

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

**DIVADELNÍ FAKULTA**

Dramatická umění

Teorie a praxe divadelní tvorby

**DISERTAČNÍ PRÁCE**

**RUSKÉ „NOVÉ DRAMA“**

**OD SUBKULTURY K MAINSTREAMU**

**Mgr. Marcela Magdová**

Vedoucí práce: prof. MgA. Jan Vedral, Ph.D.

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

**THEATRE FACULTY**

Dramatic Arts

Theory and Practice of Theatrical Art

**DISSERTATION**

**RUSSIAN “NEW DRAMA”**

**FROM SUBCULTURE TO MAINSTREAM**

**Mgr. Marcela Magdová**

Dissertation supervisor: prof. MgA. Jan Vedral, Ph.D.

Reviewer of Dissertation:

Date of defence:

Assigned academical degree: Ph.D.

Prague, 2017

## **P r o h l á š e n í**

Prohlašuji, že jsem disertační práci na téma

Ruské „nové drama“ Od subkultury k mainstreamu

vypracoval(a) samostatně pod odborným vedením vedoucího práce a s použitím uvedené literatury a pramenů.

Praha, dne .....

.....

podpis diplomanta

## **Upozornění**

Využití a společenské uplatnění výsledků diplomové práce, nebo jakékoliv nakládání s nimi je možné pouze na základě licenční smlouvy tj. souhlasu autora a AMU v Praze.



## **Abstrakt**

Práce se zabývá současným ruskojazyčným psaním pro divadlo, přesněji jeho nejsilnější a také mimo domácí půdu nejznámější výsečí tzv. hnutím „nové drama“. Problematizuje použití samotného termínu. Nastiňuje historický vývoj ruského divadla a zejména dramatu posledních více než pětadvaceti let a s tím související události rozpadu SSSR a změnu společenského paradigmatu.

Popisuje vznik fenoménu „nové drama“, představuje jména, instituce, obecné tendence i jeho typologii. V další části se práce zaměřuje na tvorbu čtyř vybraných autorů hnutí: Olju Muchinu, Ivana Vyrpajeva, Michaila Durněnkova a Jaroslavu Pulinovič, jejichž díla zevrubně analyzuje. Rozobí díla čtyř zvolených autorů i kontext jeho vzniku potvrzuje počáteční tezi o postupném sblížení původního subkulturního jevu s mainstreamem. V závěru se práce snaží pojmenovat okolnosti, které vedly ke změně autorských strategií a tedy obecně k proměně subkultury v mainstream.

## **Abstract**

The work focuses on the current Russian-language theatre writing, more precisely on its strongest and best-known fraction known as the “New Drama” movement. It questions the usage of the term itself as well as it outlines the historical development of Russian theatre, of drama of last twenty-five years and related events of the collapse of the Soviet Union and reflects the change of social paradigm.

It describes the emergence of the phenomenon of "New Drama". It presents the names, institutions, general tendencies and its typology. In the second part, it puts emphasis on the production of four selected authors of the movement: Olya Mukhina, Ivan Vyrypayeva, Mikhail Durnyenkov and Yaroslava Pulinovich, whose works are analysed in detail. The analysis of the work of the four chosen authors and the context of its creation confirms the initial thesis of the gradual convergence of the original subcultural phenomenon with the mainstream. In conclusion, the thesis attempts to name the circumstances that led to the change of the authors' strategies and thus generally to the transformation of the mainstream subculture.

## **Poděkování:**

Ráda bych na tomto místě poděkovala svému školiteli, panu prof. Janu Vedralovi, Ph.D. za vedení mé disertační práce a všechen čas, který mně věnoval zejména při jejím dokončování.

Velký dík patří mým rodičům, díky kterým jsem se dostala do ruského prostředí, odkud celé téma mé práce vzešlo a bez jejichž podpory bych také tuto práci nikdy nedokončila.

Děkuji svým kolegům Anně Hejmové a Janu Jiříkovi za cenné komentáře a připomínky.

V neposlední řadě chci také poděkovat Martinu Macháčkovi za formální úpravu práce, ale hlavně za to, že je.

# OBSAH

<b>1. ÚVOD .....</b>	<b>11</b>
1.1. Motto .....	11
1.2. Cíle a metoda .....	12
1.3. Dosavadní stav bádání .....	15
<b>2. HISTORICKÉ MILNÍKY .....</b>	<b>19</b>
2.1. Sovětské kořeny.....	19
2.2. Rozklad sovětského divadelnictví .....	23
<b>3. ZROD FENOMÉNU „NOVÉ DRAMA“ .....</b>	<b>29</b>
3.1. 90. léta - cesta k postmoderně .....	29
3.2. Hledání nového divadelního jazyka .....	32
3.3. Festival Ljubimovka – nová generace dramatiků.....	34
3.4. Petrohradské aktivity .....	36
3.5. První jevištní realizace – Centrum dramatiky a režie.....	38
3.6. Semináře The Royal Court Theatre .....	39
3.7. Teatr.doc.....	41
3.8. Divadelní centrum Praktika .....	43
3.9. Dramatické soutěže.....	44
3.10. Festival Nové drama .....	46
3.11. Publikace, časopisy a kritická reflexe.....	47
<b>4. „NOVÉ DRAMA“ .....</b>	<b>50</b>
4.1. Termín hnutí „nové drama“ .....	50
4.2. Orientace „nového dramatu“ .....	51
4.3. Tendence „nového dramatu“.....	54
4.4. Typologie „nového dramatu“ .....	57
4.5. „Nové drama“ jako dokument .....	65
4.6. „Nové drama“ jako mainstream .....	69
<b>5. OLJA MUCHINA.....</b>	<b>74</b>
5.1. Osamělost jako dramatický fakt .....	74
5.2. Postmoderní imprese .....	79
5.3. Pokus o verbatim .....	81
5.4. Hra na zakázku .....	83



<b>6. IVAN VYRYPAJEV.....</b>	<b>90</b>
6.1. Postmoderní parafráze romantického dramatu.....	90
6.2. Biblické reminiscence.....	92
6.3. Tvůrčí rozkol .....	100
6.4. Buržoazní dramatik.....	102
<b>7. MICHAIL DURNĚNKOV .....</b>	<b>106</b>
7.1. Bratrský tandem z Toljatti .....	106
7.2. Reflexe hrdiny stojícího před existenciální volbou .....	110
7.3. Adaptace filmových a literárních předloh .....	116
7.4. Obraz války .....	118
<b>8. JAROSLAVA PULINVIČ .....</b>	<b>123</b>
8.1. Teenager jako věčný outsider v sociálním dramatu.....	123
8.2. Sbližování s repertoárovým divadlem, melodramatičnost .....	131
<b>9. ZÁVĚR .....</b>	<b>138</b>
<b>BIBLIOGRAFIE .....</b>	<b>141</b>
Prameny .....	141
Literatura .....	144
Periodika.....	147
<b>PŘÍLOHY .....</b>	<b>151</b>
Olja Muchina: Olympia (překlad) .....	151
Ivan Vyrypajev: Valentinův den (překlad).....	227
Jaroslava Pulinovič: Natašiny sny (překlad) .....	280

*„V dějinách divadla je obvyklé, že avantgardu pohlcuje mainstream, někdejší revolucionáři uzavírají oficiální sňatek s tou samou kreaturou, kterou ještě nedávno popisovali ve svých hrách.“*

Maxim Kuročkin

# 1. ÚVOD

## 1.1. Motto

Na počátku všeho byla má první cesta do Ruské federace. Do té doby jsem si neuměla představit, jak funguje v praxi jiná abeceda než ta naše. Neměla jsem ponětí, v jaké kondici je tamní divadlo, ani které výrazné osobnosti jej formují. Ruské divadlo pro mě představovali tvůrci z okruhu Moskevského uměleckého akademického divadla v čele s mýtizovaným K. S. Stanislavským a jeho následovníky. Právě MCHAT, byla první scéna, kterou jsem po příjezdu navštívila. Zájem o ruskou divadelní kulturu u mě vzbudily ale až studiové scény zaměřené na současné drama. Zásadní byla zejména diskuze po představení *Hodina osmnáct minut* v divadle Teatr.doc, kde za přítomnosti autora hodnotili herci společně s diváky text i jeho inscenaci. Jejich kolektivní snaha dobrat se objektivních skutečností a vášeň pro nové divadelní texty mě fascinovala a podnítila k vlastnímu výzkumu. Oblastí mého zájmu se proto stalo současné ruské divadlo a zejména jeho dramatické texty.

Mé bádání se profilovalo spolu s mými pobyty v Rusku, především v jeho metropoli. Návštěva divadel a několik osobností, které jsem zde poznala, pozvolna formovaly můj disertační výzkum. Bylo to především setkání s režisérem Viktorem Ryžakovem během mé stáže ve Škole při studiu MCHAT, který mě jako první uvedl do problematiky „nového dramatu“ a blíže seznámil s tvorbou Ivana Vyrypajeva. Teatroložka Olga Jegošina mi naopak dala mnoho podnětů ke studiu předchozích dekád sovětského divadla. I když se mé úvahy o budoucí podobě práce proměňovaly a s přibývajícím množstvím prostudovaných materiálů, jen narůstaly možnosti, jakým směrem výzkum vést, cestu nakonec vytyčily samy okolnosti.<sup>1</sup> Ze skupiny dramatiků, režisérů, herců, publicistů, manažerů, kritiků a do jisté míry i diváků, jež nese označení „nové drama“,<sup>2</sup> se v průběhu let vytvořila zdánlivě nezávislá subkultura. Dnes je spojena s několika festivaly, periodiky i divadelními scénami. Její aktivity pokrývají především Moskvu, tradiční kulturní centrum země, nezanedbatelná je i činnost v některých regionálních městech. Ruské „nové drama“ bylo už několikrát předmětem vědeckých

---

1 Současnou ruskojazyčnou dramatiku nelze ztotožnit se současnými hranicemi Ruské federace, ruský jazyk je hluboce zakořeněn v oblastech bývalého SSSR, v některých postsovětských republikách má stále dominantní postavení. Mladí ukrajinští a běloruští autoři, i když ovládají národní jazyk, dávají při psaní přednost ruštině. Situaci komplikují i četné migrace, rusky píše i mnoho autorů žijících mimo domov.

2 Termín „nové drama“ bude blíže vysvětlen v kapitole 4.

konferencí<sup>3</sup> i tématem magisterských a disertačních prací domácích institutů a univerzit.<sup>4</sup> Z tohoto hlediska bylo v ruské divadelní kultuře považováno za subkulturní jev, je ale možné především na základě textů pro divadlo, které vznikly v posledních několika letech, spekulovat o tom, že se „nové drama“ přibližuje ba dokonce ztotožňuje s mainstreamem.<sup>5</sup>

## 1.2. Cíle a metoda

Předmětem mého zájmu bude tedy současné ruskojazyčné psaní pro divadlo, přesněji jeho nejsilnější a také mimo domácí půdu nejznámější výšeč tzv. hnutí „новая драма“ („nové drama“). Poprvé se o přesně nespécifikované skupině začalo hovořit na konci devadesátých let minulého století, i když její aktivity můžeme zaznamenat již v přelomovém období těsně před rozpadem SSSR. Se vzrůstajícím sebevědomím postsovětské společnosti se zvyšovalo i postavení takových tvůrců, kteří na rozdíl od svých předchůdců mohli plně těžit z nové podoby a fungování ruského divadla.<sup>6</sup> Jejich počáteční snahy tomu sice neodpovídaly. Stát, města a další samosprávné jednotky je v rámci dotací zcela ignorovaly. Zájem o ně neprojevovali ani představitelé oficiálního umění ani většina odborné veřejnosti. Přesto se těmto tvůrcům podařilo na začátku nového tisíciletí svou pozici v rámci ruského divadelního prostředí upevnit. Nyní je důležité stanovit, do jaké míry se včlenila skupina dříve okrajových dramatiků do většinové kultury, proti které zpočátku vystupovala, nakolik začala „kolaborovat“ se středním proudem, pro který se dnes vžil pejorativní termín mainstream.

---

3 Pravidelně například v Samaře z iniciativy Taťany Žurčevy z Katedry ruské a zahraniční literatury Samarské univerzity: *Novejšaja drama rubeža XX – XXI vekov, problema avtora, receptivnyje strategii, slovar novejšej dramy, materialy naučno–praktičeskich seminarov: 26.-27. aprelja 2009, 14-16 maja 2010, nebo Novejšaja drama rubeža XX- XXI vekov problema geroja. Materialy IV. naučnovo praktičeskovo seminara 23.-24. aprelja 2011*, či v Moskvě, kde jsou pořádány historicko– filologickou fakultou Institutu Filologie a historie RGGU (историко-филологическим факультетом Института филологии и истории РГГУ) či pod patronací Margarity Gromové z Katedry ruské literatury 20. století z Moskevské státní pedagogické univerzity.

4 Především v rámci semináře Současná dramatika Světlany Novikové z Moskevské státní pedagogické univerzity, kterého se osobně účastní i dramatici, jejichž práce je předmětem jednotlivých setkání. Jedná se o M. Kuročkina, E. Isajeovou, K. Dragunskou, M. Ugarova, E. Greminu, I. Vyrpajeva, N. Koljadu a další.

5 Termín mainstream poprvé použil americký literární kritik William Dean Howells na přelomu 19. a 20. století, označil jím společenský jev, kdy se z okrajového uměleckého směru - realismu stal většinový. Mainstream označuje jakoukoli masovou tendenci, která je v kontrastu s alternativou, undergroundem, nemasivním elitním hnutím. Je vnímán jako bezzásadové přizpůsobení masmédiím. Vytváří typizované výrobky, které splňují očekávání konzumentů v případě umění recipientů. V souvislosti s divadlem se hovoří o těchto znacích: institucionalizace, zákony žánrů, pochopitelný syžet díla a systém hvězd. V této práci je mainstream chápán především prizmatem textu. Za mainstreamový pokládám text, který výrazně ztrácí subverzivní charakter.

6 Situace po 1. lednu 1987. Změna státní kulturní politiky a tím pádem systému státní podpory umění

Ke zhodnocení určité epochy, ať je předmětem našeho zájmu politikum, společnost či umění, je vždy vhodný dostatečný odstup. I přesto, že každá minuta se následně stává minulostí a v divadle tohle pravidlo platí jednoznačně, jsou historici ve svém ohlížení opatrní. Většina závěrů bývá posléze přehodnocena a ještě mnohokrát přepsána. Historii navíc nelze jednoznačně interpretovat, je vždy jedním z řešení, stejně jako inscenace je jedním z možných řešení divadelní hry. Mým úkolem je navíc prozkoumat nejen minulost, ale uvažovat nad současností. Rozdělím proto práci do dvou metodologicky odlišných částí.

Nejprve se pokusím nastínit historický vývoj ruského fenoménu „nové drama,“ představit jména, instituce, obecné tendence. Využiji k tomu všech dostupných pramenů, v mém případě především monografie, stati a studie v odborných periodikách, novinové články a internetové zdroje. Některé ze zmiňovaných inscenací jsem viděla při svých pravidelných návštěvách Moskvy. Využiji tedy i vlastní diváckou zkušenost. Sledovaný problém jsem záměrně časově neohraničila. Domnívám se, že v tomto případě nelze určit konkrétní dataci. Na jedné straně jej rámuje události spojené s rozpadem SSSR a tedy změnou společenského paradigmatu. Tyto události však mají své kořeny dávno před rokem 1991, bude tedy nutné prostudovat i divadelní dění během posledních dekad sovětské periody. Na druhé straně je „nové drama“ stále se rozvíjející živý organismus, s jehož změnami je třeba počítat. Má práce proto reflektuje i události zcela nedávné s vědomím, že výzkum nebyl uzavřen.

Ve druhé části se zaměřím na tvorbu čtyř vybraných autorů „nového dramatu“: Olju Muchinu (1970), Ivana Vyrypajeva (1974), Michaila Durněnkova (1978) a Jaroslavu Pulinovič (1987), jejichž díla podrobím zevrubné analýze. Právě na základě jejich autorských strategií chci vyvrátit či potvrdit hypotézu o sblížení „nového dramatu“ s mainstreamem. Z velkého množství dramatiků, které můžeme ztotožnit s novým dramatem, jsem vybrala ty, kteří jsou stále aktivní, jejich dílo je známé i mimo ruské území a vyjma jednoho (Michail Durněnkov) bylo alespoň částečně přeloženo do češtiny. České překlady současných ruských dramát jsou dluhem naší divadelní kultury, existuje jich velmi málo. Čeští inscenátoři naneštěstí neprojevují o přeložené texty zájem, takže pokud vznikne v Česku inscenace současné ruské hry, jde spíš o výjimku.

O mnoho lépe na tom není ani naše divácká zkušenost s ruskými inscenacemi „nového dramatu“. V Česku jsme měli možnost seznámit se naživo se současným ruským divadlem jen minimálně. Dostali se k nám pouze tři inscenace (zatímco třeba na slovenských festivalech se

ruské „nové drama“ pravidelně objevuje). Navíc na pozvání těchto tří inscenací ani neměla hlavní zásluhu česká strana. Inscenace *Dva v tvém domě* (Двое в твоём доме, 2011)<sup>7</sup> režisérky Jeleny Greminy divadla Teatr.doc, pojednávající o domácím vězení běloruského opozičního prezidentského kandidáta a básníka Vladimíra Něklajeva, byla v roce 2012 pozvána do Prahy v rámci mezinárodního projektu,<sup>8</sup> představení hry Kirilla Serebrennikova *Отморозки* (Parchanti),<sup>9</sup> společný projekt Sedmého studia a akademického studia MCHAT, vybrané též rok na plzeňský divadelní festival a divadelní projekt Jeleny Greminy *150 причин не защищать родину* (150 důvodů, proč nebránit vlast, 2013)<sup>10</sup> opět divadla Teatr.doc byl uveden v rámci festivalu Kulturus pořádaného ruskými organizátory.

Nejpřekládanějším ruským současníkem byl sice donedávna Vasilij Sigarev, který se poslední roky věnuje výhradně filmu (jako scénárista a režisér), jako dramatik se zcela odmlčel. Pozornost si u nás v posledních dvou letech vydobyl Ivan Vyrypajev a to především inscenacemi jeho novějších textů.<sup>11</sup> Starší hry Olji Muchiny byly v Česku několikrát inscenovány a to včetně poslední *Olympie*. Michail Durněnkov se v Česku zapsal díky projektu „Invaze 1968“, workshopu, na němž se ruští a čeští dramatici společně věnovali možnostem divadelního zpracování tématu invaze vojsk Varšavské smlouvy do Československa v roce 1968.<sup>12</sup> Do češtiny zatím nebyla přeložena žádná Durněnkovova hra. Přesto jsem se rozhodla, že ho zařadím do reprezentativního výběru. Dramatik je hojně inscenován mimo Rusko, patří mezi hlavní organizátory dramatické soutěže festivalu Ljubimovka, jeho dramatický svět představuje jednu z důležitých tendencí současného ruskojazyčného psaní pro divadlo. Jaroslava Pulinič dosáhla ve velmi útlém věku mezinárodního věhlasu, patří k nejmladší generaci „nového dramatu“. S texty vybraných autorů jsem se setkala jako překladatelka, což pochopitelně hrálo také roli při jejich výběru.

7 Inscenace *Dva v tvém domě* měla světovou premiéru 19. prosince 2011.

8 Dvě představení se odehrála 29. a 30. ledna 2012 v Divadle Archa v rámci mezinárodního turné a za podpory následujících organizací: Baltic Circle Festival, Cracow Theatrical Reminiscences, Kanuti Gildí Saal, Spielart Festival, Brut Wien a Mezinárodní festival Divadelná Nitra.

9 Inscenace *Parchanti* měla světovou premiéru 17. května 2011.

10 Inscenace *150 důvodů, proč nebránit vlast* měla světovou premiéru 1. listopadu 2013.

11 Inscenace hry *Iluze* v Divadle v Dlouhé v režii Alžběty Burianové, premiéra říjen 2016, v Divadelním spolku Kašpar v režii Jakuba Špalka, premiéra v říjnu 2016 a v Divadle J. K. Tyla Plzeň na Malé scéně Nového divadla v režii Adama Svozila, premiéra v dubnu 2017, inscenace hry *Opilí* v Divadle Disk v režii Alžběty Burianové, premiéra v listopadu 2015, v Divadelním spolku Kašpar v režii Marka Němce, premiéra v září 2016 a inscenace hry *Letní vosy štípou už i v listopadu* v Jihočeském divadle České Budějovice v režii Alžběty Burianové avizovaná na únor 2018.

12 Čtyřdenní workshop se konal ve Studiu Hrdinů v listopadu 2012. České autory reprezentovali Roman Sikora (1970), Vojtěch Bárta (1985) a Pavel Trtílek (1977), ruské, kromě Michaila Durněnkova, Jevgenij Kazačkov, Maxim Kuročkin a Katrina Mešikova. Organizátory projektu za českou stranu byly České centrum Moskva, společnost Gulag.cz, divadlo Studio Hrdinů, za ruskou Společnost Memorial a Teatr.doc.

Analýza díla čtyř zvolených autorů i kontext jeho vzniku by mělo zodpovědět otázku, zda-li je možné v souvislosti s ruským „novým dramatem“ stále hovořit o minoritním hnutí, nebo se tvůrci začali vědomě či nevědomě, přibližovat ke střednímu proudu. Pokud ano, jakými prostředky tak činí a v jakém období došlo ke změně autorské strategie.<sup>13</sup>

### 1.3. Dosavadní stav bádání

Ruská dramatika posledních desetiletí není u nás zrovna nejsledovanějším a nejprobádanějším terénem. Česká teatrologie reflektuje především dění v anglicko–německo–jazyčných kulturách. Následkem společensko–politických změn po roce 1989, zůstává východní Evropa (přesněji země bývalého východního bloku) a především oblast bývalého SSSR, v ústraní zájmu divadelních teoretiků i praktiků. Příslovečné bílé místo zaplňují v našem případě zejména lingvisté a hlavně filologové. Dějinami ruské literatury a ruského dramatu 20. a 21. století se dlouhodobě zabývá rusistka Ivana Ryčlová. Její monografie *Bílý tanec. Tragédie Valpuržina noc aneb Komturevy kroky Venedikta Jerofejeva v kontextu ruské dramatiky postmoderního období*,<sup>14</sup> upozornila na jednoho z nejvýznamnějších představitelů ruského postmodernismu a literárního undergroundu, autora proslulé novely *Moskva – Petušky* (Москва – Петушки) napsané v letech 1968–1969 Venedikta Jerofejeva. Ryčlová také přeložila jeho jedinou, z celého autorem zamýšleného triptychu dokončenou, divadelní hru *Valpuržina noc aneb Komturevy kroky: Tragédie o pěti dějstvích* (Вальпургиева ночь или Шаги Командора, 1985).<sup>15</sup>

Současnému ruskému dramatu se na Katedře slavistiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého<sup>16</sup> věnuje Martina Pálušová, která zde v roce 2012 obhájila disertační práci pod názvem *Současné ruské drama v českém translatologickém kontextu*.<sup>17</sup> Jádrem práce je, jak už

---

13 Veškeré citace z dosud nepřeložených odborných děl i jednotlivých dramatických textů jsou pracovními překlady autorky této práce, jejichž účelem je zejména zpřístupnění souvislostí a porozumění čtenářům.

14 Ivana Ryčlová. *Bílý tanec. Tragédie Valpuržina noc aneb Komturevy kroky Venedikta Jerofejeva v kontextu ruské dramatiky postmoderního období*. Brno: Masarykova univerzita, 2001.

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

16 Zájmem o současné ruské drama podněcuje na Katedře slavistiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého zejména rusistka Zdeňka Vychodilová. V rámci jejího překladatelského semináře se studenti magisterského a doktorského programu věnovali překladům současné ruskojazyčné dramatické tvorby. Výsledkem snažení je monografie *Současné ruské drama*, která prostřednictvím překladů dvaceti sedmi divadelních her nebo jejich částí, podává průřez současnou dramatickou tvorbou. (Viz: Zdeňka Vychodilová a kol. *Současné ruské drama*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2016.)

17 Martina Pálušová. *Současné ruské drama v českém translatologickém kontextu. Vliv překladatelských přístupů na recepci a apercpci současných ruských dramát v českém kulturním prostoru na základě srovnávací analýzy vybraných divadelních her*. Disertační práce. Filozofická fakulta Univerzity Palackého,

z názvu vyplývá, překlad dramatického textu jako specifického žánru uměleckého překladu, který autorka představuje na vybraných dílech.<sup>18</sup> Na Katedře Slavistiky Filozofické fakulty Masarykovy univerzity obhájl v roce 2011 disertační práci *Vývoj ruského dramatu na konci 20. a počátku 21. století*<sup>19</sup> rusista a teatrolog Jakub Kostelník. Práce představuje čtenáři co největší množství autorů. Jednotlivé kapitoly jsou dílčími sondami do současné ruskojazyčné dramatiky. Mimo stručného úvodu, který má poskytnout rámec citované problematiky, ovšem práce nepřináší zásadnější historický kontext. Kostelník sice představuje velké množství autorů, u každého ale zmiňuje jedno maximálně dvě díla, která následně interpretuje. Mezi autory respektive uvedenými dramaty se nepokouší nalézt spojnice, ať časové, tematické či formální. Tím jen více problematizuje již tak nepřehledný, fragmentární terén současné ruskojazyčné dramatiky.

Portrét Vasilije Sigareva a jeho vybraných dramatických děl, donedávna nejznámějšího současného ruského autora, přineslo i několik diplomových a bakalářských prací obhájených na Ústavu slavistických a východoevropských studií Filozofické fakulty Univerzity Karlovy v Praze či Katedry slavistiky Filozofické fakulty Univerzity Palackého.<sup>20</sup> Přední překladatelkou a popularizátorkou současné ruské dramatiky je u nás bezesporu rusistka a bohemistka Tereza Krčálová. Dílčími studii o sledovaném tématu přispívá také do časopisu *Svět a divadlo*.<sup>21</sup> Postsovětská kultura je předmětem zájmu rusisty Tomáše Glance. Mnohaletou badatelskou činnost zhodnotil v knize *Souostroví Rusko. Ikony postsovětské kultury* z roku 2011.<sup>22</sup> Metodou inscenovaných rozhovorů seznamuje české čtenáře s výraznými ruskými umělci, výtvarníky, literáty a performery. Z hlediska našeho zájmu jsou zvláště cenné kapitoly o Vladimíru Sorokinovi, nejznámějším reprezentantovi

---

2012. Viz Webový portál [online]. 2017 [cit. 16. 1. 2017] Dostupné z: <http://theses.cz/id/8he60c/00155487-760833288.pdf>.

18 Hana Drozdová Nejezchlebová: Nina Sadur – *Prapodivuhodná ženská*, Alena Morávková: Ludmila Petruševská – *Cinzano*, Gabriela Palyová: Nikolaj Koljada – *Slepice*, Leoš Suchařípa: Olja Muchinová – *Táňa, Táňa*, Tereza Krčálová: Ivan Vyrpajev – *Kyslík* a Vlasta Smoláková: Jevgenij Griškovec – *Jak jsem snědl psa*. Své bádání autorka shrnula také do publikace. Viz: Martina Pálušová. *A nesoudit znamená nedívat se... Současné ruské drama v českých překladech a divadelních inscenacích*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2016.

19 Viz Webový portál FF MU [online]. 2017 [cit. 16. 1. 2017] Dostupné z: [http://is.muni.cz/th/64451/ff\\_d/](http://is.muni.cz/th/64451/ff_d/).

20 Eva Dobrovolná. *Dramatik Vasilij Sigarev v kontextu „nové dramatiky“*. Diplomová práce. FF UK, 2007., Alena Mechtchanova. *Interpretace dramatu Berušky se vracejí na zem Vasilije Sigareva*. Bakalářská práce. FF UK, 2011., Barbora Slezáková. *Černý realismus v sociálně orientovaných hrách Plastelína a Černé mléko uralského dramatika Vasilije Sigareva*. Bakalářská práce. FF UP, 2011., Iva Hronešová. *Komentovaný překlad divadelní hry Vasilije Sigareva Láska u splachovací nádrže*. Bakalářská práce. FF UP, 2015.

21 Tereza Krčálová. „Nová ruská dramatika. Zrod dramatu z ducha provincie“. *Svět a divadlo*. 2004, roč. 15, č. 3, s. 118-125., Tereza Krčálová. „Analýza katastrofy“. *Svět a divadlo*. 2013, roč. 24, č. 6, s. 25-28., Tereza Krčálová. „Zkoumání občanské pozice“. *Svět a divadlo*. 2013, roč. 24, č. 2, s. 84-94.

22 Tomáš Glanc. *Souostroví Rusko. Ikony postsovětské kultury*. Praha: Revolver Revue, 2011.



ruské postmoderny v zahraničí, prozaičce a dramatičce Ludmile Ulické a zejména výtvarníkovi Olegu Kulikov. V souvislosti s Kulikem představuje Glanc i nezávislou ruskou performativní scénu tzv. akcionistů.

Významným příspěvkem ke studiu současné ruskojazyčné dramatiky je také několik prací slovenských teatroložek. Na VŠMU se tématem od jeho počátků, devadesátých let minulého století zabývá Naděžda Lindovská, která ve své stati *Desať rokov po... (Správa o ruskom divadle)*, publikovaná v periodiku *Slovenské divadlo* v roce 1995, kde nastínila stav ruského divadla po rozpadu SSSR. Romana Mality publikovala v roce 2013 knihu *Dramatička Oľa Muchina a nová ruská dráma*,<sup>23</sup> kromě kapitol věnovaných Muchině, se Maliti zaměřila na popis událostí devadesátých let dvacátého století a počátků nového tisíciletí. Tři stěžejní autorčina dramata *Táňa-Táňa* (Таня – Таня 1994), *You* (Ю, 1996) a *Letí* (Летит, 2003) zasazuje do historického kontextu. Nastiňuje také tvorbu jiných autorů této etapy. Romana Mality je autorkou čtených překladů „nového dramatu“ do slovenštiny, výsadní postavení má v její překladatelské dílně pochopitelně Olja Muchina. Tatiana Brederová se zabývá jednou z tendencí současné ruské dramatiky–dokumentárním divadlem a s tím související metodou verbatim, které se provozuje především na půdě divadla Teatr.doc. V roce 2015 publikovala knihu pod názvem *Súčasná ruská dokumentárne divadlo*.<sup>24</sup>

Domácí ruská reflexe je pochopitelně o mnoho bohatší než česká a slovenská. První prací, která měla ambici pojmenovat dosavadní vývoj postsovětského divadla, byl již zmíněný soubor statí přední teatroložky a kritičky, současné šéfredaktorky časopisu *Teamp* (Divadlo) Mariny Davydové *Конец театральной эпохи* (Konec divadelní epochy)<sup>25</sup> z roku 2005. Davydova v něm srovnává tehdejší ruské repertoárové divadlo s divadly jiných jazykových kultur, která se představila v rámci Čechovovského festivalu v roce 1992 v Moskvě, tvorbou režijních osobností jako Christoph Marthaler, Robert Wilson či Krystian Lupa. Střízlivě píše o velkém vlivu západní kultury na domácí poměry, jež se logicky dotkly i insenační praxe, přičemž přináší i portréty vybraných režisérů a nových tvůrců.<sup>26</sup> Ostrou kritiku „nového dramatu“ a konzumní prozápadní společnosti vyslovila konzervativní teatroložka Anna

---

23 Romana Maliti. *Dramatička Oľa Muchina a nová ruská dráma*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2013.

24 Tatiana Brederová. *Súčasná ruská dokumentárne divadlo*. Bratislava: VŠMU, 2015.

25 Marina Davydova. *Konec teatralnoj epochi*. Moskva: Zolotaja maska, 2005.

26 Portréty režisérů: Anatolije Vasiljeva, Roman Vikt'uka, Kamy Ginkase, Lva Dodina, Declana Donellana, Marka Zacharova, Konstantina Rajkina, Valerije Fokina, Vladimíra Mirzojeva, Sergeje Ženovače, Petra Fomenka, Kirilla Serebrennikova a dalších.

Vislová v knize *Русский театр на сломе эпох. Рубеж XX-XXI веков* (Ruské divadlo na přelomu epoch. Přelom 20. – 21. století).<sup>27</sup>

Textovou analýzou děl několika autorů „nového dramatu“ se zabývají Mark Lipoveckij a Birgit Beumers v knize *Performing Violence: Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama*.<sup>28</sup> Zajímá je násilí, které do sebe absorbovaly všechny jimi sledované dramatické texty.<sup>29</sup> Násilí vidí jako společného jmenovatele stavu postsovětské společnosti. Mark Lipoveckij<sup>30</sup> vydal v angličtině několik publikací o ruské postmoderní literatuře například *Dialogue with Chaos* z roku 1999, *Paralogies: Transformation of (Post)modernist Discourse in Russian Culture of the 1920s-2000s* z roku 2008.<sup>31</sup>

V historických a metodologických paralelách sleduje vývoj polského, maďarského a ruského současného divadla ruská teatroložka Natálie Jakubová. V knize s názvem *Театр. Эпохи перемен в Польше, Венгрии и России 1990-е - 2010-е годы*<sup>32</sup> (Divadlo. Epochy změn v Polsku, Maďarsku a Rusku v letech 1990-2010) popisuje zesilující tendence tzv. „kultu vyprávění,“ tedy narativního divadla a dokumentárnosti.

Zásadní publikace doplňují studie teatrologů v čtvrtletníku *Современная драматургия* (Současná dramatika) a dílčí články v různých periodikách. V anglickém jazyce referuje o „novém dramatu“ kritik a překladatel John Freedman,<sup>33</sup> své články z devadesátých let uspořádal do dvoudílné knihy *Moscow Performances I, II: The New Russian Theater 1991—1996*.<sup>34</sup>

---

27 Anna Vislova. *Russkij teatr na slome epoch. Rubež XX – XXI vekov*, Moskva: Universitetskaja kniga, 2009.

28 Mark Lipovetsky, Birgit Beumers. *Performing Violence. Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama*. Bristol - Chicago: Intellect, 2009. Kniha vyšla o tři roky později také v ruské mutaci: Марк Липовецкий, Биргит Боймерс. *Перформансы насилия: Литературные и театральные эксперименты новой драмы*. Moskva: Новое литературное обозрение, 2008.

29 V knize věnují pozornost Jevgeniji Griškovcovi, bratrům Durněnkovovým, Maximu Kuročkinovi, Nikolaji Koljadovi, Juriji Klavdijevovi, Vasiliji Sigarevovi, bratrům Presňakovovým a Ivanu Vyurajevovi.

30 Lipoveckij se narodil v ruském Jekatěrinburgu, v současné době působí na univerzitě v Coloradu.

31 Vyšlo i v ruské mutaci viz: Марк Липовецкий. *Паралогии [Трансформации (пост)модернистского дискурса в русской культуре 1920-2000 годов]*, Moskva: Новое Литературное Обозрение, 2008.

32 Natalija Jakubova. *Театр. Эпохи перемен в Польше, Венгрии и России 1990-е – 2010-е годы*. Moskva: Новое Литературное Обозрение, 2014.

33 John Freedman je divadelní kritik, publicista, překladatel a spisovatel. Narodil se ve Spojených státech amerických, žije v Moskvě, od roku 1992 pravidelně reflektuje divadelní dění v The Moscow Times. Jeho překlady Olji Muchiny, Maxima Kuročkina, Nikolaje Erdmana, Vjačeslava Durněnkova aj. se hrají a publikují v USA, Kanadě, Anglii či Austrálii.

34 John Freedman. *Moscow Performances I, II: The New Russian Theater 1991—1996*. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1998.

## 2. HISTORICKÉ MILNÍKY

### 2.1. Sovětské kořeny

Sovětské divadlo mělo v období tzv. „brežněvovské stagnace“ (60.–80. let) dvě funkce, uměleckou a především ideologickou. Obě sice vznikly v období stalinismu, nicméně pokřivené a vyprázdňené udávaly tón i v dalších desetiletích. Jednalo se o sovětský fenomén, který vznikl ještě za Stalinova života, kdy hrály kultura a umění roli důležité společenské instituce, skrze něž byla demonstrována oficiální státní ideologie. Tento fenomén pokračoval i po významném přehodnocení starých pořádků, jehož rozbuškou se stal XX. sjezd Komunistické strany SSSR v roce 1956. V Chruščovově několikahodinovém referátu zazněla pověstná kritika kultu osobnosti, fakticky znamenající „Stalinovu stranickou popravu“.<sup>35</sup> Od této chvíle byla zmíněná ideologie sama se sebou v rozporu. Měla dbát o boj proti kultu osobnosti a s ním spojenými následky, a zároveň se snažit vytvořit demokratičtější společnost.<sup>36</sup> Ve své tvorbě se o to neúspěšně pokoušela generace režisérů, která později vstoupila do povědomí jako „šedesátníci“: Georgij Tovstonogov (1915–1989),<sup>37</sup> Anatolij Efros (1925–1987),<sup>38</sup> Oleg Jefremov (1927–2000),<sup>39</sup> Jurij Ljubimov (1917–2014).<sup>40</sup> Období Chruščevovského „tání“ (1956–1964) vystřídal v sedmdesátých letech částečný návrat k

---

35 Libor Dvořák – Vladislav Moulis – Zdeněk Sládek – Milan Švankmajer – Václav Veber. *Dějiny Ruska*, Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1995, s. 432.

36 Nikita Chruščov inicioval četné reformy. První zahrnovala opatření, zaměřená na zvýšení životní úrovně milionů prostých lidí. Sovětská vláda schválila usnesení o zvýšení nízkých mezd, o zrušení školného, o státních penězích, o rozsáhlé bytové výstavbě o rehabilitaci vězňů, propuštěných z Gulagu. Začátkem roku 1957 bylo rozhodnuto provést úplnou přestavbu řízení národního hospodářství státu. Cenzura byla podstatným způsobem zmírněna. Chruščov byl však omezen horizontem, daným jak jeho vzděláním tak „ideologickými“ mantinely doby.

37 Georgij Tovstonogov zastával od roku 1956 až do své smrti funkci uměleckého šéfa Velkého dramatického divadla (Большой драматический театр zkratkou БДТ) v Petrohradě (tehdejší Leningrad), z něhož vytvořil nejvýznamnější scénu země, v šedesátých letech vedl i katedru režie v Leningradském institutu divadla, hudby a kinematografie (Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии).

