

POVÁLEČNÁ CHARVÁTSKÁ DRAMATIKA A JEJÍ RECEPCE U NÁS

IVAN DOROVSKÝ (BRNO)

I

Předmětem tohoto příspěvku bude charakteristika rozvoje charvátské dramatické tvorby v osmdesátých a devadesátých letech 20. století. Abych však mohl svůj výklad zasadit do vývoje poválečné dramatické literatury, uvedu v úvodu velmi stručně její hlavní představitele.

Jestliže pro 30. léta 20. století byl v charvátském dramatu příznačný tzv. analytický realismus především v dramatech **Milana Begoviće** (1876-1948), **Miroslava Krleži** (1893-1981), **Marijana Matkoviće** (1915-1985) a **Ranka Marinkoviće** (nar. 1913), pak se po roce 1945 charvátské drama vyznačovalo žánrovou, námětovou a stylovou pestrostí a různorodostí.

V jednoaktovkách, napsaných pro partyzánské divadelní skupiny, a v dramatech *Most* (1947), *Devět hlíz* (1949, *Devet gomolja*), *Ústup* (1949, *Povlačenje*), *Výhybka* (1950, *Skretnica*) a *Spravedlivý* (1960, *Pravednik*) zachytil **Mírko Božić** (1919-1995) jako očitý svědek a přímý účastník hrůzy 2. světové války.

Vedle divadelních textů s náměty z války vznikala rovněž výrazně lyrická (poetická) dramata: *Lyrika A. G. Matoše* (1957), *Písek a pěna* (1958, *Pijesak i pjena*) a *Rozevřená báseň* (1976, *Otvorena pjesma*) **Jureho Kaštelana** (1919-1990), trilogie rozhlasových poém *Na bosenský den sv. Jana* (1968, *Na bosanski Ivandan*), *Vřavou náhrobních kamenů* (1969, *Kroz vrevu stećaka*), *I Bosna šeptajíc padá* (1970, *I Bosna šaptom pade*), *Básnikovy vyprodané prostory* (1974, *Pjesnikovi rasprodani prostori*), *Tragédie prázdnoty* (1975, *Tragedija praznine*) a některé další lyrické texty **Nikoly Šopa** (1904-1982) a hry *Marie a námořník* (1960, *Marija i mornar*), *Oslí ostrov* (1961, *Magarec i otok*) a rozhlasové drama *Apsyrtos, bratr Medey* (1969, *Apsirt, brat Medejin*) **Vesny Parunové** (nar. 1922).¹

V poválečné charvátské dramatice vznikla rovněž dramatická díla surrealistická (**Radovan Ivšić**), dramatické texty na náměty z národních dějin nebo

¹ Slovník spisovatelů. Jugoslávie, Praha 1979. Též Parunová, V.: Černá oliva, Brno 1998.

ze současnosti (**Ivan Supek**) a angažované společensko-kritické hry. Z nich bych uvedl aktuální drama *Hérakles* (1958, Heraklo) **Marijana Matkoviće**, které spolu s hrami *Prométheus* (1951, Prometej) a *Achillovo dědictví* (1961, Ahilova baština), v nichž reinterpretuje antický mýtus, tvoří trilogii *I bohové trpí* (1962, I bogovi pate), rozhlasové hry a intelektualistická dramata *Tvář* (1965, Lice), *Hora* (1966, Brdo), *Galileovo nanebevstoupení* (1966, Galilejevo uzačašće), *Diokleciánův palác* (1969, Dioklecijanova palača) a některé další hry **Antuna Šoljana**, mirákulum *Gloria Ranka Marinkoviće*, v němž pojednává o rozkladu v katolické církvi, rozhlasová dramata **Ivana Kušana** (nar. 1933) *Pomník Demosthenovi* (1968, Spomenik Demostenu), *Věž* (1971, Toranj), *Účel a konec svobody* (1971, Svrha od slobode), *Vaudeville, Falešná baronka* (Lažna barunica) aj., groteskní tragédii **Iva Brešana** (nar. 1936) *Představení Hamleta ve vsi Dolní Mrduša* (1971, Predstava Hamleta u selu Mrduša Donja), jeho morální *Ďábel na filozofické fakultě* (1975, Nečastivi na filozofskom fakultetu) aj.²

