

Univerzita Karlova v Praze

Pedagogická fakulta

Katedra rusistiky a lingvodidaktiky

## **Současné ruské drama na pražských divadelních scénách**

Autor: Michal Erben

Vedoucí práce: PaedDr. Antonín Hlaváček



Praha 2008

MOTTO

*Chválit je snadné. Pochválit je těžší. Nemít názor je nemožné.  
Poznej sebe, poznáš druhé; pozněj druhé, poznáš sebe... Přesto  
nikdy zcela nepochopíš.*

**Poděkování:**

Autor děkuje PaedDr. Antonínu Hlaváčkovi za obětavou pomoc a vedení při psaní diplomové práce, za jeho rady, názory a připomínky. Autor dále děkuje PhDr. Radce Hříbkové, CSc. za možnost prezentace části diplomové práce na 10. celostátní studentské vědecké konferenci v oboru rusistiky, a PhDr. Ivaně Ryčlové, Ph.D. za konzultace v oblasti současného ruského dramatu.

**MOTTO:**

*Odsoudit je snadné. Pochválit je těžší. Nemit názor je nemožné.  
Poznej sebe, poznáš druhé; poznej druhé, poznáš sebe... Přesto  
nikdy zcela nepochopíš.*

Prohlašuji, že jsem předloženou práci vypracoval samostatně a použil jen uvedených pramenů a literatury.

**Obsah:**

Předmluva.....	5
Úvod.....	6-7
1. Začátky divadelního umění.....	7-8
2. Divadlo v 17. století.....	8-9
3. Divadlo v 18. století.....	10-11
4. Divadlo v 19. století.....	12-15
5. Divadlo ve 20. století.....	15-18
6. Současnost – ruští autoři v České republice.....	18-62
6.1 Nové tváře Ruska.....	20-62
6.1.1 Nikolaj Koljada.....	20-27
6.1.2 Vasilij Sigarev.....	27-38
6.1.3 Jevgenij Griškovec.....	39-45
6.1.4 Vladimír a Oleg Presňakovové.....	45-51
6.1.5 Xenie Dragunská.....	51-54
6.1.6 Olja Muchinová.....	55-59
6.1.7 Ivan Vyrypajev.....	59-62
Závěr.....	62-64
Resumé/ Резюме.....	65
Poznámky.....	66-68
Věcný rejstřík.....	69-76
Jmenný rejstřík.....	77-81
Bibliografie.....	82-86
Přílohy.....	87-96



## Předmluva

Ruská literatura je svébytným a různorodým uměním. Vznikala na ohromném prostranství, i když v podstatě izolovaném od zbytku světa. Nikoho jistě nepřekvapí, že se na tomto území zrodilo nemálo spisovatelů světové kvality, ze kterých čerpali a dodnes čerpají autoři evropští i američtí – ruská tradice je bohatá, má hluboké kořeny a poskytuje velké možnosti nápodoby. Nicméně i ruští autoři čerpali inspiraci ze svého okolí, protože literatura je o inspiraci (ať už intencionální nebo neintencionální). A to platí pro minulost i pro současnost, platí to jak pro poezii, pro prózu, tak samozřejmě pro drama.

Ve své diplomové práci se chci zaměřit právě na posledně zmiňovaný fakt – jak a do jaké míry jsou současní ruští dramatici ovlivněni jinými spisovateli, jestli dokáží napsat vlastní kvalitní hru a jak kritika hodnotí jejich inscenace na pražských scénách. Dozvíte se něco o fenoménu současnosti, který hýbe nejen českými, ale také světovými divadly – fenoménu *coolness dramatiky* (resp. *černuchy*) a způsobu tvorby – metodě *verbatim*.

První kapitoly, přehledně rozdělené do pěti samostatných oddílů, stručně mapují vývoj ruského divadla od jeho počátků až dodnes, uvádí čtenáře do souvislostí, které může následně využít v kapitole šesté, jež je zaměřena výhradně na spisovatele-dramatiky posledních 50 let. Důraz je přitom kladen na jejich hry, které byly představeny českému (resp. pražskému) publiku.

Již před více než 400 lety napsal William Shakespeare hru *Jak se vám líbí* a použil frázi znějící asi takto: „Celý svět je jeviště a my všichni jsme pouze herci.“ Pojdme nyní společně rozhrnout oponu a nahlédnout do zákulisí, kde se odehrávají příběhy, jež píše sám život – příběhy, ve kterých se možná sami poznáte. A třeba také zjistíte, do jaké míry současní ruští autoři naplňují slova klasika.

M. E.

## ÚVOD

Za prvopočátky divadla na Rusi je považováno umění tzv. **skomorochů**. Ať už to byli potulní, usedlí nebo dvorní herci, všichni měli vliv na budoucí rozvoj divadla. Největší vliv však měli usedlí skomorochové, kteří měli aktivní podíl na rozvoji lidového divadla, a také potulní skomorochové, kteří přinesli formy představení umožňující mobilitu bez potřeby jakýchkoli příprav, za jakýchkoli podmínek a v jakoukoli dobu (např. divadlo Petrušky) (Асеев, Образцовая 1976: 8).

Ruské **lidové drama** v ústní podobě představuje jeden z následných typů umělecké tvorby národa. Formovalo se ze zábav či obřadů (igrišče) v průběhu několika století a ustálilo se na začátku nového období ruské historie, tj. přibližně v 17. století, a brzy nato přenechalo vedoucí roli dramatické v psané podobě. Je to nicméně ústně předávané lidové drama, které dalo vzniknout ruským dramatickým dílům, a tedy i divadlům. (Всеволодский-Гернгросс 1959: 3)

Pojem „zábava“ (igrišče) označoval jevy, které postupně dostaly pojmenování „hra“, „obřad“ a „drama“. Hra plnila hlavně funkci zábavnou a napodobovala skutečnost naturalisticky, v jejích vnějších projevech. Drama se od obřadů odlišovalo absencí magických črt, a od hry absencí pouhé zábavy a z druhé strany existencí promyšlené charakteristiky emocionálních obrazů. Posledně jmenované se stalo jeho specifikou. Je zcela pochopitelné, že tyto tři druhy podívané přecházely jedna v druhou, neboť byly velmi nestabilní (tamtéž, s. 22-23).

Obecné povědomí spojuje vlastní vznik a počátky ruské divadelní kultury s obdobím 17. a 18. století, kdy se ruská kultura všestranně snažila překonat důsledky narušené kontinuity a zrychlením postupu chtěla odhodit negativní vlivy tatarského a mongolského vpádu. Kořeny je však třeba hledat jinde – v již zmiňovaném lidovém dramatu a umění skomorochů, církevním a školním divadle či v loutkovém divadle (Martínek 1967: 7). Nicméně i zde byl velice patrný vliv antického světa, ze kterého se zpočátku čerpalo. Nejinak tomu bylo v pozdějších letech: ruská předrevoluční divadelní kultura si právem získala uznání v celosvětovém měřítku a stala se nedílnou součástí evropského profesionálního umění. Vrcholné výsledky generace na přelomu 19. a 20. století měly však své zákonité předpoklady a byly umožněny jen díky již zformované divadelní tradici.

V průběhu necelého století tak ruské divadelní umění vyzrálo. Historické předpoklady tohoto nástupu hledáme v dvacátých a třicátých letech předminulého století, v době Gribojedově, Puškinově i Gogolově, která prosadila osvícenské pojetí vlastního smyslu

ruského divadla a umožnila nástup psychologické herecké školy M. S. Ščepkina, z jejíhož odkazu bezprostředně vycházeli zakladatelé Moskevského uměleckého divadla (tamtéž, s. 3).

V 60. až 80. letech 20. stol., v období stagnace, dochází k velkému množství diskusí o problémech divadla a dramaturgie, které dosud nebyly tak palčivé. Ruská avantgarda ustupuje do pozadí (objevuje se opět v období perestrojky). Osnovu repertoáru tvoří převážně nové sovětské hry kritizující konformismus a vyzývající k aktivnímu patriotismu. Objevují se nové tendence, hledají se nové způsoby, jak říkat pravdu a jak promlouvat k divákovi. Od konce 50. let převládá tradiční sociálně-psychologické zaměření her (Arbuzov, Rozov, Volodin, Zorin). Autoři pokračují ve zkoumání charakteru našeho současníka, ale snaží se také objasnit zřejmý proces devalvace vysokých morálních kvalit a hledají odpovědi na otázky „Co se s námi stane?!“ a „Kde se to v nás bere?!“ (Громова 2005: 7).

V roce 1987, v období perestrojky, tak divadlo podstoupilo komplexní experiment, který měl zajistit hercům i režisérům dlouho očekávanou tvůrčí a ekonomickou svobodu. To však nebylo jednoduché, jak se mohlo zdát. Herci a režiséři sice byli osvobozeni od politické kontroly, ale zároveň se stali závislí na divákovi, který měl zájem spíše o pobavení a šou než o estetický zážitek. Hry se často komercializují, děj se zjednodušuje, přechází se od politizování k problému morálky, ale také padá tabu uvalené na zahraniční avantgardní umění – objevuje se absurdní divadlo. Důležité je, že se v nastalé situaci poprvé od Gorkého objevuje téma „dna života“ (či, chcete-li, „černucha“ v novodobém pojetí), kde hlavními postavami jsou prostitutky, narkomani, bezdomovci, lupiči či vrahové (Громова 1999: 86, 95). Můžeme se setkat s novými jmény dramatického umění, jakými jsou Petruševská, Koljada, Dragunská, Bogajev, Vyrypajev, Ugarov, Muchinová, Griškovec, Presňakovová, Sigarev, kteří se z velké většiny snaží zachytit svět takový, jaký je.

## ***1. ZAČÁTKY DIVADELNÍHO UMĚNÍ***

Vyčlenění individuálního představitele-herce v podívaných bylo dílem přirozeného kvalitativního výběru. Umění interpretace se stalo zaměřením a poté profesí. Co se týče vlastního dramatického umění, specialisty v zábavě a profesionály byli lidoví baviči – **skomorochové**.

O umění skomorochů se dozvídáme z výtvarných a literárních památek 11. až 15. století (první zmínky můžeme nalézt roku 1068), jež se chronologicky kryjí s obdobím vzniku fresek Sofijského chrámu v Kyjevě a prvních kyjevských povstání, zachycených v kronikách (Всеволодский-Гернгросс 1959: 26). Veškerá nejasnost kolem vzniku fresek, nemožnost

mnohdy přesně určit literární prameny i vlastní označení postav nám nemůže zabránit rozpoznat v mnohých ikonografických památkách obraz prvních ruských skomorochů. Památky mimo jiné svědčí také o tom, že se umění skomorochů těšilo značné oblibě mezi lidovým obecnstvem, díky čemuž se stali představiteli osobitých forem ruského lidového dramatu. A nejen to: již v průběhu 11. století si nelze vůbec představit knížecí hostinu bez účasti skomorochů (jak je ukázáno v bylinách kyjevského cyklu z pozdějšího období) (Martínek 1967: 9, 11, 12). Na začátku 14. století se objevují doklady o dalším působení skomorochů – a sice při svatebních a zádušních obřadech. Toto vše bylo možné i přes tvrdý odpor nejdříve církve (v 11.-16. století), která podobnou zábavu pokládala za pohanskou, a v 17. století také přes odmítavý postoj státu (Асеев, Образцовая 1976, 9).

Je ale potřeba připomenout, že skomorochové se nevyskytují ve všech kronikách, což svědčí o faktu, že v 11. století ještě nebyli všude, navíc literární památky z 11. až 17. století dávají mlhavou představu o jejich umění a vůbec neodpovídají na otázku, jak vyhlíželi jejich repertoár důležitý pro oblast činoherního divadla v jeho pozdějších vývojových fázích. Pohádky, písně, hudební i taneční produkce tvořily totiž jen jednu stránku tohoto umění, protože skomorochové vystupovali současně jako cvičitelé zvířat, akrobaté, žongléři a kouzelníci (Martínek 1967: 13).

Gorkij charakterizoval jejich umění výstižně: „... Měli jsme také až do počátku 17. století své potulné herce – skomorochy, své meistersingery, potulné pěvce, a ti roznášeli po celé zemi vyprávění a písně o událostech velké doby... Avšak když nastoupil na trůn první Romanov, zvláště pak za jeho syna Alexeje, církve a bojaři vyhubili skomorochy, veselé poutníky, a nařídili, aby nevolníci, kteří si pamatovali a zpívali písně potulných umělců, byli bez milosti trestáni knutou...“ (Gorkij, 1951: 199-200).

Pravděpodobnější výklad zániku umění ruských skomorochů než byl výnos cara Alexeje Michajloviče se však zdá názor, že jejich umění splnilo své dobové poslání a díky mnoha historickým okolnostem nemohlo přejít do další vývojové etapy. Církevní zákazy, negativní stanoviska vládnoucích společenských kruhů a především nemožnost najít pevnější materiální základnu znemožnily další vývojové proměny umění těchto syntetických mimů (tamtéž, s. 26).

## 2. DIVADLO V. 17. STOLETÍ

V 16. a 17. století byla do Ruska přenesena forma evropského **školního divadla**, dostaly tu možnost zahraniční komediantské skupiny a proběhl velmi intenzivní vývoj domácího

školního dramatu. Jednou z nejoblíbenějších forem divadelní zábavy první poloviny 17. století byla také loutková představení skomorochů, o nichž můžeme najít první zmínky v knize Olearia (Aceev 1977: 81).

Skomorochové uchovali byzantské tradice v dobách nepříznivých pro jakékoli pozůstatky antického divadelního umění a splynuli s místní lidovou tradicí v průběhu několika století; současně napomohli přesněji formovat tvary ústního lidového dramatu v jeho zárodečné podobě a přinesli sem smysl pro vtip, komickou situaci, parafrázi aj. „Skomorochové“ tak přešli v „komedianty, herce“, „podívaná“ v „drama“ (první zmínky o lidových dramatech: drama o caru Igorovi, komedie o Petruškově, drama o Stěpanu Razinovi) a ústní lidová tvorba se mění v písemnou (Всеволодский-Гернгросс 1959: 34).

Zákonitý vývojový proces měl v Rusku zásadní odlišnou vlastnost: doba rozkvětu a zároveň ústupu lidového dramatu – 17. století – je současně obdobím nástupu profesionálního divadla dvorního typu i školní dramatiky, které nakonec zastínily lidové drama, jež poté přebíralo mnohé z jejich principů (Martínek 1967: 27). Zde je ale potřeba dodat, že lidové divadlo nejen využívalo těchto podnětů, ale také výrazně zapůsobilo na pozdější vývoj ruské literatury. V jeho duchu psali např. Puškin, Lermontov, Turgeněv, Ostrovskij, L. N. Tolstoj, Gorkij či Majakovskij (tamtéž, s. 36).

Sama existence školního divadla byla podmíněna rozvojem duchovních institucí, které v Rusku vznikaly podle západního vzoru. Do Ruska přicházelo nejdříve prostřednictvím lvovských a kyjevských duchovních škol v rozmezí 1586-1640. Školní divadlo bylo prakticky jedinou formou evropského katolického divadla, kterou pravoslaví ve své sféře připustilo, i když neustále ohraničovalo její působení (Martínek 1967: 38). A například liturgické drama se v Rusku omezilo jen na pokusy, jak ilustrovat vánoční a velikonoční cyklus a dodat některým církevním svátkům na okázalosti. Své principy tak spíše předalo školnímu divadlu (tamtéž, s. 37, 38).

První jednoznačný záznam o divadle je z roku 1672, z doby vlády cara Alexeje, který přemluvil Johanna Gottfrieda Gregoryho, luteránského kněze a učitele v místní německé kolonii, aby uváděl hry v divadle, které Alexej postavil v jedné ze svých rezidencí. Repertoár vycházel z biblických předloh a převládala tu kompilace motivů německého školního divadla. Po Alexejově smrti roku 1676 se však tohoto divadla přestalo používat a bylo zrušeno (Martínek 1967: 44-45, 50).

### 3. DIVADLO V. 18. STOLETÍ

Divadlo se pak nehrálo až do doby, kdy se Petr I. Veliký rozhodl, že je použije ve své kampani, kterou chtěl přiblížit Rusko Západu. Roku 1702 povolal z Gdaňska společnost Johanna Kunsta a uvedl ji do divadla na Rudém náměstí. V tomto období můžeme také nalézt první pokus vzájemně spojit ruskou kulturu a české divadlo.

**Petrské divadlo** bylo zcela jiného typu než výlučně dvorní divadlo Alexeje Michajloviče. Petr I. jej otevřel středním vrstvám a jeho obecnost tvořili cizinci, řemeslníci, kupci i carská čeleď. Avšak byl příliš zaměstnaný válkami a výstavbou nového hlavního města, Petrohradu, že se divadlu nevěnoval, a tomu se proto v Rusku nedařilo (v letech 1720-1750 se divadelní činnost omezovala prakticky jen na dvůr) (Martínek 1967: 53-56).

Nicméně i přesto petrské divadlo v jeho rozmanitých tvarech, které zahrnovaly dvorní divadelní umění, školní drama, světské divadlo městského typu i lidové drama v ústním podání spolu s nesčetnými radovánkami, maškarádami a plesy, umožnilo zlomit konzervativní názory, vyvrátilo negaci umění. Tím byl vytvořen rozhodující předpoklad pro další vývoj divadelního umění v Rusku, kde zásadní otázkou zůstával domácí repertoár, který by umožnil přesnější krystalizaci hereckého umění.

Za carevny Alžběty spolu soupeřili o nadvládu ve dvorském divadle Italové a Francouzi. V první polovině 18. století byl ruský dvůr obeznámen s nejnovějšími západními směry v operě, tanci i činoherním divadle. Dosud však neexistovalo ani veřejné divadlo, ani původní ruský repertoár (Brockett 1999: 394). „Podívaná“ či „skomoroehové“ byly zaměněny pojmy, které známe dosud: „komedie“, „mezihra“, „divadlo“, „herec“.

Kolem roku 1750 započala několika událostmi nová éra ruského divadla. Nejprve začal ruský dramatik Alexandr Sumarokov psát hry na ruské náměty, i když francouzskou klasicistickou formou. Jeho tragédie a satirické komedie znamenají počátek ruské klasicistické školy (Brockett 1999: 394) a tvoří vstupní část tzv. „nové ruské komedie“, která se záhy oprostila od pouhé kompilace zahraničních předloh a našla kontakt s lidovou komediografickou tradicí.

V téže době se kupecký synek Fjodor Volkov po shlédnutí zahraničních souborů v Petrohradu rozhodl „dělat“ divadlo. Carevně se jeho práce natolik zalíbila, že mu umožnila pořádat veřejná představení. Volkov je proto obvykle pokládán za zakladatele ruského profesionálního divadla (např. ruský kritik Bělinskij ho nazval „otcem ruského divadla“).

Další důležitý krok učinila carevna roku 1756, když zřídila státní divadlo pro ruské hry (Brockett 1999: 394) – vzniklo petrohradské dvorní divadlo. Tato etapa rozhodla o vzniku ruského profesionálního divadla (Martínek 1967: 80-81).

V Petrohradu bylo v roce 1783 otevřeno Kamenné divadlo (později Velké divadlo) a státní Malé divadlo. Na začátku 19. století existují v Petrohradu pouze vládní divadla. To v Moskvě v 18. století státní divadla neexistovala a byla dlouhou dobu v soukromých rukách (jako např. od r. 1780 Petrovské divadlo) (Данилов 1957: 8).

Můžeme tedy vidět, že ve vývoji ruského dramatu existují vlastně tři etapy: počáteční typ zábavy a podívaných; zralý typ, kdy zábava přechází v drama; a poslední typ, kdy se drama „teatralizuje“, tzn. dostává se na divadelní scény (Всеволодский-Гернгросс 1959: 35-36).

Za Kateřiny II. se divadlo rozšířilo do mnoha oblastí Ruska. Většina her na repertoáru však byly překlady a podléhaly přísné cenzuře. Také přibylo dramatiků, ale jen málo z nich získalo trvalý věhlas. Nejvýraznější osobou 18. století byl zcela bezpochyby Denis Fonvizin (Brockett 1999: 395), od jehož komedií vedla přímá cesta např. ke Gribojedovově *Hoři z rozumu*.

Koncem 18. století vystupovaly ve větších ruských městech kočovné společnosti a vznikla rovněž četná soukromá divadla. Velký význam měla nevolnická divadla v Moskvě, a to hlavně v letech 1790-1810, kdy svou kvalitou konkurovala dvorským a státním divadlům v Petrohradu. Předpokladem jejich existence bylo pochopitelně ohromné soustředění majetku v rukou novodobé šlechty. Přes veškeré protiklady a nejnepříznivější podmínky nevolnické divadlo značně rozšířilo zájem aristokratického obecnictva o divadelní umění a kultivovalo v různorodých podmínkách, přímo závislých na vkusu majitelů divadel, komickou operu i komedii, zahraniční i domácí tvorbu (Martínek 1967: 88, 95).

173 nevolnických divadel z konce 18. století položilo základy divadelní sítě a určilo centra společenského života, i když značně náhodně (tamtéž, s. 95). Divadlo tak vstoupilo do národního života, stalo se nositelem jeho tužeb i přání. Čekalo ho však náročné vypětí, zápas o svébytnou národní dramaturgii, ostrý konflikt s cenzurními zábranami nikolajevského Ruska, nutná reforma vlastního smyslu divadelní práce, jak se o ni pokusil A. S. Puškin a herec M. S. Ščepkin. Z těchto základů mohlo pak na konci následujícího století vyrůst Moskevské umělecké divadlo, vrchol iluzionistického divadla ve světovém rámci (tamtéž, s. 126-7).



#### 4. DIVADLO V 19. STOLETÍ

V podstatě celé 19. století bylo svědkem nejtuzší cenzury za vlády cara Alexandra I. a hlavně pak Mikuláše I. a Alexandra III., kdy i nejlepší dramata byla zmrzačena, než je bylo povoleno uvést. To se týkalo Alexandra Gribojedova (*Hoře z rozumu*) či Alexandra Sergejeviče Puškina (*Boris Godunov*). Naopak Gogolův *Revizor* byl údajně carem osobně schválen. Cenzura se snažila o odtržení od reality a idealizování dané doby. Představení se navíc stala jakýmsi „produktem“, který herci „prodávali“ divákům, čímž začala nová etapa v rozvoji divadelního umění (Всеволодский-Гернгросс 1959: 24).

Během Gribojedovova a Puškinova dětství (1806) začalo představení dvorního moskevského souboru, vzniklého z herců vyhořelého Petrovského divadla, jehož repertoár byl značně různorodý – od klasických domácích i světových děl po výlučně kompilativní úpravy (Martínek 1967: 130).

V pracích Gribojedova, Puškina, Lermontova a Gogola můžeme přes jejich názorovou rozdílnost, odlišnou uměleckou orientaci nalézt určité společné prvky: odpovědnost vůči národu, opravdový zájem o podstatu lidské existence, hledání jejího smyslu a životního cíle (tamtéž, s. 249-250). A byl to právě Puškin, který ve svém nástinu k předmluvě *Borise Godunova* řekl, že duch století potřebuje vážné změny i na dramatické scéně (Данилов 1957: 103).

Je tedy možné říci, že ruské klasické drama celé 19. století je ve své podstatě bojem starého s novým (Martínek 1967: 250).

Mezi žánry zábavného divadla můžeme zařadit **vaudeville** a **romantický melodram**. Vaudeville přinášel vtipné postřehy o lidských nedostacích, honbě za penězi apod., ovšem bez společenských kontextů a ruské divadlo se s ním seznamuje na začátku 19. století v četných překladech. Ještě ve 20. letech 19. století kolísal mezi situační komedií a komickou operou a neměl vždy přesněji vyhraněné žánrové znaky. Autoři píšící nenáročné vaudevilly byli např. A. A. Šachovskoj, N. I. Chmelnickij, A. Pisarev; ve 30. letech např. P. A. Karatygin (*Služební uniforma*) či D. T. Lenskij píší vaudevilly z ruského života, čímž dostávají novou formu a ve 40. letech prakticky vládou ruské scéně. Ve spojení s vaudevillem nesmíme zapomenout zmínit N. A. Někrasova v počátcích své tvorby (Martínek 1967: 189-196, Данилов 1957: 49, 195).

Romantický melodram, tvořící vývojový předstupeň romantické tragédie, dovedl v mnohém reagovat na přání obecnostva, které toužilo po přirozeném lidském citu. Mnohé



jeho motivy však vzbudily výhrady cenzury, a proto mnohý melodram doznal četných úprav. Mezi autory řadíme např. N. V. Kukulnika či teoretika ruského romantismu N. A. Polevého. Principy literárního melodramu, které našly své dovršení v tragédii *Maškaráda* Lermontova, rozvíjel také představitel kritického realismu V. G. Bělinskij (Martínek 1967: 203-9).

Roku 1808 bylo v Moskvě otevřeno stálé působiště pro činoherní divadlo (Malé divadlo, vlastní název až z r. 1824), jehož se užívá dosud. Nicméně herci petrohradských divadel byli dlouho považováni za lepší než moskevští. Tato situace se po roce 1825 změnila a vedoucí pozice se zvolna přesouvala do Moskvy (Brockett 1999: 432-3).

Ke konci 30. let 19. století se konečně oddělily žánry drama, opera a balet a každý začal svůj nezávislý vývoj, i když stále ještě s navzájem prolínajícími se prvky (např. u již zmiňovaného vaudeville).

Vývoj předních ruských divadel, existujících i v současnosti, je pak možno stručně graficky nastínit asi takto:

<u>Petrohrad:</u>	<=>	<u>Moskva:</u>
Alexandrinské divadlo (1832): drama	–	Malé divadlo (1824): drama
Mariinské divadlo (1860): opera, balet	–	Velké divadlo (1825): opera, balet

Ideová závažnost pokrokově orientované ruské dramatiky, která vyšla z úzkých hranic národní školy a získala světové prvenství, náročnost podmíněná bohatostí typů, žánrovým rozsahem i obrazností básnického jazyka si vynutila změny v divadelním organismu, kde musel nastoupit režisér jako vykladač díla (Martínek 1967: 223).

Již počátkem 19. století se začala formovat divadelní režie, která značně rozšířila původní osvěcenský komentování díla, vysvětlování vlastního smyslu díla, jehož jevištní realizace nadále zůstávala jako náhodná a závisela na celkovém složení souboru, postavení předních členů a jejich momentálních přáních atd. (tamtéž, s. 223).

Proto „**autorská režie**“ Gogolova, později Turgeněvova, Suchovo-Kobylyna, A. K. Tolstého, Ostrovského aj. prosazovala přesný výklad díla a chtěla je ubránit před zkreslujícím pojetím, před rutinními postupy divadelní praxe; proto mnozí z autorů první poloviny 19. století rozšiřovali scénické poznámky, publikovali různé písemné pokyny pro výklad jednotlivých postav i scén. Smysl Gogolových komentářů například směřoval k jedinému: snažil se zlomit rutinní výklad podmíněný dobovým vaudevillem, odstranit jednoznačné

vidění postavy v rámci schematických typů a podpořit tak realistické divadelní umění. Dramatik chtěl, aby herec nacházel živé, bohaté a různorodé rysy postavy, posuzované z hlediska literárního díla i hercových životních zkušeností (což bylo ve shodě se Ščepkinem) (Martínek 1967: 225-6). Důležitou roli zde také sehrál – již zmíněný – mecenáš umění, divadelní pedagog a dramatik Šachovskoj, který byl zároveň uměleckým vedoucím petrohradské scény.

Jistou samozřejmostí této doby se staly pohostinské zájezdy předních zahraničních umělců Petrohradu i Moskvy, kteří tak měli možnost poznat stav evropského divadla (Martínek 1967: 249-252). Hostování dále probíhalo v ruských městech a vesnicích a tento svazek vedl k formování venkovských divadel, jež byla v polovině 19. století významným jevem ruské divadelní kultury (Данилов 1957: 154).

Za Alexandra III. se v Rusku již naplno rozvinul realismus, a sice v dílech Alexandra Ostrovského, prvního profesionálního ruského dramatika a prvního ruského autora, který se omezil výlučně na dramata; Ivana Sergejeviče Turgeněva, Vasiljeviče Suchovo-Kobylina, Michaila Saltykov-Ščedrina či Lva Nikolajeviče Tolstého. Nejvýznamnější ruská dramata druhé poloviny 19. století patří k naturalistické škole. Přesto se však na scénách málo uváděla, protože přednost stále ještě dostávaly frašky, melodramata a hudební dramata (Brockett 1999: 506-7).

Roku 1898 bylo založeno **Moskevské umělecké divadlo** (otevřeno hrou *Car Fjodor Alexeje Tolstého*), a nyní bylo na Konstantinu Stanislavském a Vladimíru Němirovič-Dančenkovi, aby konsolidovali dosaženou úroveň a započali novou éru ruského divadla. Oba byli zastánci emočního vyjadřování a dějovosti, jež kladli do protikladu k pouhé „podívané“ Vsevoloda Mejercholda, založené na zrakových a sluchových vjemech, jinými slovy na představeních jakýchsi „skomorochů“. Zatímco Stanislavskij byl uznáván jako hlavní představitel realistického a psychologického trendu, Mejerchold byl odsuzován mnohými herci a kritiky jako Stanislavského pravý opak (divadelní kritik A. Kugel ho dokonce nazval monstrem), ale obdivován publikem jako velký novátor. Pozdější práce ho proslavila daleko za hranice Ruska (Slonim 1962: 222, 224). Je ale potřeba říci, že Mejerchold byl divadlu oddán, v divadlo věřil celým svým srdcem a žil pro něj. Považoval se za „umělce lidu“ a divadlo se snažil pozdvihnout na co nejvyšší úroveň. Se svými experimenty v duchu E. T. A. Hoffmanna však bohužel často narážel (Carter 1970: 46-47, 52).

