlé chvílky, kdy ho sovítí nějaký dobrý nápad nebo řekne trefnou poznámku.

Pomet, sluha Huga Tudeška, vystupoval i ve stejnojmenné komedii, která byla napsána už v roce 1548 a pravděpodobně zobrazovala děj o tři roky dříve, tedy to, co předcházelo odjezdu Mara do Itálie. Je asi nejdůležitější postavou celé hry, neboť je to on, kdo spojuje všechny postavy a usměrňuje průběh děje. Přichází se všemi do styku, pomáhá jim, nebo kazí jejich plány a

vždy prokoukne, co má kdo za lubem. Pomet rozmotá zápletky dřív než ostatní a ještě jim nastraží nové pasti. Ztvárňuje aktivního renesančního člověka, který věří ve štěstí a který má štěstí, úspěšně se probíjí skrz síť událostí, aby nakonec získal pro sebe a svého pána všechny výhody. Pomet odpovídá pevnému typu sluhy - intrikáře, vedle něhož naivita druhého sluhy ještě vynikla. I v postavě Pometa se ale Držic přiblížil více životu než učené komedii. Je to nejsamostatnější postava, na ostatních prakticky není závislý. Naopak, ostatní role se odvíjejí od něj, podle jeho plánů. Vedle jeho vztahu s pánem je podstatný také jeho vztah k Popivovi. Tak jako jsou Maro a Hugo rivaly u Laury, tak jsou i Pomet a Popiva soupeři v boji o Petrunělu. Zajímavé je srovnání postavy Pometa s otrokem Zlatanem z Plautovy hry *Dvě Bakchidy* a s Liguriem z Machiavelliho *Mandragory*. Oba jsou stejně jako Pomet je hybnou silou hry, díky nim se odvíjí děj, jsou to oni, kdo vytváří komplikované situace a zápletku, ale pro samou aktivitu jako by především Zlatan neměl čas na vlastní život. Není skutečnou postavou, nýbrž technickou pomůckou. Pomet je oproti nim živý a reálný, má své vlastnosti a osobitý projev⁹⁴.

Co se týče Popivy, podle požadavků erudity by se mělo jednat o stejný typ, jakým je Pomet. Držic je však rozlišuje. Ačkoli oba slouží se střídavými úspěchy svým zamilovaným pánům a pro oba je úspěch otázkou prestiže, Popiva je naivnější a i když kombinuje a vymýšlí náhradní plány, nedokáže zabránit neúspěchu. Na druhou stranu získává pro sebe svou milou Petrunělu. Popivův vztah s Marem je vyličen detailněji než poměr Pometa a Huga. Popiva je oproti Marovi starší a zkušenější, myslí převážně na sebe a stejně jako Laura žije na účet svého pána, ačkoli napohled je mu zcela oddán. Zastává názor, že člověk by měl bojovat, dokud může, a to všemi prostředky, což není zrovna morální.

Také postava kurtizány Laury se objevovala v učené komedii. Je nafoukaná, lakomá a vypočítavá. Zatímco do sebe je zahleděná, v chování k ostatním si nebere servítky. Kromě Mara a Huga, kteří jsou do ní zamilovaní, o ní všichni mluví špatně a vlastně ani sám

⁹⁴Živko Jeličić - Pometov lik (Bogišić 2008: 209-219)

autor s ní příliš nesympatizuje. I Laura nicméně zastupuje typ člověka, s jakým jsme se mohli v 16. století běžně setkat. Paralelně s mužskými dvojicemi pán - sluha tvoří dvojici i Laura a její služka Petruněla. A stejně jako její paní musí i ona čelit hned dvěma nápadníkům. Petruněla si s nimi jen hraje a střídavě je od sebe odhání, Je přímočará, má dobrý postřeh a její poznámky o ostatních osobách jsou vtipné a výstižné.

3.1.3 Rozbor jazyka a zajímavých situací

Držic při psaní využil kombinaci dvou velmi odlišných jazyků - italštiny a chorvatštiny. To souvisí s politickou a kulturní vázaností Dubrovníka v 16. století na Itálii.

Hra *Dundo Maroje* se odehrává v Římě, ale osoby, které v ní vystupují, jsou většinou původem Slované, lidé z různých částí Chorvatska, a hovoří spolu převážně svým rodným jazykem. Více či méně však umí i italsky a z různých důvodů oba jazyky splétají dohromady. Tímto míšením jazyků vlastně Držic dosahuje dvojího výsledku - jednak tím pomáhá docílení komického efektu, jednak slouží k charakteristice jednotlivých osob. Kombinace užívání a znalosti obou jazyků totiž Držic odstupňoval do několika úrovní. Dalo by se říci, že každá postava (nebo alespoň každá skupina postav s podobnou charakteristikou, jako např. Marovi přátelé) má svůj vlastní, typický jazyk. Některé postavy hovoří jen jedním jazykem a když ho nemohou použít, dostávají se do problémů. Typickým takovým momentem je, když Bokčilo zůstává sám v hostinci po Dundově zatčení.

„Hostinský (objeví se v okně): Chi diavolo urla qua! Che bestie é costui!

Bokčilo: To jsem já, siňor mio, nejsem bestie, ale tohle ze mě ty bestie udělaly.

Hostinský: Já všechno vidět! Traditor! Starého odvedli do kriminál a kdo platit účet - a chi paghera l'oeteria a? Jíst jo, ale platyla ne, n'è vero, a?

Bokčilo: Milostpane, já ti vůbec nerozumím, nemám co do huby

ani za zlámanou grešli, řeč neumím, na krok se tu nevyznám, nikoho neznám a nikdo tu nezná mě, měda mně, stokrát běda!

Hostinský: Ve via, non urla, manigoldo, diavolo! Zloději! Nechám tě sebrat, abys měl k tomu krákorat litanie, bestie mizerná!" (Držić 1958: 34-35).

Neznalost jazyka také brání Sadimu, aby scéně zatčení porozuměl.

Pozornost si zaslouží také grafická stránka používání slov italského původu. Někdy jsou tato slova zapsána tak, jak to odpovídá gramatickým pravidlům. Nezřídka se však stává, hlavně v mluvě Popivy nebo Pometa, že jsou slova (sousloví, fráze) cizího původu uzpůsobena chorvatskému, tedy fonetickému pravopisu i morfologii. Je to tak např. u konstrukce biti u fastidiju (essere in fastidio - být otrávený), tezoro (tesoro - poklad), Džanpavulo (Gianpaolo), speranca (speranza - naděje), izgubiti okazijoni (occasione - příležitost), pržon (prigione - vězení), imati malo reposa (riposo - odpočinek).

Zatímco např. v komedii Starac Klimoje se setkáváme s kombinací pouze dvou jazyků, Držić užívá hned čtyři. Vedle výše zmíněných jazyků to je latina, především v mluvě Pometa, který pomocí latinských přísloví výstižně hodnotí konkrétní situace a vyjadřuje své pocity, a také němčina. S tou se setkáváme v mluvě Huga Tudeška (Tedesco - Němec). Ten je mimo jiné charakterizován právě svou špatnou italštinou, vyslovuje tak, jak je zvyklý ze svého rodného jazyka: foler (volere - chtít), fer Tio (per Dio - proboha), což zároveň slouží i komice. „Ó, herz crutele! Moje slza ji nepohnout. Serdce z kamen, kein serdce!" (Držić 1958: 17). Proti takto „pokažené“ italštině Držić staví lámanou chorvatštinu římského krčmáře.

Pokud se hovoří o této hře s jazykem, je třeba připomenout dvě skutečnosti. Za první jazyková komika je téměř vždy svázaná s některou postavou nebo situací. Případů, kdy hraje skutečně dominantní úlohu, není mnoho. Patří k nim třeba scéna v hospodě, která je celá postavená na problému vzniklém nedorozuměním. A za druhé, hromadění italských výrazů není v žádném případě nahodilé.

Průměrný počet převzatých slov je přibližně konstantní pro každou postavu, ale v průběhu děje se tato slova a výrazy neupotřebují rovnoměrně - někdy se nahromadí a jinde nejsou použity vůbec.

3.1.4 *Dundo Maroje na českých scénách*

Zatímco v jugoslávských divadlech se *Dundo Maroje* začíná takřka masově objevovat již od konce 30. let, do Československa⁹⁵ se dostává téměř o dvacet let později. Dvakrát zabránila uvedení probíhající světová válka (v roce 1940 nabízel nakladatel Gabriel Bernhart Hart text Fotezovy úpravy Národnímu divadlu v Praze⁹⁶ a v roce 1941 byla zakázána inscenace v Brně) a po roce 1948 nebyla vhodná politická situace pro uvedení jugoslávské hry vzhledem ke sporu mezi SSSR a FLRJ, který se dotkl všech tehdejších komunistických zemí.

Tento konflikt byl vyústěním již déle trvajících neshod, především v oblasti vnitřní politiky, do níž si Jugoslávci nechtěli od Moskvy nechat zasahovat. Stalin se také obával velkého státního celku, který by vznikl připojením Bulharska a Albánie k Jugoslávii. Spor vedl v letech 1948 a 1949 v rozchod: nebyly podepsány obchodní ani hospodářské smlouvy se SSSR ani s ostatními zeměmi východního bloku, z něhož byla také Jugoslávie vyloučena (rezoluce Informbyra z června 1948 a listopadu 1949). Vojenský zásah neproběhl, ale největším problémem se stalo obchodní embargo. FLRJ se tedy pokusila o normalizaci vztahů se Západem. Dostalo se jí finanční pomoci a podepsala i výhodné smlouvy, stala se členem Rady bezpečnosti OSN, balancovala na hranici mezi Západem a Východem. Po smrti J. V. Stalina byla volná cesta k opětovnému usmíření obou zemí. Jugoslávie těžila ze své dobré

⁹⁵Kromě českých scén uvedla komedii *Dundo Maroje* také divadla na Slovensku: 5. listopadu 1957 Dedinské divadlo Bratislava, 31. prosince 1960 Divadlo Slovenského národního povstání, 16. června 1963 Divadelné štúdio Bratislava a 30. srpna 1969 Nová scéna Bratislava. Komédie byla hrána pod různými názvy a v několika překladech

⁹⁶Při listování dochovanými dokumenty v Archivu ND narazíme i na dopis Gabriela Bernharta Harta, jehož divadelní agentura nabízela Národnímu divadlu provozovací práva na hru *Dundo Maroje* již v roce 1940, a to v překladu Jiřího Černého - tato myšlenka se však nerealizovala

situace. Sovětský svaz musel zrušit všechna obvinění a nahradit škody jimi způsobené - to se stalo v roce 1954. Byla zastavena protijugoslávská kampaň a byly obnoveny (výhodné) obchodní smlouvy nejen se SSSR, ale i s ostatními zeměmi bloku.

V květnu 1955 pak Nikita Chruščov navštívil Bělehrad a omluvil se za roztržku. Byla podepsána tzv. Bělehradská deklarace znamenající pro Tita velkou satisfakci (uznání nezávislosti FLRJ, právo nevměšování se do vnitřních věcí, přislíbena kompenzace škod). Toto zlepšení se projevilo nejprve v oblasti ekonomické, pak politické a společenské, kulturní.

ČSSR začala navazovat hospodářské styky hned v první fázi: zintenzivnění obchodu, využívání zahraničních odborníků, účast na strojírenském veletrhu v Záhřebu v září 1955. Pak přichází na řadu také cestovní ruch, vědecko-technická spolupráce a větší zájem o kulturu. *Dundo Maroje* a ostatní hry, o nichž se píše v této práci, se tak v Československu objevily na konci 50. let. Poté na deset let z českých kamenných divadel vymizely a vrátily se na podzim roku 1968, snad jako poděkování Jugoslávčům za podporu, jíž se Československu dostalo po srpnovém vpádu sovětských tanků. *Dundo Maroje* i smješnice tentokrát vydržely na našich scénách po celá 70. léta. V 80. letech se vyskytovaly jen sporadicky a zatím poslední představení se konalo v létě roku 1991, pravděpodobně jako reakce na dění v tehdejší Jugoslávii.

3.1.5 *Dundo Maroje na scéně ND v Praze*⁹⁷

Vůbec první premiéra Držićovy hry v Československu se konala 22.března 1957 na činohře Národního divadla. Kromě toho, že do ní byli obsazeni tehdejší špičkoví herci, se na inscenaci podíleli i hosté z bývalé Jugoslávie - režisér Bojan Stupica⁹⁸, jeho žena, herečka Mira Stupica, hudebník Krešimir Baranović a další.

K inscenaci bylo vydáno několik verzí programu - první z nich je nejtenčí a také nejlevnější⁹⁹, byla vytištěna v březnu 1957 a obsahuje informace o autoru, o režiséru a také vlastní slova Bojana Stupici. Ve druhé verzi z dubna téhož roku si můžeme přečíst již známý text Bojana Stupici, úryvek studie Miroslava Krleži nebo studii o renesančním Dubrovniku a osobnosti Marina Držiće od divadelního kritika Eliho Finci. Tato varianta má celkem 24 stran. Program vydaný pro následující sezónu je o dvě strany slabší, ale obsahuje řadu fotografií a recenze zveřejněné v denním tisku. Místo článku Eliho Finci je opět jen stručný Držićův životopis na poslední straně. Dochoval se také plakátek k představení, s červeně napsanými osobami a obsazením v modrém ozdobném rámečku.

Díky materiálům uschovaným v archivu ND se o představení dozvídáme řadu zajímavostí. V rozpočtu na výpravu hry lze najít nejen mzdy komparsistů a přesné částky za každou jednotlivost i za celek, ale také detailní popis a materiál všech dekorací i kostýmů. Máme zde žádosti, jež vedení ND zasílalo na Ministerstvo školství a kultury: povolení hostinského vystoupení Miry Stupici, schválení honoráře pro režiséra Stupicu a kostymérku M. Glišić. Je tu rovněž opis smlouvy mezi Bojanem Stupicou a ředitelstvím ND,

⁹⁷Informace vycházejí ze složky č. 918 z DÚ a Č212h z Archivu ND. Viz též foto v příloze

⁹⁸Bojan Stupica (1910-1970), slovinský režisér, herec, scénograf a architekt. Působil v divadle v Lublani a Mariboru, v Bělehradu, Splitu, Záhřebu a Skoplje, často hostoval i v zahraničních divadlech. Kromě režie sám pro své inscenace navrhoval scénu a někdy i kostýmy. Při práci kladl důraz na synkretičnost v pohybu, hudbě i barvách a snažil se o aktuální pojetí her. S komedií *Dundo Maroje* vystupoval mj. v Moskvě, Basileji nebo Paříži, a to nejen v kamenných divadlech, ale i na festivalech (čtyřikrát v Dubrovniku)

⁹⁹První verze programu byla ke koupi za 1,20 Kč, druhá stála 1,50 Kč a třetí 1,80 Kčs

kopie smlouvy se společností Dilia, v níž Československé divadelní a literární jednatelství uděluje ND v Praze svolení k provozování hry od 1. března 1957 do 31. července 1959, přičemž odměna pro autory (M. Držić, M. Fotez, J. Urban a J. Kolář) bude činit 10 %. Kromě toho platí divadlo příspěvek kulturnímu fondu ve výši 1 %. Dilia také dává souhlas k provozování scénické hudby.