Charvátské drama a divadlo posledních dvou desetiletí 20. století nese všechny vývojové rysy, které byly příznačné pro poválečné jugoslávské meziliterární společenství. Také dramatika osmdesátých a devadesátých let čerpá náměty z historie a navazuje na avantgardní tradice. Taková jsou dramata **Tomislava Bakariće** *Smrt Stjepana Radića* (1971) nebo *Anno Domini 1573* a některé další texty. **Slobodan Šnajder** interpretuje ve svém „smrtopisu“ *Kamov* (1978) smrt básníka Janka Poliče Kamova jako začátek jeho života. Děj dramatu *Charvátský Faust* (1981, Hrvaski Faust), které bylo za vlády Franja Tudjmana zakázáno, je zasazen do let tzv. Nezávislého charvátského státu, kdy se v Charvátském státním divadle připravuje premiéra Goetheova Fausta jako důkaz přibližování se *evropské civilizaci*.

Pro dramatiky tohoto období je příznačná rovněž intertextuální hra a zába-va. Projevuje se např. v dramatu **R. Marinkoviće** *Poušť* (1980, Pustinja). Básník **Luko Paljetak** (nar. 1943) ve svém ambiciózním dramatickém textu *Po Hamletovi* (1997, Poslije Hamleta) prokázal referenční a erudiční schopnost, když se v pěti jednáních pustil do citátového dialogu s významným Shakespearovým dramatem. Obdobné intertextuální postupy volí ve svých dramatech také např. **Borislav Senker**, **Tomislav Mujičić** nebo **Nikola Škrabe** a několik dalších autorů.

Od poloviny osmdesátých let a v letech devadesátých 20. století se prosadili dramatici tzv. čtvrté poválečné generace, kteří se narodili převážně v letech 1960-1962. K nejvýznamnějším a nejhranějším z nich patří nesporně **Miro Gavran** (nar. 1961). Již ve svém debutu *Kreontova Antigona* (1983) se

² Podrobněji viz Bogišić, V. a kol.: Leksikon hrvatske književnosti, Naprijed, Zagreb 1998, s. 27-29.

soustředil na otázku moci jako jedné z nejstarších lidských potřeb, na „*hru ve hře*“ a na to, zda je lépe umírat za ideály nebo žít bez nich. Píše pseudo-biografická dramata, tj. vychází z některých historických nebo životopisných skutečností a dotváří imaginární životopis slavných osobností. Zatímco např. v dramatu *Noc bohů* (1986, Noč bogova) vystupují pouze Ludvík XIV. a Molière, *Lásky George Washingtona* (1988, Ljubavi Georgea Washingtona) jsou zvláštním milostným příběhem a drama *Čechov řekl Tolstému sbogem* (1989, Čehov je Tolstoju rekao zbogom) je scénickou replikou na Albeeho *Kdo se bojí Virginie Woolfové*. Přitom Gavran převážně dodržuje aristotelovský typ dramatu.³

M. Gavran je úspěšný také ve veseloherním žánru. V několika hrách rozvíjí situační komedii (např. v textu *Králové a podkoní*, 1990, Kraljevi i konjušari, v grotesce *Balkánské kurvy*, 1993) nebo vztah mezi mužem a ženou (např. v dramatu *Muž mé ženy*, 1991, Muž moje žene, *Dědeček a babička se rozvádějí*, 1995, Djed i baka se rastaju aj.). Jeho dramata jsou zhuštěná, úsečná, nepostrádají napětí, dramatický děj je budován lineárně.

Fantastická dramata dějově situovaná do venkovského prostředí a napsaná hovorovým jazykem venkovanů, grotesky i absurdní hry a travestie, v nichž se prolínají žánry a styly, tvoří **Mate Matišić**. Hovorový jazyk stylizuje podle funkce postavy. V jeho hrách proto najdeme jak četné neologismy, tak mnoho archaismů.⁴

Výrazně angažovaná, nikoli však utilitární, jsou dramata **Borislava Vujičiće**. V některých z nich spojuje minulost s přítomností, tematizuje moc jako sílu, která určuje osud jedince, rozvíjí úvahy o vztahu umělce k moci. Ve hře *Charvátský slavík* (Hrvatski slavuj) např. nad postavou Spisovatele stále visí dilema – buď spolupráce s moci, nebo smrt. Nakonec stejně prohrávají jak mocní, tak umělci. V jiných jeho dramatech vystupují známé osobnosti: Miroslav Krleža, herec Rade Šerbedžija, Osip Mandelštam i Václav Havel aj. B. Vujičić zpracovává např. v černých komediích a groteskách náměty, které provokují a vyvolávají bouřlivé reakce.