V 90. letech 19. století se v Rusku začal prosazovat symbolistický ideál, který po roce 1900 ovládl literární scénu a trval přibližně 25 let. Stanislavskij tak inscenoval např. hru *Život člověka* Leonida Andrejeva (1907) či *Balagančik* Alexandra Bloka, které byly kombinací grotesky a komedie dell'arte. Velice často docházelo k experimentům s nerealistickými inscenačními prvky, a první takový pokus podnikl soubor Věry Komissarževské, která byla zároveň propagátorkou symbolistického divadla (Brockett 1999: 560).

### 5. DIVADLO VE 20. STOLETÍ

Komunisté pohlíželi na divadlo jako na důležitý nástroj poučení a jako na národní bohatství, které bylo dříve výsadou středních a vyšších tříd a které je nyní třeba zpřístupnit proletariátu. Na scéně se objevuje Vsevolod Mejerchold, aktivně činný již na konci 19. století, a zdokonaluje techniky, s nimiž dříve experimentoval (Brockett 1999: 600-2). Mezi léty 1900 a 1917 se Rusko pomalu dostává na vrchol scénického umění, ať to bylo díky talentovaným hercům, inovacemi v oblasti dramatu, opery a baletu, či podílením se nejen profesionálů, ale i veřejnosti na problémech spojených s dalším vývojem divadla (Slonim 1962: 245).

Revoluce 1917 měla zásadní vliv na vývoj dramatu, a vzhledem k nejistotám počátečních let a tlakům let třicátých, nepřekvapí nás, že se objevilo jen málo významných dramatiků. Jednu z hlavních rolí bezpochyby sehrál Maxim Gorkij, i když i on měl řadu let s režimem problémy/a jeho hry se proto hrály velice málo. Michail Bulgakov je také výraznou postavou, byť jeho popularita vzrostla až koncem 70. let (Brockett 1999: 606-7). Nicméně slavná éra ruského divadla začíná právě v letech 1917-1928, kdy se konečně stalo harmonickým celkem (Carter 1970: 300).

Koncem prvního desetiletí 20. století se objevuje požadavek „zdivadelnění“ divadla, jehož hlavním propagátorem byl Jevrejinov. Tvrdil, že divadlo má být především divadlem, tj. soběstačnou uměleckou veličinou, zakládající svou existenci na syntezě všech umění. Divadlo se však dostává do problémů, a to i přes určité významné úspěchy – malba a dekorace totiž potlačuje slovo a hru.

Tairov velice prožívá tuto krizi, zakládá nejdříve Svobodné divadlo a po jeho brzkém zániku v roce 1914 zakládá Komorní divadlo. Tairov vypracovává hercovu techniku, nejen vnitřní, založenou na prožitku, ale zejména vnější – mimiku, gesto. Herec má podle něj působit esteticky (Wollman 1938: 3).

V bezprostředně porevolučních letech převzali vedoucí úlohu **futuristé** – zastánci umění odpovídajícího požadavkům technického věku. Hlavním dramatikem tohoto hnutí byl Vladimír Majakovskij (Brockett 1999: 606-7).

Počátkem druhé světové války bylo ruské divadlo zcela podřízeno politickému řízení. Žádná jiná země na světě však nebrala svoje divadlo tak vážně jako nástroj idejí a integrální součást společnosti (Brockett 1999: 608). Rok 1946 přinesl místo větší svobody ještě přísnější omezení než léta třicátá a roku 1948 byly značné části divadel odebrány subvence. Ztráta vládních dotací byla těžká rána, protože 450 z 950 ruských divadel bylo za války zničeno. Jediným povoleným stylem v umění se stal – po řadě restriktivních opatření – **socialistický realismus**. Po roce 1949 byla většina západních her stažena z repertoáru a od nové dramatiky se očekávalo, že bude propagátorem vládní politiky (tamtéž, s. 665-6).

Po Stalinově smrti došlo k četným změnám – cenzura se uplatňovala méně, stále populárnějšími se stávaly hry o soukromých problémech, a konečně počátkem 60. let téměř zmizely z repertoáru protiamerické hry, a zahraniční hry se naopak začaly uvádět (Brecht, Miller, Osborne, Williams). Také bylo povoleno mnoho ruských her, do té doby zakázaných. Moskevské umělecké divadlo ztratilo následkem těchto změn své dosavadní postavení, třebaže zůstalo nejpreferovanějším souborem, pokud šlo o dotace, gáže a jiné projevy státní přízně. Rostl tudíž význam jiných divadel, mezi kterými je třeba zmínit např. Vachtangovo divadlo, Divadlo satiry, Divadlo Majakovského; v Leningradě to potom po úpadku Puškinova divadla bylo Divadlo Gorkého a Divadlo komedie (tamtéž, s. 666-7).

Nejnovátorštějším divadlem poválečných let byl Sovremennik, založený roku 1957. Toto divadlo se zásadně lišilo od ostatních svým repertoárem, jehož těžiště bylo v dramatech odrážející současný život (Brecht, Osborne, Rozov) a používalo jednoduché scény namísto složité výpravy typické pro MCHAT (podle rozdělení Lunačarského akademické divadlo od r. 1920) (tamtéž, s. 668).

Ve druhé polovině 60. let se ruské divadlo zbavilo omezení a norem, které mu byly vnuceny v éře stalinismu. Došlo k obnovení zájmu o Mejercholda a Tairova. Stále však pociťovalo tlak, aby se přizpůsobovalo stranickým potřebám, a stát nadále připomínal svou existenci, kdykoli došlo k většímu vybočení z povolených mezí (tamtéž, s. 679).

Sovremennik neztratil význam ani po roce 1971, kdy se nástupcem zakladatele Olega Jevrejova stal Oleg Tabakov. Později se Tabakov stal ředitelem školy MXATu, které byl roku

O. N. Jefrem

1987 přiznán oficiální status profesionální divadelní společnosti a která v budoucnu vystupovala na mnoha zahraničních festivalech (Brockett 1999: 679).

Nejdiskutovanější a nejexperimentálnější scénou bylo Moskevské divadlo dramatu a komedie (obvykle nazývané Divadlo na Tagance podle své předměstské lokality), které od roku 1917 vedl Jurij Ljubimov. Vyznačovalo se dynamickým pohybem, hojně využívalo tance, pantomimy, masek, loutek i projekce, a upravovalo texty či adaptovalo romány z kritické perspektivy. Řada jejích inscenací tak byla cenzurována nebo zakázána (tamtéž, s. 680).

MXAT se po roce 1968 nadále těšil největší oficiální přízni a jeho členové měli nejvyšší platy ze všech divadel Sovětského svazu (tamtéž, s. 682).

Dramatika měla svoje tučná i hubená léta. Nejvýznačnějšími dramatiky tohoto období byli např. Vasilij Aksjonov (v roce 1980 musel emigrovat do USA), Čingiz Ajtmatov, v duchu tradičního dramatu písíci Alexandr Vampilov, Michail Roščin či Alexej Arbusov, jeden z nejoblíbenějších a nejpłodnějších ruských dramatiků, který začal psát hry již v létech třicátých, ale obzvláště úspěšný byl po roce 1968 takovými hrami jako *Starodávná komedie* (1976), o lásce mezi dvěma staršími lidmi, a *Vzpomínka* (1981), o rozporu mezi věrností rodině a mimomanželských pokušeních. K nejoblíbenějším ruským dramatikům patřily mimo jiné i Edvard Radzinskij a Ludmila Petruševská. První jmenovaný měl velký úspěch s hrou *Sto čtyři strany o lásce* (1964), jež byla zpracována do baletní a filmové podoby. Toto dílo prorazilo cestu dramatice o privátním životě. Ludmila Petruševská se proslavila svými krátkými realistickými hrami bez vnějšího děje, plnými suchého humoru (Brockett 1999: 682-3).

V letech 1968-1990 se ruské divadlo těšilo popularitě, jaká měla jinde stěží obdobu – zhruba třicet moskevských divadel bylo obvykle každý večer zaplněno (tamtéž, s. 683). Nicméně po krátkém období entuziasmu z tvorby autorů „nové vlny“<sup>1</sup> na konci 80. let (Petruševská, Razumovská) se divadla odvrátila od současného dramatu a navrátila na scény klasické a zábavné komedie. Tato situace se změnila v letech devadesátých (Moguilevskaia, 2001: 38).

Zhroucení komunismu mělo přinést očekávaný rozkvět umění. Ekonomické problémy bohužel tyto naděje zhatily, mnoho divadelních umělců emigrovalo a řada proslulých souborů se vydala na zahraniční turné ve snaze vydělat si tvrdou měnu. Vznikl však velký počet festivalů, z nichž nejvýznamnější je patrně moskevský Čechovovský festival, založený roku 1992 (tamtéž, s. 684). Dále musíme zmínit festival mladých talentů *Ljubimovka*<sup>2</sup>, založený roku 1990, následovaný almanachem *Současné drama*<sup>3</sup> a časopisem *Dramatik*<sup>4</sup> a v roce

1998 divadlem nazvaným **Centrum dramatiky a režie**<sup>5</sup>. V roce 2002 vzniká experimentální scéna **Teatr.doc**<sup>6</sup>, která spolupracuje s dříve zmíněnými, hlavně s festivalem Ljubimovka (Громова 2005: 238, 242, 245). Objevuje se pojem „**nová dramatika**“<sup>7</sup> ustavený na bonnském bienále (r. 1992) Ludmilou Petruševskou a jejími jednoaktovými hrami s názvem *Tmavý pokoj* (Громова 2005: 153). Nová vlna dramatiky bývá také někdy označována jako „metafyzický sentimentalismus“ či „sentimentální naturalismus“ (Fekete, 2001: 96).

Ruská dramatika má bohatou historii a pevnou tradici – nejdůležitější je spojení se soudobým divadlem. Pravdu života, „život lidského ducha“ přinášely a přinášejí na scénu hry Fonvizina, Gribojedova, Puškina, Gogola, Turgeněva, Ostrovského, Tolstého, Čechova, Gorkého, Griškovce, Koljady, Sigareva a dalších, které představovaly základ domácího repertoáru. Na konci 20. století sice docházelo k srážkám, kdy se dramatikové a divadla těžko hledali, přesto se však nacházeli (Громова 2005: 362-3). Také můžeme vysledovat velkou míru řevnivosti mezi starší generací spisovatelů (např. Petruševská), které již tolik neinscenují, a mladší generací (Koljada, Ugarov, Sigarev), která má dobré vztahy se zahraničím, např. londýnským Royal Court Theatre, jenž investuje do nových talentů (Ryčlová, 24. 4. 2008).

Dnes již nikdo nepochybuje o existenci současného dramatu. Je ale neobyčejně rozmanitá, proto její umělecká úroveň a základní tendence zatím nedosahují takových kvalit. Časem však jistě dojde ke změně a takoví dramatici, jakým je např. V. Sigarev, se budou těšit všeobecné oblibě v Rusku i za hranicemi. V každém případě tvorba současných autorů přináší naději a optimismus pro budoucnost divadla, protože ruské divadlo vždy vzkvétalo díky dramátům (Громова 2005: 362-3). Nic na tom nezmění fakt, že v Rusku zatím divadla příliš nepotřebují, co autor říká o dnešním životě, dokonce se toho bojí, protože nevědí, jak to prodat publiku (Moguilevskaia, 2001: 39).

## 6. SOUČASNOST – RUŠTÍ AUTOŘI V ČESKÉ REPUBLICE

Přestože generace třicátníků ze západu a z východu má za sebou zcela jinou životní zkušenost, tematika je podobná: střet města a provincie, marná touha po naplnění ideální lásky, drogy, násilí a vulgární výrazivo.

Představa ruské hry a její inscenace je v českém divadelním prostředí spjata s gogolovskou a čechovovskou inscenační tradicí. Důležitou roli hraje „ruské“ prostředí – ať už realistické, idealizované nebo postmoderně komentované. Najednou k nám ale vstupují autoři, u nichž spíše než vliv domácí tradice rozpoznáváme nálady jejich vrstevníků ze západních zemí.

Čechovovská únava z konce století se přetavila do hlubokého pocitu vykořenění, osamocení a bezvýchodnosti situace. Hrdinové současných her již ani nedoufají, že se situace, v níž se nacházejí, někdy zlepší (Sündermannová, 2005).

Před nedávnou dobou prošlo českými divadly několik vln zájmu. Byla to britská coolness dramatika, také německá a rakouská divadelní poetika, co oslovovalo divadelníky. U nejmladší generace tvůrců se ale znovu probouzí duševní blízkost s uměleckým Ruskem. Již u nich není tolik přítomna averze k Sovětům, která měla všechny pravdivé příčiny...

Scénou, na které se současná ruská dramatika objevila poprvé, je Divadlo Na zábradlí. Tento fakt je podpořen tím, že se zmíněné divadlo (jako jedno z mála) po roce 1989 vyznačovalo pozitivním vztahem k ruskému, především čechovovskému repertoáru: v roce 1993 inscenovalo hru Olega Jurjeva a roku 1997 následovala hra *Táňa, Táňa* Olji Muchinové. Nejdůležitějším rokem co do počtu inscenací byl rok 2004, kdy byla divákům nejdříve představena hra *Třetí Řím* Alexandra Sepljarského (Divadlo Komédie). Následovala inscenace *Murlin Murlo* Nikolaje Koljady v brněnském divadle Husa Na provázku, *Plastelína* (Sigarev) a *Kyslík* (Vyrypajev) v pražském divadle Disk, *Černé mléko* (Sigarev) v divadle Kolowrat nebo *Hrát obět'* bratrů Presňakovových v Činoherním studiu Ústí nad Labem (Рычлова, 2007).

Ne náhodou se následně objevuje mobilní soubor **Letí**<sup>8</sup>, jehož dramaturgie, cíleně zaměřená na současnou, u nás dosud neuváděnou světovou i českou dramaturgiu, se formovala již během studia členů divadla na DAMU. Pod vedením Miroslava Krobota se absolventskému ročníku Katedry loutkového a alternativního divadla (KALD) dostala určitá volnost ve výběru textů a mladí režiséři Marián Amsler, Peter Chmela či Alžběta Tichoňová přidávali různorodé a sebevědomé interpretace: experimentovali s formou i prostorem.

A tak od počátku v divadlech Disk, Kolowrat, Komédie, Na zábradlí, Bez zábradlí, Na Prádle, V Dlouhé, Dejvickém a Švandově zaznívaly vyhraněné a kritické názory nejmladší generace ruských autorů Vasilije Sigareva, bratrů Presňakovových, Ivana Vyrypajeva, Olji Muchinové, ale i generace starší – Nikolaje Koljady, Xenie Dragunské, Jevgenije Griškovce. Šlo o texty i inscenace odlišné jak obsahově, tak obrazově, postupovalo se od strohé, ale emocionálně vypjaté Sigarevovy *Plastelíny* přes „verbálně vizuální vinylovou show“ Muchinové *Letí*, hiphopovou, koncertní podobu monologů Vyrypajevova *Kyslíku* až k pohádkovému, mystickému *Pocítění vousů* Dragunské. Spojoval je přesto jeden základní tematický moment, který se stal stěžejním pro první samostatnou sezonu souboru: **Letí** se víceméně soustřeďuje na vypjaté zachycení naší současnosti, prezentuje z ulice odposlouchané a z médií vypreparované mechanismy a stereotypy naší mluvy a chování. Na



nenápadných příbězích prostých, jednoduchých lidí ukazuje podružnosti našeho života, bezcílné, apatické přežívání, popisuje naši všednost, bezvýhodnou každodennost, kdy věci, vztahy i city ztrácejí obsah a hodnotu. Sledujeme dokumenty současné ulice, dnešního města přenesené do vnitřku bytů, prádeln a garáží – a do nitra hrdinů. Neuspořádaný vnějšek je dokonalým zrcadlem vnitřních problémů a traumat jedince. Tyto postoje, vyplývající z her či samotných inscenací, vypadají na první pohled objektivně, jsou ale veskrze subjektivní, vystupuje z nich nenápadně názor nejen dramatiků, ale i samotného souboru **Letí**. Je to postoj vesměs velmi kritický a polemický a **Letí** již na začátku své existence ukazuje, že směřuje k angažovanému, politickému divadlu, a to bez jakéhokoli pejorativního přívlastku.

Čitelná a srozumitelná textová i tematická vyhraněnost ale není vždy podpořena kvalitou inscenační. Dramaturgie, reprezentovaná hlavním mozkiem divadla Danielem Příbylem, je při výběru her poměrně systematická a může si dovolit experiment typu hry Dennise Kellyho *Usáma je hrdina*, tápání režijní a inscenační je však zcela zjevné a troufám si tvrdit, že může být i fatální. **Letí** zcela nutně potřebuje nalézt nejen vlastní divadelní prostor, kočování po pražských divadlech evidentně souboru neprospívá, ale především vlastního, kmenového režiséra.

**Letí** ale v žádném případě není divadlo, které by nedbalo na profesionální provedení inscenací. Za vše mluví povedené uvedení her Falka Richtera *Bůh je DJ* o světě, kde se realita mísí s iluzí, Fausta Paravidina *2 bratři*, v níž se milující bratři stávají Kainem a Ábelem, či Olji Muchinové *Letí* s vtíravou otázkou, zda v naší cool existenci, plné pohody a zábavy, se mohou vyskytovat i nějaké nepříjemnosti. Pouze si na začátek vzalo velké sousto v podobě několika za sebou jdoucích premiér, kde se nepřesnosti a nejasnosti znásobují a zvýrazňují.

I přes výše uvedené problémy, které **Letí** má a které mnohdy stojí na počátku nově vznikajícího divadla, je tvorba tohoto mladého souboru výrazná a inspirativní a stojí za naši pozornost (Vokáč, 2006).

## 6.1 NOVÉ TVÁŘE RUSKA

### 6.1.1 Nikolaj Koljada

„Nemel tím svým vodporným jazykem, nemel. Na co si to hraješ, co tady zkoušíš? Slepice! Kát'a Kabanová, úplná Kát'a, podívejte se na ni! Necpi se do mejch rolí, fíkám ti – nedočkáš se! Radši mi na rovinu odpověz na otázku, kterou ti teď kladu: budeš –, slepice, řekni mi upřímně, rozhodně a zásadně – budeš přebírat cizí chlapy nebo ne? No?!“ (*Slepice*)





## ČÁST PRVNÍ: PORTRÉT SPISOVATELE

**Nikolaj Koljada** se narodil v roce 1957 na území dnešního Kazachstánu, žije v Jekatěrinburgu. Nejdříve studoval na Sverdlovském divadelním učilišti, které ukončil v roce 1977, poté pracoval 7 sezón v tamějším divadle dramatu. Musel ale odejít na vojnu, když se vrátil, nebyl již jako herec na repertoáru. Začal hodně pít a byl z divadla vyhozen. Zlom nastal v kurzu Vjačeslava Šugajeva, kde ve 3. ročníku napsal hru *Играем в фанты*, kterou roku 1987 inscenovalo na 100 divadel. Najednou se stal velmi bohatým člověkem, přestal pít, začal jezdit za hranice a stal se členem Svazu spisovatelů. Půl roku žil v Německu, kde působil jako herec v hamburském divadle (spíše omylem). Od roku 1993 vede dramatický kurz na Jekatěrinském divadelním institutu. Můžeme říci, že Koljada vystupuje jako „člověk divadla“, znající tento svět zevnitř, oddaně mu sloužící, nehledě na to, že v jejich vzájemných vztazích neprobíhalo a neprobíhá vždy vše hladce (Громова, 2005: 179). Ještě na počátku 90. let byly centrem kulturního dění v Rusku Moskva a Sankt Petěrburg. Koljadovou zásluhou se dnes k této tradiční dvojici měst řadí – alespoň ve sféře divadelní kultury – také Jekatěrinburg (Ryčlová, 2005: 40).

Patří k plodným uralským dramatikům – sám o sobě říká: „Dosahuji úspěchu díky množství, jež někdy přeroste v kvalitu“ (1991) – napsal více jak 90 her, z toho více jak 50 jich bylo inscenováno (např. *Murlin Murlo*, *Мурлин Мурло*; *Slepice*, *Курица* 1989; *Polonéza Ogiňského*, *Полонез Огиньского* – Divadlo Stanislavského, 1999; *Театр*; *Уйди-уйди*, 1998; *Драй, зибен, ас*, 1998; *Куриная слепота*, 1998; komedie *Дураков по росту строят*, 1998), ne však proto, že by byl grafoman, ale protože se řídí slovy Tennesseeho Williamse, že umělec, to je především energie. A samozřejmě psaní je i živobytí. V polovině 90. let se vydal cestou jednoaktovek (*Мы едем, едем, едем...*, *Персидская сирень*) – cestou zestručnění a koncentrace jevištního jednání. Je zde maximálně zesílena expresivita celého výrazového aparátu, postavy jsou bez jakýchkoli „vnějších popisů – např. pouze On a Ona, oběma je přes padesát. I tyto pokusy mají úspěch díky pojímám jako „současnost“, „Rusko“. Do popředí se dostává „blažený“ (viz níže), který je ve srovnání s dřívějšími hrami schopen sebereflexe a dobře chápe celou nesmyslnost svého jednání na pozadí pragmatické reality (Lejderman, 2005: 45-46). Je hlavním redaktorem literárního časopisu Ural, jehož náklad za své působení zvednul desetkrát, a ředitelem vlastního Koljada-divadla (zaregistrováno v roce 2001). Na rozdíl od některých kolegů-současníků ale není hercem a ani hrát nechce – herectví „это не профессия, а диагноз.“ (Кичин, 2005). Hlavním rysem – při všech nejednoznačnostech jeho výroků – je ochota pomáhat. Je laureátem ceny K. Stanislavského (1999).

Hry N. Koljady se tiskly v časopisu *Dramatik*, pravidelně se objevovaly v almanachu *Současné drama*, v Jekatěrinburgu pak vyšlo 5 sborníků jeho her. Tam se také v roce 1994 uskutečnil unikátní mezinárodní divadelní festival *Koljada-Plays*, v jehož rámci proběhla diskuze o jeho dramatické tvorbě, přičemž stěžejním pohledem nebyl dojem z představení, nýbrž vlastní texty her. To byl pro dramatika velice důležitý počín, protože přinesl i nespokojené hlasy, kritiku za to, že píše hry urážející sluch a zrak, kritiku za „černý impresionismus“, cynismus a nenormativní jazyk. V diskusi proběhlo nemálo spravedlivých soudů ohledně kompoziční staženosti dramatického děje, neúměrně obsírných monologů apod. Přitom se však vyvrátila definice autorovy tvorby jakožto jednoznačně chmurné, temné a beznadějně (Громова, 2005: 179-180): „Nemám důvod přidávat cosi temného, abych všechny postrašil. Myslím, že píši v tradicích ruské literatury. Dnes je potřeba psát o tom, co tě zneklidňuje, co tě ranilo, co vrací vzpomínky – vše o mně je v mých hrách.“ (1991). Je pravda, že ve svých prvotinách, objevujících se na vlně „šokové terapie“ v umění, rád dráždil estéty (např. *Розамка, Затарас* 1989 je první ruská hra s homosexuální tematikou). Je ale také pravda, že v dobách Tolstého a Čechova nebylo zapotřebí vulgárního výraziva. Nyní je doba jiná a autoři se jí přizpůsobují – píší hrubě. Je třeba přiznat, že pokud se někde objeví to či ono slovo v necenzurované podobě, pak tam patří, obzvláště u Nikolaje Koljady. Postupem času se však výrazy mění, jak se vulgarity stávají normou a jak se autorovy hry dostávají do hlubších, filosofičtějších rovin. L. Bykov řekl: „Koljadova poetika má blíže k sentimentalismu než k naturalismu. Jeho postavy se sice často ocitají **na dně**, ale nad tímto dnem jsou hvězdy dobra, jež nedovolí temnotě být neměnnou.“ (Громова, 2005: 180) Musíme dodat, že hry jsou hluboce psychologické – Koljada je jakýmsi životním dramatikem, jenž dokáže být konkrétní, ale i se povznést nad všední každodennosti. Z jeho her nikdy nemáme pocit beznaděje, jak tomu je např. u Sigareva. Proto termín „černucha“<sup>9</sup> (viz také níže) zde není zcela na místě, i když jisté prvky – hlavně v raných dílech – pochopitelně u Koljady patrně jsou: „Viděl jsem mnoho představení podle svých her a kolikrát jsem jen tak seděl a přemýšlel – cožpak už režiséři neumějí ani číst? V textu je vše podrobně napsáno jako pro blbečky: o lásce, o životě a ne o černuše. Já si postupně zvykl na označení „černušnik“, i když v mém případě je zcela nepravdivé. Možná se vžilo na začátku mé kariéry, kdy jsem chrlil jednu hru za druhou, často nezařaditelnou...“ (Старикова, 2005) Ivana Ryčlová (2005: 38) k tomu dodává: „Ve světě Koljadových her „černé“ není záměrně kultivováno, ale tvoří vždy jeden celek s romanticky ušlechtilým, vznešeným „světlym“. Tento kontrast má tragikomický charakter. Všichni jeho hrdinové chtějí někam odjet – do Moskvy, do snů, do

minulosti. Fyzické přemístění v prostoru ale nic nevyřeší. Z času „vystoupit“ nelze...“ Lze ještě zmínit, že tragično a komično se u Koljady neobjevují ve své krystalicky čisté podobě.

Do Koljady ruská scéna tak výrazné spojení normativního a nenormativního jazyka neslyšela (i když do jisté míry ho používali např. V. Jerofejev či J. Aleškovskij), a ten se tak stal základem a stylovou dominantou dramatického dialogu, hlavně pak u „umělců“ (viz níže), kteří míchají nadávky s úředním jazykem apod. (Lejderman, 2005: 45)

Autorova nesporná zásluha spočívá v tom, že nás zavádí (v čase i prostoru) do životních realit ohromného marginálního světa („velký, opravdový“, jak o něm mluví Ilf a Petrov, je pro Koljadu pouze zdánlivý), jež po mnoho let existoval a existuje „v oblasti nádherné, kouzelné vlasti – Ruska“. Vybírá „hraniční“ situace (narozneniny hlavního hrdiny, sebevražda, konec světa, pohřební hostina, nejčastěji však předsilvestrovské dny – např. *Polonéza Ogiňského* – čas, kdy se loučíme se starým životem a s nadějí a strachem nahlížíme do neznámé budoucnosti). Hlavním znakem „marginálního člověka“ je existování v „blázinci“, kde jsou všichni spokojeni (Lejderman: 2005: 43). Koljada se naléhavě a citlivě vcitíuje do tohoto světa, který je neodmyslitelný od jeho znalostí o životě, do světa blízkého a známého do všech podrobností. Minulé a současné se bizarně proplétá, nitky minulosti svazují životy hrdinů v současnosti, ale do budoucnosti nevěstí nic dobrého. Bez zaváhání lze říci, že autorská přítomnost je jedním z výrazných znaků v díle Nikolaje Koljady. Důležitou součástí divadelní poetiky je pak vnímání fantastičnosti, strašlivé reality na základě zvukového pozadí a světelných efektů (např. *Polonéza Ogiňského, Murlin Murlo*) (Громова, 2005: 182-5).

Koljada vždy pečlivě popisuje scénický prostor a většinou se tam objevuje něco živého (kočka v *Manekýnovi*, pes obrovský jako tele v *Pohádce o mrtvé carevně*, houser v *Polonéze*). Tvorba má mnohojazyčné a charakterově pestré složení. Jedno je však společné: hrdiny jsou obyčejní, řadoví lidé zapomenutí vlastí, bez kouska štěstí, takové, které Koljada pozoruje kolem sebe. Třebaže vzešli z dob, kdy se pělý ódy na práci, všem se vnucovalo, že prostý sovětský občan dokáže zázraky, nemají žádné ambice a vysoké cíle, někteří se smířili s osudem, jiní hledají únik, rebelují, mučí se věčnými existenciálními otázkami a sní o lepším. Často, vidíce svou ničemnost, nadávají na nechutný život a neberou přitom ohledy na sebe ani na druhé. Nedokáží definovat a objasnit svou duševní nepohodu, hovoří o nesmírné nudě, která vyjadřuje prázdnotu a nesmyslnost žití. Spodinou je možno označit je spíše podle životních pocitů než podle sociálního zařazení (většina z nich pracuje, zaujímá společenské postavení, dostává penzi...). Je to okruh lidí, kteří se z různých příčin ocitli na okraji života (Громова, 2005: 188). Svět Koljadových hrdinů představují nejrůznější profese, různorodé charaktery, intelektuálové, žebrácky, umělci, rebelové. Je možné rozdělit je na 3 základní

typy: zahořklí rozhněvaní, kteří stavějí zlo proti zlu (Ilja v *Zátarasu* či Petr v *Manekýnovi*); blažení prostoduší, fyzicky zůstávající ve světě skepse, ale vytvořivší si ve svém nitru vlastní bezstarostný, krásný svět (Olga v *Murlin Murlo*, Taňa v *Polonéze*); a umělci (herci), kteří se i v prostředí „blázince“ předvádějí (Vovka z *Lod' blbců*, Sáša z *Racek dozpíval*, Inna z *Murlin Murlo*, Ludmila z *Polonézy*). Posledně zmiňovaný je nejživější a nejstabilnější typ v Koljadových hrách; postavy hrají od srdce, tvoří v prostředí řeči (Лейдерман, 1997: 30; Lejderman, 2005: 43-44). Důležité nicméně je, že hrdinové nejsou virtuální, ale skutečné individuality s vlastním duševním životem. Občas se dokonce seskupí do jakéhosi „patriotického bratrstva“ a snaží se odrazit útoky „cizáků“, když se je pokusí urazit či ponížit (*Куринная слепота*, *Racek dozpíval*, *Polonéza Ogiňského*, *Murlin Murlo*), popřípadě hledají cesty, jak oživit, zkrásnit, zlepšit vlastní svět – po vnější i vnitřní stránce (Громова, 2005: 191).