Během přípravy inscenace došlo ke sporu mezi překladatelem a vedením divadla, jenž měl důsledky i v budoucnosti. Dne 10.května 1956 píše Jaroslav Urban průvodní dopis k zaslané ukázce svého překladu, vycházejícího z Fotezovy úpravy. Obsahuje mj. vysvětlení některých Urbanových překladatelských postupů: *„Jen pro přiblížení dubrovnického prostředí našemu diváku ponechal jsem v dohodě s Dr. Fotezem tu a tam typické dubrovnické „ajme“ nebo „ajme meni“ a vysvětlení k němu vložil do úvodního monologu Pometova. Podobný smysl mají též jiné výrazy jako „Fortuna moja draga“ apod. Upozorňuji na to jen proto, aby z tohoto záměrného a uváženího kroku nebyly vyvozovány mylné závěry“* (Archiv ND: Č212h)

Odpověď z ND mezi dokumenty chybí, ale máme k dispozici Urbanovu reakci ze dne 5.října: *„Úprava takto pojatá a její obsah se natolik vzdaluje originálu, že bych nemohl za ni nésti odpovědnost jako překladatel“* (Archiv ND: Č212h). Vzhledem k nedostatku času nechce Urban vyvolávat průtahy a souhlasí s uvedením hry pod podmínkou, že ve všech oznámeních bude uveden on jako autor překladu a Jiří Kolář jako autor úpravy¹⁰⁰. Urban je ochoten upozornit upravovatele na věcné omyly, jichž se dopustil, a žádá dramaturgy ND, aby s úpravou seznámili také Dr. Foteze.

Jak již bylo řečeno, kostru programu tvoří tři články napsané významnými osobnostmi.

Stupica sám v programu říká, že autorovi posloužily komedie k tomu, aby vyslovil svůj názor na člověka a jeho slabé stránky a tím vlastně na celou společnost, na *„život, v němž málem nic není*

¹⁰⁰Tato podmínka byla závazná pro všechna divadla, jakož i pro knižní vydání. V tom se ale objevilo *„Přeložili Jaroslav Urban a Jiří Kolář“*. Také když Irena Wenigová toto vydání hodnotí v Divadelních novinách (1958, č. 18), používá množného čísla - překladatelé. V čísle ze 3. září 1958 je zveřejněna Urbanova reakce na její posudek, v níž se Urban pozastavuje nad tím, proč to tak Wenigová napsala, přestože znala celou historii. Když Dilia vydala text hry znovu v říjnu 1967, již bylo vše uvedeno správně

tak, jak má být - a v němž člověk přesto vždy usiluje o svou rovnováhu a klid" (Archiv ND: Č212h). Jeho postavy přitom nejsou schematickými komediálními typy, ale skutečnými lidmi ze skutečného života. Tak také režisér a herci chtěli vytvořit *„lidi z masa a krve, kteří nemluví jenom předepsaný text, kteří nejsou pouhými automaty ve službě divadelní literatury, (...) kteří žijí svým životem, vyjadřují své myšlenky, zdůvodňují své počínání a nosí v sobě své horoucí lidské touhy*" (Archiv ND: Č212h). Cílem Stupicovy režisérské koncepce není rekonstruovat renesanční divadlo, ale vyslovit *„Držićovo umělecké a životní vyznání dnešním jazykem*" (Archiv ND: Č212).

Divadelní kritik Eli Finci vyslovuje ve svém článku *Osud Marina Držiće* názor, že kdyby Držić psal svá díla jiným jazykem, byl by jistě ve světě víc známým a zkoumaným autorem. Líčí život v Dubrovniku 16. století a vyzdvihuje ty myšlenky humanismu, které jsou aktuální i v 50. letech 20. století v socialistické zemi¹⁰¹. Nejdůležitější je pro něj Držićovo politicko - ideové stanovisko vyjádřené v dopisech pro Cosimu I. a v jeho prosbách o pomoc při svržení plutokraticko-patricijské vlády, stejně jako humanistické hledisko naprosté rovnosti všech lidí obsažené v Pometově monologu: *„je v něm prostě a srozumitelně vysvětlena celá pravda o špatnosti lidského života založeného na stavovských rozdílech*" (Archiv ND: Č212h). Program vydaný v lednu 1958 již tento článek neobsahuje.

Třetí část programu tvoří úryvek ze studie Miroslava Krleži *O našem jihoslovanském repertoáru*, zde pod názvem *První jihoslovanský dramatik*. I tady je kladen největší důraz na ideologický výklad hry.

V článku *Držić a ti druzí*¹⁰² se dozvídáme o tradici plautovské komedie a jejích nejpoužívanějších kliše (sluhové chytřejší než

¹⁰¹ „kulturní život zbavený církevního dohledu a náboženských předsudků“, „veliké chvíle radosti byly po antickém vzoru slaveny veřejně, přede všemi a pro všechny“, „dílo, odkaz, jež zanechal všem lidem bez rozdílu“, ztracené díky znovunastolené autoritě církve, dílo, v němž promlouvá duše lidu, po léta utlačovaného; reálné postavy hovořící o svých životních strastech a nenávisti k pánům; démonická síla peněz

¹⁰² M. Lukeš, *Divadlo*, roč. VIII, 1957, č. 5, 411-416 (Archiv ND: Č212h)

vlastní páni, náhlé objevení ztraceného dítěte, putování dívky v mužském převleku). Autor textu však Držiće nehodnotí jako klasického epigona, nýbrž jako „renesančního tvůrce, který antickou formu dovedl naplnit svou dubrovnickou současností“ (Archiv ND: Č212h). Dále se tu dočteme o jedinečnosti dubrovnické renesance mezi kulturami slovanských národů i o významu úpravy textu Markem Fotezem. Autor vtipně poznamenává, že zatímco divák má pocit, že vidí Držiće, ve skutečnosti sleduje jen variace na ose Držić - Fotez - překlad Urbana - úprava Koláře - režie Stupici - extempore herců. Stupicova režie není dle autora akademická, Stupica se nebrání přizpůsobit text koncepci své nebo herecké. Snahou jeho dynamické režie je, aby se ani herec, který zrovna nemluví, necítil na scéně zbytečný - za zády hlavních protagonistů dělá hlouposti, opakuje nějaké gesto apod., přitom však neodvádí divákovu pozornost od hlavního dějového ohniska. Důmyslná je také hra světla a stínu. Na scéně vystupují lampáři, objevují se svícný¹⁰³, finále se pak odehrává za soumraku, při svitu lustrů.

Všechny dostupné kritiky představení chválí pro jeho barvitost, svěžest a temperament, a najdou-li také nedostatky, pak tyto nezastiňují celkový dojem ze hry. Tisk vychvaluje práci režiséra i „... skvělé výkony herců hraničící s interpretační dokonalostí“ (Archiv ND: Č212h). Vyzdviženy jsou zejména herci v rolích sluhů.

Role mazaného Pometa byla blízká hereckému naturelu Ladislava Peška, jenž před lety zazářil v „podobné“ postavě Lišáka Pseudola. Pomet v jeho podání je velmi pohyblivý, užívá řadu gest a mimických výrazů, ale dokáže se zklidnit, je-li třeba promluvit k publiku na vážné téma. Popiva v podání Filipovského je uličnický, rozjívený a groteskní. Bokčila, věčně hladového a žíznlivého, hraje Záhorský s lidovou jadrností, ale přitom vkusně a s humorem. Velké chvály se dočkala představitelka Petruněly Petrovická, pro niž byla podobná role novinkou, přesto ji zvládla vkusně, čiperně a s

¹⁰³ Mezi dokumenty v archivu ND je také zamítnutí žádosti o povolení otevřeného světla (50 ks svíček), neboť jejich použitím by byla ohrožena požární bezpečnost. Odbor městské inspekce doporučuje použít elektrické svíčky, aniž by tak byla porušena scénická logika veselohry.

jiskrou. Na 2. repríze dne 25. března hostovala v roli Petruněly paní Stupica, jež přinesla do hry jiný jazyk i divadelní projev, jižansky temperamentní oproti našemu „seversky chladnému“. Kladně byl hodnocen i Karel Řepa v titulní roli a M. Burešová v roli Laury, naopak představitelé Mara, Pere a někdy také lichváře se s takovým ohlasem nesetkali. Práce celého kolektivu si ovšem zasloužila jen superlativa.

„Režisér především probudil v našich hercích chuť a sjednotil je v kolektiv. Udělal s nimi živé, plnokrevné, jiskrou jižního slunce poznamenané typy. Vtiskl představení ráz až uličnický bujně taškařice, pro niž na jevišti vykouzil jako výtvarník příhodně veselé, pestrobarevné prostředí malého náměstíčka s několika domy, v nichž pořád cítíš kolotat život, s několika uličkami, kašnou a modrým nebem. (...) Na několika místech ostatně Stupica to vření na jevišti komorně ztiší a poskytne ústy sluhý Pometa příležitost k vážnějšímu zamyšlení.“ (Archiv ND: Č212h)

O úspěchu Držicovy komedie se dozvěděla i divadelní veřejnost v bývalé Jugoslávii, když jeden z časopisů otiskl krátkou vzpomínku Ladislava Peška na spolupráci se Stupicou a jeho chotí ¹⁰⁴. Koncem roku 1957 se činoherní herci vypravili s nastudovanou hrou také do Záhřebu. Na vystoupení opět vzpomíná Ladislav Pešek, a to v článku *Náš „Dundo Maroje“ v Jugoslávii* z 9. ledna 1958 ¹⁰⁵. Píše o tom, jak se připravoval na působení v záhřebském divadle, které má jeviště i hlediště větší než Tylovo divadlo, a o živých reakcích tamního publika: *„Po posledním monologu, který jsem říkal chorvatsky, nastaly v pravém smyslu ovace (...). Po představení na nás čekalo před divadlem mnoho nadšenců a doprovázeli nás do hotelu, kde už na nás zase čekali divadelní kritici...“* (Archiv ND Č212h).

S toužou inscenací pak soubor ND vystoupil v roce 1958 na Letním festivalu v Dubrovniku, věnovaném 450. výročí Držicova narození. *„Jugoslávci, kteří tuto hru dubrovnického autora dobře znají, vřele přijali členy Národního divadla (...). Zvláště*

¹⁰⁴ Marin Držić - Dundo Maroje na sceni praškog Narodnog pozorišta

¹⁰⁵ Bohužel není možné určit, z jakého periodika článek pochází

představitelé mužských rolí ¹⁰⁶ překvapili zdejší publikum vynikajícím podáním dubrovnických postav..." (Archiv ND Č212h)

3.1.6 *Dundo Maroje na ostatních českých scénách*

V témže roce se *Dundo Maroje* dočkal ještě jedné premiéry v českém divadle, a to 3.prosince 1957 v Městském divadle Tábor. O této inscenaci však nemáme žádné informace. K té další, jež se konala v krajském oblastním divadle v Hradci Králové, máme k dispozici pouze program¹⁰⁷. Z něho se dozvídáme, že se premiéra konala 19.dubna 1958. Název byl změněn na *Dobrodružství v Římě*¹⁰⁸, režíroval Richard Mihula a ze známějších herců vystupoval Stanislav Zindulka v roli Pometa. Jarmila Drobná v programu upozorňuje na osobnost Marka Foteze, který přepracoval původní ne zcela dochovaný text, a přitom zachoval hlavní dějovou linii, oceňuje živost postav a zve diváky na „temperamentní příběh ze života, příběh, který se může stát každému“.

Čtvrtým českým divadlem, na jehož prknech se *Dundo Maroje* hrál, bylo oblastní divadlo ve Varnsdorfu¹⁰⁹. Premiéra se konala 26.září 1959. I tady byla komedie uvedena pod atraktivnějším názvem *Dobrodružství v Římě* a počítalo se s ní především jako s představením pro mladší diváky a pro zájezdy do menších měst. To je patrné i z toho, že před samotným představením vystoupil před diváky dramaturg Jan Šrámek, aby jim autora i hru přiblížil.

Vzhledem k tomu, že šlo o první premiéru v tomto divadle po dlouhé době, soubor neznal dobře ani sám sebe, ani scénu, na které se hrálo. Snad proto hodnotí kritika zvláště první dějství jako chaotické, hlučné a nesrozumitelné, a doporučuje více řádu a komornější podání. Konec již vidí jako zdařilý. Negativní hodnocení si vysloužily i kulisy, jež působily stísněně a neposkytovaly hercům dost prostoru. Byly pravděpodobně navrženy

¹⁰⁶ V roli Dunda Maroje se objevil Jaroslav Marvan

¹⁰⁷ Složka č. 3793 v DÚ

¹⁰⁸ Pod stejným názvem, tedy *Avantura u Rimu*, v létě 1958 uvedli *Dundo Maroje* jugoslávští divadelníci na festivalech v Jaroměři, Hronově a Letohradě

¹⁰⁹ Složka č. 3374 v DÚ

tak, aby vyhovovaly i menším divadlům při zájezdech. Z herců, hrajících výborně po technické stránce, ale bez srdečnosti a citu, si zasloužili nejvíce chvály představitelé Uga a Petruněly, líbil se i Pomet, ačkoli v jeho očích se mohlo zrcadlit víc lstivosti. Naopak Bokčilo byl ukřištěný a Dundo Maroje nedotažený.

Dundo Maroje byl třetí premiérou Divadla J. K. Tyla v Plzni v sezóně 1959–60¹¹⁰. Poprvé ji bylo možné zhlédnout 8. listopadu 1959. Ze známých herců, kteří v komedii účinkovali, jmenujme Luďka Kopřivu v roli Popivy a Josefa Větrovce jako Bokčila. Autorem původní scénické hudby byl J. A. Karel. Režie a rovněž i role mladého Mara se ujal Jan Bartoš. Program cituje pasáže z doslovu Marka Foteze k českému vydání *Dunda Maroje*. V těchto úryvcích seznamuje diváky s tím, jak to vypadalo v Dubrovniku v 16. století, se stavem dubrovnického divadla před Držicem a především s postavou Marina Držice a jeho přínosem do tvorby komedie a satiry. Podrobněji se samozřejmě zaměřuje na komedii, na niž diváci do divadla přišli.