Motiv iluze jako životní hodnoty, prolínání reálné a nereálné roviny v dramatické realizaci, vztah muže a ženy a matky a dcery, moderní přepracování a interpretace Euripidových dramat Helené, Foiničanky a Alkestis – to jsou některé hlavní tematické impulsy, které nacházíme v dramatech i groteskách **Lady Kaštelanové**.

V posledním desetiletí 20. století se píše a mluví o mladé charvátské dramatice. Vyznačuje se mj. odrazem postmoderní teorie v dramatické tvorbě,

³ Další Gavranovy texty viz Slovník balkánských spisovatelů, Libri, Praha 2000.

⁴ M. Matišić napsal dramata *Bljesak zlatnog zuba* (Lesk zlatého zubu), *Božićna bajka* (Vánoční pohádka), *Cinco i Marinko*, *Andjeli Babilona* (Anděly Babylonu).

v její poetice tzv. nepřítomnosti. Projevuje se např. v tom, že v ní chybí ideologická vertikála i zákony politického divadla, v diskontinuitě času a prostoru, v otevřené dramatické struktuře i v prolínání stylů a žánrů, v demytizaci, v intertextuálnosti apod.

Charvátskou dramatickou tvorbu devadesátých let reprezentuje nejméně dvacítká autorů, jejichž výčet by nám zabral mnoho místa. K výrazným tvůrcům patří např. **Pavo Marinković** (hry *Filipův Oktet a kouzelná flétna*, *Glorietta* aj.), **Asja Srncová-Todorovičová** (dramata *Mrtvá svatba*, *Rozparek*, *Nebezpečné ticho*, *Vzlet*, *Zelený pokoj* aj.).

Některí autoři klasickými dramatickými prostředky s prvky grotesky, parodie a satiry ztvárňují historická a politická témata i životopisy významných osobností. Činí tak např. básník **Stjepan Tomaš** ve hře o biskupu a mecenáši **J. J. Strossmayerovi** *Zlatoustý neboli Smutný dům charvátský*, nebo **Tomislav Bakarić** v dramatu s prvky grotesky *Whisky pro jeho excelenci*, v němž pojednává o nedávné charvátsko-srbské válce. Licoměrnost a politická konverze jsou námětem dramatu **Iva Brešana** *Julius Caesar* (1990, Julije Cezar), jako *drama postkomunismu* byl kritikou označen Brešanův dramatický text *Exekutor* (1990/91, Egzekutor).

Z dramát intertextuálních vztahů, tj. v nichž se prolínají prvky persifláže, parodie a tzv. univerzálních témat, uveďme drama *Orestes-úkol* mladého dramatika **Darka Lukiće**, které má podtitul *postmodernistická replika*, a hru o lady Macbeth po Shakespearovi *Tragická královna*, jejíž autorkou je **Zinka Kiseljaková**. Obdobné intertextuální postupy volí také např. **Luko Paljetak** v již vzpomenutém dramatu *Po Hlametovi*, **Borislav Vujičić** ve hře *Glembayevič* a někteří další mladí a nejmladší dramatictí autoři.

II

Po této stručné charakteristice charvátské dramatické tvorby posledních dvou desetiletí 20. století bychom si měli položit otázku, jak a nakolik se uvedená dramatická díla dostala k českým (i slovenským) dramaturgům, literárním historikům a teatrologům. Jak byla (pokud byla) přijímána a zda se na českých (i slovenských) scénách hrála. Pokud se ovšem charvátská dramata posledních dvou desetiletí v českých divadlech nehrála, pak musíme hledat odpověď na otázku, na co česká a slovenská dramaturgie v poválečném téměř padesátiletém období navazovala.