Návaznost poetiky Koljadových her na poetiku Čechova je zjevná nejen z konkrétních čechovovských citátů a replik, které Koljada vkládá svým hrdinům do úst, ale také ze způsobu prezentace postav nahlas pronášenými vnitřními monology. Prolíná se v nich, podobně jako u Čechova, několik časových vrstev s pásmem neuskutečněných snů a tužeb. Existenciální bezvýchodnost motivu útěku hrdinů ze života, který vedou, vychází najevo tehdy, když ztroskotá jejich sen (Ryčlová, 2005: 38). Dalším spojujícím prvkem je přelom století. Oba dramatici přímo na vlastní kůži poznali kataklyzma přerodu a změny. Jen Koljada ho nyní může díky Čechovovi vidět daleko více do hloubky.

Hry jeho studentů jsou velice podobné jeho vlastním. Koljada je velice sebevědomý člověk, protože se skromností v divadle neuspějete, jak sám tvrdí – je to přímá cesta v nejistotu, a proto je přirozené, že ho studenti napodobují, nic jiného také od nich očekávat nelze. On například začínal nápodobami Vampilova či Petruševské (*Играем в фанты*) (Громова, 2005: 180). K tomu dodává, že má dobré hry, protože je v nich výchozí událost, zápletka, kulminace a rozuzlení – všechno, co diváci potřebují. Na začátku se smějí a pak pláčou (Руднев, 2000).

Koljada zaplnil své hry bohatým, nevyčerpatelným pramenem pouličního hovoru, současným folklórem – od tvoření slov až po neočekávané bajky a anekdoty. Jednou z příčin Koljadovy oblíbenosti jsou již zmíněné živoucí lidské charaktery, výrazně individualizované, které často hovoří o smrti, nenaplněné lásce, pláčí, hřeší, kají se, ale přesto všichni milují život. Toto vše samozřejmě vychází z autora samého, z JEHO SVĚTA (Громова, 2005: 195). Autorovi se daří to, co málokomu – vytvořit princip, který vykresluje velkolepost lidské porážky. Životní temnota ale není sama o sobě cílem. Vyplývá z podmínek prostředí, které

### ČÁST TŘETÍ: *POLONÉZA OGIŇSKÉHO* V DIVADLE NA ZÁBRADLÍ

Rukojmím sociálně-politických okolností, obětí jí nepochopitelné „východně-západní epopoje“ se stala Táňa ze hry *Polonéza Ogiňského*. Z Ameriky se po deseti letech jako bláznivá narkomanka a prostitutka vrací dcera zemřelého ruského velvyslance, majitele moskevského bytu. Setkává se s bývalými otcovými zaměstnanci, houserem a také svojí první a jedinou láskou. Snaží se vzkřísit minulost, noří se do dětství, kde byl klid a spokojenost. Je ale nesentimentální, nekompromisní a tvrdá. Stejně jako obě velmoci. Nic nechápe, není naděje minulost vrátit. Hořká logika pádu na dno, nemožnost žít však u Koljady neznamena definitivní a absolutní marnost a rezignaci. V pozadí stále cítíme jakousi lidskost. I když v *Polonéze* se také říká mnoho zlého a urážejícího, původní obyvatelé Koljadova světa jsou vstřícnější a hodnější ke všem přistěhovalcům či dočasným obyvatelům – ke všem, kteří jsou na tom hůře než oni (Громова, 2005: 187, 191).

Hlavním tématem je pád Sovětského svazu – dosti ožehavé téma, stesk po domově, šťastná minulost a pokusy o návrat do dětství (smích se střídá se slzami). Název hry vychází z populární skladby „Loučení s vlastí“ od M. K. Ogiňského, který psal převážně polonézy. Skladba také v různých variacích prochází celým představením. Jestli má ale touto variací být česká hymna, nejsem zrovna přítelem takového zpracování. Ani další typicky české realie (jako např. písně našich mnohdy již rozpadnuvších se skupin) nejsou úplně nejvhodnější. Fráze „nový život“ je prostoupena skoro celým textem, u inscenace jsem bohužel nepochopil symboliku, kde je napsána v azbuce na kýblu, který Táňa používá k vytírání. Má to znamenat „nový život v kýblu“? I když by se tak dalo podle deziluzí z pádu SSSR a návratům do minulosti usuzovat, myslím, že Koljada toto rozhodně nezamýšlel. Hlavní hrdinka chce začít nový život a v té době netuší, jak těžké to může být. Také režisérův záměr pro větší pobavení publika, kdy Táňa „vypadne z role“, aby mohla okomentovat hru, je trochu prvoplánový a zbytečný. To se týká i melodií z *Jen počkej, zajíci!*, digihry na tento způsob či zvonku, který zní jako signál ukončení výstupu a nástupu v metru. Tyto a jiné odlišnosti, jež v textu nenajdeme (ani v poznámkách) nebo které musely být naopak režisérem vypuštěny, aby se inscenace oživila, nemohou zkazit celkový pozitivní dojem ze zpracování. Vyzdvihnul bych především vynikajícího Vladimíra Marka v roli Dejvida. Podal nenucený výkon a okouznil i háčkováním čehosi. Škoda, že nedostal více prostoru. I ostatní herci si zaslouží pochvalu, i když místy byli nepřesvědčiví a ukřičení, obzvláště Gabriela Pyšná v roli Táni často působila „normálním“ dojmem – co nejhlasitějším křičením efektu pomatenosti nedosáhne. Nicméně na ní bylo vidět, že ze sebe vydala maximum. Jediné, co je dost odlišné, je závěr – v předloze



se Táňa s Dejvidem vrací zpět do Ameriky, zatímco režisér Frič nechá Táňu umřít (ještě s datem právě ukončeného představení).

Koljada ve své hře kritizuje (dost ostře a zjevně) jak Ameriku, tak Rusko („Fak jů, Raša!!! Fak jů, Raša!!! Fak jů, Raša!!! Fak jů, Raša“; „Amerika, Amerika, Amerika, pojebaná Amerika. Ta mě tak akorát vyžene. Trhni si. Seru na tvoji Ameriku! Nejlepší lidi na světě jsou Rusové, a ne Američani!“).

Ve hře mnozí kritici spatřují odezvy Čechovova *Višňového sadu*, především zmíněný motiv loučení se s vlastní. Citace z Čechova se mimochodem objevují ve všech jeho nejlepších hrách. Proto je často nazýván „Novodobým Čechovem“. (Koljada se ostatně mnohokrát přiznal: „Mám dva ideály – Čechova a T. Williamse, ke kterým spisovatel vzhlíží a občas od nich něco bezděčně „ukradne“. Když jsem tvořil *Polonézu Ogiňského*, vzal jsem *Višňový sad* a *Tramvaj do stanice Touha*, dal je dohromady a napsal svou hru. Teprve když jsem skončil, přečetl jsem si v memoárech Williamse, že kompletně „vykradl“ *Višňový sad*.“ (Старикова, 2005)

Zajímavostí a doplněním informací může být internetová reportáž Renaty Venclové o *Polonéze*, kde promlouvá režisér J. Frič a překladatelka G. Palyová.

### 6.1.2 VASILIJ SIGAREV.

„Поезд влетает на станцию. Всё гудит, трясётся, вибрирует. С потолка сыплется известка. Засыпает Мелкому глаза. Сумка катится по сиденью и падает на пол. Звон бьющегося стекла. По полу течёт белое, как снег, молоко. Оно течёт и смешивается с грязью на полу. Течёт и чернеет. И чернеет. И чернеет. И чернеет...“ (*Černé mléko*)



#### ČÁST PRVNÍ: ZROZENÍ TALENTU

Vasilij Sigarev se narodil v roce 1977 ve městě Verchňaja Salda na středním Urale. Původně studoval biochemii, později se ale přihlásil do semináře Nikolaje Koljady na Jekatěrinburském divadelním institutu. Sigarev se projevil jako jeden z nejvýraznějších absolventů Koljadovy líhně talentů. Dnes žije v Jekatěrinburgu a pracuje jako redaktor v literárním časopise Ural Magazine a v divadle Těatron působí jako režisér. Dosud publikoval asi sedmnáct divadelních her (neurčitost je na místě, protože píše tak eruptivně, že v současnosti může být vše jinak – jednou např. napsal hru za 5 dní), mj.: *Vichřice* (na motivy povídky A. S. Puškina), *Detektor lži*, *Upírova rodina*, *Ruské loto*, *Černé mléko*, *Jáma*

(dokumentární hra napsaná na objednávku moskevského festivalu Dokumentární divadlo), *Kulička* (dramatizace Maupassanta) nebo *Slunéčka se vracejí na zem*. Největšího úspěchu dosáhl s *Plastelinou*: v roce 2001 byla uvedena v Moskvě v režii mladého **Kirilla Serebrennikova**<sup>11</sup> a už o rok později se objevila na repertoáru londýnského **Royal Court Theatre**<sup>12</sup> a potom i v dalších evropských divadlech (mj. v Hamburku, Mnichově, Kodani). Za hru obdržel několik prestižních ocenění v Rusku i v zahraničí, včetně Ceny Evening Standard pro nejslibnějšího dramatika roku. Cenu mu předával Tom Stoppard.

## ČÁST DRUHÁ: PORTRÉT SPISOVATELE

Z rozličných rozhovorů se spisovatelem Vasilijem Sigarevem je možné získat plastický obraz o něm a jeho tvorbě, i když ne vždy odpovídá na tytéž otázky stejně. Řekl bych ale, že právě takový tajemný a nečitelný Sigarev je. K divadlu se vlastně dostal přes inzerát. Do té doby žádné hry nepsal, ani nebyl v divadle. Psal jen povídky do šuplíku a poezii, kterou má strašně rád, jak sám tvrdí. Podle něj je poezie dokonce nejvyšší meta literatury, její nejvyšší forma. Sigarev je nejspíš jakýsi neuskutečněný básník, kterému se verše psát nedaří (Křčálová, Divadelní noviny 2004). Koljada měl tehdy jednu podmínku – psát hry, což se Sigarevovi zalíbilo. Jeho první hra se jmenovala *Klíčová dírka*. Pak zdramatizoval povídku *Vichřice*, kterou hned nastudovali a uvedli v Komorním divadle (1999). Bylo to poprvé, co se dostal do divadla, protože v jeho městě nebylo ani jedno. Nějaké hry viděl v televizi a tenhle úpadkový žánr mu bral chuť jít do divadla. A i když nebyl z *Vichřice* nadšený, divadlo pocítil a zalíbilo se mu tam. Nicméně stále tvrdí, že dnešní divadlo se mu moc nelíbí – proč má člověk pořád chodit do divadla, aby se díval na totéž? (Райкина, 2002)

Ze současných dramatiků čte pochopitelně Nikolaje Koljadu, z klasiků Čechova, hlavně pak *Strýčka Vánu*, který je nejživější – „všechny ostatní jsou si podobné. Pořád ten samý problém. Já klasiku moc nemusím. Necítím v ní živé lidi. Shakespeara taky nemám rád. Když se mi to nelíbí, tak nebudu číst všechno.“ (Tamtéž.)

Sigarev vystupuje pouze jako vypravěč, není filosofem, ani moralistou, ani politikem. Hry jsou různé – komedie, absurdní a groteskní hry –, ale hlavní téma je Člověk, jeho historie, neštěstí, hrůzy apod. Žádný žánr mu není cizí, záleží na náladě. Samozřejmě je daleko těžší vyprávět o současnosti tak, aby to veřejnost zajímalo a zaujalo, než například jen přepracovat klasické dílo. Pak jsou zájem a inscenace zajištěny (Матафонова, online).

Moderní pojetí jeho děl spočívá v profesionalitě užívání techniky filmových stříhů, koncentraci děje v krátkých sekvencích, které sledují skákavý rytmus, a v explozi prostoru do velkého množství míst (Moguilevskaia, 2001: 49).

Se svou ženou a herečkou Janou Trojanovou (v angažmá moskevského Divadla Nikolaje Koljady, kde mj. hrála v inscenaci *Černého mléka*) pracují velmi vážně na založení vlastního divadla, hledají a organizují lidi, se kterými chce Sigarev být pohromadě. Nechce dělat divadlo pro diváky, kteří mu přinesou peníze. Peníze nejsou – tedy v případě divadelní tvorby – nic jiného než novodobá cenzura. Přemýšlel založit ho v Moskvě, ale město mu neposkytlo žádnou pomoc, nedalo prostor. Kdyby jen psal, asi by to bylo jedno, ale chce svoje texty i režirovat – nikdo jiný jim totiž pochopitelně nerozumí tak jako on sám. K tomu potřebuje tým lidí, kteří za ním půjdou, a tento tým se jistě lépe skládá v menším městě, kde je doma, tedy v Jekatěrinburgu (Bednářová, 2004).

K ještě lepší představě o osobě Sigareva mohou posloužit dva popisy jeho známých. Kirill Serebrennikov vypráví o Sigarevovi toto: „Dlouho jsem hledal správnou odpověď, jaký vlastně je ten dramatik Vasilij Sigarev. S jedním přívlastkem jsem si prostě nevystačil. A je dobře, že na otázku, jaký je ten Vasilij Sigarev, není zatím jednoduchá odpověď. Protože jednoduchá odpověď je jako tečka na konci řádku. A pojmy jako cesta, růst, pohyb potřebují úplně jinou interpunkci...“

První Sigarev, kterého jsem poznal, byl vysoký a vyjukaný. Tichý. Nesvůj a napjatý. Ještě nedávno ho v Žukovce kritizovali za *Plastelínu*. Řekli mu, že už jen držet tu hru v ruce je jim protivné („Já mám skandály rád, ujišťuji mě, že má moje práce smysl. Na jednom festivalu před pár lety poplivali můj text hry *Plastelína* a to nemyslím přeneseně. A pak, když už se vědělo, že začínám být uznávaný, tak za mnou ti plivači chodili a tvářili se jakoby nic,“ poznamenal Sigarev v jednom rozhovoru). Když hra získala na **Ljubimovee** první místo, Sigarev roztál a v jeho očích se zaleskly slzy. Všichni mu blahopřáli k úspěšné hře a on se rozhlížel kolem, opět nesvůj a udivený, jakoby tomu, co se kolem něj děje, nevěřil.

Pak byl pro mě Sigarev nějakou dobu virtuální. Když jsme zkoušeli *Plastelínu*, několikrát jsem mu volal. Ptal jsem se ho na nářeční slova, na přízvuk ve slově *baskie*, na to, co to dělají kluci v kině... Odpovídal vždycky pomalu, jako kdyby se bál, že řekne něco špatně. Možná si myslel, že se snažím o nějaký podvod. Autorovi se vždycky zdá, že režisér s herci hru ničí a režisérovi zase, že neexistují dobré současné hry, a že všichni dobří dramatici dávno vymřeli. Asi bylo dobře, že jsme spolu tehdy mluvili jen po telefonu.“ (Серебренников, 2003)



A Sigarevův učitel Nikolaj Koljada na něj vzpomíná: „Vasilij Sigarev se hlásil do mého kurzu na jekatěrinburském Státním divadelním institutu s krátkou hororovou povídkou. Poslal mi ji z Nižního Tagilu, kde také žil. Povídka se mi zalíbila a pozval jsem autora k přijímacím zkouškám. Když na pohovoru dvacetiletý kluk, který v povídce udělal hromadu pravopisných chyb, ze sebe začal chrlit citáty z Freuda, Nabokova, Schopenhauera a dalších spisovatelů, jejichž jména jsem slyšel poprvé, zamyslel jsem se, prohrábl si vlasy a přijal Vasju do kurzu. Sigarev si poslechl několik přednášek a také moje obvyklé řeči o tom, že množství zákonitě přechází v kvalitu (psát se musí hodně! – to říkám svým studentům každý den), vzal to doslova a začal ze sebe tryskat texty jako fontána: každý týden mi vozil z Tagilu novou hru. A byly to hry, že jsem jen překvapeně zíral; Vasja, který pořádně nevěděl, co je to divadlo (ani teď o tom nemá páru), pro ně měl neskutečný cit. Vždycky jsem si myslel, že pro divadlo může psát jen člověk, který ho zná do detailů, který si v něm už něco odpracoval. Proto také nutím studenty chodit na zkoušky, od první čtené až do premiéry. Aby viděli, jak se rodí představení, jací jsou páni herci a tak dále. Ale Sigarev je příkladem toho, že nemám tak úplně pravdu, vůbec není nutné znát divadlo (což je evidentně hyperbola).

Před rokem napsal hru *Pád nevinnosti* (přiznávám se, že jsem bez svolení autora změnil název na *Plastelína* a začal ji rozesílat divadlům). Vasilij je neskutečně nadaný a nadaným lidem se musí pomáhat, nenadaní se prosadí sami. Jeho hrám vytýkají, že jsou napsány v koljadovském stylu, že jsou to **černuchy** atd. Ale ujišťuji vás, že Sigarev má svůj styl a černucha hlavně znamená pravdu.“ (Коляда, 2001)

### ČÁST TŘETÍ: JAK ŽIJEME? HRY *PLASTELÍNA* A *ČERNÉ MLÉKO*

*Plastelína* je jedna z pozdějších her. Příběh je sesbíraný z malých kousků různých příběhů (metoda **verbatim**<sup>13</sup>). Řetěz událostí, které se staly různým lidem: něco jemu, něco jeho bratrovi, kamarádům... Pohřeb spolužáka, například, který spáchal sebevraždu, situace, kterou *Plastelína* začíná, Sigarev také zažil. Dá se říci, že metoda **verbatim** jde aplikovat na většinu jeho her: něco se skutečně stalo, něco domýšlí, přibarvuje nebo naopak otupuje hrany. Tvrdí, že „živý jazyk“ se musí transformovat, protože proč jinak chodit na představení, když by chyběla umělecká forma... Navíc to je právo autora. Hra tedy pochopitelně nekopíruje jenom to, co se stalo, co život dal, ale na druhou stranu není založená na předem daném syžetu (Krčálová, Divadelní noviny 2004). Drsný příběh postavy Maxima, vytvářející si svůj vlastní virtuální svět z plastelíny, začíná zážitkem sebevraždy, vrcholí znásilněním a končí nucenou sebevraždou (či vraždou...?). Kruh se uzavírá... Tak jako v dílech coolness

Jakého?  
dramatiky je i zde realita snímána z jediného úhlu pohledu. Ze zorného úhlu je vnímán, evidován svět – bez hodnocení, krutost je obnažena nezúčastněností.

Jinými slovy, hru *Plastelína* s filmovými střihy, drsným jazykem a výbušnou směsí sexu a násilí na čisté bílé scéně zabarvují jen emoce. Je to útočná, úsečná hra, plná černého humoru a fraškovitých situací s příběhem o dospívání čtrnáctiletého chlapce Maxima z nižší vrstvy ruské společnosti a jeho krátkém životě. O dospívání v krutém městském prostředí, o světě, který nás formuje a deformuje jako plastelínu... Sigarev ji nazval dokumentární hrou. Ačkoli je příběh na jedné straně velmi naturalistický, plný fyzické bolesti a násilí, přesto text je i lyrický, poetický (Kráková, 2004) – sám Koljada řekl: „Jeho hry jsou velmi světlé. Jen musíte být vnímaví, pak v nich všechno uvidíte.“ Tedy, co se odehrává v *Plastelině*, je zkoncentrované zlo, v životě to však tak úplně není. V jeho hře je právě proto, aby na „černém“ pozadí výrazněji vynikly některé věci. To samé v podstatě říká sám Sigarev, když mluví o *Plastelině*: „Člověk může najít bílou nit, bude-li se snažit. Když ji nevidíš, tak vidíš jen temnotu, z níž povstává to šokující. Ta bílá nit je to světlé, co se ve hře nachází. Na začátku je toho světla docela hodně a na konci ho stále ubývá.“ Je patrné, že divadlo nemusí být jen docílení katarze anebo pobavení a je obtížné zvyknout si na drsný, nezkreslený pohled do zrcadla současnosti. Sigarev ale pochopitelně chce, aby jeho hry měly na diváka nebo čtenáře účinek a ti aby se zamýšleli.

*Plastelína* vypráví Maximův příběh v působivých obrazech, které oscilují mezi klišé, surovou realitou a nedosažitelnými sny. Maxim je sotva odrostlé dítě, nikdy však neměl žádnou budoucnost. Nedůstojný pohřeb spolužáka je pouze jeden z těch neškodných zážitků, se kterými se musí ve světě prostituce, sadismu a špíny vypořádávat. Scény jsou krátké fragmenty a vše, co se odehrává před námi, je konkrétní, hmatatelné, což znemožňuje odstup od té které situace. A akcent je právě na situaci, kterou je důležitější předvést, než o ní nechat postavy mluvit. S tím souvisí i málomluvnost, nedořečené věty, jazyk zredukovaný na zjišťovací otázky a laxní odpovědi. Jak již bylo zmíněno, živý jazyk a některé popisy připomínají záběry kamery, která se pomalu přesouvá; mají takřka dokumentární charakter. Prvotní realismus však získává zcela jiný rozměr díky lyrickým pasážím. Vedle reálné roviny je zde ještě abstraktní rovina Maximových vidin. Sem patří i jeho modelování z plastelíny, což je pro Maxima jediný možný způsob, jak se vyjádřit k realitě (Krčálová, Svět 2004).

*Plastelína* je především dramatická báseň, jako většina cool-her. (Těch lepších, horší se vyznačují pouze šokujícím, drsným slovníkem.) Z hlediska dramatu ale pouze báseň. Protože v klasickém, tradičním typu dramatu má každá postava alespoň svůj díl pravdy. Drama, krom jiného, „učí“ vnímat svět, existenci jako problém – nepřeveditelný na jedinou pravdu. Tomu

není doba nakloněna. Skeptici tvrdí, že dramata se už nepíší tak od dob Dürrenmatta. Zvykli jsem si problémy vytěšňovat, anulovat, likvidovat, a i jinak se jich zbavovat. Připustit, že je třeba se rozhodovat den co den, jeví se obtížné. Snad i proto bývá v současné dramatice, zejména mladších autorů, konflikt zúžen na konfrontaci jedince a těch druhých, oběti a viníků. Objektivizující dramatický pohled se nenesí (Ullrichová, 2004).

Maxim ztratil oba rodiče, žije u své babičky a musí se vyrovnat se svým životem. Musí přijít na to, kam má jít a proč.

Maxim chodí do školy, do kina, poflakuje se po ulicích špinavého města a přijde na to, že se odtud vytratila láska. To, co by rád rozdával a co by rád přijímal, není k nalezení. Má obrovskou chuť něco vytvářet: přátelství, vztah, rodinu, život. Modeluje z plastelíny každou noc. Také pláče. Protože neexistuje místo, kde by mohl vymodelované figurky oživit a uskutečnit své sny.

Často mu teče krev z nosu a připomíná mu to, jak křehké je všechno na světě. Zakloní hlavu, aby zastavil krvácení. A pokaždé se přitom musí podívat na nebe. Vidí ptáky, jak krouží a mávají křídly, zkoumá místo, kde se rodí déšť a přemýšlí, jestli existuje něco, co to všechno drží pohromadě, něco vyššího tam nahoře, něco, co má větší nadhled než lidé hemžící se ve svých mraveništích. Když mu ale přestane téct krev z nosu a on sklopí pohled zpátky, zjistí, že se nahoru nikdo nedívá. Všichni zírají strnule dolů nebo agresivně dopředu proti ostatním netvorům (znak velkoměsta – anonymita, indiference, hlavně ale u bezejmenných či vedlejších postav).

Maxim neztrácí odvalu. Pláče, protože pohybovat se znečištěným životem ho bolí, ale nevzdává se. Pořád jen modeluje, sní. V jeho malém světě je někdo, kdo má větší přehled, v každém případě on to tak aspoň cítí: jeho babička. Dokud posedává v mírném světle, dokud noční lampička v pokoji svítí, nemá se čeho bát.

Jednoho dne se lampa nerozsvítí. Maxim se zřekne světa, změní se. Přestane snít. Připraví se do útoku. Když ztratí své světlo, začne být pomstychtivý a agresivní. Splyne se surovým světem. A ztratí se v něm.

Vlastně by se to všechno dalo shrnout do věty, že *Plastelína* je vyobrazením vyčerpávajícího boje teenagera v období dospívání; ale nemyslím si, že to jde říct tak jednoduše. Naopak – období dospívání je poslední šancí dospělého světa pochopit, co ztratil a co postrádá ze své původní celistvosti: víru, naději a lásku... A dospívající člověk to také tak cítí. Cítí, že právě ztrácí něco velmi důležitého, něco, co už nikdy nezíská zpět, protože

dospělí to v sobě dávno potlačili a zapomněli na to (Васенина, 2001). I toto je jakýsi obraz  
jedenatřicetiletého „dítěte“ Sigareva...

Ve hře jsou autorské poznámky jako „Hejno ptáků přeletí přes náměstí“ či tvář Maxima  
odrážející se v louži slin, ve fontáně nebo roztaveném olovu na pánvi – situace, které se v  
divadle provést nedají, ale zato jsou velmi poetické. Je to divadelní poezie, kdy Sigarev chce  
ukázat atmosféru. Žádnou divadelní krabici, ale atmosféru světa, vesmíru..., jejíž pochopení je  
pro režiséra a herce velmi důležité a pomocí svých postav ji pak také umět zprostředkovat.  
Každý je s to pochopit problematiku hry, byť se autorovi ani nesnilo, že by se *Plastelína*  
mohla uvádět i v Evropě. Je to ale lidský příběh, kterému rozumí všude. Ruské reálie (jako  
např. volební místnosti, kde se dá koupit alkohol) jsou fakta a nejsou příliš důležitá, nemají  
žádnou významnou roli. Nicméně divák se tímto způsobem o Rusku něco dozví.

Ve hře se podle mě jedná také o posun hodnot, žádné hodnoty už nejsou. Každý se snaží  
přežít jako v džungli. Babička je jediná, která ještě předstírá existenci žebříčku hodnot. I to je  
ale realita: „S lidmi je to dnes stejně jako před 50 lety... Existují svině i dobří lidé... Tak to  
prostě je.“

Maxim zažije v mnoha situacích sexuálně motivované útoky prostřednictvím učitelky,  
ženy na stadionu, nevěsty a vyvrcholí to scénou znásilnění. Je to neskutečně šokující scéna, v  
níž jsou dva chlapci znásilnění kriminálníky, scéna, která je i pro samotného Sigareva  
šokující. Vždycky ale záleží na člověku. Samozřejmě, že jsou násilníci brutální. Ale je to  
úplně „normální“ chování, například ve vězení se to takhle dělá běžně. Pro něj je to takové  
černé pozadí nebo prostě blackout, v němž člověk může najít bílou nit, bude-li se snažit.  
Maximův život je celkem bezútešný. Člověk ale nesmí beznaděj ukazovat. Právě tenhle stav  
je pro Sigareva zajímavý.

Vasilij Sigarev píše (již zmiňovanou) **západní „coolness dramatikou“**<sup>14</sup> (o tomto pojmu  
sám autor tvrdí, že neví, co vlastně znamená) a míchá ji s moderní, nemilosrdnou ruskou duší,  
s **ruskou apokalyptickou školou**<sup>15</sup>. Hrubý, a nejen proto nezapomenutelný dramatik. Jeho  
sugestivně napsaná dramata útočí na čtenářovy/divákovy emoce gradovaným konfliktem  
jedince se společností, která ztratila všechny morální hodnoty. Je to tragédie těch, kteří někde  
hluboko v sobě ještě objevili světlo, ještě jsou schopni rozlišit dobré a zlé, a proto jsou v této  
společnosti odsouzeni buď k zániku, nebo k vyvržení. Jeho *Černé mléko* úspěšně uvedlo  
pražské Národní divadlo, scéna Kolowrat, a on se při třídenní návštěvě Prahy tvářil zhnusene.  
Inscenace *Plastelíny* v divadle DISK se mu líbila (Krčálová, Divadelní noviny, 2004), ale  
v ruském interview se postavil kriticky i k ní. Je nutné dodat, že počínaje rokem 2008 bylo

*Černé mléko* údajně kvůli nemoci staženo z repertoáru (bez derniéry). Spekulacemi by bylo možné dojít k závěru, že představení spíše nebylo příliš v oblibě, nebudeme zde ale hodnotit tento fakt.