F. Fabian, autor článku, který vyšel o deset dní později, dává naší komedii velký význam z hlediska politického a morálního – důraz klade na Pometův úvod, na vyprávění o zemi, v níž neexistovalo rozdělení na moje a tvoje a žili tam jen dobří lidé. Do této krásné země však vtrhli chamtiví pánové a hodní lidé se s nimi musí bit, dokud je neporazí. Poznání tohoto poselství staví Fabian nad umělecký zážitek z povedené komedie. Kromě toho ovšem chválí dobře sladěné herecké výkony, takže soubor působí jako celek.

Nejvýraznější byl Josef Větrovec v roli věčně hladového Bokčila, chvály se dočkal i představitel Dunda Jaroslav Koudelka, jenž s humorem předvedl odpudivost lakomství. František Krahulík se s úspěchem popral s obtížnou rolí Pometa a jeho scénky s Petrunělou (Ludmila Vendlová) patřily k nejhezčím místům hry. Scéna Vladimíra Hellera byla laděna do jasně žluté, jako je slunce v Dubrovniku. Jiný kritik hodnotí živost fabule i bohatý a

¹¹⁰ Složka č. 3372 v DÚ

individualizovaný jazyk. Domnívá se, že tato komedie brzy nalezne své místo v evropské dramatice. To, že se tak dosud nestalo, je vinou neznalosti jazyka, jímž je psána.

Deset let po představení v Praze se *Dundo Maroje* dostal i do Národního, dříve Státního divadla v Brně a i zde slavil u obecenstva úspěch¹¹¹. Premiéra se konala 7. prosince 1968 v jedné z jeho budov, v Mahenově divadle¹¹². V programu si na prvních dvou stranách můžeme přečíst o životě i díle Marina Držiče¹¹³. Autor textu J. Vavroš kladně hodnotí Držičovo originální zpodobení soudobého Dubrovníka na pozadí plautovské komedie a individualizaci postav. Řadí jej po bok dramatiků jako Shakespeare, Molière a Goldoni. I zde se setkáváme s názorem, že kdyby Držič psal své dílo italsky, jistě by na tři staletí nezmizelo. Diváci se v programu také dočtou o polemice ohledně správnosti různých inscenačních přístupů, kterou vyvolala Fotezova úprava původního textu. Představení režíroval Rudolf Jurda a poprvé u nás byl zrealizován nápad hrát *Dunda Maroje* jako muzikál a přiblížit tím divákovi atmosféru karnevalového reje. Autory hudby byli Jiří Malásek a Jiří Bažant a písně otextoval Ivo Fischer. Tuto formu hudební komedie později využijí i jiná divadla. Co se týče obsazení, objevili se i známí herci jako Jaroslav Dufek (Pomet), Ladislav Lakomý (Maro) nebo tehdejší posluchačka JAMU Hana Zagorová, střídající se se Zdenou Herfortovou v roli Petruněly. V programu můžeme také nalézt slova jedné z písní, Kupka sena.

Všechny dostupné novinové články hodnotí brněnskou inscenaci jako nevyváženou, ať už hovoříme o příliš radikálních zásazích do Fotezovy úpravy, nebo o výkonech herců, kteří se prosazovali každý svými nejbližšími prostředky a tím vytvářeli dojem, jako by spolu na jevišti sváděli souboj. V Lidové demokracii vyšel 12. prosince článek s názvem „*Napůl crazy-komedie, napůl muzikál*“. Autor

¹¹¹ V článku Držičův návrat od Ivana Dorovského je zmínka, že *Dundo Maroje* byl na programu brněnského divadla již v roce 1941, tehdy ale uvedení zabránila německá okupace

¹¹² Dalšími budovami NDB jsou Janáčkovovo divadlo a Divadlo Reduta

¹¹³ Složka č. 5309 v DÚ

označuje představení jako hybrid, nesourodou směs prvků *commedie dell'arte*, *crazy-komedie* a módního muzikálu.

Inscenace má velmi rychlé tempo a řadu dobrých vtipů (hlavně zašifrované narážky na současnost), některé scény jsou ale již okoukané a hudba hlučná. Líbily se hlavně společné scény Pometa a Petruněly. Scéna vytvořená Karlem Vacou je zbarvena do modra a přestože využívá točny, na níž „vytváří stavbu důmyslně členěnou na několik různých dějišť“ (DÚ: 5309), chybí jí osobitost a působí stejně jako celé představení konvenčně.

Ještě na sklonku téže sezóny se *Dundo Maroje* stihl vrátit i do Prahy. Divadlo Komédie, spadající pod Městská divadla pražská, se rozhodlo hrát tuto komedii v rámci Letních představení ve Valdštějnské zahradě¹¹⁴, a to pod názvem *Lišák Pomet*. Tento titul jednak napovídá, kdo je skutečnou hlavní postavou komedie, jednak podtrhuje spřízněnost Držiče s antickým komediografem Plautem, autorem *Lišáka Pseudola*. Hostující režisér Pavel Rímský zvolil opět podobu muzikálové komedie s Bažantovou a Maláskovou hudbou a s Fischerovými texty. Do Fotezovy úpravy v překladu J. Koláře a J. Urbana bylo logicky vloženo celkem čtrnáct písní. Jejich seznam je uveden v programu, stejně jako texty dvou z nich. V první zpívá Pomet o tom, jak je pro člověka ve světě výhodné být mazaný, druhá píseň se jmenuje *Víš, co by mé srdce chtělo*, je to duet Pometa a Petruněly, údajně nejhezčí píseň celé hry. Nechybí ani baletní scény v choreografii J. Koníčka. Výpravu tvoří panoramatický quasi dřevoryt Říma, do něhož se stavebnicově vysouvají průčelí Lauřina domu i protější krčmy.

Hlavním parametrem inscenace je její dynamika, rytmus: „Režie usiluje o neustálou živost, vzruch, pohyb (neváhá například k tomu využít dvou svislých tyčí, na nichž se mladí herci pokoušejí o produkce bezmála artistické), nechybí tu řada vtipných nápadů.“ (DÚ: 54). Mezi představiteli hlavních rolí objevíme celou řadu známých jmen, největšího uznání se dočkala herecká i pěvecká dueta

¹¹⁴ *Lišák Pomet* se hrál ve dnech 6.-15.června a 1.-7.července, zatímco ve dnech 20.-29.června a 6.-13.července byl vystřídán Shakespearovými *Veselými paničkami windsorskými*; složka č. 54 v DÚ

Václava Postráneckého a Jany Drbohlavové.

I když novináři hodnotí toto představení veskrze kladně, přece jen převládá názor, že ono moderní muzikálové pojetí poněkud stírá původní mile archaickou atmosféru klasické předlohy. V programu si můžeme přečíst pasáže ze studií Marka Foteze a Miroslava Krleži, dozvíme se zde o přínosech Fotezovy textové úpravy a připomeneme si Pometův monolog o kouzelné zemi, jímž otevírá druhý díl inscenace.

Ve své jubilejní 60. sezóně sáhlo po Držicově komedii také Východočeské divadlo v Pardubicích¹¹⁵. Premiéra se konala v sobotu 27.září 1969, představení bylo i tentokrát uvedeno pod názvem Lišák Pomet a šlo o jeho muzikálovou verzi, známou z divadla Komédie. Režisérem byl opět Pavel Rímský, použity byly i tytéž kostýmy a výprava. „*Scéna hostujícího Zdeňka Pavla je sestavena z řady rovných stěn, různě seskupených a pohyblivých, které jako koberec pokrývá pohled na Řím, provedený technikou připomínající lavírovanou kresbu. Jednotný barevný tón celku dává vyniknout ostrým barevným kontrastům kostýmů.*“ (DÚ: 5083, viz Přílohy). Do představení byly vloženy i baletní vložky. Zatímco Divadlo Komédie se podle hodnocení tisku zaměřilo spíš na komiku a zábavu, v Pardubicích inscenují hru ve dvou rovinách. Jednak sledují zápletku, jednak jdou více do hloubky a chtějí ukázat, jak prostí sluhové nastavují zrcadlo dubrovnické šlechtě.

O tomto záměru svědčí úryvek ze studie Miroslava Krleži *O našem dramatickém repertoáru*, otištěný v programu, stejně jako výkon Jaroslava Someše, který se v roli Pometa zaměřuje spíš na druhou rovinu příběhu a na moralizující úvahy o světě a lidech. Výběr předlohy i herecké výkony jsou hodnoceny pozitivně, výkony pěvecké a baletní již méně, přesto se hudební veselohra setkala v Pardubicích s úspěchem nejen u obecnstva, ale i v tisku.

Dramaturgie zlínského divadla¹¹⁶ se v únoru 1971 vrátila k

¹¹⁵ Složka č. 5083 v DÚ

¹¹⁶ Tehdejší Divadlo pracujících v Gottwaldově; složka č. 5310 v DÚ, viz také fotografie v Příloze

původnímu názvu, tradiční činoherní verzi i k překladu Urbana a Koláře a přizvala si celý tým inscenátorů z bývalé Jugoslávie. Na inscenaci se tak podíleli režisér Branko Gombač, šéf slovinského ND v Mariboru, výtvarník architekt Sveta Jovanović a kostymérka Mija Jarčeva z Lublaně, která znala české prostředí z dob studia. Hudbu složil Marijan Vodopivec.

Tisk na tuto spolupráci reaguje s povděkem a oceňuje moderní jihoslovanskou režii, která je realističtější než naše. Herecké výkony jsou obecně velmi dobré, tisk tradičně vyzdvihuje scény Petruněly a Pometa, líbil se také Dundo Maroje, jehož představitel Antonín Ženčák uplatnil své zkušenosti z role Molièrova *Lakomce*. Program, který sestavil Dr. Miroslav Pavlovský, je plný kreseb, obsahuje řadu postřehů o životě v Dubrovniku, o dubrovnické komedii i o hře samotné a jejím skrytém poselství. Najdeme tu i fotografie a stručné údaje o týmu z Jugoslávie.

9.ledna 1972 měl *Dundo Maroje* premiéru v Opavě, a to ve své již známé podobě muzikálu a pod názvem *Lišák Pometa*¹¹⁷. Režisér Stanislav Holub ponechal hercům dost prostoru pro improvizaci a připravil řadu vtipných momentů. Kritika chválí výkony představitelů Pometa a Bokčila, naopak v obsazení Dunda Maroje, Mara a Laury se údajně režisér mýlil. Nedostatkem byla amatérská koncepce tanečních prvků. V programu nalezneme obvyklé úryvky ze studií Marka Foteze a Miroslava Krleži.

6.června 1973 přivítali *Dunda Maroje* také v Olomouci, v tamním Divadle Oldřicha Stibora, tentokrát ve své muzikálové podobě a pod názvem *Římská fontána*¹¹⁸. A fontána chrlící vodu dokonce stála přímo na jevišti. Režie se ujal Jiří Vrba, který si zároveň upravil předlohu tak, aby vyhovovala jeho záměrům. Šlo o značně experimentální provedení. Vrba především vypustil prolog i obě intermezza, naopak přidal postavu věčně opilého strážníka Luigiho, který prochází celým představením a je zdrojem situační komiky.

Kritická Míla Vaníčková ve svém článku ve *Stráži lidu* hodnotí

¹¹⁷ Složka č. 5088 v DÚ

¹¹⁸ Složka 5302 v DÚ

toto letní představení jako nezdařený pokus o muzikál, jehož těžištěm jsou výhradně efekty: kromě zmíněné fontány jsou to žebříky, schodiště a nevkusné kostýmy. Kladně nehodnotí ani využití playbacku, kvůli němuž herci působí strnule. Vaníčková se pozastavuje i nad vhodností výběru inscenace. Její kritikou prošli jen dva noví členové divadla, představitelé Petruněly a Pometa, Irena Chalupová a Zdeněk Rumpík. Další kritik je již milosrdnější, pouze vytýká nadměrné zdůrazňování hudební komedie na úkor přirozeného projevu, což užití playbacku jen podtrhuje. Program, který si diváci mohli koupit za 1 Kčs, kromě stručného životopisu autora uvádí i zkrácenou verzi studie Miroslava Krleži.

Divadlo v Kolíně uvedlo Držicovu komedii poprvé 13. února 1976, a to pod názvem *Lišák Pomet*¹¹⁹. V programu si můžeme přečíst hned několik úryvků ze prací, které se nějak dotýkají naší hry a které bývají v programech otiskovány nejčastěji: úryvek z Fotezovy studie *Marin Držić a jeho dílo*, část studie Michaela Bachtina o karnevalu, kus studie Miroslava Krleži a také pasáž z knihy Marka Foteze *Putování s Dundem Maroje* o tom, jak navštívil bratislavské představení a jak zhlédl v Praze muzikálovou verzi. A že právě po této verzi sáhlo i kolínské divadlo, je patrné jednak z volby názvu, jednak z toho, že hru opět nastudoval hostující režisér Pavel Rímský.

Autorem scény je tentokrát Milan Čech, jehož řešení „*sice vzhledem ke svému bohatému horizontálnímu členění poskytlo možnosti pro téměř akrobatické herecké vyjádření, ale současně omezilo možnost lépe využívat celou plochu pro taneční scény*“ (DÚ: 7603). Tisk hodnotí první polovinu výše než druhou, ale celkově chválí nejen herecké (Marcela Nohýnková, Jiří Kvasnička), ale i taneční a pěvecké výkony.

DISK¹²⁰ je školní divadlo, součást Divadelní fakulty Akademie

¹¹⁹ Složka 7603 v DÚ

¹²⁰ Na divadelní fakultě, která začala plně fungovat v roce 1946, byly nejprve otevřeny obory režie, dramaturgie a scénografie, obor herectví zůstal do roku 1948 na konzervatoři – odtud název divadla DISK – Divadelní Studio

múzických umění v Praze, a již od roku 1945 nám podává svědectví o výsledcích přípravy studentů na hereckou profesi. A skutečnost, že jde o divadlo mladých herců, byla patrná i na inscenaci *Dunda Maroje*, která měla premiéru 15.května 1976¹²¹. Oproti většině divadel, která po Dundovi sáhla do té doby, jde o daleko modernější pojetí. Ostatně název *Dál, zpívejme dál*, ačkoli je poněkud matoucí, přesně ukazuje, nač tvůrci kladli při představení hlavní důraz. Režisér Jan Císař sám v programu říká: „*Nejde tolik o Dunda, ba dokonce ani o Pometa. Jde o hru. O hru jako spontánní radost, o hru jako uvolněnou fantazii, o hru jako radost z tvorby. A nejde ani o Řím, ani o Benátky, jde o lidi. O lidi, kteří dovedou žít. (...) Umět se radovat ze hry na jevišti je také schopnost radovat se ze života, který je pln činorodosti.*“

V programu dále najdeme informace o životě Marina Držiče, je tu seznam jedenácti českých divadel, v nichž se *Dundo Maroje* hrál do roku 1976 (včetně názvů, pod nimiž byl uveden) a také je zde text jedné z písní, které v představení zazní. Opět je použita muzikálová verze překladu Jaroslava Urbana a Jiřího Koláře, k níž hudbu složili Jiří Bažant a Jiří Malásek a texty napsal Ivo Fischer. Z programu se také dovídáme jména absolventů sezóny 1976/77. Jsou mezi nimi mimo jiné Oldřich Kaiser, Marcel Vašinka, Jiří Knot nebo Jaromír Meduna.