V dramaturgických plánech českých a slovenských divadel se v 80. a 90. letech dvacátého století objevovala nejčastěji nebo výhradně jména těch charvátských dramatiků, jejichž dramata se hrála buď ještě mezi dvěma světovými válkami, nebo v padesátých až osmdesátých letech dvacátého století. Jejich výčet není bohužel příliš rozsáhlý: **Petar Petrović Pecija**, **Milan Begović**,

Ivo Vojnović, Miroslav Krleža a z mladých a nových autorů pak bohužel jedině **Miro Gavran**.

Koncem 70. let sklidilo nebývalý úspěch uvedení **Krležových Pánů Glembayů** v pražském Národním divadle. K úspěchu inscenace přispělo nepochybně obsazení rolí vynikajícími hereckými osobnostmi (mj. Rudolf Hrušínský jako Ignjat Glembay, Jana Hlaváčová v roli Angeliky, Radovan Lukavský v úloze dr. Paula Altmana, Luděk Munzar jako Leone aj.).

Miroslav Krleža byl na českých jevištích přítomen také v 80. letech 20. století. Tak se počátkem 80. let po padesáti letech vrátil na scénu činohry Státního divadla Oldřicha Stibora v Olomouci se svým dramatem *Páni Glembayové*. V souvislosti s premiérou dne 5. prosince 1982 v režii Jiřího Vrby se o M. Krležovi psalo v našem tisku jako o „jedné z vůdčích osobností charvátské umělecké levice“.⁵

Olomoucké uvedení *Pánů Glembayů* mělo průměrnou hereckou úroveň, zato však vynikalo výtvarným pojetím scény a kostýmů, které navrhl hostující architekt Daniel Dvořák. Divadelní kritika o provedení Krležova dramatu na významné moravské scéně psala: „*Publika u Olomoucu prihvatila je ovo djelo utemeljitelja moderne hrvatske dramske tvorbe, Miroslava Krleže, s izvanrednim zanimanjem. Inscenaciju je ocijenila kao značajan umjetnički poduhvat, kao ulazak u manje poznatu sferu slavenskoga dramskog stvaralaštva u kojoj je uvijek moguće otkrivati osebujna, misaono zrela i značajna djela. Među takva ulaze i Gospoda Glembajevi. Progovaraju na aktualan i sugestivnan način.*“⁶

Je nesporné, že se Krležovi *Páni Glembayové* stali v uplynulých deseti letech jeho nejhranějším dramatem jak v českých zemích, tak také na Slovensku. Nedlouho po jejich televizním uvedení nastudoval režisér Miloš Pietor *Pány Glembaye* s herci Slovenského národního divadla v Bratislavě. Premiéra byla v polovině května 1986. Krležovo drama bylo na repertoáru Slovenského národního divadla a s úspěchem se hrálo také v další divadelní sezóně 1986/1987.

Brněnské publikum i divadelní kritika přijali pohostinské uvedení *Krležových Pánů Glembayů* bratislavským Slovenským národním divadlem v březnu 1987 velmi příznivě. Ocenili umělecké hodnoty hry, její dynamické dialogy a nadčasovou aktuálnost, nevšední režijní pojetí, které rozvíjí a domyšlí autorův záměr, a výborné herecké výkony představitelů hlavních rolí.

Zdá se, že dramatické dílo **Petra Peciji Petroviče** udržovalo nejdůsledněji kontinuitu pronikání a recepte charvátské dramatické tvorby jak v meziváleč-

⁵ Dorovský, I.: *Receptija hrvatske dramske književnosti u Češkoj i Slovačkoj 1945-1990*, s. 280.

⁶ Tamtéž, s. 281.

ném Československu, tak také v téměř padesátiletém poválečném vývoji. Jeho komedie se velmi často objevovaly v dramaturgických plánech českých a slovenských divadel. Mnohem častěji, než *Držicův Dundo Maroje* a než drama *Iva Vojnoviče* a dalších charvátských dramatiků.