Postavy *Černého mléka* jsou napsané plasticky, mají svůj vlastní život, jsou plnohodnotné a nejsou pouhou funkcí děje či autorova záměru. Také jsou nejednoznačné a umožňují rozdílné možnosti výkladu, čímž zůstávají otevřené dalším interpretacím.

Kromě gogolovských motivů tu pochopitelně lze nalézt skrytého Dostojevského – sebetrýznivé pojetí lásky, ptaní se po Bohu a tušení apokalypsy. Stavěl postavy do takových situací, že se musely rozhodovat, činit. To je typický obraz celé apokalyptické školy, čímž se možná nejvíc odlišuje od současného západního drsného coolnesu stylu (Ullrichová, 2004).

Srovnání se nikdy nevyhneme, a tak, ačkoli sám Sigarev tvrdí, že ho v začátcích ovlivnil pouze Stephen King při psaní hororových povídek, v jeho tvorbě je zcela jistě možné nalézt odkazy na tvorbu jiných autorů, byť třeba neintencionální z pohledu Sigareva. A svým způsobem je pravda, že dramatik nemusí číst díla jiných autorů, ale nemůže být dobrý, když předchozí etapy ve svém díle neobsahuje. Může se vymezit, ale není možné pominout historii. O *Černém mléku* jeden zahraniční kritik řekl, že to je „Gorkého drama *Na dně* 21. století“ (Tamtéž.).

#### ČÁST ČTVRTÁ: PLASTELÍNA A ČERNÉ MLÉKO V PRAZE

Herecký koncert v inscenaci divadla Disk předvádí posluchači DAMU z katedry alternativního a loutkového divadla. Z polohy ztřeštěné teenagerovské komedie se bez problémů dostávají k vyvrcholení klasického sociálního dramatu, které obžalovává celou společnost z pokrytectví.

Tahounem celého představení je rozhodně Richard Fiala v roli Maxima. Na scéně je po celé hodinu a půl trvající představení. Náruživě si hraje s plastelínou, nicméně z téměř autistického zaujetí tvarovací hmotou se dokáže Fiala rychle dostat do polohy pubertálního floutka, černé ovce deváté třídy základní školy.

Odkazy na klasiky prostupují celou hrou. Zejména ruští romantici jsou patrní. „Je to naprosto zbytečný člověk,“ prohlásí o Maximovi jeho učitelka Ludmila Ivanovna. Navíc dodává: „Takový grázly by měli střílet už před narozením!“ Přitom Maxim, jakkoli není dokonalý, je jeden z mála, kdo si ve hře zaslouží soucit, a rozhodně je kromě babičky jediným,



kdo si zaslouží přežít. Právě Maximova babička je rolí, která jako by byla šita na míru Anně Bubníkové. Mladá herečka v roli nedoslýchavé, kulhající, dobrosrdečné, prosté stařeny naprosto okouzluje. Vyvrálé herecké výkony však podávají i ostatní.

Za zmínku stojí také trocha schizofrenie herců, kdy většina z nich vystřídá za představení alespoň tři role. Přitom navíc nerozhoduje pohlaví hrané postavy. Pavol Smolárik v roli vyschlé, sadistické Ludmily Ivanovny rozesmívá obecnstvo přesvědčivostí klasické „soušky“. Z ženicha Martiny Slukové se zase jako mávnutím kouzelného proutku stává frivolní narkomanka Nataška nadhánějící homosexuálním dealerům „chlapečky“.

Celý příběh pak podtrhuje jednoduchá, ale účelná a hodně sugestivní scéna, jak je v Disku zvykem. Takže když vidíte padat bílý strop s nemocničními zářivkami, krčíte se spolu s herci (Junek, 2004 online).

O inscenaci hry *Černé mléko* (Národní divadlo Praha) jsem se v recenzích dočetl, že našla svého režiséra v Janu Kačerovi pro jeho schopnost vidět „světlo v temnotách“ a naději i na nejtemnějším dně. Ve hře vstupují na scénu mladý muž a jeho těhotná mladá společnice jako cestáři s aušusovou elektronikou: zastihujeme je na nádraží, netrpělivě čekající na vlak. Jsme svědky nepředstavitelně vulgární mluvy a surového chování, pochyťme něco ze života vesnice a jejich kšeftíků a nemravností, když vtom na mladou ženu přijdou porodní bolesti.

Po přestávce se vulgární krasavice promění ve smutnou madonu. Pod vlivem venkovanky, která jí s porodem pomohla, chce hledat lepší život zde, na vesnici. Na kolenou hledá znamení, jež by jí ukázalo východisko z její situace. Nakonec zvítězí mateřský pud a vrátí se ke svému partnerovi a dítěti. Ve chvíli nejvyšší oddanosti totiž slyší přijet vlak a uvědomí si důsledky svého „obrácení“ – přišla by o nedávno narozené dítě, které Levčik hodlá vzít s sebou na další „staci“. Šura spolu s Petrovnou rezignují. Společník ji k odjezdu surově donutí, ona se podrobí, přijme nejen nabízenou cigaretu, ale i sprostou mluvu a chování. Ztrácí tím však jedinou nabízenou možnost změnit se. Pod tlakem okolností se vynořuje otázka, dá-li se vůbec žít, proč a jak.

Inscenace velmi silně působí na publikum, její reálie jsou otřesné tím spíše, že podobné výjevy můžeme vidět třeba na nádraží v Sokolově, jen o nich neumíme psát. Dojímá a šokuje, ale bohužel nesděljuje celou pravdu o hře. Přestavitel Levčika Richard Krajčo hraje v jediné poloze mladého, protřelého, sebevědomého, arogantního, zkaženého frajera, kterému jde jen o peníze, v poloze surovce a mača. V tomto – podle mého názoru dost povrchním – pojetí se však vůbec nedostává prostoru pro jeho nedospělost a beznaděj, pro jeho zvláštní lásku k

podobně zpustlé a také se v beznaději topící partnerce, k jejímuž těhotenství a mateřství se umí chovat jen zčásti, stejně jako se ona příliš neumí chovat k sobě samé. Režisér uvěřil, čemu Levčik nevěří ani chvíli – že Důra (ale vlastně Šura) uviděla při porodu Boha, a hledá v tom pro ni spásu. Vztah s Levčikem je složen z rychlých proměn vzájemných emocí. Jejich láska je drsná, jejich nenávist milující. Křičí na sebe, provokují se, ignorují se, ale nakonec si vytvářejí rodinnou pohodu společným kouřením jedné cigarety. Jejich nálady se proměňují rychlými střihy, oba nepřiměřeně reagují na nečekané podněty, několikavteřinové hádky však na ně působí jako afrodiziakum.

Martina Válková nechává Šuru projít vývojem od hysterické snahy upozornit na sebe až po niterné, rozechvělé soustředění; od laxnosti přes důvěru, touhu a naději k zklamání, které ústí v hlubokou nenávist a návrat k výchozímu stavu. Ve druhé polovině hry se pohybuje v rovině zasněnosti, ponořená do svého nitra, v její ztrhané tváři je zřetelně vidět, jak se s nesmírnou námahou a bolestně vyrovnává se svým novým náhledem na svět.

Jan Kačer se sice pohybuje v ruských inscenacích poměrně dlouho, ale ne vždy musí být výsledný efekt uspokojující. Myslím, že Sigarev se ve své hře snažil o spasení těchto ubohých postav, o to, že láska může vyhrát, a tento moment mi v inscenaci poněkud chyběl. Lidé odcházeli z představení a mezi sebou nepromluví ani slova, což jsem ještě na žádném představení nezažil. Tak silný to byl zážitek... Když ale člověk vidí toto představení znovu a má možnost dozvědět se něco o pozadí vzniku, hned hra samotná dostává jiný rozměr a člověk se opravdu zamýšlí, jak Sigarev chtěl. Nesmí se ale nechat odradit prvním shlédnutím představení, které před ničím nezavírá oči... Pak i ti šmelináři mohou vzbudit určité sympatie.

V inscenaci je dodatečně přidána postava Vypravěče, která věcně přednáší scénické poznámky ohraničující obě dějství a působí jako průvodce muzeem lidské malosti a ubohosti. Na příběhu pochopitelně není zainteresovaný, neprožívá ho emocionálně, pouze diváky uvádí do situace a popisuje prostředí, v němž se ocitají (Alexej Pyško byl jistě dobrou volbou). Jako jediný má úhledný, padnoucí oblek – není jednou z postav, ale jedním z inscenátorů. Naproti tomu, kostýmy Levčika a Šury odpovídají jejich předpokládanému chabému kulturnímu zázemí a dobrým finančním možnostem. Šura má v prvním dějství na sobě kanárkově žlutý rolák, koženou bundu s odznaky, minisukni a kozačky. Levčik krvavě červené sako, džíny a tenisky. Jejich oblečení vypovídá o své vysoké ceně, kombinace jednotlivých kusů a barevné sladění však bije do očí nedostatkem vkusu. Ostatní postavy mají na sobě, co se jim zrovna povedlo vyšmelit. Tímto způsobem nejspíš inscenátoři zakotvují příběh v Rusku (kromě několika dalších narážek na Moskvu) a směřují i do určitých typových skupin.

Ve druhém dějství je proměna Šury znázorněna kromě jiného změnou kostýmu – má na sobě dlouhý obnošený kabát. Šura tak splynula s obyvateli vesnice – změnou její vizáže je podtržena její vnitřní proměna, kterou prošla.

Oblečení hraje důležitou roli také v inscenaci *Plastelíny*, kdy jsou vedlejší postavy charakterizovány nevzhledným kostýmem. Mladí hrdinové jsou však oblečeni podle evropské módy, čímž se nijak nevymykají vkusu publika (Sündermannová, 2005).

Zatímco Jan Kačer klade důraz na slovo „ruské“ a v jeho inscenaci ihned víme, že děj probíhá v Rusku díky rozličným scénickým detailům, Marián Amsler důraz klade na slovo „současné“, což je vzhledem k věkovému rozdílu celkem pochopitelné. Jinými slovy, v obou studentských inscenacích (*Plastelína*; *Kyslík* – viz níže) hraje hlavní roli událost a jeho interpretace; ruský reálný život hraje vedlejší roli („co“ je zajímavá více než „kde“). Z inscenací cítíme jakousi sympatickou snahu říci něco o současném světě bez akcentu na to, jestli řeč jde o západním, východním či nekonkrétním světě. Lidé nenávidí, milují jeden druhého, umírají vždy stejně (Рычлова, 2007).

Podle Sigarevových slov je text občas hloupý a patetický, dlouho se s ním trápil a snažil se ho přepisovat, chtěl, aby ho lidé pochopili, protože jeho divák je takový, který ho chápe a nemusí být pouze mladý, může být jakýkoli (Марафонова, online). Když píše, nepřemýšlí o tom, kdo se na to bude dívat a jestli jeho hru vůbec inscenují. Toto ho v daný moment netrápí. Jako příklad jasného nepochopení Sigarevovy hry *Černé mléko* si dovoluji uvést jednu z recenzí (zřejmě mladšího diváka): „Surové hry ze současného Ruska moc nemusím, přece jen nejsem takový masochista, abych celý večer poslouchal vulgaritu, sledoval hrubé primitivy a dusil se cigaretami odpalovanými jednou od druhé. K danému žánru to sice patří, nicméně všeho s mírou. Trochu lituji autora, který prý má na kontě už třináct podobně optimistických kusů [...] Příště prosím zase něco optimističtějšího.“ (Tosk, 2007 online) Co dodat?... Částečně má pisatel pravdu, je ale vidět, že hru vůbec nepochopil. Richard Krajčo ke své roli řekl toto (2004): „Role Levčika mi nahání husí kůže. Je záhadnou kombinací sobecké lásky, touhy, marnosti, čistoty i špíny nejhrubšího zrna, naivity i ostřílenosti. Hra je křehce brutální a hladí jako střep.“ Hra je rozmanitá a nelze se zaměřit jen na její část – je potřeba brát ji jako komplexní dílo.

Na závěr bych chtěl ještě zmínit hostování Moskevského divadla N. V. Gogola, které uvedlo v roce 2007 v Divadle ABC svou variantu *Černého mléka*. Sigarev kdysi při své návštěvě označil pražskou inscenaci za příliš psychologizující. Inscenace Moskevského



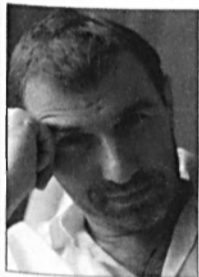
divadla N. V. Gogola byla ale ještě daleko tradičnější a psychologičtější – popisná scéna realisticky zpodobňující nádražní čekárnu, protnutá masivním symbolem kolejnic ústících do publika, mrazivá noc věrohodně simulovaná svistem vichřice a „opravdickým“ sněhem. Dealerská dvojice Melkij alias Šura a Levčik vychází v podání ruských herců Ally Karavacké a Ivana Šibanova daleko mírněji než v Kačerově provedení. Jsou to celkem milí mladí lidé, kteří se k sobě chovají s lehkou odtažitostí dnešního mládí, pod níž ale pulzuje skutečný cit. Jestliže pražská inscenace přišla Sigarevovi málo atakující, o moskevském *Černém mléku* se dá říci, že bylo spíše nevinně bílé a divákovo svědomí příliš „nepošpinilo“.

#### **ČÁST PÁTÁ: SIGAREVOVO ZHODNOCENÍ**

„*Černé mléko* je má nejoblíbenější hra, je v ní mnoho z toho, co jsem potřeboval sdělit a co v sobě nosím. Je důležitá i pro mě samého, dalo by se dokonce říci, že jsem postavu Levčika psal podle sebe – sám jsem takový nedokonalý (Матафонова, online). Mám rád vlastně jen čtyři své hry – *Plastelínu*, *Černé mléko*, *Slunéčka se vracejí na zem* a *Ahasver*. Napsal jsem i mnoho her, za které se nyní stydím. Zjišťuju, že hry, které jsem psal na objednávku, mi k srdci nepřirostly, a nemají ani velký ohlas u diváků. Ty, které jsem psal jen tak, pro sebe, a bylo mi jedno, jestli je uvedou, jsou nejlepší.“ (Soprová, 2004)

#### **ČÁST ŠESTÁ: ZÁVĚREM...**

Po všem výše zmíněném zcela přirozeně vyvstává otázka, jestli je Vasilij Sigarev pesimista, nebo zda může být i optimistou. Odpoví on sám: „Я оптимист. Верю: что ни делается – к лучшему. В то, что все в конце-то концов встанет на свои места. Хотя бывают, конечно, такие вещи, оправдать которые невозможно. Но ведь жизнь всё равно продолжается.“ (Матафонова, online)



### 6.1.3 Jevgenij Griškovec

„Даже не верится, что вообще когда-нибудь будет тепло..... Иногда, в самый трескучий мороз, смотришь, как люди по улице идут, сутулятся. Мороз! Снег под ногами визжит... От автомо-билей дым, пар..... Дымка такая висит... ну, мороз!... И не верится даже, что вот прямо по этой улице можно будет идти в шортиках, рубашечке, асфальт будет плавиться, жару будешь ругать..., пиво хо-лодное...“ (*Zima*)

#### ČÁST PRVNÍ: PORTRÉT SPISOVATELE

**Jevgenij Griškovec** je povoláním herec, dramatik a režisér. Narodil se v sibiřském městě Kemerovo v roce 1967. Vystudoval Filologickou fakultu Kemerovské státní univerzity. Po prvním ročníku byl odvelen k Tichooceánské námořní flotile na povinnou tříletou vojenskou základní službu. Návrat domů – do úplně nové, měnící se země – znamenal mnoho rozčarování a pochybností, hledání sebe sama v nových okolnostech a používání metody pokusu-omylu. Následně založil roku 1991 studiové divadlo Lóže, které během sedmileté existence uvedlo 10 inscenací (zpočátku pouze pantomimických, později se slovy) vznikající metodou kolektivní improvizace, kterou stále používá i ve svých dalších hrách/a ty se tak stávají neuzavřenou výpovědí člověka, který upřímně a přitom bez sentimentu sděluje své zkušenosti i obecný pohled na život. Odpoutání od divadla Lóže přivedlo Griškovce k vlastní autorské tvorbě (konec 90. let): zkušenost z vojenské služby u námořnictva vtělil do textu monodramat *Jak jsem snědl psa*, který v sugestivní autorsko-herecké interpretaci způsobil doslova senzaci mezi ruskými divadelníky (Festival Theatre, online). Nejde zde však o jakousi snůšku historek, nýbrž o snahu postihnout jako by oklikou, nepřímým pojmenováním, esenci životní zkušenosti spjaté s určitou historickou i místní částí „strašné“ ruské reality. Slovo „strašné“/„strašně“ je jedno z nejčastějších – vždy je tu však podáno s humorem a s přesnou, úsečnou intonací (Augustová, 2002). V Moskvě toto monodrama uvedl poprvé v rámci prvního ročníku festivalu N. E. T. (Nové evropské divadlo) v roce 1998.

Mezitím se po rozpadu jím založeného divadla Osada i s rodinou přestěhoval do Kaliningradu (1998), kde vznikl předobraz hrdiny výše zmíněného *Jak jsem snědl psa*.

Napsal hru *Město* a uvedl monodrama *Současně* (*Одновременно*). V něm Vypravěč vtahuje diváky do svých úvah o problematičnosti subjektivní reflexe přítomného okamžiku, o relativitě svých (našich) představ a podivném souběhu věcí, pocitů, postojů a úsudků. Resumé by mohlo znít takto: „Všechno je jinak, a rovněž: vše má svůj pořádek, a možná je lepší, když o něm člověk neví.“

V roce 2001 přijal Griškovce nabídky jiných divadel, aby svoji improvizálně autorskou metodu aplikoval na jejich tvorbu. Coby „iniciátor a redaktor“ je podepsán pod inscenací *Hra, která neexistuje*, uvedenou divadlem Baltijskij dom v Petrohradě. Vlastní adaptaci povídek E. A. Poea, nazvanou *Po Po* (Podle Poea) nastudoval s lotyšským souborem Nového řížského divadla (Festival Theatre, online).

V jednom ze svých posledních děl – románu *Рубашка* (2004) – jakoby shrnul vše, o čem hovořil v každé z her a zobecnil to hlavní, čím prošel jeho hrdina.

Griškovce (narozdíl od většiny současných ruských dramatických autorů) jezdí se svými autorskými představeními prakticky po všech významnějších městech Ruské federace. Možná právě tato skutečnost napomáhá k jeho velké popularitě u divácké veřejnosti v provinčních městech a v místech, kam se málokdy dostanou herecké soubory z Moskvy nebo Petrohradu (Kostelník, 2007). Tím, že sám velmi často účinkuje ve vlastních hrách, jsou jeho dramata plná akce a drsného, často absurdního humoru s nečekaným vyústěním. Ovšem v posledních letech (od r. 2002) se stává spíše multimediální než spisovatelskou či hereckou postavou. Kompaktní disky (např. „Сейчас“) s jeho hrami, texty a autorským komentářem doslova zaplnily pulty ruských knihkupectví. Každý text, rytmicky podmalován hudebním doprovodem, je věnován nevelké události běžného života, a celé album – problémům současné doby, jež obyvatel velkého města vnímá ostřeji než periferie. Stalo se tak možná proto, že jeho hry přestaly být pro diváky senzací, objevem sezóny nebo čímsi, „co vás zaručeně chytí“. Naprostým neúspěchem se stala hra *Dreadnoughty* o historii vojenských lodí. I román *Košile*, založený na střídání klipů a mužských rozhovorů dvou hlavních hrdinů, se pohyboval na tenkém ledu komerce a klišé... (Bzonková, 2005). Musíme dodat, že hudba a živý jazyk se staly nedílnou součástí Griškovcových projektů, směřující k myšlence likvidace starých časů v divadle.

Za své hry, jež kladně hodnotí jak divácká, tak odborná kritická veřejnost, byl oceněn cenou Antibooker (1999), ačkoli je pravda, že poroty měly často veliký problém určit a zařadit profesionální příslušnost jeho nominací, poněvadž žádná divadelní „škatulka“ neodpovídala plně tomu, co se odehrávalo na jevišti. V prestižní všeruské divadelní soutěži o Zlatou masku byl Griškovcův přínos ruskému divadlu zhodnocen v roce 2000 hned dvakrát: získal ocenění v kategorii Inovace a Cenu kritiky za představení *Jak jsem snědl psa* a stal se také laureátem ceny (resp. grantu) Triumf. Jeho dramatické texty *Zápisky ruského cestovatele* a *Zima* se stále s úspěchem hrají na scénách moskevských divadel. Lidově řečeno, stalo se módou chodit na Griškovce.

V roce 2004 vydal knižně román *Košile*, jenž byl odbornou veřejností označován za prozaický debut roku; 2005 pak vyšla jeho kniha *Řeky*.

Jeho tvorbu můžeme tedy rozdělit do dvou skupin: První jsou dramatické dialogy (*Zápisky ruského cestovatele, Zima, Město, Planeta*) a druhou **monodramata**<sup>16</sup> (*Ted, Jak jsem snědl psa, Současně, Dreadnoughty*), jež se nacházejí na rozhraní mezi prózou psanou ich-formou a dramatickým monologem. Vyprávění v nich zaujímá velmi významné postavení. Zejména v případě Griškovcových monodramat lze vysledovat ústup od syžetového rámce, proto je těžké zprostředkovaně přiblížit jejich děj tak, aby nevyzníval banálně. Autor se snaží vystihnout citové vztahy a procesy na úkor jednotící dějové linky. Dramatické texty jsou plny vypočítaných myšlenek nebo určitých konkrétních narážek na různá společenská či rodinná témata. I když se hry často stávají popisnými, epickými, přesto umožňují čtenáři nebo divákovi prožít velmi silné emoce a uvědomit si skutečnosti, na něž často v každodenním životě zapomínáme. Zmatené a přerývané vyprávění v hrách občas nazývají „proudem vědomí“ či „vnitřním monologem“.

Nicméně texty-monology při takřka absolutní absenci autorských poznámek nemohou vyvolat dokonalou představu o tom, co se děje (má být) na scéně. To umožňuje možnost improvizace, volného nakládání s textem, doplňování vlastními historkami apod. Ty momenty, jež se obzvláště nelíbí, můžeme vypustit, což ostatně předesílá sám autor v publikaci hry *Jak jsem snědl psa* a což je také formou jakýchsi návrhů pro režiséry přítomno ve hře *Zima* („Снегурочка выглядывает из-за елки, но не выходит, а, например, перебегает и прячется за другую елку“).

Griškovce bývá zařazován mezi představitele sentimentálního a experimentálního divadla. Je milovníkem Gumiljova, Čechova a Bunina. Jeho inscenace („one-man show“) představují velmi osobitý a neobvyklý žánr v kontextu vývoje ruského divadla počátku 21. století. Těží z tradice oblíbené autorské písně, z předchozího období dramatického a divadelního úhoru v Rusku, z vlny „nové citovosti“, „nového romantismu“ v literatuře, z vlastní schopnosti se probít na výsluní (продвинуться) (Brávek, 2002). Styl a metoda zmíněného „nového ruského sentimentalismu“ byly zformovány v dílech *Jak jsem snědl psa* a *Současně*. Tyto texty se objevovaly hlavně ve scénickém provedení, teprve daleko později byly přeneseny na papír – je úplně nemožné zobrazit pomocí tištěného slova řadu pantomimických představení (podle spisovatele se napsání her rovná narušení přirozené existence na scéně). Gesto u Griškovce intonuje a završuje slovo, přičemž posunky jsou zde pojaty široce, spojující veškerou neslovesnou konkrétnost dialogického chování osob (mimika, intonace, pohyby těla, vlastní gesto) (Вайман, 2003: 23).

S moudrou ironií Jevgenij Griškovec vystihne lidské slabosti, chyby a v náznaku ukáže jejich směšnost. Autor má vzácný talent psychologického zření. Dokáže se vcítit do pocitů svých hrdinů. V několika málo replikách popíše a pregnantně zachytí vztah mezi lidmi. Jako psycholog umožní divákovi nebo čtenáři ukázat všední, obyčejné věci z úplně jiného a neobvyklého úhlu pohledu. Všechny drobné zážitky, které každý den běžně prožíváme, líčí jako malé zázraky a radosti, jež mohou (alespoň na chvíli) zpestřit náš stereotypní život.

Běžnou životní realitu Griškovec ukazuje jako malý zázrak. Všechny drobné věci, které každý den běžně používáme, líčí jako nejbližší přátele, jež nám (byť nepatrně) ulehčují život. Autor si dokáže získat srdce diváků nebo čtenářů naprosto věrohodným a výstižným popisem nejjemnějších psychologických nuancí. Tím také navazuje na nejlepší tradice ruské literatury, na tradici přesně načrtnuté psychologické drobnokresby (např. A. P. Čechov). Nicméně jeho jazyk je velice jednoduchý a prostý a přitom se v něm neobjevují žádné zbytečné stylizace (Kostelník, 2007) a hry vynikají neopakovatelnou, snadno poznatelnou intonací; čtenářům, resp. divákům se zalíbil též hrdina, tolik blízký a pochopitelný (možná protože, nebo právě proto často bezejmenný či jen s obecnými jmény) – „univerzální člověk“ 30.-40.let, nešikovný, v mnohém naivní, stále se zneklidňující tím, že nemůže nemluvit, že nastala chvíle, kdy se nutně potřebuje vyjádřit, ale není si jist, že bude vyslyšen a pochopen (Громова, 2005: 339).

Jemná ironie spojuje jednotlivé situace s mnoha odbočkami, které vytvářejí svérázný autorský komentář k tomu, co hrdina biografického monodramatu jako námořník prožíval. „Co při tom cítil a co ho napadalo“ předkládá Griškovec divákům zdánlivě především v humorné podobě, ale ve skutečnosti se zde objevují témata pro ruskou společnost klíčová, od úvah o vlasti a domově přes národnostní problémy až po pocit vykořeněnosti v současném světě, který ztrácí smysl. Staré hodnoty byly zbourány, zmizel řád a zůstala jen moderní civilizace plná rozporů a nejistot. Autor tento ve své podstatě existenciální problém dokáže nenápadně vtělit do schématu veselých historek z vojny, které tak povyšuje na mimořádnou literární výpověď. Griškovec je ovšem také bytostný divadelník, i když používá minimalistických scénických prostředků (Paterová, 2002).

Ve stručnosti – hovorová intonace, důvěrnost, zpověď obyčejného člověka – to je výrazný, uznávaný rys „divadla Jevgenije Griškovece.“

Z výše uvedeného je patrné, že Griškovec má mnoho společného s Nikolajem Koljadou – ať již se jedná o životní zkušenosti nebo s nimi související forma literární tvorby.



## ČÁST DRUHÁ: GRIŠKOVEC V ČR – HRY *JAK JSEM SNĚDL PSA A ZIMA*

Jevgenij Griškovec hostoval na předních divadelních festivalech Evropy. Českou republiku navštívil poprvé v dubnu 2002 a v rámci Přehlídky ruského divadla zde v Divadle v Dlouhé uvedl monodrama *Jak jsem snědl psa* (1998). V září pak byl jedním ze zahraničních hostů prestižní plzeňské přehlídky Divadlo (Xpress, 2002 online). V roce 2004 se k nám v rámci projektu Ruská kultura v České republice se zmíněným představením vrátil, a sice do Divadla Bez zábradlí.

Text monodramatu patří k autorovým nejranějším. Nedělí se na žádné samostatné části, představuje sled asociací a vzpomínek. Z hlediska tvůrčího přístupu se velmi liší od předcházejících autorových textů i tím, že se s jeho podobou při představení může nakládat velmi volně. Při scénickém provedení autor ilustruje hru gestikulací a mimikou (Kostelník, 2007).

*Jak jsem snědl psa*, „univerzální historie dospívání“, nasmělé vyprávění „obyčejného člověka“, krouží kolem traumatického zážitku vojenské služby v sovětském námořnictvu, aniž by cokoli vskutku nechutného či tragického zaznělo. Hrdina jen z velké dálky naznačuje ztráty na životech v lhostejně chaotické obraně abstraktní Vlasti, nezměrnou šikanu, strach, osamělost ve stádu, hrůzu kluků, kteří pokračují v absurdní spirálovité trase po socialistických veřejných vzdělávacích a výchovných ústavech. Tlak zaběhaného státního systému regulace lidského života se autor snaží zachytit v nejméně podezřelých detailech, ve chvílích nepřipravenosti oběti: prvňáčci; školáci ve frontě na lístky na slavný zahraniční dobrodružný film; zmatení námořníci s romantickými představami na Ruském ostrově; jejich korespondence se světem venku; titíž rekové po návratu do zachráněné, leč naprosto lhostejné vlasti. Epizody z vojny se stále střídají se vzpomínkami na dětství a jinošství a umožňují zobrazit to nejdůležitější: vyprávění o člověku, který již neexistuje (ve smyslu – takový, jaký byl dříve). Zvláštní, ale hrdina, jenž zažívá v době služby nemálo ponížení a útrap, nelituje sebe, nýbrž své příbuzné, protože oni již nemají jeho – „minulého“, kterého tak milují a čekají.