Dynamičnost, vitalita, hravost a dovádivost hry, to jsou parametry hry jako stvořené pro mladé herce. Jeviště je mostem protaženo hluboko do hlediště, na levé i pravé straně portálu jsou žebříky, takže se nabízí prostor nejen pro tanec a zpěv, ale i pro akrobatické prvky. Také kostýmy jsou velmi moderní. Z herců se největší chvály dočkal Kaiserův klukovsky rozpustilý Pomet.

K poměrně riskantnímu kroku se rozhodli v Divadle bratří Mrštíků v Brně, když 23.dubna 1977 uvedli pod názvem *Kmotr Maroje* původní, tedy nezkrácenou verzi Držičovy komedie¹²². Šlo o první uvedení původního textu v zahraničí. Představení mělo pět dějství

Konzervatoře

¹²¹ Složka č. 10358 v DÚ, viz také fotografie v Příloze

¹²² Složka č. 10359 v DÚ

a trvalo tři hodiny, takže ho kritika odsoudila jako zdlouhavé. O překlad se postarala Jasna Nováková a režíroval Dino Radojević, šéfrežisér záhřebského divadla Gavella¹²³. Také autor scény Drago Turina pocházel z bývalé FLRJ.

V nápaditě provedeném programu si můžeme přečíst o základních rysech dubrovnické komedie, „*rodné sestry italské commedie dell' arte*“ (DÚ: 10359). Dramaturgyně Zuzana Jindrová zde píše: „*Kmotříček Maroje se nejdříve znovunarodil ve značně sešněrované, požadavkům přísnější dramatické vystavby podřízené, uhlažené úpravě Marka Foteze (...) a později se tedy objevuje se spoustou postaviček a volně navazujících situací ve snaze o uvedení originálního textu*“ (DÚ: 10359). Jindrová se domnívá, že volba původního textu bude pro československé divadelnictví přínosem. V programu dále nalezneme informace o Marinu Držićovi, včetně základního rozdělení jeho děl, a také se můžeme seznámit s osobnostmi režiséra¹²⁴ a scénografa.

Zatímco články napsané ještě před premiérou¹²⁵ jsou plné optimistického očekávání, z článků objevených se po ní je zřejmé, že tento tah divadlu nevyšel. Už po prvních výstupech je možné odhadnout zápletku a její rozuzlení, charaktery i vztahy mezi nimi. Původní text nudí a především je v něm „*ponecháno pro českého (a vůbec nedubrovnického diváka) snad poněkud více replik v cizích jazycích, než kolik by stačilo k nastínění koloritu*“ (DÚ: 10359, viz. Přílohy). Individuální projevy herců jsou dobré, ale málo plastické, nezdůrazňují zřetelně své základní vlastnosti. Navíc v rozvleklém představení nesrostly v jednotný celek. Rytmus inscenace je málo proměnlivý, „*na jevišti je simulován shon a spěch, příběh se však suně kupředu jen velmi zvolna*“ (DÚ: 10359,

¹²³ Tato pohostinská režie proběhla v rámci družby mezi oběma divadly, v Záhřebu naopak inscenovali hru Oldřicha Daňka *Válka vypukne po přestávce*; podobné styky udržovalo Divadlo bratří Mrštíků také s Voroněží, Poznání a Plovdivem

¹²⁴ Narozen 1. ledna 1927 ve Stanišiči, absolvoval obor režie na Divadelní akademii v Lublani pod vedením prof. dr. Branka Gavelly, který ho po založení Dramskog kazališta v Záhřebu v roce 1953 přizval ke spolupráci. Radojević vyučoval herectví na záhřebské divadelní Akademii a několikrát se jako režisér podílel na Dubrovnických letních hrách. S výtvarníkem Turinou spolupracoval po celá léta

¹²⁵ Reportáž ze zkoušky, dva rozhovory s režisérem a pozvánka dramaturgyně Jindrové

viz. Přílohy).

Z dynamické improvizční komedie se tak stává běžná konverzační hra. Kladného hodnocení se dočkala jen „perfektně secvičená děkovačka, do níž přerůstá celá pointa komedie – v jejím závěru se všichni účinkující málem plazí po scéně, aby ve své chamtivosti našli zakutálený peníz, načež se z toho hemžení jako na povel rázem vztyčí, třímajíce spokojeně kýžený mamon...” (DÚ: 10359, viz. Přílohy).

Těšínské divadlo v Českém Těšíně uvedlo hru *Dundo Maroje* s podtitulem *Lišák Pomet*¹²⁶. Stalo se tak 20.června 1981. Hra využívá nový překlad Jaromíra Janečka, hudbu složil Václav Hlavička a autorem písňových textů je Jaromír Nohavica, který si ve hře zahrál jednu z menších rolí. Na tuto divadelní zkušenost vzpomíná i na svých webových stránkách: „V roce 1981 se chystali těšínská uvést komedii *Lišák Pomet* čili *Dundo Maroje* a režisér Postler oslovil mne a Václava, abychom pro tu hru napsali písničky. Mluvím o tom proto, že tohle představení(...) bylo vedle úspěchu písně *Lásko, voníš deštěm* jedním z hlavních důvodů, proč jsem v září 1982 odešel na tzv. volnou nohu a začal se živit jako textař a později písničkář. Režisér Postler mi nabídl ve hře malou roli potulného muzikanta a já pln naděje, že mne uživí prkna, která znamenají svět, jsem opustil spořádané knihovnické regály a vrhl se do rozbouřených vod šoubyznysu a komediantství. Těch 160 Kč za představení by možná bylo dobrým začátkem, kdybychom hráli 10 krát měsíčně. Nehráli. Ale *Dundo Maroje* mne nakopl. Zkušenosti, které jsem nabyl, když jsem musel předstírat na pódiu spánek a probuzení a nešlo mi to a styděl jsem se, že mi to nejde, se mi po více než patnácti letech hodily u Zelenky v *Roku ďábla...*“ (http://www.nohavica.cz/cz/tvorba/archiv/na_dvore_divadla/na_dvore_divadla.htm)

Ani k této inscenaci nemáme bohužel k dispozici žádnou kritiku nebo novinový článek. V programu je několik poznámek ke hře a krátké citace z prací Marka Foteze a Miroslava Krleži. Zajímavá je

¹²⁶ Složka č. 13913 v DÚ, viz také fotografie v Příloze

dramaturgická poznámka, která stejně jako před dvaadvaceti lety v Plzni i nyní klade důraz na boj proti chamtivosti a povýšenosti elity: „Autor ji [komedii] původně zamýšlel jako satiru na dubrovnickou společnost, v níž se začínali prosazovat ti, kdo dosud za své pány pracovali. Dějiště hry umístil autor do Říma asi proto, aby se mohl na problém podívat volněji.“ Na rozdíl od předchozí inscenace v DISKu, kdy byla na prvním místě prostá radost ze života a pohybu, staví se nyní humor a optimismus do kontrastu k „degenerujícím stránkám patricijského dubrovnického života“ (DÚ: 13913), který chtěl Držić odstranit a nastolit „demokracii, v níž by velmož i chudák měli stejné právo rozhodovat o osudech státu“ (DÚ: 13913).

Dosud jedinou českou scénou, kde se *Dundo Maroje* objevil dvakrát, bylo Mahenovo divadlo v Brně¹²⁷. Inscenaci, jež měla premiéru 3. listopadu 1989, lze ale s muzikálovým provedením z roku 1968 jen těžko srovnávat. Hostující režisér Ivica Kunčević se ve své vlastní adaptaci snažil co nejvíce přiblížit originálu, mimo jiné ponechal hru bez konce, který se ztratil a byl uměle dotvořen jinými autory na základě konvenčních happy endů, jimiž renesanční komedie obvykle končí¹²⁸. Děj také neponechal v 16. století, ale zasadil jej do současnosti.

V části programu nazvané *K inscenaci Dunda Marojeho* Kunčević naznačuje, jak na tuto komedii nahlíží on sám. Říká, že hra má několik vzájemně propojených rovin. V první řadě ukazuje nekompromisní boj lidí o vlastní existenci, dále je to konflikt generací, přičemž staří reprezentují systém a řád, zatímco mladí, s nimiž Držić sympatizuje, představují svobodu. Dalším tématem je erotika, „... jedna ze základních hnacích sil života. Někdy je i obhroublá, ale vždy upřímná, silná a vitální“ (DÚ: 19363). Nejzávažnějším tématem je podle Kunčeviče materiální svět peněz a honby za nimi, svět hrubý, ale přitom neodolatelný. Žádné z těchto témat by však nemělo zastínit komediálnost hry.

¹²⁷ Složka č. 19363 v DÚ

¹²⁸ To je podle Kunčeviče přímo v rozporu s názory Držiče, který se ve svých dílech právě kliše a konvencím vysmíval

Ze Záhřebu nepřišel jen režisér, nýbrž téměř celý realizační tým. Scénu, jejíž těžiště tvoří pojízdná maringotka a přenosné jutové balíky, což má v divácích evokovat představu rušného římského tržiště, navrhl Zvonko Šuler. Rovněž kostýmy, masky a hudba jsou dílem záhřebských divadelníků. Autory českého překladu jsou Jana Komárková a Jaromír Vavroš. V programu je vedle tradičních informací o Držičově životě a díle věnováno nejvíce prostoru právě sporu o správnost různých inscenačních verzí hry¹²⁹.

Divadelní historik a kritik Karel Bundálek ve svém článku chválí především Zdeňka Černína v roli Pometa, celkově ale hodnotí výkony herců spíše jako nesourodé a křečovitě¹³⁰. Podotýká, že v představení je příliš mnoho epizodních postav i výstupů, které s dějovou linií souvisí jen velmi vzdáleně. Komunikaci mezi jevištěm a hledištěm ztěžuje překlad, „ponechávající příliš mnoho prostoru italštině a česko-německé makaronštině a nadužívající hrubých a siláckých výrazů“ ((DÚ: 19363, viz Přílohy).

Zatím posledním českým kamenným divadlem, které sáhlo po inscenaci *Dundo Maroje*, je Jihočeské divadlo v Českých Budějovicích¹³¹. Pod názvem *Viva la Roma* tam inscenovali muzikálovou úpravu z roku 1968. Premiéra se konala 15. listopadu 1991. Mladého režiséra Romana Meluzína ale tisk příliš nepochválil. Článek v *Zemědělských novinách* z 13. ledna 1992 se jmenuje *Smutná úvaha nad jednou veselohrou* a hodnotí negativně nejen Meluzínovu snahu objevit v klasické komedii nové významy, ale také „vyprázdňenou, černou scénu, v níž bůhvíproč trčí jen oprýskaná vana na kolečkách a dvoukřídlá skříň, používaná jako

¹²⁹ Touto problematikou se zabýval také Karel Bundálek v článku nazvaném *Dundo Maroje* nejen jako komedie. Výhodou Fotezovy úpravy je její divadelnost, plyne sice hladce, ale „očividně přitom vystupuje do popředí vliv dobové italské vzdělanecké komedie; jde tu o standardní milostnou zápletku, postrádající hlubší myšlenkový ponor.“ (DÚ: 19363). Druhá verze se snaží o analýzu společnosti. Rozdíl je patrný i v pojetí erotiky – zatímco Fotez se podřizuje společenským normám, v původní (nebo Kunčevičově) verzi je erotika drsná a vitální

¹³⁰ Někteří herci se objevili na prknech Mahenova divadla v obou inscenacích, zahráli si ale různé role. Jaroslav Dufek, před jedenadvaceti lety ztvárňující Pometa, hrál nyní postavu Dunda Marojeho, a Zdena Herfortová, dříve Petruněla, převzala teď roli Laury

¹³¹ Složka č. 20591 v DÚ, viz též fotografie v Přílohách

vchod (...) a hadrnický fundus kostýmů" (DÚ: 20591). Nic z toho nemůže navodit atmosféru renesančního Říma.

Ještě horší jsou pokusy o aktualizaci hry rýpáním do současné politické situace nebo vytažením samopalů. Herecké výkony jsou buď nezajímavé, nebo naopak přehrávané. Jediný, kdo se vymyká, je Pomet v podání Romana Nevěčného, představený nikoli jako sympatický lišák, ale jako zloduch a padouch.

V programu nalezneme kromě informací o autoru a hře také řadu vtipných ilustrací a text jedné z písní Iva Fischera.

3.2 Starac Klimoje¹³²

3.2.1 Obsah hry

Mezi komediemi, které byly v předchozí části práce označeny jako „dubrovačke smješnice“, jsou uvedeny i hry *Starac Klimoje* a *Mada*. Jsou to hry neznámých autorů pocházející z konce 17. století. Obě hry byly nalezeny v roce 1938 a v roce 1954 Marko Fotez vytvořil jejich kontaminaci a poté je adaptoval pro současné obecenstvo. V jeho úpravě a pod jeho režii byla hrána v roce 1954 v Humoristickém divadle v Bělehradě. Premiéru měla 14. května 1954. Komédie je složena ze tří jednání a odehrává se v Dubrovniku na konci 17. století, během únorového masopustu, před domy hlavních hrdinů.

Hra vypráví zamotaný příběh několika sousedů. Starý Klimoje bydlí v domě se svou dcerou Cvijetou, která je velmi krásná a má dva nápadníky – mladého Luku a starého Stijepa. Lakomý Klimoje ji nechce dát ani jednomu, protože by jí musel vyplatit věno. On sám se ohlíží za mladou kurtizánou Lucijou, která žije ve vedlejším domě se svou ovdovělou tetou Krilou. Luciji se ale líbí mladý Luka, ačkoli ona už má nejlepší léta za sebou. Klimoje má sluhu Mlaskala, Lukovi slouží Fantažija a oběma se líbí Lucijina služebná Vesela.

Prvního dne v podvečer zpívá Luka své milované Cvijetě

¹³² U nás vyšla v roce 1959 pod názvem *Dubrovnická maškaráda*, pod stejným názvem byla i inscenována

serenádu pod oknem. Kromě Cvijety si ji ale přivlastní i Lucija a její teta Krila. Spolu s Lukou zpívá i Fantažija, ale jeho píseň je určena Vesele. Klimoje je oba vyžene, přivolá svého sluhu Mlaskala a pošle ho k Luciji s milostným psaním. Mlaskal z něj při té příležitosti vytáhne několik stříbrných, údajně pro Luciju, ale ve skutečnosti je během hry utrácí v hospodě. U Lucije doma pak laškuje s Veselou: „*Tak tedy jestlipak víš, že se můj pán zamiloval do tvé paní Lucije? A když je pán zamilovaný, nebylo by správné, abych jakožto dobrý sluha nebyl zamilovaný i já, Veselo moje. (...) Chce aspoň jednu noc kokrhat u paní Lucije, a proto jí po mně posílá tohle psaníčko. A já bych si zas při té příležitosti zakokrhal u tebe.*“ (Fotez 1959: 15)

Fantažija přesvědčí Klimoje i Stijepa, aby večer zazpívali serenády pro své vyvolené Cvijetu a Luciju. Tak vyláká Klimoje z domu a za Cvijetou může vlézt Luka.

