

Dorovský, Ivan

Dramatické dílo Iva Vojnoviće u nás

Sborník prací Filozofické fakulty brněnské univerzity. X, Řada literárněvědné slavistiky. 1998, vol. 47, iss. X1, pp. [55]-62

ISBN 80-210-1830-5

ISSN 1212-1509

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/103185>

Access Date: 02. 12. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

IVAN DOROVSKÝ

DRAMATICKÉ DÍLO IVA VOJNOVIČE U NÁS

*Věnuji příteli Jarmilu Pelikánovi, milovníku
slovanského dramatického umění, k jeho jubileu.*

Při studiu vzájemných kulturních styků mezi národy a jejich kulturami obvykle sledujeme zejména přínos jinonárodní kultury a naopak vklad naší vlastní kultury do jinonárodního kulturního dědictví. Jedním z důležitých faktorů rozvoje všestranných vzájemných styků a vzájemného poznávání je překlad a recepce uměleckých děl.

Vztah recipienta k přijímanému dílu i k určité národní literatuře a kultuře se přitom s dobou mění. Dnešní přijímání např. děl ze slovanských literatur je rozhodně jiné, než v době tzv. národního obrození nebo v letech mezi dvěma světovými válkami. Toto konstatování platí také pro recepci děl dramatické literatury. Současný recipient je aktivní, má často mnohem více vědomostí o přijímaném díle i o jeho autorovi. Proto je kritický, skeptický, rozebírá dílo z různých aspektů, nejednou je ochoten silně mu oponovat a diskutovat o něm. Dokonce se ochotně nechává vtáhnout do děje a vystupovat jako dramatický aktér. Odmítá anachronismy, stereotypy a zaběhané modely fabulace, morálky nebo chování. A protože je „produktem i producentem“ doby, vyžaduje od fabule dynamiku. Strukturální vzor není jím přesně definován, protože vyžaduje pouze nonkonformismus. Dnešní recipient přijímá jen díla aktuální nebo taková, která lze aktualizovat, s nimiž se může ztotožnit. To je značně silný filtr, kterým musí projít současná nebo zmodernizovaná fabule na cestě k recipientovi.

Ještě do poloviny našeho století nemohli tvůrci ani tušit, že dojde k takovým revolučním změnám v informatice. A už vůbec nemohli tušit, jaké budou následky uvedené revoluce. Doba tzv. informační exploze, televizních seriálů, erotických thrillerů a sexuálních deviací, rostoucí pedofilie a neurotizujících dětských „hrdinů“ na televizní obrazovce jako by znamenala konec literatury. Opravdu nastává konec literatury, nebo nastupuje doba její nové revitalizace, její obnovy?

Budeme se asi muset smířit s tím, že se dnes vůbec nečte nebo že se čte velmi málo tzv. klasika. Kdo dnes čte např. Homéra nebo Goetha? Nastoupilo totiž období tzv. citátovosti. Dílo Homérovo, Goetha nebo L. N. Tolstého se nečte, pouze se z něho cituje. Charvátská literární teoretička D. Oraićová–Tolićová rozlišuje dva typy citátovosti: ilustrativní, při němž cizí text slouží vlastnímu textu jako vzor, takže citátová motivace jde od cizího textu k textu vlastnímu, a iluminativní typ. V něm je situace obrácená — cizí text neslouží jako vzor našemu vlastnímu textu, proto tu není citátová motivace.¹

Je-li tomu tak, pak si můžeme položit otázku: skončila snad klasická doba čtení literárních děl? Skutečně patří již minulosti literární klasika? Jaké jsou cesty k její revitalizaci, k transformaci uměleckých děl tak, aby vyjadřovala po-city, myšlenkový svět, požadavky a očekávání dnešního recipienta, který v nich hledá klíč k sobě samému, ke svému nitru i k dnešku? Ze zkušenosti posledních let víme, že si umělecké dílo musí samo prorazit cestu k recipientovi, musí se mu přímo fyzicky „představit“ na scéně, nikoli naopak. Tím, že se představí čtenáři–recipientovi, vytváří si v rámci současných konvencí scénu jako jednu z podmínek své další existence. A jde-li o dílo dramatické, pak se jeho prezentace účastní obvykle kromě autora rovněž kritici a herci. Tím fakticky zahajuje svou existenci jako předmět komunikace. To se ovšem týká žijících autorů, nikoli tzv. klasiky. U ní tuto úlohu prezentace přejímá nejčastěji vydavatel, který může mít (a nejčastěji má) svá vlastní kritéria hodnocení, jež mohou být odlišná od kritérií literární kritiky a která mohou dílo nesprávně zařadit do obecně literárního kontextu.²