Krátké drama, které herec Griškovec na scéně obměňuje, přizpůsobuje obecnstvu, se liší od našich Pelíšků, Pupend, autorova dětství atd. lyričností, nikolí sentimentalitou, absencí jasného dělení na dobré a zlé, snahou (spíš primitivním klučicím filosofováním) donutit čtenáře a diváka se dětsky divit a strachovat než se bavit (obdoba v představení *Hrdý Budžes*). ✓

Název hry odkazuje k ruskému frazeologismu „он на этом съел собаку“, což znamená, že se někdo v něčem vyzná. Mladý námořník, který si ve své roli připadá každou sekundu



nepatříčně, sní svého psa bez jakéhokoliv efektu, bez sebemenšího pochopení, k čemu to všechno, co se s ním děje, je (Brávek, 2002).

Hry *Jak jsem snědl psa* a *Současně* je těžké si představit v jiném provedení než autorském. Nelze je oddělit od jeho intonace, svobodné textové improvizace a celého komplexu chování na jevišti. Ne náhodou nazývá Griškovec své inscenace „dvěma hodinami s tímto sálem“. Vypravěč se obrací k publiku a počítá s reakcemi všech a každého jednotlivě. My je neslyšíme, pouze cítíme (Громова, 2005: 344). Přesto by bylo možné hry díky své volnosti zpracování realizovat i bez účasti samotného Griškovce, i když ne v takové kvalitě a autentičnosti.

Lyricko-pohádková hra *Zima*<sup>17</sup> (1999) je napsána pro tři herce. Není členěna na obrazy nebo na výstupy. Zabývá se lidskou individualitou a bizarními mezilidskými vztahy. Tradiční pojetí mezilidských vztahů a partnerství Griškovec staví prostřednictvím metafor a snových výjevů do kontrastu k současné situaci ve společnosti. Opět se objevuje motiv války, vojenské služby, hrdinství.

*Zima* nás přivádí do jediné, jednoduché, ale existenčně hraniční situace, ve které se dva ruští vojáci v blíže neurčené současnosti ocitnou kdesi v sibiřském lese uprostřed ničeho. Dostali zvláštní úkol, o kterém vlastně skoro nic neví. Je obrovská zima a oni musí čekat na moment, kdy jej mohou splnit. Čas však plyne, zima je stále nesnesitelnější a okolo nich se začínají dít velmi zvláštní věci. V jejich snech a halucinacích (nebo je to realita?) se dokonce objeví žena a stává se součástí situací z jejich minulosti; přináší tak předzvěst čehosi, co se sice nikdy nevysloví, ale je stále víc a víc přítomné. Oba vojáci se vidí buď jako soupeři zamilovaní do ní, nebo jsou rodina slavící narozeniny syna, nakonec jsou dětmi v čepicích se zajecími oušky a Ona – Sněhurka. Všichni přátelsky zvou Dědu Mráze a potom... škubou pojistkou, rozsvěcují stromečky, padá barevný sníh a oni odcupitávají do nitra pohádkového lesa. Tato poslední scénka-vidina v sobě nese sváteční i tragické zároveň: Sněhurka je volá tam, kde pravda a lež, život a smrt konečně splynou (Громова, 2005: 354).

Autor objevuje mytologii obyčejného okamžiku, všedního detailu, jeho filosofie je jasná, jednoduchá, spojená s každodenní zkušeností kohokoliv z nás. Také díky tomu je *Zima* plná humoru, komických situací, kde bez lítosti nad sebou můžeme konstatovat, že i „zmrznout“ může mít svoje kouzlo.

Hra *Zima* – „dramatická klauniáda o hře života a předurčené smrti“ – nastoluje různé otázky, například: Co se děje ve chvílích největšího vypětí duševních i fyzických sil? Je možné potkat v lese čarokrásnou Sněhurku? Kde jsou hranice lidské duše, strachu, hrdosti,

oddanosti a poslání? Určitě se podařilo vytvořit zajímavé představení, které dokazuje, že současné texty se nemusí zabývat pouze každodenními banalitami nebo sexuální perverzí (Slouková, 2007).

#### 6.1.4 VLADIMÍR A OLEG PŘESŇAKOVÉ

„Kdyby nás tu někdo slyšel, tak by se nám asi vysmál – letěl by v hořícím letadle a smál by se, vždyť skutečně – je to tak jednoduché, takový bludný kruh, když sami sobě předurčujeme to, co nás pak zabije... Já myslím, že ... že vlastně my sami si způsobujeme smrt... Ne hned, samozřejmě... ale jako ve zpomaleném filmu.“ (*Terorismus*)



### ČÁST PRVNÍ: PORTRÉTY BRATRSKÉHO DUA SPISOVATELŮ

**Oleg Přesňakov**, dramatik, prozaik a režisér, se narodil v roce 1969 v Jekatěrinburgu, kde také žije. Po matce je íránského původu. Vystudoval filologickou fakultu, vyučuje na katedře ruské literatury 20. století filologické fakulty Jekatěrinské státní univerzity. V roce 1998 spolu se svým mladším bratrem, se kterým píše, při této univerzitě založil divadlo Kristýny Obrakajte, kde je ředitelem.

**Vladimír Přesňakov**, narozený v roce 1974, vystudoval filologickou fakultu Uralské státní univerzity A. M. Gorkého a tam také ukončil aspiranturu se specializací Pedagogika pro vysoké školy. Navíc zde pracuje jako pedagog na fakultě sociologie a politologie.

Hry bratrů Přesňakovových, např.: *З. О. Б.* (1999), *Приход тела* (2000), *Кастинг* (2001), *Терроризм* (2002, *Terorismus* 2004), *Изображая жертву* (2002, *Hrát oběť* 2005), *Воскресенье. Супер* (2004); próza: *Рыбный день* (2000), *Песни холодильника* (2001).

V červnu 2000 byla hra *Половое покрытие* představena na Festivalu mladé dramatiky Ljubimovka a byla odměněna diplomem. V červenci 2001 byly tamtéž uvedeny hry *Сем-1* (režisérem byl Michail Ugarov) a *Европа-Азия* (režisér Kirill Serebrennikov). V červnu 2002 při festivalu Nové drama proběhlo autorské čtení části hry *Hrát oběť*. V srpnu 2002 se hra *Terorismus* stala jedním ze tří vítězů konkurzu Ministerstva kultury Ruské federace a MCHATu a v listopadu se pak konala premiéra v MCHATu na Malé scéně (režisér Kirill Serebrennikov). V červnu následujícího roku se hra dostala na scénu londýnského Royal Court Theatre a minského Centra současné dramatiky Andreje Kurejčika. Světová premiéra hry *Hrát oběť* se konala v roce 2003 na Edinburgském festivalu v koprodukcí divadel Royal

Court a Told by Idiot (režisérem byl Richard Wilson). V tomtéž roce ji Kirill Serebrennikov uvedl na scéně MCHATu. Hra *Воскресение. Сунер* (podle motivu románu L. N. Tolstého *Vzkříšení*) se objevila v roce 2004 na prknech Divadla Olega Tabakova (Громова, 2005: 313, 316).

Dramatiky se stali bratři právě díky osobě Olega Tabakova, který vycítil, že se uvnitř nich něco přihodilo, pomohl jim to realizovat a dostat se na veřejnost. Presňakovové jsou známí tvořením remixů vlastních textů. Přístup hojně používaný v hudbě, nemá v dramatice takovou tradici: „Líbí se nám, když se hrdina, o kterém již něco víme, dostává do odlišných situací a my se díváme, jak se s nimi vyrovná. Chceme upozornit, že se lidé budou setkávat s různými variantami našich textů. Děláme precedent her-remixů, protože pro nás je tato situace po dramatické stránce hrová.“

Autoři se vyjádřili ke stereotypu pohlížení na tvorbu dnešní mladé generace a nejde s nimi než souhlasit: „Nové drama a současná dramatika jsou často schémata v hlavě člověka. Ten jde na hru současných autorů a dopředu ví, co uvidí. V hlavě má jakýsi kanonický text současného dramatu a tímto kánonem je ovlivněno vnímání. Psát pro lidi s hotovými schématy v hlavě je hrozné, naopak psát pro „živé“ lidi je zajímavé a povzbuzující – „živé“ je v sobě schopno obnovovat (v sobě nová očekávání, nové myšlenky a pocity“ (Васенина, 2004). Jejich literatura je hodně dějová, mají ohromný kasovní úspěch. Obyčejně se takové dramatique říká komerční a ne umělecká, což oba bratři obhajují slovy: „Máme intuici. Cítíme dobu. I v našich textech chceme zobrazit vlastní myšlenky podle doby. Protože víme, že nemusí být pro ostatní tak podnětné, snažíme se najít určitou formu, jakési zajímavé zobrazení. Jinými slovy se snažíme vymyslet takový metaforický jazyk, pomocí kterého by naše intuice mohla získat sílu uměleckého působení. Taková je podoba našeho intelektu: přemýšlíme o určitých filosofických kategoriích, o Člověku obecně, ale v mezích zajímavého současného syžetu. Existuje citát: „Myslím, tedy jsem.“ V našich textech je navíc ještě jedna důležitá výpověď – cítím, tedy jsem“.

V jednom z mnoha rozhovorů pochopitelně padla otázka, jestli není jejich pozice trochu krutá – jejich postavy jsou ironické ve vztahu ke světu a svět chrlí termojaderné výbuchy sarkasmu ve vztahu k jedinci. Člověk a svět jsou vlastně dvě nepřátelské síly. Odpověď zněla takto: „Těžko říci... Člověk je svým způsobem zbytečný (лишний). Je několik možností existence: být funkcí – jednoduché, ale bolestivé; být zbytečný – hrozné; a být člověkem – obtížné, ale zajímavé. V každém z nás je zakořeněna schopnost cítit, myslet, chápat, cenit si něčeho/někoho. Všichni jsme někdy více či méně zažili pocit zbytečnosti či alespoň méněcennosti, ale všichni můžeme žít plnohodnotně. Aby se toto mohlo stát realitou, je

potřeba vyvinout úsilí... Například my, žijící v režimu nesouladu, se také cítíme zbytečnými. Proto je pro nás důležité přesvědčit diváka, aby se nebál pocítit plnou měrou na vlastní kůži, jaké to je být zbytečný, jakkoli to může být smutné. My píšeme a zároveň se se svými postavami učíme poznávat sami sebe, svá přání – učíme se v sobě poznávat člověka. To je také hlavním motivem naší tvorby. Samozřejmě se může stát, že někdy spatříme špatné „Já“, Takové nebezpečí je třeba umět přijímat.“ (Кутловская, 2007 online)

#### ČÁST DRUHÁ: HRA *TERORISMUS*

*Terorismus* je v současnosti uváděn na scénách Evropy, Velké Británie, Skandinávie, Severní a Jižní Ameriky.

„Viděli jsme (a plánujeme vidět) mnoho variant našeho představení *Terorismus* a pokaždé to bylo velice zajímavé, protože jsme skrze vlastní text pronikli do cizí kultury, cizí mentality, cizího jazyka. V každé zemi nám říkají, proč jsme my, Rusové, napsali o nich. Text neodráží realitu přímo, i když se to mnohým podle titulku může zdát: bude to zrcadlo, nastavené realitě. Je tam odstup, transformace a zřetelně zobrazená atmosféra, ve které se v současnosti nachází člověk v Rusku, Evropě i Americe.“ Zajímavý je fakt, že *Европа-Азия* spolu s dalšími ranými hrami byly uvedeny v Londýně, Barceloně..., ale ne v Rusku. *Terorismus* byla první hra, kterou diváci v Rusku uviděli. Její premiérou se otevřel festival Nového evropského divadla. A je to velmi vhodný počátek, neboť umění nové Evropy se v současnosti také nachází na pomyslné křižovatce. I v něm je patrný pohyb od spletitých poutí hlubinami lidského vědomí k prostým jistotám, upřímnosti a jasné formě (Солнцева, 2002).

*Terorismus* společně s hrami *Oblom-off* Michaila Ugarova a *Пьмонтский зверь* Andreje Kurejčika se staly vítězi konkurzu současné ruské dramatiky, který organizoval čechovovský MCHAT a ministerstvo kultury. Kirill Serebrennikov již dříve ukázal, že je možné nalézt vhodný divadelní jazyk pro současnou dramaturgii a v této třetí moskevské inscenaci nás utvrdil o svých schopnostech (Шимадина, 2002). Do napsání *Terorismu* byli autoři vesměs podceňováni. Potom ale přišla inscenace této hry a z bratrů Presňakovových se staly hvězdy. Do té doby vypadaly hry poněkud nedospěle – psali je dvacetiletí autoři, jejichž hrdinové zpravidla trpěli samotou a nedostatkem lásky v hrozném světě dospělých. Byli to Angličané M. Ravenhill a S. Kane, Němec von Mayenburg či Rus V. Sigarev. Osobitost chápání podobné dramatiky kdysi krásně zhodnotil Jevgenij Griškovec: „Vždy je to podobné jakémusi zvěřinci: v sále sedí lidé sociálně zabezpečené, koukají na scénu a myslí si: ‚Bože, jaká hrůza!‘

bez ohledu na to, co se zrovna děje ve skutečnosti. Je tomu několik let, co byl *Terorismus* napsán, přesto se od té doby ve hře nezměnil ani jediný řádek, nebyl přidán jediný element v souvislosti s realitou. Do Presňakovových s takovou přesností vyprávěl snad jen Griškovec, i když psal o něčem jiném a jinak, nazýval se novým sentimentalistou a novým romantikem, psal od první osoby a divák se radoval ze zjištění: cítím to přesně tak!

Bratři Presňakovové jsou agresivně talentovaní, výborně znají zákony scény. V klasickém dramatu typický znak hrdiny a základní podmínka jeho existence je svoboda. Ve hře obou bratrů vládne úplný determinismus. Jejich rovnice života, kdy se jeden „vozí“ po druhém, ničí svobodu a tím pádem ničí hrdinu. V *Terorismu* jsou typičtí představitelé, ale chybí hrdinové. Jsou charaktery, ale chybí individuality. Dokonce i jména chybí: pasažér, žena, milenec, muž... všichni jsou podobní obrázkům z dětské knížky – divákům je jasné, že před nimi nevystupují konkrétní lidé, ale pouze pečlivě vyobrazené abstrakce (Давыдова, 2002).

Na náznakové a bezejmenné hrdiny *Terorismu* hledíme s odstupem: to nejsem já, ale může to být můj soused nebo náhodný chodec. Hlavní zde není shoda v typických představitelích, ale v přesnosti atmosféry, pocit neustálého neklidu, nervozity, skryté hrozby (Зинцов, 2002).

Co nám autoři chtějí svým dílem říci? S klidem můžeme odpovědět, že bratři Presňakovové chtějí poukázat na fakt, že extrémisté s rukojmími jsou bohužel častým případem terorismu. Ve skutečnosti existuje velké množství různých druhů „terorismů“ – domácí, kancelářský, sexuální, psychologický. Vnuk terorizuje babičku, babička vnuka, podřízený nadřízeného, nadřízený kolegyně, ženy doma své děti atd. Zlo plodí zlo, násilí plodí zas jen násilí. Oběť se stává katem, kat obětí. A celý náš život je vepsán do tohoto bludného kruhu. Jaké slovo se vynoří z paměti? Samozřejmě, že „černucha“. Zde ale není zcela vhodné – co pro uši zní jako tragédie, představuje se pro oči ve formě frašky (Алпатова, 2002). Na rozdíl od hry *Plastelína V. Sigareva* v *Terorismu* není nic temného, bezděčného, jakoby vycházejícího z nitra autorovy fantazie či pod nápořem životních zkušeností. Jejich hra chladně a neobšírně popisuje psychologii teroru na všech úrovních lidského života, kde se rodí z ne-lidských vztahů, jež se staly normou. Prorocká vize v každém obraze přináší do divadelního prostředí novou situaci, která se rychle zapisuje do povědomí sociálně orientovaného evropského dramatu posledních let (Карась, 2002). Představení tedy vlastně není o tom, že se zaminovávají letiště, že zabíjení nevinných lidí je horší než atentáty na politiky, ani o tom, že jsme si zvykli cítit se doma v bezpečí. Bratři Presňakovové napsali hru o tom, jak lidé terorizují jeden druhého v nejobyčejnějším, domácím významu slova, jak si navykají na násilí a jak jsou na jakémkoli stupni lidských vztahů schopni vystavovat sebe i



druhé působení hrubé síly. Podařilo se složit kolektivní portrét společnosti, hrozné a zvrácené, kde se terorismus jeví jako vnitřní osnova a smysl všech vztahů.

Hra je vyobrazena jako řada epizod, zpočátku spolu jakoby nesouvisejících, postupně ale proplétajících se do jediného příběhu – ne příliš hlubokého, zato efektního. V programu je žánr hry uveden termínem tragická fraška (трагифарс). Ve hře není fabule, není to však pouhá hra slov, nýbrž hra nočních můr. Jak je známo, noční můry jsou transpozicí každodenní reality a scény z *Terorismu* se tak nyní mohou zdát každému. Text hry je hodně podobný zápisům v duchu dokumentárního divadla. Nebo rozhovorům studentů kdesi v tramvaji... (metoda **verbatim**).

Hlavním posláním hry je nejspíše poukázat, jak se TO, co všichni v různých podobách znají, stalo artefaktem. Nebo pouhým výkřikem ze scény (Дьякова, 2002).

Jako zajímavost na závěr můžeme zmínit, že se v roce 2006 začalo pracovat na novém projektu – thrilleru *Terorismus*, jehož producentem je Michail Čurbanov (Ключков, 2006 online).

### ČÁST TŘETÍ: *TERORISMUS A HRÁT OBĚŤ V DIVADLE KOMEDIE*

*„Když se chceš vyhnout něčemu nepříjemnému, musíš dělat jinou nepříjemnou věc, co se ti úplně nezamlouvá, ale pomůže ti vyhnout se tomu, co je mnohem nepříjemnější.... Nezdá se to jednoduchý, zvláště když se o tom mluví, zdá se to zamotaný, ale nejlepší je nad tím nepřemýšlet a neprořechnout se... prostě jen dělat a nepřemýšlet o tom, pak se všechno daří...“*

Hra *Hrát oběť* pracuje s variacemi typů postav i situací – vše se v různých obměnách neustále opakuje v neúprosné absurditě, v kolotoči stereotypu, který uvrhává většinu zúčastněných nejen v apatii, ale i v jakousi dobrovolnou zaslepenost. A procitnout, rozpoznat a uvědomit si souvislosti může mít smrtelné následky. Kompozičně se hra skládá ze dvou pásem – kriminalistických rekonstrukcí a drobných událostí v jedné dosti „přežitě“ rodině. Zdá se, že obě pásma spojuje postava Valji, syna.

Valja je kluk v bejsbolce s postavičkami ze South Parku. Při kriminalistických rekonstrukcích předvádí oběť, nejčastěji oběť vraždy. A možná se obětí i sám postupně stává.... Zcela jistě se dívá vrahům do očí, usmívá se a má nezdravý humor. A záchod splachuje jen napůl a bydlí u rodičů. A vyhodili ho kdysi z univerzity. A jí hůlkami, protože se mu nechce mýt nádobí. A záměrně si zapomíná plavky a nechce mít děti.... V panoptiku podivných kreatur je možná tím nejnórnějším, protože on do všeho vidí, jemu to všechno dává smysl... Jednotlivé obrazy jsou proloženy Valjovými dojmy a myšlenkami. Ocitáme se



tak u něj doma, při dialogích s matkou a otcem. Občas jakoby z děje vystoupí a svá sdělení oznamuje přímo divákovi.

Další obraz: policejní sbor v čele s kapitánem vyšetřuje za pomoci rekonstrukce jednu z vražd. Stala se na záchodcích v jedné letní kavárničce. Dolžanski – homosexuál – zde zabil svou známou. Motivem byla žárlivost, neboť se stále více „motala“ kolem jeho přítele. Videozáznam poskytuje policajtky a záznamy do bločku zapisuje policejní seržant. Samozřejmě zde nechybí ani figurant a svědek. Tím je vrchní, která právě měla službu.

Po dalším nahlédnutí do domova oné rodiny se ocitáme opět v jiném obraze; tentokrát u bazénu veřejného koupaliště. Vrah Zakirov sem svou oběť, kterou byla jeho přítelkyně, přišel utopit. Vyšetřovatelé jsou stále stejní, ale svědkem je tentokrát správce bazénu.

Poslední vražda se stala v čínské restauraci. Vrahem byl Verchuškin, který na třídním srazu zabil jednoho spolužáka, jenž ho delší dobu štvál. Vytáhl pistoli a vpálil mu kulku do zad. Avšak celé vyšetřování se velmi zkomplikovalo, neboť kapitán, který si zde objednal večeři, padl k zemi mrtev. Policejní sbor dostal nového šéfa a vrátil se na místo činu, kde musel zrekonstruovat nejen původní vraždu, ale i rekonstrukci. Svědkem byla za Čiňanku maskovaná Američanka, jež hosty obsluhovala. Nepřímým svědkem byla i majitelka podniku, která právě v době vraždy byla ve své kanceláři a „papírovala“. Samozřejmě musel být vyslechnut i kuchař, jenž měl na starosti přípravu jídel (Divadlo a já, online).

Presňakovové nedávají jednoznačné rozluštění, kdo v propletení situací je skutečnou obětí. Tento záměr respektuje i inscenace Natálie Deákové, která se svým tvůrčím týmem záměrně buduje „prapodivně kolorovanou realitu“, v níž možná každý je pachatelem i obětí, v níž Valja je něco mezi svatým prorokem a mučedníkem a naprosto obyčejným frackem a grázlem, který se kouká ulít nejen z práce, ale i ze života.

Hra *Terorismus* se skládá z pěti různých scének propojených několika momenty a dohromady završených domnělým teroristickým aktem na letišti a výbuchem v domě: Před letištní halou se objevuje nový Cestující a stejně jako ostatní není na letiště vpuštěn, protože na odletové ploše byl ponechán kufr a nyní se vyšetřuje, není-li v něm umístěna bomba. S Cestujícím se dávají do hovoru Cestující 1 a Cestující 2 a rozvádějí své úvahy. Cestující se vrací domů. Ve své ložnici najde manželku s milencem. Oba se snaží zvrácenými sexuálními hrami zaplnit prázdnotu ve svém životě. Muž si při skřípění postele vzpomíná na houpačku s malým klukem, jenž byla před domem, před kterým čekal, až manžel odejde. Tak se dostáváme ke třetí scéně, před dům, kde na lavičce sedí dvě starší ženy, jedna je babičkou malého kluka. Mluví spolu o tom, jak se pomalým, ale jistým způsobem zbavit nepohodlného

zetě. K lavičce přichází s pláčem muž s kufrem (Cestující a Manžel zároveň). Ve čtvrté scéně se ocitáme v kasárnách vojenského pododdělení, které má za úkol chránit před teroristickými útoky. Je konec směny a záchranáři mají za sebou dvě události: zaminované letiště, kde, jak se vyjasnilo, někdo nechal jen prázdný kufr, a výbuch v bytě, zaviněný stisknutím domovního zvonku. Ukáže se, že Manžel poté, co spatřil svou ženu svázanou na posteli s milencem, zavřel v bytě všechna okna a pustil plyn. Malý kluk utíkající před babičkou zazvonil na zvonek, který zapříčinil výbuch. V poslední scéně se opět scházejí tři Cestující, tentokrát už v letadle. Letadlo se pomalu odpoutává od země, ale přiznání se k vraždě už neumožní Cestujícímu cestu zpátky.

Jako doplňující informaci lze opět uvést, že na Internetu je možné nalézt ukázkou z divadelního představení *Терроризм* v režii K. Serebrennikova a udělat si tak představu o rozdílnosti českého a ruského zpracování.



### 6.2.5 XENIE DRAGUNSKÁ

„Не надо бояться своих болот. Не надо бояться своих сизых валунов. Надо беречь и защищать своих чудовищ... А вы молодцом, храбрая барышня. Другие со мной и говорить не хотят. Вышел под Новый год пройтись по снежку - все в крик, в слезы... Думают, я призрак... Скоро дождь. Пройдет дождь, кончатся пожары, успокоится чудовище...“ (*Pocitění vousů*)

## ČÁST PRVNÍ: PORTRÉT SPISOVATELKY

**Xenie Dragunská**, prozaička, scenáristka, dramatička, se narodila v roce 1966 v Moskvě. Scénáristiku studovala na VGIKu (ruská FAMU) a poté pracovala jako redaktorka v Mosfilmu (od r. 1988). Od roku 1994 jsou její hry publikovány v almanachu *Současné drama* (jako první byla *Země října*. Hra se účastnila dramatického semináře Ministerstva kultury v Rize). Mezi nejznámější patří *Jablkový zloděj* (1994, publikována v časopise *Dramatik* 1996/5. Představena na Festivale mladých dramatiků v Ljubimovce v roce 1994), *Navždy, navždy* (1997, publikována v časopise *Dramatik* 1996/7. Představena na Festivale mladých dramatiků Ljubimovka v roce 1997, v roce 1999 měla premiéru v divadle Et Cetera v Moskvě. V květnu 2001 byla hra představena v rámci projektu „Zrcadlo: Východ – Západ“) či *Zrzavá hra* (1998, publikována v almanachu *Současné drama* 1999/1). Fragment hry

*Kovbojovo ráno* ukázala na Festivale mladých dramatiků v Ljubimovce Olga Subbotina, od roku 2001 bylo *Kovbojovo ráno* součástí představení „Moskva – otevřené město“ (Centrum dramatiky a režie A. Kazanceva a M. Roščina). Na zakázku napsala hru *Piaf*, která byla v roce 2001 inscenována v Divadle Romana Viktjuka v Moskvě.

Xenie Dragunská patří mezi současné divadelní autorky, které se věnují divadlu, ale nepatří k nejmladší generaci. Možná proto více pracuje ve svých hrách s ironií a nadsázkou, v poslední době především s pohádkovou atmosférou – píše hry i pro děti. *Pocítění vousů* (2001, publikována ve sborníku *Květnová čtení 2002/7*) považuje za svůj nejlepší kus. V roce 2001 hru zinscenovala Olga Subbotina.

Jak je u současných autorů obvyklé, jejich hry se těžko žánrově vymezují. X. Dragunská není výjimkou, a proto nepřekvapí, že se také pokouší o dokumentární dramata (např. verbatim-hra *Время рубля*, 2001; nebo *Потопленные города*) (Громова, 2005: 291).

Její díla mají jedinečné příběhy, protkané opravdovostí, láskou a romantikou stejně jako humorem, který v tragických chvílích „prosvětluje“ scénu (blízké D. Charmsovi a ruským dramatikům 20. let). Hrdinové jsou mladí zdraví lidé, spokojení se sebou, ale ohromně strádající, v lásce nešťastní, toužící po lepším životě, a často proto utíkající do přírody. Jak říká, všichni jsme dětmi, osamocenými dětmi, které tají své sny, jež se nikdy nesplní. Nicméně veselé začátky jejich děl pochopitelně mají své hranice – každá dětská hra musí někdy skončit a postavy se znovu vrací k mučivým otázkám „co dělat?“ nebo „kdo je vinen?“ (tamtéž, s. 286, 290). Díla i přes své palčivější momenty mají ohromný úspěch u lidí všech věkových kategorií a jsou využívány při výuce ve školách a k přípravě profesionálů – nejen v Rusku, ale např. i v Americe.

Jak již bylo zmíněno, X. Dragunská začínala s filmem. Záhy ale pochopila, že nemá smysl bouchat na dveře, které jsou zavřené, a jít radši tam, kde se otevřely. Protože chtěla, aby lidé viděli, nebo slyšeli, co napsala, zkusila napsat hru. Hned ji uvedli v divadle, přeložili a otiskli. Sama přiznává, že je ovlivňována staršími autory – objevilo se mnoho z Bulgakova a dalších autorů (např. ve hře *Пётр, zpívat, плакат*), „ale to je všechno to, v čem jsme vyrůstali od dětství. Všichni jsme vyšli z Čechovova *Вишнёвого сада* a nic s tím neuděláme. Byla to povinná četba nejdřív na základce a pak i na vysoké škole. Případá mi, že v nich vzniká takový pohádkový prostor utkaný z nejrůznějších vyprávění. Já jsem v podstatě pohádkový vypravěč. Ještě než jsem začala psát hry, pracovala jsem v rádiu a psala jsem pohádky pro děti.“ Její hry ovlivňovány klasiky, jsou ale zasazeny do současnosti.

## ČÁST DRUHÁ: HRA *POCÍTĚNÍ VOUSŮ* V DIVADLE DISK

*Pocítění vousů* je také pohádka, která je ale na druhou stranu zcela reálná, protože všednodenní život v Rusku je skutečně naprosto neuvěřitelný. „Jde vlastně o ruské brebentění na chatě, kde se na terase popíjí čaj, tlachá kromě jiného i o životě a smrti, houpe se v houpací síti, a to vše na pozadí ekologické katastrofy. I ta vesnice existuje,“ dodává. A stejně jako její vrstevníci, i X. Dragunská využívá jako předobraz svých postav reálné prototypy. Od jistých autorů se nicméně též liší a k netradičnímu pohledu na svou tvorbu se vyjádřila takto: „Umělec komunikuje s Bohem a Bůh pro něj rozehrává obrazy. Někdy jsou úžasné a někdy ne. Myslím, že pro mě rozehrává samé neuvěřitelné příběhy, které je zajímavé žít, zapisovat, pozorovat. To, co člověk chce, na co je naladěný, to i vidí. Černí autoři vidí hrozné věci... jako je to třeba v *Plastelině*. I když některé další hry jsou ještě mnohem víc ponuré. Někteří lidé jsou prostě naladěni přijímat takovou informaci a ona se k nim stahuje. A ke mně se stahují méně ponuré věci,“ říká spisovatelka.