Česká a slovenská dramaturgie hledala dobré pobavení pro diváky v Pecijových komediích jak bezprostředně po vzniku Československé republiky v roce 1918, tak také v prvních letech po roce 1945. V meziválečném dvacetiletí 1918-1938 se Petar Pecija Petrović prosadil na českých a slovenských scénách několika komediami: *Liják* (1918, Pljusak), *Uzel* (1920, Čvor) a *Čižmy* (1927, Čižme). K nim pak po roce 1945 přibýly některé další překlady jeho veseloher.⁷

V původním překladu se pak Pecijovy komedie s větším nebo menším úspěchem hrály v pražském Realistickém divadle a v Selském divadle, v divadle na Kladně, v Horáckém divadle v Jihlavě, ve Slezském divadle v Opavě, v divadle v Karlových Varech a v několika dalších českých a slovenských divadlech také v prvních poválečných desetiletích. O jejich jevištní ztvárnění se pokoušeli mnozí zkušení i mladí režiséři. Zejména komedie *Liják* a *Uzel* u nás téměř zdomácněly.

Kromě *Lijáku* a *Uzlu* byla z Petrovićovy komediografické tvorby uvedena v dubnu 1948 v brněnském Divadle na Veveří ulici komedie *Tři na jednu nebo též Živý nebožtík* (3:1). Divadelní kritika ovšem vytýkala režiséru Václavu Jirouškovi četné nedostatky a P. Pecijovi Petrovićovi mj. nevkus a pokřivený pohled na své spoluobčany.

Od počátku 80. let se česká dramaturgie stále výrazněji orientovala na pro-sazení her západoevropských autorů. Zároveň zařazovala do dramaturgických plánů stále méně her autorů tehdejších socialistických zemí, včetně her charvátských, srbských nebo slovinských dramatiků. V tom vidím jednu z hlavních příčin, proč se v posledním dvacetiletí 20. století česká divadla nevrátila ani k Marinu Držićovi, Ivu Vojnovičovi a Miroslavu Krležovi, ani k dramátům současných charvátských dramatiků, např. k již dříve uvedeným hrám Ranka Marinkoviće nebo Marijana Matkoviće a některých dalších charvátských autorů. Obdobně se česká dramaturgie zachovala také např. k slovinské, bulharské nebo srbské dramatické tvorbě.⁸

⁷ Byl to žert o jednom dějství Spřáhl se s čertem (1957, Poša' po vragu) a komedie Tři na jednu nebo též Živý nebožtík (1934, 3:1).

⁸ Ze slovinské dramatiky nebylo v posledním desetiletí 20. stol. uvedeno na českých scénách žádné dílo. Ze slovinské dramatiky bylo přeloženo a v roce 1992 časopisecky otištěno pouze drama Draga Jančara Špiclování Godota (Zalezujoč Godota). Viz Svět a divadlo 3, Praha 1992, čís. 11, s. 81-107.

Jediný, kdo se z charvátských dramatiků v 80. letech na česká jeviště „vrátil“, byl opět **Petar Pecija Petrović**. Na jevišti jihlavského Horáckého divadla se Pecijova komedie *Liják* poprvé hrála v sezóně 1947/1948 v režii Evžena Sokolovského. K ní se po čtyřech desetiletích vrátil režisér Ladislav Panovec. Frašku nastudoval s herci Horáckého divadla v novém překladu a dramaturgické úpravě Jaromíra Pleskota. Panovcovo nastudování *Lijáku* pod názvem *Ta spoušť* (premiéra byla 19. března 1988) přijala divadelní kritika značně příznivě. Režisér „*dal hercům dost prostoru, aby mohli uplatnit temperamentní realistickou kresbu figur v plné míře. A tak opravdové potěšení přinášeli herci v rolích venkovanů.* Divadelní kritika Zdeňka Srnu však přešel smích *při pročítání programového sešitku.*⁹

V 90. letech 20. století došlo v programech a plánech českých divadel k zásadnímu obratu. Se změnou společenského systému se změnilo obsahové zaměření jejich repertoáru. Kromě her autorů dříve doma zakazovaných nebo dramát českých emigrantů se uváděla převážně dosud u nás neznámá (neuváděná) díla amerických, anglických, francouzských a jiných dramatiků. Z ruské dramatiky se v druhé polovině 90. let vrátila na jeviště především klasická díla (V. N. Gogol, A. P. Čechov aj.), z dramatické tvorby současných ruských a ukrajinských autorů, stejně jako dramatiků charvátských, bulharských, slovenských nebo srbských se na českých jevištích nehrálo téměř nic.