38 Anatolij Efros vedl mezi lety 1963–1967 Moskevské divadlo Leninského komsomolu (Московский театр им. Ленинского комсомола), později zažil slavné období v Divadle na Malé Bronné (Театр на Малой Бронной). V roce 1984 se za rozporuplných okolností, kdy byl faktickým šéfem Divadla na Tagance (Театр на Таганке) ještě Jurij Ljubimov, stal kmenovým režisérem tohoto divadla a později jeho uměleckým šéfem. Gorbačovovy reformy roku 1985 umožnily návrat Ljubimova do vlasti, Efros jeho uměleckou rehabilitaci podpořil a z funkce odstoupil, krátce na to v roce 1987 zemřel. (Více: Anatolij. Smeljanskij. *Predlagajemye obstajatelstva: Iz žizni russkovo teatra vtoroj poloviny XX. věka*. Moskva: Artist. Režisser. Teatr, 1999.)

39 Oleg Jefremov založil divadlo Současník (Современник), mezi lety 1956–1970 byl jeho uměleckým šéfem. Od roku 1970 vedl Gorkého MCHAT SSSR (МХАТ СССР им. Горького), po jeho rozdělení v roce 1987 Čechovův MCHT (МХТ им. Чехова). (Více: Anatolij. Smeljanskij. *Oleg Jefremov: Teatralnyj portret*. Moskva: Sojuz teatralnych dějateľej RSFSR, 1987.)

40 Jurij Ljubimov založil v roce 1964 Divadlo na Tagance. V roce 1984 byl zbaven občanství SSSR a působil v emigraci. Po svém návratu se opět postavil do čela divadla, které se po neshodách souboru rozdělilo v roce 1993 na dvě scény. (Více: Olga Malceva. *Jurij Ljubimov. Režiserskij metod*. Moskva: Rossijskij institut istorii iskusstv 1999.)

politice totalitního režimu. Zpočátku se umělci odmítali s novým politickým kurzem ztotožnit, někteří proto emigrovali. Většina tvůrců, která v SSSR zůstala, se za cenu možnosti pracovat lidsky zdiskreditovala. Kompromis jí totiž často dovoľoval umělecky vystupovat proti systému.

V období pozdního socialismu bylo divadlo jedním z nejmocnějších médií.<sup>41</sup> V životě ruské společnosti zastávalo výlučnou roli a jako prostor sociální sebereflexe nahradilo literaturu, která ji plnila v 19. století. Zvláště v provinciích, kde se formoval život vzdělaných lidí nikoli v okruhu knihoven, galerií či koncertních sálů, ale v okruhu divadla. Centrální divadelní síť svazovala ohromnou plochu v jeden homogenní celek. Každé větší divadlo bylo státem ve státě. Jeho umělecký šéf, ředitel a režisér v jedné osobě fungoval jako nezpochybnitelná autorita, udávající estetický vkus souboru i diváků.<sup>42</sup> Model divadla, který se zformoval během šedesátých let, byl uzavřeným centralisticky orientovaným organismem, v čele s osobností, která požívá absolutní moc a chrání svoji suverenitu před vniknutím jiného ambiciózního umělce. Můžeme hovořit o tzv. koncepci „divadlo-dům“. I nová divadla, jež začala vznikat v druhé polovině osmdesátých let, ctily tento princip, přestože se jednalo o divadla studiová, tzv. „malé scény“. Byly to původně undergroundové divadelní skupiny, které získaly v době perestrojky legální statut a postupně se začleňovaly do stávající struktury divadelnictví. Tvůrčí dílny, jak je také možné tato místa nazvat, dávaly v osmdesátých letech prostor mladým divadelníkům a experimentálním jevištním projektům.

V roce 1987 vznikly například hned dvě: Divadlo - studio Olega Tabakova (Московский театр-студия под руководством Олега Табакова) přezdívané „Tabakerka“ podle svého zakladatele Olega Tabakova (1935),<sup>43</sup> a Škola dramatického umění (Школа драматического искусства) Anatolije Vasiljeva (1942).<sup>44</sup> Výjimečné postavení mělo mezi nimi studio, které založil na konci osmdesátých let v rámci Tvůrčích dílen při Svazu divadelních činitelů<sup>45</sup> někdejší Vasiljevův žák Vladimír Klimenko (1952). Podobně jako Vasiljev vnímal Klimenko divadlo jako zvláštní lidskou pospolitost. Jeho herci se věnovali sebevzdělávání, józe či meditaci. Pokládal divadlo za pranáboženství. Jeho studio jako jedno z

---

41 Genadij Demin. *Russkij teatr načala XXI veka. Vremja vyživanija. Voprosy teatra*. Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2007.

42 Dominantní postavení jedné osoby, která zastávala v divadle umělecké ale i správní funkce se podobala výrazné pozici generálního tajemníka ÚV KSSS.

43 Oleg Dulenin. „Podvalnaja mečta, ili teatr akterov“. *Sovremennaja dramaturgija*. 2002, č. 2, s. 162 – 169.

44 Anatolije Vasiljeva ovlivnil princip Grotovského Divadla-laboratoř. Na rozdíl od něho se však v inscenacích nevzdával scénografie, hudby a dalších složek. Byl pro něho stejně důležitý výsledek jako proces zkoušení.

45 Svaz divadelních činitelů (СТД – Союз театральных деятелей) existoval od roku 1877.

mála přežilo rozpad Tvůrčích dílen, odstěhovalo se v devadesátých letech do suterénu jednoho domu v centru Moskvy, kde na svá představení přijímalo jen omezený počet diváků.<sup>46</sup> Klubová divadla zaměřená na „nové drama“ nevstupovala tedy na konci devadesátých let a po roce 2000 do prostoru výlučně osídleného velkými repertoárovými divadly, i když ta v ruské divadelní kultuře jednoznačně dominovala. V 70.-80. letech existoval ve společnosti nepsaný seznam pěti divadel, jejichž návštěva se považovala za kulturní svátek. Patřilo sem Velké dramatické divadlo v tehdejšímu Leningradě vedené Georgijem Tovstonogovem a moskevské scény Sovremennik založený Olegem Jefremovem, Divadlo na Tagance Jurije Ljubimova, Moskevské divadlo Leninského komsomolu (LENKOM), které tehdy vedl Mark Zacharov a pochopitelně MCHAT.<sup>47</sup>

V SSSR, ze kterého bylo vytěsněno pravoslaví, a občanská společnost takřka absentovala, se divadlo stalo faktickou náhradou chrámu<sup>48</sup> (herci a režiséři jako klérus, inteligence jako farníci), nebo svobodného tisku a parlamentu.<sup>49</sup> Raná etapa sovětského divadla konce padesátých a začátku šedesátých let se nesla na vlně sociálního optimismu, v sedmdesátých a osmdesátých letech pak přišlo vystřízlivění. Sovětská realita nenabízela totiž jiné možnosti, optimismus se vytratil, a bylo jej třeba nahradit jakýmsi „prostředím za zrcadlem,“ které se ještě více vzdalovalo společensko–politické realitě země.<sup>50</sup> Na rozdíl od jiných uměleckých druhů jako výtvarné umění, hudba, literatura, film, nemělo divadlo možnost zaujmout ve větším měřítku neoficiální platformu, stejně jako se inspirovat tvorbou zemí Západní Evropy a Ameriky. Divadlo na rozdíl od filmu a knih nelze rozmnožovat, jelikož jeho umělecký smysl je právě v živém kolektivním sdílení teď a tady.

Divadlo bylo v sovětském období jedním z nejmocnějších médií, a jak napsal v roce 1996 v časopise *Драматург* (Dramatik) publicista, dramatik a zejména mentor nastupující umělecké generace Alexej Kazancev: „Ruské divadlo bylo vždy především divadlem současné dramatiky.“<sup>51</sup> V této době fungovala jako homogenní celek centrální divadelní síť opečovávaná již zmíněným Svazem divadelních činitelů a skrytě řízená stranickou

---

46 Viz: Naděžda Lindovská. „Desať roků po... (Správa o ruskom divadle)“. *Slovenské divadlo*. 1995, roč. 43, č. 3, s. 266.

47 Moskevské umělecké akademické divadlo se těšilo největší oficiální přízni, jeho členové měli nejvyšší platy ze všech divadel SSSR.

48 Koncept divadlo-chrám Leonida Suleržického v 1. studiu MCHAT a Jevgenije Vachtangova v 3. studiu MCHAT.

49 Marina Davydova. *Konec teatralnoj epochy*. Moskva: Zolotaja Maska, 2005, s. 13.

50 Polina Bogdanova. „Bolšaja peremena“. *Sovremennaja dramaturgija*. 1999, č. 4, s. 163.

51 Alexej Kazancev. „Ljubimovka“. *Dramaturg*. 1996, roč. 3, č. 1, s. 16.

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. Z tohoto tábora je na místě jmenovat Alexeje Arbužova (1908–1986), Viktora Rozova (1913–2004), Alexandra Volodina (1919–2001) a hlavně Alexandra Vampilova (1937–1972) a zejména ranou tvorbu Ludmily Petruševské (1938).<sup>52</sup>

Také postavení 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 práva<sup>53</sup> do všech divadel v zemi.<sup>54</sup>

Přesto nebylo možné inscenovat všechny nové texty, třebaže každé divadlo mělo povinnost uvést za sezónu alespoň dvě současné domácí hry.<sup>55</sup> Krom honoráře dostával dramatik z každé reprízy svého textu čtyři procenta z tržby. 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 byly pořádány 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.<sup>56</sup>

---

52 Kromě výše zmíněných se soustavně objevovala na všech repertoárech po několik desetiletí jména Leonid Zorin (1924), Alexandr Gelman (1933), Michail Šatrov (1932 - 2010), Edvard Radzinskij (1936), Ludmila Razumovská (1946).

53 Všesvazová agentura pro autorská práva (БААП – Всесоюзное агентство по авторским правам) existovala 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 úmluvy z roku 1952. Agentura měla svou pobočku i v Československu.

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

55 Polina Bogdanova. „Bolšaja peremena“. *Sovremennaja dramaturgija*. 1999, č. 4, s. 163.

56 Více viz: Tamtéž.

## 2.2. Rozklad sovětského divadelnictví

V roce 1985 vyhlásil Michail Gorbačov reformní politické a hlavně ekonomické stanovisko tzv. perestrojku, která zavdala mnoho příčin k postupnému rozkladu sovětského divadla.<sup>57</sup> S postupnou destrukcí společnosti a politického systému se nejdříve rozpadal stávající divadelní systém zevnitř. Rozštěpily se soubory několika divadel. V roce 1987 se rozdělila fakticky první scéna v zemi, Moskevské umělecké akademické divadlo. Po převzetí uměleckého vedení Olegem Jefremovem, který se měl se stávajícím souborem vrátit do zrekonstruovaných prostor původní historické budovy, se odštěpila část herců a pod vedením Taťány Dorodinové vytvořila vlastní scénu MCHAT M. Gorkého (МХАТ им. М. Горького), která dodnes sídlí na Tverském bulváru.<sup>58</sup> Do historické budovy se pod Jefremovým vedením navrátil soubor, jež přijal název MCHAT A. P. Čechova (МХАТ им. А. П. Чехова).<sup>59</sup> V roce 1989 se rozštěpilo na dva soubory moskevské Divadlo M. N. Jermolovové (Театр М. Н. Ермоловой), a to z důvodu odlišných politických ideálů, stejně jako náhledu na scénický experiment v „sovětské divadelní praxi“. V roce 1993 se nakonec rozdělilo i legendární Divadlo na Tagance (Театр на Таганке).

Dne 1. ledna 1987 vstoupil v SSSR v platnost zákon, podle kterého se profesionálním ruským divadelním režisérům a hereckým souborům poskytovala dlouho očekávaná umělecká a ekonomická nezávislost. Fakticky se jednalo o zrušení cenzurního dohledu nad divadelním provozem.

Společně s rozpadem Sovětského svazu na počátku devadesátých let nastal rozklad hodnotového a ideového systému. Vyčerpala se ideologie, vymizel konflikt s oficiální politikou strany, zmizela potřeba revoltovat, bojovat, vymezovat se vůči ní. Vytratila se potřeba divadla jako ústředního bodu společenského života. Společnost se rozdrobila na mnoho autonomních nezávislých sfér. Dřívější sovětský člověk spoléhal v mnohém na stát,

---

57 Významná byla v tomto procesu zejména politika otevřenosti (glasnost), týkala se činnosti státních orgánů a minimálního potlačování svobod slova a informací.

58 Roku 1973 byl už repertoár a soubor divadla tak velký, že byla pro jeho potřeby postavena nová komfortní divadelní budova na Tverském bulváru.

59 MCHAT pod vedením O. Jefremova v devadesátých letech představoval smutnou scénu odcházející doby, což píše ve své práci *Predlagajemyje obstajatelstva* A. Smeljanskij. Divadlo v tuto dobu opustila řada významných členů souboru, motivací byla lepší a výnosnější obživa, někteří odešli z tohoto světa. Inscenace se nesly na vlně melancholie a duševní anemie, jež korespondovala s naladěním tehdejší ruské společnosti. Nešťastné období ukončila smrt samotného Jefremova v roce 2000. V roce 2004 se divadlo navrátilo ke svému původnímu názvu MCHT z roku 1898. MCHAT M. Gorkého umělecky vede doposud i přes svůj vysoký věk Taťána Dorodinová.

nyní měl odpovědnost sám za sebe. Zmocnil se ho pocit opuštění a prázdnoty, nutně hledal nové opory, což vedlo u mnoha obyvatel, především u mládeže, k časté agresii.<sup>60</sup> „Život lidí se na začátku devadesátých let změnil tak radikálně jako po revoluci v roce 1917. Naštěstí bylo méně krve. Naneštěstí se to bez ní neobešlo,“<sup>61</sup> charakterizuje postsovětský svět režisér a někdejší umělecký šéf divadla Практика (Praktika) Eduard Bojakov.

Pocit prázdnoty navíc umocnila frustrace vyvolaná náhlou polarizací společnosti, velmi rychle zbohatla úzká skupina lidí, která najednou držela ve svých rukách většinu dříve národního kapitálu. Prezidentské období Borise Jelcina (1991–1999) je poznamenáno zejména absencí nebo nedostatečným výkonem represivních složek, což mělo za následek zvýšení kriminality. Vraždy na objednávku, uliční gangy, rozšíření narkotik, to vše byly všednodenní kulisy života bývalého sovětského občana devadesátých let. Nově ustavený stát se ukázal jako zcela neschopný čelit těmto negativním jevům. Země nebyla na změny připravena, stejně jako na ně nebyla připravena společnost. V devadesátých letech definitivně ztratila inteligence svoji pozici tradičního ochránce morálních a tvůrčích kritérií. Do popředí společenského diskursu se dostali představitelé jiných sociálních skupin, především politici a businessmani. Změnila se také preference privilegovaných profesí. Uchazeči měli zájem o studium ekonomiky, za nejprestižnější profese byly považovány auditor a účetní. Status tvůrčích profesí společně s prestiží kultury a umění znatelně poklesl. Umělec již nemohl aspirovat na roli společenského lídra.

Státní subvence, na nichž byla většina divadel závislá, klesly na začátku devadesátých let o tři čtvrtiny a zbytek dotací ještě snížila inflace.<sup>62</sup> Zvýšení cen vstupného způsobilo, že si řada diváků návštěvu divadla nemohla dovolit, navíc započal masivní nástup necenzurované televizní zábavy, která byla pro běžné lidi mnohem dostupnější. Na rozdíl od vzrůstající televizní zábavy začala kinematografie kvůli nedostatku finančních prostředků stagnovat. V divadlech nastala výrazná divácká krize. V devadesátých letech také došlo k zásadní proměně publika. Podle slov zástupce ředitele Institutu uměnověd Alexandra Rubinštejna se v hledištích výrazně snížil počet penzistů a lidí okolo 55–65 let.

---

60 Agrese respektive násilí je proto také častým tématem her postsovětských autorů. (Viz: Mark Lipoveckij - Birgit Bojmers. Performansy nasilija: Literaturnye i teatralnye experimenty novoj dramy. Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2008.)

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

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



Diváci se rekrutovali z mladších ročníků, průměrný věk publika byl okolo 25–45 let. Lidé v hledišti disponovali větším množstvím informací než dříve, naopak jich méně četlo Čechova nebo Shakespeara.<sup>63</sup>

Mnoho divadelních umělců emigrovalo a řada proslulých souborů se vydala na zahraniční turné ve snaze vydělat si tvrdou měnu. Zcela zanikl systém hostování předních souborů v provincii. Naopak se rozvíjel turismus. Bývalí sovětské občane stále častěji vyjížděli za hranice do Evropy, Ameriky, Asie. Rozšířilo se tržní hospodářství, do popředí se dostal terciální sektor. Velkou roli začal hrát volný čas. Úkolem kultury bylo nyní zajistit oddych a zábavu. Nové skutečnosti zapříčinily aktivní komercializaci a bulvarizaci divadla spojenou se soukromým podnikáním.<sup>64</sup> V této době zanikla i většina studiových divadel a Tvůrčích dílen při Svazu divadelních činitelů. Ta, která nezanikla, se až na výjimky postupně integrovala do kulturního mainstreamu.<sup>65</sup> Příkladem může být dřívější Divadlo na Spartakovském náměstí (Театр на Спартаковской площади) Světlany Vragové, které se spolu s novým namnoze komerčním repertoárem přejmenovalo na Divadlo Moderna (Театр Модернь).<sup>66</sup> Někteří divadelníci opustili Rusko, jako tomu bylo v případě souboru Děrevo. Přesto počet divadel neklesl, ba právě naopak v souvislosti s divadelním podnikáním se ještě zvýšil.<sup>67</sup> Vedle klasických repertoárových divadel se stálým souborem a stálou budovou vzniklo v Rusku velké množství divadelních společností a agentur. Soukromá divadla se zaměřila na masy, repertoárům vládla muzikálová produkce, místo tradičních inscenací se vyrojily „akce“ či jednorázové projekty, jejichž cílem byl často pouze zisk.

---

63 Polina Bogdanova. „Novyj zritěl i novye ožidanija.“ *Sovremennaja dramaturgija*. 2002, č. 3, s. 183-189.

64 První soukromý divadelní podnik se objevil ještě v SSSR. V roce 1989 režisér Leonid Truškin vytvořil vlastní skupinu, kterou nazval Divadlo Antona Čechova (Театр Антона Чехова). 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.

65 Mark Lipoveckij - Birgit Bojmers. *Performansy nasilija: literaturnyje i teatralnyje eksperimenty novoj dramy*. Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2012, s. 7.

66 V polovině devadesátých let existovaly v Moskvě stovky divadel, přičemž mnohá bývalá studia se přeměnila na divadla, vznikly tak Komorní divadlo Michaila Šepenka (Камерный театр Михаила Шепенко), Divadlo Na Pokrovce Sergeje Arcibaševa (Театр на Покровке Сергея Арцибашева), Divadelní dílna Petra Fomenka (Театральная мастерская Петра Фоменко), Divadlo EtSetera Alexandra Kaljagina (Театр EtСетера Александра Калягина), Divadlo na Jihozápadě Jurije Beljakoviče (Театр на Юго Западе Юрия Беляковича), Divadlo Okolo Jurije Pogrebničko (Театр Около Юрия Погребничко), Divadlo u Nikitské brány Marka Rozovského (Театр У Никитских Ворот Марка Розовского) a Divadlo Člověk Ludmily Roškovan (Театр Человек Людмилы Рошкован).

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

„Staré divadlo umíralo, ale nové se ještě neobjevilo.“<sup>68</sup> Což potvrzuje i řada statí v divadelních periodikách té doby. Jelena Strelcova píše v časopise *Současná dramatika*: „Nyní nastaly pro divadlo nelehké časy. Slovo dramatika je zkompromitované. Diváci opouští divadlo, čtenáři nevěří spisovatelům. Literatura zahájila proces očištění, divadlo nikoli.“<sup>69</sup>

Zásadním momentem byla přímá konfrontace ruského divadla s mezinárodní praxí. Po pádu železné opony ruští divadelníci zjistili, že řada domácích ikon, především režisérských hvězd, je v Západní Evropě naprosto neznámá. Rusko představovalo pro tehdejší zahraničí Stanislavského metodu, Mejercholda a případně Ljubimova, intenzivně bojujícího proti dřívějšímu systému. Nutno dodat, že právě renomé Stanislavského metody začali někteří ruští divadelníci využívat a na její výuce si založili kariéru v zahraničí. Dějiny, tradice a zkušenost ruského divadla se staly vhodným prodejním artiklem. Ve Francii, Velké Británii a Spojených státech vznikly ruské divadelní školy. Probíhal ovšem i opačný proces. Množství zahraničních studentů přijíždělo přímo do Moskvy či Petrohradu. Západní režiséři ale i herci (mezi nimi například Annie Girardotová) se vydali i do odlehlejších ruských míst. Mnozí směřovali do Ruska poháněni upřímnou potřebou profesionálního sebezdokonalení. Pařížská herecká hvězda Valérie Drévilleová kvůli stáži u Anatolije Vasiljeva ve Škole dramatických umění dala v sezóně 1992/1993 výpověď v Comédie-Française.<sup>70</sup>

Bylo třeba porovnat stav domácího divadla se zahraničím, tomu dokonale posloužil moskevský Mezinárodní divadelní festival A. P. Čechova (Международный театральный фестиваль им. А. П. Чехова) založený roku 1992, na nějž přivezli své inscenace režiséři jako Peter Brook, Peter Stein, Christopher Marthaler, Robert Wilson, Krystian Lupa či Frank Castorff. Jejich postmoderní, vrcholně stylizované inscenace vzbuzovaly v Rusku rozpaky. Nejen divadelní laici ale i odborná veřejnost se poprvé v životě setkala s jiným inscenačním způsobem než v Rusku kodifikovaným psychologickým realismem.<sup>71</sup> Začátkem roku 1994 proběhla v Paříži tzv. ruská sezóna, její těžiště tvořilo hostování Malého činoherního divadla (Малый драматический театр) a prezentace práce režiséra Lva Dodina (1944).<sup>72</sup>

---

68 Blíže viz: Anna Vislova. *Russkij teatr na slome epoch, rubež XX-XXI vekov*, Moskva: Universitetskaja kniga, 2009, s. 17.

69 Jelena Strelcova. „Vplyvaja v letu“. *Sovremennaja dramaturgija*. 1990, č. 2, s. 164.

70 Naděžda Lindovská. „Desať rokov po... (Správa o ruskom divadle)“. *Slovenské divadlo*. 1995, roč. 43, č. 3, s. 253.

71 Marina Davydova. *Konec teatralnoj epochy*. Moskva: Zolotaja Maska, 2005, s. 19.

72 Lev Dodin je uměleckým vedoucím Malého dramatického divadla v tehdejší Leningradě od roku 1983, od roku 2002 je i jeho ředitelem. Proslavil se dramaturgií románu Fjodora Abramova Bratři a sestry (Братья и сестры, 1985) s ním divadlo později hostovalo v řadě evropských zemí i v USA. Divadlo pod jeho vedením

Zásadní zkušeností se stala i návštěva Avignonského festivalu, který byl roku 1997 věnován ruskému divadlu.<sup>73</sup> Ruský psychologický realismus byl konfrontován s německým angažovaným politickým divadlem, britským in-her-face drama a francouzským novým cirkusem. Referující ruští teatrologové byli doslova fascinováni syntetickou podobou zahraničního divadla, kde se proměňuje s lehkostí politická agitka v cirkusové umění či chladnou intelektuální hru z mytologie. Ruské divadlo na konci dvacátého století se až na výjimky oproti tomu jevilo jako neaktuální a nesoučasné. Západní divadlo dávno zneklidňovalo sociální, politické a kulturní problémy, zatímco domácí tvorba se dál zabývala mezilidskými vztahy a tragikou individua. Sami tvůrci zjistili, že žili po několik desetiletí ve vlastní divadelní rezervaci.<sup>74</sup>

Většina ruských teatrologů a publicistů mluvila v raných devadesátých letech o prázdných divadelních sálech, nedostatku současných her a politické nestabilitě. „Divadlo skomírá mezi politikou, komercí a zvyky. Zabývá se antikomunistickým undergroundem, ale ten už není aktuální,“<sup>75</sup> napsal již v roce 1992 publicista Vladimír Vulf. Narážel 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 devadesátých letech převládala klasika, v níž tvůrci pietně zachovávali dávno překonané inscenační tradice a konvence. Nutně muselo dojít k revizi témat, žánrů i vlastní podoby divadla.<sup>76</sup>

---

bylo v 1992 přizváno do asociace Svazu Evropských divadel a v 1998 zaujalo třetí místo v žebříčku hned po pařížském Odeonu a Piccolo Teatro Giorgia Strehlera.

73 O rok později byl díky iniciativě ruských divadelních kritiků Aleny Karasové, Natalie Jakubové, Romana Dolžanského a především Mariny Davydové založen festival NET- Nové evropské divadlo (Новый европейский театр). Cílem festivalu byla konfrontace domácích tvůrců a diváků se současným divadelním jazykem a znovu zařazení ruského divadla do evropského kontextu. V rámci prvního ročníku se představily hvězdy polské režie Krzysztof Warlikowski a Grzegorz Jarzyna.

74 Marina Davydova. *Konec teatralnoj epochy*. Moskva: Zolotaja Maska, 2005, s. 19.

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

76 Se zcela odlišnou interpretací přelomu devadesátých let a nového milénia přišla ve své stati Polina Bogdanova. Tvrdí, že období, které se v Rusku může zdát zlomovým, je jen pokračováním a završením sovětské epochy. Epochy, která začala „uvolněním“ v šedesátých letech 20. století a pokračovala rozkladem sovětské totality. S každým dalším desetiletím se jen vytrácely hodnoty a iluze šedesátých let o přeměně socialismu, systému postaveného na lidských a demokratických základech. Nezdár těchto myšlenek se nejdříve dotkl inteligence. Devadesátá léta, jež zamítla sovětskou ideologii, jen udržovala dříve nastolenou linii. Bogdanova tvrdí: „Prarodičemi ‚nového dramatu‘, které se zrodilo v devadesátých letech byli Ludmila Petruševská, Ludmila Razumovská a Nina Sadur. Zavržení sovětské ideologie umožnilo ‚novátorům‘ devadesátých let psát bez ohledu na cenzuru a státní kontrolu temné balady o smyšlených hrdinech, kteří se postavili totálnímu zlu, jež je obklopuje.“ (Více: Polina Bogdanova. „Devjanostye: predposylki novoj dramy“. *Sovremennaja dramaturgija*. 2016, č. 1, s. 206–212.)

Přesto se mezi teoretiky našli tací, kteří setrvali u svých původních stanovisek a sovětské divadlo nezatracovali. Důkazem je například publikace Anny Vislové, která hovoří o sovětském divadle jako o demokratickém „divadle pro lidi“. Staví jej do paralely s myšlenkami knihy italského režiséra Georgia Strehlera *Lidové divadlo* či představami Jeana Villara v Národním divadle v Paříži a Bertolta Brechta v Berliner Ensemble. „Sovětská kultura vytvořila svoji unikátní podobu divadla – divadla demokratického, divadla pro národ, nikoli ve smyslu masové kultury. Byla zacílena na mravně–intelektuální rozvoj člověka a ne na jeho morálně–duchovní stagnaci a degradaci, kterou úspěšně podporuje masová kultura. Sovětské divadlo, nehledě na ostrou cenzuru, komplikace s byrokratickými zásahy a ideologií strany, se snažilo odkrýt nový jazyk kultury. Jeho novátorství čerpalo z nových interpretací a následování tradic ruského předrevolučního a světového divadla avantgardy, jevílo trvalý zájem o život lidského ducha na scéně.“<sup>77</sup>

---

<sup>77</sup> Anna Vislova. *Russkij teatr na slome epoch. Rubež XX – XXI vekov*. Moskva: Universitetskaja kniga, 2009, s. 13.

## 3. ZROD FENOMÉNU „NOVÉ DRAMA“

### 3.1. 90. léta - cesta k postmoderně

Významné posty ve Svazu divadelních činitelů byly i nadále obsazeny, podobně jako místa vedoucích literárních oddělení divadel,<sup>78</sup> osvědčenými „kádry“. Režijní tendence diktovali v devadesátých letech Mark Zacharov (1933), Oleg Tabakov (1935), Roman Vikt'uk (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 dramatiky 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.<sup>79</sup> 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.“<sup>80</sup>

Světlou výjimkou, pokud jde o inscenování nové ruské dramatiky v devadesátých letech, byla režisérka Galina Volčecová (1933), která v divadle Sovremennik uváděla po celou dekádu novinky především od Alexandra Galina (1947) a Nikolaje Koljady (1957).<sup>81</sup> Koljada je obecně považován za nejúspěšnějšího divadelního autora devadesátých 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,

---

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

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

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

81 Toto období v Sovremenniku otevřela premiéra Koljadovy apokalyptické tragikomedie *Murlin Murlo* v roce 1990.

1985)<sup>82</sup> Venedikta Jerofejeva (1938-1990). Hra měla být součástí zamýšlené trilogie nazvané *Drei Nächte*. Autor v ní stvořil apokalyptické podobenství společenské situace SSSR v době perestrojky. Současně odkazoval na germánskou mytologii, oslavu svátku jara a probouzení přírody, navíc pracoval s juanovským mýtem, a to vše na ploše pravidelné, takřka klasicistní tragédie. V textu hry *Valpuržina noc aneb Komtureovy kroky* vystupuje celkem jednadvacet postav. Jednotlivá dějství se odehrávají v přijímací ordinaci, v uzavřeném nemocničním pokoji a v ambulanci psychiatrické léčebny. Autor zachovává dramatickou jednotu místa a vzhledem k tomu, že se děj odehrává v noci z 30. dubna na 1. května, i dramatickou jednotu času. Jazyk Venedikta Jerofejeva je pln aluzí, citátů, textových koláží, parodovaných výroků a dalších dekonstruuujících postupů. Jakub Kostelník, který se své disertační práci Venediktu Jerofejevovi a jeho dramatu *Valpuržina noc aneb Komtureovy kroky* věnuje obsáhle, dokonce tvrdí, že jde o iniciační text ruského postmoderního dramatu, který nebyl dodnes současnou generací ruských dramatiků plnohodnotně překonán.<sup>83</sup>

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. Beethoven hraje Julii, Einstein zamilovaného Romea, Hitler představuje jejich chůvu a Lenin roli luny, kterou evokuje jeho plešatá hlava. Beethoven v roli Julie otěhotní a nechce Romeovi prozradit, kdo je otcem dítěte. Humor vzniká ze situací, jež záměrně manipulují s obecně známými fakty o světově proslulých osobnostech. V této dramatické „mystifikaci“ experimentuje autorka s jazykem a spojuje žurnalistické fráze s klišé každodenního hovorového jazyka, slangem, žargonem, argotem a lokálními dialekty.

K dalším z představitelů iniciační fáze ruského postmoderního dramatu bývá zařazován Oleg Jurjev (1959), který od roku 1991 žije v Německu. Zde uveřejňuje překlady z anglické poezie a z jazyků západní Asie (dříve SSSR), publikuje vlastní poezii, prózu, především pro děti, a dramatické texty mezi jinými i hru *Маленький погром в станционном буфете* (Malý pogrom v nádražním bufetu, 1984).<sup>84</sup> Jednoaktová hra s podtitulem *Malá*

---

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

83 Jakub Kostelník. *Vývoj ruského dramatu na konci 20. a počátku 21. století*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Katedra slavistiky, 2011, s. 18.

84 Oleg Jurjev. „Malý pogrom v nádražním bufetu“. Český překlad Leoše Suchařípy je momentálně nedostupný. Hra byla v Česku inscenována dvakrát v roce 1992. Poprvé v brněnském Divadle Husa na provázku na jeho nově otevřené sklepní scéně v Domě pánů z Fanalu v režii Petera Scherhaufera. Druhá inscenace se konala

*Židovská tragédie* se odehrává na železniční stanici Dvorky uprostřed ruských rovinatých stepí. Na stanici se čas odměřuje příjezdy a odjezdy rychlíků. Židovská rodina Avremi Dvorkese provozuje nádražní bufet. Židé tuší, že se připravuje pogrom, a proto zpočátku nechtějí otevřít dveře příchozím. Po chvíli vstupuje jejich židovský sluha Jankel, po něm telegrafista Pasulko, výhybkář Miron a pravoslavný Otec Konstantin. Telegrafista vytáhne pistoli a všichni začnou ohrožovat židovskou rodinu. Dvorkes, jeho žena Dvojra spolu se sluhou Jankelem na vzniklou situaci zareagují tak, že začnou útočníkům předvádět na jevišti podobenství o proroku Jonášovi. Později se na jevišti objeví režisér a rozdává připomínky jednotlivým hercům. Tím se v textu uplatňuje princip divadla na divadle, a to už podruhé. Narušením divadelní iluze diváci zjišťují, že se před nimi neodehrával skutečný pogrom, ale pouze nezdařilá divadelní zkouška. Postavy vystupují ze svých rolí a jednají civilně.

Snad nejznámějším reprezentantem ruské postmoderny v zahraničí je Vladimír Sorokin (1955). V roce 1994 publikoval hru s německým názvem *Hochzeitsreise*,<sup>85</sup> v níž vytváří literární a historickou mystifikaci se znaky melodramatu. Sňatek dvou hlavních figur, Máši, jejíž matka byla majorem NKVD,<sup>86</sup> 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).<sup>87</sup> 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 především po roce 2000. Nastupující generace autorů znala tyto formální experimenty a právě pod jejich vlivem

---

v pražském Divadle Na zábradlí v pohostinské režii Arnošta Goldflama.

85 Vladimír Sorokin. „*Svatební cesta*“. Český překlad Vlasty Smolákové je v elektronické podobě dostupný v agentuře Dilia.

86 Tj. Lidový komisariát vnitřních záležitostí.

87 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.

začala ve svých hrách stále více narušovat tradiční dramatické kategorie (chybí zápletka, příběh, konflikt, postavy nejsou individualizovány). Jak již bylo řečeno, stálé divadelní scény ani v devadesátých letech nepřestaly nasazovat do svých repertoárů klasické texty. Ozývalo se volání po současné dramatice, která jakoby neexistovala.<sup>88</sup> Disproporce si všiml i tehdy více jak sedmdesátiletý režisér Oleg Jefremov, který prohlásil v rozhovoru pro týdeník *Культура* (Kultura): „Řeknu vám, není-li v divadle současnost, vůbec neexistuje. Klasika se inscenuje v době krize. Kdy sám nevíš, co je dobré a co špatné. Pak je třeba vyplnit repertoár klasikou.“<sup>89</sup>

### 3.2. Hledání nového divadelního jazyka

Jazyk „nového dramatu“ formovaly nejen první postmoderní texty jako Jerofejevova *Valpuržina noc aneb Komtureovy kroky* nebo *Mužská zóna* Ludmily Petruševské, ale také inscenační experimenty raných devadesátých let. Byly to především inscenace Anatolije Vasiljeva, který vnímal divadlo jako sakrální prostor, navracející se zpět k rituálu. Myšlenky Petera Brooka a Jerzy Grotowského začaly sice do SSSR pronikat již během 60. a 70. let, narážely ovšem na monopol Stanislavského metody, která platila za inscenační dogma. Snad jediným divadlem, které se od přísného dodržování toho, čemu říká Stanislavský přetělesnění, odklonilo blíže k Brechtově formě epického divadla, byla Ljubimovova Taganka,<sup>90</sup> na začátku osmdesátých let se i ona vrátila k oficiálnímu inscenačnímu kurzu. V období perestrojky se poprvé ozvala kritika kanonizované verze divadelního realismu. V roce 1988 se na mezinárodním sympoziu v Paříži, věnovanému Stanislavskému, proti metodě ostře postavilo několik ruských teatrologů, přičemž západní teoretici zaujali role advokátů.<sup>91</sup>

Na začátku devadesátých let nebylo sovětské divadlo připraveno na nové dramatické texty. Mark Lipoveckij s Birgit Beumers uvádějí, že režiséři, herci ale i diváci netušili, jak naložit s dramaty, kde často scházel lineární narativ. Tradiční vztah mezi hercem a jeho rolí musel být nahrazen vztahem mezi hercem a textem. V experimentálních inscenacích jako byly ty studia Marka Rozovského U Nikitské brány nebo Světlany Vragovové na Spartakovském

---

88 Alexej Kazancev. „Novoe prostranstvo“. *Dramaturg*. 1993, roč. 1 č. 1, s. 4.

89 Oleg Jefremov. „My okazalis v istoričeskom luče“. *Kultura*. 26. 2. 1998. Viz: Webový portál periodika [online]. [cit. 27. 1. 2017] Dostupné z: <http://portal-kultura.ru/upload/iblock/a62/1998.02.26.pdf>.

90 Inscenace z 60. a 70. let jako Brechtův *Dobry člověk se Sečuanu* (režisér Jurij Ljubimov, premiéra v dubnu 1964), Moliérův *Tartuffe* (režisér Jurij Ljubimov, premiéra v listopadu 1968), Shakespearův *Hamlet* (režisér Jurij Ljubimov, premiéra v listopadu 1971), či Bulgakovův *Mistr a Markétka* (režisér Jurij Ljubimov, premiéra v dubnu 1977) se vyznačovaly dynamickým pohybem, využívaly tanec, pantomimu, masky, loutky a projekce. Z toho důvodu se potýkaly s kritikou úřadů, cenzurou a zákazy.

91 Polina Bogdanova. *Logika Peremen. Anatolij Vasiljev: meždu prošlym i buduščim*. Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2007, s. 18.



náměstí a Školy dramatického umění Anatolije Vasiljeva na přelomu 80. a 90. let se už takové tendence objevovaly. Herec částečně rezignoval na prožívání emocí a pronášel slova, jejichž významu se snažil porozumět. Herec se stal médiem, skrze něž se přenáší text a herecova hra s textem definuje vztah mezi ním a rolí. Z toho důvodu zaujímá jazyk v inscenaci hlavní úlohu.

Hledání nového divadelního jazyka na principu vztahu mezi hercem a textem se odehrávalo ve studiích, která inklinovala k absurdnímu dramatu a moderní evropské a americké dramate, nejvíce pak u Anatolije Vasiljeva. Vasiljev kladl od svých počátků v Moskevském uměleckém divadle<sup>92</sup> důraz na hereckou improvizaci v mantinelech pevného textu. Hovořil o tzv. herních strukturách, které byly osnovou této divadelní metody. Herec vytváří v rámci tvůrčího procesu postavu bez opory ve vlastní emocionální paměti. Vasiljevovy úvahy vlastně převrací Stanislavského systém. Nevěří v existenci jevištní skutečnosti. Namísto, aby vytvářel iluzivní scénu, ji zastavuje různými architektonickými objekty, které se v průběhu představení zcizují. Namísto herecova emocionálního prožitku se soustředí na význam pronášeného slova.

