

Lucie SEDLÁČKOVÁ

ORCID: 0000-0001-9831-5980

Univerzita Karlova

Circulatie van Nederlandstalig toneel in Tsjechië, 1898–1989*

Abstract

This article deals with the circulation of Dutch and Flemish dramatic texts in the Czech lands between 1898 – when the first translation of a Dutch theatre play was probably published – and 1989 – the year of the Velvet Revolution, after which the cultural field changed radically. It is a fact that relatively few Dutch and Flemish plays have been translated into Czech. The same is true of the actual production of the plays in Czech translation: these were rather sporadic throughout the whole 20th century, except for several plays by Herman Heijermans which were staged quite regularly in the first decades of the 20th century. This article surveys the different periods of the 20th century and provides an outline of the development of the Czech reception of Dutch and Flemish drama, including a dramatic mystification during the World War II.

Keywords: Dutch theatre, Flemish theatre, literary translation, reception, 20th century.

Inleiding

Met het oog op het feit dat het Tsjechische literaire veld eerder klein is, is het aantal literaire vertalingen uit het Nederlands dat ongeveer 650 titels bedraagt (Engelbrecht e.a. 2015: 503), indrukwekkend. Maar zoals al eerder aangestipt (Sedláčková & Gielen 2015; Sedláčková 2015), zijn er binnen de Tsjechische vertaalproductie relatief weinig vertalingen van Nederlandse en Vlaamse toneelteksten, wat des te opvallender is in een land waar sinds eeuwen een rijke toneeltraditie bestaat. In dit artikel probeer ik de circulatie van Nederlandstalige toneelstukken in de loop van

* The work was supported by the European Regional Development Fund-Project “Creativity and Adaptability as Conditions of the Success of Europe in an Interrelated World” (No. CZ.02.1.01/0.0/0.0/16_019/0000734).

de twintigste eeuw in kaart te brengen: er worden verbanden gelegd of contrasten geschetst tussen de ontwikkeling van het toneel in de Lage Landen en Tsjechië, de hoogte- en dieptepunten aangeduid en ook een paar bijzondere gevallen onder de loep genomen.

Volgens de verschillende bibliografieën (Kosterka 1932; Knopp 1978; Krijtová e.a. 2009; Smolka Fruhwirtová 2011: 101–110) zijn er in deze periode van negen decennia in totaal maar vijftientwintig Nederlandse en Vlaamse toneelteksten vertaald, waarvan er veel alleen als typoscript zijn verschenen. De volgende paragrafen geven een overzicht van de toneelstukken die vertaald zijn in de verschillende periodes van de twintigste eeuw, voorzien van commentaar. Bovendien zal er getoond worden dat één van deze vijftientwintig teksten, de tekst die in Tsjechië het meest gespeeld werd, in die bibliografieën al decennia geleden onterecht is opgenomen. Tijdens het onderzoek voor dit artikel zijn echter twee andere stukken gevonden, dus het gaat uiteindelijk om zesentwintig teksten. Wat voor de vertalingen geldt, namelijk dat het aantal relatief gering was, kan ook gezegd worden over het aantal producties. Van sommige van de vertaalde toneelstukken heb ik geen enkele opvoering kunnen vinden; sommige van de vertaalde stukken zijn enkel door amateurgezelschappen opgevoerd en over het algemeen hebben de Nederlandse en Vlaamse stukken alleen uitzonderlijk de planken van prestigieuze professionele theaters bereikt. Bij wijze van inleiding moet nog even opgemerkt worden dat het onderzoek uitsluitend gericht werd op de circulatie van Nederlands en Vlaams toneel: dans, opera en andere podiumkunsten werden buiten beschouwing gelaten. Ook de receptie van Nederlandstalig toneel na de Fluwelen revolutie (1989) verdient aparte aandacht en valt buiten het kader van dit artikel.

Het geringe aantal vertalingen zal vooral te maken hebben met de andere status van toneel in de moderne Tsjechische, resp. Nederlandse cultuur. Hoewel toneel in Tsjechische landen sinds de late achttiende eeuw, d.w.z. het begin van de Tsjechische strijd voor de emancipatie van de Tsjechische taal en cultuur, altijd een centrale rol heeft gespeeld,¹ staat het in de Lage Landen in de laatste twee of drie eeuwen veel meer aan de periferie van het literaire veld. In de officiële canon van de Nederlandse Letter-(kunde) (door de Maatschappij der Nederlandse letterkunde, 2002) die 125 literaire werken bevat, staan slechts twaalf toneelteksten, waarvan er tien uit de Middeleeuwen of de Gouden Eeuw stammen. Er is maar

¹ De eerste initiatieven van de Tsjechen dateren uit de jaren tachtig van de achttiende eeuw toen het Vlastenské divadlo (Vaderlands theater) oftewel Bouda, een houten theater in Praag, gerund werd door onder andere de geëngageerde gebroeders Thám. Er werden in de jaren 1785 tot 1787 maar liefst 73 stukken opgevoerd, waarvan de stukken over Tsjechische geschiedenis het succesvolst waren (Bartoš e.a. 1969: 42–43). Tot volle bloei kwam deze emancipatiebeweging in de negentiende eeuw met als belangrijkste vertegenwoordiger Josef Kajetán Tyl, de toneelschrijver die de mening voorstond dat toneel de hele maatschappij zou moeten bereiken en beïnvloeden in de nationale strijd (Bartoš e.a. 1969: 198).

één modern toneelstuk gekozen, namelijk *Op hoop van zegen* (1900) van Herman Heijermans (1864–1924).

Het vertalen van Nederlandstalige toneelstukken naar het Tsjechisch begint echter pas rond 1900 met het werk van Heijermans. Het werk van oudere, middeleeuwse of zeventiende-eeuwse toneelschrijvers, incl. Vondel, blijft onvertaald; de enige uitzondering is een vertaling van het abele spel *Lanseloet van Denemerken* (uit 1929).

Periode 1898–1918: circulatie van het werk van Herman Heijermans

De eerste periode van de Tsjechische receptie van Nederlands toneel kan afgebakend worden door de jaartallen 1898 en 1918 toen de Tsjechische landen nog deel uitmaakten van de Habsburgse dubbelmonarchie. In het eerste jaar van de nieuwe eeuw is waarschijnlijk voor het eerst Nederlands drama op Tsjechisch toneel gebracht, namelijk twee verschillende stukken van Herman Heijermans (*Ahasverus* en *Op hoop van zegen*).