Po roce 1990 došlo také k utlumení nebo téměř k úplnému přerušení vzájemných česko-charvátských kulturních styků. Povědomí o charvátském divadle a dramatu a o charvátské kultuře vůbec pomohly u českých milovníků divadla udržovat především některé skutečnosti. Kromě nového překladu a uvedení již zmíněné komedie Petra Peciji Petroviće *Liják* to byl překlad dramatu **Slobodana Šnajdera** *Charvátský Faust* (Hrvatski Faust, česky 1985), hostování záhřebského divadla ITD v pražském Činoherním klubu ve dnech 5.-9. března 1990 s hrou **Mira Gavrana** *Noc bohů* (Noč bogova), účast souboru téhož divadla na mezinárodním festivalu mladých v Brně v roce 1996, na němž se představil hrou **Ivici Bobana** *Jak se nyní věci mají* (Kako sada stvari stoje), a hostování Charvátského národního divadla v roce 1998, které na scéně pražského Národního divadla uvedlo drama **Iva Vojnoviće** *Maškaráda z podkrovi* (Maškarate ispod kuplja). Jak je známo, I. Vojnović věnoval tuto hru, která měla světovou premiéru v pražském Vinohradském divadle v roce 1923, *Praze, mé milence*.

⁹ Sma, Zd.: Ach, ta spoušť v Jihlavě!, Rovnost, čís. 80, Brno 6. dubna 1888, s. 5. – Dramaturgyně Ludmila Márová v programovém letáčku nepřijemně zaměnila bio- a bibliografické informace dvou různých autorů. Údaje srbského prozaika a dramatika Petara S. Petroviće (1899-1952) připsala autorovi uváděné frašky Petaru Peciji Petrovićovi (1877-1955).

Přidáme-li k tomu televizní (4. března 1993, také v režii Josefa Henkeho) a rozhlasovou (16. ledna 1994, rovněž v režii Josefa Henkeho) premiéru hry *Zvonimira Bajsiće Vida, jak ten den hezky začíná* (Gle, kako dan lijepo počinja),¹⁰ dostaneme patrně celkový výsledek pronikání charvátského dramatu a divadla do českého kulturního prostředí v posledním desetiletí končího 20. století.

Překlad Šnajderova dramatu *Charvátský Faust* přišel v době tzv. Gorbačovovy perestrojky. Dalo by se proto předpokládat, že je některé z českých divadel přece jen zařadí do svého repertoáru. Zřejmě tu ovšem sehrály negativní úlohu mnohé mimoliterární faktory. Autor totiž v dramatu prorocky zobrazil vývoj v Charvátsku a podle některých kritiků velmi brzy předpověděl etnické čistky a přehnaný jazykový purismus v době vlády Franja Tudjmana. Kromě toho byl S. Šnajder v Charvátsku persona non grata a jeho hry neuvedlo žádné charvátské divadlo. Jeho *Charvátský Faust* i další dramata jsou proto známá především v Německu a v Rakousku, zatímco na charvátských scénách nebyla ještě uvedena.¹¹

Zdálo by se (a bylo by to logické), že uvedení hry Mira Gavrana *Noc bohů* v pražském Činoherním klubu a otištění jejího textu v programu by mohlo vzbudit zájem českých dramaturgů, ředitelů divadel a teatrologů o Gavranovo dramatické dílo.¹² Bohužel se tak nestalo. Jeden z hlavních důvodů spatřuji v tom, že český překlad hry *Noc bohů*, která v devíti divadlech bývalé Jugoslávie sklídila úspěch, je velmi špatný. Překladatelka Dagmar Ruljančičová se dopustila mnoha neodpustitelných lexikálních, morfologických a syntaktických chyb, které, bohužel, Gavranův text zcela znehodnotily.