Sám Vasiljev se pokládá za teoretického následníka Stanislavského, jelikož adaptuje jeho systém pro současné divadlo. Na konci 19. století podnítila Freudova psychoanalýza zájem literátů a divadelníků o psychologii postav, na konci 20. století sehrála analogickou roli virtualita – sociální a komunikační prostor. Vasiljev navíc aplikuje svoji metodu na klasické texty, které chce osvobodit od nánosů inscenační tradice, inscenoval například Dostojevského *Běsy*.<sup>93</sup> Ve Škole dramatických umění uvedl, jako první v Rusku hru Luigi Pirandella *Šest postav hledá autora*,<sup>94</sup> inscenace se posléze hrála na různých mezinárodních festivalech. Zrcadlovým odrazem pirandellovského mísení života a umění bylo u Vasiljeva prolínání publika a herců a časté střídání rolí na straně herců. Pomyslným vrcholem, kterého Vasiljev dosáhl při hledání nového divadelního jazyka, byla inscenace hry Alexandra Puškina *Mozart a Salieri* (Моцарт и Сальери)<sup>95</sup> z roku 2000, která se nejvíce přiblížila k modelu „divadla-

---

92 První inscenaci zde vytvořil v roce 1973.

93 Premiéra se odehrála v roce 1988 ve Škole dramatických umění.

94 Premiéra se odehrála v roce 1987.

95 Na levé straně jeviště stálo vysoké schodiště připomínající zikkurat, po něm sestupoval zpívající chór dervišů, okolní prostor, který zaplňovaly židle, malířské stojany a stojany na noty, byl vyhrazen pro slepé pouliční hudebníky. Z jedné strany ústilo schodiště do půlkruhu ohraničeného průhledným plexisklem, místa, kde se odehrála večeře Mozarta a Salieriho. Ve scénografickém uspořádání prostoru se střetávaly horizontální a vertikální linie, napětí vznikalo i mezi narativním a metafyzickým diskurzem, neboli mezi realisticky vedenými hlavními postavami a stylizovanými figurami dervišů. Právě ty svým nemotivovaným jednáním a sborovým zpěvem vytvářely dojem polyfonické partitury inscenace.

rituál“ nebo tomu, co Peter Brook v *Prázdném prostoru* označuje jako svaté divadlo.<sup>96</sup>

Vasiljev ovlivnil mladou generaci režisérů především tím, jak přistupuje k textu ať už klasickému nebo současnému. Text vnímá jako materiál určený ke hře se slovy. Herec nevytváří postavu jako v tradičním divadle, ale zaujímá roli mluvčího. Obdobným způsobem pracuje s hercem i nejvýraznější režisér postsovětské generace Kirill Serebrennikov (1969), který se k Vasiljevovi hlásí jako ke svému nejmenovanému učiteli. V Serebrennikových inscenacích se herci neidentifikují s postavami. V jeho *Plastelíně*<sup>97</sup> hraje každý herec hned několik rolí bez ohledu na pohlaví. Syžet hry je přetaven v sérii metaforických obrazů.<sup>98</sup> Otázkou nové herecké techniky se v divadle Teatr.doc zabývá i Michail Ugarov (1956). Mluví o tzv. nulové pozici. Dalo by se říci, že se jí herec přibližuje až na samou mez civilnosti. V manifestu divadla Teatr.doc se objevují požadavky jako: „Herci mohou v představeních hrát pouze role odpovídající jejich věkové kategorii. Herci vystupují na jevišti bez masek. Jejich používání je povoleno pouze v případě, že se jedná o určitý charakteristický rys postavy nebo je součástí její profese.“<sup>99</sup>

### 3.3. Festival Ljubimovka – nová generace dramatiků

Novou estetiku a představbu trosek odcházejícího divadla iniciovala skupina dramatiků a divadelních kritiků v čele s Michailem Roščinem (1933-2010), již zmíněným Alexejem Kazancevem (1945-2007), Viktorem Slavkinem (1935-2014) a Vladimírem Gurkinem (1951-2010),<sup>100</sup> kteří v roce 1990 uspořádali první ročník dramatické soutěže Любимовка (Ljubimovka).<sup>101</sup> Ta získala svůj název podle 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

---

96 Mark Lipoveckij - Birgit Bojmers. *Performansy nasilija. Literaturnyje i teatralnyje eksperimenty novoj dramy*. Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2012, s. 104-106.

97 O inscenaci *Plastelína* v Centru dramatiky a režie psala M. Černá na stránkách Světa a divadla. (Viz: Martina Černá. „Jápkak je dnes u nás v Rusku?“ *Svět a divadlo*. 2002, roč. 13, č. 5-6, s. 71-79.)

98 Například první sexuální zkušenost hrdiny symbolizuje otevření láhve Coca-Coly.

99 Vladimír Zabalujev - Alexej Zenzinov. „Vremja verbatima. Ot totalitarnovo teatra k pojsku novoj ekzistencijalnosti“. *Sovremennaja dramaturgija*. 2004, č. 1, s. 203.

100 Dalšími otci a matkami zakladatelkami byli kritici a redaktoři Inna Gromova, Jurij Rybakov, Margarita Svetlakova, Maria Medvedevová.

101 Ideu festivalu si vypůjčil Roščin z amerického města Waterfordve státě Connecticut, mimochodem spojeného se životem E. O'Neilla, kde se v osmdesátých letech zúčastnil festivalu nových her. (Více zde: Michail Roščin. „Spěšitě dělat' žurnal“. *Dramaturg*. 1993, č. 1, s. 8. nebo také Marcela Magdová. „Od potřeby k experimentu: fenomén scénického čtení v Rusku“. In Daniela Jobertová (ed.). *V hlavní roli text. Podoby a proměny scénického čtení*. Praha: Nakladatelství Akademie Múzických umění v Praze, 2014, s. 190-200.) Později byl festival přejmenován na Festival mladé dramatiky Ljubimovka.

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 zaslanych 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. Místo konání – idylický dům v přírodě – zároveň předurčovalo akci k tomu, aby se stala tvůrčí laboratoří či praktickou školou. O účasti na festivalu píše kritička a jedna z hlavních organizátorek Ljubimovky Inna D. Gromova takto: „Na Ljubimovce se odehraje každý den první čtení, zkouška a někdy i hotová inscenace.<sup>102</sup> Kaleidoskop autorů, divadelních her, herců, režisérů, hostů, pracovníků literární části MCHAT A. P. Čechova, Divadla Massověta a jiných. A všechny spojuje jedno slovo: divadlo.“<sup>103</sup>

V devadesátých letech se na Ljubimovce ve scénických čteních představili a prosadili takoví autoři jako Alexej Slapovskij (1957), Maria Arbatovová (1957) a Alexander Železcov (1954). Za dobu svého působení vychovala soutěžní přehlídka mladou generaci dramatiků, tzv. „Děti Ljubimovky“. Odstartovala kariéru Michaila Ugarova, 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. Ljubimovka objevila

---

102 Autorka tím míní scénické čtení.

103 Inna Davydovna Gromova. „Ljubimovka“. *Dramaturg*. 1993, roč. 2, č. 1, s. 12. Díky úsilí Inny Gromové bylo v 70. a 80. letech publikováno několik neoficiálních dramatiků. Na Ljubimovce zastávala post hlavního produkčního.

nejenom dramatiky, ale i mladé režisérské talenty. Scénická čtení připravovali dnes již etablovaní režiséři Jevgenij Kamenkovič (1954),<sup>104</sup> Kirill Serebrennikov, Vladimír Epifancev (1971),<sup>105</sup> Jelena Nevežina (1969),<sup>106</sup> Vladimír Agejev (1958–2014), Marat Gacalov (1978),<sup>107</sup> Vladimír Pankov (1975).<sup>108</sup>

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.“<sup>109</sup>

Nová generace dramatiků, která představila své práce na Ljubimovce, přinesla očekávanou revizi témat, žánrů i vlastní podoby divadla. Přišla se svými hrdiny a obrazem jiné reality.

### 3.4. Petrohradské aktivity

Moskva nebyla jediným místem, kde se divadelníci věnovali současnému dramatu. V roce 1989 vznikla v Petrohradě na vlně studiových divadel, a byly jich zde desítky, scéna *Особняк* (Vila). Rozměry hlediště a jeviště spolu s technickým zázemím odpovídaly velikosti

---

104 Jevgenij Kamenkovič působí v současné době jako umělecký šéf divadla *Dilna* Petra Fomenka.

105 Vladimír Epifancev založil v devadesátých letech svoji skupinu *Smysluplné divadlo* (Прок - театр), s níž v jedné z opuštěných továren Zamoskvorečí (část Moskvy), uvedl několik inscenací, postmoderních adaptací klasických textů. Od nového milénia se věnuje výhradně herectví případně filmové režii.

106 Jelena Nevežina spolupracuje s různými moskevskými i oblastními divadly. Z nového dramatu inscenovala například v Centru dramatiky a režie v roce 2007 hru běloruského dramatika Pavla Prjažka *Kalhotky*, či hru Vjačeslava Durněnkova *Mutter* v novosibirském divadle *Globus* v roce 2006.

107 Marat Gacalov působil zpočátku jako herec Školy současné hry, jeho první režijní prací byla inscenace hry Pavla Prjažka *Жизнь удалась* (Život se podařil), kterou vytvořil společně s Michaelem Ugarovem v divadle *Teatr.doc* v 2009. O rok později v Divadle PDT Lenkom (ПДТ им. Ленком) inscenoval hru Vjačeslava Durněnkova *Exponáty*, inscenace získala ocenění kritiky Zlatá maska. Od roku 2012 je uměleckým šéfem Ruského divadla v estonském Talinu.

108 Vladimír Pankov vytvořil experimentální hudebně–dramatický žánr *soundrama*, na němž se podílí hudebníci, herci a choreografové. Jejich projekty vznikají ve spolupráci Centra dramatu a režie, Centra Vsevoloda Mejercholda, Divadla Národů, Gogolova centra a dalších zahraničních scén.

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

bytu v činžovním domě. Vila jako jediná z petrohradských studiových scén přežila rozpad SSSR a s ním spojený rozklad divadelního systému. Nefungovala totiž jako většina divadel ovládaných jediným režisérem, byla stálým souborem herců, kteří spolupracují s různými režijními osobnostmi. Od začátku šlo především o formát „divadla–klubu“, či „divadla–studia“, jehož repertoár tvořily experimentální inscenace a performance, kde se mísil princip činoherního a nonverbálního divadla s tancem a zpěvem.<sup>110</sup> Díky originálním iscenacím na sebe Vila velmi rychle upozornila. Od roku 1996 spolu s příchodem režiséra a herce Vladimíra Michelsona se začala orientovat na současnou dramaturgiu. Objevila ruskému publiku Michaila Ugarova a uvedla několik jeho her: *Правописание по Гроту* (Pravopis podle Grota) *Истребитель* (Ničitel), *Газета Русский инвалид за 18 июля* (Noviny z 18. července Ruský invalida), *Зеленые щеки апреля* (Zelené dubnové tváře). Od nového tisíciletí orientace na „nové drama“ ve Vile výrazně slábne.

V roce 1995 se v Petrohradě ustavilo nezávislé sdružení petrohradských autorů Домик драматургов (Domek dramatiků), které začalo o rok později publikovat sborník *Ландскрона* (Landskrona).<sup>111</sup> První číslo bylo věnováno petrohradským autorům konce tisíciletí, další číslo z roku 1997 hrám pro „chudá divadla.“ Podmínkou pro zařazení textu do *Landskrony* byl autorův původ (Petrohrad) a jeho profesionální zkušenost, stvrzená účastí na autorské dílně, kterou pořádal Svaz divadelních činitelů. Třetí číslo *Landskrony* neslo podtitul *Новая петроhradská драматургия* a mělo tedy alespoň podle názvu přinést stručnou zprávu o stavu místní dramaturgie „tady a teď“. Projekt přežil do nového milénia, nicméně dosud poslední číslo almanachu vyšlo v roce 2007 a bylo věnováno textům pro dětské divadlo.<sup>112</sup>

Když ukončila svoji činnost Všesvazová agentura pro autorská práva, která se podílela i na rozšiřování dramatických textů do divadel, rozhodl se režisér Alexej Kučev společně s dramatikem Michailem Bartěněvem zřídit Клуб 96 (Klub 96) – elektronickou databázi, v níž by shromáždili veškeré dostupné dramatické texty (klasické i současné, domácí i zahraniční). Po Kučevově smrti v roce 1999 pokračovala v budování databáze dramatická kancelář Геролд (Herold), která si dala za cíl sestavit katalog her současných autorů. V roce 2003 vyšel sborník *Счастливыи случай Пьесы из XXI века* (Šťastná událost: Hry z 21. století),

---

110 Tehdejší umělecký šéf Igor Larin se zabýval tvůrčí metodou Vsevoloda Mejercholda, s herci provozoval cvičení biomechaniky.

111 Sborník přejal název po švédské pevnosti, jež stála u Finského zálivu v současném Petrohradě. S ní údajně započala historie města stejně jako nová historie Ruska.

112 Viz Webový portál sdružení nezávislých autorů [online]. 2015 [cit. 31. 10. 2015] Dostupné z: <http://www.theatre.spb.ru/newdrama/>.

obsahující texty Jeleny Isajevy, Maxima Kuročkina, Jeleny Greminy, Michaila Bartěněva, Olgy Michajlové, Olji Muchiny, Radiona Běleckého, Michaila Ugarova a dalších. Tím byl projekt v podstatě završen.

„Současné domácí divadlo se snaží s nepochopitelnou a sebevražednou houževnatostí samo sebe utvrdit v tom, že současná dramatika nemůže být a není potřebná. Pro současné ruské dramatiky neexistuje v Rusku žádné divadlo. Dramatika se musela pohroužit do literatury, aby se objevila na divadle v nové kvalitě. A právě teď je čas znovuzrození,“<sup>113</sup> stálo v předmluvě prvního čísla almanachu *Landskrona*. Dramatiků bylo sice dost, nicméně po scénickém provedení v rámci Ljubimovky o ně neprojevovalo zájem žádné divadlo. Přezíravost režisérů, uměleckých šéfů a zejména vedoucích literárních oddělení divadel se tedy „Děti Ljubimovky“ rozhodly vyřešit založením vlastní divadelní scény.

### 3.5. První jevištní realizace – Centrum dramatiky a režie

V roce 1996 bylo v Moskvě otevřeno Дебют центр при Центральном Доме актера им. А. А. Яблочкиной (Debutové centrum při Ústředním domě herce A. A. Jabločkinové). Jedním ze zakladatelů a vedoucích této instituce se stal tehdy šestadvacetiletý Maxim Kuročkin (1970), začínající dramatik, absolvent fakulty historie na Kyjevské univerzitě. Debutové centrum uvedlo jako svoji první inscenaci hru Jeleny Greminy *Сахалинская жена* (Sachalinská žena) v režii Harolda Strelkova, tehdejšího studenta režie GITIS (Ruské akademie divadelního umění) v ročníku Petra Fomenka.<sup>114</sup>

O dva roky později se dramatici a iniciátoři Ljubimovky Michail Roščin a Alexej Kazancev rozhodli otevřít nevelké divadlo, které nazvali Центр драматургии и режиссуры (Centrum dramatiky a režie), kde měli na inscenování nových her spolupracovat mladí režiséři s mladými herci.<sup>115</sup> Jak prohlásili, snažili se zachránit tradici ruského divadla, v němž bylo slovo vždy v centru zájmu. „Je to zvláštnost ruského divadla rozkvétat společně s dramatikou a díky ní. [...] Možná je výhodné inscenovat klasické texty. Znamenají úspěch. Ale jen současné slovo, které zazní otevřeně na scéně, může znamenat impuls pro nové divadelní hnutí.“<sup>116</sup>

---

113 *Landskrona: Peterburskyje avtory konca tysjačiletija*. Petrohrad: SPB, 1996, s. 3.

114 Viz Debjut centr [online]. 2015 [cit. 31. 10. 2015] Dostupné z: <http://www.theatre.ru/debut/>.

115 Věková hranice byla určena od 15 do 40 let.

116 Alexej Kazancev. „Novoe prostranstvo“. *Dramaturg*. 1993, roč. 1, č. 1, s. 5.

První premiérou byla veršovaná hra *Юдиф* (Judita) Jeleny Isajevy v režii Vadima Dancingera, vytvořená na biblické téma. Skandál vyvolalo uvedení Ravenhilova *Shopping and Fucking*<sup>117</sup> mladé režisérky Olgy Subbotiny (1972), která hru přivezla z berlínského festivalu Theatertreffen. Novou etapu divadla ovšem v roce 2001 zahájila inscenace *Plastelíny* (Пластелин)<sup>118</sup> Vasilije Sigareva, která vyvolala bouřlivou reakci diváků i kritické obce. V této souvislosti nelze nezmínit režiséra inscenace Kirilla Serebrennikova, jehož kontroverzní scénické řešení *Plastelíny* otevřelo v Rusku cestu moderní divadelní režii.<sup>119</sup> Hra byla výsledkem úzké spolupráce nového vedení Ljubimovky s londýnským divadlem The Royal Court Theatre, považovaným za světové centrum současného dramatu, jež bývá nejčastěji označováno termíny „coolness dramatika“, „new writing“, „in-yer-face drama“ nebo „nové drama“. V Centru dramatiky a režie následovaly další zajímavé inscenace současné domácí i zahraniční dramatiky. V programu se objevila jména Xenie Dragunské, Michaila Ugarova, Natalie Vorožbit či Lukase Bärfusse, ale i adaptace klasických textů a různé autorské projekty. Centrum dramatiky a režie pořádalo také laboratoře, označené jako Мастерская на Беговой (Dílna na Begavoj), což je ulice, kde nyní divadlo sídlí.<sup>120</sup>

### 3.6. Semináře The Royal Court Theatre

Výrazný vliv na formování nového ruského dramatu měl bezesporu tvůrčí seminář autorů z The Royal Court Theatre Stephena Daldryho, Elyse Dodgsona, Jamese MacDonalda a Ramina Graya,<sup>121</sup> který proběhl v Moskvě v červenci 1999 pod patronací festivalu Zlatá maska.<sup>122</sup> Tito divadelníci seznámili ruské tvůrce s technikou dokumentárního dramatu verbatim. Jak píše Tatiana Brederová ve své knize *Súčasné ruské dokumentárne divadlo*, byly

---

117 Hru přeložil do ruštiny Alexandr Radionov, jeden z předních autorů dokumentárních dramát v Teatr.doc.

118 Vasilij Sigarev. „Plastelína“. Český překlad Terezy Krčálové je v elektronické podobě dostupný v agentuře Aura-Pont.

119 Inscenace znamenala zlom i v Serebrennikově profesionální kariéře, ten dnes platí za nejvýraznějšího, ruského režiséra a často inscenuje také v zahraničí. V Moskvě momentálně působí jako umělecký šéf Gogolova centra. Krom divadla se věnuje i filmové režii. O inscenaci *Plastelína* v Centru dramatiky a režie psala M. Černá na stránkách *Svět a divadlo*. (Viz: Martina Černá. „Jakpak je dnes u nás v Rusku?“ *Svět a divadlo*. 2002, roč. 13, č. 5-6, s. 71-79.)

120 Na základě konkurzu jsou vybráni čtyři mladí režiséři, každý z nich si zvolí jednu ze čtyř nabízených současných neuvedených her a tu musí společně s přiděleným hereckým týmem během tří dnů nastudovat. Po tři dny a noci je mu naprosto k dispozici celé divadlo, čtvrtý a pátý den proběhne veřejné předvedení scénické skici, kterou vytvoří.

121 Pro velký úspěch byl seminář zopakován v roce 2000 v Novosibirsku.

122 V roce 1999 Taťána Oskolkova, tehdy vedoucí festivalu Zlatá maska, oslovila Alexandru Dugdale, vedoucí uměleckého oddělení British Council v Moskvě s nápadem představit v rámci off-programu Zlaté masky britské divadlo. Dugdale navrhla hostování londýnského The Royal Court Theatre. Nakonec měli alespoň přijet tři britské dramatičky mimo jiné i Sarah Kane. Alexandra Dugdale sehrála důležitou roli při šíření ruskojazyčných textů do Velké Británie, jako první přeložila do angličtiny Sigarevovu *Plastelínu* a *Terorismus* bratří Presňakovových.

tyto semináře pro ruské umělce natolik podnětné, že daly základ dnes již rozšířenému a nesmírně inspirativnímu fenoménu dokumentárního divadla, které má v kontextu současné ruské kultury nezastupitelnou funkci a to nejen uměleckou, ale i společenskou.<sup>123</sup> Tvůrci z The Royal Court Theatre následně iniciovali na své domácí půdě stáže mladých ruských dramatiků; spolupráce vyvrcholila uvedením jejich děl v rámci „ruské sezóny“ přímo v Londýně.

Silného vlivu „coolness dramatiky“ si můžeme všimnout například v díle Ivana Vyrypajeva. Ústředním tématem textu *Сны* (Sny, 1999) je drogová závislost. Psychologický a fyzický teror popisují ve hře *Тероризм* (Терроризм, 2002)<sup>124</sup> bratři Oleg a Vladimír Presňakovové (Oleg 1969, Vladimír 1974), čečenskou válku zase kolektivní text *Солдатские письма* (Vojenské dopisy, 2002) čeljabinského divadla Báby. Triumf zmíněné spolupráce přineslo prestižní ocenění Evening Standard Award pro Sigarevovu hru *Пластелина* rok po uvedení v Centru dramatiky a režie. Teprve díky zahraniční recepci, která znamenala potvrzení kvality textů, se podařilo nejen Sigarevovi, ale i jeho dalším současníkům prorazit také na ruské scéně. Samotní dramatici odmítají připustit vliv, který by na ně britské in-yer-face drama mělo.

Michail Durněnkov například v rozhovoru pro *Divadelní noviny* zdůraznil řemeslo, tedy způsob jak psát dramatický text, s nímž se poprvé setkal právě až v The Royal Court Theatre, jiný vliv vyloučil. „V našem literárním institutu se učí klasické struktury her, nové současné drama je jiné. Řada her se podobá filmovým scénářům. Vychází logicky ze zájmu diváků, kteří jsou vychováni filmem a televizí. U nás jsme donekonečna hledali téma a metafory, ale nikdo vás nenaučil psát. V Británii nám zprostředkovali řemeslo.“<sup>125</sup> Jiného názoru je chorvatská teatroložka Sanja Nikčević, která ve své knize *Nová európska dráma alebo veľký podvod* tvrdí, že šlo o britský kulturní kolonialismus, který prostřednictvím osvěty šířil domácí trend do ostatních evropských států.

Za charakteristické rysy tohoto trendu považuje Nikčević zobrazování násilí přímo na scéně, světa bez Boha jako něco zcela normálního a obyčejného, v oblasti dramatické

---

123 Tatiana Brederová. *Súčasné ruské dokumentárne divadlo*. Bratislava: Vysoká škola múzických umenív Bratislave Divadelná fakulta, 2015, s. 63.

124 Oleg a Vladimír Presňakovové. „Тероризм“. Český překlad Terezy Krčálové je v elektronické podobě dostupný v agentuře Aura-Pont.

125 Magdová Marcela. „Michail Durněnkov. Vezmete-li peníze od státu, nemůžete proti němu hrát!“. *Divadelní noviny*. 2013, roč. 22, č. 8, s. 24.



struktury důraz na krátké scény evokující využití principu filmového střihu. Britské texty autorů jako Sarah Kane či Mark Ravenhill, jež stály na počátku tohoto fenoménu, nahlíží kriticky, považuje ho za extrémní a spekulativní bez opory v realitě společnosti. „Svět závislý na drogách, incestu [...] není mým světem. [...] Tváříme se, že je to normální, ale není. [...] Velká většina lidí nezabývá toho, koho miluje, nespí s příbuznými a netrhá lidské maso...“<sup>126</sup> Na hledání nového aktuálního autora, které se stalo zaklínadlem ve většině evropských divadelních kultur, odpověděl The Royal Court Theatre a předložil díla Sarah Kane, Marka Ravenhilla a dalších. Jak píše Nikčević, v některých zemích se režiséři nenamáhali hledat nové texty a formovat autory podle svých přání, na základě uvádění britských vzorů, začali sami psát texty v tomto stylu.<sup>127</sup> Nemuseli to být vždy režiséři, ale i mladí začínající autoři, jako například Ivan Vyrypajev a bratři Presňakovové v Rusku.

### 3.7. Teatr.doc

Metodou britského dokumentárního divadla verbatim se začala zabývat a rozvíjet ji nezávislá moskevská scéna Teatr.doc. Klubové experimentální divadlo založil a doposud vede Michail Ugarov<sup>128</sup> se svou ženou Jelenou Greminou<sup>129</sup>. Na založení mají svůj podíl i další dva dramatici Olja Michajlová<sup>130</sup> a Ivan Vyrypajev, který počáteční entuziasmus glosoval slovy: „Teď tu taháme železo a starý nábytek, aniž bychom si uvědomovali, že měníme kulturní prostředí země.“<sup>131</sup> Experimentální divadlo Teatr.doc vzniklo v březnu roku 2002 a dlouho sídlilo<sup>132</sup> v bývalém uhelném sklepě na adrese Трехпрудный переулок (Trjochprudnyj pereulok). Divadlo mělo skromné technické vybavení, kromě provizorního jeviště a praktikáblů, tvořících hlediště pro méně než stovku diváků, mělo pár reflektorů zavěšených na lešenářských trubkách a načerno natřené místy betonové, místy cihlové stěny. Součástí jeviště byly například i načerno natřené radiátory. Prostor připomínal mnohem víc squat než divadlo.

---

126 Sanja Nikčević. *Nová európska dráma alebo veľký podvod*. Bratislava: Vydavateľstvo Jána Jankoviča, 2007, s. 166.

127 Jako příklad uvádí Nikčević mladého českého režiséra Jiřího Pokorného či jeho slovenské kolegy Viliama Klimáčka a Martina Čičváka. (Více zde: Sanja Nikčević. *Nová európska dráma alebo veľký podvod*. Bratislava: Vydavateľstvo Jána Jankoviča, 2007)

128 Autor her Газета „Русский инвалидъ“ за 18 июля (Noviny z 18. července Ruský invalida), Голуби (Holubi), Кухня (Kuchyně), Облом off, Смерть Ильи Ильича (Smrt Iji Iljiče) a další. Inscenace hry *Oblom Off* v režii samotného autora v CDR získala v roce 2003 cenu Zlatá maska.

129 Autorka her Колесо фортуны (Kolo štěstěny), За зеркалом (Za zrcadlem), Сахалинская жена (Sachalinská žena) a mnoha dalších dokumentárních dramát.

130 Autorka her Праздничный день (Sváteční den), Невеста (Nevěsta), Русский сон (Ruský sen) a dalších.

131 Vladimír Zabalujev - Alexej Zenzinov. „Vremja verbatim. Ot totalitarnovo teatra k pojsku novoj ekzistencijalnosti“. *Sovremennaja dramaturgija*. 2004, č. 1, s. 203.

132 Na této adrese divadlo fungovalo do ledna 2015.

Teatr.doc chce dát prostor současným autorům či spolupracovat s malými divadly v provincii (Lóže z Kemerova, Dílna nového dramatu divadlo Báby z Čeljabinska), zároveň se věnuje slovu, které v jeho inscenačním procesu zaujalo dominantní postavení. Důraz na běžný hovorový jazyk ulice vychází pochopitelně z inklinace k dokumentárnímu divadlu, kterou vyjadřuje i příponou doc. a podtitulem „Divadlo, ve kterém se nehraje“. Estetiku divadla dále definuje manifest, vydaný u příležitosti začátku třetí divadelní sezóny a který nápadně připomíná manifest severské kinematografie Dogma 95. První bod zahrnuje minimální využívání dekorací, přičemž používání veškerých neskladných konstrukcí a dekorací, jako jsou různé sloupy, schodiště, rampy je zcela vyloučeno. Podle dalšího bodu manifestu je vyloučeno v inscenaci použití hudby. Pakliže se hudba v inscenacích objeví, je nezbytné její použití odůvodnit v textu divadelní hry a musí ve hře zaznít naživo. Stejně tak se nesmí používat tanec, a pokud se tak již stane, pak se musí opět v textu divadelní hry objevit vysvětlení, proč se tanec v inscenaci objevil. Dále je zakázáno používání režijní metafor.

Do divadla Teatr.doc může s návrhem textu či námětu přijít prakticky kdokoli a pokud scénář, idea odpovídá pravidlům dokumentárního dramatu, je projekt následně realizován. S divadlem spolupracuje velké množství dramatiků, režisérů a herců, přičemž všechny tyto funkce současně může vykonávat jeden člověk. Roli hlavních „ideologů“ divadla a poslední instance si přesto zachovávají Michail Ugarov a Jelena Gremina.

Prioritou divadla je nezávislost na veřejných financích, umělci zde pracují bez nároku na honorář. Kromě mnoha ryze dokumentárních projektů se Teatr.doc věnuje i odborné teoretické reflexi, šíření dokumentárních technik psaní her prostřednictvím workshopů a také podpoře začínajících umělců. Témata autoři čerpají z aktuálních politických událostí a společenských problémů současného Ruska. Časté jsou i intimní a psychologické hry. Prvními inscenacemi divadla Teatr.doc byly například *Gay* (2002) Sergeje Kalužanova a Andreje Vartanova o seznamování homosexuálů na chatu nebo *Преступления страсти* (Zločiny vášně, 2002)<sup>133</sup> Galiny Sinkyny<sup>134</sup>, montáže z výpovědí vězenkyň odsouzených za zločin spáchaný z nešťastné či neopětované lásky. Metodou verbatim vznikla například inscenace hry *Бездомные* (Bezdomovci, 2002) Maxima Kuročkina a Alexandra Radionova, autoři v ní prostřednictvím autentických výpovědí lidí z ulice podali nekompromisní svědectví o stavu

---

133 Galina Sinkina. „Zločiny vášně“. Český překlad Terezy Krčálové je v elektronické podobě dostupný v agentuře Dilia.

134 Dnes autorka tvoří pod jménem Varvara Fajer.

společnosti.<sup>135</sup> Kromě angažovaného divadla se Teatr.doc také čím dál častěji věnuje politické satíře. Právě proto je divadlo pronásledováno policií. Během roku 2015 muselo dvakrát změnit adresu, důvodem byla údajně neplatná nájemní smlouva.

V roce 2008 založili režiséři Georg Genoux a Michail Kalužský pobočku divadla Teatr.doc s názvem Театр им. Йосефа Бойса (Divadlo Josepha Beuysa),<sup>136</sup> kde dále rozpracovali myšlenky dokumentárního divadla. Každý divák pro ně totiž byl potenciální umělec, mohl se podílet na průběhu představení, kdokoli mohl přijít s vlastní konceptem, a to buď ve formě aktivní účasti, či jako iniciátor vlastního projektu. Po každém představení, někdy i v jeho průběhu, se odehrála diskuze, které se účastnili jak diváci, tak tvůrci. Některá představení byla spíše performancemi, jež se odehrály pouze jednou, což nejvíc odkazovalo k práci německého performerera ze 70. a 80. let Josepha Beuysa<sup>137</sup>, podněcujícího svými performancemi veřejné debaty. Repertoár divadla byl různorodý, v jeho centru však vždy stála historie. Tvůrci nacházeli nadčasové paralely mezi minulostí a současností. Často hráli přímo mezi regály s dokumentárním materiálem v archivu Sacharovova centra, který je považován za jediný nezávislý archiv v Rusku. Jedním z projektů bylo například inscenované čtení korespondence mezi vězněným Michailem Chodorkovským a spisovatelkou Ludmilou Ulickou.

### 3.8. Divadelní centrum Praktika

Další institucí, která sehrála významnou roli v procesu inscenování aktuální ruské dramatiky, je divadlo Praktika otevřené v roce 2006 producentem a režisérem Eduardem Bojakovem (1964). Na rozdíl od obou výše uvedených divadel, se Praktika od začátku profiluje jako otevřené kulturní středisko se širokým spektrem nabídek sociálních a společenských činností. Samo se prezentuje jako experimentální divadelní centrum. Oproti Teatr.doc však není zcela nezávislé, jelikož pobírá veřejné dotace. Mimo pravidelného repertoáru a příležitostných jednorázových uměleckých projektů s přesahem k happeningům a performancím se v Praktice pořádá kinoklub, filozofický kroužek, tréninky improvizace, současného tance a jógy. Mezi lety 2013–2015 stál v čele Praktiky jako umělecký šéf

---

135 Více o divadle Teatr.doc a především jeho dramaturgické linii věnované dokumentárnímu divadlu v knize T. Brederové. (Viz: Tatiana Brederová. *Súčasná ruská dokumentárne divadlo*. Bratislava: VŠMU, 2015.)

136 Divadlo ukončilo svoji činnost v roce 2014.

137 Joseph Beuys (1921 – 1986) byl významný německý performer, představitel hnutí uměleckých forem Fluxus a happening, sochař, autor výtvarných instalací, grafik, teoretik a pedagog umění.

dramatik Ivan Vyrypajev. I proto se na programu divadla nejčastěji objevovaly inscenace právě jeho her. Mezi další často uváděné autory patří Pavel Prjažko, Anna Jablonská, bratři Durněnkovové, ze zahraničních dramatiků Mark Ravenhill a Marius von Mayenburg. Dokumentární linii reprezentuje kontinuální projekt *Человек.doc* (Člověk.doc). Jedná se o sérii biografických inscenací o deseti především kontroverzních osobnostech současné kultury jako například výtvarníkovi, představiteli ruského akcionismu Olegu Kulikovi, dramatiku Alexandru Gelmanovi nebo hudebním skladateli Vladimíru Martynovi.

Nejnovější společensko - kritickou moskevskou scénou je Политеатр (Politeatr). Založil ji v březnu 2012 Eduard Bojakov jako společný projekt divadla Praktika a Polytechnického muzea, kde se také nachází tato scéna. Divadlo Politeatr zatím nemá vlastní repertoár, proto sem některé inscenace přeneslo divadlo Praktika. Svým názvem neodkazuje jen k Polytechnickému muzeu, ale především k politice, k níž se staví velmi kriticky.

Výčet divadelních scén otevřených mladému experimentálnímu divadlu uzavírá Центр им. Мейерхольда (Centrum Vsevolda Mejercholda), první ruský prostor, který řídí produkční tým. Jde o stagionu, využívanou k festivalům, hostováním, ale i rezidencím a autorským dílnám. Mnohokrát poskytl zázemí festivalu Nové drama, Festivalu současné britské dramatiky, konferenci *Scéna života zaměřené na ruskou dramatiku 20. století* a dalším aktivitám. Uměleckým vedoucím je jeden ze zakladatelů režisér Valerij Fokin, uměleckým ředitelem kritik a pedagog Pavel Rudněv.

### 3.9. Dramatické soutěže

Pokud hovoříme o aktivní popularizaci současných her, musíme zmínit i řadu dalších dramatických soutěží, které živelně následovaly Ljubimovku. Mezi úspěšné projekty patří soutěž Действующие лица (Postavy), která vznikla v roce 2003 zásluhou moskevského divadla Школа современной пьесы (Škola současné hry). Deset nejlepších her je každoročně publikováno ve sborníku *Лучшие пьесы конкурса Действующие лица* (Nejlepší hry soutěže Postavy) a autor vítězného dramatu obdrží finanční odměnu v hodnotě 180 000 rublů.<sup>138</sup> Každý rok se v soutěži sejde okolo 300–400 her.<sup>139</sup>

---

138 Což je zhruba 66 000 Kč.

139 Viz Webový portál soutěže [online]. 2015 [cit. 31. 10. 2015] Dostupné z: <http://www.neglinka29.ru/oonkurse-dejstvuyushchie-litsa>.

V květnu 1999 založil Vadim Levanov (1967-2011) v Toljatti v bývalém loutkovém divadle Golosova 20 festival Майские чтения (Květnová čtení) jako soutěžní přehlídku dramatických textů. Původně byl festival zaměřen především na poezii, ale vzhledem k dramatické produkci, která převážila nad poezií a setkala se s dostatečně velkým ohlasem u mladých lidí, se přetransformoval na divadelně-literární festival. Levanov kolem sebe shromáždil mladé nadšence, často bez divadelního vzdělání a zkušeností, které se snažil podněcovat k psaní divadelních her a několik let tak udával kulturní tón nejen tomuto povolžskému městu v Samarské oblasti, ale i zbytku ruského divadelnictví. Pod názvem *Květnová čtení* vycházel i sborník, který obsahoval nejlepší hry představené na festivalu.<sup>140</sup>

Hlavním organizátorem další dramatické soutěže Евразия (Eurasie), která se každoročně koná v Jekatěrinburgu, je dramatik Nikolaj Koljada. Objevuje pro ruský divadelní svět nové mladé dramatiky a zajímavé ruskojazyčné hry. Soutěž se snaží upozornit na jejich tvorbu a těm nejtalentovanějším poskytnout finanční pomoc. Její vítěz obdrží 25 000 rublů.<sup>141</sup> Nejlepší hry jsou pak otištěny v časopise *Урал* (Ural). Organizátory soutěže jsou divadlo Коляда театр (Koljadovo divadlo) a redakce zmíněného časopisu. Z Koljadovy iniciativy vznikla v Jekatěrinburgu v roce 2014 také instituce Центр современной драматургии (Centrum současné dramatiky),<sup>142</sup> která dává možnost začínajícím autorům stejně jako mladým interpretům.<sup>143</sup>

Dalším uralským festivalem je Реальный театр (Reálné divadlo), který se koná od roku 1990. Nejprve plnil funkci pouze regionálního festivalu a zahrnoval Ural, Sibiř a Dálný Východ. Roku 1994 získal statut mezinárodního festivalu. Snaží se podporovat nejen dramatiky, ale i mladé režiséry a herce.

Aktivitu na poli současné dramatiky rozvíjelo i Белорусский свободный театр (Běloruské svobodné divadlo) Nikolaje Chalezina, které založilo v Minsku dramatickou

---

140 K situaci provinčních divadel se Vadim Levanov vyjádřil v roce 2011 takto: „Repertoárová divadla v provincii z velké míry přestala být nositeli duchovních tradic ruského divadla, tradic ruské herecké psychologické školy, přeměnila se na zábavní (buržoazní) scény. Je to taková 'Broadway pro chudé'. Dřív bylo divadlo chrámem, katedrou, tribunou a laboratoří a ne místem zábavy.“ (Viz: Světlana Novikova. „Vadim Levanov: Teatr vošel v moju krov, kak virus.“ *Sovremennaja dramaturgija*. 2011, č. 1, s. 199.)