De Tsjechen waren toen nog hard bezig met hun strijd voor emancipatie en een volwaardige cultuur in het Tsjechisch en toneel speelde daarin een doorslaggevende rol. De opbouw van het Nationaal Theater in Praag aan het eind van de negentiende eeuw was een landelijke culturele manifestatie geweest en deze instelling, het zgn. ‘Gouden kappelletje’ zou tot op heden een van de meest prestigieuze culturele instellingen van het land blijven. Ook al waren er in die tijd nog maar weinig vaste theaters in het land, telde het land tientallen professionele rondreizende toneelgezelschappen en honderden, misschien wel duizenden amateurgezelschappen. Om een idee te geven hoe rijk de toneelproductie was: het Nationaal Theater in Praag alleen heeft in het seizoen 1901/02 zesendertig toneelpremières geproduceerd, waarvan tien stukken van Tsjechische schrijvers waren.² En het Nationaal Theater in Brno kende in hetzelfde seizoen zelfs vierenvertig premières van toneel in het Tsjechisch, zowel internationale klassiekers als de contemporaine buitenlandse en inheemse productie.³

In deze context kan men zich natuurlijk afvragen of de Tsjechische situatie enigszins vergelijkbaar is met die in Vlaanderen. Ook de Vlamingen hadden aan het eind van de negentiende eeuw hun eerste nationale, zgn. Nederlandse schouwburgen opgebouwd en het theater was een van de middelen geworden om de doelen van de Vlaamse Beweging in praktijk te brengen. Aan het eind van de negentiende eeuw beschikten de Vlamingen over een eigen dramaproductie en drie volwaardige theaters (Antwerpen, Brussel, Gent). Toch heeft deze periode

² <http://archiv.narodni-divadlo.cz/>.

³ <http://www.ndbrno.cz/o-divadle/online-archiv/doplňkovy-soupis-premier-ndb-pdf>.

nauwelijs Vlaamse toneelklassiekers opgeleverd, met uitzondering van Buysse naturalistisch stuk *Het gezin van Paemel* (Bel 2015: 317). Vlaams toneel blijft in deze periode, in tegenstelling tot de talrijke romans en novellen van Hendrik Conscience, onbekend bij het Tsjechische publiek. En in verband met de crisis die het Vlaamse toneel in de eerste decennia van de twintigste eeuw doormaakt, zal er in de eerste helft van de eeuw niets aan die situatie veranderen.

In Nederland maakte het toneel in de eerste twee decennia van de twintigste eeuw wel een opbloei door en dat was met name aan één persoonlijkheid te danken, Herman Heijermans. Die heeft geleidelijk heel Europa veroverd met zijn naturalistische en sociaal georiënteerde stukken. Net als de stukken van Heijermans' collega's Ibsen en Hauptmann, maakten ze een grand tour door heel Europa. Dat was een van de weinige momenten in de theatergeschiedenis dat Nederland zo nadrukkelijk aanwezig was op de Europese planken. In de eerste twee decennia heeft Heijermans met stukken zoals *Op hoop van zegen* (1900), *Schakels* (1903) of *Eva Bonheur* (1916) vele Nederlandse en buitenlandse theaterzalen veroverd (Bel 2015: 316).

Uit korte berichtjes in de pers blijkt dat de Tsjechische literatoren en critici de situatie op Nederlandse podia wel in de gaten hielden. Voor hen was het vanzelfsprekend dat ze nauwkeurig observeerden en reflecteerden wat er zich afspeelde op Duitstalige podia zowel binnen als buiten de Tsjechische landen. Maar de dramaturgen en theaters in kleinere Europese landen zoals in Nederland ontgingen evenmin aan hun aandacht. Zo informeerde bijvoorbeeld het toneelblad *Česká Thalia: Listy pro dramatickou literaturu a umění* (*De Tsjechische Thalia: Bladen voor de dramatische literatuur en kunst*) al op 20 september 1892 over het warme onthaal van het stuk *Lotos* door Marie Snijder van Wissenkerke in Nederland.

1898–1918 was de enige periode dat een Nederlandstalige toneelschrijver in Tsjechië met enige regelmaat werd gespeeld, zowel door de grote prestigieuze theaters, als door amateurs in stadjes en dorpjes. De grote interesse voor Heijermans kwam onder invloed van het succes dat hij kort daarvoor in Duitsland had behaald, maar in de Tsjechische landen, hoewel de kritiek over het algemeen positief was, had het publiek veel minder begrip voor Heijermans' sombere sfeer en tragiek, wat o.a. te zien was aan het kleine aantal reprises.

De oudste vertaling van Heijermans die ik heb kunnen ontdekken stamt uit 1898: toen is in de *Kalendář česko-židovský na rok 1898–99* (*Tsjechisch-joodse almanak 1898–1899*)⁴ een vertaling van de eenakter *Ahasverus* (1893) verschenen, gemaakt door Jaroslav Leyder. De almanak werd jaarlijks uitgegeven door de Vereniging van de Tsjechische academici – joden.⁵ De leden van de Tsjechisch-joodse beweging beijverden zich, in tegenstelling tot de zionisten, voor een cul-

⁴ Beschikbaar op: <http://www.digitalniknihovna.cz/zmp/view/uuid:aec24707-435d-11dd-b505-00145e5790ea?page=uuid:6dffa538-435e-11dd-b505-00145e5790ea>.

⁵ Spolek českých akademiků – židů.

turele integratie en daarbij speelden culturele activiteiten in de Tsjechische taal een rol. De vertaling van *Ahasverus*, die de problematiek van de Jodenvervolging (in Rusland) aansnijdt, is mogelijkwerwijs gemotiveerd door de sterke antisemitische stemming die in die periode in de Tsjechische landen heerste. In de voetnoot bij de vertaling in de almanak onderstreept de vertaler echter vooral de literaire kwaliteiten van Heijermans en verder wordt er gewezen op het feit dat het waarschijnlijk het eerste geval is waarin een Nederlandse auteur voor Slavische ruimte had gekozen.