„*Fantažija: (...) Řekl jsem mu, aby dnes v noci přišel Cvijetě zazpívat, ale před dům paní Lucije. A Vesele jsem dal návod, jak ho mají přivítat. Myslím, že v gosparu Stijepovi na hodně dlouho uhasíme ten milostný oheň, který ho spaluje... (...) Mám ještě jednu novinku, která se nám bude výborně hodit. Slyšel jsem od Mlaskala, že se starý Klimoje zbláznil do paní Lucije a že jí posílá milostné dopisy. Což abych i jemu řekl, že má dnes v noci jít zazpívat serenádu? Vylákáme ho tak z domu a ty se snadno bez obtíží dostaneš ke své Cvijetě. A starého Klimoje překvapíme, jak se zatokal u signory Lucije. Bude se bát ostudy a raději ti dá svou dceru. (...) Nech to na mně a neboj se! Zatáhnu ty dědky do takové bryndy, že je z toho ani svatý Vlah nedostane!*“ (Fotez 1959: 22)

Všichni se pobaví zpěvem dvou starců a nakonec na ně vylijí z oken nočník. Oba se rozčílí na Fantažiju a mlátí ho hlava nehlava.

Druhé jednání se odehrává další den odpoledne. Luka žádá Klimoje o Cvijetinu ruku, ale ten mu ji odmítá dát. Fantažija se pak převlékne za tureckého posla z Bosny a Luka s Cvijetou si po něm posílají dopisy. Večer je třeba opět vylákat z domu Klimoje, a tak ho Fantažija pošle přímo k Luciji do domu. Tam na něj čeká

Mlaskal v Lucijiných šatech, nejprve s ním flirtuje a potom ho bije společně s Krilou, kterou přivolá povyk.

„Kрила: Co je to? Zase už někdo vlezl do domu! Veselo, co je to tu v domě za kravál? (...) Já vím, oč běží. Vodíte si do domu amanty, ty i ta moje Lucija!“ (Fotez 1959: 47)

Klimoje se vrátí domů a nachytá Stijepa, který podle Fantažijovy rady vlezl za Cvijetou po žebříku na balkon. Myslí, že je to Cvijeta, a tak ho začne mlátit. Shora ho bije i Luka, který za Cvijetou vylezl po žebříku už předtím.

Třetí jednání začíná scénou, v níž Stijepo žádá o Cvijetinu ruku. Klimoje je ochotný mu ji dát, ale bez věna, a to se Stijepovi moc nelíbí. Cvijeta ale dostane strach, že by na to Stijepo mohl přistoupit, a proto napíše Lukovi, aby si pro ni večer přišel, že spolu utečou. Je tedy zapotřebí znovu vylákat jejího otce z domu. Fantažija mu řekne, že Lucija je nemocná, ať za ní přijde převlečený za lékaře. Jen tak ho Krila nevyžene. Stijepovi poradí totéž s tím, že na něj u Lucije bude čekat Cvijeta. V závěrečné scéně se v domě všichni sejdou a vytvoří čtyři spokojené páry: Luka dostane Cvijetu, Klimoje Krilu, Stijepo Luciji a Fantažija Veselu. Jediný, kdo zůstane sám, je Mlaskal, pro něhož je stejně přednější dobré jídlo a pití.

A Mlaskal se za všechny rozloučí: *„Viděli jste je? A teď - teď půjde každý spát s tou svou - bůh mu přijď na pomoc. A mně nezbývá než vám přát: Dobrou noc, dobrou noc, dobrou noc!“ (Fotez 1959: 70).*

3.2.2 Rozbor hry

Ráda bych nyní na této hře ukázala typické prvky, jež přibližují smješnice renesanční komedii. Vedle klasického dělení dramatu do tří aktů a řešení scény je to v první řadě typologie postav. Objevují se tu typizované figury známé už od antiky. Máme zde starého lakomce, zamilovaný pár mladých lidí, kurtizánu i vychytralé sluhy, z nichž jeden organizuje a řídí celou zápletku, zatímco druhý myslí hlavně na své plné břicho. Fantažija zastupuje první typ: *„Proto, Veselo moje, poněvadž mládí patří k mládí. U tvé paní už můj pán udělal, co se dalo, ale má-li se ženit, tak jedině s Cvijetou starého Klimoje, která je mladá a krásná, a proto se hodí na vdávání. Tvé paní přihraju jiného nápadníka, oběma zamilovaným dědkům vyvedeme ještě nějaký kousek, abychom se zase pobavili, a my dva se vezmeme, abychom se měli dobře. Platí, Veselo?“* (Dubrovnická maškaráda 1959: 41, přel. I.W). O Mlaskalovi zatím Vesela říká: *„Ty máš, Mlaskale, všechnu lásku v břiše...“* (Fotez 1959: 69).

Dalším typickým prvkem je užívání jazyka. Je to především míšení chorvatštiny a italštiny. Postavy užívají italské fráze, slovní spojení nebo jen ojedinělá slova. Tak např. říká Mlaskal: *„Non voglio, nechci, per vita mia, slyšíš?“* (Dubrovnická maškaráda 1959: 13, přel. I.W.). Nebo si stěžuje Klimoje, když vyplácí stříbrňáky: *„Ma muora l'avarizia!“* (Fotez 1959: 13). A Stijepo se těší na setkání se Cvijetou: *„Ach lásko, lásko, amore, amore! Tuo dolce liquor jako med včeličku nejvyššími slastmi mě opájí!“* (Fotez 1959: 43). A později říká: *„Taky si to myslím, per vita mia, poněvadž se přece nesluší, aby pán takhle jednal s pánem.“* (Fotez 1959: 50).

Zatímco v české verzi z roku 1959 se italská slova píší skutečně tak, jak mají, v chorvatském vydání se leckdy píší podle výslovnosti. Setkáme se tak s výrazy jako *đardino* (*giardino* - zahrada), *ečelento* (*eccellente* - výborně), *perikulo* (*pericolo* - nebezpečí), *sinjora* (*signora* - paní), *fačendo* (*facendo* - děláje), *gvardare* (*guardare* - dívat se), *funjestra* (*finestra* - okno) atd.

V českém vydání také nejsou italianismy zdaleka tak časté. Záhřebská publikace má na konci slovníček.

Kromě italštiny se používá i latina, a to ve scéně, kdy se potkají Klimoje a Stijepo před Lucijiným domem převlečení za lékaře. Snaží se jeden druhého přesvědčit, že jsou opravdu doktory, a používají plno „latinských“ výrazů a frází. Zároveň tu jde o zesměšnění profese doktora.

„Klimoje: Co je to zač? Je to maškara, nebo opravdový lékař? Signor dottore, servus cumilis!

Stijepo: Servus, servus! Bonam noctem, totam noctem. Hic sunt leones!

Klimoje: Jéje, tomu ta latina ale jde! Je to doktor, musím mu odpovědět. Hic labor, hic opus. Galia est divisa in partes tres. Gratia, benvolentia, konsumatia...

Stijepo: Nequaquam, nequaquam - pro Ježíše Krista, on se nechce hnout, jak se dostanu dovnitř? Et tu, mi fili?

Klimoje: Nihil novi sub sole! Panenko Maria, on neodchází, jak se dostanu do domu?" (Fotez 1959: 65)

Různé převleky jsou pro tento typ komedií rovněž typické.

Postavy si navzájem často fyzicky ubližují, mlátí se, strkají se, popichují. Hra je také plná sexuálních narážek a dvojsmyslů. Ukazuje život měšťanů konce 17. století a jejich názor na soužití se ženou. Např. ve scéně, kdy se Luka baví se svým sluhou:

„Fantažija: Co to povídáš, gospare? Vždyť pro tebe se točí v jednom kuse! Kolikrát se ti jenom v Dubrovniku otočilo, ani ti sám nespočítám. Měl jsi tu ženských víc, než je v celém městě oken!

Luka: Fantažijo, co tam, to tam. Se ženami se musí dělat totéž, co ony samy dělají se šaty: mít jich hodně, užívat vždycky jen jednu, ale často je střídat. Teď však miluji jenom Cvijetu, a proto mi ji přivolej k oknu." (Fotez 1959: 8).

Sluhové laškují s Veselou. Mlaskal se jí ptá: „A provedeme spolu taky něco takového - víš, jak ze dvou udělá jedno..." (Fotez 1959: 15).

Starci zase líčí své erotické fantazie a choutky a těší se na noc strávenou se ženou svých snů. Neustále dokazují, že jsou ještě

plní síly. Tak říká Klimoje o noci strávené s Lucijí: „Kokrhatchci. Když staří začnou kokrhatch, kokrhatchí celou noc.“ (Dubrovnická maškaráda 1959: 13). A druhý den říká přestrojenému Mlaskalovi: „To je strašné utrpení, být hladový vedle chleba, a nemoci jíst, být žíznivý vedle vody, a nemoci pít! Paní Lucijo, pojďme do postele! Líbej mě, líbej, duše moje!“ (Fotez 1959: 45). A nakonec Fantažija chválí Stijepa: „Osvědčil ses u signory Lucije v posteli, osvědčíš se tedy i jako manžel! Užili jste si lásky, užívejte i manželství!“ (Fotez 1959: 68).

Charakteristický je také závěrečný výstup, kdy se na scéně sejdou všechny postavy.

3.2.3 Starac Klimoje na českých scénách

Komedii *Dubrovnická maškaráda*, kterou ve 30. letech vytvořil Marko Fotez spojením dvou her z konce 17. století, uvedla činohra Národního divadla v Brně v roce 1958¹³³, tedy rok po velkém úspěchu inscenace *Dundo Maroje* v pražském Národním divadle. Tato komedie měla být ukázkou tradiční slovanské orientace brněnské dramaturgie. Premiéra se konala 24.června 1958. Hru režíroval sám Marko Fotez a také kostýmy a hudba byly dílem umělců z Bělehradu¹³⁴. Čtveřici hlavních postav ztělesnili J. Srch, F. Šlégr, Z. Kampf a J. Štefl.

K dispozici máme čtyři novinové články. První dva, které vyšly v den premiéry, mluví o hře jako o komedii, „v níž autoři využívají barvitého prostředí dubrovnického karnevalu k rozehrání veselého, divadelně velmi vděčného příběhu o chytrých sluzích, kteří oklamou své chamtivé a hloupé pány“ (DÚ: 1518, viz Přílohy). Oproti tomu autoři článků, které se v novinách objevily až po premiéře, jsou značně kritičtí. Ve Svobodném slově komedii hodnotí jako bujnou až obhroublou, nemající dramaticky ucelený námět ani výrazné typy postav.

Ještě ostřejší je Alena Vostrá v článku z Divadelních novin

¹³³ Složka č. 1518 v DÚ

¹³⁴ Hudba – M. Miller, kostýmy – Jagoda Buić Bonetti

ze dne 16. června 1958. Cituji: „Někdy přijdeme po prvé na návštěvu a máme pocit, že v tomhle bytě jsme už někdy byli. Totéž se divákovi stane hned při prologu k *Dubrovnické maškarádě*“ (DÚ: 1518). Tímto předobrazem myslí Vostrá samozřejmě *Dunda Maroje*. Děj je sice jiný, ale typy postav jsou stejné (Fantažija - Pomet, Mlaskal - Bokčilo, Vesela - Petruněla apod.). Ani příběh není tak živý a bohatý, spíš kolotoč výprasků, při kterém se hlediště baví čím dál méně. Jde o epigonství bez přínosu pro československé divadelnictví. Vostrá kritizuje i překlad Ireny Wenigové, v němž se objevuje příliš mnoho italianismů, kterým český divák nerozumí. Kladně hodnotí práci režiséra, jenž dobře zachytil atmosféru karnevalového Dubrovníka, i vyrovnané výkony herců, ale zamýšlí se nad dramaturgickou volbou: „Proč dalo divadlo přednost odvaru před dokonalejším vzorem?“

Dubrovnická maškaráda se vrátila na jeviště až v 70. letech. V roce 1974 ji inscenovalo divadlo v Českém Těšíně, aby po polských a sovětských hrách přiblížilo divákům tvorbu dalšího slovanského národa¹³⁵. Zkušený režisér František Kordula obohatil hru vtipnými nápady a situacemi, na druhou stranu se nevyhnul zdlouhavostem v ději, ruší i nadměrné množství vulgarismů. Leszek Kara, autor článku z karvinských novin, vyzdvihl výkony představitelů Vesely a Fantažiji, obou starců a Lucije. V programu, který máme rovněž k dispozici, se dozvídáme něco o autoru úpravy Marku Fotezovi, o městě Dubrovníku a o commedii dell'arte.

¹³⁵ Složka č. 3554 v DÚ

3.3 Dubrovnická komedie

3.3.1 Obsah hry

Děj hry se odehrává na prostranství před třemi domy. V jednom bydlí starý Klímo se svou dcerou Margaritou, ve druhém kurtizánka Lukrecija a ve třetím pekař Namazanič a jeho žena Chtivica. Nejvýznamnější postavou je „nájemný zařizovatel“ Intrigalo.

Mladý Pijero by si rád vzal za ženu Margaritu, ale Klímo sňatku brání, protože tak by mu Pijero nemusel splácet starý dluh, naopak by ještě získal Margaritino věno. Dává Intrigalovi dopis pro Margaritu, v němž jí oznamuje, že ji navštíví, jen co její otec odejde z domu. Ještě než Intrigalo může dopis doručit, osloví ho starý Pankraccio, jeho synovec Fabricio a sám Klímo a všichni ho žádají, aby jim zorganizoval schůzku u Lukrecije. Lukrecija je ale zamilovaná do Pijera, který byl jejím milencem, než poznal Margaritu. Místo Pijera ale přijde Intrigalo a ohlašuje po služebné Petruše návštěvu těch tří. Zároveň si s ní trochu zaflirtuje. Brzy se u Petruši staví něco sníst i Namazaničův sluha Žravko, který s Intrigalem o Petrušin zájem soupeří během celé hry. Intrigalo řekne třem Lukrecijiným nápadníkům, že Lukrecija bude večer čekat a těší se, jak jí zahrají pod oknem serenádu. Když se tam sejdou, je z toho pořádný zmatek, čehož využije Chtivica a vtáhne Fabricia do svého domu: *„Pojď, chlapče. Já tě schovám tím nejlepším způsobem!“* (Vostrý 1981: 32)

Druhý den jde Pijero požádat Klíma o Margaritinu ruku, ten ho samozřejmě vyhodí: *„Cože? Zbláznil ses? Myslíš si, že dám dceru nějakému zadluženému větroplachovi? Nebo se chceš tímhle způsobem dluhu zbavit, co? (...) Když mám někdy víc času, dovedu i ocenit vtip, Ale nech si svůj vtip radši pro chvíli, až mi budeš muset vrátit peníze. Nebo ho spíš použij k tomu, aby sis nějaké opatřil. A zatím sbohem.“* (Vostrý 1981: 41).