141 Což je zhruba 9000 Kč.

142 Centrum bylo založeno již v roce 2009, ale teprve v roce 2014 získalo svoji budovu.

143 Více o projektu zde: Webový portál divadla [online]. [cit. 31. 1. 2015] Dostupné z: <http://uralcsd.ru/about.html>.

soutěž *Свободный театр* (Svobodné divadlo).<sup>144</sup>

Objevovat a rozšiřovat „nové drama“ v provincii si dala za úkol soutěž *Сибальтера* (Sibaltera) v Novosibirsku. Sibaltera organizuje regionální scénická čtení v rámci různých městských divadel, její organizátoři věří, že se oceněné texty v budoucnu objeví v plnohodnotných inscenacích na repertoárech právě těchto divadel.

### 3.10. Festival Nové drama

Veškeré projekty, o nichž byla řeč, vznikly z reálné potřeby samotných tvůrců, tedy nikoli z pohnutek oficiální kultury. Ta se poprvé osmělila až v roce 2002, kdy fakticky „první“ divadlo v zemi – Moskevské umělecké divadlo Čechova – společně s festivalem Zlatá maska (Золотая маска)<sup>145</sup> oficiálně podpořilo vznik festivalu nazvaného Новая драма 2002 (Nové drama 2002). Festival probíhal současně ve třech sekcích: ruské, mezinárodní a speciální. V ruské se uváděly hry autorů nejmladší generace včetně těch, kteří žili v různých státech bývalého Sovětského svazu. Nejčastější formou prezentace textů byla podobně jako v Ljubimovce scénická čtení, která probíhala nepřetržitě od rána do noci. V mezinárodní sekci se představily hry zahraničních tvůrců, záběr byl velmi široký – od prací polských a srbských dramatiků po inscenace z Francie. Speciální sekce se věnovala společným diskusím a seminářům o současném stavu divadla a osudu „nového dramatu“ v Rusku.<sup>146</sup>

V roce 2007 organizátoři rezignovali na původní ideu, která se snažila o co nejužší spojení domácí inscenační praxe se zahraničím. Dnes skupina expertů vybírá z různých již uskutečněných dramatických soutěží desítku textů, které jsou pak v usedlosti Jasná Poljana<sup>147</sup> prezentovány formou scénické skici, na níž se podílejí herci a režiséři z různých regionů. Festivalu Nové drama 2002 musíme ovšem přiznat zásadní zásluhu na šíření nových textů. Díky němu se novému pokolení dramatiků, režisérů a herců podařilo s nastupujícím milénium

---

144 Běloruské svobodné divadlo, momentálně zaregistrované ve Velké Británii, kam odešel Chalezin s rodinou z politických důvodů, zahajovalo svoji činnost inscenací hry Sarah Kane Psychóza ve 4.48 v režii Vladimíra Ščerbana. Na počátku běloruských snah objevit nové současné drama stál klíčový text bristkého in-yer-face drama, podobně jako u moskevských kolegů v Centru dramatiky a režie. (Více zde: Marcela Magdová. Nikolaj Chalezin. Politické divadlo neexistuje. *Divadelní noviny*. 2016, roč. 25, č. 20, s. 13.)

145 Zlatá maska je celostátní divadelní festival. Prestižní cenou festivalu je od roku 1994 Zlatá maska, kterou obdrží autoři nejvýše oceněných děl.

146 O prvním ročníku festivalu Novaja Drama psali ve *Světě a divadle* Martina Černá a Jan Jiřík. (Viz: Martina Černá. *Op. cit.*; Jan Jiřík. „Teplouši z východu – násilí ze severu.“ *Svět a divadlo*. 2002, roč. 13, č. 5-6, s. 68-70.)

147 Jedná se o usedlost, v níž se narodil, žil a tvořil Lev Nikolajevič Tolstoj.

proniknout do povědomí diváků a vydobýt si lepší výchozí pozice.

### 3.11. Publikace, časopisy a kritická reflexe

Pokud mluvíme o současném textu, musíme také zmínit možnosti jeho publikace. S rozpadem Sovětského svazu zanikla i řada kanálů využívaných k těmto účelům. Státní knižní nakladatelství jako Искусство (Umění), Советский писатель (Sovětský spisovatel) či ВААП (Všesvazová agentura pro autorská práva) s rokem 1991 zanikly. Drama není výhodným komerčním produktem, takže ho nově vznikající nakladatelství nepublikují. Světlou výjimku představilo již prestižní nakladatelství EKSMO, které vydalo mezi lety 2004-2006 v sérii Jiný formát několik výborů současné domácí dramatiky. Jako první se publikace dočkal Jevgenij Griškovce, následovala dramatika Maxima Kuročkina<sup>148</sup>, bratrů Presňakovových<sup>149</sup>, Michaila Ugarova<sup>150</sup> a bratrů Durněnkovových<sup>151</sup>. Reprezentativní výběr z děl mladých dramatiků vyšel v petrohradském nakladatelství Amfora pod názvem *He vychodi iz komnaty. Novaja drama: pьesy i stat'ny* (Nevycházej z místnosti. Nové drama: hry a stati).<sup>152</sup> Jelena Kovalskaja, která uspořádala tuto knihu, nepředstavila jen dramatické texty, ale zejména výbor jejich kritické reflexe.

Do hry vstoupil také internet<sup>153</sup> jako pomocník při šíření textů. Tato platforma je dostupná všem, což z ní zároveň činí ne vždy hodnověrný a kvalitní zdroj. Internet posloužil mimo jiné při sběru materiálu pro kontroverzní sborník Путин.doc (Putin.doc).<sup>154</sup> Cílem bylo shromáždit texty v Rusku ne tak časté politické satiry. Iniciátorem projektu a zároveň autorem předmluvy byl divadelní kritik, teatrolog a univerzitní pedagog Pavel Rudněv, který patří mezi největší propagátory nového dramatu. Kýžený skandál se nakonec nekonal, většina z devíti publikovaných her<sup>155</sup> nebyla nikdy inscenována, některé snahy o uvedení nakonec

---

148 Maxim Kuročkin. *Kuchňja. Pjesy*. Moskva: Eksmo, 2005.

149 Vladimir a Oleg Presňakovy. *The Best. Brat'ja Presňakovy*. Moskva: Eksmo, 2005.

150 Michail Ugarov. *Oblom off*. Moskva: Eksmo, 2006.

151 Vjačeslav a Michail Durněnkovi. *Kulturnyj sloj*. Moskva: Eksmo, 2005.

152 V této knize jsou publikovány následující hry: Natalije Vorožbit *Галка моталко* (Galka Motalko), Ivana Vugurajeva *Бытí č. 2* (бытие No. 2), Jeleny Greminy *Сахалинская жена* (Sachalinská žena), Jevgenije Griškovce *Город* (Město), Durněnkovových *Вычитание земли* (Odčítání země), Jurije Klavdijeva *Собиратель пуха* (Sběratek kulek), Maxima Kuročkina *Глаз* (Oko), Olju Muchiny *Таня – Таня* (Таня Таня), Pavla Prjažka *Kalhotky* (Трусы) a Vasilije Sigareva *Пластелина* (Пластелин).

153 V průběhu let vzniklo několik portálů zaměřených na současné drama, za nejserióznější můžeme považovat Lib.Ru: Пьесы и драматургия [online]. [cit. 28. 6. 2016] Dostupné z: <http://www.lib.ru/PXESY/>.

154 Pavel Rudněv. *Putin.doc. Devjat' revoljucionnyh pjes*. Tver: Kolonna Publications, 2005.

155 Sborník obsahoval následující hry: Viktor Teterin *Putin.doc*, Andrej Malgin *Prisjadkin na tom svete*, Ditrij Istranin *Мы, вы, oni*, Sergej Rešetnikov *Časovoj*, Petr Filimonov *Šapito-jurt*, Olga Pogodina *Mjaso*, Dmitrij Karapuzov *Berija*, Vladimir Zabalujev, Alksej Ženzinov *Smog*, Andrej Levkin *Kabinet Ministrov*.

skončily fiaskem. Nenašla se divadla, která by byla ochotna jít do přímé konfrontace s režimem.

Prvním periodikem, které zaplnilo několikaleté příslovečné bílé místo, byl časopis *Драматург* (Dramatik), vedený Alexejem Kazancevem a Michailem Roščinem. Jejich cílem bylo publikování nových aktuálních textů pro divadlo, které byly oceněny na Ljubimovce. Po osmi číslech (první vyšlo v roce 1993) musel časopis ustoupit praktickým divadelním aktivitám redaktorů, kteří dali přednost budování Centra dramatiky a režie a na financování periodika jim nezbyly peníze.

S divadelním životem země je neodmyslitelně spjat časopis *Teamp* (Divadlo),<sup>156</sup> který musel z finančních důvodů dokonce na dva roky (2009–2010) pozastavit činnost. V každém čísle bylo pravidelně otištěno jedno nové ruské drama. Na tuto tradici časopis znovu navázal a v současnosti tak na svých stránkách opět šíří novou dramatiku.

Mohykánem v oblasti tištěné dramatiky je jednoznačně časopis *Současná dramatika*, který vychází od roku 1982. Má široké pole působnosti, kromě vydavatelských aktivit se angažuje i v několika dramatických soutěžích, jejichž vítězné texty se posléze objevují na jeho stránkách. Dává příležitost širokému spektru autorů všech možných žánrů. Nejednou v něm byla otištěna i tradiční komedie určená bulvárním scénám.

O současném dramatu se v novinách a časopisech začalo také více diskutovat. Vycházejí různorodé kritické ohlasy. Po roce 2000 se z řad divadelních publicistů a kritiků vynořilo hned několik zarytých odpůrců současné dramatiky, důkazem je například stať Ilji Smirnova s hanlivým názvem *Сраматургия* (Sramaturgije), myšleno texty plné „sraček“.<sup>157</sup> Autor v ní na příkladu hry Marka Ravenhilla *Shopping and Fucking* kritizuje současné psaní pro divadlo, které je dle jeho slov ovlivněno hollywoodskou kinematografií, muzikálovým showbussinesem a televizí a lacině se snaží oslovit náctileté. Zároveň kritizuje i strukturu hry *Shopping and Fucking*, v níž chybí charaktery postav a především syžet. Někteří kritici jako Pavel Rudněv, John Freedman či Ilmira Bolotjan tvrdí, že „nové drama“ bourá tradiční pojetí ruského divadla, překračuje tematická a lexikální tabu, která fakticky ruské divadlo

---

156 Začal vycházet roku 1937.

157 Ilja Smirnov. „Sramaturgija“ [online] *Něžavisimaja gazeta* 13. 5. 2000 [cit. 28. 6. 2016] Dostupné z: [http://www.ng.ru/culture/2000-05-13/7\\_tipa\\_gramaturgia.html](http://www.ng.ru/culture/2000-05-13/7_tipa_gramaturgia.html).



zakonzerovala a učinila z něj puritánské médium, a vnáší tak do tohoto prostředí nové, pozitivní impulsy.<sup>158</sup> Jiným, jako například Genadiji Deminovi či Anně Vislové, se zdálo, že hry často připomínají spíše nehotové náčrty či filmové scénáře, protože jejich autoři nedokážou text řádně strukturovat a vystavět složitější děj. Vadilo jim také, že se nová jména čím dál častěji objevují na repertoáru moskevských divadel.<sup>159</sup>

---

158 Pavel Rudněv dokonce hovoří o nové pozici dřívějšího divadelního kritika. Kritik – spisovatel to je osoba minulé epochy. Nyní je třeba kritik – činitel. Dnešní doba nepotřebuje od kritika zhodnocení, ale aktivní účast v procesu. (Více zde: Pavel Rudněv. „Otkrytye ploščadki raskrepostili teatralnuju žizň“. *Literaturnaja Rossija*. 2007, č. 11, s. 3.)

159 Více zde: Eva Dobrovolná. *Dramatik Vasilij Sigarev v kontextu „nové dramatiky“*. Diplomová práce. Praha: FF UK, 2007 [online]. [cit. 22. 1. 2013] Dostupné z: <http://sigarev.narod.rulpress/5.html>.

## 4. „NOVÉ DRAMA“

### 4.1. Termín hnutí „nové drama“

Po roce 2000 se v různých odborných statích a recenzích začalo v souvislosti se současnou dramatikou operovat s pojmem „новая драма“ („nové drama“), případně „новая новая драма“ („nové nové drama“), výjimečně i „новая драма2“ („nové drama2“). Klíčový problém tkvěl ve zmateném používání těchto pojmů a nepřesném určení jejich obsahu. Někteří tak označovali dokumentární drama formy verbatim, jiní Festival Nové drama, další hledali v názvu „nové drama“ příbuznost s původně britským směrem in-yer-face Theater. Nejčastější užití těchto pojmů pak bylo pro současná, blíže nespecifikovaná dramata. Začalo se také hovořit o konkrétních osobnostech.

Za představitele hnutí, které se ovšem nikdy oficiálně neustavilo a zůstalo v podstatě simulakrem divadelních publicistů, byli automaticky považováni všichni umělci, jejichž tvorba odpovídala jedné z výše jmenovaných kategorií případně ti, kteří přišli do kontaktu s festivalem Ljubimovka, divadly Centrum dramatiky a režie, Praktika, Teatr.doc a dalšími zmiňovanými institucemi.<sup>160</sup> Někteří z nich se však tomuto zařazení bránili. Ivan Vyrypajev v rozhovoru pro *Divadelní noviny* například tvrdil: „Sám s označením ‚nové drama‘ nesouhlasím, protože jako historický pojem existovalo již na přelomu 19. a 20. století a označovalo takové osobnosti, jako byli A. P. Čechov nebo A. Strindberg. Jestli se tím míní dramatik píšící aktuálně, tak ano, to jsem také já.“<sup>161</sup> Jelena Kovalskaja v knize *Nevycházej z místnosti. Nové drama: hry a stati* uvádí, že většina autorů označených za tvůrce „nového dramatu“ komentovala název následujícími větami: „Než vznikl festival Nové drama, existovala mladá dramatika, po jeho ustavení se začala nazývat ‚novým dramatem‘. Jestli je to jedno a to samé, se ještě ukáže.“<sup>162</sup>

---

160 S hnutím „nové drama“ jsou ztotožňováni tyto umělci: dramatici M. Ugarov, J. Gremina, O. Michajlová, M. Kuročkin, V. a M. Durněnkovovi, V. Zabalujev, A. Zenzinov, J. Isajeva, I. Vyrypajev, V. Sigarev, V. Levanov, J. Klavdijev, N. Koljada, N. Vorožbit, A. Radionov, A. Kazancev, R. Maliko, X. Dragunská, O. Bogajev, S. Rešetnikov, K. Kostěnko, A. Jablonská a další, režiséři: V. Pankov, R. Malikov, V. Agejev, A. Vartanov, O. Lysak, G. Sinkina, N. Koljada, K. Serebrennikov, M. Ugarov, G. Genoux, J. Nevežinová, E. Bojakov, herci: O. Lapšina, V. Skvorcov, A. Smola, A. Bělyj, V. Pankov, kritici: P. Rudněv, A. Karas, A. Nikolská, M. Mamaladze, G. Zaslavský, J. Kovalská, K. Matvienko a A. Solncevová.

161 Marcela Magdová. „Ivan Vyrypajev: Nejsem reinkarnace Čechova“. *Divadelní noviny*. 2011, roč. 20, č. 17, s. 12.

162 Jelena Kovalská. *Ne vychodi iz komnaty. Novaja drama: pjesy i stati*. SPB [Sankt Petersburg]: Seans, Amfora, 2008, s. 7.

Výstižně vymezil pojem hnutí „nové drama“ materiál z moskevské konference o Současném ruském dramatu, označuje jej za: „Divadelně–dramatické hnutí jako kulturně orientovanou a provokativní činnost neformálního a neoficiálního sdružení dramatiků, režisérů, herců, kritiků a dalších na základě uměleckých principů formulovaných ve veřejně přístupné divadelní praxi (v manifestech festivalů, programech divadel, dílčích vystoupeních atd.) I když účastníci tohoto hnutí zdaleka nejsou jednotlivci stejného věku ani sociálního postavení a geografické lokace, jak zní jedna z definic subkultury, dokonce je můžeme označit za absolutní autorské individualisty, přesto jde o skupinu se specifickými kulturními znaky, které ji odlišují od většinové kultury.“<sup>163</sup> Tyto specifické kulturní znaky rozvedu dále.

## 4.2. Orientace „nového dramatu“

Hnutí „nové drama“ stálo v opozici proti systému ruského repertoárového divadla, komerci a zábavnímu divadlu. Jak již bylo řečeno, v postsovětské epoše se proměnilo publikum, výrazně omládl, disponovalo mnohem větším množstvím informací, zároveň u něho často absentovalo klasické vzdělání a čtenářská zkušenost s dramatickými texty. Zvláštní divácký segment začalo tvořit premiérové publikum a návštěvníci festivalů. U nich je důležitou motivací k návštěvě prestiž, pokud je například inscenace společensky diskutovaná. Takové preference můžeme pokládat za snobství. Ani hnutí „nové drama“ takové diváky nezavrhlo, ba naopak je přizvalo k procesu tvorby, byť i diletantským způsobem.

Jak říká režisér Kirill Serebrennikov: „Jací jsou nyní diváci? Nečetli žádné hry a to je dobře. [...] Je třeba se orientovat na zdravé, živé, sociálně adaptované, úspěšné současné lidi. To je divadelní publikum, které ví, že divadlo je výraznější než film. Sledují exkluzivní podívanou. [...] To je správné publikum. Moudré. Sociálně aktivní.“<sup>164</sup> Publikum „nového dramatu“ je mladé, jedině takové je schopno přijímat netradiční texty a inscenace vyznačující se nespisovnou formou jazyka. Nevadí mu chodit na divadelní představení do sklepa, nikoli do sálů se zlatými portály, a sedět na betonové zemi. Jsou to lidé, kteří sledují současnou západoevropskou kinematografii, hudební scénu a navštěvují hudební kluby. Právě proto jim jsou klubová divadla tak blízká. „Nové drama“ vlastně divadlu zachránilo mladé publikum,

---

163 Viz: Sergej P. Lavlinskij - Ilmira Bolotjan. „Karta sovremennoj russkoj dramy. Opyt tipologii na materiale dramaturgiji dviženija Novaja drama“. In *Materialy Četvertoj gumanitarnoj konferencii (20–22 marta 2008)*. Moskva: Vestnik RGGU, 2008, s. 5.

164 Polina Bogdanova. „Raz v mesjác publika chočet byť razdražena“. *Sovremennaja dramaturgija*. 2002, č. 1, s. 178.

pro které v ruských repertoárových ani komerčních stáncích nebyla schůdná alternativa.

Většina představitelů jmenovaných klubových scén se shodla na profilu svého typického diváka. „Jsou to studenti, reprezentanti uměleckých profesí, uživatelé sociálních sítí, internetu obecně a pochopitelně profesionální diváci jako kritici, filologové, divadelní vědci, herci a jiní. Patří k nim také lidé aktivní na internetu, například blogeři. Průměrný věk návštěvníka je okolo dvaceti pěti let.“<sup>165</sup> Režisér a dramatik Michail Ugarov skupinu ještě rozšířil, tvrdí, že: „typický“ divák divadla Teatr.doc a Centra dramatiky a režie je člověk zaměstnaný v soukromém sektoru v zahraniční firmě, manažer nebo student.“<sup>166</sup>

O klubových scénách píše také Anna Vislová v knize *Ruské divadlo na přelomu doby*. Pokládá je za jednu ze současných podob ruského divadla, která nahradila dřívější demokratické divadlo. „Z demokratického ‚divadla pro lidi‘ se rozštěpily dvě současné podoby ruského divadla; komerční a klubová, dalo by se říci masová a elitní kultura.“<sup>167</sup> Vislové stanovisko k stávajícím poměrům ruského divadla se může zdát až příliš apriorní, nicméně případný je její postřeh o elitní kultuře. Do jisté míry uzavřený okruh diváků klubových scén můžeme skutečně považovat za elitní, respektive za diváky, kteří chtějí být sami za „zasvěcené“ pokládání. Mohli bychom také spekulovat, nakolik je samotná klubová scéna kompaktní, či není-li rozvrstvena do odlišných subkultur spojených s jednotlivými divadly. Tato teze by ovšem vyžadovala důsledný sociologický průzkum publika.

S orientací na diváky souvisí i četná komunikace, která se realizuje i mezi členy hnutí. K tomu slouží různé dramatické soutěže, festivaly a semináře, které posilují pocit jednoty, zároveň se na nich ustavují tandemy režisér–dramatik, režisér–herec a další. Jelena Gremina se seznámila s Michaiem Ugarovem právě na semináři Ljubimovka. Sem přivezla z Rostova na Donu Kirilla Serebrennikova a dala mu přečíst Sigarevovu hru *Plastelína*, kterou nikdo nechtěl inscenovat. Na Ljubimovce si Serebrennikov poprvé přečetl i hru *Terorismus* bratrů Presňakovových a rok na to ji uvedl na scéně Moskevského uměleckého divadla.

---

165 Ilmira Bolotjan. „Novaja drama. Sociokulturnyj aspekt.“ *Sovremennaja dramaturgija*. 2010, č. 1, s. 219.

166 Olga Petrušanskaja. „M. Ugarov. Nužno otryžat' žizn' takoj, kakaja ona jest'.“ *Sovremennaja dramaturgija*. 2005, č. 2, s. 186.

167 Anna Vislova. *Russkij teatr na slome epoch. Rubež XX – XXI vekov*. Moskva: Universitetskaja kniga, 2009, s. 37.

Pokud někdo nezainteresovaný, v mém případě navíc cizinec, navštíví některou ze jmenovaných akcí, například festival Ljubimovka, jistě si všimne soudržnosti dramatiků, nehledě na jejich žánrovou a stylovou různorodost a v neposlední řadě i generační jinakost. Jeden byl z Rostova na Donu, druhý z Krasnojarsku, třetí z Jekatěrinburgu za Uralem, a přesto vzájemně znali svoji práci. Sledují své soukmenovce, dokáží kriticky nahlédnout i poradit kolegovi s jeho novou hrou, což dokazovala hodnocení, která se konala po každém scénickém čtení. Ta mají hlavně nasměrovat autora, který své dílo označil za „work in progress“ a hodlá na něm dále pracovat.

Důvodem „cechovní sounáležitosti“ může být velká konkurence, vedoucí každého k precizní znalosti „nepřítele“, i když řada z nich, jak se zdá, jsou naopak přáteli. Může jím být kolektivní pocit nelehké situace současného dramatika, jehož pozici ztěžuje nerespektování autorského zákona.<sup>168</sup> Komunikace probíhá i vně organismu, autoři komunikují se svými diváky, ti se po zhlédnutí představení vyjadřují v rámci diskuze. Rozprava s diváky vynikla zvláště v projektech Divadla Josepha Beuyse, kde se po každém představení, někdy i v jeho průběhu, odehrála diskuze, jíž se účastnili jak diváci, tak tvůrci. Organizátor Georg Genoux navíc chápal každého diváka jako potenciálního umělce, který se může podílet na průběhu představení. V Teatr.doc mohl zpočátku organizovat svůj vebatim–projekt v podstatě kdokoli. Festival Nové drama se nejdřív také prezentoval jako festival–proces, do jehož speciálního programu se mohl zapojit kterýkoli divák.

„Nové drama“ se také snaží rozšiřovat své poznatky a zásady do míst, kde se doposud neustavila žádná alternativa repertoárového divadla, cílí především na velká města. Tuto funkci „širitelů kultury“ naplňuje skrze výjezdní semináře, hostování a setkání s místními diváky. K rozsáhlejšímu povědomí o svých aktivitách hojně využívá média, pochopitelně nezávislá, dominantní postavení mají sociální sítě. „Nové drama“ se snaží vytvářet dojem výjimečnosti, který se posléze přenáší jak na členy hnutí, tak na diváky. Moment exkluzivity je zvláště atraktivní pro mladé lidi, pro něž je důležité sebeurčení a pocit sounáležitosti. Autorům, kteří se dostanou do kontaktu s hnutím, ať už prostřednictvím kterékoli dramatické

---

168 Agentury zastupující autory neexistují. Autor se buď musí zastupovat sám či značně nevýhodně prodat práva ke své hře divadlu. Případy, kdy divadlo titul uvede pod jiným názvem a jménem autora, aniž by se zajímalo o autorská práva, jsou velmi časté. Řada dramatiků se o svá práva i několik let neúspěšně soudí. Za inscenovanou hru může dramatik v současné době v provincii získat okolo 60 000 rublů (25 000 Kč), v Moskvě se suma může vyšplhat až na 200 000 rublů (85 000 Kč). V obou případech jde o jednorázovou částku na několik sezon. Tyto informace autorka získala z osobního rozhovoru s dramatikem Radionem Běleckým.

soutěže, dává naději na další postup. Je běžnou praxí, že textu, který se ocitne na shortlistu některého z festivalů, si všimne už zavedený režisér, spřízněný s hnutím a v budoucnu iniciuje jeho nastudování v jednom z divadel zaměřených na současné drama. Další z možností je, že bude text přeložen do jiného jazyka a uveden v zahraničí, což pro dramatika znamená honorář za autorská práva nejlépe v dolarech. Tato iniciativa náleží především překladateli a popularizátorovi „nového dramatu“ Johnu Freedmanovi, který na festivaly přiváží své studenty a kolegy ze zámoří.

### 4.3. Tendence „nového dramatu“

„Nové drama“ výrazně směřuje k dokumentu. Velice často skloňuje slova realita, reálný, skutečnost, skutečný, dokumentární, aniž by si uvědomovalo hranice mezi těmito pojmy. Zajímá ho okolní realita, kterou zkoumá pomocí dokumentaristických nástrojů jako interview, videonahrávka, sběr faktů. Ty prezentuje divákům místo namnoze lživé televizní propagandy. Formou dokumentárního divadla reaguje na neuspokojivou současnost. V čele tohoto směřování stojí pochopitelně Teatr.doc se svým přídomek „Divadlo, ve kterém se nehraje“.<sup>169</sup> Tendence platí ovšem i pro autory, kteří za předmět reflexe zvolili vlastní život jako například Jevgenij Griškovec. „Nové drama“ nadužívá pojmy nový či aktuální. Festivaly, semináře a laboratoře se pořádají především, aby našly, vymyslely, uskutečnily cosi nového.

Zároveň je kladen požadavek na aktuálnost novinek, které by měly vypovídat o současnosti, s tím souvisí i sociální pozice nového dramatu a tím pádem orientace na autentický jazyk. Pokud nejde přímo o přepis zaznamenaného interview, kde autor přejímá autentický jazyk respondenta, snaží se fabulující dramatik o co nejpřesnější napodobení takového jazyka. Většina her autorů hnutí je prosycena vulgarismy, žargonem, obecně pak hovorovým jazykem ulice. Od autorů se nevyžaduje metaforický jazyk, ani jiné literární kvality, díky tomu se mohlo vyrojít tolik literárně neškolených tvůrců usilujících o uznání. Řada dnes již v rámci nového dramatu etablovaných umělců má přírodovědné vzdělání, dramatik Michail Durněnkov vystudoval polytechniku, režisér Kirill Serebrennikov zase Fyzikální fakultu Rostovské univerzity, tanečník a choreograf Oleg Soulimenko (1960)<sup>170</sup>

---

169 Na základě nových skutečností si divadlo osvojilo i nové podtituly. Dvojí stěhování během jednoho roku zapříčinilo podtitul „Divadlo, které se stěhuje“, politický tlak, který je na divadlo zejména od roku 2014 vyvíjen pak podtitul „Divadlo, které se nebojí.“

170 Oleg Soulimenko patří mezi zakladatele současného ruského tance a performance. Absolvoval semináře u Mina Tanaky, workshopy Body Mind Cantering s Kristi Simson. V roce 1990 založil mezinárodní laboratoř Saira Blanche Theater v Moskvě. Společně s vídeňskou skupinou Lux Flux, s níž se seznámil v roce 1996,

studoval inženýrství na moskevské státní univerzitě a Vladislav Trojickij (1964),<sup>171</sup> režisér a vedoucí kyjevského experimentálního divadla ДАХ (DACH), vystudoval matematicko-fyzikální fakultu a polytechniku.

Autoři „nového dramatu“ nechtějí navazovat na své předchůdce, jedinou inspirací může být pro dramatika práce jeho slavnějšího vrstevníka. Někteří z dramatiků dokonce tvrdili v rozhovorech, že jejich první diváckou zkušeností byla až účast na premiéře vlastního textu. Pokud jde o vlivy kolegů, dramatik Jurij Klavdijev popisuje své první setkání s textem Ivana Vyrypajeva *Kyslík*. „Byla to má první zkušenost se současnou hrou, do té doby jsem považoval divadlo za anachronismus, jako třeba cirkus. Po shlédnutí *Kyslíku* jsem pochopil, že takové texty mohou něco změnit.“<sup>172</sup> Ivan Vyrypajev zase přiznal vliv Jevgenije Griškovce. „Ovlivnil mě zvláštním způsobem, i přestože jsme každý žil v jiném městě a já neviděl ani jednu jeho inscenaci, dělal jsem vlastní. Měli jsme mnoho společného, dokonce i názvy her. Moje hra se jmenovala *Город, где я* (Moje město), nevěděl jsem, že Griškovec má hru s názvem *Город* (Město). Když jsem přijel z Irkutsku do Moskvy a viděl tam jeho inscenaci hry *Як jsem snědl psa*, rozplakal jsem se. Vždyť i já mohu dělat takové divadlo, jen jsem k tomu nenašel odvahu. Griškovec mi ukázal, že je to možné.“<sup>173</sup>

S „novým dramatem“ je spojena také provokace. Hry zpracovávají často šokující témata či boří sociální tabu. Jakékoli inovativní experimentální umění porušuje konvence, neexistuje bez provokace, v tom není „nové drama“ výjimečné. Provokaci používá i jako marketingovou strategii, někteří autoři s tímto způsobem reklamy počítají, dávají proto svým hrám provokativní názvy, Pavel Prjažko pojmenoval například svůj text *Трусці* (Kalhotky).

„Nové drama“ kladlo důraz na slovo. Z inscenací vytěsnilo předimenzované scénografie, nákladné kostýmy i herecké hvězdy ověčené tituly národní umělec, základní kvalitou je text. Michail Ugarov několikrát v různých souvislostech opakoval, že divadlo je potřeba vrátit do

---

experimentoval s tématem „divadlo bez divadla.“ Nyní žije ve Vídni. (Více zde: Marcela Magdová. „Kvůli divadlu jsem nelegálně a bez mapy přešel Alpy.“ *Taneční zóna*, 2016, roč. 20, č. 3, s. 32–37.)

171 Vladislav Trojickij otevřel v roce 1992 vlastní nezávislé kyjevské divadlo DACH. O několik let později otevřel vlastní hereckou školu a začal přednášet na státní Filmové a divadelní akademii. V roce 2004 založil hudební skupinu DachaBracha, která originálně kompiluje ukrajinský folklor s tradicemi jiných etnik a současnou arteficiální hudbou, nový styl nazval etno-chaotický. Stál u zrodu multidisciplinárního festivalu GogolFest, který v Kyjevě každoročně představuje novinky z hudebního, literárního i divadelního umění. Kromě produkční a pedagogické práce působí jako herec a především jako režisér, často inscenuje v zahraničí.)

172 Pavel Rudněv. „Nužno pridumat' što-to drugoe. Naprimer atomnye prikurivately.“ *Buklet Praktika*. 2006, s. 40.

173 Ilmira Bolotjan. „Ja ne prorok, ja obsluživaju temu.“ *Sovremennaja dramaturgija*. 2006, č. 3, s. 191.

tzv. nulové pozice, učinit z dramatického textu absolutní imperativ jevištního zpracování. Tomu odpovídají i estetické zásady divadla Teatr.doc, formulované v jeho manifestu. Důvod je jistě i účelový. Nákladnou scénografií neumožňují rozměry studiových scén a v neposlední řadě i jejich okleštěný rozpočet. S tzv. nulovou pozicí, upozaděním inscenačních složek na úkor textu, může souviset silná vlna narativní dramatiky, která se v rámci „nového dramatu“ projevila. Za její představitele pokládáme Jevgenije Griškovce nebo Ivana Vyrypajeva. „Nové drama“ lpí na textu, důvodem může být ruská tradice činoherního divadla, pro které byl text vždy nejdůležitější kvalitou. Může jít o vliv londýnského The Royal Court Theatre. Britské divadlo tradičně vychází především z textu.

Mezi ruskými teatrology se najdou tací, kteří s tendencemi „nového dramatu“ polemizují. Příkladem může být příspěvek Olgy Žurčevy s názvem *Receptivní strategie nového dramatu* na Samarské konferenci v roce 2011. „Členové hnutí „nové drama“ zatím nepředložili jiný systém než ten, kterým opovrhují, nevytvořili žádné jiné kvality jak etické, tak estetické. Neustále se vyskytují mezi dvěma pózami. Odmítají tradici, a pak se k ní vracejí. Odmítají buržoazní publikum, pak mají o takové publikum zájem. Odmítají rutinu akademických repertoárových divadel, ale sami se na tyto scény snaží dostat. [...] Jejich hlavním úsilím je utvoření vlastního diváckého okruhu a společenské přijetí. Ambiciózní Michail Ugarov, kterého tak rozčilují „tetky přes čtyřicet,“<sup>174</sup> jež plní divadelní sály, tvrdí, že chce dělat divadlo současné a zajímavé pro jiný druh publika. Tohle publikum hledá v manažerské střední třídě. Jedinou snahu, kterou v novém dramatu spatřuji je, že chce vyrvat současného diváka obklopeného spotřebními produkty a masmédií ze snu, do kterého je uvržen.“<sup>175</sup>

Olga Žurčeva velmi přesně pojmenovala základní rozpor veškerých tendencí „nového dramatu“, že i když stojí v opozici proti systému ruského repertoárového divadla a komerci, jeho autoři se soustavně pokouší prosadit na velkých repertoárových scénách a jejich nynější diváci se často rekrutují z úspěšných představitelů střední třídy, podléhající konzumerismu. Tento poznatek jen potvrzuje výchozí domněnku o postupném sblížování „nového dramatu“ s mainstreamem.

---

174 Narážka na výraz Michaila Ugarova, který tvrdil v jednom rozhovoru, že ho nezajímá divadlo, do něhož se chodí bavit tetky přes čtyřicet.

175 Olga Žurčeva. „Receptivnye strategii v novejšej dramaturgii.“ In Žurčeva, Olga (ed.). *Novejšaja drama rubeža XX. – XXI. Vekov. Problema avtora, receptivnyje strategii, slovar novejšej dramy. Materialy naučno–praktičeskich seminarov: 26.-27. aprelja 2009, 14.-16. maja 2010*, Samara: Samarskij gosudarstvennyj universitet, 2011, s. 54.



#### 4.4. Typologie „nového dramatu“

„Nové drama“ sdružuje různorodou skupinu tvůrců, ať už věkem, talentem, sociální zkušeností i důvody, které je k divadlu přivedly. Autoři jsou ovlivněni domácími i zahraničními tradicemi a poetikami. Jejich tvorba se liší žánrově, tematicky i formálně. Na přelomu 20. a 21. století například znovuožívá lyrické drama, které se začalo rozvíjet o století dříve. Autor se v něm většinou stanoví sám za objekt zobrazení. Autora nezajímají tak dalece témata jako vlastní emoce. Drama se tak z podstaty věci subjektivizuje a lyrizuje.<sup>176</sup> V některých dílech dominuje epika, jakoby se románová forma začala aplikovat na dramatický proces, o čemž psal již Michail Bachtin ve studii *Epos a román*.<sup>177</sup> Četné jsou parafráze na díla klasické ruské literatury, které možná souvisí s nedotknutelností ikon ruské kultury, jež se nevytratila ani po pádu SSSR. V takových dramatech se často objevuje intertextualita. Objevuje se podobnost s estetikou francouzské existencialistické dramatiky a absurdním divadlem. Namnoze můžeme hovořit o žánrovém synkretismu či o hybridizaci žánru.

Pokud bychom ale chtěli hovořit o postdramatickém divadle v Rusku, musíme být velmi ostražití. Samotný překlad monografie *Postdramatické divadlo* Hanse-Thiese Lehmana se v Rusku objevil teprve v roce 2013.<sup>178</sup> A jak konstatuje Marina Davydova ve své recenzi, řadu termínů, které v knize nalezneme a které jsou dnes pro evropské divadlo běžné, ruská teatrologie stále postrádá, respektive k nim nenalézá vhodný jazykový ekvivalent.<sup>179</sup>

O formální experiment (hra se již nerozděluje na dějství, obrazy a výstupy, rozvolněný či zcela chybějící syžet, absence charakteristiky postav) se pokusilo několik autorů. Většina z nich se ale po nějaké době vrátila ke klasickému schématu osvědčených dramatických situací a jasně definovaných postav. Jak řekl dramatik Vjačeslav Durněnkov v roce 2005: „Úkol dramatika je dnes napsat hru lepší než Ostrovský. Holá pravda už nestačí, je třeba se učit od mistrů. My jsme zatím přemýšleli o upřímnosti, ale teď je potřeba přemýšlet i o fabuli.“<sup>180</sup>

---

176 Srovnej: Jan Vedral. *Horizont události. Dramaturgie řádu, postdramaturgie chaosu*. Praha-Bratislava: Pražská scéna, Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2015, s. 265.

177 Michail Bachtin. *Problémy poetiky románu*. Přeložila Marta Baránková. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1973.

178 Viz: Chans Tis-Leman. *Postdramatičeskij teatr*. Přeložila Natalija Isajevová. Moskva: ABCdesign, 2013.

179 Viz: Marina Davydova „Kak vzroslejet iskusstvo“ [online] Solta 30. 9. 2013 [cit. 8. 5. 2016] Dostupné z: <http://www.colta.ru/articles/theatre/636>.