Proč se hra jmenuje *Pocítění vousů*? „Když jsem byla malá, tak jsem vždycky chtěla být klukem. Ženy nikdy nemohou pocítit své vousy. Myslím, že vousy člověka zkrášlují, dávají mu šmrnc. Líbí se mi vousatí chlapi. Vousy, to je pro mě něco mystického. Jak rostou... jako houby. Houby, když rostou, tak protlačí i asfalt. A vousy jsou něco podobného... je to příroda.“

Ve hře nejsou žádné repliky: „Líp se mi tak psalo. Přišlo mi hloupé psát znovu stylem ‘nalevo kdo mluví, napravo co mluví’. Z toho jsem už vyrostla. Myslím, že je mnohem lepší napsat prozaický příběh... popsat rozpoložení člověka, napsat lyrický vstup... to přinese hercově a režisérovi představitivost mnohem víc než nějaká hloupá poznámka ‘dloube se v nose’...“ (Krčálová, 2004 online). Pro divadlo proto muselo dojít ke značným úpravám, pokračuje režisérka A. Tichoňová: „Hra má podobu filmového scénáře, který vychází spíše z popisu situací, lyrických náhledů a epiky, kdežto drama potřebuje dramatické situace, které tam nebyly úplně obsaženy. Takže jsem musela epické části zrušit nebo nějakým způsobem předělat do dramatických situací. Ale myslím, že se úpravou nic nepoškodilo ani nepoškodilo, struktura se jenom zcelistvila.“

*Pocítění vousů* je po *Plastelině* Vasilije Sigareva a *Kyslíku* Ivana Vyrypajeva třetí ruskou hrou, kterou si studenti KALD pro program v Divadle Disk vybrali. Možná jako určitou antitezi oproti své předešlé inscenaci *Plastelína* Vasilije Sigareva...

Inscenace vznikla pod pedagogickým vedením Miroslava Krobota. Svou hru si Alžběta Tichoňová vybrala právě z důvodů, které již předaslala autorka sama – pro spojení pohádky a reálného příběhu. „Z té hry je cítit, že je to pohádková bytost,“ řekla o Xenii Dragunské. Svět Dragunské dává člověku prostor a tím dává i svobodu. Inspiruje, a ty se můžeš chytout, ale nemusíš, můžeš to udělat úplně jinak (Ašenbryl, 2005 online).

Na originální scéně Matěje Němečka, která evokuje mechovou pohádkovou krajinu a v níž nechybějí ani důmyslné skryše, hrazda, houpací síť nebo rostoucí houby, vykresluje kolektiv devíti herců atmosféru bizarní ruské vesničky Dvorky, ve které už měsíc nezapršelo. Bok po boku tady žije čarodějka mlsající houbičky, pasák krav s vizáží Elvise a básnickou duší, pop vyprávějící vtipy, zblázněný astrofyzik, nemá kovářova dcera nebo vousatý milovník žen Nikita se svou upovídanou manželkou. A právě za Nikitou z Moskvy přijíždí jeho milenka Marina, sběratelka národopisného folklóru, která nevěřicně kroučí hlavou nad chodem obce, zvyklostmi a pověrami jejích obyvatel. Případá jí absurdní jak údajná přišera žijící ve Dvorkách, tak i pověsti o nevysvětlených úmrtích předsedů družstva nebo zkazky o strašidelné zřícenině, v níž žije tajemný kníže s blikajícíma očima... Marina je jakýmsi prostředníkem mezi podivuhodnou vesničkou a diváky, právě její oči jsou těmi, kterými obyvatele Dvorků pozorujeme.

Ačkoliv hra nemá klasicky vystavěný příběh a po celou dobu působí spíše jen jako jednotlivé obrázky a sekvence bez dějové linie, po celou dobu baví a poutá. Vtipné dialogy a situace mají spád, často nevíte, co sledovat dříve. Devítičlenný ansámbl (osmičlenný 4. ročník KALD doplnil mladší student Matia Solce, který je také autorem originální loutky knížete) je sehraný a funguje jako kompaktní celek, z něhož scénu ovládne na střídačku vždy jedna součástka v drobné, ale většinou excelentně zahrané etudě. Překvapivá je pak závěrečná pointa tohoto zvláštního, napůl nadpřirozeného a napůl reálného osudu vesničky Dvorky... (Froňková, 2005 online).



### 6.1.6. Olja Muchinová



„Vrací se svědci, dveře zůstanou dokořán. Fujavice vidí, že dveře do Oranžádina bytu jsou také otevřené. Jsou otevřené i dveře na balkón. Fujavice prudce vystartuje, proběhne Oranžádin byt a skočí z balkónu. Letí dolů. Pomalu, jako ve zpomaleném záběru, rekapituluje si svůj život, Fujavici se zdá, že letí, letí – a nechce se mu přistát, počestný, smutný, unavený a absolutně svobodný. Odpoutaný od všeho, odevzdaný jen Bohu, opravdu blažený, opravdu freak.“ (*Letí*)

#### ČÁST PRVNÍ: PORTRÉT SPISOVATELKY

Dramatička **Olja Muchinová** se narodila v Moskvě v roce 1970, dětství prožila s rodiči-geology na severu Ruska ve městě Uchta. Po maturitě a návratu do Moskvy pracovala jako referentka v časopiseckých redakcích a marně se pokoušela (celkem čtyřikrát) o přijetí na Vysokou státní školu kinematografie. Nakonec od roku 1992 studovala na katedře dramatiky při Literárním institutu Gorkého. Její 4 hry *Печальные танцы Ксаверия Калудского* (1989), *Александр Август* (1991), *Любовь Карловны* (1992, publikovaná v almanachu *Současné drama*, 1994), *Таня-Таня* (1994, publikovaná v časopise *Dramatik*, 1995) jsou o lásce (buď k člověku jménem Ivanov nebo k Moskvě) a doplněné obrázky. Roku 1996 dokončila pátou hru s obrázky *Ю*. Potom na sedm let přerušila svou spisovatelskou kariéru, provdala se, založila rodinu a zase se rozvedla. Mezitím sbírala materiál pro dvě nové hry: první – *Letí* – měla být určena pro moskevské Divadlo Petra Fomenka (nakonec měla světovou premiéru v červnu 2005 v moskevském Divadle Majakovského); druhá, s pracovním názvem *Lva* (ženská varianta mužského jména Lev), je připisována divadelnímu souboru Oxany Mysinové.

*Таня-Таня* je její průlomová hra, která měla ohromný úspěch na semináři mladých dramatiků Ljubimovka v roce 1995, premiéra se konala o rok později v moskevském Ateliéru P. Fomenka a od té doby byla přeložena do mnoha jazyků, včetně češtiny. Její petrohradská inscenace byla nominována na cenu Zlatá maska 1996 za nejlepší představení, nejlepší režii a nejlepší mužský herecký výkon (1999) (theatre.ru, online). Spojovník, např. mezi dvěma Táňami, je typický znak Muchinové. Není to významový znak, nýbrž znak jakéhosi blábolení, snahy něco zakrýt – osud, lásku, bolest... Je to řeč, která k nám jakoby z dálky doléhá.

Hry Olji Muchinové jsou plné nepochopitelných spojení a setkání, nevýrazných vztahů mezi beznadějně závislými lidmi, kde každý hovoří o svém, dostává se do kontaktu s ostatními pouhou náhodou, a i ve svých promluvách je vlastně odtržený od reality. Chybí jasně rozvíjející syžet, psychologicky propracované postavy, konflikty (kromě miluje-nemiluje), žánrové zařazení. Atmosférou nám mnohé silně připomíná Čechova, jeho



komplexně rozvedené postavy a metodu mimoběžných dialogů volně mísících vzpomínky, sny i realitu. Vysledovat můžeme také Turgeněva, jen je vše zahaleno do postmodernistického hávu.

Je možné říci, že její hry vlastně nejsou s naší současností přímo svázány, přesto v podtextu dialogů „o ničem“ slyšíme radost, smutek a tesklivou nostalgii. „Každý chápeme současnost jinak. I hry jsou různé, stejně jako chápání života,“ říká dramatička (Курицын, online).

### ČÁST DRUHÁ: DO DEJVIC PŘILETĚLA FUJAVICE I METELICE – HRA *LETÍ*

Na prkna pražského Dejvického divadla vtrhli DJové a hvězdy psychedelie trance Fujavice s Metelici, uhrančivá televizní star Sněžka, metrosexuální manažer a manekýn, designérka Oranžáda, zbitá manželka Lenočka a servírka Veverička s policistou Volod'ou.

Anotace: Manekýnovi se líbí Sněžka > Sněžka má spoustu známostí > s Manekýnem se jen přátelí > Fujavice je hvězdou psychedelie-trance > zakoukal se do Oranžády > adresuje jí každé své slovo > ona dělá, že si toho nevšímá > líbí se jí Metelice > mladý muž s tváří pobledlého cherubína předurčenou k tomu, aby ženy připravovala o spánek > Lenočka je vdaná > muž jí udělal pod okem monokl > taky se jí líbí Metelice, jenže se stydí, protože s modřinou nevypadá dobře > pohledný mladý muž Volod'a pije v kavárně espresso > něco vypráví a jí u toho pistáciové oříšky > Veverka připomíná Twiggy, má veliké oči, krátké modré šaty, dlouhé nohy, slušivý účes, pořád se usmívá, krotce a skromně > všem to moc sluší > chtěli byste se na ně dívat, patřit mezi ně, přátelit se, milovat se... (Divadlo Letí, online). Způsob anotace je takto vzhledem k danému tématu zvolen záměrně, aby vynikla zmiňovaná „psychedelie trance“ a jakási „free“ nálada, která opanovává celé představení.

Podle autorky se nejedná o fiktivní dílo – hra je napsána technikou **verbatim**, což znamená, že je absolutně dokumentární. Skládá se z patnácti rozhovorů (nebo jak říká Muchinová, „obrázků o lásce“), které zaznamenala u svých moskevských přátel: „Ani jednu větu jsem si nevymyslela. Believe me. Všechno je to život. Jako červencový déšť spadne na vás tento zimní sníh.“

Zde již nejsou nostalgické odkazy, sentimentálnost, přízraky sovětského bohémského života, tolik citelné v *Táně*, *Táně* či v *IO*. Naopak se setkáme s metaforou sněhu, zasněžené země, lidí tonoucích v civilizaci jako v ruských závějích. Jsou to úplně noví lidé, bezbranní,

kteří mají uzavřenou minulost, ale nekonečnou budoucnost, s níž se musí umět vyrovnávat, jenže neví jak. A není ani komu poradit... (Громова, 2005: 303).

Hra *Letí* je vlastně filmový scénář s množstvím detailních scénických poznámek. Jednotlivé obrazy jsou situovány do konkrétních scenerií. Podle režiséra se jedná o generační výpověď. „Téma hry je nám všem velmi blízké, naším cílem je hrát o našich problémech a zásadních životních otázkách.“ Stručně by se dalo ústřední téma popsat asi takto: povrchní svět evokovaný nekomplikovaným barevně blýskavým médiem a jeho střet s obyčejnou realitou – hra je založena na dialogích o banálních, obyčejných, každodenních věcech, přesto zásadních, jak zmínil režisér. Na jevišti se tak setkáváme se zaměstnanci televizní společnosti BCH plné mladých úspěšných lidí, kteří jsou všichni v pohodě, cool, trendy a juicy, zabíjejí čas nicneděláním. „Mohou i oni mít nějaké problémy?“ táží se však mladí umělci. Není někdy lepší z reality raději uletět? Možná proto berou drogy, pijí, nudí se. Neustále někomu telefonují, zřejmě ze strachu, aby nebyli ani na okamžik sami. Teprve s přibývajícím časem začínají někteří z protagonistů cítit jisté morální pochybnosti. Do tohoto je shodou náhod zavedena servírka Veverička, čistá dívka z „normálního“ světa, kde se lidé stále ještě mají rádi a kde jsou city a víra důležitější než pozlátka slávy. Do stejné sféry lze zařadit i policistu Volod'u. Oba dva navíc jako jediní představitelé normálního světa mluví slovensky (Christov, 2005).

Herecké jednání zaplňuje celý prostor, po většinu času se odehrává více akcí, často znázorněných metaforicky (např. zvonění telefonu je nahrazeno zpěvem herců). Přesto jsou všechny srozumitelné. Inscenace byla nicméně značně přetvořena a zůstává otázkou, proč je nutné takto činit, aby mohla dojít uspokojivého divadelního naplnění (volny.cz, 2005 online).

### ČÁST TŘETÍ: HRA *TÁŇA, TÁŇA*

„Padající květy se díví svému pádu jako květy se díví když padají na podlahu zcela nečekaně jako z čichsi zesláblých rukou, které nestačily postavit vázu složenou ze stfepů, květy tak udivené ze svého pádu. (...) Jdeš po ulici a křičíš. Je ti vesele. S někým se líbáš.“

Táňa má prý v červenci čekat lásku. Je teprve květen, nebo už dva měsíce červenec? Věty a slova zachycené v prostoru se navrací v jiných souvislostech. Stejně tak přicházejí v podvědomí skryté okamžiky, křehké svou prchavostí, zato s podivuhodnou intenzitou dávno zapomenutých prožitků. Pocitový text mladé ruské dramatičky Olji Muchinové nazvaný *Táňa, Táňa* ve světě fantazie J. A. Pitínského částečně ztrácí právě onu pocitovost, však elementárním východiskem pro něj i Muchinovou zůstává to zvláštní, v ozvěnách rezonující

vlnění zamilovaných bytostí. Magická poetika Pitínského předvádí v přesně nastylizované imaginaci obrazy lidské duše, trápení lásky, poetické snění či zklamání, kterými naplnil obří akvárium. Zjednodušeně řečeno je *Táňa, Táňa* především hrou o různých podobách vztahů mezi třemi věkově i názorově odlišnými dvojicemi.

Uchopit oscilující svět věčného mileneckého míjení a poskládat jej do vzrušující polyfonie znamená pro Pitínského zachytit neslyšitelné plynutí času ve vysněných abstrakcích, kterými ovšem neukazuje iluze, nýbrž tvrdou realitu konců zamilovanosti a osudově zraňujících slov. Nepřekvapí proto razantnost scén s agresivními podtóny jakožto implikace sebezničující expresivity. Neschopnost otevřít se směrem k druhému nemůže přivolat skutečné dotyky lásky, naopak egocentrismus všech vede ke zbytečně promarněnému času zasněných či sobeckých dialogických monologů. Text Muchinové jsou rozřezané monology poskládané do dialogů, jejichž cyklizace atomizuje touhu si někoho přivlastnit a pouhopouhou zamilovanost. Diagnóza zní: Ta velká srdce nejsou schopna milovat, jak si oni myslí, jsou totiž nemocná. Metaforické ztvárnění obrazů žárlivosti má podobu vytlučných oken, která spravuje mírně vyděšený Dělník (Leoš Suchařípa), naštěstí s dostatkem tmelu. Ač jej notně potupili a svázali, svou práci dokonat stačil. Touto další metaforou, tentokrát uzdravení, jsou věčné deziluze a otupělost transponovány do bíle harmonizující katarze. Vždyť postačí srdce malá, ale zdravá. Herecká psychoanalýza stavu obrovských srdcí je nejpřesvědčivější tam, kde ve všech těch Pitínského stylizacích není známka zbytečné přepjatosti, což platí především pro výborného Jiřího Ornesta (coby obsedantního Ochlobystina) a Karla Dobrého (Ivanov). Zajímavé kreace ženy, jejíž mládí zničila geometrie, předvádí Eva Holubová (Zina). Co říci k výkonu Zuzany Bydžovské v roli Táni? Asi nic, její herectví je snad až příliš jednostranné. Mírných náznaků křečovitosti se dočkáme u jinak velmi dobré Theodory Remundové (Dívka), zato projev zřejmě studenta konzervatoře Petra Štefka (Chlapec) je jedna velká křeč – autenticita na úkor kvality.

Zatímco v textu Muchinové je západ Slunce poeticky popisován jako červený s modrým pásem, nechává režisér vpadnout do uzavřeného prostoru vlnících se životů obří červené míče a množství slov je náhle tak zbytečné. A kdyby snad ne, je tu obrovská rybí tlama jako možnost úniku. Fascinujícím způsobem dokáže Pitínský udržovat napětí – jeho prostým střídáním a uvolňováním, nebo iluminativním kontrastem zářivkových světél a stínů, případně do tmy svítící televizní obrazovkou. Jednoduchým scénickým trikem je akvárium rozvlněno, invence dále pokračuje pohodově rozzářenou maketou Ochlobystinova domu v Bibirevu, elektrickým vláčkem jezdícím po jevišti, jenž odnáší hlasy kamsi pryč, nebo lahve šampaňského, které pít je taková radost.

Tragikomedie *Táňa, Táňa* není jenom roztančená, jak praví podtitul, vždyť v případě Pitínského nemá pohyb význam dokreslující, nýbrž tradičně fantasticky propracovanou pohybovou stylizací je vyjádřeno téměř vše. V extravagantních i lyrických pohybových imaginacích, jenž jako prapodivné „breakdance“ nabývají neobyčejných rozměrů v intermezzech, je neomylně namícháno vše, co asociuje již zmíněný obsah Pitínského akvária a co zkrátka musí ven z člověčího přetlaku. Za doprovodu různorodé divoké i něžné hudby je touto pohybovou stylizací dosaženo neobyčejně silné imprese, citlivě dávkované obyčejným vypínačem tak, aby došlo ke zvýraznění obsahu složitého textu, nikoliv k jeho přehlušení.

Po zklidnění hladiny je pěkně v Bibirevu, nebo koneckonců všude je pěkně. Jemné kontury závěrečné, dokonale kontrastní „bílé“ scény znovu dokazují pozoruhodnou stylovou čistotu Pitínského inscenací (Novák, 1997).

Je ale také pravda, že příběh je potlačen na minimum a jak režisérská, tak herecká a výtvarná stránka mají k textu poměrně volný vztah. Lze spíše hovořit o svébytných scénických asociacích než o interpretaci předlohy (Mikulka, 1997).

(Záznam inscenace Divadla Na zábradlí proběhl 20. 4. 2002 na programu ČT2, pozn.)

### 6.1.7 Ivan Vyrypajev

„И в каждой женщине есть два танцора, и каждая женщина поглощает кислород, но не каждая женщина сама является кислородом. И если человечеству сказали «не убей», а кислорода вдоволь не предоставили, то всегда найдется Санек из маленького провинциального городка, который, для того, чтобы дышать, для того чтобы легкие танцевали в груди, возьмет кислородную лопату, и убьет не кислородную жену.“ (*Kyslík*)



#### ČÁST PRVNÍ: PORTRÉT SPISOVATELE

**Ivan Vyrypajev**, režisér, scénárista, herec, prozaik a dramatik, se narodil v roce 1974 v Irkutsku, žije v Moskvě. V roce 1995 ukončil Irkutskou divadelní školu se specializací Divadelní herec a do roku 1998 také jako herec působil. V témže roce založil v Irkutsku Divadlo-studium Prostor hry a stal se distančním studentem Vysoké divadelní školy Ščukina se specializací Divadelní režisér. V období 1999-2001 působil na divadelní škole jako pedagog hereckého mistrovství. V roce 2001 byl účastníkem Centra nové hry Teatr.doc. O 4

roky později založil agenturu tvůrčích projektů „Hnutí Kyslík“, zaměřenou na objevování nových jmen v umění, a účastnil se otevření nového divadla Praxe.

Vyrypajev je kromě scénářistických a režisérských prací v oblasti divadla a filmu také autorem her *Сны* (1999), *Город, где я* (2000), *Валентинов день* (2001), *Кислород* (2002, *Kyslík*), *БЫТИЕ №2* (2004), *Июль* (2006) a prózy *Сентенции Пантелея Карманова*. Jeho hry byly inscenovány ve více jak 20 zemích a autor sám získal mnoho ocenění: mládežnická cena Triumf (2004), cena Naděje ruské dramatiky, Zlatá maska, cena festivalu Nové drama za *Kyslík* aj. (online)

Vyrypajev svými nejednoznačnými, působivými, vášnivými inscenacemi nabízí kvalitativně nové umění. Nehřeší na dekoracích, ale v současnosti typické verbatimy a stand-ups nejsou hodny mísení se stylem *Kyslíku* či *Бытия № 2*.

## ČÁST DRUHÁ: POTŘEBUJEME KYSLÍK

V představení *Kyslík* účinkují pouze 3 lidé: dva herci a slečna-DJ za pultem (v ruské verzi v Teatru.doc hraje roli JEHO sám Vyrypajev). Zmateně vypráví, respektive vystřelují do diváků i sebe samých historii nezkrotných srdcí. Divoce rytmizovaný text, směs horečnatě pronesených vět, rapované četby, písní se zvláštními začátky i refrény tvoří rámec celé hry (jednotlivé části jsou přímo předznamenány a číslovány jako skladby a při pozornějším čtení vystupuje z textu výrazná muzikálnost a rytmičnost, což je úskalím překladu). Deset „kompozic“ odpovídá deseti přikázáním, ovšem skrze lásku „homo simplicissimus“ Saši ze Serpuchova, který například kouří trávu u pomníku Gribojedova. Přikázání se tak točí v pomateném kolotoči absurdit. Tento vyrypajevovský dekalog je manifestem nového náboženství a chaotické amorálnosti dnešní „udušené generace“. Je v něm mnoho provokace a málo smíření, slovo „Bůh“ se pronáší velmi zřídka a jméno Krista není zmíněné vůbec.

Příběh Saši a Saši v kombinaci s přikázáními Svatého písma o Jeruzalémě na nebi a na zemi, ale i o New Yorku či Arabských Emirátech. Zpočátku se jedná o monolog, který se ve 4. skladbě mění v dialog, kde herec může hrát více postav. Právě v dialozích je nejvíce přiblížena absurdita skutečnosti. On a Ona přerušují jeden druhého vzájemně se vylučujícími argumenty, příklady ze života, hromadí kontradůvody, přičemž každý z důvodů je velmi pádný do té doby, dokud nezazní další... a další. Tím narušují obvyklé představy o Dobru a Zlu. Ve výsledku se před námi objevuje obraz dezorientovaných hrdinů, kteří ztratili mravní oporu. Jejich hlavní potřebou se zdá být duchovní naplnění (Громова, 2005: 306, 307).



*Kyslík* je u Vyrypajeva možné chápat buď jako metaforu bytí, nebo jako základní jednotku smyslu. Člověk potřebuje k životu kyslík – ne však ten, který obsahuje svěží vzduch na dědině, ale ten, který spaluje lidský organismus a poskytuje mu energii pro život na plné obrátky. Jasně je jedno – člověk bez něj nemůže být, ale ne v každém kyslík, potažmo člověk, je. Autora kritici trápili přirovnáními s Griškovcem, který ze zpovědi strádajícího srdce udělal spolehlivou scénickou strategii. U Vyrypajeva je ale vše složitější, ponuřejší a ideovější. V *Kyslíku* je jak zoufalý imoralismus, tak metafyzické zející otvory či kruté mezilidské vztahy. Jedná se tedy o autorské zamyšlení nad současným světem a člověku v něm. Nepřekvapí proto ani rozhovory o kokainu, heroinu, houbičkách, terorismu... V textu se setkáme např. s takovouto frází (pro větší autentičnost uvedena bez překladu): „...и как мусульманину неприятен вид толстой женщины в брюках, набивающей свой желудок гамбургерами из свинины, так и Дэвиду Гоферману из Нью-Йорка, неприятно находить женские волосы на своем подоконнике после взрыва 11 сентября, после того, как хозяйка этих волос, белокурая, полная женщина в брюках, отправилась в мусульманский ад, потому что внутри нее были не переваренные куски свиньи.“ (BE-IN.ru, online)

Na první pohled neslučitelné věci (citace z evangelia a slang, obscénní lexika jako realita současného života a zoufalé hledání hlavního Slova, sloužícího ke zlepšení světa) jsou v textu spojeny v jeden celek bez zbytečných banalit a umožňují autorovi vyjádřit se k existenciálním problémům. Dohadující se v průběhu celé hry, hrdinové nakonec dochází k závěru: vyhrát nad zlem a moci dýchat kyslík plnými doušky je možno jen tehdy, když budeme žít čestně, směle a SVĚDOMITĚ (Громова, 2005: 307).

„Za nedostatkem současné dramatiky může být i jistá lenost současných divadelníků. Jejich předkové dali najevo, co si myslí o současném světě i o starších dramatech tím, že na jejich témata a náměty psali hry nové. Ivan Vyrypajev nelenil a hru napsal. Na první pohled však dobře zamaskovanou: odehrávat se má na malém pódiu, na jakém po nejrůznějších klubech vystupují hudební skupiny. Není tu žádných postav, text si sice dělí On a Ona, ale v programu nemají ani tato obecná jména, jenom svoje vlastní. Vládne tu jednota, která je viditelnou jednotou tvorby a interpretace. Všechno je tady spíš jako v showbusinessu než jako v divadle, tedy na divadle minulého a předminulého a předpředminulého století. Poučení: bývaly časy, kdy divadlo předstíralo mravní lekce, aby mohlo lidi bavit. Toto divadlo za našich časů dokonce předstírá neškodnou zábavu, aby mohlo udělit mravní lekce.“ (Lukeš, 2003) Inscenace *Kyslíku* je tedy pojednána jako taneční večer v klubu. Na vyvýšeném



místě, v zadní části scény stojí mixér a za ním DJ. Umělci (vždy muž a žena) postupně chodí k mikrofonům a rapují skladby.

## ZÁVĚR

Spisovatelé vždy reflektovali a budou reflektovat svou dobu a řekl bych, že se to od nich do jisté míry očekává. Jsme spíše zvyklí na klasickou reflexi v podání Puškina, Lermontova, Tolstého, Dostojevského, Čechova, Gorkého a mnoha dalších, že zapomínáme, že doba se výrazně změnila – nejen u nás, ale i v celém světě. Zatím je bohužel smutným faktem, že současní ruští autoři na naše scény nepronikají v takové míře jako jejich známější kolegové-klasikové. Vždyť považme – hry Čechova, Dostojevského, Gorkého a jiných jsou dlouhá léta stálou součástí téměř všech divadelních souborů po celé České republice. A kde jsou Sigarev, Koljada, Presňakovové...? Existuje málo režisérů, kteří by se odhodlali inscenovat hru překypující vulgarismy, obscénnostmi a násilím. Přitom texty samotné – přes jejich tvrdý a krutý obraz společnosti – nejsou ve skrytu takové. Zdá se být jednoduché používat metodu *verbatim*, kvůli které je většina autorů zatracována, poněvadž prý nejsou schopni napsat hodnotné umělecké dílo, jehož kvalita navíc ještě mnohdy utrpí při překladu; na druhou stranu je ale potřeba říci, že všechna výše zmíněná díla mají velice silné příběhy podložené uměleckou stránkou a jsou čtivé. Pro dnešní generaci mladých jistě čtivější než „jistý pan Dostojevskij“, o kterém se musí do detailů učit ve škole. Kdo nezná Dostojevského, je nevzdělaný. Kdo ale zná vlastní současníky, kteří také dokáží napsat kvalitní dílo (beze snahy srovnávat kvalitu např. Dostojevského a Sigareva)?

