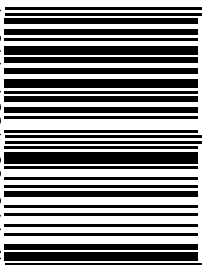


Současný divadelní
text mezi dramatickými
a postdramatickými
tendencemi

Horizonty
evropského
dramatu

Zuzana Augustová
Jan Jiřík
Daniela Jobertová
(eds.)

ISBN 978-80-7331-410-1



9 788073 314101 >

- 007 Daniela Jobertová: Slovo úvodem...
- 011 Zuzana Augustová: Změna paradigmatu
v německojazyčném divadle a dramatu
- 055 Martina Schlegelová: Síla dramatiků ve Velké Británii
- 091 Vít Pokorný: České drama po roce 2000
- 123 Jan Jiřík: Z Polska do Polska:
Tendence a podoby polského psaní pro divadlo
- 155 Marcela Magdová: (R)evoluce v současném
ruskojazyčném divadle a dramatu
- 197 Kateřina Bohadlová: Život, nebo smrt
současného italského divadelního textu?
- 233 Davide Carnevali: Is there a postdramatic drama?:
(about *fable* and representation of the world)
- 243 Teresa Kovacs: Elfriede Jelinek
and Ewald Palmeshofer *in between*
- 263 Piotr Olkusz: The forgotten art of interpretation?
- 275 Lenka Jungmannová: "New (Czech) drama"
and postdramatic theatre
- 285 Patrice Pavis: Theorising New Writing in its *mise en*
scène: the example of Joël Pommerat
- 313 Profily autorů
- 321 Summary
- 325 Jmenný rejstřík

(R)evoluce v současném ruskojazyčném
divadle a dramatu

Marcela Magdová

Úvod

„Ruské divadlo bylo vždy především divadlem současné dramatiky“,⁰¹ napsal v roce 1996 v časopise *Драматург* (Dramatik) publicista, dramatik a zejména mentor nastupující umělecké generace Alexej Kazancev. Když zvážíme, že inscenování dramatických novinek bylo v sovětském Rusku důležitým trendem minimálně od 60. let 20. století, nemýlil se. Rusko v epoše pozdního socialismu nebylo zemí, v níž by v centru zájmu stála literatura, výtvarné umění či hudba, ale divadlo. Zvláště v provinciích se formoval život vzdělaných lidí právě v prostředí divadla. Divadlo sloužilo jako ideologický nástroj určující systém hodnot, vkus i světonázor. K tomuto účelu fungovala jako homogenní celek centrální divadelní síť opečovávaná Svazem divadelních činitelů⁰² a skrytě řízená stranickou nomenklaturou. Jejich zájmem bylo sytit „trh“ dramatickými novinkami a nenásilně, avšak zásadně, ovlivňovat veřejné mínění. Ne všichni autoři, kteří se hráli na výsluní pozornosti, však byli oddaní státní ideologii. Vyprofilovalo se mezi nimi několik, kteří se snažili skrytými náznaky a v podtextu zachytit společenskou atmosféru totalitního politického systému.⁰³

Povolání: dramatik

Postavení i těchto dramatiků bylo ovšem ve společnosti více než elitní, jelikož dokázali svá opoziční stanoviska do děl zakódovat tak mistrně, že zůstala nepoučenému divákovi a zejména cenzorům skryta. Hry psali na zakázku divadelních domů. Z honoráře vyplaceného za jednu hru sovětským ministerstvem kultury či Svazem divadelních činitelů mohli žít celý rok. Nové hry, kterých vznikaly ročně stovky, byly tištěny a rozmnožovány v ohromném nákladu. Informace o nich podávaly speciální bulletiny s anotacemi, jež vydávala a rozesílala Všesvazová agentura pro autorská práva⁰⁴ do všech divadel v zemi.⁰⁵ Přesto nebylo možné inscenovat všech-

01 Alexej Kazancev. „Ljubimovka“. *Dramaturg*. 1996, roč. 1, č. 1, s. 16.

02 СТД – Союз театральных деятелей existující od roku 1877.

03 Alexej Arbuzov (1908–1986), Viktor Rozov (1913–2004), Alexandr Volodin (1919–2001) a hlavně Alexandr Vampilov (1937–1972) a v rané tvorbě i Ludmila Petruševská (1938).

04 ВААП – Всесоюзное агентство по авторским правам existovalo od roku 1973 do roku 1991 jako společenská organizace zajišťující autorská práva v SSSR. Vznikla v souvislosti s připojením SSSR k celosvětové konvenci o autorských právech ve znění Ženevské redakce z roku 1952.