Vše slyší Lukrecija a domnívá se, že Pijero si chce Margaritu vzít, aby mohl z věna platit za Lukrecijinu lásku, a pozve ho na večer k sobě. To zase zaslechne Margarita. Chce odejít z domu a utopit se, neboť její život bez Pijera nemá smysl. Lukrecija ale

pochopí, že Pijero ji nechce, a proto se rozhodne provdat se za Klíma. Pankracio i Fabricio chtějí na Lukreciji zapomenout a postupně navštíví (v ženských šatech) Chtivici, která se s vlastním mužem hádá a on pak tráví většinu času v hospodě.

„Pankracio: Já se na Lukreciji vykašlu, když si myslí, že mám dřevěnou nohu – a ty mi to zařídíš s tou Chtivicou! Ta si už z opatrnosti nemůže dovolit, aby jí někdo vyhrával pod okny a vůbec je to zřejmě snadnější, takže za to taky nebude tolik moc chtít.“ (Vostrý 1981: 38).

Když jde Klímo večer k Lukreciji, nechá Intrigalovi klíč od domu, aby jej hlídal. Ten pustí dovnitř Pijera. Namazanič při návratu z hospody načape Fabricia, jak jde od Chtivice, a mlátí ho holí až do bezvědomí. Zbitého ho najde Lukrecija a vezme ho k sobě, aby ho ošetřovala.

Dalšího dne chce Pankracio navštívit Chtivicu ukrytý v sudu, aby jej Namazanič neodhalil. Žravko jej kutálí, ale Pankraciovi se dělá špatně. Pijero opět žádá Intrigala, aby nějak dostal Klíma z domu – zatímco bude pryč, Pijero a Margarita spolu utečou. Ale Lukrecija Klíma, jenž za ní přijde převlečený za lékaře, vyhodí. On tak spatří Intrigala s žebříkem, po kterém chtěla Margarita slézt z balkonu. Myslí si, že ho chtěl Intrigalo okrást, a běží pro strážníky. Intrigalo uteče, ale zapomene na místě skříňku se šperky, kterou si chtěla vzít Margarita s sebou. Truhličku najde Žravko a uvnitř objeví lahvičku, jejíž obsah vypije. Ukáže se, že je to smrtelně jedovatá tekutina, a všichni očekávají Žravkovu smrt. Jeho žaludek je ale natolik silný, že jed stráví. Lukrecija se rozhodne provdat za mladého Fabricia, Klímo dá Pijerovi Margaritu a Petruša si chce i nadále užívat pozornosti obou svých ctitelů, Intrigala i Žravka: *„To víš, hochu. On je hodný, ale to znamená, že toho moc nezařídí. Ty jsi schopen všechno zařídít, ale to znamená, že musíš být darebák. Takže chudák holka si nevybere. Tak proč si odpírat jednoho z vás, když vás je potřeba obou! To je holt život. A já přece nejsem tak hloupá, abych ho nebrala s tím, co dává. Tak si prostě na sebe musíte zvyknout. Protože já vás budu mít ráda oba dva.“* (Vostrý 1981: 87)

3.3.2 Rozbor hry

Zatímco Marko Fotez využil při práci na komedii *Starac Klimoje* dvě z objevených smješnic, Jaroslav Vostrý vytvořil Dubrovnickou komedii na podkladě hned čtyř her: *Mada*, *Starac Klimoje*, *Pijer Muzuvijer* a *Ljubovnici*¹³⁶. Je to tedy jakási mozaika, hra poslepovaná z řady výstupů, nápadů a charakterů. Na jedné straně máme velmi bohatý děj, doslova nabitý akcemi a nečekanými zvraty, na druhé straně tolik zápletek bohužel ve výsledku přináší zmatek a nepřehlednost. Tato komedie nemá větší literární ani společenskou cenu a jejím hlavním smyslem je zábava, byť místy poněkud jednoduchá a obhroublá¹³⁷.

Přesto si můžeme ukázat některé prvky typické pro komedie 16. a 17. století a naopak věci, které se od tradiční komedie nebo od smješnice liší.

Jak je to běžné, tento typ hry se vysmívá lidským vlastnostem jako hloupost nebo chamtivost. Dubrovnická komedie se odehrává na prostranství mezi třemi domy a je klasicky rozdělena do tří dějství, ale její děj se nevejde do 24 hodin, nýbrž do tří dnů. Vedle již známých postav lakomých pánů, zamilovaných mladíků, krásných dívek, kurtizán, sluhů a služek se zde vyskytuje také manželský pár Chtivica a Namazanič, který jako by zapadal spíše do současnosti - hospodský povaleč a nevěrná žena: „*Když jsem se bez tebe musela obejít u pece, obejdu se i v posteli! Ožralo!*“ (Vostrý 1981: 47). Také postavy sluhů jsou pojaty moderněji, mezi nimi a jejich pány je spíše kamarádský vztah. Intrigalo je označován jako „nájemný zařizovatel“.

„Intrigalo: ... Já nejsem zloděj! Já jsem zařizovatel!

Pijero: Prosím tě, okrádáš lidi stejně, ať tomu říkáš, jak chceš. Důležité není, co jsi, ale co děláš!

¹³⁶ První dvě objeveny v roce 1938, Ljubavnici nalezeni v roce 1921 a Pijer Muzuvijer o rok později

¹³⁷ Typickým příkladem je scéna, v níž Žravko valí Pankracia v sudu:

„Pankracio: Ne, ne, já to nevydržím, au, au, proboha, to je bolest. Až se mně chce z toho to...

Žravko: Ne, ne, to teď nemůžeš!

Pankracio: Ne, ne, to už nejde, mně se chce obojí!

Žravko: Tak ty myslíš - ale už tam skoro jsme!

Pankracio: Je - je - teď už je pozdě.“ (Vostrý 1981: 75)

Intrigalo: Kdepak, hochu, důležité není, co děláš, ale co jsi - úřední označení - zařazení - prostě titul!

Pijero: No jo. Dobře. Tak nám to prostě pomůžeš zařídit.

Intrigalo: No, zařídit, to bych snad mohl. Ale má to háček! Jestli si nemám připadat jako zloděj, ale jako zařizovatel, tak mi to musíte zaplatit." (Vostrý 1981: 65)

V Dubrovnické komedii nalezneme i prvky jazykové komiky. Je to např. využívání cizích jazyků, hlavně latinských citátů, jež se objevují v řeči studenta Fabricia: „*Noli me tangere! (...) Ave Caesar, morituri te salutant...*” (Vostrý 1981: 61). Svou vzdělanost Fabricio dává najevo také užíváním cizích slov (eminentní organický zájem, irelevantní, pekuniární...). Když se Pijero převleče za perského obchodníka, napodobuje i perštinu: „*Amtari fujjára nagír tadyten finšír ilál tiqá. Fidžra fa!*” (Vostrý 1981: 25). Jazyková komika se ale projevuje spíš užíváním obecné češtiny, nadávek¹³⁸ a dvojsmyslů:

„Petruša: No ja ti dám, neboj se. Když se tak trápíš.

Žravko: Dáš mi? Ach moje milovaná! Tak pojd' honem!

Petruša: Počkej, počkej, ja myslela, že chceš najíst." (Vostrý 1981: 18)

„Pankracio: Heled' se, to se můžeš vytáčet, jak chceš! A já už se posratá... (Řve) Chtěl jsem říct postarám..." (Vostrý 1981: 22). Podobný humor najdeme i v písních, které zpívají Namazanič a Žravko.

Obvyklé jsou i různé převleky a situace, v nichž si postavy ubližují a dělají si naschvály. Velkou roli hraje i erotika, tady poměrně otevřená. Co se naopak vymyká, to je absence závěrečného výstupu, v němž přijdou všichni na scénu a naráz vyřeší všechny vztahy. Nejprve se dozvídáme o svatbách Pijera s Margaritou a Lucije s Fabriciem a až později se urovná i poměr Petruši a jejích dvou ctitelů.

¹³⁸ v textu se to hemží blbci, voly, pitomci, dobytky a prasaty; také se často používají slova a tvary z obecné češtiny: dyť, všim, akorát, bodet, navlík...

3.3.3 *Dubrovnická komedie na českých scénách*

Tato hra zpracovaná Jaroslavem Vostrým byla inscenována celkem čtyřikrát¹³⁹ a pokaždé se dočkala spíš negativního hodnocení. O představení v Olomouci si můžeme přečíst, že jeho zhlédnutí divákovi nepřináší žádné kulturní obohacení a je jakž takž stravitelné jen díky tomu, že má rytmus a švih. Tuto pestrost a spád naopak v Brně kritizují a pod jejich maskou vidí křiklavost, překotnost a podbízivost. Méně by v tomto případě bylo více. Herecké výkony, hudba, masky ani scéna nejsou skloubeny v jeden celek a všeobecně jde spíš o hrubší komediální zábavu.

¹³⁹ Premiéry: 18.února 1979 v Olomouci (složka č. 12699 v DÚ), 7.června 1980 na Kladně (složka č. 13455 v DÚ), 10.března 1982 v Divadle FXŠ v Liberci (složka č. 14712 v DÚ) a v témže roce také v Satirickém divadle Večerní Brno (složka č. 14422 v DÚ).

Závěr

Chorvatské renesanční drama na českých scénách zastupuje především nejznámější komedie Marina Držiče *Dundo Maroje*. Odbyla si premiéru celkem sedmnáctkrát, naposledy bohužel již v roce 1991, a to ve čtyřech značně rozdílných podobách.

Je to především klasická činoherní komedie, jež vychází z Fotezovy úpravy původní Držičovy verze a jejího přiblížení současnému divákovi. Tuto adaptaci přeložil Jaroslav Urban a dále upravil Jiří Kolář a diváci ji měli možnost zhlédnout v Národním divadle v Praze, v Táboře, Plzni, Hradci Králové, Zlíně a Varnsdorfu. V Těšíně a Olomouci ze stejné verze vytvořili hudební komedie. Nejoblíbenější se pak stala verze muzikálu. Vycházela rovněž z Fotezovy úpravy a překladu Urbana a Koláře, který byl ovšem mírně upraven. Hudbu připojili Malásek a Bažant, texty písní dodal Ivo Fischer. Tuto podobu využilo hned sedm divadel: Mahenovo divadlo v roce 1968, Divadlo Komedie, DISK, divadlo v Kolíně, v Pardubicích, v Českých Budějovicích a v Opavě. Po původní, tedy Fotezem nezkrácené verzi sáhla dvě brněnská divadla, Divadlo Bratří Mrštíků a Mahenovo divadlo v roce 1989. Každé z nich využilo jiný překlad. Právě kromě těchto dvou inscenací, jimž byla vytýkána přílišná složitost, se ostatní představení dočkala velkého ohlasu u publika i kritiky.

Na českých scénách se objevily dvě další hry, jež mají v názvu slovo „dubrovnická“: *Dubrovnická maškaráda* (Fotezova komedie vycházející ze dvou chorvatských anonymních komedií, tzv. smješnic, v originále nazvaná *Starac Klimoje*) a *Dubrovnická komedie* (hra Jaroslava Vostrého, vycházející hned ze čtyř smješnic). První z nich měla premiéru dvakrát, druhá čtyřikrát. Zdaleka se však v tisku nedočkaly tak kladného hodnocení jako *Dundo Maroje*.

Tyto hry byly nejspíš uvedeny jako ukázka tvorby nám blízkého, slovanského národa, žijícího navíc v podobném společenském a politickém systému. Velmi důležitým faktorem při výběru byly jistě společné prvky těchto charakterových komedií s antickým divadlem

nebo s pozdějšími dramaty Shakespeara či Goldoniho, jež byly mezi československými diváky velmi oblíbené. O jejich významu v rámci divadelní sezóny svědčí nejen většinou pozitivně laděné novinové pozvánky, fotografie a články, ale také skvělá herecká obsazení v hlavních rolích těchto her.

Chorvatské, a to především dubrovnické drama v té podobě, v níž jsme si je ukázali, bylo mezi slovanskými literaturami unikum. Nezobrazovalo náboženské výjevy, nýbrž městské prostředí obchodníků, lékařů, studentů, hospodských, prostitutek a vypočítavých darebáků, kteří řeší problémy s láskou, penězi, dobrým jídlem - a především sami se sebou. Takové drama bylo českým publikem i ve 20. století jistě vnímáno kladně, neboť přinášelo lidovou zábavu srozumitelnou pro každého. Někoho potěšila místy obhroublá zábava, jiného duchaplný humor a místní i dobové reálie. Chorvatské prostředí je českému poměrně blízké, ale přesto se divák něco nového dozvěděl, mohl si poslechnout balkánskou hudbu, případně popřemýšlet nad složitou jazykovou komikou. Postavy, jež v komediích vystupovaly, představovaly obecné typy lidí se zcela běžnými vlastnostmi, starostmi a vztahy k ostatním. Hry také ukazovaly události, které se mohou dodnes přihodit. Každý v nich tak mohl najít pobavení i poučení. Je škoda, že se tyto hry na našich jevištích naposledy objevily téměř před dvaceti lety.

Domnívám se, že tato problematika by si zasloužila i podrobnější výzkum, především z komparativního hlediska.