Kulturní rituál tzv. promoce nebo prezentace uměleckého díla by měla být jednou z forem iniciace, tj. vyspělosti, zralosti díla, u dramatických děl pak je to druh jednorázové, „promoční“ iniciační dramatizace. Přitom to ovšem nic nenapovídá o uměleckých nebo aktuálních hodnotách díla. Jedná se totiž o dva samostatné strukturní typy.

Je to patrné u autorů tzv. klasických děl. V prvním případě jde o typ, kdy autoři a jejich dílo byli sice nedílnou aktivní součástí obecného literárně kulturního vývoje své doby, dnes však narážejí na nepřekonatelné překážky recepce. V době svého vzniku bylo jejich dílo živé, čtené a vážené. Dnes se však nejen nečte, nýbrž postupně upadá do částečného nebo úplného zapomenutí. A to mj. proto, že je nelze „transformovat“ tak, aby mohlo být pojato do recepčního a mediálního rámce, jaký vyžaduje současný recipient. Přitom je nepochybné a zřejmé, že změna mediální povahy civilizace a s tím těsně spjaté recepce uměleckého díla značně mění hodnotovou hierarchii – potlačuje do pozadí jednu strukturu a prosazuje strukturu jinou.

Z této skutečnosti jsem vycházel, když jsem nedávno v samostatné monografii pojednal mj. také o recepci charvátské (chápané oficiálně jako jihoslovanské) dramatické tvorby v meziválečném období v tehdejší samostatném Českoslo-

1 Oraić–Tolić, D.: Teorija citatnosti, Zagreb 1990, s. 13–14.

2 Mesinger, B.: Drama — medij uskrsnuća? Dva Kozarca između dva života, in: sb. Kriježini dani u Osijeku 1996, priredio B. Hećimović, Osijek–Zagreb 1997, s. 124–125.

vensku.³ Moje výklady nepřímou doplňuje rovněž nedávno vydaná práce slovenského jugoslavisty Jána Jankoviče.⁴ Z obou prací vyplývá, že dramatické i prozaické dílo Iva Vojnoviče (1857–1929) bylo v českých zemích a na Slovensku hojně překládáno a uváděno na jevištích českých a slovenských divadel. Již na konci minulého a na počátku našeho století Ivo Vojnovič jako první tvůrce výrazně zasáhl silou skutečného dramatického slova do vývoje novější charvátské dramatické tvorby mj. dramatem *Ekvinokce* (Ekvinocij, 1895) a zejména *Dubrovnickou trilogií* (Dubrovačka trilogija, 1902), kterou tvoří tři jednoaktová dramata: *Allons enfants!* (1901), *Soumrak* (Suton, 1900) a *Na terase* (Na teraci, 1902). Obě dramatická díla byla záhy přeložena do češtiny básníkem Janem Hudcem (1856–1940).⁵ Arne Novák hodnotil Hudcovo „přebásnění dramát Vojnovičových z jeho tlumočnického díla nejvýše“.⁶

Dubrovnický rodák a největší básník tohoto města I. Vojnovič, který se však nikdy v rodném městě natrvalo neusadil, čerpal pro svou *Dubrovnickou trilogii* i pro dramata *Ekvinokce* a *Maškaráda v podkroví* látku ze života a tradic této městské republiky. Trvalou inspirací se mu stalo mj. moře (volavky, rackové, zapadající slunce, bouře na moři), které je přítomno téměř ve všech jeho dramatech, prózách a v lyrice, a staleté historické a kulturní tradice města. V nich hledal odpověď na otázku, v čem spočívá duch a duše starého Dubrovniku, jenž se svým nejbližším okolím přetrvál od roku 1272 do vpádu francouzských vojsk na počátku 19. stol. jako svobodná aristokratická republika.

