

Posudek vedoucího na diplomovou práci

EVY DOBROVOLNÉ: DRAMATIK VASILIJ SIGAREV

V KONTEXTU „NOVÉ DRAMATIKY“

Při hodnocení diplomové práce Evy Dobrovolné by bylo zřejmě třeba vzít v úvahu dvě věci. Za prvé vzácnou spolehlivost mimořádně obtížně shromažďovaných a několikrát ověřovaných faktů (především z různých webových stránek), které tvoří faktografickou bázi práce. Mají možná hodně popisný ráz (záměrně se vyhýbám slovu „školský“, protože tento atribut nezahrnuje nutnost ověřování ani pohyb v literárním a divadelním terénu), který je nezbytný vzhledem k téměř nulovým informacím o jevu, označeném jako „nová dramatika“. Tento úkol byl o to náročnější, že tento termín se postupně stal synonymem širšího uměleckého jevu zvaného „nové divadlo“ – tj. kromě dramatických textů bylo třeba rekonstruovat i procesy, které souvisely se zrodem režijních konceptů prezentace „nových dramát“, hereckým projevem, nouzovými formami prezentace a vznikem divadel zaměřených na tento nový divadelní repertoár. Tento úkol komplikovalo to, že řada základních dramatických textů nebyla nejen v knihovnách, ale ani na internetu, a že samo sestavení biografii hlavních autorů bylo velice komplikované. Snahu o tento průzkum u nás neznámého terénu, z něhož do českého prostředí výrazněji pronikly jen některá díla tří autorů, je třeba jednoznačně považovat (např. vzhledem k práci bakalářské) za přínos. Diplomantka si uvědomila, že dramatický text vzniká proto, aby byl inscenován, že v různých režijních pojetích (což dokládá srovnáním české inscenace Černého mléka s inscenacemi ruskými) může nabývat různých významů (v polemice s nimi se také Sigarev snaží jako režisér realizovat svou scénickou představu). Škoda jen, že diplomantka, která zná také dramata Berušky se vracejí na svět a Vlček a ví o tom, že je připravován český překlad pro konkrétní divadelní scény, se rozhodla počkat s definitivnějším zhodnocením her po jejich inscenaci (např. pro Iterliteraturu).

Druhou věc, kterou je třeba mít neustále na zřeteli, je skutečnost, že diplomantka chápe Sigareva a celý fenomén tzv. Koljadovy uralské školy dramatiků jako autory vyhraněného generačně, píšící pro generaci svých vrstevníků, který je srozumitelní zejména mladé generaci, jež se nepohoršuje ani nad necenzurností živého jazyka ulice, ani nad silně naturalistickým, k umocnění expresí tihnoucímú zpodobení celé řady tabuizovaných témat. Důležitým impulsem přitom je proklamovaná distance od klasického divadelního repertoáru. Že tomu tak opravdu je, to dosvědčuje velký zájem mladých rusistů o tuto ruskou verzi coolness dramatu (hlavní překladatelkou Sigareva se stala naše absolventka T. Krčálová,

v současné době je připravována nejen diplomová práce o Bogajevovi, ale také lingvostylistická diplomová práce o jazyku Sigarevových dramát). Jak ukázala úspěšná inscenace *Plastelíny* jedním z absolventských představení v DISKu i zájem o pražské setkání s autorem i zájem divadel o další hry Koljadových žáků, je mladší diváckou generací Vasilij Sigarev považován ze jejího autora. Generačně vyhraněná divácká obec mladých uralských dramatiků nemusí být přijímána jinými diváckými generacemi ani odbornými kruhy, které upřednostňují z důvodů stejně legitimních klasické struktury dramatických žánrů a jazyk očištěný od necenzurní mluvy a šokujících scén sexuálních perverzí, násilí, narkomanie aj.

Eva Dobrovolná přistupuje k dramátům Sigareva tak, jak si to přeje, soudě podle jeho vlastních slov, sám jejich autor. Snaží se proniknout pod povrch textu, jejichž pochybné hrdiny vybírá autor mezi vykořeněnou, polokriminální mládeží (a to především z provinčního světa), která prožila dětství v údobí agonie sovětského režimu a mládí v chaosu postsovětských let, kdy v průběhu rozpadu impéria a gründerkého budování kapitalismu došlo k pauperizaci celých sociálních vrstev, které spolu s prací ztratily všechny sociální jistoty i iluze o smysluplně prožitém životě. Následky této situace, vedoucí k alkoholismu, agresi, násilí, byly pro Sigareva zvláště bolestné, protože se dotkly jeho rodiny – i z tohoto důvodu si diplomantka zvolila jako základní text svých analýz *Plastelínu* (a nikoli náhodou je kapitola o biografii autora zařazena před rozboru této hry). Pro mne je její interpretace tohoto nejznámějšího autorova dramatu velice přesvědčivá, byť nikoli vyčerpávající (zejména charakteristika jazyka, dělaná na několika málo příkladech, by zasloužila rozvedení).