05 Olja Petrušanskaja. „Pjat voprosov, četyre s polovinoj otveta“. *Sovremennaja dramaturgija*. 2005, č. 4, s. 2.

ny nové texty, třebaže každé divadlo mělo povinnost uvést za sezónu alespoň dvě současné domácí hry.

Krom honoráře dostával dramatik z každé reprízy svého textu čtyři procenta z tržby, o něž se nemusel obávat. Finanční stránku věci opět zajišťovala Všesvazová agentura pro autorská práva. Populární autoři byli tedy na sovětské poměry velmi majetní lidé. Zisk jim přinášely i tištěné sborníky a publikování jejich her v časopisech, nemluvě o filmových a televizních adaptacích. Mladí perspektivní autoři byli pravidelně zváni na semináře, jež se pořádaly v nejlepších lázeňských městech země a kde jim zkušenější kolegové předávali své poznatky. Za tento luxusní život však museli platit bojem s cenzurou a respektováním ideologických stanovisek režimu.⁰⁶

Rozpadem Sovětského svazu došlo k razantní proměně postavení divadla ve společnosti a především ke ztrátě elitní pozice současného textu v rámci divadelní dramaturgie. Prvním impulzem těchto změn byl zákon z 1. ledna 1987, který fakticky zrušil cenzurní dohled nad divadelním provozem. Profesionálním ruským divadelním režisérům a hereckým souborům poskytl dlouho očekávanou uměleckou a ekonomickou nezávislost. Společně s rozpadem Sovětského svazu nastal rozklad hodnotového a ideového systému. Vyčerpala se ideologie, ale vymizel i konflikt s oficiální politikou strany, zmizela potřeba revoltovat, bojovat, vymezovat se vůči ní. Nutně muselo dojít k revizi témat, žánrů i vlastní podoby divadla. Společnost se rozdrobila na mnoho autonomních nezávislých sfér. „Život lidí se na začátku 90. let změnil tak radikálně jako po revoluci v roce 1917. Naštěstí bylo méně krve. Naneštěstí se to bez ní neobešlo,“⁰⁷ charakterizuje postsovětský svět režisér a někdejší umělecký šéf divadla ПРАКТИКА (Praktika) Eduard Bojakov. Státní subvence, na nichž byla většina divadel závislá, klesly na začátku 90. let o tři čtvrtiny a zbytek dotací ještě snížila inflace.⁰⁸ Zvýšení cen vstupného způsobilo, že si řada diváků návštěvu divadla nemohla dovolit, navíc započal masivní nástup televizní zábavy, která byla pro běžné lidi mnohem dostupnější. Nastala výrazná divácká krize. Mnoho divadelních umělců emigrovalo a řada proslulých souborů se vydala na zahraniční turné, ve snaze vydělat si tvrdou měnu. Nové pořádky také zapříčinily

06 Více viz: *Tamtéž*, s. 2.

07 Eduard Bojakov. „Dlja menja novaja drama svjazana s pravdoj“. *Sovremennaja dramaturgija*. 2006, č. 1, s. 175.

08 Oscar G. Brockett. *Dějiny divadla*. Přeložil Milan Lukeš. Praha: Lidové noviny - Divadelní ústav, 1999, s. 684.

aktivní komercializaci a bulvarizaci divadla spojenou se soukromým podnikáním.⁰⁹ V této době zanikla i většina studiových divadel, která dávala v 80. letech prostor mladým divadelníkům. Někteří opustili Rusko, jako tomu bylo v případě souboru Děrevo. Přesto počet divadel neklesl, ba právě naopak v souvislosti s divadelním podnikáním se ještě zvýšil.¹⁰ Soukromá divadla se zaměřila na masy, programům vládla muzikálová produkce, místo tradičních inscenací se vyrojily „akce“ či jednorázové projekty, jejichž cílem byl často pouze zisk.

Autoři začali slovo hra či drama nahrazovat označením text, kompozice či skladba.