Jaroslav Leyder is een naam die in de gangbare naslagwerken en databases niet voorkomt, en naast enkele bijdrages in de bovengenoemde almanak en de *Českožidovské listy* (*Tsjechisch-joodse bladen*) zijn er geen andere publicaties of vertalingen van hem te vinden. Dat komt omdat het een vrij onbekend pseudoniem is van Jaroslav Kamper (1871–1911): het pseudoniem Jaroslav Leyder komt namelijk niet voor in het gezaghebbende *Lexikon české literatury* (*Lexicon van de Tsjechische literatuur*) en andere bronnen. De identiteit kon vastgesteld worden op basis van Kampers necroloog in *Rozvoj* (*De ontwikkeling*) van 3 november 1911, waarin het pseudoniem Jaroslav Leyder expliciet genoemd wordt (en tevens zijn vertaling van *Ahasverus*). De Tsjechische journalist, criticus, vertaler en schrijver Kamper werd, als niet-jood, door zijn vriendschap met Karel Fischer, redacteur van de twee Tsjechisch-joodse periodieken *Kalendář česko-židovský* en *Českožidovské listy*, gemotiveerd om de Tsjechisch-joodse beweging te steunen met zijn bijdrages over literatuur en joodse monumenten. Onder zijn eigen naam schreef hij ook een artikel over de schilder Jozef Israëls voor de *Kalendář česko-židovský*. Kamper was in elk geval wel een kenner van de Nederlandse cultuur, en tot een zekere mate ook van de Nederlandse taal, want hij had in 1896 een vertaling vervaardigd van de roman *Noodlot* van Louis Couperus en hij publiceerde onder andere over de Tachtigers. Engelbrecht noemt hem zelfs de Nederlandse Tsjech omdat Kamper stevast geloofde in zijn Nederlandse *roots* en omdat hij regelmatig contact had met de contemporaine Nederlandse cultuur, dankzij zijn zwager die in Nederland werkte (Engelbrecht 2017: 147–148).

Het feit dat hij voor de joodse almanak juist een toneeltekst vertaalde is ook niet verbazend, gezien het feit dat hij zich permanent met toneel bezighield, zowel theoretisch (als criticus) als praktisch: hij was betrokken bij meerdere Praagse theaters (Forst e.a. 1985–2008: 646–647). Zijn vertaling van *Ahasverus* werd op zijn minst door twee gezelschappen gebruikt, in beide gevallen in 1901. Volgens berichten in het blad *Divadelní listy* (*Toneelbladen*) werd het stuk door de Tsjechisch-joodse jeugdverenigingen in Chrudim (stadje in Oost-Bohemen) en in Královské Vinohrady (toen een van de grootste Tsjechische steden, later geannexeerd door Praag) opgevoerd. De allereerste Tsjechische opvoeringen van Heijermans werden dus verzorgd door amateurs, behorend bovendien bij een etnische minderheid.

In dat geval was de joodse thematiek de motivatie om het stuk op te voeren; bij de vertaling van *Op hoop van zegen* die niet lang op zich liet wachten (première in het Nationaal Theater in Praag in december 1901, boekuitgave in 1902), speelde met name de invloed van de Duitstalige cultuur een rol. Volgens een bespreking in het blad *Divadelní listy* (op 5 januari 1902) was het stuk zo snel voor een Tsjechische adaptatie gekozen vanwege het enorme succes in Duitsland.

Op hoop van zegen is in de eerste decennia van de twintigste eeuw, ten tijde van de monarchie en van de democratische republiek door op zijn minst acht Tsjechische ensembles opgevoerd. In eerste instantie waren het de drie belangrijkste vaste professionele theaters, daarna stond het op het repertoire van de professionele rondreizende gezelschappen en later werd het vooral opgevoerd door kleine theaters of amateurgezelschappen.⁶

Terwijl *Op hoop van zegen* heel snel in het Tsjechisch vertaald was, liet de Tsjechische vertaling van *Allerzielen* (1905) op zich een paar jaar wachten. Het stuk werd voor het eerst in 1908 en 1909 opgevoerd door twee professionele gezelschappen, nl. in de Praagse voorstad Smíchov en in Brno. Het stuk is in het Tsjechisch minimaal door zeventien gezelschappen opgevoerd (tussen 1908 en 1948), maar behalve de eerste twee waren het bijna uitsluitend amateurgezelschappen overal in het land. Het vaakst werd het stuk tussen 1909 en 1924 opgevoerd en regelmatig werd de antiklerikale strekking van het stuk benadrukt. In die zin was het net als *Op hoop van zegen* geschikt voor sociaal gemotiveerde opvoeringen voor het arbeidersvolk.

Bij mijn weten zijn er naast drie stukken van Heijermans in deze periode geen andere vertalingen uit het Nederlands gemaakt.

Tabel 1. Vertalingen uit de periode 1898–1918

Auteur	Toneelstuk	Vertaald in, door	Uitgever	Producties
Heijermans, Herman	<i>Ahasver</i> (<i>Ahas-verus</i> , 1893)	1898, Jaroslav Leyder; 1905, Oskar Fantl	Český spolek akademiků-židů; Unhošť: Svítání	1901
Heijermans, Herman	<i>Naděje</i> (<i>Op hoop van zegen</i> , 1900)	1901, O. S. Vetti	Praha: Šimáček	1901–1973
Heijermans, Herman	<i>Na faře</i> (<i>Allerzielen</i> , 1905)	1908, F. V. Krejčí	Praha: Dělnická akademie	1908–1948

⁶ Voor meer informatie over de circulatie van *Op hoop van zegen* in Tsjechische vertalingen zie Sedláčková en Gielen (2015) en Sedláčková (2015).

Periode 1918–1939

De periode tussen 1918 en 1939, de tijd van de Eerste en Tweede Tsjecho-Slowaakse republiek, stond in het teken van de verdere opbouw van het nationale bewustzijn en tegelijkertijd ook de economische opbouw van de nieuwe staat die onder meer gecompliceerd werd door de grote etnische en taaldiversiteit.⁷ In de eerste jaren (1918–1922) vol van onrust en rellen stagneerde de ontwikkeling van de toneelproductie en werd er gezocht naar een nieuwe maatschappelijke positie van het toneelleven (Císař 2004: 110–111). Pas in de loop van de jaren twintig kwam er langzamerhand een opleving: de poëtica veranderde omdat toneel geen politieke functie meer behoefde te vervullen en er vormde zich een nieuw netwerk van theaters: naast de traditionele schouwburgen ook kleinere, vaak avant-gardistische of links georiënteerde theaters met een eigen productie en poëtica (Císař 2004: 123–136).

In Nederland en Vlaanderen stagneerde het toneel in deze tijd. Volgens de heersende opinie was er weinig ontwikkeling (Bel 2015: 643) en na de dood van Heijermans werd de inheemse kwalitatief goede productie schaarser (enkele stukken door H. Roland Holst, Slauerhoff, Nijhoff, Teirlinck). Er werden met name buitenlandse stukken gespeeld en bewerkingen van populaire romans.