180 Vjačeslav i Michail Durněnkovovi. *Kulturnyj sloj*. Moskva: Eskmo 2005, s. 352.

V ruské teatrologii existuje několik pokusů o systematizaci „nového dramatu“. Ani jednu z uveřejněných typologií ovšem nelze považovat za univerzální. První, nejobecnější model, který byl již zmíněn, přejala teatrologie z publicistiky, autory rozděluje geograficky podle místa, kde započali tvorbu. Za hlavní tvůrčí ohniska pokládá Moskvu, povolžské město Toljatti a Jekatěrinburg. S metropolí spojuje aktivity všech autorů, jejichž text zazněl na festivalu Ljubimovka, i když z tohoto hlediska je kategorizace značně nepřesná. Na Ljubimovce se totiž v průběhu let představily i texty autorů z Toljatti a Jekatěrinburgu. Druhé možné kritérium je spolupráce s některou moskevskou divadelní scénou spojenou s novým dramatem, v tomto případě především divadlem Teatr.doc. Řada tvůrců, která přijela do Moskvy z provincie, našla podporu právě u vedoucích scény Michaila Ugarova a Jeleny Greminy. (Do této skupiny bychom mohli například zařadit i Olju Muchinu a Ivana Vyrypajeva.)<sup>181</sup>

Pro dramatiky, jejichž počáteční tvorbu určuje město Toljatti, se vžilo označení „toljattská škola“, výjimečně se také používá termín „Levanovovi žáci“. Sami dramatici o sobě hovořili jako o „toljattském cechu“. Kořeny tohoto jevu sahají do roku 1999. V industriálním městě Toljatti založil dramatik Vadim Levanov ve spolupráci s francouzskými divadelníky festival Květnová čtení. Zároveň dal impuls několika mladým lidem, většinou bez divadelního vzdělání a dosavadní zkušenosti s dramatickou tvorbou, aby zkusili psát hry. Podařilo se mu poskytnout začínajícím dramatikům zázemí v bývalém loutkovém divadle Golosova 20, kde se stal šéfem. Během Levanovova působení se v Toljatti vyprofilovali čtyři dramatici: bratři Vjačeslav (1973) a Michail Durněnkovi, Jurij Klavdijev (1974) a Kira Malininová (1983). Tvorbu „Toljattského cechu“ ovlivnil nejen mentor Vadim Levanov, ale především město Toljatti se svou komplikovanou minulostí.<sup>182</sup> Příslowečný „toljattský mýtus“<sup>183</sup> se odráží v tvorbě těchto dramatiků různým způsobem.

„Toljattský mýtus“ přibližuje překladatelka a rusistka Tereza Krčálová ve svém příspěvku *Drama jako životní alternativa* pro server ruskodnes.cz.: „Město Toljatti bylo vystavěno jako součást automobilového závodu. Bylo potřeba ubytovat někde ty, kteří budou obsluhovat

---

181 Dramatickým pracem těchto autorů budou věnovány samostatné kapitoly.

182 Nejprve existovalo historické město Stavropol na Volze založené roku 1737. V roce 1955 muselo ustoupit Kujbyševské přehradě, během jejího budování bylo město téměř celé zatopené. Postupně vyrostlo fakticky nové město, jež získalo v šedesátých letech jméno po italském komunistickém vůdci Palmiru Togliattim. Byla zde vybudována automobilka jako licenční závod Fiatu, která vyráběla vozy značky Žiguli, do zahraničí vyvážené pod značkou Lada.

183 Taťána Žurčeva. „Prostranstvo goroda“. *Sovremennaja dramaturgija*. 2008, č. 4, s. 197.

monstrózní stroje. Ve výsledku to znamená, že to, co obyvatele Toljatti obklopuje, má jasný smysl i funkci. O tom, co je obklopuje, není třeba diskutovat, protože všechno má jasný účel. Tenhle stroj vyrábí součástky. Tenhle je na zpracování plechu. Lidský potenciál je využit k tomu, aby zajišťoval provoz stroje, a tak i provoz fabriky. Lidé, kteří obětovali svůj život práci v nějakém obrovském podniku a vytvořili si takovouto ideologii, málokdy rozumí snahám mladých lidí narušit jednoznačnost světa, zpochybnit ji a najít nové alternativy. Pro mladé lidi je to však jediný možný způsob, jak dospět k tomu, aby mohli hodnotně žít. Za tím vším stojí potřeba možnosti vlastní volby. Dramatici na tyto tendence reagují a ve svých textech ukazují staré známé věci v nových kontextech, v nových příbězích. Snaží se věci vyprostit z danosti, kterou jim určili lidé, a nechat je žít nezávisle na nich. Proto jsou jejich texty často prodchnuty mystikou.<sup>184</sup> Hlubší vhled do této problematiky přinese kapitola věnovaná tvorbě Michaila Durněnkova.

Poslední ohnisko, město Jekatěrinburg<sup>185</sup> je spojováno s autory tzv. „uralské školy,“ tvoří ji studenti a absolventi dramatických seminářů Státní univerzity v Jekatěrinburgu, které vede Nikolaj Koljada. Vedle Literárního institutu Gorkého v Moskvě je to jediné místo v zemi, kde může dramatik získat vysokoškolské vzdělání se státním diplomem. O vlastní výuce tvůrčího psaní Koljada v rozhovoru pro *Divadelní noviny* řekl: „Nepřednáším, jak psát, sám nevím, jak se správně píše hra. Při hodinách si povídáme. Ptám se jich, co četli, co viděli v televizi, co viděli v divadle. Snažíme se pak společně rozebrat, co je bílé a co černé. Snažím se jim napravit vkus. To je u dramatika a obecně u umělce nejdůležitější. Čteme hry, posuzujeme je a já se na konkrétním případě snažím vysvětlit, jak psát. Mám takový vzorec: myšlenka, slovo, charakter, všechno procezeno skrze autora, trpícího za své hrdiny. Hra musí obsahovat: myšlenku, co chci říct lidem, slovo, jak vládnou stylistikou a charakter, ve hře musí být výrazné charaktery, které se v rámci syžetu proměňují. A bolest, autor má vždy soucítit se všemi postavami.“<sup>186</sup>

Koljadova kurzu se účastí pouze pět až deset studentů v ročníku, jinak by nebyl možný individuální přístup ke každému z nich. Koljada se navíc snaží své žáky prosadit. Zasloužil se

---

184 Viz: Tereza Krčálová. „Drama jako životní alternativa“ [online] ruskodnes 17. 12. 2007 [cit. 10. 2. 2017]  
Dostupné z: <http://www.ruskodnes.cz/clanek.php?id=695&tisk=1>.

185 Mezi lety 1924 – 1991 neslo název Sverdlovsk.

186 Marcela Magdová. „Nikolaj Koljada: V dramatu musí být bolest.“ *Divadelní noviny*. 2016, roč. 25, č. 5, s. 12.

o vydání sedmi knižních sborníků jejich her,<sup>187</sup> některé texty svých žáků a absolventů také uvádí na komorní scéně Centra současné dramatiky otevřené v roce 2014. Koljadovi žáci většinou po vzoru svého učitele navazují na tradici ruských realistů a zpracovávají témata „uražených a ponížených“ jako Dostojevskij, píše o „dnu života“ jako u Gorkého či Turgeněvově konfliktu „otců a dětí“. V dílech Koljadových žáků se kromě výrazné orientace na sociální drama vyskytuje slabost pro melodramatické prvky, které Koljada hojně užívá ve své tvorbě především v posledních letech. Ke Koljadovým žákům se řadí například Oleg Bogajev (1970),<sup>188</sup> Vasilij Sigarev, Irina Vaskovská (1981), či Jaroslava Pulinovič.<sup>189</sup>

Další typologické schéma představila filoložka, profesorka Samarské univerzity Olga Žurčeva. Tvorbu nové generace dramatiků, jak sledovaný okruh nazývá, rozčlenila do sedmi kategorií podle typu konfliktu. První kategorie zahrnuje texty, které pokračují v žánrových a stylových tradicích „postvampilovské“<sup>190</sup> dramatiky s prvky moderny a absurdity, navíc je v nich zesílen naturalismus. Autoři pojmají konflikt v tradičním slova smyslu jako element, který motivuje vzájemné jednání postav a stává se tak osou dramatického děje. Příkladem může být raná tvorba Nikolaje Koljady a Niny Sadur.

Do druhé kategorie zařazuje Žurčeva v ruštině málopočetnou postmoderní dramatiku s výrazným prvkem dekonstrukce. Konflikt se zde odehrává především mezi jednotlivými jazykovými vrstvami. Za takový typ textů pokládá hru *Mužská zóna* Ludmily Petruševské či obecně dramatickou tvorbu Vladimíra Sorokina.

Za další třetí kategorii v rámci své systematizace označila Žurčeva ženskou dramatiku. Chápe ji jako kulturní paradigma odrážející současný genderový diskurz. V textech autorek Olji Muchiny, Xenie Dragunské a Marii Arbatové se podle ní zformoval konflikt mezi dvěma protiklady, dvěma úhly nazírání: mužským a ženským, soukromým a veřejným, dospělým a dětským.

---

187 Jedná se o sborníky: *Арабеску* (Arabesky, 1998), *Метель* (Vánice, 1999), *Репетиция* (Zkouška, 2002), *Книга судеб* (Kniha osudů, 2004), *Нулевой километр* (Nulový kilometr, 2004), *Транзит* (Tranzit, 2004), *Все будет хорошо* (Všechno bude dobré, 2005).

188 Dnes hlavní redaktor literárního časopisu Ural a pedagog divadelního institutu v Jekatěrinburgu.

189 Jaroslav Pulinovič bude věnována samostatná kapitola.

190 Raná tvorba Ludmily Petruševské, hry Viktora Slavkina, Akexeje Kazaceva, Vladimíra Arro, Ludmily Razumovské a dalších, přelom 70. a 80. let 20. století.

Čtvrtou kategorií tvoří tzv. receptivní dramatika, texty, které buď vznikly jako recepcce klasických syžetů nebo metatext vytvořený různými reminiscencemi, citacemi či aluzemi. Tradičně oblíbené a časté jsou parafráze Čechovových děl. A. P. Čechov pro publikum stále symbolizuje záruku kvality a „remaky“ jeho motivů, postav a děl na ní parazitují. Druhým pramenem kreativní recepcce je dílo N. V. Gogola a I. A. Gončarova především jeho román *Oblomov*.<sup>191</sup> Metodou kreativní recepcce, podle Žurčevy pracují především Michail Ugarov, Jelena Gremina a Olga Michaljová. Výčet by jistě šlo doplnit o některá díla Nikolaje Koljady například jeho parafrázi Gogolových *Mrtvých duší*, hru pojmenovanou *Коробочка* (Korobočková) či o hry Olega Bogajeva *Леди Макбет Мценского уезда* (Lady Macbeth Mcenského újezdu) podle dramatu Nikolaje Leskova z 19. století.

Pátou kategorií zahrnuje vlastní „nové drama“, sem řadí Žurčeva autory „uralské školy“, především Nikolaje Koljadu, tvůrce z „toljattské školy“ a velké množství dalších dramatiků ideově spojených s hnutím „nové drama“. Hovoří o naturalistických tendencích, žánrech sociální dramatu, melodramatu a komediích. Zmiňuje jména jako Maxim Kuročkin, bratři Durněnkovovi, bratři Prasňakovové, Oleg Bogajev, Vadim Levanov a Vasilij Sigarev.

Jako šestou kategorií uvádí Žurčeva dokumentární drama často asociované s technikou verbatim, kam řadí některé práce Ivana Vyrypajeva, bratrů Prasňakovových a Jeleny Isajevové.

Sedmou samostatnou kategorií jsou pak monodramata Jevgenije Griškovce, který se svých hrách vystupuje jako jediný interpret, proto dochází v jeho produkcích k neobvyklé komunikaci mezi rolí autora, hrdiny a vypravěče.<sup>192</sup> Skrze vlastní Já jakožto prostředek i cíl se snaží, především pochopit sám sebe. Není možné proto stanovit hranici mezi samotným Griškovcem a jeho scénickým alter egem.

---

191 Příkladem takové recepcce je Ugarovova hra *Oblom-off*. Ponechal v ní základní fabuli, očistil ji však od vedlejších linií románového vyprávění. Závazné pro něho byly i základní postavy Gončarovovy předlohy, kterou ale výrazně pozměnil připsáním postavy doktora Arkadije Michajloviče, jež se fakticky stal hlavní postavou příběhu.

192 Olga Žurčeva. „Priroda konfliktu d novejšej drame XXI veka. *Sovremennaja dramaturgija*. 2010, č. 4, s. 195 – 198. (Více také: Olga Žurčeva. „*Dramaturgičeskij konflikt v novejšej dramaturgii XX- XXI vekov*“. In Žurčeva Olga (Ed.). *Novejšaja drama rubeža XX–XXI vekov, problema avtora, receptivnyje strategii, slovar novejšej dramy, materialy naučno– praktičeskich seminarov: 26-27 aprilja 2009, 14-16 maja 2010*, Samara: Samarskij gosudarstvennyj universitet. 2011.)

U textů posledních čtyř jmenovaných kategorií Žurčeva shledává postupnou deformaci konfliktu jako jedné z dramatických kategorií, hovoří o „smrti“ syžetu. Poukazuje také na formální výlučnost nového dramatu i na to, že autoři prochází názorovými proměnami, což se pochopitelně odráží v jejich tvorbě, kterou tím pádem nelze jednoznačně systematizovat. Svě schéma vnímá jako provizorní a přibližné. S některými uvedenými příklady by se opravdu dalo polemizovat. Hry Olji Muchiny můžeme pokládat za aluzivní, spíš než za příklad ženské dramatiky v rámci genderového diskurzu. Za tvůrce dokumentárního dramatu můžeme považovat Jelenu Greminu, Alexandra Radionova či Galinu Sinkinu, tvůrce verbatimů v divadle Teatr.doc, které ve výčtu postrádáme. Stejně tak je ošemetné vedle sebe stavět tak rozdílné tvůrce jako Vasilije Sigareva, který ve svých sociálních sondách rozvíjí tradici ruské černuchy, Maxima Kuročkina, který na základě zdánlivých historických syžetů vytváří antiutopické vize budoucnosti. Maxim Kuročkin je přitom také spoluautorem jednoho z prvních ruských verbatimů *Bezdomovci*. Teoreticky tedy spadá i do okruhu dokumentárního dramatu. Právě tuto nejednoznačnost považují za základní poznatek Olgy Žurčevy. Nesnaží se vykonstruovat teoretický systém, podle něhož by každá názorová linie fungovala nezávisle na druhé, každý autor by podle ní reprezentoval pouze jednu linii. Naopak Žurčeva upozorňuje na vzájemnou blízkost a provázanost, tvorba jednoho autora je různorodá, může být součástí několika vytyčených kategorií.

Ruský teatrolog žijící v USA Mark Lipoveckij spolu s Birgit Beumers přednášející na Waleské univerzitě rozlišuje v současném ruském dramatu tři základní typy:

1) nová zpověď–autodestrukce; texty, které akcentují problém osobní identity současného člověka, patří sem například hry Olji Muchiny *Táňa-Táňa* (Таня-Таня) a *You* (Ю), Ivana Vyrypajeva *Kyslík* (Кислород), či tvorba Jevgenije Griškovce.

2) neonaturalismus/hypernaturalismus; pojem si vypůjčili ze současné italské literatury, kde se takto označuje šokující a provokativní hnutí v poezii a próze okolo roku 1990. V ruském dramatu s ním spojují dokumentární hry tvořené metodou verbatim, ale i hry autorů divadla Teatr.doc, „uralské školy,“ a parafráze ruských klasických textů jako Ugarovovův *Oblom-off* (Облом off).

3) spojení naturalismu a groteskních intelektuálních metafor. Sem Lipoveckij s Beumers řadí tvorbu bratrů Presňakovových a Maxima Kuročkina.<sup>193</sup> Uvedené členění vychází z předpokladu, že ruská dramatická tvorba inklinuje především k různým podobám naturalismu, což nereflektuje složitou žánrovou stavbu některých her.

Ve své typologii klade Lipoveckij s Beumers akcent na násilí jako tematickou dominantu nového dramatu. Jsou přesvědčeni, že v ruské současné dramatice může být dominantní formou komunikace právě násilí. Chápu ho jako běžný jev v postsovětské společnosti. Násilí ztrácí rétorické funkce, přestává být ve vzájemném vztahu s metanarativy jako revoluce, zákon, boj s nepřáteli, sovětská ideologie, modernizace, právě proto vystupuje jako komunikační fenomén. Násilí přestává být funkcí státu a jeho trestních orgánů, ukazuje se jako „privatizované“ jakoukoli aktivní společenskou jednotkou.<sup>194</sup> Spojují s ním i krizi identity, která ovlivňuje dramatiky a kulturu postmoderny v celém světě nejen v Rusku. Ztráta sovětské identity se projevila v tak různorodých fenoménech jako přehodnocení historie a intenzivní tvorba historických mýtů, vzrůstající sociální apatie, nárůst religiozity, nostalgie po životě ve velikém impériu, xenofobie, osvojení mnohých globalizačních trendů a nárůst neotraditionalistických tendencí v kultuře a sociálním životě. Tuto krizi vyjádřilo „nové drama“ prostřednictvím svých textů. Jejich autory jsou lidé, kteří vstupovali v době rozpadu SSSR do fáze rané dospělosti, nebo se narodili těsně před koncem sovětského režimu. Potřebují se ubezpečit o vlastní autonomii, potvrdit svoje individuální bytí, podat zprávu o své existenci, to všechno jsou základní osnovy syžetů nového ruského dramatu.

Prvním autorem, který akcentoval ve svém díle krizi identity, byl Jevgenij Griškovec. Ve svých monodramatech *Jak jsem snědl psa, Současně* (ОдноврЕмЕнно, 1999),<sup>195</sup> *Дредноты* (Drednouty, 2001), představil jakéhosi novodobého Jedermanna, který je bez ohledu na regiony, národy i rasy všude stejný. Griškovcovo scénické alterego ztělesňuje i typ tzv. malého ruského člověka, nešikovného, neohrabaného a mnohdy naivního, který v dětství i každodennosti hledá svoji identitu. Je to člověk, který zdánlivě ztratil domov, jeho vlast se mu po rozpadu SSSR zdá cizí. Nachází se ve světě, jemuž nerozumí a s nímž nedokáže

---

193 Více zde: Mark Lipoveckij, Birgit Bojmers. *Performansy nasilija. Literaturnyje i teatralnyje eksperimenty novoj dramy*. Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2012.

194 O privatizaci silových ministerstev píše ve své knize Vadim Volkov. (Více: Vadim Volkov. *Violent Entrepreneurs. The Use of Force in the Making of Russian Capitalism*. Ithaca, London: Cornell University Press, 2002, s. 126.)

195 Jevgenij Griškovec. *Jak jsem snědl psa. Současně*. Přeložila Vlasta Smoláková. Praha: Divadelní ústav, 2002.

komunikovat. Na Griškovce navázal Ivan Vyrypajev hrou *Kyslík*.<sup>196</sup> Podal v ní ironické svědectví o dezorientovaném hrdinovi ve světě násilí a chaosu, kterým může být každý z nás, i sám autor. Krizí identity se zabývá i jedna z nejmladších autorek nového dramatu Jaroslava Pulinovič. Hrdinka jejího monodramatu *Natašin sen* (Наташина мечта),<sup>197</sup> šestnáctiletá chovankyně dětského domova se konfrontuje se světem dospělých, v němž neúspěšně hledá své teritorium.

Typy konfliktu v novém dramatu, které vychází z krize identity se pokusila systematizovat kritička a filoložka Ilmira Bolotjan se svým příspěvkem *Žánrové modifikace nového ruského dramatu, zkušenost typologické charakteristiky předneseném* na konferenci v rámci Festivalu Nové drama v Toljatti v roce 2008.<sup>198</sup> Bolotjan hovořila o čtyřech typech konfliktu a s tím souvisejících typech hrdinů: 1) Biografická osobnost, čerpá z vlastní biografie, typ konfliktu – se sebou samým jako s jiným (minulým, budoucím či současným), řadí sem například hry Jevgenije Griškovce *Jak jsem snědl psa, Současně*, nebo Jeleny Isajevy *Про мою маму и про меня* (O mé mámě a o mně, 2002).

2) Osobnost jako sociální jedinec (individuální), typ konfliktu – se sociálně jinými, sem Bolotjan klade hru Vasilije Sigareva *Plastelína*, bratří Presňakových *Terorismus* a *Hrát oběť* (Изображая жертву, 2002) či dokumentární dramata metody verbatim.

3) Osobnost jako člověk, představitel lidského rodu, typ konfliktu – s jiným jako cizím (vyšší existence, Bůh, vyšší rozum), tento typ reprezentuje raná tvorba Ivana Vyrypajeva, hry *Kyslík*, *Bytí č. 2* (Бытие №2, 2004) a *Červenec* (Июль, 2006).

4) Osobnost, která se samoidentifikuje skrze kulturu a s ní spjaté mýty, typ konfliktu – se sebou samým jako kulturně jiným, sem patří například hra Vjačeslava Durněnkova *Tři dějství ve čtyřech obrazech* (Три действия по четырем картинам, 2003)<sup>199</sup> a text bratří Presňakových *Пленные духи* (Spoutaní duchové, 2002).

---

196 Ivan Vyrypajev. „Kyslík“. Přeložila Tereza Krčálová. *Svět a divadlo*, roč. 15, č. 3, s. 130-164.

197 Jaroslava Pulinovič. „Natašin sen.“ Hra v mém překladu je v elektronické podobě dostupná v agentuře Aura-Pont.

198 Ilmira Bolotjan. „Žánrovýje modifikaci novejšej ruskoy dramy, opit tipologičeskovo opisanija“. In *Novejšaja drama rubeža XX-XXI vekov. Problema konfliktu. Materialy naučnovo praktičeskovo seminaru 12.-13. aprelja 2008 goda v ramkach festivalja Novaja drama Toljatti 11.-15. aprelja 2008*. Samara: Samarskij universitet, 2009.

199 Vjačeslav Durněnkov. „Tři dějství ve čtyřech obrazech“. Český překlad Lesii Tomčíkové je v elektronické podobě dostupný v agentuře Dilia.



Představená typologická schémata potvrzují, že „nové drama“ nelze jednoznačně klasifikovat. Všechny zmíněné pokusy o jeho systematizaci jsou nekomplexní a mohou si v určitých tvrzeních vzájemně odporovat. Nelze než souhlasit se stanoviskem Johna Freedmana, jež tvrdí, že na pojem „nové drama“ je třeba se dívat jako na obsáhlý fenomén, který lze aplikovat spíše na časové období, než konkrétní poetiku.<sup>200</sup>

#### 4.5. „Nové drama“ jako dokument

Kořeny dokumentárního divadla v Rusku nalezneme už před rokem 1999,<sup>201</sup> kdy se v Moskvě odehrál první šestidenní seminář autorů z The Royal Court Theatre. Ti seznámili ruské divadelníky s technikou verbatim. V „novém dramatu“ se objevila nová tendence, dokumentární drama. Technika verbatim (v češtině doslovný) vznikla v osmdesátých letech ve Velké Británii, opírá se o sběr materiálů z autentických rozhovorů s vybranými osobami. Dramatik je následně zkracuje, spojuje, ale nikdy neupravuje jazyk.<sup>202</sup> Herci, kteří se během rozhovorů snaží zafixovat nonverbální prostředky a charakter dotazovaných, se je pak pokouší napodobit na jevišti. Mezi dokumentárními hrami, které v Rusku vznikly po roce 1999, můžeme rozlišovat tzv. ortodoxní tj. „čistý“ a neortodoxní verbatim. Texty prvního typu respektují sebraný materiál, aniž by jej dramatik následně dopisoval či jinak modifikoval. Příkladem ortodoxního verbatim jsou *Zločiny vášně* Galiny Sinkyny z roku 2002, montáže z výpovědí vězenkyň Olgy a Běly odsouzených za zločin spáchaný z nešťastné či neopětované lásky. Většina z dosavadních ruských verbatimů ale nakládá s materiálem volně, přizpůsobuje ho určitému žánru nebo potřebě vytvořit dramatický konflikt. Teatroložka Ilmira Bolotjan nachází u ruského verbatim, ať už prvního či druhého typu, několik společných znaků: „Přítomnost dokumentární osnovy a její zpracování na různém stupni modifikace, zobecněný charakter postav, specifická forma dramatického díla daná velkým množstvím monologů

---

200 John Freedman (ed.). *Real and PhantomPains: An Anthology of New Russian Drama*. New Academia Publishing: LLC, 2014, s. 6.

201 Za první „dokumentární“ divadlo v Rusku můžeme pokládat masové představení *Dobytí zimního paláce* (Взятие Зимнего дворца) v režii Nikolaje Jevrejnova v roce 1920. Účastnili se ho herci z Proletkultu a několik tisíc komparzistů. Odehrálo se přímo na prostranství před Zimním palácem, avšak historické události rekonstruovalo volně a značně tendenčně.

202 Princip verbatim formuluje například jedna z účastnic semináře, dramatička Jelena Isajeva takto: „Dramatik si stanoví společensky závažné téma, problém apod. Vybraní herci se vydají za lidmi, kteří jsou daným problémem postiženi, nebo s ním nějak souvisí. Vedou s nimi rozhovory, které natáčí na diktafon. Kromě toho si všímají jejich charakteru, gest, mimiky. Sebraný materiál předají dramatikovi, který k němu přistoupí jako k materiálu a vytvoří z něho montáž. Zachovává přitom všechna specifika jazykového projevu tzv. informačního donora. Tedy pomlky, pauzy, vzdechy, zajíkání, koktání, pochopitelně i argot, žargon, vulgarismy, neologismy. Dramatik nesmí text nijak měnit, může pouze kompilovat a zkracovat.“ Více: Jelena Isajeva. „Pervyj mužčina. Ot avtora“. *Novyj mir*. 2003, č. 11, s. 14.

vzájemně pospojovaných, autentická mluva postav a oslabený narativ.<sup>203</sup>

U nových verbatimů si můžeme všimnout větší umělecké licence, mají autobiografické prvky jako třeba hra Michaila Durněnkova *Синий Слесарь* (Sinalý zámečnick, 2006). Autor, původní profesí inženýr–mechanik automobilové dopravy, zná velmi důvěrně továrenské prostředí. Tomu posloužilo jako inspirace k napsání dramatického textu, kde zkoumá autentický jazyk pracujících. Na jedné straně akcentuje ubohou realitu hrdinů, na druhé vytváří fabulaci. Obrazy popisují klíčové momenty ze života dělníků v továrně – přijetí do práce, ráno na vrátnici, rozhovor v kuřárně. Vedle reálných hrdinů se ve hře objevují mystická Dívka–Magnet a sám Sinalý zámečnick, tovární duch, džin, kterého vyvolávají alkoholové excesy zúčastněných. Realita se tu pojí s fantazií, stejně jako autentický nespisovný jazyk s filozofickými promluvami. Verbatim zde slouží jako prostředek nikoli cíl dramatické práce. Ve *Zločinech vášně* Galiny Sinkiny se ovšem také objevuje obraz autora, postava režisérky Galiny z Moskvy, která v podstatě oběma figurami, Olgy a Běly, jak je v závěru patrné, manipuluje. Při bližším zkoumání dokumentárních dramát zjistíme, že podobně jako u děl, která nevznikají na dokumentárním základě, u nich dochází k subjektivizaci.

Dokumentární ruská dramata nepředstavují společnost jako celek, ale její konkrétní sociální skupiny. Základem jsou řečové diskurzy různých subkultur: bezdomovců (*Бездомовцы* A. Radionova a M. Kuročkina), vězenkyň (*Злоčiny vášně* G. Sinkiny) producentů televizních reality show (*Velká žranice* A. Vartanov, T. Kopylovová a R. Malikov) nebo osob spojených shodným komplexem či traumatem (*Krasavice* V. Zabalujev a A. Zenzinov, *První muž*, J. Isajejová). Jak říká teatroložka Natálie Jakubová: „Verbatim není založen na dokumentaci reality, ale na dokumentaci způsobů vyjadřování.“<sup>204</sup> Jakubová přirovnává verbatim k moderní etnografii, která směřuje od popisování přírodního člověka k jeho autentickému zaznamenávání prostřednictvím rozhovorů a fotografií, i když verbatim nechává promlouvat samotné subjekty – jejich výpověď může být zkreslená, ale jejich jazyk je vždy autentický. Michail Ugarov v jednom z rozhovorů dodal: „Drama je jediný způsob, jak zafixovat současnou řeč, současné myšlení. Je v něm důležitý i slang, jelikož řeč odráží myšlení a psychiku současného člověka.“<sup>205</sup>

---

203 Ilmira. Bolotjan. „Dok i Dogma. Teorija i praktika.“ *Teatr*. 2015, roč. 15, č. 19. s. 130-137.

204 Natalija Jakubova. *Teatr epochi peremen v Polše, Vengriji i Rossiji 1990-e – 2010-e gody*. Moskva: Novoje literaturnoje obozrenije, 2014, s. 143.

205 Olga Petrušanskaja. „Michail Ugarov. Nužno otažť žizň takoj, kakaja ona jest“, *Sovremennaja dramaturgija*. 2005, č. 2, s. 187.

Dokumentární drama naplňuje požadavek nového dramatu na reálné, skutečné. Umožnilo autorům opustit metaforický jazyk, tak oblíbený sovětským divadlem, a zachytit výrazivě bohatý jazyk různých subkultur. Od sociálních témat se ruské dokumentární drama na konci nultých let posunulo k občansky angažovaným tématům.<sup>206</sup> V divadle Teatr.doc, centru ruského dokumentárního a angažovaného divadla, kde byla uvedena všechna zmíněná dramata, se v roce 2010 odehrála premiéra inscenace *Час 18* (Hodina osmnáct minut), zpracovávající nevyjasněné okolnosti smrti právníka Sergeje Magnitského. Sergej Magnitský objevil korupci ve vysokých společenských kruzích a poté, co na ni poukázal, byl na základě vykonstruovaného obvinění rok vězněn. Ve vězení také bez poskytnutí lékařské pomoci podlehl těžké nemoci.

Text sestavila Jelena Gremina s použitím Magnitského deníků a dopisů z vězení, společně s výpověďmi svědků. Jeho základní osnovu tvoří soud,<sup>207</sup> který ve skutečnosti nikdy neproběhl. Účastníky soudu jsou Prokurátor, Vězeňský lékař, Matka oběti a další. V rámci výpovědi snášejí své argumenty, na základě nichž má sám divák rozhodnout o viníkovi.

O rok později představil Teatr.doc další hru Jeleny Greminy na pomezí verbatimu a autorského textu *Dva v tvém domě* (Двое в твоём доме, 2011).<sup>208</sup> Šlo o rekonstrukci domácího věznění běloruského básníka a opozičního prezidentského kandidáta Vladimíra Něklajeva ve volbách v prosinci 2010. Politický aktivista byl po volbách surově zbit, uvězněn a obviněn z organizování masových výtržností. Během domácího věznění Něklajeva v jeho dvoupokojovém bytě hlídali dva strážníci, odtud název textu. Autorka posunula politické téma do privátní sféry a celou kauzu ukázala prostřednictvím banálních problémů soužití cizích lidí.

Mezi lety 2011–2013 vedla nespokojenost demokraticky smýšlejících Rusů k masovým protestním akcím. Reagovali v nich na volby do Státní dumy v roce 2011 a na opětovné převzetí vlády Vladimírem Putinem roku 2012.<sup>209</sup> V souvislosti s protesty sílí v

---

206 Viz: Tereza Krčálová. „Analýza katastrofů“. *Svět a divadlo*. 2013, roč. 24, č. 6, s. 25.

207 Srovnej s: Hana Pavelková, Ester Žantovská. *Rozhovory s teroristy*. [antologie současného anglofonního politického dramatu. Brno: Větrné mlýny, 2010.

208 Jelena Gremina. „Dva v tvém domě“. Přeložila Lenka Veselá. *Svět a divadlo*. 2012, roč. 23, č. 2, s. 124–167.

209 Už v 2010 vznikla opoziční kampaň s názvem Putin musí odejít. V jejím čele stanul Boris Němcov, spoluzakladatel hnutí Solidarita, významně se podílející na všech protestních akcích. Němcov byl zavražděn v únoru 2015 v centru Moskvy, krátce před plánovaným masovým protestem opozice proti hospodářské krizi a válce na Ukrajině.

současném Rusku restrikce, které se týkají především politicky angažovaného a dokumentárního divadla. V dubnu 2014 Ministerstvo kultury RF v čele s ministrem Vladimírem Medinským uveřejnilo dokument *Základy státní kulturní politiky*, který definuje cíle a principy nového konzervativního směřování kultury v zemi. Stát je zde představen jako aktivní subjekt kulturní politiky, jehož úkolem je chránit tradiční kulturní a morální hodnoty Ruska.<sup>210</sup>

Součástí dokumentu je i cenzorský zákon, který vstoupil v platnost 1. července 2014. Jedná se vlastně o novelizaci zákona o státním jazyce z roku 2005, který zakazoval používání nenormativního lexika v masmédiích a reklamě. Nyní je zákaz rozšířen i do oblasti umění (týká se i hostování zahraničních umělců) a sociálních sítí. Navíc kromě vulgarismů zakazuje explicitní sexuální scény, scény násilí, ukazování procesu výroby drog a podobně. V souvislosti s ním muselo být mnoho inscenací staženo z repertoáru.<sup>211</sup> Pochopitelně nejvíc se nové pořádky dotkly divadla Teatr.doc.

Jeden z jeho posledních projektů *Болотное дело* (Kauza Bolotná, 2015), který vznikl ke třetímu výročí jednoho z největších opozičních protestních pochodů na Bolotnom náměstí<sup>212</sup> v Moskvě v květnu 2012, měl za následek policejní odezvu včetně opakovaného výslechu autorky a režisérky inscenace Jeleny Greminy. Tři týdny po premiéře byla divadlu vypovězena nájemní smlouva z důvodu nedodržení požárních předpisů.

Po dvou vynucených stěhováních našlo divadlo Teatr.doc současný azyl v obytném domě na adrese Malyj Kazzennyj pereulok, kde adaptovalo hned dva sály, menší a větší. Ke květnovému výročí událostí na Bolotnom náměstí chystá pokračování projektu *Kauza Bolotná 2*.<sup>213</sup>

---

210 Dokument tedy vyjadřuje oficiální stanovisko vlády, která se vymezuje proti multikulturalismu, západním kulturním hodnotám a dekadentním morálním tendencím. Dle autorů Rusko není ani Západ, ani Východ – je samostatnou civilizací. Hlavní tezí nové kulturní politiky se stal výrok: Rusko není Evropa.

211 O novém cenzorském zákoně píše podrobně Tatiana Brederová v článku *Na Boha není spolehnutí v Divadelních novinách*. (Viz: Tatiana Brederová. „Na Boha není spolehnutí“. *Divadelní noviny*. 2015, roč. 24, č. 15, s. 13.)

212 Přesný překlad by byl Bahenní náměstí.

213 Jak uvedla Jelena Gremina v jednom z posledních rozhovorů pro server *Открытая Россия* (Otevřené Rusko) u příležitosti patnáctiletého výročí divadla v únoru 2017: „Někteří aktivisté už byli propuštěni z vězení, přeju si, aby se právě oni objevili v novém projektu na scéně.“ Na otázku „Tvrdíte, že zavřít divadlo Teatr.doc není možné?“ Odpověděla: „S každým naším stěhováním jsme stále silnější, myslím, že teď již jisté kruhy chápou, že zavřít nás není možné. Pronajmeme si budovu v jiném městě - kůlnu, hangár nebo garáž a budeme hrát tam.“ (Viz: Openrussia [online]. 2017 [cit. 27. 2. 2017] Dostupné z: <https://openrussia.org/notes/706428/>)

#### 4.6. „Nové drama“ jako mainstream

O „novém dramatu“ jsme zatím mluvili především jako o subkultuře. Komorní scény spjaté s „novým dramatem“ se snaží odlišit od běžných divadelních domů, a to nejen svým repertoárem, ale například i odlišnou komunikační strategií s diváky. Ti, jak bylo řečeno, se zejména rekrutují z úspěšných představitelů střední třídy, mládeže či odborné veřejnosti. I oni návštěvou inscenace „nového dramatu“ demonstrují svoji výlučnost. Nicméně kde je hranice mezi výlučností a trendem? Vždyť, jak přesně podotkla Olga Žurčeva, právě diváci navštěvující scény spojené s „novým dramatem“ většinou podléhají konzumerismu. Základní rozpor mezi tendencemi hnutí je i fakt, že i když stojí v opozici proti systému ruského repertoárového divadla a komerci, pokouší se jeho autoři soustavně prosadit na velkých repertoárových scénách. Právě od toho se odvíjí má úvaha o „novém dramatu“ jako o mainstreamu. Vyprovokovalo mě k ní několik veřejných prohlášení na stránkách odborných ruských periodik a deníků.

V roce 2005 řekl umělecký vedoucí Voronežského komorního divadla (Воронежский Камерный Театр)<sup>214</sup> Michail Byčkov:<sup>215</sup> „Doufám, že se ‚nové drama‘ nestane zbožím nebo atrakcí určenou na export a vyvine se z módního fenoménu do skutečné umělecké síly, která ovlivňuje společnost. A to i v provincii.“<sup>216</sup> Předznamenal hlasy některých kritiků, které se ozvaly o několik měsíců později po Festivalu Nové drama. Zvyšuje se počet inscenací současných autorů na oficiálních scénách, tvrdili recenzenti shodně. Z okrajového hnutí, které hledalo nový divadelní jazyk a experimentovalo s formou, se postupně stává hlavní proud. Proti výrokům se okamžitě vzedmula vlna odporu rozhořčených autorů. Odmítali ztotožnění s buržoazním divadlem. Upozorňovali na bezvýznamný charakter hnutí v rámci ruské divadelní sítě, respektive na okrajové vztahy s repertoárovými divadly. Znepřátelené tábory se nakonec shodly, že mezi „novým dramatem“ a repertoárovými divadly nebyl dosud navázán stabilní dialog.<sup>217</sup> „Žádný mainstream neexistuje, současná dramatika a repertoárové divadlo žijí jako dřív paralelně, což není ani špatně ani dobře. Zdá se mi, že nyní je naopak velmi důležitá experimentální práce. Možná bychom měli být ještě větším undergroundem, abychom dospěli k ještě důraznějším novým formám...“<sup>218</sup> napsala dramatička a ideová vůdkyně divadla

---

214 Jedno z provinčních divadel, které zařazuje na svůj repertoár současné drama. Divadlo vzniklo v roce 1993.

215 Jeden z příznivců nového dramatu v provincii, profesně spjatý především s Eduardem Bojakovem.

216 Ilmira Bolotjan. „Novaja drama: žizň v tĕkstach“. *Sovremennaja dramaturgija*. 2006, č. 1, s. 161.

217 Ilmira Bolotjan. „Novaja drama: sociokulturnyj aspekt“. *Sovremennaja dramaturgija*. 2010, č. 1, s. 219.

218 Elena Gremina. „Rano govoriť o tom, što my vošli v kakoj to mejnstrim“. Buklet Praktika. 2006, s. 33.

Situaci ovšem komplikují prohlášení dalších tvůrců, kteří se nálepky mainstream nebrání, neboť z ní dokážou udělat přednost. Ivan Vyrpajev, jehož autorské počátky výrazně formovala experimentální sklepní scéna Teatr.doc, kam z Irkutsku přenesl inscenaci své hry *Сны* (Sny) a uvedl diskutovaný projekt *Kyslík*, odpověděl na otázku v jednom z rozhovorů pro časopis *Současná dramatika*, zdali se „nové drama“ stalo mainstreamem: „Mainstream považujeme za něco buržoazního, ale tak to není. Vždyť inscenace má smysl ve chvíli, kdy na ní chodí diváci. V tom spočívá smysl divadla. Divadlo bez diváků neexistuje. Ovšemže každý autor chce být součástí mainstreamu, ve smyslu, aby jeho hru inscenovali a chodili na ni diváci. Nejde o to, jestli se tak stane na scéně akademického divadla nebo ve sklepe. Jestli bude ‚nové drama‘ někdy stejně populární jako Zemfira<sup>219</sup> nebo Sergej Šnurov<sup>220</sup>, budu šťastný.“<sup>221</sup>

Režisér Kirill Serebrennikov, jehož inscenace Sigarevovy *Plastelíny* v divadle Centrum dramatiky a režie se po roce 2001 stala hitem evropských divadelních festivalů, neboť bořila mýtus o zkostnatělém ruském iluzivním divadle, se dokonce nebojí používat termín buržoazní. „Inscenaci *Plastelína* začalo navštěvovat buržoazní publikum, VIP osoby. Zavolali mi z časopisu Elle a chtěli pořídit záznam inscenace. Odpověděl jsem, zbláznili jste se, tohle je antiburžoazní divadlo, ale pak se mi vše rozleželo v hlavě. Vlastně proč ne, vždyť na západě se současné umění dobře prodává. V Rusku to neplatí, ale určitě dojde brzy ke změně. Dělán antiburžoazní divadlo pro buržoazní publikum.“<sup>222</sup> V neposlední řadě se v souvislosti se současnými dramatiky velmi často objevují i označení módní fenomén, jehož užil i výše zmíněný Michail Byčkov, termín kultovní autor nebo hvězda.

