

narodu“. Odnosiła się też chociażby do kwestii cywilizacji czy modernizacji: (...) *polsko-czeska dyskusja na tematy cywilizacyjne, gdyby się nawet odbyła, z góry pozostawała skazana na klęskę. Jej uczestnicy używaliby tych samych pojęć: cywilizacja, modernizacja, mając na myśli całkowicie odmienne rozumienie ich znaczenia.*

Sosnowska pisze i o innych ludziach poddanych „galicyjskiej lekcji“. Są wśród nich m.in.: Karel Vladislav Zap czy Jan Pravoslav Koubek. Są Rusini – bracia Jakiw i Iwan Hołowaccy, obaj oddani sprawie odrodzenia rodzimego języka i kultury, ale wybierający w tym celu zupełnie inne drogi i w odmienny sposób określający rolę „polskości“ w procesie autodefiniowania. Biografie bohaterów *Innej Galicji* obrazują nie tylko trud jednostkowych poszukiwań i dylematów ideowych, ale kreślą szerszy plan, wyrażając całą złożoność procesu konfrontacji kultur w galicyjskim tyglu.

Naświetlając z różnych perspektyw problem złożonego dialogu międzykulturowego w Galicji, Danuta Sosnowska nie zapomina o Polakach, zwracając uwagę na trudne położenie, w jakim się znaleźli jako „kultura odrzucona“. Proces wyłaniania się nowej kultury spod dominacji innej, jak każdy moment „przecinania pępowin kultur“, bywa bolesny – stwierdza autorka. Bolesny nie tylko dla Rusinów, którzy wybrali drogę emancypacji. Był to proces nie mniej trudny dla samych Polaków, zmuszonych do oswojenia się z myślą, że ich własna kultura traci atrakcyjność i siłę przyciągania. Gdy weźmie się pod uwagę ów czynnik zawodu i rozczarowania samych Polaków, inaczej można spojrzeć również na wiele z polskich głosów w „sprawie ruskiej“, często tak surowo ocenianych przez „zewnątrznych“ obserwatorów.

Niebywałą zaletą *Innej Galicji* jest to, że posiadając wszelkie walory naukowej rzetelności, stanowi ona zarazem żywą i barwną opowieść, zasadzoną na motywie podróży przez Galicję. To wędrówka: przez galicyjskie przestrzenie, wyznaczana przez kolejne spotkania z bohaterami opowieści. Autorka zebrała niezwykle bogaty i różnorodny materiał źródłowy, na który składają się w dużej mierze dokumenty z epoki: korespondencja, publicystyka, kroniki, dzienniki podróży. Dzięki nim świat przywołany w *Innej Galicji* pulsuje życiem, nie tylko dzięki obecności w nim pełnowymiarowych postaci, ale pokazaniu samego świata idei jako zmiennej, pełnej paradoksów, zwrotów, przypadków tkanki, pozostającej w głębokiej łączności z życiem osób, które kształtowały ideowy pejzaż swoich czasów.

Sylwia Siedlecka

Slovinské drama dnes

Slovinské drama dnes. Větrné mlýny, Brno 2009.

Po výboru **čtyř** jihoslovanských dramatických textů *Jihoslovanská dramata* (bosenský, charvátský, makedonský a srbský), který vydala Společnost přátel jižních Slovanů v roce 2008, (překladatelsky se ze tří čtvrtin podílely mladé absolventky brněnské slavistiky a balkanistiky Ivana Dorovská, která je též spoluautorkou úvodního přehledu, a Oldřiška Čtvrtníčková) nyní máme po ruce výbor **pěti** divadelních her současných slovinských dramatiků (*Slovinské drama dnes*. Větrné mlýny, Brno 2009, nesprávně záměrně uvedeno 2006!). Dramata přeložili slovenisté nejmladší překladatelské generace, odchovanci brněn-

ské univerzity Libor Doležán, Petr Mainuš, Renata Mainušová a Zdeněk Rejda a slovenista Kamil Valšík z Prahy.