De Tsjechische vertalingen uit het Nederlands hebben weinig hoogstaande titels opgeleverd, op twee stukken na. Het vierde toneelstuk van Heijermans, *Ghetto* (1898), is vertaald en twee keer opgevoerd door regionale theaters. De waardevolste vertaling uit deze periode zal wel *Lancelot a Alexandrina* zijn, een poëtische vertaling van het abele spel *Lanseloet van Denemerken* (15e eeuw), op een indrukwekkende manier vervaardigd door de germanist Otokar Fischer (en verschenen in een mooie uitgave in 1929). Fischer (1883–1938) vertaalde met name uit het Duits, maar ook andere talen (Frans, Engels), en was bovendien zelf ook toneelschrijver en toneelcriticus. Hij had persoonlijk contact met de Vlaamse cultuur toen hij in 1926 gastlezingen gaf aan de universiteit van Gent. Uit ongeveer die periode stammen ook zijn Vlaamse vertalingen: *Věčný žid* [*De wandelende jood*] van August Vermeylen uit 1926, *Lancelot a Alexandrina* uit 1929 en *Vánoce ve Flandřích* [*Kerstfeest in Vlaanderen*] van Felix Timmermans uit 1931 (Forst e.a 1985–2008: 710–712).

⁷ De zogenaamde Eerste Tsjecho-Slowaakse republiek (1918–1938) was een parlementaire democratie; naast Tsjechen en Slowaken leefden er verschillende minderheden, waarvan de Duitstalige het grootst was, verspreid met name in de grensgebieden. De Tweede Tsjecho-Slowaakse republiek (oktober 1938–maart 1939) ontstond na het Verdrag van München toen het overwegend Duitstalig gebied (Sudetenland) bij Duitsland werd ingelijfd: het was een korte periode van grote onrust, onder andere vanwege een groot aantal Tsjechische vluchtelingen uit het Sudetenland. In maart 1939, aan de vooravond van de oorlog, werd ook de rest van Tsjecho door Hitler bezet en ontstond het Protektorat Böhmen und Mähren.

Mijns insziens is *Lancelot a Alexandrina* de meest esthetische uitgave van een Nederlandstalig toneelstuk in Tsjechische vertaling; bijna al de andere vertalingen waren slechts als typoscript beschikbaar. Het stuk over Lancelot en Sanderijn zal pas later, tijdens de oorlog en in de jaren vijftig en zestig door kleinere professionele en amateurgezelschappen opgevoerd worden, en niet alleen in de oorspronkelijke vorm, maar ook in een adaptatie voor marionettentheaters. In 1970 zal de stof zelfs gebruikt worden voor een Tsjechische televisiefilm.

Verder hebben de jaren twintig een bizarre reeks opgeleverd van vertalingen van Nederlandse kluchtige eenakters, vervaardigd door de schrijver, vertaler en polyglot Josef F. Khun (1869–1928). Naast de stukken die al lang in de bibliografieën stonden heb ik nog twee merkwaardige typoscripten ontdekt: de kluchten *Burgemeester Van Pimpelen leert dansen* (1921) van Herman van der Veer en *Het ministerie van vrouwelijke zaken* (1921) van Johannes de Kanter. Khun vertaalde met name populaire literatuur (zoals *Dracula* van Bram Stoker of verhalen van E. T. Seton) en bij mijn weten zijn zijn vertalingen van de Nederlandse eenakters nooit officieel opgevoerd, dus het wijst er eerder op dat het om een persoonlijke voorliefde ging want ook in Nederland waren het marginale titels. Deze tendens om met name kluchten of blijspelen te vertalen werd in de jaren dertig voortgezet door de kenner van de Franse taal en cultuur, Antonín Bernášek (1883–1966) die het blijspel *De vliegende feeks* (1933) van Ben van Eijsselsteijn vertaald heeft: het stuk werd onder andere in 1935 in het Stavovské divadlo (Statentheater), een onderdeel van het Nationaal Theater Praag, opgevoerd en de recensent van het landelijke dagblad *Lidové noviny* (19 juni 1935) heeft onder andere zijn vreugde uitgesproken over het feit dat er na lange jaren weer eens een geslaagd Nederlands stuk te zien was. Hier moet opgemerkt worden dat terwijl het Nationaal Theater zelf zich in de eerste helft van de jaren dertig meer aan serieuze en klassieke stukken wijdde (Shakespeare, Schiller, Shaw etc.), concentreerde zijn filiaal Statentheater zich op een commercieel repertoire van conversatiekomedies en kluchtige stukken (Savoir, Marchand, Lonsdale, Conners, Carpenter, Kaufman etc.) (Brabec e.a. 1983: 245). Bij deze commerciële tendens hoorde ook de productie van het stuk van Van Eijsselsteijn, met zijn 12 reprises, wat een gebruikelijk aantal was.⁸ Het kassucces in het Statentheater werd met name bereikt door de casting, waarbij gebruik werd gemaakt van de populairste acteurs van die tijd (Brabec e.a. 1983: 246): dat zal bij *De vliegende feeks* ook het geval zijn (met de beroemdheden František Smolík en Růžena Nasková in de hoofdrollen).

⁸ Zie het archief van het Nationaal Theater Praag: <http://archiv.narodni-divadlo.cz/>.

Tabel 2. Vertalingen uit de periode 1918–1939

Auteur	Toneelstuk	Vertaald in, door	Uitgever	Producties
Heijermans, Herman	<i>Ghetto</i> (1898)	1926, Stanislav Langer	Praha: Thespis (typoscript)	1926–1928
Veer, Herman van der	<i>Rychtář Van Pimpelen se učí tančit (Burgemeester Van Pimpelen leert dansen, 1921)</i>	192?, J. F. Khun	(typoscript)	
Kanter, Johannes de	<i>Ministerstvo ženských záležitostí (Het ministerie van vrouwelijke zaken, 1921)</i>	192?, J. F. Khun	(typoscript)	
Buwald, J.	<i>Výlosovaný statek při silnici (?)</i>	z.j., J. F. Khun	(typoscript)	
Hoekstra-Kapteyn, Nelly	<i>Není stará jako mladá čili K dobročinnému účelu (Voor een liefdadig doel, 1907)</i>	1928, J. F. Khun	Praha: Fr. Švejda	
z.a.	<i>Lancelot a Alexandrina (Lanseloet van Dene-merken, ca. 1400–1420)</i>	1929, Otokar Fischer; 1955, vertaling door O. Fischer aangepast door Jan Malík voor marijnettentheater	Brno: Pojer; Praha: Československé divadelní a literární jednotelství	1941–1980
Eeden, Frederik van	<i>Bratři (De broeders, 1894)</i>	1934, Miloš Seifert	Praha: Otto	
Eysselsteijn, Bernhard van	<i>Přistání z nouze (De vliegende fiek, 1933)</i>	1935, Antonín Bernášek	Praha: Univerzum (typoscript)	1935–1936
Hertog, Ary den	<i>Ďáblovy modlitby (Des duivels prentenboek, 1938)</i>	z.j., František Marek	Praha: Thalia	