První, který získal přívlastek kultovní, byl dramatik, režisér a performer Jevgenij Griškovec.<sup>223</sup> V Moskvě se nejprve představil se svým Kemerovským experimentálním

---

219 Současná populární ruská zpěvačka, muzikantka, básnířka a skladatelka.

220 Současný ruský zpěvák a skladatel, představitel ska-punku.

221 Ilmira Bolotjan. „Ivan Vyrpajev: Ja ne prorok, ja obsluživaju těmu...“ *Sovremennaja dramaturgija*. 2006, č. 3, s. 188.

222 Polina Bogdanova. „Raz v mjesjac publika chočet byt' razdražena“ . *Sovremennaja dramaturgija*. 2002, č. 1, s. 176.

223 „Griškovec znají všichni nevyjímaje ženy v domácnosti, oligarchy, čtenáře lifestyleových časopisů a milovníky nočních talkshow. Jestli se někomu podařilo v nové divadelní historii vybojovat všeobecné uznání a to nikoli na základě seriálů, senzací, televizních show a estrádních výstupů, je to právě on.“ (Viz: Marina Davydova. *Konec teatralnoj epochi*. Moskva: Zolotaja maska, 2005, s. 215.)

souborem *Ложя* (Lóže).<sup>224</sup> V roce 1998 zde v kuřárně Centrálního akademického divadla ruské armády (Центральный академический театр Российской Армии) uvedl pro patnáct diváků monodrama *Jak jsem snědl psa*. Jeho sentimentální svědectví o nedávné minulosti na úrovni malého ruského člověka zaznamenalo posléze ohromný úspěch. Griškovec začal s inscenací objíždět ruskou provincii. Navštívil s ní i řadu evropských festivalů.<sup>225</sup> Pořídil její záznam a jako spoluproducent vydal v roce 2003 na DVD. Jako prvnímu postsovětskému dramatikovi se naskytla možnost publikovat své texty v prestižním nakladatelství. Nakladatelství ЭКСМО (EKSMO) vydalo v roce 2004 Griškovcovu dosavadní dramatickou tvorbu. EKSMO mimochodem pokračovalo v této činnosti a během následujících dvou let publikovalo v sérii *Иной формат* (Jiný formát) další práce jeho kolegů.

Strmou cestu na vrchol zažil s počátkem nového milénia tehdy ani ne dvaadvacetiletý posluchač jekatěrinburských seminářů tvůrčího psaní Nikolaje Koljady Vasilij Sigarev. Jeho hra *Plastelína* byla oceněna jako první text neanglicky píšícího autora deníkem Evening Standard. Hra byla výsledkem úzké spolupráce vedení festivalu Ljubimovka s londýnským divadlem The Royal Court Theatre. Úspěch *Plastelíny* zapříčinil, že dosud neobjevení autoři začali kopírovat úspěšné texty. Do dramatických soutěží přicházely jen horší kopie *Plastelíny*.<sup>226</sup> S tím souvisí i otázka grafomanie. Vzrůstající množství dramatických soutěží, festivalů a laboratoří vyvolalo extrémní zájem o psaní pro divadlo. Úspěšní autoři, kteří začínali jako neškolení amatéři, inspirovali velké množství lidí bez předchozích zkušeností k tomu, aby se pokusili psát dramatické texty. Stáž v divadle The Royal Court Theatre přinesla domácí uznání i bratrům Olegovi a Vladimírovi Prasnakovovým. Hru *Terorismus* inscenoval Kirill Serebrenikov v roce 2002 na scéně Moskevského uměleckého akademického divadla, o několik měsíců později Ramin Gray v londýnském The Royal Court Theatre.

Zkrátka se začalo mluvit o novém fenoménu „toljatské dramatické škole“, kterou především reprezentovali Vjačeslav a Michail Durněnkovovi. Jejich hra *Культурный слой* (Kulturní vrstva) dala název sborníku textů, které dramatici doslova vychrlili během velmi krátké doby. Dramatik Maxim Kuročkin napsal v roce 2000 na objednávku divadelní

---

224 Divadlo Lóže založil Jevgenij Griškovec v roce 1991 při univerzitě Kuzbašský polytechnický institut, bylo složeno ze studentů různých kemerovských institutů. Divadlo rozvíjelo metodu řízené kolektivní improvizace, zabývalo se i pantomimou, ale také technikou verbatim, příkladem je jeho inscenace *Полное погружение в уголовный бассейн* (Úplné ponoření do uhelné pánve) a *Солдатские письма* (Vojenské listy) uvedené v divadle Teatr. doc a v londýnském The Royal Court Theatre.

225 V roce 2002 hrál i v Česku na festivale Divadlo v Plzni.

226 Alexej Kazancev. „Otdaju to, što polučil“. *Sovremennaja dramaturgija*. 2006, č. 2, s. 196.

společnosti *Театральное товарищество 814* (Divadelní tovaryšstvo 814) hru *Кухня* (Kuchyně). Společnost vedl tehdy populární herec Oleg Menšikov,<sup>227</sup> který text režíroval a ztvárnil hlavní roli. Historicky stylizovaná hra z germánské mytologie, počáteční repliky jsou psané blankversem, mohla působit poměrně avantgardně, pokud by se později neproměnila v banální konverzační komedii s prvky absurdní komiky. Autor, vzděláním historik, zde použil svoji oblíbenou mystifikaci historického syžetu, prostřednictvím níž vznikl pseudoreálný historický děj, který spojil s reálným dějem relativní současnosti. Inscenace hry *Kuchyně* měla kasovní úspěch a Kuročkin si vysloužil stigma buržoazního dramatika. S jistou nadsázkou ho tak označil Michail Ugarov.

Nálepku „kultovní“ v roce 2002 začala média krátce po premiéře označovat projekt Ivana Vyrypajeva *Kyslik*, s nímž sesbíral mnoho ocenění, první místo na mezinárodním festivalu Kontakt v Toruni, nominaci na cenu moskevských kritiků „Zlatý hřeb sezony“ a hlavní cenu na Festivalu Nové drama 2003. Na hvězdné chvíli vzpomíná i dramaticka Olja Muchina. V roce 2008 se společně s Jurijem Klavdiejevem (1974) a dalšími mladými dramatiky zúčastnila bratislavského festivalu Nová dráma, v rámci něhož proběhla speciální programová sekce Focus Rusko zaměřená na ruské drama po roce 1989.<sup>228</sup> Kurátorem akce byl John Freedman. „Připadali jsme si jako rockové hvězdy, vzbuzovali jsme pozornost, každý nás chtěl potkat, všichni si za našimi zády špitali, tak tohle jsou ti slavní ruští dramatici,<sup>229</sup>“ vzpomíná na návštěvu Bratislavy Olja Muchina.

Mezi autory, kteří dosáhli popularity, se začala projevat i vzájemná řevnivost. Jako první získal uznání Griškovec, nicméně ocenění Sigareva ohrožovalo jeho pozice. S největší pravděpodobností se právě proto v roce 2002 vyjádřil na adresu Sigarevových děl velmi nesmlouvavě. „Sigarevova *Plastelína* se spíše podobá filmovému scénáři, jenomže takové scénáře většinou nejsou zfilmovány, jelikož nejsou aktuální. Takové ostře sociální hry demonstrují podle mého názoru neschopnost nebo neumětelství, nedostatek talentu žít současností. Zadání napsat takové sociální drama se mi zdá ubohé a ve smyslu uměleckém

---

227 Oleg Menšikov nyní působí jako umělecký šéf moskevského divadla Театр им. М. Н. Ермоловой (Divadlo M. N. Jermolovové).

228 Součástí programu byla konference Ruská dráma po roku 1989, inscenace her Jevgenije Griškovce *Zima* v podání domácího divadla Astorka korzo '90 v režii J. Czajlika, Olji Muchiny *Letí* v podání stejnojmenného souboru v režii Mariána Amslera, Jurije Klavdijeva *Já kulometčík* moskevského Centra dramatiky a režie v režii Iriny Keručenko, inscenované čtení z několika dokumentárních dramát Jeleny Isajevy, Maxima Kuročkina a Radiona Běleckého a dva workshopy věnované dokumentárnímu dramatu a metodě verbatim.

229 Přepis osobního rozhovoru s Oljou Muchinou v září 2014 v Moskvě.



bezvýznamné. Kolegové, kteří píšou takové hry, mě nezajímají.“<sup>230</sup>

Na základě všech citovaných prohlášení se lze domnívat, že pokud jde o sociální rovinu, „nové drama“ už dávno není okrajovým společenským fenoménem a tedy subkulturou, i když se za ní může doposud vydávat. Nyní je potřeba prozkoumat, do jaké míry tato změna proběhla i na poli dramatické tvorby. Následující rozbor děl čtyř vybraných dramatiků, mezi jejichž daty narození je rozdíl sedmnácti let, téměř jedné generace, ukáže, jakou změnou prošlo samotné psaní pro divadlo, a to hlavně na úrovni tematické a formální. Tato analýza buď potvrdí nebo vyvrátí domněnku o (vědomém, možná i nevědomém) sblížení ruského „nového dramatu“ s mainstreamem.

---

230 Marina Timaševa. „Jevgenij Griškovec. Teatr samoe virtualnoe iskusstvo dlja strany.“ *Peterburgskij teatralnyj žurnal*, 9. 10. 2002, č. 28, s. 15.

## 5. OLJA MUCHINA

### 5.1. Osamělost jako dramatický fakt

Když se v roce 1996 objevila hra mladé autorky Olji Muchiny<sup>231</sup> *Táňa – Táňa* (Таня – Таня, 1994)<sup>232</sup> na scéně Divadla Petra Fomenka (Мастерская П. Фоменко), vyvolala u odborné veřejnosti, jak to ve zlomových okamžicích, kdy se mění estetická paradigmatata bývá, značnou diskuzi. Úspěch, který inscenace hry zaznamenala, byl motivován především osobností uznávaného režiséra, „národního umělce“ Petra Fomenka. Ten se vlastně k textu dostal shodou několika šťastných okolností,<sup>233</sup> nicméně právě spojení režijní legendy a začínající autorky se ukázalo jako přelomové pro budoucí vývoj nového divadelního jazyka. Velmi záhy inscenovali tuto hru v Petrohradě a Čeljabinsku. Byla také přeložena do francouzštiny, angličtiny, němčiny a dalších jazyků. Začalo se hovořit o zrodu nového „Čechova v sukních.“ Můžeme polemizovat o tom, jestli si autor tohoto veskrze marketingového označení John Freedman uvědomoval blízkost Muchiny s Čechovem nejen

---

231Olga Stanislavovna Muchina se narodila 1. 12. 1970 v Moskvě. Jedenáct let žila společně s rodiči – geology na severu Ruska ve městě Uchta v republice Komi. Poté se vrátila do Moskvy, kde chtěla studovat filmovou scenáristiku a režii, několikrát neúspěšně skládala přijímací zkoušky na VGIK (Vysoká státní škola kinematografie). Mezitím pracovala jako kurýr v několika časopisech. V roce 1992 byla přijata do Literárního institutu A. M. Gorkého na katedru tvůrčího psaní. Svoji první divadelní hru *Печальные танцы Ксаверия Калудского* (Smutné tance Xavera Kaludského) napsala v roce 1989. Během studia pak vznikly hry *Александр Август* (Alexandr August, 1991), text nebyl dosud publikován a *Любовь Карловны* (Karlovnina láska, 1992), kterou uveřejnil časopis *Современная драматургия* v roce 1994. První úspěch Muchina zaznamenala až s hrou *Таня – Таня* (Таня-Таня, 1994), která byla vybrána ke scénické prezentaci na Festivalu mladé dramatiky Ljubimovka na jaře 1995 a poté byla uvedena souborem Petra Fomenka v Moskvě. Hru publikoval v tomtéž roce časopis *Драматургия* a inscenovala ji další divadla v Rusku a zahraničí. V roce 1996 napsala hru *Ю* (Ю). Ta byla uvedena studenty herectví (ročník Petra Fomenka) ve studiu GITIS-RATI (Státní institut divadelního umění, po přejmenování Ruská akademie divadelního umění) v režii pedagoga Jevgenije Kamenkoviče. Text byl publikován v časopise *Драматургия* v roce 1997. Před dokončením studia na Literární akademii se provdala za filmového režiséra a přivedla na svět dva potomky. Mateřství zapříčinilo několikaletou tvůrčí odmlku. K psaní se vrátila hrou *Леті* (Летит), kterou ve vlastní režii uvedla v roce 2005 na scéně Filial Divadla Majakovského. Současně s hrou *Леті* vznikala dosud nedopsaná hra *Lva* iniciovaná jejím mecenášem Johnem Freedmanem. Muchina se živí především jako televizní a filmová scenáristka. Naposledy se k psaní pro divadlo vrátila po druhé autorské odmlce způsobené dalším mateřství v roce 2012. Na objednávku Divadla Petra Fomenka, respektive svého přítele režiséra Jevgenije Kamenkoviče, napsala hru *Олимпия* (Олимпия). Hra byla ještě před premiérou v tomto divadle představena ve formě scénického čtení na Festivalu Ljubimovka v roce 2013. Premiéra hry v Divadle Petra Fomenka proběhla v září 2014 v režii Jevgenije Cyganova, hra je doposud na repertoáru divadla.

232 Olja Muchina. „Таня – Таня“. Přeložil Leoš Suchařípa. *Svět a divadlo*. 2003, roč. 7, č. 5, s. 169.

233 Pozadí vzniku inscenace popisuje Muchina v rozhovoru pro *Divadelní noviny*: „Do divadla Petra Fomenka, kde byla *Táňa-Táňa* poprvé uvedena, jsem se dostala doslova zázrakem. Čekala jsem před institutem na svoji kamarádku, která měla čtyři hodiny zpoždění. Minul mě vousatý holohlavý muž a zeptal se, kde je tady knihovna. Ukázalo se, že píše divadelní hry, jako já. Pozval mě na jakési narozeniny, z jeho strany šlo jen o flirt. Ocitla jsem se doma u Ivana Popovského, režiséra Divadla Petra Fomenka, který pořádal v okruhu svých přátel oslavu. Právě on předal moji hru Petru Fomenkovi a ten se ji rozhodl ve svém studiovém divadle inscenovat.“ (Viz: Marcela Magdová. „Olja Muchina: Všechno jsem ztratila“. *Divadelní noviny*. 2015, roč. 24, č. 4, s. 12.)

na poli tematickém, ale i formálním. Ve svých „dramatických poémách“ *Táňa – Táňa a You* (Ю, 1995),<sup>234</sup> do jisté míry i předešlé *Любов Карловны* (Karlovnina láska, 1992), Muchina operuje se situacemi a motivy, ale příběh jako celek pro ni nemá téměř žádný význam. Můžeme hovořit o absenci jednotící fabule, kterou nahrazuje dramatickým faktem, skrze který jsou vyjádřeny postoje, záměry a u Muchiny výrazně oslabené charaktery dramatických postav. Obdobně jako u Čechova, kde sám višňový sad ve stejnojmenné hře či Moskva ve *Třech sestrách*, sjednocují fabuli, plní tuto úlohu v Muchinové hrách pocit osamělosti. Podobně jako u Čechova, kde se v ostrých střizích střídají prvky lyrické s komickými či tragikomickými, střetává se u Muchinové realia se sny, fantazie se skutečností, čímž se její texty přibližují i k symbolistnímu Maurici Maeterlinckovi. Osamělost vyvěrá z nefunkčních mezilidských vztahů, vzájemné odcizenosti, neschopnosti dosáhnout spojení s milovanou osobou, která je ve skutečnosti jen idealizovanou chimérou. Postavy prahnoucí po lásce jsou ve výsledku do sebe zahleděné sebestředné existence, které neumí naslouchat jedna druhé, nedokáží vést ani vzájemný dialog. V některých situacích můžeme nalézt zárodek dialogu, nicméně velmi záhy se myšlenky (repliky) postav rozebíhají do různých směrů.

„Holli: Já s ním tak ráda jezdila v metru...

Gornocvětov:<sup>235</sup>(*Kouří.*) Kdyby měl auto, jezdila bys ráda autem...

Holli: To je divný – červenec. A nulová potřeba.

Begonie: Chudák moje holčička, ztratila na váze.

Holli: Můžete být zticha, dívat se do tmavého okna a nic neříkat? Přemýšlejte si o mně, ale potichu - o tom, jak podivně vstoupil můj život do toho vašeho. (*Pijí jeden po druhém víno z lahve.*)

Begonie: Kde je můj chlapec?

Gornocvětov: A kde je ještě jedna lahev?

Holli: Starý Ivanov nerad rozpráví.

Begonie: Chlap je životem unavený.

Gornocvětov: Kam se poděl náš francouzský chlapec?

Holli: Přejíždí rukou po papíru – takovou má práci.

Begonie: Kam jsme dali druhou lahev?

---

234 Olja Muchina. *Ju*. Přeložila Vlasta Smoláková. Praha: Divadelní ústav, 2000.

235 Nabízí se varianta přeložit slovo Горноцветов (Gornocvětov) jako jistý druh rostliny pravděpodobně Africkou fialku. Nabízela by se souvislost s další postavou ve hře, která je pojmenovaná po rostlině, begonie. Rozhodla jsem se jméno nepřekládat, respektuji toto jméno podle stejnojmenné postavy Vladimíra Nabokova z románu *Mášeňka*.

Holli: U Ivanova v zimě prší.  
 Gornocvětov: Kluk jeden, kam se ztratil, vždyť ho bez nás ošídí.  
 Begonie: (*Vytahuje kopu peněz.*) Gornocvětove, kup nám něco.  
 Gornocvětov: Za tyhle peníze si můžeme koupit celou Moskvu!  
 Holli: I za sto let si vzpomenu na jeho jméno, ale...  
 Gornocvětov: (*Pokyvuje hlavou.*) Dej jí napít.  
 Holli: Miluju Ivanova... (*Napájí ji z lahve.*) Byl tak krásný... vysoký... (*V zamyšlení padá do fontány.*) [...]“<sup>236</sup>

Osamělost se postavy snaží přehlušit permanentní milostnou touhou. Holli V *Karlovnině lásce* například, jak je patrné z krátkého úryvku, miluje Ivanova. Z jejích replik se ovšem dozvídáme pouze to, že jej potkala při své cestě do Paříže a bezhlavě se do něho zamilovala. I když ve druhém dějství druhého obrazu autorka vymezila postavě Ivanova několik vět, je jasné, že Holli nemluví s reálnou postavou, ale s bytostí stvořenou vlastní fantazií, s ní vede již několik let pomyslný dialog.

Pokud bychom za každou cenu chtěli rekonstruovat syžet třech jmenovaných her, podaří se nám z dílčích replik složit několik milostných trojúhelníků nebo dokonce spleť mnohohúhelník, který se navíc může donekonečna opakovat. Repetitivní princip je nejvíc patrný v *Táně – Táně*, předposlední šestý obraz druhé části nazvané Podlý podvod končí oslavou krás života, všichni přítomní postupně velebí svůj pěkný život, což je samo o sobě v souvislosti s předchozími událostmi neopětovaných milostných vzplanutí značně ironické. Navíc, když opěvované Bibirevo není žádná idylická víska, ale velké panelové sídliště na kraji Moskvy.

„Táňa: Mám ráda léto. V létě je tak pěkně, teplo. Nemám ráda sních. V Bibirevu je v létě pěkně.  
 Chlapec: V Bibirevu je vždycky pěkně.  
 Zina: A na Krymu je prý pěkně.  
 Ochlobystin: Život je pěkný.  
 Ivanov: Ano, pěkný.  
 Ochlobystin: Máme pěkný život. [...]“<sup>237</sup>

236 Olja Muchina. „Ljubov Karlovny“ *Sovremennaja dramaturgija*. 1994, č. 1, s. 110-111.

237 Olja Muchina. „Táňa – Táňa“. Přeložil Leoš Suchařípa. *Svět a divadlo*. 2003, roč. 7, č. 5, s. 195.

Jakoby se všichni snažili zapomenout na minulost, projít jakousi kolektivní amnézií, která se ovšem nedaří realizovat.

„*Ve dveřích stojí Dívka. Táňa se otočí a víno vystříkne Chlapci na oblek.*“

Chlapec: To je průser!

Zina: Jako krev.<sup>238</sup>

Slova můžeme také vnímat v symbolické rovině jako reakci na tehdy stále živé obrazy revolučních bojů během politického převratu z kraje devadesátých let. I když Muchina ve třech jmenovaných pracích přímo nezmiňuje tehdejší politické události, ty jakoby se přesto zrcadlily skrze pocit a iracionální jednání postav. Ve hrách se objevuje deziluze člověka, který rezignoval na vnější svět a jeho fungování, krize individua i společnosti jako takové. Muchinové postavy jsou nepřičetní egocentrici, kteří jsou permanentně ponořeni do osobních prožitků, nic jiného je nezajímá. A nic jiného kolem nich také neexistuje. Svět, který je obklopuje, není konkretizován. Jak píše Marina Davydova: „Její postavy nejedí, nespí, nepracují, nepřemýšlí o smyslu života, vlastně vůbec o ničem nepřemýšlí. Po celou dobu jen milují nebo žálí, a to velmi povzneseně a poeticky.“<sup>239</sup>

Nejednoznačně definovaný čas je zde v kontrastu s přesně vymezeným prostorem. Hru *Karlovnina láska* Muchina situovala do komunálního bytu, který sdílí hlavní postava Holli s přítelem Gornocvětovem. V některých obrazech se postavy, jak předepisuje text, objevují venku na ulici. Naproti velmi konkrétnímu prostorovému rozvržení jsme konfrontováni s velmi nekonkrétní časovou veličinou. Zpočátku čas běží lineárně, střídá se den a noc, následně jakoby se začal dynamizovat, večer se náhle prolíná s ránem a naopak. Postava Holli se čím dál víc propadá do světa fantazie, setkává se ve své mysli s milovaným Ivanovem, ale také přízrakem Karlovninou láskou, která je předzvěstí její blížící se smrti.

V *Táně – Táně* nás text hned zpočátku informuje, že se nacházíme v Ochlobystinově velikém domě v Bibirevu, který obklopuje rozlehlý sad, velké jabloně, staré lavičky, které zarostly do země a do hloubky zapustily kořeny. Zde navíc jde o aluzi na Čechovův *Višňový sad*, Čechova ostatně autorka ještě několikrát v této hře ironicky komentuje, nejvýrazněji v epizodní postavě dělníka, který zasklívá v domě rozbité okno, a kterého ostatní titulují

---

238 Tamtéž.

239 Marina Davydova. *Konec teatralnoj epochi*. Moskva: Zolotaja maska, 2005, s. 308.

jménem strýček Váňa. V případě Bibireva ovšem nemáme co dočinění s venkovskou usedlostí, postavy se mezi sebou baví o tom, že přijely metrem. Bibirevo je totiž okrajová část Moskvy, kde má svoji stejnojmennou stanici i podzemní dráha. Postavy ve hře sledujeme během čtyřech nocí a pěti dnů, což je patrné z promluv a scénických poznámek. V těchto čtyřech nocích a pěti dnech se ale zároveň stáváme svědky přerodu jara v léto. Text *Táňa - Táňa* začíná ve chvíli, kdy je ještě zima a taje sníh, končí ale ve slunečném a teplém létě. Z textu nelze odtušit ani přesný rok, kdy probíhá děj. Vzhledem k tomu, že Zina tituluje Ochlobystina soudruhu, můžeme se domnívat, že je text zasazen do posledních let existence Sovětského svazu. Totéž platí i pro *Karlovninu lásku*, kde na otázku řidiče: „Kde bydlíte? Holli“<sup>240</sup> poněkud ironicky odpovídá: „V Sovětském svazu.“<sup>241</sup> Nejvýraněji se autorčina současnost promítá do hry *You*. Změnu společenských poměrů v Rusku vyjadřuje například replika Jelizavety.

„Jelizaveta: Dřív jsme jezdili pro mléko na Sokol. Sedíš v autobuse, držíš bandasku a stoupáš vysoko do kopce, jedeš, pozoruješ okolí. Na Sokole jsou krásné domy, vysoké stromy, koukáš na ně. Přijedeš, koupíš mléko a zpátky domů. Až teď se Sokol změnil. A mléko se dá koupit všude. Dřív – jenom na Sokole, jenom tam.“<sup>242</sup>

Děj hry *You* je obdobně jako v *Táně – Táně* a *Karlovnině lásce* zasazen do Moskvy, která je v textu navíc výrazně tematizovaná. Text bychom mohli označit za poetický sen o Moskvě. Sledujeme v něm několik moskevských obyvatel, z nichž každý žije ve své představě v jiném časovém období. Každý tím pádem žije v jiné Moskvě. Postavy opět s lehkostí směřují fantazii s realitou, která zde nabývá mnoha podob, jelikož pro každého se teď a tady odehrává v jiném čase. Hrdinové se pohybují ve snech a literárních reminiscencích, což jen podtrhuje prázdnotu reality, která pro ně ztratila smysl. Důkazem může být dialog mezi Barsukovem a Jelizavetou.

„Barsukov: A je tu ráno.

Jelizaveta: A zase nepřišla.

Barsukov: Jak to – včera taky?

Jelizaveta: A dnes je co? - Zítří?

---

240 Olja Muchina. „Ljubov Karlovny“ *Sovremennaja dramaturgija*. 1994, č. 1, s. 115.

241 Tamtéž.

242 Olja Muchina. *Ju*. Přeložila Vlasta Smoláková. Praha: Divadelní ústav, 2000, s. 60.

Barsukov: Kolikátého je dnes?  
Jelizaveta: Nic nechápu.  
Barsukov: Čas ztratil míru.<sup>243</sup>

Raná devadesátá léta v Rusku se v textu odráží především v tématu války, spolu s válkou je v něm akcentováno i téma hrdinství. Ve hře vzniká kontrast mezi bezpečným mikroprostorem Moskvy a makroprostorem okolního světa, kde zuří válka. Může jít o reminiscenci srpnového puče z roku 1991, nebo odezvu tehdy probíhajícího čečenského konfliktu. Na konci hry odchází Dmitrij a Nikolaj na frontu. Ovšem závěrečné repliky postav První a Druhé babky, svědčí o tom, že autorka téma hrdinství spíš problematizuje a zpochybňuje.

„První: Vypadají jako hrdinové.  
Druhá: No, nevím.  
První: Každý to říká.“<sup>244</sup>

Vyjma stálé válečné hrozby, která prostupuje celou hrou, ať už na úrovni dílčích zmínek v hlavním textu či zvuků střelby, které autorka předepisuje ve scénických poznámkách, i v *You* postavy podléhají milostným vzplanutím. Vyznávají lásku jeden druhému, opěvují ovšem i svoji metropoli. Dmitrij přirovnává krásu Ani ke kráse Moskvy, Andrej tvrdí, že nejvíc ze všeho miluje právě Moskvu. Ostatně i název hry *You* (Ю) může být zkratkou ruského slovesa люблю tedy miluji. Oproti *Táně – Táně* a *Karlovnině lásce* se v *You* autorka vyjadřuje mnohem výrazněji ke své současnosti, byť prostřednictvím poetických metafor. Ještě zřetelněji tak činí ve své následující hře *Letí* (Летит, 2003),<sup>245</sup> kterou se po delší odmlce vrátila k psaní.

## 5.2. Postmoderní imprese

Mnohem podstatnější než syžet je u Muchinové struktura textu. Dialogy mají vytvářet atmosféru, nikoli rozvíjet děj. Autorce jde o specifický rytmus textu, hlasovou tonalitu a melodičnost při jeho interpretaci. Charakterizace postav dosahuje prostřednictvím jazyka. Jak

---

243 Tamtéž, s. 34.

244 Olja Muchina. *Ju*. Přeložila Vlasta Smoláková. Praha: Divadelní ústav, 2000, s. 63.

245 Do slovenštiny přeložila Romana Štorková Maliti. Romana Štorková Maliti – Eva Maliti Fraňová (ed.). *Ruská dráma*. Bratislava: Divadelný ústav, 2008, s. 164–259. Hru v českém překladu Anny Bubnikové uvedlo Divadlo Letí v režii Mariána Amslera v roce 2005. Český překlad je momentálně nedostupný.

píše Marina Davydova: „Jazyk jejích postav připomíná dětské štěbetání, v němž jsou důležité zvuky, nikoli myšlenky. Dialogy tu téměř neexistují. Postavy se vyjadřují prostřednictvím monologů nebo jen tak vrší repliky [...]“<sup>246</sup>

Autorka používá v textech minimum interpunkce, čímž zdůrazňuje neukončenost dialogů. Nejde tedy o dialog v tradičním slova smyslu, ale útržky myšlenek, z kterých se často dají pouze tušit vztahy a emoce. Situace neústí do dramatického konfliktu, mnohem více jde o impresi, která se týká lásky a spleťtých milostných, až čechovovsky bezvýhodných vztahů.

„Dívka: Šípkové růže rozkvetly.  
Chlapec: Tak to berou okouni.  
Zina: Prořezávala jsem cibuli – ruce jsou cítit. Celý den. Myla jsem si je jahodovým mýdlem, a ruce jsou pořád cítit cibulí.  
Táňa: Nebe je čisté, ani obláček. Dusno.  
Ochlobystin: Bude horké léto.  
Zina: Čichněte si, jsou cítit cibulí, a mydlila jsem je jahodovým mýdlem.  
Ivanov: Bylo by dobře, kdyby zapršelo.  
Zina: Tak prima mýdlo, toaletní – jak se to vyrábí?  
Ochlobystin: Ještě víno?  
Táňa: To je prima, pít víno.  
Zina: I jablka teď voní po jablkovém mýdle, a jahody po jahodovém.  
Ochlobystin: Ty se, Zino, napij.“<sup>247</sup>

Autorčiny texty jsou silně vizuální, vzbuzují asociace obrazů, barev, vůní a zvuků. Není proto náhoda, že je Muchina doplňuje fotografiemi či obrázky. Za povšimnutí stojí i její časté užití aromatických objektů jako pomerančů, jablek a květin (astry) v *Táně – Táně*, vína a čaje v *Karlovnině lásce* nebo šeríku v *You*. Ruská kritika Muchinu vnímá jako autorku intimních dramát, hravosti jazyka a obrazů.<sup>248</sup> Často ji také ztotožňuje s impresionistickou estetikou. Hovoří v této souvislosti o originálních parafrázích Čechova, ovšem postavených na postmoderních principech.

---

246 Marina Davydova. *Konec teatralnoj epochi*. Moskva: Zolotaja maska, 2005, s. 307.

247 Olja Muchina. „Táňa – Táňa“. Přeložil Leoš Suchřípa. *Svět a divadlo*. 2003, r. 7, č. 5, s. 195.

248 Olga Ignatok. „Soblazn slova.“ *Sovremennaja dramaturgija*. 1998, č. 2, s. 170.



### 5.3. Pokus o verbatim

Po několikaleté pauze napsala Muchina v roce 2003 hru *Letí*. Podle jejich slov šlo původně o filmový scénář inspirovaný filmem *Trainspotting*.<sup>249</sup> Kvůli neshodám s tehdejšími manželem, filmovým režisérem, pro něhož původně scénář psala, jej nakonec v podobě divadelní hry uvedla ve vlastní režii a nezávislé koprodukcii v roce 2005 na scéně Filial Divadla Majakovského. Inscenace se ale nesečkala s kladnými ohlasy, většina recenzentů psala o nedostatečném odstupu Muchinové jako autorky a zároveň režisérky inscenace. Nakonec byl podle hry natočen film, celovečerní debut Fuada Ibragimbekova a Sergeje Švidkého, který měl premiéru v roce 2011. *Letí* představuje návrat ke klasické dramatické formě. Muchinová opustila dřívější experiment postavený na rytmu textu a celkové polyfonii zvuků.

Text hry se odvíjí v konverzačních dialozích a autorka navíc zachovává dramatickou jednotu času (děj se odehraje v průběhu 24 hodin). Navíc jako v řadě her po roce 2000, ovlivněných módním žánrem verbatim, se v textu *Letí* pracuje s reálným předobrazem postav a událostí. Dokumentární rovina se mísí s uměleckou fikcí. Přesto Muchina v předmluvě tvrdí, že jde o ortodoxní verbatim. „Ani jednu větu jsem si nevymyslela, jediné autorské poznámky na vysvětlenou.“<sup>250</sup> „Text zní jako zkomponovaný z oddělených frází nesoucích se ve větru, upřímných přiznání a hlubokých obav, které nemají žádný základ. Tvrdí, že posbírala dialogy z rozhovorů s přáteli, přesto je každé autorčino slovo poznamenané jejím typickým stylem. Působí, jakoby se lidé vzájemně nebavili, ale přemýšleli nahlas [...]“<sup>251</sup> napsal v předmluvě k slovenskému vydání hry John Freedman.

Děj zachycuje prostředí tzv. zlaté petrohradské mládeže s jejím poměrně povrchním postojem k životu plnému sexu, drog, náhodných vztahů, touhy po mediální slávě, bohatství a úspěchu. Morální zásady a tedy „starý svět“ reprezentuje policista Volod'a, který se únespěšně snaží mladé lidi napravit. Nakonec ale zůstává sám. I přestože se hra výrazně odlišuje především formou od předchozích prací, rozvíjí v ní autorka svá základní témata, lásku a osamělost člověka v současné společnosti. Tentokrát k jejich vyjádření nepoužívá jazyk metafor, ale běžný hovorový jazyk ulice.

---

249 Marcela Magdová. „Ol'ja Muchina: Všetchno jsem ztratila“. *Divadelní noviny*. 2015, roč. 24, č. 4, s. 12.

250 Ol'a Muchina. „Letí“. John Freedman, „Piatí ruskí dramatici 21. storočia“. Ruská dráma. Bratislava: Divadelný ústav, 2008, s. 165.

251 John Freedman. „Piatí ruskí dramatici 21. storočia“. Přeložila Romana Maliti. In: *Tamtéž*, s. 293.

„Sněžana: Plakala jsem ze žalu, z pocitu totální samoty, absolutního vakua, hanby, zimy, hrůzy, úzkosti.“<sup>252</sup>

Postavy *Letí* si ale svůj stav osamělosti a vykořeněnosti uvědomují a dokonce jej v textu verbalizují. Smiřují se s daným stavem věcí, přijímají jej a prohlašují za normu.

„Vánice: Moje srdce doslova zamrzlo, zkamenělo a znecitlivělo, ale prý je to normální, prý je to přirozené, prý to má 94 procent populace, teď už samozřejmě vím, že jsem nikdy nikoho nemiloval, že jsem si jen nepřetržitě přál, aby všichni milovali mě, aby mě obdivovali, a aby se našel někdo, kdo se do mě zamiluje, jakobych sám sebe pro někoho chystal jako dárek, opaloval jsem se v soláriu, miloval jsem jen své tělo a nedošlo mi, že láska v této chvíli letí okolo, zažili jsme jenom krátkodobé tělesné požitky, které jsme všechny omylem nazývali tímto slovem.“<sup>253</sup>

V úryvku se také nabízí jedna z variant, proč autorka zvolila pro svoji hru název *Letí*. Jak říká postava Lenočky: „Nyní je tak rychlá doba. Všechno ze zrychluje.“<sup>254</sup> *Letí* tedy můžeme chápat jako symbol zrychlené doby, v níž člověka všechno míjí a ten nakonec mine i sám sebe. V této souvislosti si opět můžeme všimnout autorčiny ironie, jelikož hrdiny, kteří se dokonale míjejí s vlastním životem, prezentuje jako osoby sebevědomé a plně zodpovědné za svůj osud. Prostřednictvím replik postulují „životní pravdy“ a pseudohodnoty, kterým se samy snaží uvěřit.

„Vánice: Svět je takový chaotický a plný shonu, že je potřeba se od něho odpoutat, v životě je tolik věcí, člověku je jasné, že plýtvá svou energií na všechno možné a na nic konkrétního. Ale život je v podstatě stvořený k tomu, aby z něho měl člověk maximální požitky. Fetišem 21. století je pohodlí. [...]“<sup>255</sup>

Ve hře *Letí*, se podobně jako u předchozích autorčiných děl mísí realita s fantazií, snové představy nejsou ukotveny v poetických obrazech jako dřív, ale vyjádřeny zcela pragmaticky, jde totiž o halucinace vyvolané drogami. Podobně se posouvá význam aromatických objektů.

---

252 Ol'a Muchina. „Letí“. John Freedman, „Piati ruskí dramatici 21. storočia“. Ruská dráma. Bratislava: Divadelný ústav, 2008, s. 236.