Podobný počin, doslova útok na dramaturgy českých divadel, je třeba jen uvítat. A to mj. proto, že se za posledních pětadvacet let z dramatické tvorby jižních Slovanů objevilo na českých scénách pouze několik her. To přirozeně zdaleka nemůže podat ucelenější obraz o tematické šíři, žánrové pestrosti, uměleckých hodnotách, dramatických tvarech, divadelním výrazu a tvůrčích postupech autorů současné bosenskohercegovské, černohorské, charvátské, makedonské, slovinské a srbské dramatiky.

Výbor současných slovinských dramát zahajuje jedno z posledních postmoderních dramát letošního sedmdesátiníka Dušana Jovanoviće (nar. 1939) *Exhibicionista* (2001), které bylo původně zamýšleno jako filmový scénář. D. Jovanović patří dnes ve Slovinsku (a do rozpadu jugoslávské federace také v bývalé Jugoslávii) k nejvýraznějším dramatikům a zároveň k nejoriginálnějším režisérům (nejen vlastních her), jehož díla (podobně jako dramata např. Andreje Hienga aj.) reprezentovala nové myšlenkové a tvarové tendence. Své schopnosti vyzkoušel D. Jovanović také v dalších oblastech dramatického umění. Počátkem šedesátých let začínal jednoaktovkami i tzv. postmoderní dramatikou fragmentů, poté se inspiroval světovým absurdním divadlem a napsal texty, jimiž vyjadřoval svůj protest proti ideologické manipulaci se společností i s jednotlivcem. V dramatických textech ze šedesátých až osmdesátých let zobrazil lidské osamění, sžíravou kritiku a ironii tepal nedostatky jugoslávského samosprávného systému, odhalil do té doby nedotknutelná témata spjatá s 2. světovou válkou a s následujícími lety aj. V devadesátých letech reagoval na tragickou občanskou válku na území bývalé Jugoslávie. V dramatických textech z posledního desetiletí *rehabilitoval intimitu a dramatické postavy zasadil do středu současné prázdnoty, která je však nabitá četnými vnějšími událostmi*.

Děj dramatu *Exhibicionista je umístěn do newyorského státního vězení a všechny postavy nesou angloamerická jména*. Drama je založeno na dialozích mezi hlavní postavou, jíž je obchodní makléř Fred Miller, který ukazuje své pohlavní orgány, sociální pracovníci, dvěma psychiatry a dozorcem. Jovanovićovo psychodrama nastoluje otázku postavení člověka ve společnosti, v níž je vše přísně vymezeno, stanoveno, co se sluší a co ne, kdo je psychicky i tělesně zdravý a kdo nikoli, odhaluje citová mrzačení a citovou prázdnotu a nejrozumnější druhy exhibicionismu a osobnostních deviací. Nakonec se ukáže, že exhibicionista je lepší, citově čistší a ušlechtlejší, než ti psychiatři a sociální pracovníci, kteří jej zavírají a pokoušejí se jej vychovávat a převychovávat. Drama nese četné znaky postmoderního textu: obhroublost výrazu, neúplnou charakteristiku postav, částečnou fragmentárnost, humor, ale také autorovu lásku k „ponížným“ a přehlíženým.

Evald Flisar (nar. 1945) patří k bilingvním slovinským autorům. Žije ve dvou socio-kulturních prostředích a píše slovinsky i anglicky. Do slovinského divadla a dramatu sice vstoupil již v roce 1973 dramatisací svého románu *Víření prachu*, definitivně se však v něm usadil koncem osmdesátých a počátkem devadesátých let minulého století. Děj jeho postmoderního dramatu *A co Leonardo* (1992) se podobně jako v Jančarově dramatu *Velký brilantní valčík* nebo ve Formanově *Letu nad kukaččím hnízdem* odehrává v neurologickém ústavu.

Pro recenzovaný výbor si překladatel K. Valšík vybral Flisarovu nejnovější hru *Nora Nora*. *Autorovi samozřejmě vůbec nešlo o to, napsat svou vlastní parafrázi slavného mistrovského díla Henrika Ibsena* (P. Pogorevcová). H. Ibsen posloužil Flisarovi pouze jako východisko k tomu, aby si ověřil, jak dalece existuje otázka sporu mezi mužským a žen-

ským pohledem na svět. E. Flisar netají, že si zvolil právě jméno Ibsenovy hrdinky a dalších postav. A to snad proto, že *Nora jako první požadovala rovnoprávnost mezi pohlavím a upozornila, že vztah není jen zamilovanost, nýbrž také bojiště*, – jak poznamenal sám autor.