Protože sama *Plastelína* je alespoň podle mého názoru drama sice pro autora směrodatné, nicméně dosti průhledné (nedává třeba tolik možností interpretace jako některá dramata Petruševské a Sadurové), bylo třeba rozšířit pohled na autora zařazením kratších rozborů dvou divadelních textů. Rozhodnutí padlo na dramatisaci Puškinovy *Metelice* v kolektivním stejnojmenném sborníku Koljadových žáků (obsah sborníku je samozřejmě uveden). V této části, umístěné mezi charakteristiku uralské školy dramatu a interpretaci *Plastelíny*, byly sledovány zejména posuny vynucené převodem stylizované prózy do podoby dramatu /nahrazení vypravěče hrdinčinou důvěrníci a jejím partnerem/, proměny jednotlivých situací a motivací jednání postav a netajenou nepřiznání ke statkářským rodičům Máši a karikaturním zpodobněním oddávajícího popa, substituce aluzí na pozapomenutá literární díla a zejména – chápavě soucitným postojem k chudému, Mášinou rodinou odvrženému Vladimirovi – odtud také vyplyne kajícínost Máši, která chtěla dokonce vykoupit své viny v klášteře... K tomuto volnému nakládání s prozaickou předlohou vedl mladé dramatiky Koljada (jeho práce s jiným, tentokrát pohádkovým textem Puškina o spící carevně, byla

v diplomové práci dobře ilustrována nevelkou interpretací Koljadova dramatu s leitmotivem z Puškinovy pohádky).

Závěrečná „prosvětlení“ těchto v lyrizovaných (často melodramatických) symbolických závěrech, kde dochází jako v řadě autorských poznámek a osobitých prozaických komentářů, vkládaných mezi dialogy postav, jsou charakteristická především změnou jazyka (Sigarev se dokonce v hloubi duše považuje za básníka) a změnou perspektivy (hlediska odjinud, z výše, z ptačí či záhrobní perspektivy), patří mezi nejvýraznější znaky Sigarevových textů. Proto také byla před Plastelínu zařazena nevelká analýza Černého mléka, kde samo „prosvětlování“ (produševňování) naráželo na největší odpor životního materiálu, který autor uváděl na scénu. Polidšřující smysl lásky, a to jakékoli, vnímá však Sigarev jako hlavní odlišující znak ruského „nového dramatu“ od západní coolness dramatiky i toho, co je v ruské tradici označováno slovem černucha. To, co by se dalo diplomantce vytknout, je jistě podlehnutí ruskému vnímání Ravenhilla a Kaneové, kteří jsou v našem kontextu přijímání odlišně (diplomantka se sice zmiňuje o jejich charakteristikách v českých kritikách v kapitole úvodní, ale při vlastních analýzách vychází výhradně z ruských ohlasů (tím se také stalo, že anglická jména dvou britských divadelníků na str. 53-4 se objevila ve zkomolené ruské podobě).

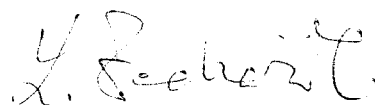
Vlastní analýza Plastelíny je vedena z hlediska „plastelínových snů“ mladičkého Maxima (do této podmanivé postavy se promítl jak tragický příběh autorova bratra, tak mnohé z vlastních prožitků tápání i tragických příběhů provinčních teenagerů) je z mého hlediska přesvědčivý a respektující intence autora. Lze souhlasit i s tím, že jde prozatím o nejvyváženější autorův text, dovedený logikou situací (Maxim je opakovaně objektem násilí, týrání, vrcholícího znásilněním a zabitím) k tragickému závěru. Ten je nejen díky závěrečné klausuli, ale také průběžnému komentujícímu a všechno chápajícímu hlasu již mrtvého přítele Spiry doveden k žádoucí katarzi. Následující hra Berušky se vrací na zem dovádí některá témata Plastelíny k modelovosti: ve scénách ze života polokriminální party ve zpustlém paneláku trčícím mezi městem a hřbitovem jsou dotazena témata vydědění, zoufalého živoření narkomanů na pokraji bytí, pokusů o únik z tohoto prostředí (třeba i do čečenské války) a sebezáchovné roli lásky se objevují nejen už nejdříve zpracovaná témata, ale i obdobné symboly a táž melodramatičnost závěrů. Diplomantka nechtěla předčasně konstatovat nebezpečí opakování a zároveň se z téhož důvodu neodvážila vyznačit za zlomové podle mne velice slibné drama a originálně komponované drama Волчок (hru bude zřejmě lepší uvádět pod názvem hračky „vlček“ než jejím častějším označením „káča“, protože toto slovo i jméno má řadu jiných, výrazně českých konotací). Snad by bylo namístě,

aby se alespoň při obhajobě právě se k vyjádřila k tomu, čím by mohl Vlček tuto novou cestu vyznačit a jak by mohla vypadat případná divadelní inscenace hry.

V práci je minimum chyb. Vzorná a zřejmě úplná je bibliografie vážící se k ruskému „novému dramatu“. Mimořádné jsou přílohy – jak překlady interview, tak biografie divadelníků spjatých s „novým divadlem“ a „uralskou školou“, tak zejména fotografie z nejslavnější inscenace *Plastelíny*, které samy naznačují, že to muselo být opravdu zajímavé divadlo. Vyžadovat ještě hlubší vhled do západní coolneess dramatiky by bylo namístě na úrovni doktorandské, protože terén, v němž se Eva Dobrovolná pohybovala, byl natolik široký a nepřehledný, že bylo s čím se potýkat.

Toto jsou hlavní důvody, pro které navrhuji, aby byla tato diplomová práce oceněna známkou výborně.

V Praze 13. září 2007



Doc. dr. Ladislav Zadražil