253 Tamtéž, s. 252.

254 Tamtéž, s. 208.

255 Tamtéž, s. 204.

Už to nejsou přírodní látky, ale syntetika.

„Vánice: Dáte si žvýkačku?  
Lenočka: Jahodová?  
Oranžáda: Moje nejoblíbenější.  
Sněžana: Já mám parfém s vůní jahod.  
Metelice: A já stále přemýšlím, odkud je ta příjemná jahodová vůně.“<sup>256</sup>

*Letí* explicitně popisuje novou generaci mladých Rusů, kteří podle Johna Freedman reprezentují ty, co budou v postputinovském Rusku hlavním proudem, tedy pokud přežijí.<sup>257</sup> Formu i obsah textu ovlivnila počáteční objednávka.

#### 5.4. Hra na zakázku

Zatím poslední hra Olji Muchiny *Olympia* (Олимпия, 2012)<sup>258</sup> vznikla na objednávku Divadla Petra Fomenka v Moskvě. Po devítileté autorské odmlce zapříčiněné mateřskými povinnostmi (péče o třetího narozeného potomka) Muchinu oslovil umělecký šéf divadla Jevgenij Kamenkovič, který v minulosti dvakrát inscenoval její hru *You*, nejprve se svými studenty herectví (ročník Petra Fomenka) ve studiu GITIS-RATI (Státní institut divadelního umění, po přejmenování Ruská akademie divadelního umění), poté na Nové scéně Moskevského uměleckého divadla. Zadání znělo: napsat hru pro velkou scénu, vícegenerační soubor, v níž se uplatní jak herci starších ročníků, tak čerství absolventi uměleckých škol.

Muchina nakonec napsala osobní zpověď, v níž metaforicky a s jistým ironickým odstupem komentuje nedávnou ruskou historii. Hra začíná v roce 1975, v dekádě, kdy se narodila autorka, pokračuje moskevskou olympiádou v roce 1980, obdobím perestrojky, pádem železné opony a ranými devadesátými lety, na něž klade hlavní důraz.

Hru ostatně Muchina věnovala těm, kteří se projížděli na kolečkových bruslích po Alexandrovském sadu v letech 1991 – 1992. Podle vlastních slov chtěla především jako představitelka své generace, podat svědectví o událostech, které zažila.<sup>259</sup> Chtěla otevřeně

---

256 Tamtéž, s. 188.

257 John Freedman. „Piatí ruskí dramatici 21. storočia“. Přeložila Romana Maliti. In: *Tamtéž*, s. 297.

258 Olja Muchina. „Olympia“. Hra v mém překladu je v elektronické podobě dostupná v agentuře Aura-Pont.

259 Marcela Magdová. „Olja Muchina: Všechno jsem ztratila“. *Divadelní noviny*. 2015, roč. 24, č. 4, s. 12.

mluvit o společenských změnách, rozpadu Sovětského svazu i obecné změně perspektivy. Krize identity a pocit deziluze jsou pochopitelně motivy, které se objevily již v jejích předchozích hrách. Žádná ale doposud nesledovala vývoj událostí tak zevrubně, nekonfrontovala důsledně minulost s dneškem. Ovšem co se týče formy, je *Olympia* nejtradičnější a v mnohých ohledech až schematická. Text hry je napsaný až na výjimky v konverzačních dialozích, postavy mají daný charakter i naznačenou psychologii. Jediné pasáže, které mohou připomínat její rané jazykové experimenty, jsou situace rozhodů rodičů a Aljoši s Larisou. Zde se Muchina znovu pokouší vytvořit textovou plochu, do které je zapečetěn duch doby, kde dominuje atmosféra nad významem replik.

*„Modré nebe. Makové pole. Aljoša s Larisou jdou po poli uprostřed červených květů v modrých džínách. Aljoša s bařohem na zádech a s kytarou.*

Aljoša: Naše dny ubíhají jeden za druhým, obrací se kalendáře, slaví se narozeniny, lidé lítají v letadlech do Afriky, Indie, Ameriky, jezdějí ve vlacích do Petrohradu, Astrachaně, Charkova, plavou v lotosových dolinách, fotografují vodní víly, oslavují příjezd ze Seychelských ostrovů.

Larisa: Spravují auta po nehodách, chlubí se zraněními od střelných zbraní, kulky si schovávají na památku, nakupují všechno nové, všechno ztrácejí za jediný den, mobil, příbuzné, mění čísla, doklady i místo bydliště.

Aljoša: Muži běhají po městě se sekerama, perou se s lahvama v ruce, hádají se po telefonu, mstí se, nadávají ženám, tlučou do svých aut, chlástají, hulejí trávu, šňupou, šlehají si dávky, spí s jinými holčkama, skáčou bungee jumping, jezdí na snowboardech, hrajou fotbal, karty, seznamují se na internetu.

Larisa: Skládají hudbu, píšou texty, vydělávají peníze, natáčejí filmy, pronajímají si byty, všechno prochlastají a vyhazují syntřáky z oken.

Aljoša: Okny letí zvukařské pulty, kancelářská technika, televize.

Larisa: Holky i ženy zoufale hledají lásku.

- Aljoša: Za nima pobíhají muži, jejichž ruce spaluje stud a jejichž duše nemůže odolat pozemskému bytí.
- Larisa: Zůstávají zprávy, videozáznamy, dema, smsky něšťastně zamilovaných.
- Aljoša: Muži vyhazují svoji minulost na smetiště, gastarbeiteři pokrývají jejich minulost bramborama, muži utíkají do lesa, plazí se po podzimních mýtinách a vyjou, vyjou jako vlci.
- Larisa: Stavěj si stany, rozmísťujou repráky a tancují jako v transu.
- Aljoša: Holky dělají fireshow, hoří velký táboráky.
- Larisa: Holky spalují svoje deníky, mažou kompromitující zprávy, kajou se v kostelích, klečej na kolenou a pláčou, pletou svetry svým milovaným, odjíždějí na Elbrus, kde se kloužou na prknech, seznamují se s jinejma, nacházejí nové DJ's, kouřej vodní dýmky a šijou si šaty z italského hedvábí s psychadelickými volánky.
- Aljoša: Mihotají se stroboskopy, monitory, lazery, září neony, auta se zběsile řítějí, modrý jaguary – mustangy, černý mitsubishi.
- Larisa: Růžový symboly míru, srdíčka, open airy, teplé plédy za rozbřesku, horký čaj, pepsi, whisky, adrenalin a rychlost.
- Aljoša: Jedna automobilová nehoda za druhou.
- Larisa: A smrt, smrt, nevyhnutelná a jako vždycky neočekávaná. Kdo bude další? Komu se narodí dítě? Kdo koho potká? Kdo se zamiluje? Komu se bude dařit? A kdy? A co bude dál? Nikdo neví. Hlavní je nepřemýšlet, jak tohle všechno vysvětlit.<sup>260</sup>

Schematičnost se projevuje především v postavě babičky, která se upíná k tradicím.

---

260 Tamtéž, s. 48-49.

Spoléhá na lidovou moudrost a věří v návrat Romanovců. Hlavní hrdina, představitel nastupující generace naopak vítá změnu a všechno převrací naruby. V některých momentech hra až příliš moralizuje. Jako například, když postava bílého Koně, symbolu blížící se smrti, varuje Aljošu před návykovými látkami.

„Kůň: Tak co Aljošo, je dobrá ruská země?

Aljoša: Jo, dobrá.

Kůň: Vidíš daleko?

Aljoša: Daleko.

Kůň: A vidíš ruskou armádu?

Aljoša: Vidím. Jedou ruský tanky. Jak jedou, práší se za nima. A v čele vojska generál Tokarev, jeho vyznamenání září na slunci.

Kůň: A co vidíš za tanky?

Aljoša: Za nima jedou auta s nákladem.

Kůň: A co je to za náklad, vyznáš se v tom?

Aljoša: Určitě zbraně.

Kůň: To jsou drogy, Aljošo. Pasáci nashromáždili zásoby. Afghánský nelegální obchod s drogami. 43. alkaloidová skupina opiátů. Vynalezena, aby se používala pro nemocné rakovinou a raněné. Snižuje práh bolesti.

Aljoša: A jak se tomu říká?

Kůň: Heroin. Je silně návykový. Jednou si ho vezmeš a pak už je všechno v háji.

Bud' opatrný, Aljošo, je třeba zachránit ruskou zemi. [...]"<sup>261</sup>

Hru autorka zasadila obdobně jako *Táňu – Táňu* a *You* do Moskvy, nicméně jednotu místa porušuje v několika situacích, které přenášejí děj na okraj města na makové a slunečnicové pole. Hlavní hrdina Aljoša Stečkin, syn sovětského olympionika, retrospektivně popisuje svůj život na pozadí rozpadu Sovětského svazu. Komentuje jednotlivé dějinné události a dává je do souvislosti s děním v rodině a vlastními intimními zážitky.

*„Aljoša s Kátou zůstávají sami, dívají se z okna na valící se tanky, za nimi jede černá Volha, odvážející Larisu. Aljoša bere kytaru, láhev vína, magnetofon s množstvím kazet, videokameru, Kátina housle a vylézají na střechu domu. Dole pod nimi se valí tanky, za nimi davy lidí.*

Aljoša: Ted' si neuvědomujeme vážnost situace.

Kát'a: Zdá se, že před našima očima právě probíhá divadelní představení. Lidi tleskají každému tanku.

Aljoša: Evidentně revoluce. To je teda ekšn.

Kát'a: Takový pocit, jakoby skončilo dětství.

Aljoša: Vidím svého otce, jak staví uprostřed samotné revoluce barikády, je jako ve svém živlu, už se stal velitelem celého uličního oddílu, máma rozdává jablka a gázové obvazy, kdyby došlo k plynovému útoku.

Kát'a: Na Maněžním náměstí mluví Jelcin, vojáci přecházejí na stranu civilistů.

Aljoša: Beru kameru, přidáme se k davu...

*Aljoša dává do magnetofonu kazetu, zpívá Freddie Mercury Show Must Go On.*"<sup>262</sup>

---

261 Olja Muchina. „Olympia“, s. 31-32.

262 Tamtéž, s. 36.

Autorka ve hře spojila dvě linie, společenskou a soukromou, které se vzájemně prolínají. Skrze jednotlivé situace, obrazy fakticky nazvané: Stará generace vymírá, Puč 1991, Láska. Tělo olympionika, Chrpové pole. Rozvod rodičů, Makové pole, Rozchod s Larisou, popisuje postupný rozklad společnosti, rodiny i samotného hlavního hrdiny, nadějného olympionika Aljoši, který rezignuje na kariéru a propadne drogové závislosti.

Ani v této hře se Muchina nevzdala jednoho ze svých základních témat – lásky, milenecká dvojice Aljoši a Larisy má být dokonce aluzí na kanonický pár Romea a Julie. V textu výrazně rezonuje i téma války, jako tomu bylo již ve hře *You*. Mluví se o válce v Afghánistánu a Čečně. Babička dokonce lakonicky poznamenává: „Válka vždycky někde bude.“<sup>263</sup> Tematicky i formálně se však *Olympia* nejvíc přibližuje ke hře *Letí*. Její hrdinové (především trojice náctiletých Aljoša, Larisa a Kát'a) prožívají intenzivně pod vlivem drog zrychlenou dobu, míjí jeden druhého i sami sebe. Larisa se několikrát přiznává: „Vůbec neumím brzdit.“<sup>264</sup> Do snových obrazů se v *Olympii* dostávají hrdinové obdobně jako v *Letí* pod vlivem narkotik.

Text je nápadně metadramatický. Význam nese kromě hlavního textu i text vedlejší, který tvoří samostatnou vyprávěcí linii. Výraznou roli hraje i zvuková složka. Ke každé situaci uvádí autorka známou píseň (od lidového folkloru po kultovní písně rockových skupin), kterou by měli tvůrci v případné inscenaci použít. Závěrečnou apokalypsu, k níž příběh ve všech rovinách směřuje, Muchina záměrně ironizuje „božím zázrakem“. Drogově závislý hoch, který prošel společenskými zvraty postsovětské epochy, přijímá Boha a s ním i očištění. Potom, co zavrhl návykové látky, kráčí z logiky nadsázky na konci textu s olympijskou šampionkou Alenkou vstříc lepším zítřkům, k budoucí olympiádě v Archangelsku v roce 2042.

„Babička: (*Stojí na hoře a kochá se pohledem na ně.*) Potkali se a už se nikdy nerozejdou. Saša s Natašou prostřeli u malinkého kostela velký stůl, vrtulníkem přiletěl Makarov s Kát'ou, vzali s sebou děti, nezalekli se a sezdali naše mladé, jak se sluší a patří. A vypravili je na olympiádu na jachtě s rudými plachtami. A Alenka tam získala všechny zlaté medaile.

---

263 Tamtéž, s. 6.

264 Tamtéž, s. 26.



Pak porodila Aljošovi pět dětí. Jedno menší než druhé. Teď všichni společně jezdí na běžkách. A na hoře se stal zázrak. Na samém vršku se rozzářila duha. A pohádky je konec. A kdo ji poslouchal, je borec.“<sup>265</sup>

Při bližším seznámení s dosavadní autorčinou tvorbou (čítá pět dramatických děl) můžeme konstatovat, že Muchina jako jeden z prvních experimentátorů na poli formy, se postupně vrátila k tradičním dramatickým postupům. I v poslední hře sice rozvíjí motivy, které se objevují již v jejích raných dílech, nicméně je mnohem konkrétnější a tím i schematictější. Ne snad, že by se primárně chtěla trefit do vkusu většinového publika, ale už volbou tradiční formy je mu mnohem více otevřena. Navíc téma ruské historie, nostalgické vzpomínky na SSSR a kritický pohled na nové poměry ve hře reprezentované chaotickými devadesátými lety, mohou vést k dojmu, že autorka psala hru podvědomě na společenskou objednávku. Pocit nostalgie po Sovětském svazu v ruské společnosti v posledních letech ještě zesílil. Potvrdil to i Kirill Serebrennikov v rozhovoru pro Divadelní noviny. „I ti, kteří Sovětský svaz nezažili, tedy generace třicátníků a mladší, o něm s nadšením sní. Jde o fenomén celé země. Nežili v Sovětském svazu, nic o něm nevědí, ale sní o jeho návratu. Je to sen o spravedlnosti, která dnes v Rusku naprosto chybí. Lidé jsou přesvědčeni, že v dobách SSSR bylo vše v pořádku, stromy byly vyšší, daně nižší, všichni lidé měli stejné možnosti.“<sup>266</sup>

První tři autorčiny hry vznikly z osobní potřeby, poslední *Olympia (Letí*, autorka původně psala jako filmový scénář pro svého tehdejšího manžela) na objednávku s konkrétním zadáním. Což je změna oproti počáteční autorské strategii.

---

265 Tamtéž, s. 61.

266 Magdová Marcela. „Kirill Serebrennikov: Nikdo ještě v Rusku nerozkopal jámy s mrtvolami.“ *Divadelní noviny*. 2016, roč. 25, č. 14, s. 15.

## 6. IVAN VYRYPAJEV

### 6.1. Postmoderní parafráze romantického dramatu

Ve formálních experimentech navázal na Olju Muchinu irkutský rodák, herec, režisér a dramatik Ivan Vyrypajev.<sup>267</sup> Do širšího povědomí se dostal především díky svému projektu *Kyslík* (Кислород),<sup>268</sup> který uvedl na moskevské scéně divadla Teatr.doc v roce 2002. Svoji autorskou kariéru ovšem zahájil ještě před tímto datem v rodném Irkutsku, kde s vlastním souborem, divadelním studiem *Herní prostor* postupně uvedl své tři hry. *Sny* (СНЫ) a *Moje město* (Город где я, 2000)<sup>269</sup> teatrolog Mark Lipoveckij vnímá jako juvenilie. Kromě nepřímých citací se v nich objevují vlivy francouzských surrealistů a pozdně sovětských animovaných filmů, sami o sobě představují experimenty na hranici lyrické prózy, volného verše a nevýrazné dramaturgie.<sup>270</sup> Za mnohem zralejší dílo Lipoveckij pokládá osobitou parafrázi (pokračování) oblíbeného romantického dramatu Michaila Roščina *Valentin u Valentina* (Valentin a Valentina)<sup>271</sup> z roku 1972, nazvané *Valentinův den* (Валентинов день, 2001),<sup>272</sup> kde autor také poprvé koketuje s netradiční dramatickou strukturou. Zachovává sice dramatické situace i charakterové určení postav, nicméně dekonstruuje

---

267 Ivan Alexandrovič Vyrypajev se narodil 3. 8. 1974 v Irkutsku do rodiny učitele. V roce 1995 ukončil Irkutskou divadelní konzervatoř, kde studoval herectví. Nejprve působil jednu sezónu jako herec v Magadanském divadle a dvě sezóny v Kamčatském činoherním divadle. V roce 1998 založil v Irkutsku divadelní studio *Herní prostor* a na Ščukinově divadelním institutu začal dálkově studovat režii. Mezi lety 1999-2001 učil hereckou výchovu na Irkutské divadelní konzervatoři. Poté se přestěhoval do Moskvy, kde se seznámil s čelními představiteli nového dramatu, především Michaiem Ugarovem a Jelenou Greminou, a spolu s nimi vlastními silami adaptoval prostor bývalého uhelného sklepa a spoluzaložil tak divadlo Teatr.doc. V roce 2005 inicioval vznik umělecké agentury *Hnutí kyslík*, která měla podporovat vznik nových divadelních, literárních a filmových projektů. O rok později se stal uměleckým ředitelem divadla *Praktika*, v této funkci působil mezi lety 2013-2016, post převzal po zakladateli divadla Eduardu Bojakovi. Na svém kontě má téměř dvacet divadelních her, z nichž některé sám režíroval, nebo se v nich představil jako interpret. Kromě divadla se zabývá také filmovou tvorbou, je autorem scénářů a režisérem filmů *Euforie* (Эйфория, 2006), *Kyslík* (Кислород, 2008), *Zažít* (Ощущать, 2009), *Tanec Deli* (Танец Дели, 2012), *Spasení* (Спасение, 2015). Film *Kyslík* měl světovou premiéru na Mezinárodním filmovém festivalu v Karlových Varech v roce 2009. Vyrypajev je držitelem několika významných divadelních a filmových ocenění jako například Zlatou masku za inscenaci *Kyslík* v kategorii novinka, Malého zlatého lva z Benátského filmového festivalu za rok 2006 za film *Euforie* či cenu Nejlepší německý dramatik roku 2009. V současné době žije napůl v Moskvě a napůl ve Varšavě se svou ženou, polskou herečkou Karolinou Gruszkou a dcerou. Přednáší na Ruské akademii divadelního umění, Škole při studiu MCHAT a na Varšavské divadelní akademii.

268 Ivan Vyrypajev. „Kyslík“. Přeložila Tereza Krčálová. *Svět a divadlo*. roč. 15, č. 3, s. 130-164.

269 Ivan Vyrypajev. „Moje město“. Český překlad Jakuba Kostelníka je v elektronické podobě dostupný v agentuře Aura-Pont.

270 Mark Lipoveckij - Birgit Bojmers. *Performansy nasilija. Literaturnyje i teatralnyje eksperimenty novoj dramy*. Moskva: Novoe literaturnoe Obozrenie, 2012, s. 328.

271 Michail Roščin. *Valentin a Valentina*. Přeložil Vladimír Horáček. Praha: Dilia, 1972.

272 Ivan Vyrypajev. „Valentinův den“. Hra v mém překladu je v elektronické podobě dostupná v agentuře Aura-Pont.

časovou posloupnost příběhu. Tuto ambici autor prozrazuje úvodním citátem od arabského filozofa Kora Al-Muzaniho, který je v textu předsazený výčtu dramatických postav.

„Nesnažte se hledat logiku v čase, žádná není. Nesnažte se vysvětlit čas prostřednictvím logiky, čas jako takový neexistuje. Jsou dvě věci: láska a láska.“<sup>273</sup>

Láska je také hlavním tématem hry. Její děj se odehrává v průběhu čtyřiceti let, během nichž sledujeme nešťastný milostný trojúhelník mezi Valentinem a dvěma sokyněmi v lásce - Valentinou a Kátou. Prostřednictvím vyprávění se hrdinové znovu ocitají v minulosti, aniž by bylo zřejmé, jde-li o vzpomínku či retrospektivu. Což je patrné zejména z vedlejšího textu – scénických poznámek jako například:

*„Jde k Valentinovi, sedne si vedle něho, mrzne. Valí se sníh minulého století...“*

*Valentin a Valentina říkají obyčejná slova ze hry z minulého století Michaila Roščina...“<sup>274</sup>;*

*„Příchod Kateřiny z minulého století pro olej z minulého století, scéna ze hry Valentin a Valentina z druhé poloviny minulého století [...]“<sup>275</sup>*

Text je rozdělen do dvou dějství, která se pak dále člení na různě pojmenované scény jako Nenávist, Hra osudu či Sen není skutečnost. Mezi skutečností a fikcí osciluje hra jak v rovině časové tak motivické.

*„Sen Valentiny“*

*Objevují se dva Valentini a dvě Káti. Valentini ve smokinách, Káti ve svatebních šatech. Slavnostně kráčí přímo ke spící Valentíně, sedají si okolo ní na židle. Valentina a Káťa vstanou a jdou doprostřed místnosti, kde jim nabídnou, aby se postavily naproti sobě. Dvacetiletý Valentin pronese velmi slavnostním tónem: Souhlasíš, Valjo, že budeš milovat Káťu jako samu sebe? Valentina stejně slavnostním tónem odpovídá: Ne, pije vodku a krade mi peníze. Čtyřicetiletý Valentin se ptá šedesátileté Káti: Souhlasíš, Káťo, že budeš milovat svojí vražedkyni jako samu sebe? Káťa neméně slavnostně odpovídá: Ne, protože jsme se pohádaly.“<sup>276</sup>*

---

273 Ivan Vyrypajev. „Valentinův den“, s. 1.

274 Tamtéž, s. 3.

275 Tamtéž, s. 4.

276 Tamtéž, s. 20.

V osmé scéně Lety se zlatými muži dokonce letí Kateřina s Gorbačovem se zlatou hlavou nad Vitěbskem, v závěru hry zase zanechává své sokyni dopis, kde ji informuje o odletu na meziplanetární expedici Mars jakožto zdroj energie. Neopomene jí také sdělit sen z minulé noci, podle něhož Valentina o půlnoci následujícího dne zemře na infarkt. Ve Valentinově dni se Vyrypajev poprvé silně dotýká klíčového motivu smyslu lidské existence, který se bude objevovat v různých variantách ve všech jeho následných hrách.

## 6.2. Biblické reminiscence

V roce 2002 měl v Teatr.doc premiéru Vyrypajevův projekt *Kyslík*.<sup>277</sup> Záměrně zde používáme termín projekt nikoli hra, jelikož samotný text Ivan Vyrypajev zapsal až později na základě jevištní improvizace. Jak uvádí v rozhovoru pro časopis *Svět a divadlo*: „Psal jsem hru, protože jsem musel udělat inscenaci. V podstatě všechny moje hry, kromě Valentinova dne, byly primárně inscenacemi. Vždycky jsem byl překvapen, že text, který pro inscenaci vymyslím, se pak jako divadelní hra uvádí ještě jinde v Rusku nebo třeba i v jiných zemích.“<sup>278</sup>

Text se skládá z deseti částí, tzv. skladeb, z nichž každá má svůj název a specifickou formální kompozici. Podobně jako písňová forma je každá rozdělena do slok a opakujících se refrénů. Autor každou z deseti skladeb uvádí určitým citátem z biblického Desatera Božích přikázání. Vyrypajev sám v jednom z rozhovorů pro ruský tisk říká: „Jsme stále tak, či jinak spojeni s Biblií. Bible je součástí našeho života. Je součástí naší mentality [...] Když vyslovím slovo 'Bůh'– nejde o přetvářku, ani o kokotérii, protože vím, že existuje takový problém nazvaný slovem Bůh. Existuje pro všechny nezávisle na tom, zda-li jsi ateista nebo věřící. Co může být důležitější než tento problém. Je to příčina mnohých neštěstí i mnohých radostí.“<sup>279</sup> V postmoderní literatuře se často hranice mezi textem a kontextem rozmývá. „V tomto případě může být Bible vnímána jako kulturní prostředek, informační kontext našeho bytí, jako zdroj metafyzických témat. Umožňuje subjektivní a dokonce subverzivní interpretaci,“<sup>280</sup> vysvětluje existenci biblického kontextu v současné postsekulární společnosti a pochopitelně i

---

277 Text Vyrypajev věnoval Olje Muchině.

278 Karel Král - Tereza Krčálová. „Divadlo má probudit duši: Rozhovor s Ivanem Vyrypajevem“. *Svět a divadlo*. 2004, roč. 15, č. 6, s. 124.

279 Igor Potapov. „Ivan Vyrypajev: Ja ne chaču pokazat'sja sumasšedšim, no ja ždu epochu Vozroždenija.“ *Izvestija*. 4.9. 2006. (Viz: web periodika [online]. [cit. 27. 3. 2017] Dostupné z: <http://izvestia.ru/news/316882#ixzz2PEuY8XTB>.)

280 Jürgen Habermas. „Vera i znaniye“ (Viz: web Biblioteka Gumer – filosofija [online]. [cit. 27. 3. 2017] Dostupné z: [http://www.gumer.info/bogoslov\\_Buks/Philos/Haberm/Ver\\_Znan.php](http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Haberm/Ver_Znan.php).)

postsekulární filozofii, která vznikla rozpadem klasické racionality, jak říká německý filozof a sociolog Jürgen Habermas. Pro Vyrypajeva je Bible podnětem pro formální experiment v oblasti dramatického textu.

Kyslík je určen především k verbalizaci, je pro něj charakteristická maximální estetizace slov, četnost rétorických prostředků, vnitřní dynamika, vizualita i performativita textu. Celý text Vyrypajev koncipuje jako jazykovou montáž. Zahrnuje do něj úryvky z Bible, aluze na realitu, banální každodenní dialogy i výrazy z televizních seriálů, poetické obrazy, slangové výrazy a lexikální primitivismy. Hra vychází z jediné dramatické situace, při které venkovský mladík Saňka zabije svou manželku lopatou a zakope ji na zahradě, neboť se mu zalíbila městská dívka Saša.

„on: [...] Řekl, že svoji ženu zabil lopatou na zahradě, protože se zamiloval do jiné ženy. Protože jeho žena měla černé vlasy a ta, do které se zamiloval, zrzavé. Protože dívka s černými vlasy a krátkými tlustými prsty v sobě nemá a nikdy nebude mít kyslík, zatímco v dívce se zrzavými vlasy, útlými prsty a mužským jménem Saša kyslík je. A když pochopil, že jeho žena není kyslík, a Saša jo, a když pochopil, že bez kyslíku není možné žít, vzal lopatu a přerazil nohy tanečnickům tančícím v hrudníku své ženy.“<sup>281</sup>

To se dozvídáme od dvou blíže nespecifikovaných mluvčích v textu označených jako on a ona. Zůstává na režijní interpretaci, ztotožní-li postavy mluvčích s hrdiny Sašou a Saňkou. I když na několika místech dává autor najevo, že jde o zcela jiné osoby, což může být pouze snaha čtenáře, respektive diváka mystifikovat.

„ona: [...] Je to všechno lež, protože ty ses v životě nestýkal se Saňkami ze Serpuchova a je ti úplně ukradený, jak se v takovém Serpuchově žije a koho tam zabíjejí, ale se slzami v očích budeš vyprávět dojemný příběh o něčem, co je tvému životu naprosto cizí [...]“<sup>282</sup>

---

281 Ivan Vyrypajev. „Kyslík“, s. 3.

282 Ivan Vyrypajev. „Kyslík“, s. 37.

Kyslík je u Vyrypajeva metaforou energie potřebné pro život. Vystupuje jako základní hodnota první postsovětské generace (autorovi bylo v roce 1991 sedmnáct let). Generace, kterou Mark Lipoveckij označuje z logiky věci za prokletou.<sup>283</sup>

„[...] *Je to celá jedna generace. Zapamatujte si je jako starou fotografii. Je to generace, na jejíž hlavu se kdesi ve vesmíru závratnou rychlostí řítí obrovský meteorit.*“<sup>284</sup>

Vyrypajev se pokouší nalézt důvod. Zodpovědět otázku, čím se tato generace provinila. A co má pro ni skutečný význam.

„ona: No a co je pro tebe to hlavní?

on: To samý, co pro tebe.

ona: Jestli teď řekneš, že kyslík, odejdu z jeviště.

on: Nemusíš si myslet, že jsem hloupější než ty.

ona: Tak co?

on: Nejdřív to řekni ty.

ona: Jestli to řeknu nahlas, vyzní to banálně a všem pak bude trapně. Radši to řekni ty.

on: Já jsem na tom stejně. Začni ty a já to dokončím. [...]

ona: Svědomí.

on: Pro mě taky.<sup>285</sup>

*Kyslík* zároveň můžeme chápat jako synonymum svobody, nezávislosti na pravidlech, jednoznačných pravdách a sovětském patosu. Symbolizuje životní drive těch, kteří vyrůstali v postsovětském Rusku v devadesátých letech a se stejnou vášní jej milovali i nenáviděli zároveň.

Text zmiňuje tíživé sociální problémy jako chudobu, drogy, tabuizovaná témata jako pornografii, pedofilii, reaguje ale i na aktuální mezinárodní události: rusko–čečenský konflikt, náboženské problémy v Jeruzalémě, teroristický útok na World Trade Center v New Yorku v roce 2001 či tragédii posádky ruské ponorky Kursk v Barentsově moři. V celém textu autor používá stylizované banální dialogy o zdánlivě důležitých věcech (chudoba, drogy), přičemž

---

283 Mark Lipoveckij - Birgit Bojmers. *Performansy nasilija. Literaturnyje i teatralnyje eksperimenty novoj dramy*. Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2012, s. 328.

284 Ivan Vyrypajev. „Kyslík“, s. 37.

285 Tamtéž, s. 34.

do centra staví otázku po smyslu lidského bytí, kterou ovšem v závěru také bagatelizuje. Vyrypajev podává ironické svědectví o dezorientovaném hrdinovi ve světě násilí a chaosu, kterým může být každý z nás, i sám autor. Právě proto je Vyrypajevův *Kyslík* pokusem o intimní a zároveň generační zpověď.

„on: A jestliže je psáno: 'Stromy poznáte po jejich ovoci' – co můžu říct o stromě nesoucím název „Bůh“? [...]

ona: A jestliže je psáno: „Špatný strom dává špatné ovoce“, znamená to [...]

on: Já jsem ovoce tohoto stromu a podle mě budou soudit o tom, je-li tento strom špatný nebo ne?

ona: [...] znamená to, že podle stromu budou soudit jeho ovoce? [...]

on: To znamená, že můj Bůh je špatný, velmi špatný. Jestliže jsem ovoce stromu a podle mě o něm budou soudit.“<sup>286</sup>

Vyrypajev prověřuje současný svět plný násilí a vulgarity biblickými příkázáními tak, že převrací současnost v nástroj radikální kritické dekonstrukce tradičních hodnot a v konečném součtu i Boha. Znepokojující otázky po smyslu lidské existence se objevují i v dalších autorových pracích. Text *Bytí č. 2*<sup>287</sup> (*Бытие №2*, 2004)<sup>288</sup> Vyrypajev označuje za „tragedii smyslu“. Hru vydává v rámci autorské mystifikace a přesně v duchu postmoderny za dílo bývalé učitelky matematiky Antonie Velikánové, která nyní pobývá v psychiatrické léčebně s diagnózou těžká schizofrenie. Velikánová prý slyšela, že se v současném divadle hrají i hry vězňů, a proto svůj text poslala Vyrypajevovi s prosbou, aby jej inscenoval.

„Vážení přátelé! Před vámi leží konečná verze divadelní hry Antonie Velikánové 'Bytí č.2'.

Všechna práva na tento text jsou vyhrazena mně a mému producentovi.

Prosím vás, abyste na to při inscenování hry ve vašem divadle brali ohled.

Slibuji, že finanční prostředky získané za prodej práv ke hře, předám autorce.

Ivan Vyrypajev“<sup>289</sup>

---

286 Ivan Vyrypajev. „Kyslík“, s. 150.

287 Uváděn také jako *Genezis č. 2*.

288 Ivan Vyrypajev. „Bytí č. 2“. Český překlad Kateřiny Benešové je v elektronické podobě dostupný v agentuře Dilia.

289 Ivan Vyrypajev. „Bytí č. 2“, s. 1.

V seznamu osob uvádí nikoli jména postav, ale tzv. představitele rolí ošetřujícího lékaře Arkadije Iljiče a Antonii Velikánovou. Přičemž třetí uvedená figura – prorok Jan a jeho krátké komické popěvky údajně Vyrypajev doplnil k původnímu textu Velikánové a slouží k rozptýlení diváků, jak v úvodním odstavci sám uvádí. V dalším textu vystupují jako jednající osoby Bůh a Lotova žena, Lotovu ženu představuje Velikánová, Boha její ošetřující lékař Arkadij Iljič. Bůh a Lotova žena po celou dobu vedou filozofický spor o podstatě bytí. Jejich dialog je proložen domnělou korespondencí Vyrypajeva s Antonií Velikánovou, týkající se budoucí podoby hry. V ní se objevují také metafyzické otázky a princip divadla na divadle, na němž je v podstatě postavena celá hra *Bytí č. 2*. V textu schází syžet jako takový, což komentuje v jednom z vložených dopisů Velikánové Vyrypajevovi sám autor:

„[...] Napsal jste mi, že v mojí hře chybí děj. A že je děj potřeba, aby divák chápal, co se děje. Ale copak divák nechápe, co se s ním děje každý den? Proč by měl prožívat to, co herec na scéně, ať raději každý divák v sále prožívá sám sebe. Ivane, děj, to je jenom iluze smyslu, smysl je tragický sám o sobě [...].“<sup>290</sup>

Podle první knihy Starého zákona – Genesis se Bůh rozhodl zničit dvě hříšná místa – Sodomu a Gomoru. Ze všech obyvatel měl být ušetřen Lot a jeho rodina. Mohli urychleně, pod ochranou andělů opustit Sodomu před jejím zničením, ale podmínkou bylo, že se nebudou při útěku do hor obracet zpět. Lotova žena se jako jediná zastavila a otočila, za toto porušení podmínky byla potrestána – hrůzou z toho, co viděla, se proměnila v solný sloup. Velikánová se nemůže a ani nechce vzdát přesvědčení, že lidská existence má nějaký smysl. „Já přece vím, že je ještě něco. Ve všem, ve všem, co je kolem nás, je kromě toho, co vidíme, ještě něco. [...]“<sup>291</sup> Tomu oponuje Bůh, který mluví o absenci jakéhokoli smyslu a absolutní prázdnotě.

„Bůh:           Nic nemá žádný smysl, nic, co je na světě, ani mimo něj,  
                  Ani pod vodou, ani ve vzduchu,  
                  Nic nemá žádný smysl, nic.  
                  Ani já, tvůj bůh, nemám žádný smysl, protože  
                  Ani já sám nejsem.“<sup>292</sup>

---

290 Tamtéž, s. 23.

291 Tamtéž, s. 9.

292 Tamtéž, s. 8.



Divadelní metaforou víry v existenci smyslu se stává sůl, ve kterou se promění Lotova žena při pohledu na Sodomu. Sůl zároveň zhmotňuje touhu po transcendentálním „ještě něco,“ jelikož sůl konzervuje a zabraňuje rozkladu lidského masa a tedy i absolutnímu zániku hmoty.

„Lotova žena: Ohlédněte se a proměňte se v solný sloup. Sůl nehnije.  
Solné sloupy stojí i milióny let.  
Všechno kolem se zřítí a shnije, ale sůl zůstane.  
Sůl, to je život věčný.  
A všechno ostatní je jen nekonečný svátek prostituce.“<sup>293</sup>

Díky kupletům proroka Jana text strukturou nápadně připomíná předešlý *Kyslík*. Autor v nich opět pracuje s biblickými a archetypálními motivy, které v tomto případě zesměšňuje a vytváří tak postmoderní perzifláž.

„Tohle jsou slova proroka Jana: 'Každý chlap to aspoň jednou zkusil.'  
Milého chytím si za ruku a jdeme do ložnice, ach do ložnice.  
Do ruské ložnice, s peřinou prošívanou.  
Ach, ruská ložnice, polštáře z husího peří.  
Husičku vzali, oškubali, do polštáře nacpali všechno peří. Vedu si milého za ruku, pěkně se pomějem.  
On je teď nahoře, za chvíli já. Dva ruští muzici na ruské peřině dovádějí.  
Ach, jaké štěstí nás potkalo, změříme síly, kdo koho utahá.  
Aj, ten mi ukázal, dal mi co proto! Vrazil ho až po ty švestičky,  
Na jeho úsluhy do smrti nezapomenu.“<sup>294</sup>

Vrypajev zde pracuje podobně jako v *Kyslíku* s dualitou světa: v jeho díle se střetává realita s fantazií, současná kultura s archaickou, schizofrenie se zdravým rozumem, humanita s brutalitou, duchovní s obscénním. Jeho tragédie pramení z neschopnosti současného člověka přijmout sakrální v jeho rozporuplném zpodobení. Právě tento paradox vytváří základní napětí jeho děl.

---

293 Tamtéž, s. 13-14.

294 Tamtéž, s. 14.

Hra *Červenec* (Июль, 2006)<sup>295</sup> rozpracovává podobně jako *Bytí č. 2* motiv šílenství, tentokrát však nejde pouze o postavu labilního jedince, ale nebezpečného maniaka. Hlavní a jediný hrdina, třiapadesátiletý Petr přijde během požáru o střechnu nad hlavou, spolu s ní ztrácí i vlastní identitu.