Děj se rozvíjí v deseti obrazech v paralelním příběhu dvou dvojic našich současníků a odehrává se v *mešl'ansky zařízeném obývacím pokoji, v němž žijí dva páry současně tak, že nevědí jeden o druhém*. Drama je vystavěno na perfektních dialozích, v nichž se „obnažují“ charaktery postav, které vystupují ve dvou podobách, nejčastěji jako alter ego. Je v nich touha po skutečné lásce, hypochondrie i prázdnota. Na základě Slovníku nových slov se rozvíjí jazyková hra, hra s jazykem. Podle slovinských teatrologů Flisarovo drama poukazuje na to, že *současný svět je posedlý hmotnými statky a hravými novotami, které neřeší klišéované, falešné, tragické existenční situace*.

Autorka krátkých próz i rozhlasových her a moderních dramatických textů a také herečka Draga **Potočnjaková** (1958), která patří k střední generaci slovinských dramatiků, aktivně působila v letech bosenského válečného konfliktu mezi uprchlíky. Založila dokonce divadelní skupinu *Nenapravitelní optimisté neboli Divadlo uprchlíků*, v níž působila jako autorka, spoluautorka i jako herečka. Uměleckými prostředky protestovala proti hrůzám války, za což se jí dostalo mnoha domácích a mezinárodních uznání.

Náměty pro své dramatické texty čerpala z bosensko-kosovského prostředí. Kromě toho Potočnjaková pojednává ve svých hrách mj. o rodinných vztazích alkoholiků, o sebevraždách a jejich odrazu v rodině, o Romech a o rozpadu rodiny aj. Hra *Hluk, který dělají zvířata, je nesnesitelný* v recenzovaném výboru pojednává o šestnáctiletém mentálně retardovaném autistu Arminovi, který neumí mluvit a jemuž bezohlední vojáci před očima zastřelili rodiče a další příbuzné. Zůstala naživu pouze babička Azra, která se domnívá, že svému vnukovi rozumí. V nesmyslné válce padlo devatenáct jejích příbuzných. Chtěla by vnuka naučit mluvit. *Aspoň natolik, aby si našel ženu, to je jedno jakou, jen aby byla hodná, aby s ní měl děti...* Autorka obnažila veškerou krutost, nelidskost, zvířecnost a bezcitnost člověka ve válce.

Druhá rovina dramatického děje se odvíjí v Arminově duševním světě, v němž mj. rozmlouvá se svými mrtvými rodiči. A když pak zemře babička, mladý autista je vystaven absurdní krutostí světa a končí na psychiatrické klinice.

Téměř ve stejné době jako D. Potočnjaková vstoupil do světa slovinské a světové dramatiky její vrstevník Matjaž **Zupančič** (1959), který se postupně dostal na jednu z nejvyšších příček úspěšnosti. Než se však dostal k postmoderní a umělecky dokonalejší struktuře dramatického tvaru, prošel značně složitou cestu a čerpal z různých domácích (D. Smole) i zahraničních zdrojů (H. Pinter).

Existují okolnosti, za kterých se může každý člověk stát násilníkem, říká dvacetiletý student Miky, jedna ze čtyř postav Zupančičova dramatu *Vladimír* v recenzovaném výboru. Tato myšlenka by mohla sloužit jako motto nejen ke hře *Vladimír*, nýbrž téměř k celé Zupančičově dramatické tvorbě. Násilí páchané na jednotlivci i národním společenství je totiž jedním z ústředních témat Zupančičových dramatických textů. Tři mladí lidé, z nichž jedna je studentka, z finančních důvodů přijmou do podnájemnu postaršího bývalého hlídače Vladimíra, který se jim vetřel do přízně, postupně pronikl do jejich soukromí i do milostných vztahů, manipuloval s nimi tak, že se nakonec stal pánem jejich bytu a zcela si je podřídil. *Zprvu dobrosrdečný a zdánlivě neškodný muž se promění v dotěrně ochotného a stále více otcovského tyрана, jenž perfidně zneužívá poměry v domě a strategicky si při-*

svojuje stále více obytného prostoru. V závěru však mladá dvojice odhalí, kdo ve skutečnosti Vladimír je, vymaní se z jeho vlivu a zabijí ho. Psychické násilí se mění ve fyzické zúctování a celá situace se stává zcela bezvýhodnou a absurdní. Flisarova hra *vybízí k zamýšlení přímo tím, že její hlavní hrdina má skrznaskrz dobré úmysly, jež jsou ale samozřejmě v úplném rozporu s výsledky jeho činů* (P. Pogorevcová).