V *Dubrovnické trilogii*, napsané v živé dubrovnické mluvě, Vojnovič umělecky ztvárnil toto město v druhé polovině minulého století, v němž námořníci tvoří většinu obyvatelstva, v němž vládne zvláštní morálka malých patriarchálních společenství, v nichž mají hlavní slovo ženy, neboť muži jsou pouze dočasnými hosty při návratech z dalekých cest.⁷ Zachytil v ní postupný úpadek dubrovnické šlechty v minulém století. V *Allons enfants!* tvoří pozadí květen roku 1806, kdy Napoleonova vojska pod vedením generála Lauristona vstoupila do Dubrovniku. Podstata dramatického konfliktu spočívá v antitezi minulosti a nové historické skutečnosti. V *Soumraku*, který měl Vojnovič z celé trilogie nejraději, je nejvíce přítomna osobnost básníková, ačkoli se jinak děj odvíjí v Dubrovniku roku 1832. Je to „soumrak“ osobností, nikoli pouze města, třebaže Vojnovič chápal Dubrovnik jako harmonické krásné rodné město šlechtých a spofádaných lidí. Jestliže se v *Allons enfants!* Deša Palmotičová zřídá lásky, v *Soumraku* tak činí Pavla Nikšina. Zřekne se nerovného vztahu mezi ní a milovaným kapitánem Lujem a odejde do kláštera. Třetí část *Na terase* se odehrává na počátku století (1900) ve vile hraběte Lukši Menčetiće. „*U osnovi tih jednočinki, udaljenih vremenom, a povezanih elegičnom atmosferom propadanja*

3 Dorovský, I.: Dramatické umění jižních Slovanů I. (1918–194), Brno 1995.

4 Jankovič, J.: Chorvátska literatúra v slovenskej kultúre I (do roku 1938), Bratislava 1997.

5 Lexikon české literatury 2/1, Praha 1993, s. 352–353.

6 Novák, A., Novák, J. V.: Přehledné dějiny literatury české, IV. přepracované a rozšířené vydání, reprint Brno 1995, s. 730.

7 Muhoberac, F.: Vojnovičev Dubrovnik, Dubrovnik, roč. 3, čís. 3–4, Dubrovnik 1957, s. 33.

*u etapama i isprepletanošću pojedinih asocijacija, leže snažne strasti društveno-političkih suprotnosti, koje daju i širim problemima u Allons enfants! ... i ličnijim pitanjima u Sutomu i Na teraci jaku dinamičnost dramskih sukoba.*⁸ Uplatnil v ní dva různé dramaticko–stylistické postupy: objektivně realistický a subjektivně lyrický.⁹ F. X. Šalda považoval Vojnovičovo dílo za „jeden z vrcholů celé moderní tvorby dramatické.“¹⁰

K motivu Dubrovniku se Vojnović vrátil v *Maškarádě v podkroví* (napsal ji za svého pobytu v Nizze 1922, hned v následujícím roce ji z rukopisu přeložil a vydal Josef Pelíšek česky), kterou označil jako „*tři akty masopustního scherza*“.¹¹ Časově se děj dramatu odehrává v roce 1850, tj. mezi druhým a třetím dílem *Dubrovnické trilogie* a ve stejné době jako *Ekvinokce*.

Obě hlavní postavy v *Maškarádě v podkroví* — vdova Jele po šlechtici Marku Lukarićovi, a mladší a krásnější Ane, která se nikdy nevdala, protože se zamilovala do jednoho českého důstojníka, se značně podobají postavám ze *Soumraku*. I přesto, že jsou v ní maškary, je *Maškaráda v podkroví* pochmurnější než *Soumrak*. Ane odhaluje svou lásku a na otázku důstojníka „*Budeš mojí?*“ odpovídá: „*Tvoji budu.*“ — „*Budeš čekat?*“ — „*Až do hrobu!*“

Usedl ke klavesinu — všechny struny se zachvěly! — a on jí pošeptal píseň — malou píseň kohosi z dálky — rodné české země — české země — matky milované. /.../ Paní Ane říká: „Vítá přiletěl a odnes — bílé říže nesouzené... Potají pěst černá zabila ho — Šlechtična nesmí milovat raba, vojína cizáckého — a on zemřel sám a sám v dáli — zpívaje tu krátkou českou píseň — českou píseň o loučení.“¹²