Seznam použité literatury

- Benetović, M.: 1965 - *Hvarkinja*. Záhřeb: Zora-Matica hrvatska.
- Držić, M.: 1958 - *Dundo Maroje*. 1. úprava M. Fotez, přel. J. Urban, 2. úprava Jiří Kolář.
- Držić, M.: 1939 - *Dundo Maroje: Komediya u tri čina*. Záhřeb: Slavenska knjižara, úprava M. Fotez.
- Držić, M.: 1974 - *Dundo Maroje: Komediya u pet činova*. Bělehrad: Rad
- Fotez, M. (ed.): 1959 - *Dubrovnická maškaráda*. Přel. I. Wenigová. Praha: Dilia.
- Fotez, M. (ed.): 1954 - *Starac Klimoje: Karnevalska komediya u tri čina*. Záhřeb
- Ljubovnici*. In: 1967 - *Komediye 17. i 18. stoljeća*. Záhřeb: Zora-Matica hrvatska, str. 29-83
- Mada*. In: 1967 - *Komediye 17. i 18. stoljeća*. Záhřeb: Zora-Matica hrvatska, str. 153-201
- Nalješković, N.: *Komediya sedma*. In: 1965 - *Nalješković, Benetović, Palmotić*. Záhřeb: Zora-Matica hrvatska.
- Vostrý, J.: 1981 - *Dubrovnická komedie*. Praha: Dilia.
- Batušić, N., Fališevac, D. a kol.: 2008 - *Putovima kanonizacije. Zbornik radova o Marinu Držiću (1508 - 2008)*. Záhřeb: HAZU.
- Bělíček, P.: 2009 - *Dějiny literární estetiky*. Praha: Urania.
- Bogišić, R.: Martin Benetović. In: 1965 - *Nalješković, Benetović, Palmotić*. Záhřeb: Zora-Matica hrvatska, str. 121-134.
- Bogišić, R.: Nikola Nalješković. In: 1965 - *Nalješković, Benetović, Palmotić*. Záhřeb: Zora - Matica hrvatska, str. 7-16.
- Bogišić, V. a kol.: 2009 - *Leksikon Marina Držića*. Záhřeb: Leksikografski závod Miroslav Krleža.
- Cindrić, P.: 1960 - *Hrvatski i srpski teatar*. Záhřeb: Lykos.
- Dorovský, I.: 2004 - *Recepce literatury jižních Slovanů u nás*. Brno: Albert.
- Fališevac, D.: 2007 - *Struktura i funkcija hrvatskih crkvenih*

prikazanja. In: *Stari pisci hrvatski i njihove poetike*. Záhřeb: Hrvatska sveučilišna naklada, str. 63-75.

Fisković, I. a kol.: 1991 - *Likovna kultura Dubrovnika 15. i 16. stoljeća*. Záhřeb: Muzejsko galerijski cetar.

Fotez, M.: 1974 - *Putovanja s Dundom Marojom*. Dubrovník: Dubrovačke ljetne igre.

Fotez, M.: Hrvatske komedije 17. i 18. stoljeća. In: 1967 - *Komedije 17. i 18. stoljeća*. Záhřeb: Zora-Matica hrvatska, str. 5-28.

Frangeš, I.: 1978 - *Povijest hrvatske književnosti*. Záhřeb: Nakladni zavod Matice hrvatske.

Goldstein, I.: 2003 - *Hrvatska povijest*. Záhřeb: Novi Liber.

Kolektiv autorů: 1998 - *Dějiny jihoslovanských zemí*. Praha: NLN.

Kratochvíl, K.: 1987 - *Ze světa komedie dell'arte*. Praha: Panorama.

Marsić, V.: 1997 - *Kazališta od renesanse do Hrvatskog narodnog preporoda*. Záhřeb: Školjska knjiga.

Mráz, V.: 1997 - *Dějiny výtvarné kultury 2*. Praha: Idea Servis.

Pavis, P.: 2003 - *Divadelní slovník*. Praha: DÚ.

Pelán, J. a kol.: 2004 - *Slovník italských spisovatelů*. Praha: Libri.

Pokorný, J.: 1956 - Průkopník nové doby. In: Niccolò Machiavelli: *Mandragora. Belfagor*. Praha: SNKLHU.

Rychlík, J., Perenčvić, M.: 2007 - *Dějiny Chorvatska*. Praha: NLN. *Scénografie 1/78*. Praha: DÚ.

Stipčević, S.: 2004 - *Dubrovačke studije*. Bělehrad: závod za udžbenike i nastavna sredstva.

Sypher, W.: 1971 - *Od renesance k baroku*. Praha: Odeon.

Wollman, F.: 1930 - *Dramatika slovanského jihu*. Praha: Orbis.

Wollman, F.: 1928 - *Slovesnost Slovanů*. Praha: Vesmír.

Prameny

- Složka DÚ č. 54 (program a 8 novinových článků)
Složka DÚ č. 918 (2 programy a 4 novinové články)
Složka DÚ č. 1518 (5 novinových článků)
Složka DÚ č. 3372 (5 novinových článků)
Složka DÚ č. 3374 (3 novinové články)
Složka DÚ č. 3554 (program a 1 novinový článek)
Složka DÚ č. 3793 (program)
Složka DÚ č. 5088 (program a Zpráva ze služební cesty)
Složka DÚ č. 5083 (2 novinové články)
Složka DÚ č. 5302 (program, 3 novinové články a Zpráva ze služební cesty)
Složka DÚ č. 5309 (program a 6 novinových článků)
Složka DÚ č. 5310 (program a 4 novinové články)
Složka DÚ č. 7603 (program a 2 novinové články)
Složka DÚ č. 10358 (program a 2 novinové články)
Složka DÚ č. 10359 (program, 9 novinových článků a plakát)
Složka DÚ č. 12699 (program, pozvánka a 5 novinových článků)
Složka DÚ č. 13455 (program a pozvánka)
Složka DÚ č. 13913 (program)
Složka DÚ č. 14422 (plakát a 5 novinových článků)
Složka DÚ č. 14712 (program, pozvánka, plakát, 1 novinový článek)
Složka DÚ č. 19363 (program a 3 novinové články)
Složka DÚ č. 20591 (program a 2 novinové články)

Složka Archivu ND se signaturou Č212h, obsahující dokumenty a fotografie ke hře *Dundo Maroje*

http://www.nohavica.cz/cz/tvorba/archiv/na_dvore_divadla/na_dvore_divadla.htm (accesed 26.4.2010)

<http://www.otacivehlediste.cz/repertoar/porad.html?qid=399>
(accesed 26.4.2010)

Přílohy

I. Režisér Bojan Stupica mezi herci - poskytl Archiv ND v Praze

II. Pomet a Hugo Tudeško - poskytl Archiv ND v Praze

III. Hromadná scéna - poskytl Archiv ND v Praze

IV. Mira Stupica jako Petruněla - poskytl Archiv ND v Praze

V. Hromadná scéna - poskytl Archiv MD Zlín

VI. Hromadná scéna - poskytl Archiv MD Zlín

VII. Pomet a Petruněla - poskytl Archiv DISKu

VIII. Hromadná scéna - poskytl Archiv DISKu

IX. Hromadná scéna - Český Těšín

(http://www.nohavica.cz/cz/tvorba/archiv/na_dvore_divadla/na_dvore_divadla.htm)

X. Hromadná scéna - České Budějovice

(<http://www.otacivehlediste.cz/repertoar/porad.html?qid=399>)

XI. článek Smutné úvahy nad jednou veselohrou (DÚ: 20591)

XII. článek Držic à la muzikál (DÚ: 54)

XIII. článek Dundo Maroje nejen jako komedie (DÚ: 19363)

XIV. článek Komedie neznámých autorů (DÚ: 1518)

XV. článek Pomet moralizující (DÚ: 5083)

XVI. článek Podtlak živelnosti a touhy (DÚ: 10359)

I.



II.



III.



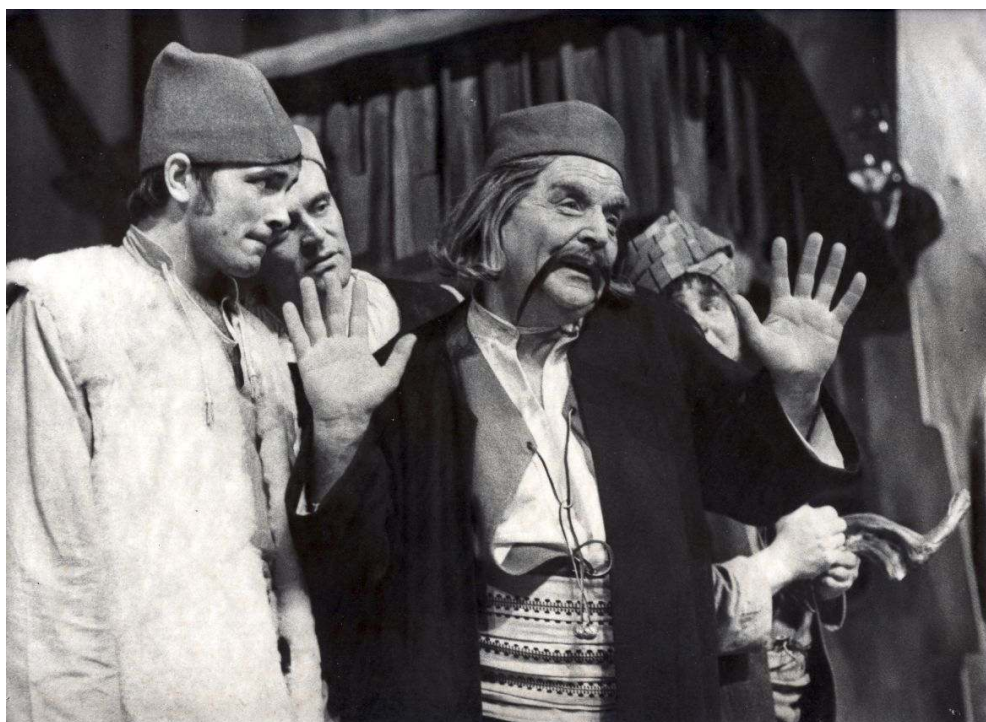
IV.



V.



VI.



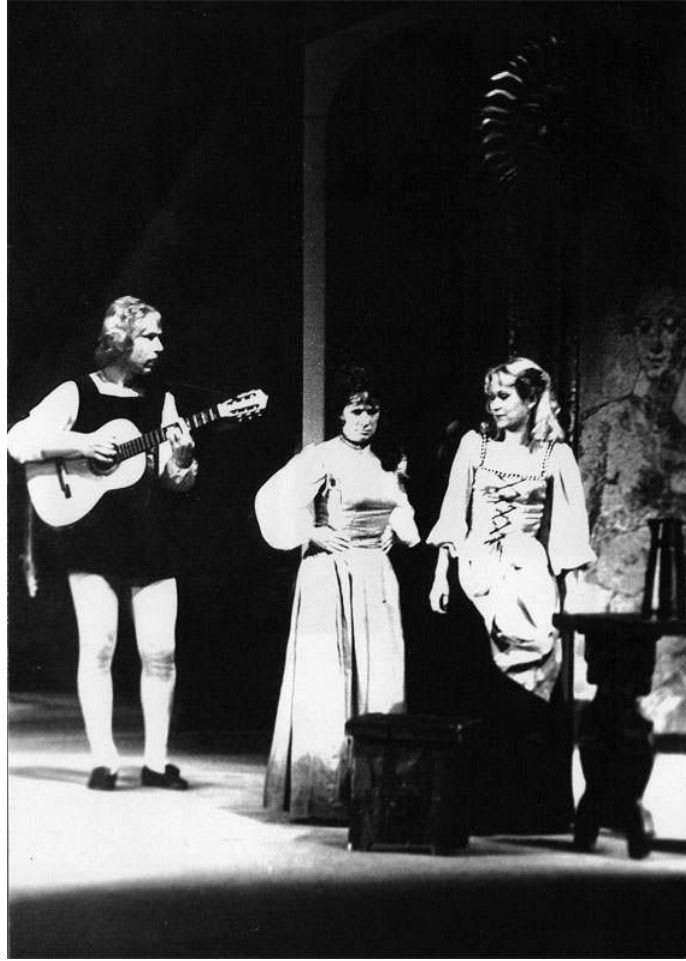
VII.



VIII.



IX.



X.



Smutné úvahy nad jednou veselohrou

Příběh dubrovnického kmotra Maroje, kterému se podařilo v Římě s pomocí chytrého sluhu Pometa napájit a snad i napravit nezvedeného synáčka Mara, je dnes určitě nejznámější jihoslovanskou renesanční komedií. Její autor, básník a dramatik, ale – pro atmosféru 16. století příznačné – také dobrodruh, kněz a politik Marin Držić v ní šťastně rozvíjí nejlepší zápletková schémata antických frašek a v mnohém předjímá o půl století mladšího Shakespeara. Na našich jevištích se Dundo Maroje usazuje v roce 1957, kdy ho v pražském Národním divadle nezapomenutelně inscenoval jihoslovanský režisér Bojan Stupica s Ladislavem Peškem jako skvělým Pometem. Komédie se záhy dočkala i celé řady mimopražských nastudování a to pod nejrůznějšími názvy, jako Dobrodružství v Římě, Lišák Pomet, Dál, zpíváme dál anebo **VIVA LA ROMA.**

Pod tímto širokým označením ji nyní uvádí také Jihočeské divadlo v Českých Budějovicích. Pro inscenaci si zvolilo úpravu z roku 1968 (chabá dramaturgická paměť ji v programu označuje mylně za první uvedení textu u nás vůbec). Je to adaptace zdařilá a stále živá. Obobacuje překlad Jaroslava Urbana a Jiřího Koláře o písničky Jiřího Bařanta a Jiřího Malásky na texty Ivo Fischera, které mění renesanční frašku v hudební komedii a jejich melodie si pobrukuje ještě cestou z divadla.

Roman Meluzín, který v Budějovicích Viva la Roma inscenoval, patří mezi ty mladé režiséry, pro něž je charakteristická snaha po hledání nových, protikladných významů dramatické předlohy, často i za cenu rozbití původního smyslu či tvaru. V případě Držićovy hry však tento záměr nevyšel. Atmosféra rozmarné komedie zmizela, ale nebyla vlastně ničím nahrazena. Už pohled na vyprázdněnou, černou scénu, v níž bůhvíproč třel jen opráskaná vana na kolečkách a dvoukřídlová skříň,

používaná jako vchod, nenavodí nic – natož náměstí renesančního Říma. Stejně »zapůsobí« i hadrický fundus kostýmů. Ani historicky, ani modernisticky neodráží nezbytné dělení figur na pány a sluhy, na Římany a »krajany« z Dalmácie.

Výtvarné provizorium Jana Toboly nijak nezdůvodní úvod představení, poukazující na současnou krizi divadla. Naopak. Je to první z mnoha rádozby aktuálních předavků, které se snaží vylepšit předem zmrazenou zábavu. Někdy je to levné a málo vkusné vtipkování ve stylu pivovarských kabaretů, jindy – když dojde až k narážkám na pány Komárka a Klause – to nabývá nepřijemnou pachutí nechtěné rejpasovosti. A když se jako gag při představování přichozích z Dubrovniku vytáhne samopal, ocitne se inscenace za hranicemi taktu.

Rozpaky budí také většina hereckých výkonů – jsou buď šedivě nezajímavé, nebo trapně přehrávané. Očíte se z nich vymyká Pomet Romana Nevěčného. Zdá se, že

není obvyklý »lišák«, sympatický a milý uličník. Je to skutečný darebák, který musí přežít ve světě, v němž »zlodějci ovládli svět a dobřáku se těžko žije«, jak říká. Zajímavá koncepce ústřední role hry napovídá cosi o původních záměrech celého představení, které však jinde nejsou patrná. Nevěčného výkon vysoko převyšuje své okolí a zasloužil by si lepší inscenaci, která by...