Periode 1939–1945

De periode van de bezetting tijdens de Tweede Wereldoorlog betekende voor het toneel net als voor andere culturele domeinen een zware tijd. De Duitse autoriteiten moesten alle op te voeren stukken eerst goedkeuren. Het ministerie van binnenlandse zaken gaf regelmatig (in de eerste jaren van de oorlog zelfs elke maand) een lijst uit van toegelaten en verboden toneelstukken, afhankelijk van de

veranderende politieke situatie. In 1941, na de nazistische invasie in de Sovjet-Unie, werd een lijst opgemaakt van toneelschrijvers die helemaal verboden waren (Kovaříková 2013: 55). Verboden waren auteurs van marxistische, democratische of antifascistische signatuur (bijvoorbeeld Karel Čapek en ook Duitse en Oostenrijkse auteurs die voor het Naziregime gevlucht waren) en auteurs van joodse afkomst. Vanaf de capitulatie van Frankrijk in 1940 werden ook alle Franse en Engelse toneelschrijvers op de index gezet, vanaf 1941 ook de Poolse, Griekse, Joegoslavische en Russische. Vanaf april 1941 werd bovendien het criterium veranderd: de nationaliteit van de auteur was niet meer beslissend, maar wel de taal van het origineel (een Belgisch stuk in het Frans werd daarom ook automatisch verboden) (Kovaříková 2013: 76–81). Uit de Nederlandstalige productie werden in de officiële lijsten alleen maar twee stukken van Antoon Coolen (*De vreemdeling* en *De klokkengieter*) als toegelaten vermeld, in tegenstelling tot Heijermans die vanwege zijn joodse afkomst volledig verboden was (Kovaříková 2013: I.1–I.270).

Nederlandse toneelschrijvers konden wel door de beugel zoals ook te zien is aan meerdere opvoeringen van *De vreemdeling* (1935), gebaseerd op een vertaling van Lída Faltová (1890–1944). Van de reeds genoemde vertalers was zij de eerste die zich echt op het Nederlands specialiseerde, hoewel ze behalve twee stukken van Coolen geen andere Nederlandse dramatische teksten vertaalde.⁹ *De vreemdeling* werd van 1941 tot 1945 gespeeld, met name door amateurs.

Aan het begin van de oorlog is weer een nieuwe vertaling van de romanist Antonín Bernášek ontstaan, in het Tsjechisch onder de titel *Hoši, dívky a psi*. Een blijspel van Paul Vandenberghe dat tijdens en na de oorlog wel meer dan dertig producties kende, omdat het publiek enthousiast was over dit stuk over de zomerse avonturen van een bende Hollandse jongeren. De vertaling werd twee keer, in de jaren veertig en later nog in 1967 als typoscript verspreid en is in de bovengenoemde bibliografieën van vertalingen uit het Nederlands opgenomen. Maar er is iets dat niet klopt. Volgens de colofon is het stuk vertaald uit een Franse vertaling van een Nederlands origineel, maar de Nederlandse titel ontbreekt en is nergens te vinden. Verder onderzoek heeft mij gebracht bij de namen Paul Vandenberghe (1916–1961) en Paul Armont (1874–1943), twee Franse toneelschrijvers, co-auteurs van het blijspel *Garçons, filles et chiens* uit 1939.¹⁰ Toch wordt in de Tsjechische besprekingen en op alle affiches alleen Paul Vandenberghe genoemd, bovendien als Nederlandse

⁹ Engelbrecht (2017: 149) berekende dat Lída Faltová 53 vertalingen maakte van de 210 Tsjechische vertalingen van Nederlandstalige literatuur in het interbellum. Zij vertaalde zowel populaire auteurs (Madelon Székely Lulofs, Johan Fabricius) als canonieke schrijvers (Multatuli, Willem Elsschot).

¹⁰ Op het gebied van het Franse toneel zijn zowel Armont als Vandenberghe marginale figuren: ze worden niet genoemd in Franse lexica. Ook al werd hun stuk veel op Tsjechische podia gespeeld, worden ze ook in de omvangrijkste Tsjechische lexica over Franse literatuur en toneel niet vermeld. Hun belang lag blijkbaar meer op het veld van de (populaire) Franse film waarvoor zij

schrijver; de personages in het stuk dragen Nederlandse namen en er wordt op de affiches benadrukt dat het stuk zich afspeelt in een Hollands provinciestadje vlakbij Amsterdam. Dit komt helemaal niet overeen met het origineel. Het geeft pas zin als we bedenken dat alle Franse auteurs, inclusief Armont en Vandenberghes in het *Protektorat Böhmen und Mähren* vanaf juni 1940 verboden waren. Door middel van een list, gebaseerd op de gelijkenis van Vandenberghes achternaam, werd hij voor een Nederlandse auteur uitgegeven, zonder zijn co-auteur, wiens naam veel te Frans klonk. De vertaler veranderde de setting van het stuk en ook de meeste namen van personages die te Frans klonken. Gilbert werd Karel Geel enz. Hoe Bernášek bij de keuze van de Hollandse namen te werk ging is niet moeilijk te raden: een van de personages heet Streuwels (sic), een andere Van Eeden, dus ze dragen de achternamen van de toen zeer bekende Nederlandstalige schrijvers; een ander personage heet mevrouw Eiselsteijn (sic), en er is toch net sprake geweest van de vertaling die Bernášek een paar jaar geleden gemaakt had van Ben van Eysselsteijn. In de beschikbare besprekingen wordt gesproken van een Nederlandse toneelschrijver, en zelfs na de oorlog is deze fout niet rechtgezet. Het is eigenlijk paradoxaal: volgens de aankondigingen en besprekingen lijkt het stuk met meer dan dertig producties het meest gespeelde Nederlandse toneelstuk aller tijden, maar het is alleen maar een slimme list geweest om de zinloze oorlogsmaatregelen te ontwijken. Dat deze Tsjechische mystificatie bizar en uitzonderlijk is, kan men zien aan het feit dat het stuk zelfs na de oorlog in deze Hollandse adaptatie werd gespeeld.

