

Dorovský, Ivan

Poválečná charvátská dramatika a její recepce u nás

In: *Cesta k duši díla : Miroslav Mikulášek*. 1. vyd. Brno: Masarykova univerzita, 2001, pp. 123-131

ISBN 802102531X

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132550>

Access Date: 16. 02. 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.

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 dramatiku 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 zuba), *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 dramatičtí 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 recepce charvátské dramatické tvorby jak v meziváleč-

⁵ Dorovský, I.: *Recepce 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 prosazení 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.* Divadelního 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 počínje),¹⁰ dostaneme patrně celkový výsledek pronikání charvátského dramatu a divadla do českého kulturního prostředí v posledním desetiletí končícího 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 Gavranova *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 neznamenala) 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 setkalo 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 *Legenda 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 zatím 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.