„Ještě nedávno byla divadla v Moskvě plná, dnes jsou sály prázdné, je velký nedostatek současných her a příčiny je třeba hledat v tom, co se děje v zemi – politická nestabilita. Sedm desetiletí žilo divadlo v lůně oficiální kultury za podpory státu, nyní nastupuje komerce. Začíná nová epocha poznamenaná masovou kulturou. Lidé se chtějí bavit [...] Divadlo ztrácí smysl. Neví, jak vystihnout současnost. Skomírá mezi politikou, komercí a zvyky. Zabývá se antikomunistickým undergroundem, ale ten už není aktuální,“¹¹ napsal v roce 1992 publicista Vladimír Vulf. Narážel tak na hry s politickou, dříve tabuizovanou tematikou (např. pracovní tábory GULAG, některé méně známé události Říjnové revoluce či občanské války), které nemohly být v předcházejícím období uvedeny. Ve většině repertoárových ruských divadel však i v 90. letech převládala klasika, v níž tvůrci pietně zachovávali dávno překonané inscenační tradice a konvence.

Cesta k postmoderně

O současné drama nejevili po rozpadu Sovětského svazu zájem ani etablovaní režiséři, mezi nimiž se prakticky nevyskytovali umělci mladší čtyřiceti či spíše padesáti let. Významné posty ve Svazu divadelních činitelů

09 První soukromý divadelní podnik se objevil ještě v SSSR. V roce 1989 režisér Leonid Truškin vytvořil vlastní skupinu, kterou v rámci tradice nazval Teatr Antona Čechova. S tímto spolkem začal jako první provozovat divadlo „na prodej“, což v ruských podmínkách znamená, obdobně jako v jiných zemích, že úspěch inscenace určuje plná pokladna, nikoli dobrá kritika. Podle: Marina Davydova. *Konec teatralnoj epochi*. Moskva: Zolotaja Maska, 2015, s. 35.

10 Naděžda Lindovská. „Desať roků po...: (Správa o ruskom divadle)“. *Slovenské divadlo*. 1995, roč. 43, č. 3, s. 254.

11 Vladimír Vulf. „Teatr ili komercija“. *Teatr*. 1992, č. 1, s. 34.

byly i nadále obsazeny, podobně jako místa vedoucích literárních oddělení divadel,¹² osvědčenými „kádry“. Režijní tendence diktovali Mark Zacharov (1933), Oleg Tabakov (1935), Roman Viktuk (1936), Lev Dodin (1944), Petr Fomenko (1932–2012) či Valerij Fokin (1946), přičemž nejmladšímu z nich – Valeriji Fokinovi – bylo v roce 1990 čtyřicet čtyři let. Jejich inscenace nebyly „propadáky“, ba naopak, ale aktuální dramatikou bychom mezi nimi nenašli. Také v anketě časopisu *Театральная жизнь* (Divadelní život) v roce 1994 na dotaz „Jaké hry chcete inscenovat?“ uvedli téměř všichni známí režiséři Čechova, Gogola, Dostojevského, Brechta, ale ani jednoho současného dramatika.¹³ Tehdy čtyřicetiletý režisér Konstantin Rajkin (1950) na počátku devadesátých let na otázku „Myslíte si, že současná dramatika neexistuje?“ odpověděl: „Ruská? Existuje, ale mně se víc líbí Shakespeare, Rostand, Molière. Ostrovského dokonce nemusíme ani aktualizovat, všechno je nyní takové, jak tehdy napsal.“¹⁴

Světlou výjimkou, pokud jde o inscenování nové ruské dramatiky v 90. letech, byla režisérka Galina Volček (1933), která v divadle *Современник* (Současník) uváděla po celou dekádu novinky především od Alexandra Galina (1947) a Nikolaje Koljady (1957).¹⁵ Koljada je obecně považován za nejúspěšnějšího divadelního autora 90. let v Rusku. Jeho sociální dramata navazují na původní žánr literárního undergroundu, tzv. černuchu, která vznikla jako odmítavá reakce na oficiální sovětskou literaturu, jež přinášela idealizovaný obraz světa. Černuchou je především míněna naturalistická groteska často s destruktivním koncem.

Z literárního undergroundu vzešla též ruská divadelní postmoderna, jejíž kořeny můžeme vystopovat v druhé polovině osmdesátých let, a to především v tragédii o pěti dějstvích *Valpuržina noc aneb Komturovy kroky* (Вальпургиева ночь или Шаги Командора, 1985)¹⁶ Benedikta Jerofejeva

12 ЗАВЛИТ - заведующий литературной частью театра - funkce která částečně supluje chybějícího dramaturga, neúčastní se ovšem tvůrčího procesu, jako je tomu v naší divadelní kultuře.