Tabel 3. Vertalingen uit de periode 1939–1945

Auteur	Toneelstuk	Vertaald in, door	Uitgever	Producties
Vandenberghes, Paul	<i>Hoši, dívky a psi. Prázdninová humoreska (Garçons, filles et chiens, 1939)</i>	1939, Antonín Bernášek (uit het Frans) MYSTIFICATIE	Praha: Universum (194?, typoscript); Praha: Dilia, (1967)	1939–2011
Coolen, Antoon	<i>Cizinec (De vreemdeling, 1934)</i>	z.j. (1934–1941), Lída Faltová	Praha: Universum (typoscript)	1941–1945
Coolen, Antoon	<i>Zvonař (De klokkengieter, 1937/1940)</i>	z.j. (1937–1944), Lída Faltová	Praha: Universum (typoscript)	1945–1949
Streuwels, Stijn	<i>Modré pole (De vlaschaard)</i>	1944, Jan Grmela	(bewerking roman, typoscript)	

scenario's schreven. Hun stuk *Garçons, filles et chiens* is in 1950 omgewerkt tot de populaire kinderfilm *Plus de vacances pour le Bon Dieu*. Zie: <https://www.imdb.com/title/tt0041750/reference>.

Periode 1945–1989

Hoewel de communistische staatsgreep in Tsjecho-Slowakije daadwerkelijk pas in februari 1948 plaatsvond, was mei 1945 voor de toneelcultuur nog belangrijker omdat het een traditie veranderde van ongeveer een hele voorbije eeuw. Geïnspireerd door de nationalisering van de theaters in Sovjet-Rusland, werden de meeste vooroorlogse theaters met meer of minder geweld in beslag genomen door de revolutionaire gardes. Het toneel had in Bohemen en Moravië een rijke traditie, maar de invloed van het toneel op de maatschappij werd door de communisten zelfs overschat en ze begonnen het toneel te begrijpen als dé ideologische school voor de brede massa. Aan de andere kant maakte het Tsjecho-Slowaakse toneel een heropleving door in de jaren zestig, toen een groter aantal enigszins experimentele kleine podia opkwamen. In elk geval moesten alle opgevoerde stukken door de censuur gaan, en die werd weer strenger in de jaren zeventig en tachtig.

De periode na de Tweede Wereldoorlog kan nog onderverdeeld worden in de volgende tijdvakken: 1945–1948 (de tijd van de Derde Tsjecho-Slowaakse republiek en de zogenaamde ‘toneelrevolutie’ toen de theaters genationaliseerd werden); 1948–1956 (het stalinisme, een totalitair regime bij uitstek), 1956–1970 (de zogenaamde ‘gouden jaren zestig’, met de relatief hoogste diversiteit en een balans tussen het centrum en de periferie) en 1970–1989 (een terugkeer naar het neostalinisme, de zogenaamde normalisatie, met twee opties – een pragmatische collaboratie met het regime óf een vlucht uit het centrum naar de periferie: naar poppentheater, pantomime, amateurtoneel, kleinkunst, straattoneel etc.) (Just 2010: 30–31).¹¹

Het Vlaamse toneel maakte na de oorlog een boom door, met de opkomst van de enige naoorlogse beroemdheid, Hugo Claus. Hij werd een gerenommeerde toneelschrijver niet alleen in de Lage Landen, maar ook in het buitenland. In de jaren zeventig stortte hij zich ook op de toneelregie (Erenstein e.a. 1969: 702–709). Wat Heijermans voor het Nederlandse toneel aan het begin van de eeuw betekende, vertegenwoordigde Claus in Vlaanderen (en ook in Nederland) in de periode na de Tweede Wereldoorlog. Van Claus zijn er in de jaren zeventig en tachtig in totaal vier stukken in het Tsjechisch vertaald, de meeste door de ervaren vertaalster Olga Krijtová (1931–2013): *Suiker* (1958, in het Tsjechisch gepubliceerd in 1974), *Uilenspiegel* (1965, vertaald in 1974), *Pas de deux* (1973, vertaald in 1977), *Een bruid in de morgen* (1955, vertaald door Krijtová’s student Jiří Husák in 1988). Van de vier stukken is echter waarschijnlijk alleen *Uilenspiegel* op de planken gebracht, in het Praagse Divadlo E.F. Buriana (Theater van E.F. Burian). De som-

¹¹ Deze indeling is niet gemaakt strikt op basis van politieke mijlpalen, maar weerspiegelt ook de dominante tendensen en het algemene karakter van het toneelleven. De indeling is overgenomen uit *Divadlo v totalitním systému* (Just 2010: 22 e. v.), inclusief de benamingen voor de afzonderlijke tijdvakken (toneelrevolutie, stalinisme, gouden jaren zestig, normalisatie).

bere stemming van de bekende legende werd echter bekritiseerd in het grootste landelijke dagblad, het communistische *Rudé právo* (17 november 1976). Claus was vanwege zijn sombere thema's geen auteur die goed zou aansluiten bij de ideologische rol die volgens de communistische arbiters toneel zou moeten spelen in de maatschappij. De opvoering van Claus laat zich interpreteren in het kader van de groeiende tendens naar lyrisch toneel, terugkeer naar het verleden en de (te) grote opkomst van de thematiek rond rebellen, opstandelingen en rovers in het midden van de jaren zeventig: omdat een rebellie in een ver verleden een veiliger alternatief was voor een rebellie in het heden (Just 2010: 116).