Pro režiséry je vždy obtížné převést původní autorský text do divadelní podoby, protože těžko mohou pochopit všechny autorovy myšlenkové pochody, záměry a představy. To platí dvojnásob pro inscenace her jiných národů. Důležité je i vhodně zvolit herce a hlavně umět vybrat to podstatné – na scénu se málokdy dostane hra takzvaně „v plné verzi.“ Režijními zásahy může text utrpět, ale mohou ho naopak oživit bez jakýchkoli žánrových či smyslových posunů. Bez textové opory vlastně vnímáme představení skrze režiséra. Proto zde otázka překladu také hraje významnou roli, a sami spisovatelé se k ní povětšinou staví pozitivně, protože alespoň vidí, že je o ně zájem. Současné divadlo nicméně směřuje k rozvolněnosti, k tomu, že nic nemá hranice, k „postmodernímu“: vše dovoleno... (Ryčlová, 2008). Jen čas ukáže, jestli je to ku prospěchu věci. Sigarev sice v jednom rozhovoru řekl, že viděl pouze asi

dvě inscenace svých her, které se mu líbily, a z některých se mu chtělo dokonce zvracet, ale např. bratři Presňakovové říkají toto: „Překlady jsou v pořádku. V anglických provinčních městech jsme například pozorovali skladbu publika a nebyla tam pouze mládež, ale také mnoho starších dvojic, které reagovaly adekvátně.“ (Васенина, 2004). V Koljadových hrách, jako u málokterých současných autorů, je důležitá hra se slovy, což může dělat problémy právě při překládání: „Vše záleží na talentu překladatele, na tom, jak vlastně vymýšlí prakticky celou novou hru. Často mi píší a ptají se, co to které slovo znamená. Někdy je ale potřeba opisovat, protože není možné překládat doslovně. Občas jsem se pochopitelně setkal i s komickými překlady.“ (Старикова, 2005)

Ruští klasikové psali nadčasově, využívali poezii slova, ale kvůli cenzuře a postihům pouze v narážkách. U nich se jednalo o skutečnou revoltu. Proti čemu však revoltují současníci? Oni nám přímo servírují různé situace, takže nezbyvá mnoho prostoru pro představivost. Proč psát o něčem tak otevřeně, proč přilévat olej do ohně, který i tak plá dost vysoko díky masmédiím a celosvětové situaci? Kritik J. Sokoljanskij (1989: 139) přispěl svou trochou do mlýna, když řekl: „Кажется, единственное, что драматический писатель может передать в нынешних условиях, это определенное безумие момента. То есть ощущение переломного момента истории с торжеством хаоса.“ Toto zřejmě bude jeden z důvodů, proč zatím klasičtí autoři převládají na divadelních scénách. A i o ně bohužel klesá zájem, protože české publikum se chodí do divadla bavit, ne se zamýšlet. Začínají tedy převládat občas bezduché komedie zaměřující se na zmíněný fakt. Navíc je obtížné vybrat si představení podle recenze/kritiky, která je do jisté míry vždy subjektivní, zavádějící a vnucuje nám něco, co nemusí být z našeho pohledu vůbec pravda. Kritici sami se neshodnou na kvalitě představení, mnohé z nás však přečtení první recenze odradí. Za všechny uvedu jeden příklad dvou různých recenzí na *Slepici*: „Nepříliš nápaditě napsaný banální příběh se bohužel Fedotovovi nepodařilo přenést na jeviště jinak než opět banálně. V inscenaci se tak hlavně řve jako o život, nadává, pobekává, bulí, spílá... Vulgarita mnoha replik ovšem není příliš funkční. Výkon Kláry Cibulkové stojí za pozornost, plytkost celého díla však zachránit nemůže.“ (Rathouská, 2006) Z této kritiky musí mít člověk smíšené pocity, protože autorka směšuje původní text s inscenací, což dost dobře nejde, obzvláště pokud předlohu nezná důkladně. Naopak pozitivní ohlas vyvolala inscenace u Jiřího P. Kříže: „Fedotov znovu ukázal, jak udělat skvostnou inscenaci. Bravo, Sergej, opět moloděc.“ (2006) A teď si, diváku, vyber...

Ne pokaždé vám dá inscenace to, pro co jste do divadla přišli. Tento fakt ovšem platí obecně a není třeba hned po prvním zhlédnutém představení, které vás znechutilo, házet

ostatní „do jednoho pytle“. I klasická díla mohou být zpracována různě (román či povídka do podoby hry, hra do podoby baletu atd.), na kvalitě jim to však ubrat nemusí. Stejně jako se strhla vlna debat a kritiky okolo nové – filmové – verze Shakespearovy klasiky *Romeo a Julie* (s Leonardem DiCapriem a Claire Danes v hlavní roli) i okolo divadelního zpracování téže tragédie inscenované jako rapperské drama na motorkách, jež po nějaké době opadla, protože se stále jednalo o příběhy o lásce (byť zasazené do současnosti), myslím si, že časem ustanou vášnivé debaty i okolo současné ruské tvorby a autoři budou po právu doceněni.

## Резюме:

Н. В. Коляда, В. В. Сигарев, Е. В. Гришковец, братья Пресняковы, К. В. Драгунская, О. Мухина и И. А. Вырыпаев принадлежат к авторам, которые начали писать во второй половине 20-ого века, но не сразу стали популярными. Этот факт может быть обусловлен как использованием техники *вербатим*, так и содержанием их текстов, которые порой слишком вульгарны в своём изображении реальной жизни, акцентируя больше её тёмную сторону. Поэтому этих авторов называют „чернушниками“, и до сих пор они встречаются (и вероятно будут встречать) негативную критику и оценку их работы, с которыми они должны бороться. Только время покажет, будет ли эта борьба удачной.

В Чешской Республике выше упомянутые писатели пока малоизвестны, что является и отражением политической ситуации в стране, общего настроения народа, его всё ещё антипатии ко всему русскому, а также неохоты режиссёров инсценировать современную русскую драму. Более того, в Чешской Республике, мало переводчиков, которые систематично занимались бы переводами современных русских писателей-драматургов.

В пражских театрах идут в настоящее время только «Курица» и «Полонез Огиньского» Н. Коляды. Эти произведения не настолько тёмные, и зритель может смеяться над не совсем вульгарными репликами. Жаль, что это является единственным аргументом большей популярности. Но для образованности народа служит знание не только о прошедшем, но и о настоящем. Хотя мы и живём настоящим, мы не хотим переживать его ещё и в театре.

Эта работа дала возможность познакомиться с творчеством иного народа и увидеть сходства и различия в понимании нашей современности.

### Poznámky:

<sup>1</sup> Synonymem „nové vlny“ se stala jména: L. Petruševská (\*1938), A. Kazancev (\*1945), N. Sadur (\*1950), A. Galin (\*1947). Na tuto generaci navázali autoři o něco mladší, kteří začali tvořit těsně před nástupem perestrojky. Patří k nim M. Ugarov (\*1956), J. Greminová (\*1956), M. Arbatovová (\*1957), N. Koljada (\*1957) aj. Pro ně se vžilo označení „nová-nová vlna“. Tvorba nejmladší generace je označována jako „nové drama“ a je svébytnou ruskou analogií západního *coolness dramatu* (Ryčlová, 2002: 83).

<sup>2</sup> Ljubimovka je nezávislý a nekomerční festival mladých dramatiků (15-40 let) založený roku 1990 M. Roščinem, A. Kazancevem, V. Slavkinem a dalšími (ideu festivalu přivezl již v 80. letech z Ameriky zmiňovaný M. Roščin). Každý rok vybírá nové hry psané v ruském jazyce, aby mohly být předvedeny. V letech 1991-2000 se tak dělo v usedlosti Stanislavského Ljubimovka, od r. 2001 se festival koná v Moskvě. Od samého počátku spolupracuje s několika dalšími projekty (např. „Dokumentární divadlo“) (Громова, 2005: 238, 240).

<sup>3</sup> Současné drama vychází od r. 1982, sleduje a publikuje nejen domácí, ale i zahraniční dramatiky. Kromě toho také podporuje Všeruský konkurz dramatiků o nejlepší hru roku (ustavený v r. 1994) (Громова, 2005: 231-2).

<sup>4</sup> Dramatik vznikl v roce 1993 úsilím dvou ústředních postav – M. Roščina a A. Kazanceva. Cílem bylo objevování, podpora a tisk převážně mladých a málo známých autorů. Časopis úzce spolupracuje s festivalem Ljubimovka a na jeho ideu navazuje Centrum dramatiky a režie (Громова, 2005: 230-1). Časopis vychází kvůli nedostatku financí nepravidelně.

<sup>5</sup> Toto malé divadlo bylo založeno r. 1998 M. Roščinem a A. Kazancevem a spojuje mladé dramatiky, režiséry a herce pod jednou střešou. Uvedení se zde dočkaly např. hry Sigareva, Ugarova, Dragunské, Kuročkina, Bogajeva, Presňakovových a dalších. Premiéry měly na festivalu Nové drama a jsou na programu Celosvětové divadelní olympiády. Zakladatelé odmítají komerci – *slovo* je pro ně důležitější než peníze (Громова, 2005: 242-4).

<sup>6</sup> Malá experimentální scéna byla založena v roce 2002 po vzoru starší generace úsilím M. Ugarova, J. Greminové, O. Michajlovové a jiných. Podle mnohých se zde zrodila nová divadelní estetika: používá se nejen technika *verbatim*, ale například také dává příležitost



hercům s Dawnovým syndromem. Navíc je domovskou scénou projektu „Dokumentární divadlo“ (Громова, 2005: 245, 330-1).

<sup>7</sup> Viz poznámka <sup>1</sup>. Tak je označována tvorba nejmladších ruských autorů (např. Sigareva).

<sup>8</sup> Jedná se o soubor s vášní pro nové hry, jak se uvádí v podtitulu názvu. Vznikl v roce 2005 a u zrodu divadla stál dramaturg Dan Příbyl a manažerka Lenka Stárková. V současné době vede Divadlo Letí umělecká rada ve složení Marián Amsler, Martina Schlegelová a Marie Špalová, v produkci Magdalény Zelenkové.

<sup>9</sup> Tento pojem se objevil ve slovníku kritiků na konci 80. let, aby klasifikoval hry L. Petruševské. Jedná se o ruskou variantu britské *coolness dramatiky* a je spojován s *apokalyptickou školou*. Autoři píšící v duch černuchy jsou obviňováni z příliš černého, negativistického a naturalistického pohledu na svět, často navíc užívající metodu *verbatim*, jakožto pouhý zápis skutečnosti. Mnozí spisovatelé ale s tímto označením nesouhlasí.

<sup>10</sup> Významný ruský divadelní režisér, představitel tzv. *mystického divadla*, se narodil v r. 1961. Věnuje se též scénografii a pedagogické činnosti v oboru herectví. Přehlídku jeho inscenací měli čeští diváci možnost zhlédnout od 13. do 22. 6. 2008 v Paláci Akropolis v podání permského souboru Divadlo U Mostu, které založil a jehož je uměleckým ředitelem.

<sup>11</sup> Ruský divadelní a filmový režisér se narodil roku 1969 a je známý především inscenacemi her autorů tzv. „nové dramatiky“ (např. V. Sigareva, bratrů Presňakovových aj.). Je ověnčen mnoha cenami (mj. i cenou Mezinárodního filmového festivalu v Karlových Varech z roku 2005).

<sup>12</sup> Londýnské divadlo, které je známé svým kladným přístupem k experimentům a inscenování her mladých talentovaných spisovatelů z celého světa. Stalo se ohniskem „revoluce“ v naturalistickém a často velmi krutém a vulgárním zobrazování skutečnosti.

<sup>13</sup> Jedná se o způsob autentického zaznamenávání rozhovorů pomocí dotazníků a diktafonů (které se buď reálně odehrály, nebo které autoři/herci sami prožili). Je vybírána určitá skupina



obyvatelstva, se kterou se následně pracuje. *Slovo* je základním stavebním kamenem inscenace. Tento „diktafonový“ způsob nicméně někteří autoři odmítají (např. Sigarev).

<sup>14</sup> Pojmenování je podle tvorby britských a irských autorů 90. let nazývané *Cool Britannia* (nebo také „in-er-face“, resp. „Blut und Sperm“ v Německu či „nový brutalismus“ v Polsku a Srbsku). Autoři tzv. drsné školy však nevytváří pouze zdrogované postavy naturalisticky zasazené na okraj společnosti, ale odhalují především typ indiferentního postmodernistického člověka. Na divadelní prkna přináší témata násilí, drog, prostituce a hovorové až vulgární výrazy. Tedy to, co bývalo až doposud tabu. Ohniskem této „revoluce“ se stal londýnský The Royal Court Theatre. Představitelé: Mark Ravenhill, Sarah Kane, Tracy Letts, Ben Elton, Naomi Wallace, Marius von Mayenburg a jiní.

<sup>15</sup> Jedná se o ruský ekvivalent britské *coolness dramatiky* (i když odlišnosti jsou také patrné, např. u Sigareva) a v podstatě je ekvivalentem *černuchy*, kde jsou vyobrazeny typické ruské reálie.

<sup>16</sup> Podle definice *Literárního slovníku termínů a pojmů* (1999) se jedná o dramatické dílo, uskutečněné jedním hercem. Počátkem 20. století však bylo předmětem různých výkladů, střetů a divadelních experimentů. Monodramatický žánr není pochopitelně objevem J. Griškovce. Ve světovém dramatu existuje dávno před ním a má řadu stálých znaků.

<sup>17</sup> Slovenská komorní inscenace *Zima* vznikla pod vedením scénicky a obrazově výjimečně invenčního mladého režiséra Józsefa Czajlíka. Po absolvování bratislavské VŠMU úspěšně působí v slovenských i zahraničních divadlech (hostování ve Švandově divadle 18. a 19. 4. 2008). Postavy vojáků ztvárňují Marián Miezga a Lukáš Latinák. Oba dva patří k nejvýznamnějším umělcům mladší herecké generace. Jejich všestranný talent, partnerská souhra na jevišti v rámci verbální i neverbální komunikace a neobyčejný smysl pro humor se staly základem mnoha úspěšných inscenací. Jejich spoluhráčkou je zakladatelka Divadla Astorka Korzo'90, profilová herečka této scény, jedna z nejvýznamnějších slovenských umělkyně – Zita Furková. Každý z jejích postav na jevišti Astorky patří k výjimečným hereckým kreacím v kontextu divadelních tendencí na Slovensku (online, 2008).

Toto představení je více experimentální na rozdíl od českého protějšku – jiné chápání pojmu „krása“, celkově jiné, spíše vtípnější pojetí (někdy možná až zbytečně vtípné) a lepší propracovanost psychologie postav (pravděpodobně díky zkušenějším hercům).

## Věcný rejstřík

### A

almanach 17, 22, 51, 52, 55

#### Ateliér

- P. Fomenka 55

### C

#### cena

- Antibooker 40

- Evening Standard 28

- K. Stanislavského 22

- Naděje ruské dramatiky 60

- Nové drama 60

- Triumf 40, 60

- Zlatá maska 55, 60

#### Centrum

- dramatiky a režie 18, 52

- současné dramatiky 45

### Č

#### časopis

- Dramatik 17, 22, 51, 52, 55

- Ural Magazine 21, 27

černucha 5, 7, 22, 30, 48, 66

### D

divadlo 10, 11, 43, 52

- ABC 37

- absurdní 7

- akademické 16

- Alexandrinské 13

- Baltijskij dom 40

- Bez zábradlí 19, 43

- Činoherní studio Ústí nad Labem	19
- Dejvické	19, 56
- DISK	19, 33, 34, 35, 53, 54
- Dokumentární	28, 65
- dvorní	10
- Et Cetera	52
- Fomenka, P.	55
- Gogola, N. V.	37, 38
- Gorkého	16
- Kamenné	11
- Koljada	21
- Kolowrat	19, 33
- Komedie	19
- komedie	16
- Komorní	15
- lidové	9
- Lóže	39
- Majakovského	16
- Malé	11, 13
- Mariinské	13
- MCHAT/ MCHT	7, 11, 14, 16, 45, 46, 47
- Na Prádle	19
- Na provázku	19
- na Tagance	17
- Na zábradlí	19, 26
- Národní	33, 35
- nevolnické	11
- Nové evropské	39, 47
- Nové řížské	40
- Obrakajte, K.	45
- Osada	39
- Petrské/ Petrovské	10, 11, 12
- Petrušky	5, 9
- Praxe	60

- Prostor hry	59
- Puškinovo	16
- Royal Court Theatre	18, 28, 45, 48
- satiry	16
- Sovremennik	16
- Stanislavského	21
- světské	10
- Svobodné	15
- školní	8, 9
- Švandovo	19, 25
- Tabakova, O.	46
- Teatr.doc	18, 59
- Těatron	27
- Told by Idiot	46
- V Dlouhé	19, 43
- Vachtangovo	16
- Velké	11, 13
- venkovské	14
- Viktjuka, R.	52
drama	6, 7, 9, 11, 12, 13, 14, 15, 17, 18, 31, 32, 40, 43, 46, 48, 52, 53
- lidové	6, 9, 10
- liturgické	9
- melodram, romantický	12
- melodrama/melodram	13, 14
- monodrama	39, 41, 42, 43, 66
- Nové	45, 60, 65
- Současné	17, 22, 51, 52, 55
- školní	10
dramatika	17, 18, 19, 46
- nová	18
- coolness	5, 19, 30, 31, 33, 34, 64

## F

festival	17, 18, 29, 43, 45, 52
- čechovovský	17
- Dokumentární divadlo	28, 65
- Koljada-Plays	22
- Ljubimovka	17, 18, 29, 45, 51, 52, 55
- N. E. T. (Nové evropské divadlo)	39, 47
- Nové drama	45, 60
futuristé	16

## H

hra	
- 2 bratři	20
- Ahasver	38
- Balagančík	15
- Boris Godunov	12
- Bůh je DJ	20
- Car Fjodor	14
- Černé mléko	19, 27, 29, 33, 34, 35, 37, 38
- Detektor lži	27
- Dreadnoughty	40, 41
- Hoře z rozumu	11, 12
- Hrát oběť	19, 45, 49
- Jablkový zloděj	51
- Jak jsem snědl psa	39, 40, 41, 43, 44
- Jak se vám líbí	5
- Jáma	27
- Klíčová dírka	28
- Košile	40, 41
- Kovbojovo ráno	52
- Kulička	28
- Kyslík	19, 37, 53, 59, 60, 61, 62
- Letí	19, 20, 55, 56, 57
- Loď blbců	24

- <i>Manekýn</i>	23, 24
- <i>Maškaráda</i>	13
- <i>Město</i>	39, 41
- <i>Murlin Murlo</i>	19, 21, 23, 24
- <i>Navždy, navždy</i>	51
- <i>Oblom-off</i>	47
- <i>Pád nevinnosti</i>	30
- <i>Piaf</i>	52
- <i>Pít, zpívat, plakat</i>	52
- <i>Planeta</i>	41
- <i>Plastelína</i>	19, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 37, 38, 48, 53, 54, 61, 62
- <i>Pohádka o mrtvé carevně</i>	23
- <i>Pocitění vousů</i>	19, 52, 53, 54
- <i>Polonéza Ogiňského</i>	21, 23, 24, 26, 27
- <i>Po Po</i>	40
- <i>Purpurový ostrov</i>	25
- <i>Racek</i>	25
- <i>Racek dozpíval</i>	24
- <i>Revizor</i>	12
- <i>Romeo a Julie</i>	64
- <i>Ruské loto</i>	27
- <i>Řeky</i>	41
- <i>Sebevrah</i>	25
- <i>Slepice</i>	20, 21, 25, 63
- <i>Slunéčka se vrací na zem</i>	28, 38
- <i>Služební uniforma</i>	12
- <i>Současně</i>	39, 41, 44
- <i>Starodávná komedie</i>	17
- <i>Sto čtyři strany o lásce</i>	17
- <i>Strýček Váňa</i>	28
- <i>Táňa, Táňa</i>	19, 55, 56, 57, 58, 59
- <i>Ted'</i>	41
- <i>Terorismus</i>	45, 47, 48, 49, 50
- <i>Tmavý pokoj</i>	18



- <i>Tramvaj do stanice Touha</i>	27
- <i>Třetí Řím</i>	19
- <i>Upírova rodina</i>	27
- <i>Usáma je hrdina</i>	20
- <i>Vichřice</i>	27, 28
- <i>Višňový sad</i>	27, 52
- <i>Vzkříšení</i>	46
- <i>Vzpomínka</i>	17
- <i>Zápisky ruského cestovatele</i>	40, 41
- <i>Zátaras</i>	22, 24
- <i>Země října</i>	51
- <i>Zima</i>	39, 40, 41, 44
- <i>Zrzavá hra</i>	52
- <i>Život člověka</i>	15

## CH

### chrám

- Sofijský	7
------------	---

## I

### institut

- Jekatěrinburský divadelní	21, 27, 30
- Literární ~ Gorkého	55

## K

### KALD

19, 34, 53

## L

### Letí

19, 20

### Ljubimovka

17, 18, 29, 45, 51, 52, 55

## M

### marginální

23

### MCHAT (MCHT)

7, 11, 14, 16, 45, 46, 47

Mosfilm		51
<b>N</b>		
naturalismus		
- sentimentální		18, 41
<b>P</b>		
projekt	40, 49, 65	
- Dokumentární divadlo		65
- Hnutí Kyslík		60
- Ruská kultura v ČR		43
- Zrcadlo: Východ-Západ		52
<b>R</b>		
realismus	14, 31	
- kritický		13
- socialistický		16
režie		
- autorská		13
romantismus		
- nový		41, 48
<b>S</b>		
sborník	22	
- Květnová čtení		52
sentimentalismus		
- metafyzický		18
skomorochové		5, 6, 7, 8, 9, 10
<b>Š</b>		
škola		
- apokalyptická		33, 34
- klasicistická, ruská		10
- národní		13

- naturalistická 14  
- Ščepkina, M. S. 7

**V**

vaudeville 12, 13, 25  
verbatim 5, 30, 49, 52, 56, 60, 62, 65, 66  
VGIK 51  
vlna  
- nová 17

## **Jmenný rejstřík**

### **A**

Ajtmatov, Č.	17
Aksjonov, V.	17
Aleškovskij, J.	23
Alexandr I.	12
Alexandr III.	12, 14
Alžběta, carevna	10
Amsler, M.	19, 37
Arbuzov, A.	17
Andrejev, L.	15
Arbuzov, A. N.	7

### **B**

Bělinskij, V. G.	10, 13
Bogajev, O.	7
Blok, A.	15
Brecht, B.	16
Bulgakov, M.	15, 25, 52
Bunin, I.	41
Bykov, L.	22

### **Č**

Čechov, A. P.	18, 25, 27, 28, 41, 42, 52, 55, 62
---------------	------------------------------------

### **D**

Dostojevskij, F. M.	34, 62
Dragunská, X.	7, 19, 51-54
Dürrenmatt, F.	32

### **E**

Erdman, N.	25
------------	----

**F**

Fedotov, S.	25, 63, 64
Fomenko, P.	55
Fonvizin, D.	11, 18
Frič, J.	27

**G**

Gogol, N. V.	6, 12, 13, 18, 34
Gorkij, M.	7, 8, 9, 15, 16, 18, 55, 62
Gregory, J. G.	9
Gribojedov, A.	6, 11, 12, 18, 60
Gumiljov, N.	41

**H**

Hoffmann, E. T. A.	14
--------------------	----

**CH**

Charms, D.	52
Chmela, P.	19
Chmelnickij, N. I.	12

**I**

Ilf, I., Petrov, E.	23
---------------------	----

**J**

Jerofejev, V.	23
Jevrejinov, N.	15
Jevrejov, A.	16
Jurjev, O.	19

**K**

Kačer, J.	35, 36, 37
Karatygin, P. A.	12
Kateřina II.	11

Kazancev, A.	52
King, S.	34
Koljada, N.	7, 18, 19, 21-27, 28, 30, 31, 42, 62, 63
Komissarževská, V.	15
Krobot, M.	19, 54
Kugel, A.	14
Kukolnik, N. V.	13
Kurejčik, A.	45, 47

## L

Lenskij, D. T.	12
Lermontov, M. J.	9, 12, 13, 62
Ljubimov, J.	17
Lunačarskij, A.	16

## M

Majakovskij, V.	9, 16, 55
Maupassant, G. de	28
Mayenburg, M. von	47
Mejerchold, V.	14, 15, 16
Mikuláš I.	12
Miller, A.	16
Mysinová, O.	55

## N

Někrasov, N. A.	12
Němirovič-Dančenko, V.	14

## O

Ogiňskij, M. K.	26
Olearius	9
Osborne, J.	16
Ostrovskij, A.	9, 13, 14, 18



**P**

Paravidin, F.	20
Petr I.	10
Petruševská, L.	7, 17, 18, 24
Pisarev, A.	12
Pitínský, J. A.	57, 58, 59
Poe, E. A.	40
Polevý, N. A.	13
Presňakov, O. a V.	7, 19, 45, 48, 62, 63
Příbyl, D.	20
Puškin, A. S.	6, 9, 11, 12, 16, 18, 27, 62

**R**

Radzinskij, E.	17
Ravenhill, M.	47
Razumovská, L.	17
Richter, F.	20
Romanov, A.	8, 9, 10
Roščin, M.	17, 52
Rozov, V. S.	7, 16
Ryčlová, I.	22

**S**

Saltykov-Ščedrin, M.	14
Shakespeare, W.	5, 28, 64
Sepljarskij, A.	19
Serebrennikov, K.	28, 29, 45, 46, 47
Sigarev, V.	7, 18, 19, 27-31, 33-34, 36-38, 47, 48, 54, 62
Sokoljanskij, J.	63
Stalin, J. V.	16
Stanislavskij, K.	14, 15, 21
Stoppard, T.	28
Subbotina, O.	52
Suchovo-Kobylin, A. V.	13, 14

Sumarokov, A. 10

### Š

Šachovskoj, A. A. 12, 14

Ščepkin, M. S. 7, 11, 14

Ščukin, B. 59

Šugajev, V. 21

### T

Tabakov, O. 16, 46

Tairov, A. 15

Tichoňová, A. 19, 53

Tolstoj, A. K. 13, 14

Tolstoj, L. N. 9, 14, 18, 46, 62

Trojanová, J. 29

Turgeněv, I. S. 9, 13, 14, 18, 56

### V

Vampilov, A. 17, 24

Viktjuk, R. 52

Volkov, F. 10

Volodin, A. 7

Vyrypajev, I. 7, 19, 54, 59-61

### W

Williams, T. 16, 21, 27

Wilson, R. 46

### Z

Zorin, V. 7

**Bibliografie v anglickém jazyce:**

CARTER, H.: The New Spirit in the Russian Theatre 1917-1928. New York: Benjamin Blom, Inc. Publishers, 1970.

CUDDON, J. A.: The Penguin Dictionary of Literary Terms and Literary Theory. 4<sup>th</sup> Ed. London : Penguin Books, 1999.

MOGUILEVSKAIA, T.: "On trends in contemporary Russian writing for theatre". In: Ubu, № 22/23, 2001. 48-49.

MOGUILEVSKAIA, T.: "Theatre in Russia today: Birth of an alternative system". In: Ubu, № 22/23, 2001. 38-39.

SHAKESPEARE, W.: As You Like It. London: Oxford University Press, 1914.

SLONIM, M.: Russian Theatre: From the Empire to the Soviets. New York: Collier Books, 1962.

**Bibliografie v českém jazyce:**

AŠENBRYL, D.: Pocítění vousů. Rozhlas.cz, 2005 [online: [http://www.rozhlas.cz/kultura/portal/\\_zprava/153516](http://www.rozhlas.cz/kultura/portal/_zprava/153516)]

AUGUSTOVÁ, Z.: Současně. In : Mladá fronta Dnes, 2002 [online: [http://www.festivaltheatre.cz/index.php?Itemid=43&id=178&option=com\\_content&task=view&lang=cz](http://www.festivaltheatre.cz/index.php?Itemid=43&id=178&option=com_content&task=view&lang=cz)]

BEDNÁŘOVÁ, V.: Rozhovor s Vasilijem Sigarevem. In : Reflex , č. 49, 2. 12. 2004.

BRÁVEK, K.: Čaj došel, přátelé. In : Literární noviny, č. 39, 2. 9. 2002 [online: <http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=10707>]

BROCKETT, O. G.: Dějiny divadla. Praha : Lidové noviny, 1999.