Ve Vojnovičových dramatech se postavy nikdy nevzpírají vnějším překážkám (s výjimkou Jely v *Ekvinokci*), vždycky zápasí se svým nitrem, usilují o to naučit se trpět, zkoušet a snášet utrpení (Deša Palmotićová v *Allons enfants!*, Mara Nikšina Benešićová s dcerami v *Soumraku*). Kromě toho se Ivo Vojnović, realista Flaubertova typu a metodou Ibsenův současník, který umělecky tvořil celých pět desítek let, dobře orientoval v italské, německé, francouzské a ruské literatuře, stejně jako v literaturách skandinávských národů, znal dobře soudobou evropskou dramaturgii a techniku dramatu. Prvních poznatků o literatuře a umění se Vojnovičovi dostalo v italštině. Proto neudivuje znalost a působení italského stylu a zejména metriky na jeho tvorbu. Sám o tom psal: „*U vezanog italjskoj formi soneta brojim i srokovje po uzoru ivih epizodija, t.j. po italijanski, vezući naime često dva vokala u jedan prema živome ritmu stiha u čitanju. Tako su činili i naši stari pjesnici dubrovački.*“¹³

8 Štampar, E.: O Vojnovičevoj Dubrovačkoj trilogiji, tamtéž, s. 69.

9 Čale, F.: Dva aspekta u stilu Dubrovačke trilogije, tamtéž, s. 80.

10 Šalda, F. X.: Vojnovičově Smrti matky Jugovićů, knižně in: Kritické projevy 9 (1912–1915), Praha 1954, s. 172.

11 Vojnović, I.: *Maškaráda v podkroví. Tři akty masopustního scherza. Z chorvatštiny (z rukopisu) přeložil Josef Pelíšek, Praha 1923.*

12 Vojnović, I.: *Maškaráda v podkroví*, s. 43–44. V překladu je uvedena česká lidová píseň *Ještě já se podívám/ k ledenickým zahradám.*

13 Muhoberac, F.: cit. dílo, s. 29.

Na Slovensku se do vzniku samostatné republiky věnovala Ivu Vojnovičovi pozornost především v publicistice¹⁴ a jeho hry uváděly jen ochotnické spolky.¹⁵ Po vzniku samostatného státu a v prvním měsíci po zahájení činnosti první slovenské profesionální scény, jíž bylo Slovenské národní divadlo v Bratislavě, to byla po Jaroslavu Vrchlickém a Williamu Shakespearovi Vojnovičova *Smrt matky Jugovičů*.¹⁶ V letech mezi dvěma světovými válkami však knižní překlady z charvátské literatury (včetně dramatické tvorby) zaujímaly první místo: z třiceti knižních titulů z jihoslovanských literatur bylo celých 14 titulů z charvátské literatury.¹⁷

V meziválečném období se u nás nejvíce hrála dramata Charváta Iva Vojnoviče, Srba Branislava Nušiče (1864–1938) a Slovince Ivana Cankara (1876–1918).

Po Petru Pecije Petrovičovi (1877–1955) a Marinu Držičovi (1508–1567) byl Ivo Vojnovič, o němž Frank Wollman napsal, že „je jediný veliký typ dramatického spisovatele v literatuře srbochorvátské“, třetí charvátský autor, jehož některé hry, které se hrály u nás mezi dvěma válkami, se v poválečném období znovu objevily na českých a slovenských scénách. A jestliže v prvních desetiletích našeho století patřil u nás k oblíbeným jihoslovanským autorům, po roce 1945 se Praha k němu a jeho dílu příliš nehlásila.