Podle slovinšské kritiky M. Zupančič rozvíjí tradici absurdního dramatu. Svět je v jeho textech rozdělen na pozorovatele, pronásledovatele, stíhače a nejrůznější protivníky a na jejich oběti.

Posledním autorem zastoupeným ve výboru je čtyřicetiletý režisér a dramatik Iztok Lovrič (1967). Představil se postmoderním textem *Limonáda* (1998). Již ve svých předcházejících komediích se Lovrič soustředil na některé všeobecně známé jevy v minulosti Slovinska i Jugoslávie (např. ve hře *Aféra Narvaný kufř*, 1994), na vzájemné vztahy národů a národností bezprostředně před rozpadem federace (*Balkan Santa Claus*, 1992). Často parodoval slovinskou politickou scénu a neprofesionální politiky. V experimentálním divadle *Glej* uvedl ve vlastní režii svou politickou komedii s prvky detektivky *Columbus, Schwarz a Capone* (1992) a komedie *Neurotický tanečník* (1993), *Elvis De Luxe* (1995) a *Safari* (1999).

Dramatický text *Limonáda* (jak do slovinštiny překládají žánr *soap opera*), v němž se pátrá po zmizelém obraze Mony Lisy, je zdařilou parodií na jamesbondovky (postava detektiva se jmenuje Janez Blond). Vystupují v něm policisté, policistky, zločinci i padouši, inspektor i hlídač v muzeu, dokonce také ruský mafián. Samotná Mona Lisa a poté též *referent pro zvláštní záležitosti a jiné problémy* označují jako prvotního viníka Leoparda da Vinci. Celá akce s vyvezením ukradeného obrazu Mony Lisy do Ameriky nakonec ztroskotá, protože se na letišti zjistí, že jeden ze zločinců ztratil pas. Janez Blond všechny tři padouchy zatkne a zabaví milion dolarů. Děj, který je rozvržen do patnácti obrazů, je značně rozřístěn, neboť se odehrává na mnoha místech. Je přitom prokládán a doprovázen hudbou a songy. V závěru se *vysoké míchá s nízkým, domácí se světovým a kriminálním s limonádovým*. Text výrazně charakterizuje hovorový jazyk plný nejhrušších vulgarismů. Kdybych parafrázoval slova kritika Jindřicha Černého, která napsal o jiné postmoderní hře, poznamenal bych totéž, že *v té postmoderní bramborače* jsem hledal *nějaké vnitřní vazby*, ale bohužel jsem nic neobjevil.

Výbor pěti slovinšských dramatických textů vítám jako (aspoň doufám) znamení obratu v poznávání tohoto literárního žánru, kterému nebyla u nás v posledním dvacetiletí věnována žádná pozornost ze strany překladatelů ani dramaturgů českých divadelních scén.

Užitečná je úvodní přehledná stať Petry Pogorevcové, v níž po stručném slovníkovém představení každého zastoupeného autora podává podrobnější analýzu a hodnocení jeho hry ve výboru. Kromě toho (snad trochu navíc) najde čtenář na vnitřních stranách přebalu nejzákladnější a nejobecnější biografické informace o autorech zastoupených ve výboru.

Každá z pěti přeložených her slovinských autorů je vizitkou toho, jak jejich překladatel ovládá jazyk originálu a jazyk, do něhož je text převeden. Svědčí o překladatelově odborné průpravě, překladatelské zkušenosti, důslednosti a odpovědnosti.