BZONKOVÁ, R.: Jevgenij Griškovec – Reki. iLiteratura.cz, 2005 [online: <http://www.iliteratura.cz/clanek.asp?polozkaID=17825>]

DIVADLO A JÁ: Hrát oběť. 9. 2. 2006 [online: <http://divadloaja.blogspot.com/2006/02/hrt-ob-inohern-studio.html>]

DIVADLO LETÍ: Letí [online: <http://www.divadlo-leti.cz/page.php?kam=inscenace&sekce=info&ID=1>]

FESTIVAL Theatre: Současně [online: [http://www.festivaltheatre.cz/index.php?Itemid=43&id=178&option=com\\_content&task=view&lang=cz](http://www.festivaltheatre.cz/index.php?Itemid=43&id=178&option=com_content&task=view&lang=cz)]

- FRONKOVÁ, E.: Na návštěvě v bizarní ruské vesničce. Volný, 2005 [online: <http://web.volny.cz/noviny/kultura/divadlo/clanek/~volny/IDC/42004/>]
- GORKIJ, M.: O hrách, o literatuře. Praha : Československý spisovatel, 1951.
- GRIŠKOVEC, J.: Jak jsem snědl psa. Přel. Vlasta Smoláková. Praha : Divadelní ústav, edice Současná hra, 2002.
- CHRISTOV, P.: Co teď Letí v Dejvickém. In : Divadelní noviny, roč. 14, č. 19, 15. 11. 2005.
- JUNEK, A.: Plastelína. iList.cz, 4. 12. 2004 [<http://www.ilist.cz/clanky/plastelina>]
- KOLJADA, N.: Slepice. Přel. Gabriela Palyová. Praha : Aura-Pont, 2005.
- KOLJADA, N.: Polonéza Ogiňského. Přel. Gabriela Palyová. Praha : Aura-Pont, 2008.
- KOSTELNÍK, J.: Moudrá ironie v dramatických textech Jevgenije Griškovce. RuskoDnes.cz, 2007 [online: <http://www.ruskodnes.cz/index.php?page=clanek&id=506>]
- KRAJČO, R.: K Černému mléku. Praha : Národní divadlo 3/122. sezona, 2004, s. 23.
- KRČÁLOVÁ, T.: Černucha, to je maso. In : Divadelní noviny, roč. 13, č. 22, 2004.
- KRČÁLOVÁ, T.: Jak se v Rusku píše hry. Divadlo.cz, 2004 [online: <http://www.divadlo.cz/art/clanek.asp?id=6959>]
- KRČÁLOVÁ, T.: Nová ruská dramatika: Zrod dramatu z ducha provincie. In : SVĚT, roč. 15, 2004.
- KŘÍŽ, J. P.: Švandovci se ptačí chřipky nebojí. In : Právo, 8. 3. 2006.
- LEJDERMAN, N.: Okraje věčnosti, aneb mezi „černuchou“ a světlem. Přel. Gabriela Palyová. In : Druhý břeh, č. 6, 2005.
- LUKEŠ, M.: Kontaktní vyprávění. In : Svět a divadlo, č. 5, 2003.
- MARTÍNEK, K.: Dějiny ruského předrevolučního činoherního divadla I. Od počátků do roku 1863. Praha : SPN, 1967.
- MIKULKA, V.: Táňa, Táňa – inscenace o láskách bez návodu k použití. In : Denní telegraf, roč. 6, č. 134, 10. 6. 1997.
- MUCHINOVÁ, O.: Letí. Přel. Anna Bubníková, Romana Maliti, Daniel Příbyl. Praha : Aura-Pont, 2004.
- MUCHINOVÁ, O.: Táňa, Táňa. Přel. Leoš Suchařípa. In : Svět a divadlo, č. 5, 1996, s. 169-195.
- NOVÁK, M.: Divadlo Na zábradlí – TÁŇA, TÁŇA. i-divadlo.cz, 17. 10. 1997 [online: <http://www.i-divadlo.cz/recenze1/mys128dnztana.htm>]
- PATEROVÁ, J.: Současně. In : Lidové noviny, 2002 [online: [http://www.festivaltheatre.cz/index.php?Itemid=43&id=178&option=com\\_content&task=view&lang=cz](http://www.festivaltheatre.cz/index.php?Itemid=43&id=178&option=com_content&task=view&lang=cz)]

- PRESŇAKOVOVÉ, O. a V.: Hráť obět'. Přel. Tereza Krčálová. Praha : Aura-Pont, 2005.
- PRESŇAKOVOVÉ, O. a V.: Terorismus. Přel. Tereza Krčálová. Praha : Aura-Pont, 2004.
- RATHOUSKÁ, K.: Slepice ze Švand'áku není zas tak velká švanda. In : Reflex, č. 13, 30. 3. 2006.
- RYČLOVÁ, I.: Mezi realitou a mýtem. Olomouc : Univerzita Palackého, 2002.
- RYČLOVÁ, I.: Pod maskou černuchy: Několik poznámek o Nikolaji Koljadovi. In : Druhý břeh, č. 6, 2005.
- RYČLOVÁ, I.: Rozhovor uskutečněný 24. 4. 2008 na FF UK.
- RYČLOVÁ, I.: Z e-mailového dotazu dne 1. 10. 2008.
- SIGAREV, V.: Černé mléko. Přel. Daria Ullrichová. Praha : Národní divadlo, 2004.
- SIGAREV, V.: Plastelína. Přel. Tereza Krčálová. Praha : Aura-Pont, 2003.
- SLOUKOVÁ, J.: Když vládne ruská zima... Praha : Divadlo Na Prádle, 2007 [online: <http://www.divadlonapradle.cz/divadlo.php?choose=repertoar2>]
- SOPROVÁ, J.: V. Sigarev: Věřím v lásku... Scena.cz – 1. kulturní portál, článek v 248. týdnu, 2004 [online: <http://archiv.scena.cz/index.php>]
- SÜNDERMANNOVÁ, Z.: Spíš ruské, spíš současné. In : SVĚT, roč. 16, 2005.
- TICKETPRO – Detail akce Zima [online: <http://www.ticketpro.cz/?/detail&id=28550-zima>]
- TOSK recenze [online: <http://tosk.bloguje.cz/537839-bez-titulku.php>]
- ULLRICHOVÁ, D.: Proč má dramaturg radost, když čte Sigareva. Praha : Národní divadlo, 2004.
- VENCLOVÁ, R. – Reportáž [online: [http://www.rozhlas.cz/mozaika/divadlo/\\_zprava/504896](http://www.rozhlas.cz/mozaika/divadlo/_zprava/504896)]
- VOKÁČ, T.: Divadlo s vášní pro nové hry. In : A2 kulturní týdeník, č. 31, 2006.
- VOLNÝ.CZ – Do Dejvic přiletěla Fujavice i Metelice, 23. 11. 2005 [online: <http://web.volny.cz/noviny/kultura/divadlo/clanek/~volny/IDC/46195/>]
- VYRYPAJEV, I.: Kyslík. Přel. Tereza Krčálová. Praha : Aura-Pont, 2003.
- WOLLMAN, F.: Nové ruské divadlo. Zvláštní otisk z časopisu „Československé divadlo“, roč. 21, 1946.
- XPRESS kultura [online: <http://www.xpress.cz/4268>]

#### **Bibliografie v ruském jazyce:**

- АЛПАТОВА, И.: Терроризму – NET. In : Культура, 14 ноября 2002.
- АСЕЕВ, Б. Н.: Русский драматический театр от его истоков до конца XVIII века. Москва : Искусство, 1977.

- АСЕЕВ, Б. Н., ОБРАЗЦОВАЯ, А. Г.: Русский драматический театр. Москва : Просвещение, 1976.
- BE-IN.ru [online: <http://www.be-in.ru/journal/artprocess/3937>]
- ВАЙМАН, С.: Драматический диалог. Москва : УРСС, 2003.
- ВАСЕНИНА, Е.: Несколько заметок к драме Пластилин. In : Новая Газета, № 34, 2001.
- ВАСЕНИНА, Е.: Братья Пресняковы: „Живое – это всегда иное“. In : Новая Газета, № 49, 2004.
- ВСЕВОЛОДСКИЙ-ГЕРНГРОСС, В. Н.: Русская устная народная драма. Москва : Академия наук СССР, 1959.
- ВЫРЫПАЕВ, И.: Биография [online: <http://www.vyurpaev.ru/biography/>]
- ВЫРЫПАЕВ, И.: Кислород. In : 13 текстов, написанных осенью. Москва : Время, 2005.
- ГРИШКОВЕЦ, Е.: Зима. Все пьесы. Москва : Эксмо, 2008.
- ГРОМОВА, М. И.: Русская драматургия конца XX-начала XXI века. Москва : Флинта; Наука, 2005.
- ГРОМОВА, М. И.: Русская современная драматургия. Москва : Флинта; Наука, 1999.
- ДАВЫДОВА, М.: Проверено. Мины есть. In : Известия, 11 ноября 2002.
- ДАНИЛОВ, С. С.: Русский драматический театр XIX века. Том I. Ленинград-Москва : Искусство, 1957.
- ДРАГУНСКАЯ, К.: Ощущение бороды, 2001 [online: <http://www.wah.chat.ru/dragunskaya/boroda.htm>]
- ДЬЯКОВА, Е.: Все это уже взорвалось. Внутри. In : Новая газета, 11 ноября 2002.
- ЗИНЦОВ, О.: Терроризму – НЕТ. In : Ведомости, 11 ноября 2002.
- КАМЫКОВ, В.: 50 ведущих драматургов России. Литературная Россия, 24 июня 2005.
- КАРАСЬ, А.: Стильное зло. In : Российская газета, 11 ноября 2002.
- КИЧИН, В.: Николай Коляда о людях, зверях и драматургии. In : Российская газета, № 3750, 20 апреля 2005.
- КЛОЧКОВ, М.: Терроризм Пресняковых. Film.ru, 2006 [online: <http://www.film.ru/newsitem.asp?id=3527>]
- КОЛЯДА, Н.: Студент. In : Современная драматургия, № 2, 2001.
- КУРИЦЫН, В.: Ольга Мухина [online: <http://www.guelman.ru/slava/writers/muh.htm>]
- КУТЛОВСКАЯ, Е.: Быть человеком трудно, но интересно. Независимая, 2007 [http://www.ng.ru/saturday/2007-06-22/13\_prihodko.html]
- ЛЕЙДЕРМАН, Н. Л.: Драматургия Н. Коляды: Критический очерк. Екатеринбург : Калан, 1997.



- МАТАФОНОВА, Ю.: Василий Сигарев: „Я драматург, я рассказываю истории...“  
[online: <http://www.sobinform.ru/>]
- ПРЕСНЯКОВЫ, О. и В.: Терроризм. In : Братья Пресняковы. The Best : Пьесы. Москва : Эксмо, 2005.
- РАЙКИНА, М.: Василий Сигарев: „Шекспира тоже не люблю“. In : Московский комсомолец, 2002.
- РУДНЕВ, П.: В неравной борьбе с критикой. In : Независимая газета, 16 февраля 2000.
- РЫЧЛОВА, И.: Современная русская драма на чешских сценах. In : Веснік Беларускага дзяржаўнага ўніверсітэта, Русская и белорусская литература рубежа XX – XXI веков: В 2-х ч. Мн.: РИВШ, 2007. Ч.1. с. 233-248.
- СЕРЕБРЕННИКОВ, К.: Подтверждение мифа. In : Современная драматургия, № 2, 2003.
- СЕРЕБРЕННИКОВ, К.: Терроризм – постановка [online: <http://www.youtube.com/watch?v=k178LkB2vec>]
- СИГАРЕВ, В.: Пластлин, [online: <http://sigarev.narod.ru/doc/plastilin.htm>]
- СИГАРЕВ, В.: Чёрное молоко, [online: <http://sigarev.narod.ru/doc/cmoloko.htm>]
- СОКОЛЯНСКИЙ, Е. In: Современная драматургия, № 6, 1989.
- СОЛНЦЕВА, А.: Терроризм бытовой, обыкновенный. Москва : Время, 11 ноября 2002.
- СТАРИКОВА, К.: Николай Коляда: О Курице и о своём счастье, 1 мая 2006 [online: <http://kolyada.ur.ru/news/2006/05/nikolay-kolyada-o-kuritse-i-o-svoem-schaste/>]
- THEATRE.RU [online: <http://www.theatre.ru/drama/muhina/>]
- ШИМАДИНА, М.: Терроризм пришел во МХАТ. In : Коммерсант, 12 ноября 2002.

**Bibliografie ve slovenském jazyce:**

- FEKETE, V.: Kol'ada, dnešný Čechov? In : Podoby soudobého evropského dramatu, Brno: Masarykova Univerzita, 2001.
- KRÁKOVÁ, D.: Divadlo môže nielen baviť, ale aj ukazovať drsnú súčasnosť. In : Deník SME, roč. 12, č.150, 2004.
- MUCHINOVÁ, O.: Letí. Přel. Romana Maliti. In : Ruská dráma, Divadelní ústav: Edice Nová dráma/New Drama, 2008.

## PŘÍLOHY

**Časová kniha** Příklad: Jan Světlý, hrají: Václav Hudebník, Jiří Dvořák, Karel Dolejší, Vladimír Štěrba, Jan Světlý, Petr Štefák, dramaturgie: Irena Sedláčková, kostýmy: Zuzana Štefánková, režie: Jan Anselm Pálský, premiéra: 14. 10. 2004 v Divadle Komedie

**Časová kniha** Příklad: Tereza Křtíková, hrají: Anna Dubníková, Martina Štěrbová, Klára Štěpánková, Pavlína Štefánková, Richard Fiala, Václav Jiráček, Pavel Šmolík a Josef Wimmer, scéna: Irena Sedláčková, dramaturgie: Dan Pšihýl, kostýmy: Martina Štefánková, premiéra: Klára Štěpánková, Zuzana Kallajová, režie: Marian Aušler, premiéra: 14. 10. 2004 v Divadle Komedie

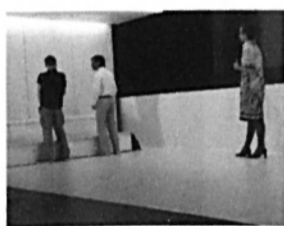
**Časová kniha** Příklad: Tereza Křtíková, hrají: Marek Němec, Miroslav Váňa, Miroslav Hájek, Lucie Nejšta, Kryštof Kinský, Zuzana Sedláčková, Petr Jiráček a další, scéna: Lukáš Kuchálek, kostýmy: Jan Světlý, premiéra: Ondřej Švandrlík, dramaturgie: Miroslav Kinský, premiéra: 14. 10. 2004 v Divadle Komedie, studium: Ústí nad Labem, 14. 10. 2004 v Divadle Komedie 11. a. 2006

**Časová kniha** Příklad: Tereza Křtíková, hrají: Anna Dubníková, Martina Štěrbová, Klára Štěpánková, Pavlína Štefánková, Pavel Šmolík a další, dramaturgie: Dan Pšihýl, režie: Peter Čapka, premiéra: 11. 11. 2004 v Divadle Komedie

**Časová kniha** Příklad: Dana Ulřichová, hrají: Martina Vělková, Karel Štěpán, Aleš Pálský, Miroslav Štěpán, Blanka Štefánková, Pavel Šmolík, Petr Jiráček, Kateřina Hájeková a další, scéna: Jitka Růžičková, kostýmy: Jan Lábala, dramaturgie: Dana Ulřichová, režie: Karel Štěpán, 11. a. 2006 v Divadle Komedie

**Příloha č. 1**

**Táňa, Táňa.** Překlad: Leoš Suchařípa, hrají: Zuzana Bydžovská, Jiří Ornest, Karel Dobrý, Eva Holubová, Theodora Remundová, Leoš Suchařípa, Petr Štefek, dramaturgie: Ivana Slámová, scéna: Tomáš Rusín, kostýmy: Zuzana Štefunková, režie: Jan Antonín Pitínský. Premiéra: 28. 5. 1997 v Divadle Na zábradlí.



**Plastelína.** Překlad: Tereza Krčálová, hrají: Anna Bubníková, Martina Sluková, Klára Štěpánková, Pavlína Štorková, Richard Fiala, Václav Jiráček, Pavol Smolárik a Josef Wiesner, scéna: Hana Roubíčková, dramaturgie: Dan Příbyl, kostýmy: Martyna Dworakowska, produkce: Klára Doubravová, Zuzana Kulifajová, režie: Marián Amsler. Premiéra: 26. 5. 2004 v Divadle Disk.



**Hrát oběť.** Překlad: Tereza Krčálová, hrají: Marek Němec, Marta Vítů, Matuš Bukovčan, Leoš Noha, Kryštof Rímský, Zuzana Onufráková, Jan Jankovský a další, scéna: Lukáš Kuchinka, kostýmy: Jana Smetanová, hudba: Ondřej Švandrlík, dramaturgie: Marta Kinská, režie: Natália Deáková. Premiéra: 14. 10. 2004 v Činoherním studiu Ústí nad Labem (hostování v Divadle Komedie: 22. 3. 2006).



**Kyslík.** Překlad: Tereza Krčálová, hrají: Anna Bubníková, Martina Sluková, Klára Štěpánková, Pavlína Štorková, Pavol Smolárik a další, dramaturgie: Daniel Příbyl, režie: Peter Chmela. Premiéra: 11. 11. 2004 v Divadle Disk.



**Černé mléko.** Překlad: Daria Ullrichová, hrají: Martina Válková, Richard Krajčo, Alexej Pyško, Jitka Smutná, Blanka Bohdanová, Pavel Landovský, Petr Motloch, Kateřina Burianová a další, scéna: Jaroslav Bönisch, kostýmy: Jan Tobola, dramaturgie: Daria Ullrichová, režie: Jan Kačer. Premiéra: 13. a 16. 11. 2004 v Divadle Kolowrat.



**Pocítění vousů.** Překlad: Tereza Krčálová, hrají: Klára Štěpánková, Matija Solce, Pavlína Štorková, Anna Bubníková, Josef Wiesner, Pavol Smolárik a další, dramaturgie: Martina Musilová, scéna: Matěj Němeček, kostýmy: Magdalena Prousková, hudba: Marjan Stojilković, dramaturgie: Martina Musilová, produkce: Šárka Maršíková, Eliška Vinařová, režie: Alžběta Tichoňová. Premiéra: 22. 1. 2005 v Divadle Disk.



**Letí.** Překlad: Anna Bubníková a Romana Maliti ve spolupráci s Danielem Příbylem, hrají: Richard Fiala, Josef Wiesner, Pavlína Štorková, Klára Štěpánková, Václav Jiráček, Pavol Smolárik, Jana Kovalčíková a Martina Sl'úková, dramaturgie: Marie Špalová, kostýmy: Marija Havran, zvuk: Jiří Ulrich, Marek Hapšl, hudba: Norbi Kovács, produkce: Lenka Stárková, Alexandra Poláková, režie: Marián Amsler. Premiéra: 8. 10. 2005 v Dejvickém divadle.



**Terorismus.** Překlad: Tereza Krčálová, hrají: Jan Holík, Henrieta Hornáčková, Jan Horák, Barbora Janatová, Jiří Panter, Vojtěch Štulc a další, scéna: Michal Syrový, kostýmy: Ivana Kanhäuserová, hudba: Vladimír Franz, dramaturgie: Tereza Dobiášová, pohybová spolupráce: Martin Páček, produkce: Dominika Podolská a Tomáš Novotný, korepetice: Dominik Renč, režie: Peter Chmela. Premiéra: 3. 12. 2005 v Divadle Disk.



**Šlepice.** Překlad: Gabriela Palyová, hrají: Klára Cibulková, Kristýna Frejová, Eva Leimbergerová, Milan Kačmarčík, Robert Jaškóv, jazyková spolupráce: Jekatěrina Malinkina, scéna a kostýmy: Adam Pitra, dramaturgie: Martina Kinská, zvuk: Adam Špínka, produkce: Hana Štulcová, režie: Sergej Fedotov. Premiéra: 4. a 6. 3. 2006 ve Švandově divadle na Smíchově.



**Чёрное молоко.** Hrají: Алла Каравацкая, Иван Шибанов a další, scéna: Елена Качалаева, hudba: Юрий Приалкин, režie: Сергей Яшин a Евгения Кемарска. Moskevské divadlo N. V. Gogola (hostování v Divadle ABC: 2. 2. 2007).



**Zima.** Překlad: Martina Veberová, hrají: Vladimíra Striežencová, Lukáš Král, Tomáš Kobr, scéna: Karel Špindler, kostýmy: Magdaléna Dvořáková, hudba: Zdeněk Král, choreografie: Dora Hořtová, světla a zvuk: Tomáš Lohin, režie: Alexandr Minajev. Premiéra: 20. 12. 2007 v Divadle Na Prádle.

**Zima.** Překlad: Ol'ga Ruppeldtová-Andrášová, hrají: Marián Miezga, Lukáš Latinák, Zita Furková, scéna a kostýmy: Erika Gadus, hudba: Andreás Monori, světla: Michal Vajdička, dramaturgie: Peter Pavlac, režie: József Czajlík. Premiéra: 18. 3. 2008 v Divadle Astorka Korzo'90 (hostování ve Švandově divadle: 18. a 19. 4. 2008).



**Polonéza Ogiňského.** Překlad: Gabriela Albrechtová-Palyová, hrají: Gabriela Pyšná, Ladislav Hampl, Josef Polášek, Natália Drabiščáková, Leoš Noha, Vladimír Marek, Ivan Voříšek, jazyková spolupráce: Ekaterina Bartáková, dramaturgie: Ivana Slámová, Jana Slouková, scéna: Nikola Tempír, kostýmy: Radka Vyplašilová, režie: Jan Frič. Premiéra: 15. 10. 2008 v Divadle Na zábradlí.

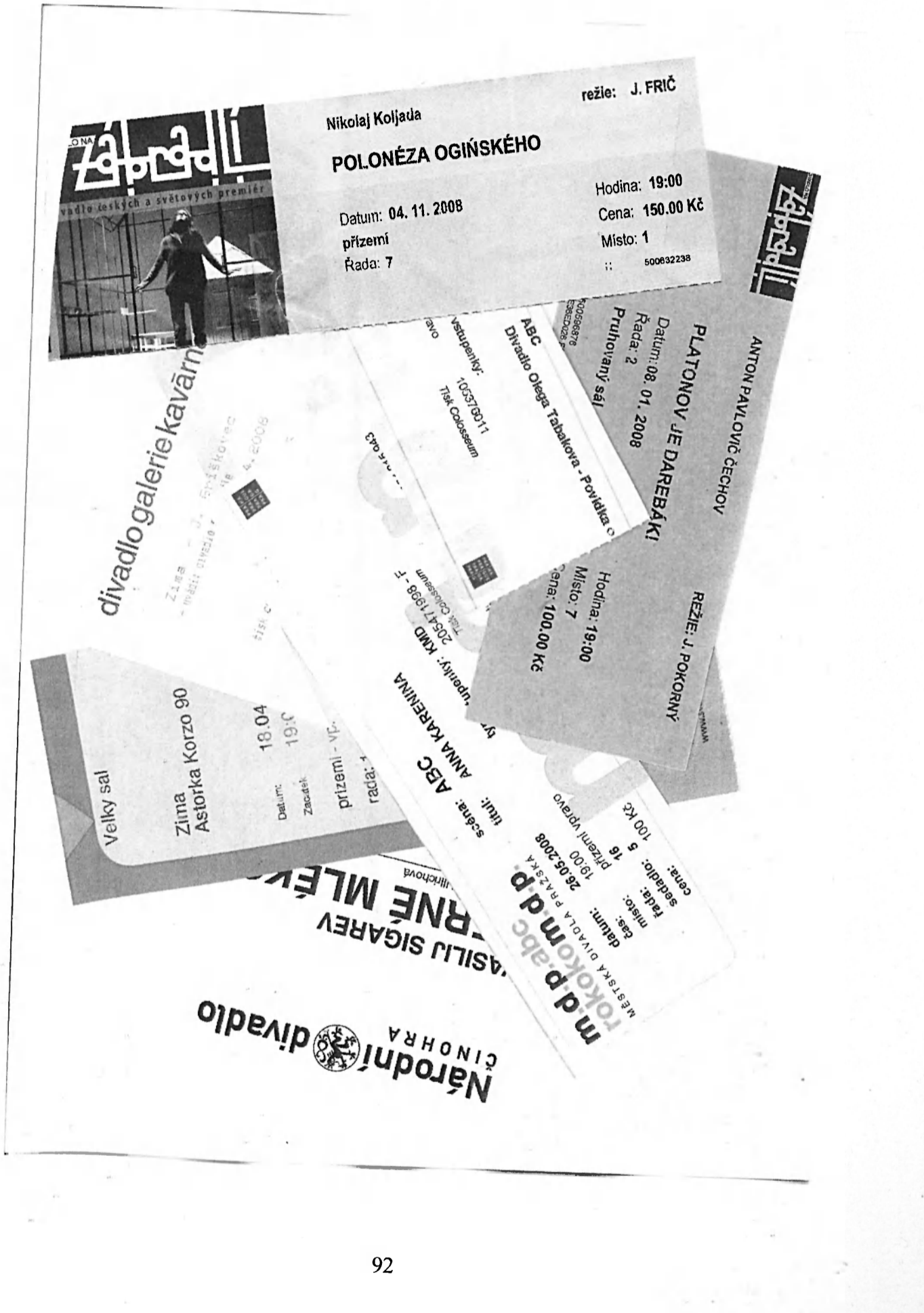
**Příloha č. 2**

**50 ВЕДУЩИХ ДРАМАТУРГОВ РОССИИ (Калмыков, 2005)**

1. ГРИШКОВЕЦ Евгений (Калининград)
2. КОЛЯДА Николай (Екатеринбург)
3. УГАРОВ Михаил
4. СИГАРЕВ Василий (Екатеринбург)
5. ВЫРЫПАЕВ Иван (Иркутск)
6. САДУР Нина
7. КАЗАНЦЕВ Алексей
8. ДРАГУНСКАЯ Ксения
9. РАДЗИНСКИЙ Эдвард
10. ПЕТРУШЕВСКАЯ Людмила
11. АРХИПОВ Александр
12. ИСАЕВА Елена
13. МАКСИМОВ Андрей
14. ДУРНЕНКОВЫ, братья (Тольятти)
15. КУРОЧКИН Максим
16. РОЗОВСКИЙ Марк
17. МУХИНА Ольга
18. ПРЕСНЯКОВЫ, братья (Екатеринбург)
19. САДУР Екатерина
20. БОГАЕВ Олег (Екатеринбург)
21. ЖЕРЕБЦОВ Владимир (Стерлитамак)
22. ГЛАДИЛИН Пётр
23. ГУРКИН Владимир
24. ГАЛИН Александр
25. МЕРЕЖКО Виктор
26. ЗОРИН Леонид
27. ПОЛЯКОВ Юрий
28. ПТУШКИНА Надежда
29. РОЩИН Михаил
30. СЛАВКИН Виктор
31. АРБАТОВА Мария
32. МОСКВИНА Татьяна (Санкт-Петербург)
33. МИРОШНИЧЕНКО Николай
34. ПРИВАЛОВ Данила
35. ЛИПСКЕРОВ Дмитрий
36. КОРОВКИН Александр
37. ГРЕМИНА Елена
38. ЗАБАЛУЕВ Алексей
39. ЗЕНЗИНОВ Владимир
40. ГЕЛЬМАН Александр
41. СОЛНЦЕВ Роман (Красноярск)
42. АФАНАСЬЕВ Иннокентий
43. ПОЯРКОВ Алексей
44. СЛАПОВСКИЙ Алексей
45. БЕЛЕЦКИЙ Родион
46. ДЬЯЧЕНКО Анатолий
47. ЯРЁМЕНКО-ТОЛСТОЙ Владимир (Москва — Вена)
48. ЛЕВАНОВ Вадим (Тольятти)
49. ГУРЬЯНОВ Данила (Саранск)
50. СКВОРЦОВ Константин



Příloha č. 3







Činoherní studio Ústí nad Labem

Oleg a Vladimír Presňakov  
**HRÁT OBĚT**

AFATICKÁ KRIMI ZE SOUČASNÉHO RUSKA

**hraje:** Jan Janovský, Marek Němec, Marta Vít, Matúš Bukovčan, Kryštof Rímský, Leoš Noha, Zuzana Dnufráková, Nataša Gáčová, Irena Kristeková, Michal Kern, František Marek

**překlad:** Tereza Krčálová; **scéna:** Lukáš Kuchinka; **kostýmy:** Jana Smetanová; **hudba:** Ondřej Svandrlík; **dramaturgie:** Martina Kinská; **režie:** Natálie Deáková



Valje je kluk v bajabalce a postavičkami ze South Parku. Při kriminalistických rekonstrukcích předvádí oběť, nejčastěji oběť vraždy. A možná se oběť i sám postupně stává... Zcela jistě se divá vrahům do očí, usmívá se a má nezdravý humor. A záhod splachuje jen napůl a bydlí u rodičů. A vyhodil ho kdys z univerzity. A jí hůlkami, protože se mu nechce mýt nádobí. A záměrně si zapomíná písevky a nechce mít děti... V panoramátka podivných kreatur je možná tím nejnormálnějším, protože on da všeho víd, jemu ta všechno dává smysl... Kdo je v puzzle situaci pachatelem a kdo skutečnou oběť?

**st 22. března 2006 v 19.30 h**

2002 DIVADLO KOMEDIE 2006 Jungmannova 1, 110 00 Praha 1, pokladna otevřena: ve všední dny 12.00 - 19.30 h, so, ne 2 h před začátkem představení, rezervace: na tel: 224 222 734, e-mail: rezervace@prakomdiv.cz, www.prakomdiv.cz  
Činnost divadla podporuje hlavní město Praha  
provozovatelem divadla Komedie je Pražské komorní divadlo s.r.o.



PRÁHA  
PRAIGUE  
PRAHA  
PRAIG

POD ZÁŠTITOU  
GUBERNÁTORKY SANKT PĚTĚRBURGU VALENTINY I. MATVIJENKO  
A PRIMÁTORA HLAVNÍHO MĚSTA PRAHY PAVLA BĚMA

**PETĚRBUROGSKÁ  
DIVADELNÍ SEZÓNA V PRAZE**

ПЕТЕРБУРГСКИЙ ТЕАТРАЛЬНЫЙ СЕЗОН В ПРАГЕ



5. - 9. LISTOPADU 2007 VE ŠVANDOVĚ DIVADLE

GENERÁLNÍ SPONZOR:



SPONZOR:



Nikolaj Koljada  
**SLEPICE**  
Курица

ŠVANDOVO DIVADLO NA SMÍCHOVĚ

Překlad **Gabriela Albrechtová**  
Dramaturgie **Ivana Slámová**  
**Jana Slouková**  
Scéna **Nikola Tempír**  
Kostýmy **Radka Vyplašilová**  
Režie **Jan Fric**

Nikolaj Koljada  
**Polonéza Ogiňského**  
Indiánská ukolébavka

**OSOBY A OBSAZENÍ**

Táňa	Gabriela Pyšná
Dima	Ladislav Hampel
Ivan, neb. ....	Josef Polášek
Ludmila, neb. „Mila“ .....	Natália Drabišáková
Sergej, neb. „Svejtan“ .....	Leoš Noha
Dejvid	Vladimír Marek
Houser	Ivan Voříšek

Úvodní slovo	na Švarcová
Požární zpěv	Pepina Ráindlová



*„K moci se vlastně dostalo spolčení,  
zjednodušené řečeno,  
kágebaku s maňáky.“*  
Václav Havel,  
Lidové noviny, 18. března 2008



Bratři Presňakovové

# TERORISMUS

Česká premiéra 3. prosince 2005 v divadle DISK

Divadlo DISK, Karlova 26, Praha 1, tel.: 221 111 086, [www.divadlodisk.cz](http://www.divadlodisk.cz)

RISMUS TERORISMUS TERORISMUS TERORISMUS TERORISMUS TERORISMUS TERORISMUS