Vojnovičova *Maškaráda v podkrovi* (Maškerata ispod kuplja, 1922), kterou věnoval „*Praxe, mé milence*“ a jež měla v režii Jaroslava Kvapila světovou premiéru v Praze 7. prosince 1923, se dočkala dalšího uvedení v Československu až teprve po druhé světové válce právě v Brně. Režisér Rudolf Walter nastudoval překlad Josefa Pelíška s herci Svobodného divadla (po několika reorganizacích od roku 1954 Divadla bratří Mrštů, od roku 1996 Městské divadlo) a hru uvedl v premiéře 19. listopadu 1947. Autorkou výpravy byla hostující Irena Lukášová. Roli Paní Ane hrála např. Marie Waltrová, postavu Mare ztvárnila Ema Pechová, Anicu Libuše Přichystalová, Jera Josef Štefl. Obdobně jako Držičův *Dundo Maroje* se dočkala patnácti repríz.

V Brně mělo svou poválečnou premiéru také další Vojnovičovo drama – *Ekvinokce* (Ekvinocij, 1895), kterou bychom mohli považovat za návrat dramatického díla tohoto autora na česká a slovenská jeviště. „*Základním impulsem k vytvoření dramatu bylo neúspěšné řešení autorových nejskrytějších intimních problémů. Ideová příbuznost Ekvinokce s hudebními dramaty R. Wagnera je zřejmá a není náhodná, stejně jako Ibsenův impresionisticko-symbolistický výraz v kompozici i v hovorově charakterizační faktuře.*“¹⁸ Přes některé nedostatky však musíme říci, že Vojnovičova *Ekvinokce* zařadila charvátskou dramatikou do tehdejších proudů evropské dramatické tvorby (R. Wagner, H. Ibsen), do proudů verismu a symbolismu.

14 Jankovič, J.: cit. dílo, s. 74.

15 Tamtéž, s. 83.

16 Tamtéž, s. 108.

17 Tamtéž, s. 92.

18 Dorovský, I.: Jugoslávská dramatika na brněnských scénách v letech 1939–1980, in: sb. *Thalia brunensis centenaria*, Brno 1984, s. 53–63.

Herec František Šlégr se ujal režie a hru nastudoval s herci činohry Státního divadla. Scénu navrhl Miloš Tomek, kostýmy Alois Vobejda. Skladatel J. Šrubař složil intermezzo mezi druhým a třetím dějstvím.

Herecké obsazení by mělo zaručovat jednoznačný úspěch: zasloužilé umělkyně Jarmila Urbánková (někdejší vynikající představitelka Matky Jugovićů) a alternující Zdenka Gráfová v roli Jely, Oldřich Vykypěl v roli Iva, Stanislava Strobachová jako Anica, František Šlégr a alternující Zlatomír Vacek jako Niko Marinović, Karel Kabiček, „*který do svého slepce Vlacha dovedl vtělit kus tradice jihoslovanských lidových pěvců*“ guslarů aj. František Šlégr v těch dnech oslavil v roli boháče z Ameriky Nika Marinoviće pětáctýřicet let umělecké práce v divadle.

Kritika uvítala uvedení *Ekvinokce* jako splátku dluhu jihoslovanské dramatické i autoru dramatické básně *Smrt matky Jugovićů*, jehož dílo „*má i dnes v českém divadle své místo*“.¹⁹

Po premiéře, která byla 21. listopadu 1956, se však objevily první ostře kritické výtky. Teatrolog a literární historik Dušan Jeřábek se domníval, že brněnské uvedení Vojnovičovy *Ekvinokce* nevystihlo „*významovou bohatost hry*“, že „*inscenace (v režii... Františka Šlégra) ulpívá v poněkud těžkopádném realismu, jemuž namnoze uniká spodní baladický tón Vojnovičovy básně i hlubší smysl, ukrytý v samém názvu dramatu*“.²⁰

Divadelní kritici vytykali vedení divadla, že režii tak nesnadného díla nesvěřilo profesionálnímu režisérovi, nýbrž herci Františku Šlégrovi, kterému se „*nepodařilo ani to nejzákladnější*“. Hra od začátku postrádá jakýkoliv cílevědomý záměr, „*.../ není použito hudby, ačkoliv hra přímo volá po hudebním dokreslení, .../ každý z herců hraje na vlastní píšť*“. Zkrátka, byla to „*promarněná hřivna*“.²¹

Své režijní dovednosti, zkušenosti a postupy si na Vojnovičově *Ekvinokci* vyzkoušel také režisér Richard Mihula. Hudcův překlad nastudoval s herci královéhradeckého divadla. Premiéra byla dne 16. února 1957 pod pozmeněným názvem *Rozbouřené srdce*.