13 Margarita I. Gromova. *Russkaja dramaturgija konca XX - načala XXI veka*. Moskva: Flinta - Nauka, 2009, s. 226.

14 Vladimir Zabalujev. „Novaja drama: Rossijskij kontekst“. *Sovremennaja dramaturgija*. 2003, č. 3, s. 164.

15 Tuto éru v *Sovremenniku* otevřela premiéra Koljadovy apokalyptické tragikomedie *Murlin Murlu* v roce 1990.

16 Viz: Benedikt Jerofejev. „Valpuržina noc aneb Komturovy kroky: (Tragédie o pěti dějstvích)“. Přeložila Ivana Ryčlová. *Svět a divadlo*. 1991, roč. 2, č. 7, s. 65-114.

(1938–1990). Autor v ní na pozadí psychiatrické léčebny stvořil apokalyptické podobenství společenské situace SSSR v době perestrojky. Současně zde odkazuje na germánskou mytologii, oslavu svátku jara a probouzení přírody, navíc pracuje s juanovským mýtem, a to vše na ploše pravidelné, takřka klasicistní tragédie.

Dílem na pomezí travestie a kabaretu byl text Мужская зона (Mužská zóna) Ludmily Petruševské (1938) z roku 1994. Dění hry situuje autorka do antického amfiteátru, kde probíhá netradiční divadelní zkouška *Romea a Julie*, které se účastní Hitler, Lenin, Beethoven a Einstein. V této dramatické „mystifikaci“ experimentuje autorka s jazykem a spojuje žurnalistické fráze s klíše každodenního hovorového jazyka, slangem, žargonem, argotem a lokálními dialekty.

Snad nejznámějším reprezentantem ruské postmoderny v zahraničí je Vladimir Sorokin (1955). V roce 1994 publikoval hru s německým názvem *Hochzeitsreise*,¹⁷ v níž vytváří literární a historickou mystifikaci se znaky melodramatu. Sňatek dvou hlavních figur, Máši, jejíž matka byla majorem NKVD,¹⁸ a Günthera, jehož otec sloužil jako Oberführer v SS, představuje symbolické smíření ruského a německého národa. Hra končí koláží vzájemně významově nesouvisejících textů, reklamních sloganů, novinových titulků a politických hesel. Ty symbolizují chaos současné společnosti, v níž slovo postupně ztrácí význam. Literární mystifikaci, spočívající i v imitaci a destrukci jedné ze scén kanonického románu *Idiot*, se věnuje také další Sorokinova hra *Dostojevskij-trip* (Достоевский трип, 1997).¹⁹ Skupinka narkomanů čeká na příchod drogového dealera, omamnou látkou jim ovšem jsou texty spisovatelů světové literatury, jako jsou Genet, Sartre, Kafka, Tolstoj a další. Novinkou, s níž prodejce přichází, je pilulka Dostojevského, po jejímž požití se všichni ocitají uprostřed románu *Idiot*.

Postmoderní hry nebyly až na výjimky na domácích jevištích inscenovány, přesto měly zejména z formálního hlediska zásadní vliv na podobu dramatiky po roce 2000. Nastupující generace autorů znala tyto formální

17 Vladimir Sorokin. *Svatební cesta*. Český překlad Vlasty Smolákové je v elektronické podobě dostupný v agentuře DILIA.

18 Tj. Lidový komisariát vnitřních záležitostí.

19 Česká premiéra hry *Dostojevskij-trip* se uskutečnila v režii Miroslava Drábka v Rock Café v roce 2007 v překladu Jany Kleňhové. Překlad je v elektronické podobě dostupný v agentuře DILIA. Další český překlad pod stejným názvem opatřila Hana Drozdová a je v elektronické podobě k dispozici v agentuře Aura-Pont.

experimenty a právě pod jejich vlivem začala ve svých hrách stále více narušovat tradiční dramatické kategorie. Přesto je velmi ošemetné v tomto případě hovořit o postdramatických textech. Ruská divadelní a literární teorie je označuje za postmoderní a v rámci ruské tradice je vnímá jako marginální.