Je všeobecně známo, že pouhá znalost jazyka bez důkladné filologické průpravy jak v jazyce, z něhož se překládá, tak v jazyce, do něhož se dílo překládá, není zdaleka dostačující. V tomto případě překladatelka nezvládla sémantickou a formální výstavbu textu, zapomněla (nebo nikdy dokonale neznama) český pravopis a neprovedla důkladnou korekturu svého českého překladu Gavranova textu. Překlad D. Ruljančičové prozrazuje, že překladatelka

¹⁰ Již dříve uvedl Československý rozhlas v překladu Josefa Hlavničky Bajsićovy hry *Měkká jarní země* (Mekana proljetna zemlja, 1958), *Falešní hráči* (Varalice, 1963). Pozor na sobotu (Čuvajte se subote, 1965) a v překladu Ireny Wenigové hry *Přátelé* (Prijetelji, 1975) a *Tvář za sklem* (Lice iza stakla, 1976).

¹¹ S. Šnajder se domnívá, že ani jeho dramata *Hadí kůže* (1994, *Zmijina koža*) a *Bílá labuť* (1998, *Bijeli labud*) nebudou mít snadnou cestu k charvátskému divákovi. V dramatu *Hadí kůže* pojednal totiž o masovém znásilňování v době války. V Charvátsku zatím nebylo toto drama uvedeno. V Bělehradu s ním hostovalo divadlo z německého Mühlheimu a režisoval je Robert Ciulli. Uvedení se setkala se silnými protesty, několik desítek návštěvníků opustilo divadlo. Autor si však cení toho, že neodešla jediná žena.

¹² Gavranovy divadelní hry byly uvedeny v USA, v Německu, Polsku, v Rakousku a jinde, pouze k nám si zatím bohužel neprorazily cestu.

nemá ani základní teoretické poznatky o překládání. Jinak by si uvědomila, že překládání z geneticky blízkého jazyka je pouze na první pohled jednodušší. Ve skutečnosti je překlad z jednoho slovanského jazyka do druhého mnohem složitější a obtížnější než překlad ze slovanského do neslovanského jazyka (obdobně je tomu při překladu z jednoho románského nebo germánského jazyka do druhého).

Na závěr uvedme ještě některá fakta, která sice nesouvisejí bezprostředně s uváděním charvátské dramatické tvorby na scénách českých divadel, mají však s tématem tohoto příspěvku přímou souvislost. Je to především *Slovník světových dramatiků. Jugoslávští autoři* (1984), který přináší četné informace také o několika desítkách charvátských dramatiků. *Slovník slovanských spisovatelů* (1984) zachycuje mj. také nejvýznamnější charvátské básníky, prozaiky a dramatiky. Český výbor z Krležovy dramatické tvorby *Legendy a kalvárie* (1986), který vyšel jako šestý svazek jeho Spisů, obsahuje osm Krležových dramatických textů z různých autorových tvůrčích období a Krležův doslov ke hrám *Aretaios* a *Juraj Križanić*. Do dvojdílného *Slovníku světových literárních děl* (1988) se z charvátské literatury dostalo celkem sedm autorů (M. Držić, I. Gundulić, M. Krleža, R. Marinković, I. Mažuranić, V. Nazor a I. Vojnović). Kniha **Ivana Dorovského** *Dramatik Miroslav Krleža* (1993), jež vyšla ke Krležovu jubileu, podává důkladnou analýzu Krležova dramatického díla. K uvedeným pracím můžeme zařadit také *Slovník balkánských spisovatelů* (2000), který obsahuje více než 170 hesel charvátských básníků, prozaiků, dramatiků i literárních kritiků a historiků. Výčet by mohla uzavřít moje stať *Dramatické dílo Iva Vojnoviće u nás*,¹³ v níž jsem pojednal o uvádění Vojnovićových dramát na českých divadelních scénách.

To je zatímtní stručný přehled pronikání a recepce charvátské dramatické tvorby na českých divadelních scénách, které s překlady prozaických a básnických děl charvátských autorů a se zastoupením charvátské literatury v odborných studiích a lexikografických příručkách tvoří podstatnou součást česko-charvátských kulturních styků v posledních dvou desetiletích 20. století.

¹³ Dorovský, I.: *Dramatické dílo Iva Vojnoviće u nás*, Slavica litteraria, SPFFBU, řada X/1, Brno 1998, s. 55-62.