V novém překladu a úpravě Viktora Kudělky (překlad Karla Kadlece z roku 1897, kdy měla hra v Praze světovou premiéru, stejně jako překlad Jana Hudce z roku 1938, byly již zastaralé) ji v Divadle bratří Mrštíků uvedl režisér Pravoš Nebeský. Náznaková scéna Milana Zezuly a hudba Miloše Štědrone odpovídaly režisérovi snaze „*posílit její sociálně kritický tón*“. Premiéra byla 11. ledna 1975. Stejně jako *Maškaráda v podkroví* se také *Ekvinokce* dočkala patnácti repríz.

Ani toto nastudování *Ekvinokce* nebylo v Brně přijato kritikou bez výhrad. Tentokrát bychom mohli dokonce mluvit o „*pohledu dvou generací*“. Mladí kritici nepřijali zcela jednoznačně např. Vlachovu poetičnost a sentimentálnost, obohacenou popěvkou s prvky dalmatských lidových písní (hrál ho Lumír Peňáz).

19 Jeřábek, D.: Dvě premiéry Mahenovy činohry, Divadlo, roč. 8, čís. 2, 1957, s. 149–150.

20 Tamtéž.

21 Srna, Zd.: Hřivna promarněná, Práce, Brno, 27. listopadu 1956, s. 4.

Někteří herci (např. Zdeněk Maryška v úloze Iva Lediniče, Jiřina Prokšová v roli Jely) prý nezvládli dokonale své role.²²

Znalec jihoslovanské dramatiky Viktor Kudělka se naopak domníval, že režisérův postup při scénické realizaci Vojnovičova klasického díla byl citlivý a zdařilý. Štědroňova hudba mj. svými dalmatskými lidovými motivy podle teatrologa Karla Bundálka zdůraznila baladickou povahu dramatu a vytvořila sponu celé inscenace. Podle K. Bundálka vytvořila Jiřina Prokšová „*působivý tragický typ. Její zjev i hlas jako by byl vyluhován životním utrpením, přesto však zůstává nezlomen*“. Zdeněk Maryška v roli Iva „*je chlapecky něžný k milence a matce, ale na obranu svého práva dovede prchlivě a prudce sáhnout po širočině*“.²³ „*Konflikty, ke kterým dochází v průběhu hry*“, píše v programu V. Kudělka, „*prorážejí uzavřené zdi námořnických domovů a příběh z poloviny šedesátých let minulého století nabývá širšího společensky kritického dosahu i smyslu. Jako svědectví o světě, v němž bylo vše — láska, štěstí i smrt — podřízeno touze po majetku a moci.*“

Závěr převážné většiny kritiků byl, že se Pravoš Nebeský snažil zbavit hru dobových konvencí a zdůraznit její myšlenkové a umělecké prvky. Režisér tak vytvořil „*účinně rytmizovanou inscenaci, vyznačující se smyslem pro psychologickou prodlevu i stupňující se dramatickostí*“.

Vojnovičova dramatická báseň *Smrt matky Jugovićů* (Smrt majke Jugovića, 1907), jejíž tři zpěvy přeložil Jan Hudec, měla svou českou premiéru v režii Vojnovičova přítele Jaroslava Kvapila již v roce 1912. Třetí část dramatu, jež nese název *Kosovo*, byla uvedena v Městském divadle v Praze 16. února 1923. Na scéně Josefa Wenziga ji režijně připravil Zdeněk Štěpánek.

Také po roce 1945 se dílo „*prvního klasika moderního jihoslovanského dramatu*“ těšilo živému zájmu českého divadelního publika.