Het toneelwerk van Claus vond in Tsjechië weinig weerklank. Zelfs zijn vertaalster Olga Krijtová had in een interview eind jaren zestig gezegd dat ze weinig zin had om zijn toneelstukken te vertalen omdat de thematiek haar niet aansprak: “‘Suiker’ en ‘De Metsiers’ heb ik vertaald, maar meer zou ik niet willen. Ik voel me er niet tegen opgewassen. Het is mijn probleem niet’ (*Limburgsch dagblad*, 25 januari 1969). Toch ging ze later door met het vertalen van Claus' werk.¹²

Het is opvallend dat uitgeverij-agentschap Dilia die vanaf 1949 tot op heden de auteursrechten van audiovisuele werken behartigt, in deze periode systematisch probeerde wat meer Nederlandstalige toneelschrijvers op het Tsjechische culturele veld te introduceren. Dilia deed vaak beroep op Olga Krijtová en Ella Kazdová (1909–1982),¹³ vertaalsters die echt gespecialiseerd waren in het Nederlands; de vertalingen kwamen niet meer *ad hoc* tot stand zoals voor de Tweede Wereldoorlog wel het geval was. Afgezien van Claus ging het in deze periode meestal om lichtere genres, met name blijspelen. De vertaalde stukken genoten zeer wisselvallige interesse. Terwijl *Het hemelbed* (1943) van Jan de Hartog of *Geen nieuws van vader* (1946) van Leonhard Huizinga in de jaren zestig en zeventig meerdere keren werden opgevoerd door professionele theaters, waren andere stukken waarschijnlijk geen enkele keer te zien: bijvoorbeeld de historische stukken *Joanna* (1977) van Luc Vilsen of *Mata Hari* (1978) van Ton Vorstenbosch.

In het tijdperk van de zogenaamde normalisatie, de grauwe periode na de bezetting door het Warschaupact, in de sfeer van een over het algemeen saaie theaterproductie in de centra, bloeide de periferie, met name het amateurtoneel. In deze context heeft de amateur-regisseur Miloš Honsa in 1973 *Op hoop van zegen* opnieuw (via het Duits) vertaald en bewerkt voor zijn ensemble (D3 in Karlovy

¹² Olga Krijtová is zonder twijfel de *grande dame* van de Tsjechische neerlandistiek en van het literair vertalen uit het Nederlands. Zij vertaalde meer dan 60 boeken uit het Nederlands, naast talrijke verhalen, gedichten en andere teksten. Voor de vertaling van Claus' *De Geruchten* kreeg zij in 2006 de Magnesia Litera prijs voor de beste vertaling van het jaar. Voor meer informatie zie de memoires en de volledige bibliografie van Krijtová in *Geschrift eener bejaarde vrouw uit 1997* (2011).

¹³ Ella Kazdová was als vertaalster actief na de Tweede Wereldoorlog en vertaalde met name deze drie genres: avontuurlijke literatuur (Fabricius, Den Dolaard), streekromans (Coolen, Claes, Kortooms) en boeken met sociale thematiek (Germonprez, A. de Vries).

Vary). Door het origineel met de bewerking te vergelijken blijkt onder andere dat hij het stuk probeerde nog socialistischer te maken (Sedláčková 2015: 142–143).

Verder werd na de oorlog *Lanseloet van Denemerken* nog meerdere keren in verschillende adaptaties opgevoerd (gebaseerd op de vertaling van Fischer uit 1929), vanwege de poëtische kwaliteiten die het stuk bood, met het oog op het feit dat het helemaal apolitiek, dus onschadelijk was. Het stuk was met name populair in de bewerking voor marionettentheater door Jan Malík (1904–1980), een voor-aanstaande persoonlijkheid die van het poppentheater een volwaardig toneelgenre heeft gemaakt.

Tabel 4. Vertalingen uit de periode 1945–1989

Auteur	Toneelstuk	Vertaald in, door	Uitgever	Producties
Dekker, Maurits	<i>Svět nemá čekárnu</i> (<i>De wereld heeft geen wachtkamer</i> , 1949)	1957, Tomáš Pumpr (via het Esperanto)	Praha: Dilia	1957
Hartog, Jan de	<i>Postel s nebesy</i> (<i>Het hemelbed</i> , 1943)	1965, B. Becher (via het Engels)	Praha: Dilia	1965–1970
Huizinga, Leonhard	<i>Žádné zprávy od táty</i> (<i>Geen nieuws van vader</i> , voor 1946) Alternatieve titel: <i>Nejdeš trochu pozdě?</i>	1965, Ella Kazdová	Praha: Dilia	1966–2007
Heijermans, Herman	<i>Lod' jménem Naděje</i> (<i>Op hoop van zegen</i> , 1900)	1973, Miloš Honsa (via het Duits + bewerking)	Praha: Dilia	1973
Claus, Hugo	<i>Enšpígl</i> (<i>Uilenspiegel</i> , 1965)	1974, Olga Krijtová	Praha: Dilia	1974
Claus, Hugo	<i>Cukr</i> (<i>Suiker</i> , 1958)	1974, Olga Krijtová	Praha: Dilia	
Claus, Hugo	<i>Pas de deux</i> (1973)	1977, Olga Krijtová	Praha: Dilia	
Claus, Hugo	<i>Čekání na úsvit</i> (<i>Een bruid in de morgen</i> , 1955)	1988, Jiří Husák	Praha: Dilia	

Fabricius, Johan	<i>Otec neznámý. Haagské lidové drama (Hendrik Jacobus Jut of De dubbele moord aan de Bogt van Guinea. Haags volksdrama. [eigen bewerking voor toneel van De kop van Jut, 1970])</i>	1975, Ella Kazdová, Jaromír Kazda (bewerking)	Praha: Dilia	
Staal, Jan	<i>Návrat do Varšavy (Terug naar Warschau, 1963)</i>	1976, Olga Krijtová	Praha: Dilia	1976
Vilsen, Luc	<i>Joanna</i>	1978, Olga Krijtová	Praha: Dilia	
Vorstenbosch, Ton	<i>Mata Hari</i>	1982, Olga Krijtová	Praha: Dilia	

Tot slot

Met dit beknopte overzicht probeerde ik te laten zien dat het relatief kleine aantal Tsjechische vertalingen en producties van Nederlandse en Vlaamse toneelstukken in de negen decennia van de twintigste eeuw door meerdere factoren veroorzaakt is. Het is zeker niet alleen te wijten aan het feit dat Nederland en Vlaanderen weinig moderne gecanoniseerde toneelschrijvers kennen. De socialist Heijermans beantwoordde met zijn sombere sfeer niet goed aan de smaak van het bourgeoisiepubliek begin twintigste eeuw, maar vond wel wat meer populariteit aan de periferie van het Tsjechische culturele veld (kleine gezelschappen, arbeiders- en amateurtoneel); Hugo Claus was tijdens het communisme niet echt welkom omdat hij de donkere kant van de menselijke ziel blootlegde. Krijtová, Faltová en Kazdová, de drie belangrijkste vertaalsters uit het Nederlands voor 1990 hebben alle drie een aantal toneelstukken uit het Nederlands vertaald, maar het is verbazend dat hoewel het agentschap Dilia in de jaren zeventig en tachtig trachtte wat systematischer Nederlandstalige stukken te laten vertalen en als typoscript in vrij grote oplages aan te bieden, dit nogal weinig impact had op het aantal gerealiseerde producties. In de eerste helft van de eeuw domineerden de producties van de toneelstukken van Heijermans, waarbij de inspiratie om ze op te voeren uit het Duitstalige gebied was gekomen, maar er was geen vertaler die zich op Heijermans zou gaan specialiseren. De vertalers van Nederlandstalig toneel in de eerste helft van de eeuw (O. S. Vetti, F. V. Krejčí, O. Fischer, A. Bernášek en anderen) waren meestal polyglotten met een breed scala aan interesses en culturele activiteiten. De stukken voor vertaling werden toevallig gekozen, soms via derde