Mé rozpaky při sledování budějovického Držiće náhle přerušila živá vzpomínka – na prejzové střechy bělokamenného Dubrovnicka se snáší vlahá letní noc, vzduchem voní slanost Jadrana a sladkost buganviliových květů a na dlažbě Gunduličova náměstí, přeplněného publikem, se pod širým nebem hraje právě Dundo Maroje. Je to zlatý hřeb každoročních Dubrovnických letních her, na které se sjíždějí diváci z celého světa... Neříká to ještě tak dávno, ale při pohledu na každodenní televizní zpravodajství už to zní jenom jako nesku-tečný sen. (vš)

20. 5. 1993

ZN r. 3 č. 9 13. 1. 1993 s. 6

Maria Držić má své trvalé místo mezi nejvýznamnějšími představiteli jhu-slovanckých literatur; přestože jeho tvůrčí dráha se uzavřela před celými čtyřmi stoletími, dramatické dílo, které zanechal, dodnes nazývá z jejího jména v jeho vlasti, ale ani za jejími hranicemi. Z Držićových hraček a komedií, v nichž tak výrazně upodobil lidové typy s jejich slabými i světlými stránkami, zejména **DUNO MÁROJE** si nepřestává zachovávat grávo na život i na smrtelné scéně.

Zivotnost této komedie znovu prokazuje i její současná inscenace v Divadle komedie, které ji v překladu **J. Ševana a J. Kotěra** uvádí pod titulem **LISAK POMET**. (kterýmto názvem nejenže se siri-kuje pozornost na chytráckého sluhu jako hlavního aktéra hry, ale zároveň je jím podtržena i Držićova spřízněnost s Plautem; jak si přitom nepochybně na Esténa Pseudola...) Úprava Městských divadel pražských vychází ze zpracování Marka Foteze, který původní text podrobil důkladné revizi, avšak jde ještě dál: připsáním 14 písňových vložek a vsunutím tanečních scén, v nichž rozšířený baletní soubor v choreo-grafii **J. Konička** dostává mož- nost představitelkou rozmanitou tím- skou zlatou mládež, poslušnou

žánr hry až do oblasti hudební komedie.

Důležitě poznamenat, že předlo- ka se tomuto posunu nikterak ne- vzdírá, ba dokonce že je jí to v největším případě ku prospěchu. A to tím spíš, že písňových textů se sjal autor takové invence a

svou barvitost (k čemuž nemálo přispívá šťastně řešená scéna Z. Pavla s panoramatickým quasi dřevorytem Říma, do něhož se stavebnicovitě vysouvají průčelí Lauřina domu a protilehlé krčmy, i kostýmy A. Weniga), má svůj rytmus i patřičnou dynamiku.

Pometa jako hybnou páku hry, ale i pro Pometa jako komentáto- ra a glosátora děje. Právě tak jako on i J. Drbohlavová ve své Petroně osvědčuje mrštnost ja- zyka i pohybu a schopnost plo- krevně vykreslit postavu, takže z nich vzniká opravdu povedená a

Držić à la muzikál

takových zkušeností, jaké má prá- vě v tomto žánru Ivo Fischer. Jeho chytré, postické a vtipné tex- ty, maximálně vycházející a iš- žící z náslady jednotlivých výstu- pů i z ducha hry jako celku, zhuštinila autorská dvojice J. Bažant a J. Malásek (a instru- mentovali J. Fech), jimž rozhod- ně neupřeme ani smysl pro potře- by hudebního divadla na straně jedné, na druhé straně pak cit pro to, že interprety jednotlivých písní nejsou ve většině zpěváci, nýbrž herci.

Také hostující režisér Pávek Křemký způsobem, jakým libreto inscenoval, prokazuje, že dovede vyhovět požadavkům hudebně zá- bavné podívaně. Inscenace má

Zpětní a taneční vložky se ves- mäs daří do děje zapojit zcela lo- gicky, třebaže ne vždy to vychá- zí tak ideálně jako v milosté scéně Pometa a Petruněly (s pís- ní VÍŠ, co by mě srdce chtělo), která patří z celé hry k nejlep- ším. Režie usiluje o neustálou ži- vost, vzruch, pohyb (neváhá na- příklad k tomu využít dvou svis- lých tyčí, na nichž se mladí her- ci pokoušejí o produkce bezmála artistické), nechýbí tu řada vtip- ných nápadů.

Z jednotlivých postav upoutává především už zmíněná dvojice — Pometa a Petruněla. V. Postránek- ký dokonale využívá příležitosti, jaké mu poskytuje titulní role, a nachází vhodné polohy pro svého

vzájemně dobře se doplňující dvo- jice. J. Beyvl tu s gstem vytváří jakoby jemu na tělo napsaný typ budořbo venkovana, jenž přiché- zí zachraňovat peníze rozhazo- vané nezdárným synem (P. Kost- ka) Také výkony dalších před- stavitelů vesměs zdařile zapadají do celkového kontextu, v němž zbývá už jen rytmicky zpřesnit interpretaci některých písní s or- chestrem (pad taktovkou J. Sme- tany). (ved)



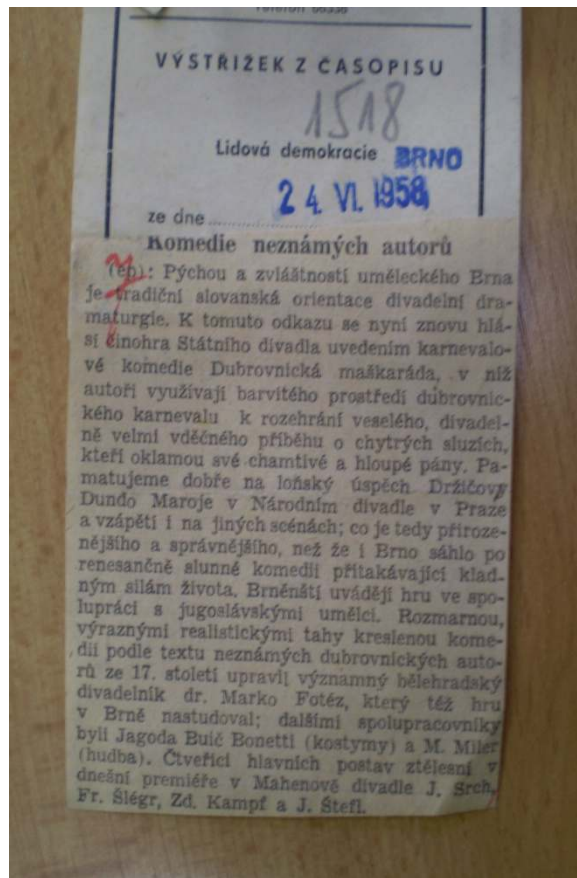
UTERY

20. V. 69





XIV.



XV.

POMET MORALIZUJÍCÍ

Druhou premiérou Východočeského divadla v Pardubicích je Lisák Pomet jugosávského autora Marina Držiča, kterou soubor uvádí v úpravě Městských divadel pražských jako hudební komedii. Marinem Držičem vrcholí tzv. dalmatsko-dubrovnická tvorba 16. století. Autor napsal dvě hry s velmi blízkým námětem. První, která se nezachovala, se jmenuje Pomet, druhá, která je jejím volným pokračováním, Dundo Maroje. Upravovatelé však nahradili původní název Dundo Maroje názvem Lisák Pomet, podle hlavní postavy, sluhu Pometu (i když tím poněkud popletli historická fakta). Držičova hra vykazuje značné vlivy plautovské komedie, ovšem již v její italizující podobě. Jsou zde typické figury — mladý marnotratník, podváděný otec, dvojice sluhů — kolombina a harlekýn atd. Autor má však smysl pro vybudování složitých zápletek a pro překvapivou polotu. V očigivně se uplatňuje v postavách Kotoranů jejich nářečí, které kontrastuje s italským prostředím hry a je zdrojem mnoha stvůrek.

více soustřeďuje na moralizaci, sentence o smyslu života, než na vlastní zápletku. Somešovo herectví tihne k intelektualizaci projevu a proto je ma druhá rovina hry bližší. Tím inscenace trochu ztrácí hlavní spiritus agens a do popředí vystupují další — v podstatě vedlejší postavy. V představení je mnoho relativně dobrých výkonů. To tehdy, posuzujeme-li je samy o sobě, bez ohledu na styl celku. Každá z nich představuje jinou stylovou rovinu s hlediska herectví, které jí utváří. Vedle jemné stylizace tu je naturalistická poloha, vedle přesně citěné nadsázky tu je uzemňující popis. Mimo Pometu dominují představení dva výkony, které souznějí s režisérovým záměrem. Eva Jelínková jako služebná Petruhela hraje s maximální vitalitou, ale také s kázní s přesným rozvržením prostředků. Petruhela nazýváva pomocí oním stereotypem, figurou italskoplautovské komedie se schématickými rysy, ale herečka na

podává v druhém plánu obraz společnosti s její nespravedlností, falši, takže smrtelný konec komedie nepostrádá na příchutí hořkosti.

Režisér Pavel Římský j. h. inscenuje úpravu Držiča ve dvou základních rovinách. První z nich sleduje v podstatě zápletku a její lokalizaci. Scéna hostujícího Zdeňka Pavla je sestavena z řady rovných stěn, různě saskupených a pohyblivých, která jako koberec pokrývá pohled na Řím, provedený technikou připomínající lavírovanou kresbu. Jednotný barevný tón celku dává vyniknout ostrým barevným kontrastům kostýmů, které ostře odlišují jednotlivé typy komedie. Do děje jsou vsazeny baletní vložky, které jako by sem zanášely atmosféru karnevalové maskeraty s její erotickou frivolitou. (O baletu lze hovořit jako spíše o záměrech choreografky Olgy Motyčkové, než jako o konečné realizaci, která naráží, zejména v pánské části souboru, na neprofesionální externích sil.) Druhá rovina jsou především úvahy sluhu Pometu o světě, o lidech dobrých a zlotřilých a o smyslu lidského konání. Tady se obráží Držičovo vidění společnosti, která přestala být dávno oním slunným ideálem dobra a krásy. Sluha Pomet je však i hlavní páskou roviny první, kterou sám vlastně vytváří tím, jak osnuje a řeší celou zápletku. Jaroslav Someš v titulní roli se

něho obrazu prostého člověka. Jarмила Derková v roli římské kurtizány je příkladem pro střizlivou stylizaci, která umožňuje citlivě akceptovat pointu situace.

Vladimír Ptáček jako mladý šlechtic Hugo rozvinul způsob přesně volené nadsázky, který známe již z několika rolí minulé sezóny. Lubomír Polách dokázal zachovat pro hru tak důležitý lokální kolorit v postavě dubrovnického kupce Dunda Maroje.

Východočeské divadlo svou druhou premiérou jasně napovídá, že v této sezóně bude pokračovat v cestě za hudební komedii. Inszenace potvrzuje to, co již bylo několikrát řečeno — je zde mnoho vnitřních omezení především ve slozce pěvecké, baletní). Předností, kterou třeba ocenit, je volba hodnotné předlohy, která jediné může být základem dobrého díla.

PETR PRŮSA

PODTLAK ŽIVELNOSTI A TOUHY

Děky družbě Divadla Královské akademie se zářivě odvolává Gavella mále brněnský divák zhlédnout od 23. dubna vybranou dobrou komediální Marinu Deždu Kmotr Maroje. Patří mezi hry podobné commedi dell'arte, která vznikaly ve přelomu živelnosti a touhy po bujně herecké improvizaci. I z pověsti, která během DRM nedovoli naordinovat ani hostující režisér Gavella Dimo Radojevič. A bez nich jsou hry samotného záplata, její rozvolnění, obvyklé a vzrušivé postavy. Režisér sáhl po prvotní verzi hry převodem textu náš čas při představení nezajímá, spíše nás nudí jeho mnohobitovností, není-li maskována vynalézavými a překvapivými hereckými akcemi, neboť bujná improvizovaná komedie se mání v konverzaci s bez soudu před-
ložky. Kromě toho je v textu posucháno pro každého (a všude neduh-
rovnice) diváka snad poněkud více rapik v etich (psychic) než by stačila k nastínění katastrofy. V tomto směru bychom mohli pouhy-
bovat i o vřadnosti děje, zvoleného Drago Tacinau pro scénou říms-
ských uliček.

Kde se zaměřila na zpracování jednolitých vstupů, která však
nasazují v plynu estak. Gdátovny hnočnými
misty samy nakonec zhoraly nepřehledně. Rytmy
inscenace je málo proměnlivý, bez odvážné
gradace a mír hlubokého vředu. Ne jektí je
simulován shan a spoch. příběh se však sone ho-
přadu jen velmi zvolna. Atmosféra nevývání ani
divadelní vřavky, kontěky, rozetost a rozve-
nost, kontakty a publikum vyznívali spíše strojeně než optimis-
dů se snad jen v monozích Evy Gdátová (Parvois) a Jilba Tomka
(Tomat), kteří jinak, zatímci předtím, namohou **spíše** **spíše** **spíše**
jiných protějšky v halských komediích. I ostatní herecká vřava
lin postředií grotesknost a nevýjnost komediálně přílep-
nou pohnou formou reprodukt textu. Postavy mají po jedné vlast-
nosti, což je pro podobná dramata podstatou sine qua non této
zkratky však nedostly specifitějších podob, jejich vřavnost
řování v rámci struktury celku není zcela šťastné. Hlavní postavy
nějou tak plasticky a strhující, aby opoutaly a vedly diváka po-
zornost po celý večer: do popředí vystupují hlavně vřiví frekvenc
svého (máns v promluvě) a delší dobu strážnou na scéně. V na-
dávání kmotra Maroje (Komet) nestýsme ani tak život postavy jako
antová dramata a zvládnutě vřavové prostředí herecký. Slaba Rev-
Šlo (Adám) má hlad, jen aby usměrnil panova lábora, **spíše** **spíše**
herci operou. Ani Miloš (shoda (Moro) seneka vychodické z první
nevědomé role mladého, do jeho míry kladeho mlčivého. Popřek
(Varek) lativě usakuje a saba po sviti, to vta sba spíše vřiví efekta
hereckému a nkoil dramatičeskému. Hugo (Komas) je, **spíše** **spíše**
tizně Laura (Gardilová), kdy se však krměba skaze do jejího, je
divákova očekávání více, obdivující postavy a sbitím příleku do
vřavového nářku klappě po jejíto stejné jako **spíše** **spíše**
schojité postava v starobu (na vesmí inscenaci DRM) podobně má
necoujala ani žádná z dalších postav, vřivostech **spíše** **spíše**
mrtkovskými směti.

Takováto bezbary v plně představení pat-
divák **spíše** **spíše** **spíše**
cokil pro **spíše** **spíše** **spíše**
řekne o **spíše** **spíše** **spíše**