Ljubimovka

Revizi témat, žánrů i vlastní podoby divadla musela nutně provést nová generace dramatiků, která přišla s vlastními hrdiny a obrazem jiné reality. Novou estetiku a představbu trosek odcházejícího divadla nakonec iniciovala skupina dramatiků a divadelních kritiků v čele s Michaelem Roščinem (1933–2010), již zmíněným Alexejem Kazancevem (1945–2007), Viktorém Slavkinem (1935–2014) a Vladimírem Gurkinem (1951–2010), kteří v roce 1990 uspořádali první ročník dramatické soutěže Любимовка (Ljubimovka).²⁰ Ta získala svůj název od rodového panství, respektive letního sídla rodiny továrníka Alexejeva, otce K. S. Stanislavského, kde se zpočátku konala. Přehlídka se měla stát velkým svátkem „nového“ divadla. Měla nalézt a v náležitě formě, povětšinou scénického čtení, prezentovat nový ruskojazyčný divadelní text, který by se v ideálním případě stal součástí repertoáru některého z prestižních divadelních stánků. Každý rok se na festivalu představilo čtrnáct novinek vybraných ze stovek zaslaných textů. Nešlo o medaile ani finanční odměny, cílem dramatické soutěže byla dramaturgická práce na vítězném textu, do níž se mohl zapojit celý realizační tým, který většinou tvořili mladí nadšení herci a režiséři. Čtením ovšem práce na hře nekončila. Posoudit její kvality či upozornit na nedostatky mohli všichni přítomní v hledišti, široká i odborná veřejnost. Místo konání – idylický dům v přírodě – zároveň předurčovalo akci tomu, aby se stala tvůrčí laboratoří či praktickou školou, a to v období, kdy byla divadla lhostejná k novým tvůrcům, kteří mohli marně čekat u hlavního vchodu.²¹ O účasti na festivalu píše kritička Margarita I. Gromova takto:

„Na Ljubimovce se odehraje každý den první čtení, zkouška a někdy i hoto-
vá inscenace.²² Kaleidoskop autorů, divadelních her, herců, režisérů, hostů,

20 Později přejmenováno na Festival mladé dramatiky Ljubimovka.

21 Slavná stať „Novoe prostranstvo“ Alexeje Kazanceva, kde přirovnal situaci mladých současných dramatiků k čekání u „hlavního vchodu“.

22 Autorka míní scénické čtení.

pracovníků literární části MXT imeni Čechova, Teatra Massověta a jiných.
A všechny spojuje jedno slovo: divadlo.“²³

Za dobu svého působení vchovala soutěžní přehlídka mladou generaci dramatiků, tzv. „Děti Ljubimovky“. Odstartovala kariéru Michaila Ugarova (1956), současného guru moskevských divadelních experimentátorů, Jeleny Greminy (1956), která s Ugarovem úzce spolupracuje a spolu s ním umělecky zaštiťuje Teatr.doc, dále také Olgy Michajlové (1953) a dramatika Maxima Kuročkina (1970). Všichni jmenovaní převzali v roce 2000 otěže Ljubimovky a stali se jejími novými garanty. V důsledku rekonstrukce usedlosti musel festival několik let putovat po různých improvizovaných prostorách Podmoskevské oblasti, až nakonec v roce 2004 natrvalo zakotvil v experimentálním divadle Teatr.doc.

Svůj debut v rámci Ljubimovky zažila i další výrazná jména současného ruského divadla, jako jsou Vasilij Sigarev (1977), Olja Muchina (1970) či Ivan Vyrypajev (1974). Rok od roku přibývalo účastníků. Z původního „moskevského“ projektu, který se rozšířil i na další regiony Ruska, se stal prakticky „mezinárodní“ festival s účastí autorů z Estonska, Uzbekistánu, Ukrajiny, Běloruska a jiných zemí bývalého SSSR.

V současné době má Ljubimovka nové vedení, již několik let ji organizují její dřívější laureáti, dramatici Michail Durněnkov (1978), Jevgenij Kazačkov (1981) a divadelní kritička Anna Banasjukevič (1981). Jejich úkolem je i nadále vyhledávat novinky současné ruské dramatiky a prezentovat je. Podíváme-li se na dnešní pravidla festivalu, zjistíme, že si přehlídka uchovala podobu divadelní laboratoře a stejně tak trvá hledání nového, originálního ruskojazyčného dramatického textu:

„Chceme dát začínajícím autorům možnost nalézt svůj hlas a být slyšeni. Chceme, aby již na počátku umělecké dráhy získali možnost pracovat s profesionály a zkušenosti s reakcemi publika. [...] Věříme, že díky otevřenému dialogu a spoluúčasti všech umělců, nejen autorů a herců, posouváme hranice současného divadla.“²⁴

23 Margarita Ivanovna Gromova. „Ljubimovka“. *Dramaturg*. 1993, roč. 2, č. 1, s. 12.

24 Viz: Webový portál soutěže [online, cit. 9. 9. 2013]. Dostupné z: <http://lubimovka.ru/o-festivale>.