talen vertaald, bijna altijd alleen als typoscripten verspreid. Periodieken gespecialiseerd in toneel (zoals *Divadelní listy*) maakten af en toe wel attent op succesvolle Nederlandse stukken (vaak ook in Duitse producties omdat de concurrentie met Duitstalige theaters bijzonder intensief was), maar de adviezen werden maar weinig opgevolgd. Behalve sporadische berichten was er weinig informatie over de actuele ontwikkelingen van het Nederlandse en Vlaamse toneel. Dan kan men zich niet verwonderen dat het ‘Hollandse’ toneelstuk dat in Tsjechië het populairst was en het hoogste aantal producties kende, helemaal niet Nederlands was.

Bibliografie

- Bartoš, Jaroslav, e.a. (1969): *Dějiny českého divadla II. Národní obrození*. Praha: Academia.
- Bel, Jacqueline (2015): *Bloed en rozen. Geschiedenis van de Nederlandse literatuur 1900–1945*. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker.
- Belle, Gerard Le (1969): “Nijhoffprijs voor Tsjechische Olga Krijtova”. *Limburgsch dagblad*, 25 januari 1969, 11.
- Brabec, Jan, e.a. (1983): *Dějiny českého divadla IV. Činoherní divadlo v Československé republice a za nacistické okupace*. Praha: Academia.
- Císař, Jan (2004): *Přehled dějin českého divadla II. 1862–1945*. Praha: Akademie múzických umění.
- Dr. K. L. (1902): “Česká divadla”. *Divadelní listy* 3:3, 69.
- Engelbrecht, Wilken (2017): “Persoonlijke contacten in vooroorlogse receptie van Nederlandstalige literatuur in Tsjechische vertaling”. *Neerlandica Wratislaviensia* 27, 141–154.
- Engelbrecht, Wilken, e.a. (2015): *Dějiny nizozemské a vlámské literatury*. Praha: Academia.
- Erenstein, Rob (red.) (1969): *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*. Amsterdam: AUP.
- Fischer, Karel (red.) (1898): *Kalendář česko-židovský na rok 1898–99*. Jrg. XVIII. Praha: Český spolek akademiků-židů, laatst geraadpleegd op 1.05.2018 <<http://www.digitalniknihovna.cz/zmp/view/uuid:aec24707-435d-11dd-b505-00145e5790ea?page=uuid:6dffa538-435e-11dd-b505-00145e5790ea>>.
- Forst, Vladimír, e.a (red.) (1985–2008): *Lexikon české literatury: osobnosti, díla, instituce*. 5 delen. Praha: Academia.
- Just, Vladimír (2010): *Divadlo v totalitním systému. Příběh českého divadla (1945–1989) nejen v datech a souvislostech*. Praha: Academia.
- Knopp, František (1978): *Severské a nizozemské hry*. Praha: Divadelní ústav.
- Kosterka, Ladislav (1932): *Bibliografie česko-skandinávsko-nizozemská*. Praha: Obec pražská.
- Kovaříková, Olga (2013): *Cenzura a její vliv na divadelní život v Protektorátu Čechy a Morava*. Praha: Pedagogická fakulta UK, Proefschrift.
- Krijtová, Olga, e.a (red.) (2009): *Překlady z nizozemštiny do češtiny (k 1.4.2009)*, laatst geraadpleegd op 1.05.2018 <http://www.ne-be.cz/doc/Preklady_z_NL_do_CJ.pdf>.
- Krijtová, Olga (2011): *Geschrift eener bejaarde vrouw uit 1997. Speciaal nummer van Praagse Perspectieven*. Ed. Ellen Krol & Lucie Sedláčková. Praha: Filozofická fakulta UK.
- OVÁ (1901): “Dramatický odbor kroužku českožidovského”. *Divadelní listy* 2:19, 446.
- Sedláčková, Lucie, & Albert Gielen (2015): “De vis werd ook in Tsjechië duur betaald. Heijermans’ *Op hoop van zegen* in Tsjechische vertalingen, opvoeringen en besprekingen”. In: Ellen Krol e.a. (red.), *Praagse Perspectieven 10*. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 71–88.

- Sedláčková, Lucie (2015): "Heijermans' *Op hoop van zegen* in Tsjechische vertalingen". In: Jana Engelbrechtová (red.), *De Nederlandse literatuur internationaal. Centraal-Europese blikken op de Nederlandstalige literatuur*. Olomouc: Univerzita Palackého, 125–145.
- Slupecká, Marie (1976): "Enšpígl humoru zbavený". In: *Rudé právo* 17 november 1976, 5.
- Smolka Fruhwirtová, Lucie (2011): *Recepce nizozemské literatury v českém literárním kontextu let 1945–2010*. Olomouc: Univerzita Palackého.
- Z.a. (2016): *Doplňkový soupis premiér Národního divadla Brno*. 17 februari 2016. Národní divadlo Brno, laatst geraadpleegd op 1.05.2018 <<http://www.ndbrno.cz/o-divadle/online-archiv/dopl-nkovy-soupis-premier-ndb-pdf>>.
- Z.a. (2017): *Národní divadlo: Soupis repertoáru od roku 1883*. 25 september 2017, laatst geraadpleegd op 1.05.2018 <<http://archiv.narodni-divadlo.cz/>>.
- Z.a. (1935): "Přistání z nouze". In: *Lidové noviny* 19 juni 1935, 9.
- Z.a. (1911): "Za Jaroslavem Kamprem". In: *Rozvoj* 5:44, 4.
- Z.a. (1892): "Z různých divadel". In: *Česká Thalia: Listy pro dramatickou literaturu a umění* 6, 23–27; 296–297.