S čím se mladí a začínající (nejednou však i zkušení mistři) překladatelé ze slovanských jazyků do češtiny (slovenštiny) a naopak z češtiny (slovenštiny) do slovanských jazyků nejčastěji potýkají, je homonymie, slovesné a předložkové vazby a neosobní vyja-

dřování, které je v jihoslovanských jazycích často v druhé osobě jednotného čísla, např. *Jediný způsob jak překonáš jeho vztek, je, že ho ovládneš = ...jak člověk překoná jeho vztek, je, že ho ovládne. Nebo: Nemáš právo být šťastný, jestli nejsi normální* je věta, která je vyslovena ve smyslu **Člověk nemá právo být šťastný, pokud není normální**.

Překladatelé byli často pod tlakem slovinského originálu o to více, že jde o jazyky geneticky blízké. Závislost na originálu vyplývá nejčastěji z obav, aby přesně, adekvátně, věrně převedli jinojazyčný text do svého mateřského jazyka. Tak ovšem dochází ke kvalitativním chybám jak v rovině lexikální a morfologické, tak také v rovině frazeologické. Např. *Máte dívku? Žertuji, vím, že nemáte dívku. Po pravdě řečeno to nevím, ale předvídám*, správně by mělo být **předpokládám**. Nebo: *Píše se v něm, že člověk je díl celku, který nazýváme vesmír. Díl, který je ohraničen časem a prostorem*. Každý víme, že člověk je **(sou)částí** celku. Proto je to **Část, která je vymezena časem a prostorem**. Mohl bych uvést četné další příklady, které dokládají přílišnou závislost na originálu: *Ted' se utiším, spr. Ted' (Nyní) už zmlknu*, nebo *Už mlčím*. Příliš závislá na originálu je např. věta *Fred se vzrušeně, trpíc, nejistě, doufaje, úpěnlivě zadívá do jejích očí*. Přitom tu větu vyslovuje sám Fred, ačkoli by správně měla být jako vysvětlivka celá v závorce.

Téměř poloslovinsky nám znějí např. věty: **Se vidí**, že ten člověk není normální, nebo (Eva) *možná ve svém nesobeckém rozdávání se vidí* smysl života. Závislost na originálu prozrazují četná další významově blízká nebo totožná slova, např. *hodnotit a oceňovat, předtím a dříve, skrývat se a schovávat se* (*Že se něco schovává v pozadí = ... skrývá v pozadí*), *péci a pálit, smát se a usmívat se, hovořit a mluvit* aj. *Tehdy se výtah zastaví = Vtom se výtah zastaví*. Překladatelé vědí, že nelze vždy zaměnit *ticho* za *tišinu*. Říkáme česky *skrze slzy* (např. *smích skrze slzy*), nikoli *přes slzy*.

Instrumentál se ve slovinštině vyjadřuje předložkou **s(z)**, kdežto v češtině předložkou i bez předložky. Věta *Já ani s celou větou neumím vyjádřit, co bych chtěla!* by měla být bezpředložková.

Obecně platí, že vystupuje-li v textu postava cizince, pak mluví ve svém jazyce správně. Vystupuje-li v cizojazyčném textu např. Čech, měl by mluvit **správně** (nemusí to být spisovně) česky. Proto považuji za značně vážný nedostatek, že překladatelka jazyk ruského mafiána v Lovričově hře karikuje tak, jako by jím mluvil nikoli rodilý Rus, nýbrž člověk, který se tento jazyk nikdy neučil a ruštinu pochytil tak z desáté ruky.

Je důležité, aby si překladatel zvolil určitou stylovou rovinu, do níž text převádí. To v tomto případě autoři překladu až na výjimky neudělali. Jakýkoli stylový pelmel ovšem snižuje hodnotu překladu a prozrazuje překladatelovu bezradnost a nedostatečnou zkušenost.

Uvedené letmé poznámky k recenzovaným českým překladům slovinských dramát vůbec nemají v úmyslu snížit jejich kvalitu či znehodnotit poctivé snahy překladatelů. Naopak, chtěl jsem své bývalé studenty pouze upozornit na některá úskalí překladatelského řemesla. Opakuji však znovu, že mám nesmírnou radost, že se věnují překladatelské činnosti a že se z nich postupně stávají věrní přátelé a oddaní propagátoři slovinské literatury a kultury u nás.

Ivan Dorovský