Znalec lidové slovesnosti a literatur jižních Slovanů Rudolf Lužík, který již před druhou světovou válkou pojednal o postavě matky v dramatech Iva Vojnoviče,²⁴ vydal svou studii o Vojnovičově *Smrti matky Jugovićů* také knižně. „*Mateřský cit, který byl Vojnovičovi vrcholem lidských citů, vysoký kult matky, který zřejmě přejal ze života a filozofie jihoslovanského lidu, jas a posvěcení matky, tak krásně vyjádřené lidovým úslovím ‚matka a Bůh jsou‘, to vše vešlo do Vojnovičovy literární tvorby jako její ústřední motiv. Matka se stala nejdělnější lidskou postavou nejen v básnickově životě, nýbrž také v jeho díle*“ — napsal mj. R. Lužík.²⁵

Neúnavný překladatel a popularizátor jihoslovanských literatur²⁶ Otto František Babler (1901–1984) bezprostředně po skončení války vydal v bibliofilské

22 Čech, V.: Premiéra s otazníky, Brněnský večerník, 14. ledna 1975, s. 6.

23 Bundálek, K.: Dvakrát slovanská klasika, Rovnost, Brno, 16. ledna 1975, s. 5.

24 Československo–jihoslovanská revue, čís. 1–2, 1939. Viz též Lužík, R.: Smrt matky Jugovićů Iva Vojnoviče, Praha 1945.

25 Esih, I.: Vojnovič u poljskoj i češkoj književnoj kulturi, Dubrovnik, roč. 3, čís. 3–4, Dubrovnik 1957, s. 103.

26 Lexikon české literatury I, Praha 1993, s. 106–108.

úpravě svůj překlad Vojnovičova díla *Vox clamans* (1946). Když v roce 1948 vyšla Vojnovičova *Smrt matky Jugovičů* v znamenitém překladu Františka Hrubína, psalo se o ní jako o „nejvýznamnějším dramatu jihoslovenské umělecké tvorby“. Kritika mj. napsala, že v Hrubínově českém překladu nachází dokonalé vyjádření eufonie slova a rytmus poezie. Překladatel dosáhl maxima věrnosti originálu a vždycky našel adekvátní výraz k vyjádření uměleckých hodnot díla. *Smrt matky Jugovičů* je „dramatická báseň, jedna z nejkrásnějších, jež moderní poezie slovanská vytvořila“.²⁷

Hrubínův překlad Vojnovičovy *Smrti matky Jugovičů* byl nastudován režisérem Miloše Hynštem s herci Státního divadla v Ostravě. Autorem scény byl J. Obšil, choreografii měl R. Gabzdyl, hudbu složil J. Tausinger. Miloš Hynšt vytvořil dokonalou syntézu básnického slova, hudby, pohybu a světla. Jediné představení se konalo dne 18. ledna 1958. Podle kritiky výborně zvládly své texty zejména T. Hodanová, J. Froňková, Miroslav Holub a Jiří Langmiller.²⁸

Od počátku šedesátých let se dramaturgie českých a slovenských divadel postupně začala otvírat více západoevropské dramatické. Vojnovičova dramata se již do plánů českých a slovenských divadel nedostala. Pouze příležitostně byla vysílána rozhlasová dramaturgie *Smrti matky Jugovičů*. Vojnovičovo dramatické, prozaické a básnické dílo postupně upadlo u nás téměř do úplného zapomenutí.

Z povědomí milovníků a teoretiků divadla však díky znalci jihoslovenské dramatiky Viktoru Kudělkovi přece jen I. Vojnovič zcela nezmizel. Upozornil na něj ve studii *Stopami Vojnovičova dramatu*, v níž přistoupil „k morfoloogické stránce jednotlivých her i Vojnovičovy dramatiky jako celku a dále k jejímu zvláštnímu postavení ve vývoji evropského dramatu na rozhraní 19. a 20. století“.²⁹

Jméno největšího dubrovnického tvůrce se ovšem v dalších desetiletích objevovalo převážně už jen v literárních lexikonech.³⁰

27 Lidové noviny, Brno, 18. července 1948.

28 Lidová demokracie, Brno, 21. ledna 1958.

29 Kudělka, V.: *Stopami Vojnovičova dramatu*, Program, Brno 1979–1980, čís. 2, 1979, s. 62–67.

30 Malá encyklopédia spisovateľov sveta, Bratislava 1978, Slovník spisovatelů Jugoslávie, Praha 1979. Dorovský, I., Mikulášek, M., Pelikán, J., Pospíšil, I.: *Slovník slovanských spisovatelů*, Brno 1984, *Slovník světových literárních děl I, II*, Praha 1988, s. 358–359, aj.