„[...] dům shořel jako papír snad za dvacet minut, shořela kůlna, ty dva psi, všechnen můj majetek nashromážděnej za celý ty dlouhý roky, doklady, peníze, všechny moje plány do budoucna, všechno to shořelo na šedej popel a nezůstalo vůbec nic, jenom já a měsíc červenec, během kterýho se se mnou udála celá tahle ukrutná historie.<sup>296</sup>

Petr prosí souseda Nikolaje, aby ho na nějakou dobu nechal u sebe jako protislužbu za ocelové lano, které mu sehnal pro jeho psa. Ten mu na místo toho ještě vynadá. Petr souseda zabije a jeho tělo ukryje ve sklepě. První vražda zapříčiněná banálním nedorozumněním rozvíjí následný řetězec násilných činů, kanibalismus nevyjímaje. Od této chvíle Petr vraždí každého, s kým se na své cestě setkává. Teatroložka Taťana Rachmanova hru *Červenec* srovnává s literárním žánrem hagiografie: „Syžet jakéhokoli života svatých tvoří pouť. Pout' ke spasení. Na jeho začátku stojí vždy hrdina, který se jednoznačně vymezuje proti světu. Hrdina je na své pouti zcela sám. Jeho pout' je skličující, plna překážek a utrpení. Takové rysy má i hrdina *Července*, pochybuje o sobě, je uzavřený a posedlý. Svatý je také posedlý, ale ne běsy, nýbrž Bohem. Petr se na rozdíl od svatého putujícího k Bohu snaží ve Vyrpajevově parodii dojít do psychiatrické léčebny ve Smolensku.“<sup>297</sup>

Ve hře se periodicky opakují slova o červenci. Zpočátku hry vzniká iluze, že se události odehrávají v tomto období. Z následujících replik je jasné, že tomu tak není. Autor evidentně červencem neoznačuje ani kalendářní měsíc. „Byl měsíc červenec, zima už se blížila k jaru.“<sup>298</sup> Měsíc červenec se mění na termín červenec, symbolizující osud. Prokletí, které si hrdina uvědomuje. „Proklínám tě, ty prašivej červenci, proklínám tě navěky, měsíci červenci!“<sup>299</sup> „Červenec, nic víc na dně takovýho sudu není. Červenec a víc nic. Červenec a

---

295 Ivan Vyrpajev. „Kyslík“. Český překlad Kateřiny Sýkorové je v elektronické podobě dostupný v agentuře Dilia.

296 Ivan Vyrpajev. „Červenec“, s. 3.

297 Taťana Rachmanova. „Žitijnaja motivnost' v Jule Ivana Vyrpajeva“. *Sovremennaja dramaturgija*. 2012, č. 1, s. 192-193.

298 Ivan Vyrpajev. „Červenec“, s. 7.

299 Tamtéž, s. 3.

nic.<sup>300</sup> Ovšem slovo není apriori spojeno s negativními konotacemi, hrdina nazývá sám pro sebe otce Michaila popem Červencem. Nela, žena, která na konci hry vstupuje do Petrovy cely, aby uklidila výkaly, hovoří o červenci jako o velikém štěstí: „Jaro střídá léto, za březnem následuje červenec, louže vysychají, voda mizí, dveře a vrata se otvírají a já můžu vejít. A vcházím. A všechna ta láska je teď moje. Tak to je ten červenec! Tohle je červenec a tohle jsem já. Je horko, ale snesitelný, je mi hrozně, ale krásně.“<sup>301</sup> Červenec může být v této rovině vnímán i jako spasení, které hrdina nalézá skrze vlastní smrt.

Archetyp blázna či jurodivého zase symbolizuje únik z reality a touhu po vytvoření nového světa. Petr jej dosahuje v závěru, kdy zabíjí Nelu, ženu do níž se zamiloval, a na znamení toho, že překonal Boha a jím stanovený pořádek světa, si bere její orgán - srdce. Vyrypajev se ani v této hře nezříká tématu lásky, jež ale prezentuje v obludné a absurdně doslovné podobě. Stařec vyjímá orgán mrtvé ženě z těla na znamení absolutního splnutí.

„Hned potom, co ta žena přestala existovat, jenom její tělo s divnejma nohama se válelo na podlaze jako hadrová panenka, a kam se poděla její duše, to nikdo neví, tý se přece nemůžeme zeptat, hned potom, bez váhání a beze spěchu, byla rozříznuta kůže přímo pod jejím pravým prsem, bylo odhaleno její maso, rozbalena tkáň a vyjmuto to, co každý milující muž žádá od své milované ženy, a pak bylo odděleno zápěstí od paže, tady bylo potřeba si s tím trošku pohrát a dát se do toho zubama, ale za chvíli se už i druhej ženskej předmět dostal do rukou zamilovanýho. A bylo to!

„Žádám Vás o ruku a o srdce,“ říká muž.

„Souhlasím,“ odpovídá žena, a to už muž svírá v pěsti její srdce a ruku se stříbrným prstýnkem na prsteníčku.“<sup>302</sup>

Ve hře autor také odvážně experimentuje s žánrem monodramatu. I když na začátku uvádí, že jde o text pro jednoho herce, rozděluje jej následně do dialogů. Jeho dalším požadavkem je, aby text interpretovala žena, kterou nabádá, aby celé pasáže deklamovala bez jediného nádechu. Můžeme se domnívat, že se autor snaží povýšit generační zpověď z předchozího *Kyslíku* na jeden nepřetržitý výkřik zoufalého člověka postsovětské generace.

---

300 Tamtéž, s. 13.

301 Tamtéž, s. 16.

302 Ivan Vyrypajev. „Červenec“, s. 18.

### 6.3. Tvůrčí rozkol

Další texty Ivana Vyrypajeva se dají rozdělit do dvou linií. V první částečně pokračuje v nezávislé tvorbě. Jeho psaní nemotivuje žádná instituce, hry vznikají z vlastní autorovy potřeby. Charakterizuje je výrazný posun k narativnímu divadlu s proměnlivým počtem mluvčích. Velice často v nich vystupuje pouze jeden mluvčí. Jelikož se Vyrypajev nevzdává svého hereckého angažmá, performuje tyto texty mnohdy sám. Tato linie je oproti následující málopočetná, můžeme sem například zařadit hru *Чему я научился у змеи* (Co jsem se naučil od hada, 2014). Text je stejně jako *Bytí č. 2* autorskou mystifikací. Vyrypajev ji vydává za dopis lodního lékaře Henryho Waltze, který ztroskotal na pustém ostrově v Tichém oceánu. Zde odloučen od rodiny i vlasti s nadějí na možný návrat prožil v osamění deset let. S vědomím blížící se smrti se Waltz rozhodl napsat svému synovi Petrovi dopis. Dělí se s ním o příhody z nuceného exilu, vyjadřuje v něm obecné myšlenky i životní moudrosti včetně mravních ponaučení. Hra *Co jsem se naučil od hada* je tedy především podobenstvím. Autor hru pojmenoval podle klíčového příběhu střetnutí s kobrou a vlastním strachem.<sup>303</sup>

„V té chvíli jsem pochopil, co je to strach, Petře. Pochopil jsem, že nejčastěji se v životě bojíme toho, k čemu ještě nedošlo a možná ani nedojde. Náš strach nás předbíhá. A proto se nejčastěji stává, že ještě k ničemu nedošlo, ale my jsme už vyděšeni k smrti, chápeš? Nebojíme se něčeho konkrétního, ale svého vlastního strachu. Náš vlastní strach nás děsí. Prožíváme strach ze strachu, chápeš? [...] Podívej se na zemi, ve které žiješ. Naši vojáci vstupují na teritorium jiných zemí, dobývají cizí teritoria, víš, proč k tomu dochází, Petře? Ze strachu. Naše vláda je vyděšená, bojí se, že na ni zaútočí, propadla panice, kterou nechce přiznat, snaží se působit mocně a silně. Dobývá jedno vítězství za druhým, ale ve skutečnosti všechna tahle vítězství jsou vítězstvím strachu nad nimi samými.“<sup>304</sup>

Přes poznání vlastního strachu se Vyrypajev dostává k přímému komentáři současného Ruska a jeho zahraniční velmocenské politiky. Stav ruské společnosti autora zajímal už před více než deseti lety v *Kyslíku*, v němž ironizoval především „pseudopatriotismu“. Ve hře *Co jsem se naučil od hada* se strefuje do putinovské reality. Stále častěji ale kritizuje prostřednictvím svých postav i současnou evropskou společnost. Jak píše ruská teatroložka Kristina Matvijenko v předmluvě k výboru slovenských překladů Vyrypajevových

303 Princip asociací, které tvoří dějovou osnovu hry, je typický zejména pro Jevgenije Griškovce, mezi jeho hrou *Jak jsem snědl psa* a Vyrypajevovým textem *Co jsem se naučil od hada* proto najdeme řadu paralel.

304 Ivan Vyrypajev. „Co jsem se naučil od hada“, s. 8.

dramatických děl: „Ivan Vyrypajev se vydal na spornou cestu kritiky současné evropské společnosti a její melancholie, jejích zvyků jít si rány a zálibu v psychoanalýze a Larsi von Trierovi.<sup>305</sup> Tento postřeh je nutné vztáhnout hlavně ke druhé linii Vyrypajevovy tvorby.

Tu představují hry psané na objednávku, většinou ze strany zahraničních scén, například divadla Düsseldorf Schauspielhaus či Städtisches Theater Chemnitz. Jedná se o texty *Dreamworks* (2011), *Iluze* (Иллюзии, 2011),<sup>306</sup> *Opilí* (Пьяные, 2012),<sup>307</sup> *Letní vosy štípou už i v listopadu* (Летние осы кусают даже в ноябре, 2013),<sup>308</sup> *Солнечная линия* (Sluneční linka, 2015) a *Nesnesitelně dlouhá objetí* (Невыносимо долгие объятия, 2015).<sup>309</sup> Vyrypajev o novém autorském směřování řekl: „Osobně mě připadá, že se v poslední době moji hrdinové podobají víc Američanům. Možná je to proto, že píšu spíš na zakázku, především pro německá a polská divadla. Objednávka ale neznamená určení tématu, mám absolutní svobodu. Musím jen napsat novou hru, která bude uvedena v tom a v tom divadle.“<sup>310</sup> Na německých scénách je obvyklé, že na nově vznikajícím textu spolupracuje s autorem kmenový dramaturg, Vyrypajevovy hry nebudou v tomto případě výjimkou. S jeho tvrzením o absolutní svobodě, kterou od zadavatelů (německých repertoárových scén) získává, lze proto polemizovat.

Zůstává otázkou nakolik se Vyrypajev přizpůsobuje vkusu prostředí, pro které hru píše a nakolik silný je vliv tamní dramaturgie a divadelní tradice. Vyrypajevovy hry psané na objednávku mají několik společných rysů: jména postav znějí nerusky, zápletky her se točí kolem byznysu, sexu, partnerských vztahů a politiky. Vyrypajevy hry zcela ztratily subverzivní charakter a stále zdatněji se přibližují k tematickému, ale i formálnímu západoevropskému mainstreamu.

---

305 Eva Maliti Fraňová - Romana Štorková Maliti. „Ivan Vyrypajev. Hry“. Divadelní ústav: Bratislava, 2016, s. 9.

306 Ivan Vyrypajev. „Iluze“. Český překlad Terezy Krčálové je v elektronické podobě dostupný v agentuře Aura-Pont.

307 Ivan Vyrypajev. „Opilí“. Český překlad Terezy Krčálové je v elektronické podobě dostupný v agentuře Aura-Pont.

308 Ivan Vyrypajev. „Letní vosy štípou už i v listopadu“. Český překlad Terezy Krčálové je v elektronické podobě dostupný v agentuře Aura-Pont.

309 Ivan Vyrypajev. „Nesnesitelně dlouhá objetí“. Český překlad Terezy Krčálové je v elektronické podobě dostupný v agentuře Aura-Pont.

310 Magdová Marcela. „Ivan Vyrypajev: Nejsem reinkarnace Čechova“. *Divadelní noviny*. 2011, roč. 20, č. 17, s. 12.

## 6.4. Buržoazní dramatik

Hrou *Sluneční linka*, kterou Ivan Vyrpajev představil ve vlastním scénickém čtení na festivale Ljubimovka v Moskvě v září 2015, tematicky navazuje na předchozí text *Letní vosy štípou už i v listopadu*. Ten napsal na objednávku Städtisches Theater Chemnitz, kde byly v roce 2012 s úspěchem uvedeny již předchozí *Iluze*. Ve hře *Letní vosy štípou už i v listopadu* sledujeme manželský pár Jeleny a Marka neschopný soužití, které by nebylo postaveno na lži. Ve vzájemném polylogu, do kterého se trochu nechtěně vmísil i blízký přítel dvojice, rekonstruují postavy události minulých dnů, aby se na konci stejně nedobrali objektivní pravdy. S pravdou si autor zahrává nejen v rovině tematické, záměrně mate čtenáře (respektive diváka), jelikož postavy se vzájemně oslovují jinými jmény, než jaká jim přídělil na začátku hry. O Jeleně hovoří muži v hlavním textu jako o Sáře, Josefa ostatní oslovují Roberte a Marka zase Donalde.

„Na jevišti je Mark, Jelena a Josef. (*Dlouhá pauza. Delší dobu všichni mlčí.*)

Mark: Víš, Sáro, Markus u tebe nemohl být minulý pondělí, protože minulý pondělí byl u Donalda.

Josef: Jo, to je pravda, Markus byl v pondělí u mě, přijel k nám v neděli pozdě večer a odjel v úterý ráno, aby stihl v jedenáct vlak do Stockholmu.

Jelena: Takže, ty si, Roberte, myslíš, že lžu?

Mark: Já nechci používat tak silný slova, ale uznej, že bys mi měla nějak vysvětlit, co to teda bylo v pondělí u nás doma za chlapa?

Jelena: Minulý pondělí byl u nás Markus.

Mark: Donalde?

Josef: Celý minulý pondělí byl Markus u mě na návštěvě a, prosím vás, už tenhle ten podivnej rozhovor skončeme.“<sup>311</sup>

Autorova hříčka se jmény je to jediné, co text ozvláštňuje. Jakoby Vyrpajev rezignoval na formální experiment a vrátil se ke klasické dramatické formě. V komedii *Sluneční linka* se dokonce záměrně nikterak nebrání slovníku televizních seriálů, který tvoří většinu textu.

---

311 Ivan Vyrpajev. „Letní vosy štípou už i v listopadu“, s. 2.

- „Verner: Barbaro, copak nevidíš, že jsi v lese?  
 Barbara: Jistě že vidím, Vernere. Jsem v lese.  
 Verner: Barbaro, jsi v lese.  
 Barbara: Jo, jsem v lese. A cítím se tu úplně normálně. Každopádně je mi tu mnohem líp, než s tebou v kuchyni.  
 Verner: Skvělý, to jsem rád Barbaro, že ti je tam v lese dobře, a teď se koukni za ten vzdálený strom. No, co tam vidíš? Tam za tím vzdáleným stromem?“<sup>312</sup>

Zdrojem zápletky ve hře *Sluneční linka* je spor manželského páru Barbary a Vernera, kteří se po sedmi letech společného života dostávají do komunikačního vakua a nutně si tedy pokládají otázku, zda zůstat spolu nebo se rozejít. V rámci diskuze, která po moskevském scénickém čtení následovala, byl autor nařčen z přílišné koketérie s Evropou a jejím současným měšťanským divadlem. Sám Vyrypajev však na závěr debaty poznamenal: „Jsem buržoazní dramatik. Mí diváci – to je buržoazní, měšťanské publikum, nechci nikoho urazit, sám k němu patřím. Nemám vám co vysvětlovat, jelikož to víte. Doufám, že tohle bude kasovní produkt [...]“<sup>313</sup>

Pro berlínský Deutches Theater napsal Vyrypajev hru *Nesnesitelně dlouhá objetí*. Před svým odchodem z funkce uměleckého šéfa divadla Praktika ji zde také uvedl ve vlastní režii. Premiéra v září 2015 zahajovala jubilejní desátou sezonu divadla. Obdobně jako v experimentálním *Kyslíku* i v této hře hrdinové hledají impuls, který by dal jejich životu smysl. Jenomže už to nejsou dva mluvčí on a ona, kteří prostřednictvím sebeironie relativizovali okolní svět i sami sebe, glosátoři nastupující postsovětské generace, pro níž byla v devadesátých letech nejzásadnější hodnotou svoboda. Čtyři euroameričtí třicátníci, Charlie, Monika, Emmi a Kryštof, z textu *Nesnesitelně dlouhá objetí* smysl života dávno ztratili. Jsou sami sobě natolik odcizení, že o sobě mluví ve třetí osobě.

„Charlie: [...] Teď sedí Charlie v parku na lavičce. Sněží. Zasranej sníh, - myslí si  
 Charlie – všechny chyby, které dělám, jsou mi k hovnu, protože jsem se stejně nic nenaučil. Je mi třicet pět let a nemám ani páru o tom, jaký je smysl mého života. Teď sedím tady v tom zasraném parku, dívám se na

312 Ivan Vyrypajev, „Sluneční linka“, s. 10.

313 Viz: Webový portál soutěže [online]. [cit. 11. 5. 2016] Dostupné z: <http://lubimovka.ru/lenta/18-obzory/131-ya-dramaturg-burzhuaznyj>.

všechny ty lidí, co tu běhají se sluchátkama v uších a přemýšlím o tom, že život je prostě nepředstavitelná píčovina. Sněží. Proč?<sup>314</sup>

Po většinu času se postavy věnují nebo přemýšlí o sexu, potenciálních vztazích, produktech, jež by jim zpříjemnily život nebo mu daly zdánlivý smysl. Vyrpajev ve hře neustále skloňuje slovo nyní, jakoby momentální prožitek byl tou jedinou skutečnou hodnotou. Představuje svět ovládaný totální ekonomizací, kde otázka bytí či nebytí ztrácí na významu.

„Kryštof: [...] Dá se říct, že žiju, jím, piju, mám sex, ale někde v hloubi sebe velmi dobře vím, že to není vono, že je to všechno umělý, že to není opravdový, že je to jen napodobenina, jen kopie, jako kdyby mě strčili do nějakýho pytle, ze kterýho nemůžu vylízt, vylízt ven, všechno kolem je takový nereálný. A proto chce člověk pořád víc, víc a víc. Jako kdybych byla za nějakým sklem a chtěla to sklo rozbít a nadejchnout se skutečného vzduchu, skutečného života. Ale vy přece chápete, co tím myslím?“<sup>315</sup>

Hra *Nesnesitelně dlouhá objetí* se snaží napodobovat současnou německojazyčnou dramaturgii, nejvýrazněji pak díla rakouského autora Ewalda Palmethofera, *Hamlet je mrtev. Bez tíže* (Hamlet ist tot. Keine Schwerkraft, 2007)<sup>316</sup> a *Bydlení. Pod sklem* (Wohnen. Unter Glas, 2007)<sup>317</sup> Jen s tím rozdílem, že nejvýraznějším prostředkem, kterým Palmethofer výše zmíněné tematizuje, je právě jazyk, řeč, kterou se jeho postavy vyjadřují. Na první dojem může působit jako běžná hovorová mluva s expresivními prvky, ale ve skutečnosti jde o stylizaci, promyšleně rytmičovanou umělou řeč, do níž je ta běžná vyhrocena. Postavy mezi sebou komunikují, ale jejich řeč svou podstatou komunikaci neumožňuje. Vyrpajevovy postavy se ale vyjadřují zcela běžnou nijak nepromyšlenou mluvou. Hra se tím pádem nijak neliší od tuctové produkce, která plní společenskou objednávku „povinného sebedojímání“ nad prázdnotou současného konzumního světa, společenskou objednávku západoevropské střední a vyšší střední třídy konzumující mainstream.

---

314 Ivan Vyrpajev, „Nesnesitelně dlouhá objetí“, s. 8.

315 Tamtéž, s. 22.

316 Ewald Palmethofer. „Hamlet je mrtev. Bez tíže“. Český překlad Veroniky Musilové-Kyrianové je v elektronické podobě dostupný v agentuře Aura-Pont.

317 Ewald Palmethofer. „Bydlení pod sklem“. Český překlad Jitky Jílkové je v elektronické podobě dostupný v agentuře Dilia.



Zatím poslední Vyrypajevova hra *Интервью S-FBP 4408* (Interview S-FBP 4408, 2016) měla premiéru 20. dubna 2016 v butiku společnosti Nespresso (obchodující s kávou) při jeho slavnostním otevření v moskevské ulici Velká Dmitrovka.<sup>318</sup> Hru autor napsal přímo na objednávku společnosti. Jedná se o fiktivní interview se slavnou herečkou Ravšanou Kurkovou o lásce, hodnotách, vztazích mezi mužem a ženou a pochopitelně hledání smyslu existence, kde se realita stírá s fantazií.

Ovšem není až tak důležité téma dosud poslední Vyrypajevovy hry, jako spíš fakt, že vznikla na objednávku soukromé firmy a její prezentace měla vyplnit povinnou kulturní vložku večera.<sup>319</sup> Pokud jsme doposud váhali nad ztotožněním autorů nového ruského dramatu s mainstreamem, Olja Muchina se ze svých pěti textů k němu přiblížila pouze poslední hrou a to navíc po dlouhé autorské odmlce. Ivan Vyrypajev své hry mimo to, že je píše na zakázku, formálně i tematicky výrazně přizpůsobuje objednavatelům. Nebojí se ani označení buržoazní dramatik, dokonce tuto formulaci sám používá.

---

318 Prestižní ulice v centru Moskvy, kde prodávají své zboží firmy světových značek.

319 Představení zaznamenala nezávislá televizní stanice *Déšť* (Дождь) a umístila jej na svoji webovou stránku, kde je volně k dispozici.

## 7. MICHAİL DURNĚNKOV

### 7.1. Bratrský tandem z Toljatti

S povolžským městem Toljatti jsou spjaty autorské začátky dramatika a televizního scenáristy Michaila Durněnkova.<sup>320</sup> S jistým nadhledem na ně vzpomínal v rozhovoru pro *Divadelní noviny* v roce 2013: „Za mým divadelním angažmá stojí dramatik Vadim Levanov. Po ukončení literárního institutu se vrátil do rodné Toljatti, kde napsal několik her. Posléze ovšem zjistil, že nikoho nezajímají. Rozhodl se proto zřídit vlastní divadlo. Já do něho přišel z nudy, nejprve jako herec. [...] Levanov všem, kteří se objevili v jeho divadle, doporučil napsat hru. Tvrdil: ‚Psát hry je snadné. Zleva – kdo mluví, zprava – co mluví.‘ To byla naše první lekce dramaturgie.“<sup>321</sup>

Ve spolupráci se svým bratrem Vjačeslavem napsal hru *Вычитание земли* (Odčítání země, 2002), metafyzický obraz života lidí, jimž nakonec tři přírodní živly – oheň, vzduch a voda přináší apokalyptickou smrt. Hra se stala známou díky dramatické soutěži Nové drama a divadlu Teatr.doc, které ji inscenovalo. Nejvýraznějším společným počinem bratrů Durněnkovových bylo ovšem drama *Культурный слой* (Kulturní vrstva, 2003), kterou sami zrežirovali a sami v ní i hráli. Hra je situována do městského bytu, v němž se pohybují v různých časových rovinách různé postavy, živé osoby i duchové se stejnými či podobnými

---

320 Michail Jevgeněvič Durněnkov se narodil v roce 1978 ve městě Tynda v Amurské oblasti, kde se jeho rodiče podíleli na stavbě železničních tratí Bajkalsko-amurské magistrály na východní Sibiři a Dálném východě. V roce 1988 se s nimi přestěhoval do města Jakutsk v republice Sacha ve východní Sibiři a poté v roce 1995 do města Toljatti. Zde vystudoval Polytechniku s titulem inženýr-mechanik automobilové dopravy. Vystřídal několik profesí, živil se jako hlídač, zámečnick, inženýr, pracoval jako redaktor a moderátor v místní televizi. Nejdřív se Durněnkov prosadil jako herec v bývalém loutkovém divadle Golosova 20, později začal psát své první texty pro divadlo. Ve spolupráci s bratrem Vjačeslavem, původní profesí historikem, napsal několik her. Díky raketovému úspěchu se Michail Durněnkov rozhodl zanechat svou původní profesi a věnovat se psaní. Zapsal se ke studiu scenáristiky na Ruské státní univerzitě kinematografie S. A. Gerasimova a odstěhoval se do Moskvy. V tuto chvíli nebylo dále možné spolupracovat s bratrem, každý začal psát samostatně. V roce 2010 ukončil studium a od roku 2011 vyučuje scenáristiku na Vyšší umělecké škole při Ruské státní humanitní univerzitě (RGGU). Spolupráci s bratrem oživil při společném projektu *Opilci* (Drunk), který byl inscenován na scéně Královské shakespearovské společnosti ve Stratfordu nad Avonou. Od roku 2011 je kurátorem sekce Rusko na evropském festivalu Neue Stücke aus Europa v německém Wiesbadenu a od roku 2012 uměleckým ředitelem Festivalu mladé dramatiky Ljubimovka. Do dnešních dnů napsal víc jak 20 divadelních her, některé ve spoluautorství s bratrem Vjačeslavem. Přestože jsou jeho hry spojeny s různými moskevskými a petrohradskými scénami, je Durněnkov úzce provázán především s kolektivem a metodou divadla Teatr.doc a je propagátorem dokumentárního dramatu za hranicemi Ruské federace. Kromě divadelní práce se věnuje také televizní tvorbě. Je autorem několika filmů a 13 seriálů, podle Eduarda Bojakova, jde o tvůrce, který výrazně formuje tvář současné ruské kinematografie. Žije v Moskvě se svou ženou kostýmní výtvarnicí a scénografkou Xenii Peretruchinou a jejich synem.

321 Marcela Magdová. „Michail Durněnkov. Vezmete-li peníze od státu, nemůžete proti němu hrát!“. *Divadelní noviny*. 2013, roč. 22, č. 8, s. 12.

problémy.

Teatroložka Taťana Žurčeva hovoří o toljattské dramatičce jako o specifickém „městském textu.“<sup>322</sup> Nemá ovšem na mysli užití tradičního chronotopu (domu, cesty...). Žurčeva označením „městský text“ míní naprosto konkrétní prostor, který vzniká v dramatické hře na základě replik (monologů) postav. Město v tomto případě není místem dění, ale obrazem světa. S rysy městského prostoru, který ohraničuje a tím i formuje postavy pracují pochopitelně i jiní dramatičtí, například autoři „uralské školy“. V jejich textech vzniká pocit „města“ na základě vnitřního rozpoložení postav, skrze jejich psychologii, vztah ke světu, kdežto u toljattských dramatiků se v dramatech setkáváme s názvy konkrétních městských reálií, někdy i toponymy. Nejčastěji se jedná o toponyma města Toljatti.

Najdeme je v hrách *Пўдем, авто чекá* (Пойдем, нас ждет машина, 2003)<sup>323</sup> a *Собиратель нуль* (Sběratel kulek, 2004) Jurije Klavdijeva. V těchto textech vzniká obraz pustého, mrtvého města, jakéhosi světa duchů. V tomto světě nemají hrdinové žádnou alternativu. Právě v tvorbě Klavdijeva se nejvýrazněji odráží již zmíněný „toljattský mýtus“. Mýtus města postaveného na zelené louce bez předchozí historie a kulturní tradice. Místa zcela vykořeněného, které nejenže nemá na co historicky navázat, ale postupně potírá to jediné, kvůli čemu vzniklo – průmyslovou výrobu. Proto se o Toljatti často hovoří jako o postindutriálním městě. U dalšího Toljattince Vadima Levanova není město přímo konkretizováno, může se jednat o nedalekou Samaru nebo jakékoli jiné velké industriální centrum. V jeho hrách jako například *Шар братьев Монгольфье* (Země bratrů Montgolfierů, 1998) a *Отель Калифорния* (Hotel Kalifornie, 2000) neexistuje město v realitě, ale ve vzpomínkách, kterých se hrdinové nemohou zbavit. Jakoby právě smysl jejich života spočíval v těchto mučivých vzpomínkách. Proto ani zkáza planety bratrů Montgolfierů ve hře *Země bratrů Montgolfierů* a požár, jež zachvátí budovu Hotelu Kalifornie ve stejnojmenné hře nejsou samy o sobě katastrofické. Hrdinové dávno ztratili smysl života, veškeré události, k nimž v rámci syžetu dochází, jen potvrzují tento fakt.

V raných pracích bratrů Durněnkovových naopak vzniká dojem, jakoby se autoři chtěli za každou cenu z městského (toljattského) prostoru vymanit. Oba texty *Odčítání země* a

---

322 Taťana Žurčeva. „Prostranstvo goroda“. *Sovremennaja dramaturgija*. 2008, č. 4, s. 197 – 199.

323 Jurij Klavdijev. „Пўдем, авто чекá“. Český překlad Terezy Krčálové je v elektronické podobě dostupný v agentuře Aura-Pont.

*Kulturní vrstva* nás zavádí do blíže neurčeného města s velkou chemičkou. Města chudého, duchovně ubohého, ale svým způsobem přitažlivého. V první části *Odčítání země* jsou zachyceny promluvy dělníků v éteru závodního rozhlasu. Děj tvoří základní situace, při níž se dozvídáme, že dělníci Sergej Semakov a Andrej Goluchtin zemřeli hrdinnou smrtí při požáru tovární haly. Jejich spolupracovníci Zinatulin a Postalykin na ně vzpomínají v rozhlasovém pořadu. V závěru první části nazvané *Můj život projde ohněm* se ozývají hlasy zemřelých dělníků, kteří přiznávají svůj podíl na založení požáru v továrně. Závod popsany v první části textu může stát v jakémkoli ruském industriálním městě, třetí část hry nazvaná *Tajný rádce vody* evokuje město Toljatti mnohem výrazněji. Nemocný stařík svěří přichozímu chlapci největší tajemství svého života. Když v mládí jednoho dne v podvečer pracoval u řeky na stavbě s vězni, pochopil opravdovou sílu vody. Voda má nejen sílu života, dokáže život udržet a zachránit, ale dokáže život i zmařit. Starý muž na sklonku života prosí chlapce, aby zničil stavidlo na blízké přehradě a dal tak vodě svobodu. Zmíněná přehrada může být Kujbyševské vodní dílo, jehož stavbou započala i historie města Toljatti.

Hra *Kulturní vrstva* je rozdělena do třech částí (dějství). V každé z nich vystupuje dvojice postav. Všechny žijí v jednom městě s velkým chemickým závodem a všichni se ve svých dialogích dotýkají tématu kultury či umění a jejich nezbytnosti. Vztah dědečka a Saši z prvního dějství je modelovým příkladem vztahu starého zkušeného muže, který se snaží předat životní moudrost svému vnukovi. Saša se živí jako umělec (malíř), je ale příliš skeptický na to, aby bral dědečka vážně. V druhém dějství se při pití vodky setkává Jurik s Konstantinem, který Jurikovi vyčítá jeho lenost, neangažovanost a otupělost. Jejich debata dojde až do situace, kdy Konstantin drží Jurikovi na krku nůž a pod pohrůžkou smrti ho nutí odpovídat na otázky o literatuře, filozofii a historii rockové hudby. V posledním dějství Konstantin přivádí nájemníky do bytu, kde bydlel Dědeček a Saša. Sotva se noví obyvatelé (Máša a Geňa) stačí rozhlédnout, objeví se zde bláznivý Sofronov, soused, který je posedlý hlukem. Máša pak retrospektivně popisuje, jak se později dozvěděli, že v jejich bytě kdysi hořelo. A jelikož zde trpěla hroznými pocity úzkosti a prázdnoty, museli se brzy vystěhovat.

„Geňa: Chemička už zase vypouští emise. Maskují je v noci svině mezi mračna.

Máša: Ale já tomu nevěřila, protože ona nepohasínala, jakoby padala z mraků, jakoby se od nich odpojovala jedno za druhým a pak začaly odpadat a mizet kousky měsíce, jakoby ho někdo jedl, a pak ještě začaly mizet hvězdy, a byla úplná tma, ve tmě svítily jen domy jako tetris. Bylo mi jen líto, že nemáme dítě,

dokonce ani kocoura, že se nám nějakou dobu nepodařilo žít v novém bytě, protože jaký je to život s rodiči. Ještě jsem přemýšlela nad tím, že našemu bláznivému sousedovi je teď dobře, protože všechno se dělo v takovém tichu, že jsem takové ticho nikdy neslyšela. Prožili jsme v tomhle bytě půl roku a odstěhovali se do podnájmu. Ještě rok jsme se s kanceláří soudili kvůli tomu, že nám zatajila zdejší požár. Velmi obtížně jsme pak byt prodali. Na novém místě se nám přestaly zjevovat přízraky a nakonec jsme si pořídili kocoura. Včera jsem zjistila, že jsem těhotná. Vyšla jsem z ordinace a celou hodinu proseděla na lavičce. Bylo mi hrozně. Z toho, že moje dítě nebude normální člověk. Z toho, že zezačátku bude jenom můj, ale pak se u něho objeví jeho specifika a bude se mi vzdalovat. Vyroste a povede svůj nepochopitelný, smutný život. Zpočátku to bude patrné skrze dým, jako u hasiče, který se snaží zachránit něco cenného. Pak se jeho silueta bude rozpouštět, dokud nezůstane to jediné, dým. Pak jsem se zvedla z lavičky a rychle šla, abych to do večera stihla domů. Poslední dobou se večer ve městě válí tak hustý smog, že už ho ani nemá smysl skrývat za mraky.<sup>324</sup>

Hry *Odčítání země* a *Kulturní vrstva* nezachovávají dramatickou jednotu místa, času a děje. Zvláštní kategorii zaujímá čas, který ve hrách není přesně stanoven. Postavy a děj se realizují mimo něj, jakoby navzdory času. Oba texty jsou zakončeny apokalypsou (explicitně nebo metaforicky) jako jediným možným východiskem z neuspokojivé a bídné existence. Jak píše teatroložka a překladatelka z gruzínštiny Maja Mamaladze ve své stati *Divadlo katastrofického myšlení*, která je věnována podrobné analýze dramatiky Vjačeslava Durněnkova. „Jde o obraz kulturní katastrofy bez ohledu na to, v jaké epoše se to které dějství odehrává. Vždy máme do činění s metaforou postsovětské doby.“<sup>325</sup> V Durněnkových hrách vyvolává katastrofický rozpad vztahů, sociálních, historických a kulturních vazeb dva na první pohled protikladné typy komunikace. Jeden z nich je možné označit jako pseudokomuniaci, jakési virtuální simulakrum komunikace vyvolávající virtuální socializaci. Tato komunikace se realizuje prostřednictvím současných mediálních forem – především prostřednictvím televize, což je patrné v níže zmíněné hře *Červený šálek*. Druhým typem je komunikace, která se děje na mystické nebo transcendentální úrovni a činí tak z

---

324 Vjačeslav a Michail Durněnkovi, „Kulturní vrstva“, s. 18.

325 Maja Mamaladze. *Teatr katastrofičeskovo soznanija*. Moskva: Novoe literaturnoe obozrenije 2005, s. 301.

běžné komunikace zcela bezvýznamnou věc. Tato sféra vztahů existuje mimo společnost a odvádí subjekt za hranice reálného světa. Jako je tomu například ve hře *Kulturní vrstva*.<sup>326</sup>

Dalším principem dramatické tvorby bratrského tandemu je podle Tat'any Žurčevy tzv. „autorská distance“. Autoři se za každou cenu snaží distancovat od zobrazované skutečnosti, jakoby pro ně nebylo vůbec důležité, o čem píší. Nevyskytují se uvnitř dramatického světa, který vytvořili, ale mimo něj. Jakoby sami chtěli opustit město Toljatti, popřít jej, zrušit jeho existenci. Činí tak prostřednictvím „zповědi“. Texty jsou zatěžkány potokem slov, který není často výrazněji strukturován do dialogické formy. Durněnkovovi nepotřebují partnera k hovoru. Vyjadřují se pro sebe a skrze sebe.

## 7.2. Reflexe hrdiny stojícího před existenciální volbou

Základním motivem několika dramatických textů, které Michail Durněnkov napsal po svém příjezdu do Moskvy, je hrdinovo morální rozhodnutí. Autor v nich představuje současného člověka, který si nedokáže poradit s vlastním životem, zdá se mu absurdní a zcela nesmyslný. Durněnkov svého hrdinu většinou dovede až k zásadní existenciální volbě. V první hře z této skupiny *Красная Чайка* (Červený šálek, 2005) je to volba na úrovni „být, nebo nebýt“, má smysl pokračovat do nekonečna v uzavřeném kruhu – každodenním rituálním popíjením kávy, nebo se pokusit z něho vymanit?

V absurdní jednoaktovce, která by se dala s jistou nadsázkou označit za variaci hry Samuela Becketta *Čekání na Godota*, sledujeme dva polárníky, kteří rozhrávají v Rusku známý syžet z televizní reklamy na instantní kávu. Potom co jeden pronese repliku: „S každým novým dnem doušek kávy“, vstane a odchází z místnosti. Jen co otevře dveře, objeví se v nich tlama ledního medvěda. Polárník se lekne, vrátí se na své místo a pokračuje v původní činnosti. Brzy pochopíme, že se tato situace v životě polárníků opakuje pořád dokola. V pauzách mezi reklamním spotem se hrdinové snaží objasnit smysl toho, co dělají, ale zjišťují, že žádný smysl není. Pokus utéct z uzavřeného světa končí ještě větším rozčarováním, neboť za stěnami lepenkového domu je jen vata a papír a obávaný medvěd je jenom vycpaná hlava zvířete na tyči.

---

326 Mark Lipovecki - Birgit Bojmers. *Performansy nasilija. Literaturnyje i teatralnyje eksperimenty novoj dramy*. Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2012, s 209-210.

- „2. polárník: Už jsem to pochopil.  
 1. polárník: Co jsi pochopil?  
 2. polárník: To co děláme, nemá žádný smysl.  
 1. polárník: A proč tu tedy jsme?  
 2. polárník: To už záleží na nás. Dejme tomu... co máme teď? Co je teď den nebo noc?  
 1. polárník: Den?  
 2. polárník: Pořád. Napříč různě dlouhých časových intervalů vykonáváme nesmyslné věci, ale mohli bychom...  
 1. polárník: Nemohli bychom nic!  
 2. polárník: Mohli bychom... se modlit.  
*Pauza*  
 1. polárník: Skutečně?  
 2. polárník: Ano, skutečně.  
*Pauza*  
 1. polárník: Víš, jak se jmenuješ?  
 2. polárník: Jak?  
 1. polárník: Teplá dlaň, která stírá jinovatku. [...]“<sup>327</sup>

Jediný smysl nakonec nalézají v modlitbě a ve svých neobvyklých jménech (Teplá dlaň, která stírá jinovatku a Elektrický výboj, který rozehřívá sněhovou vločku na řasách). Díky svým jménům nalézají podstatu své existence a dál, nyní již bez váhání, pokračují v cyklickém popíjení kávy a otevírání dveří, kde se dokola objevuje nastražená hlava ledního medvěda. Hru *Červený šálek* uvedla jako svůj režijní debut Durněnkovova partnerka Xenie Peretruchina v divadle Praktika v roce 2006. Součástí večera byla ještě jedna autorova aktovka *108 минут истины* (108 minut pravdy, 2006). Ruský kosmonaut Jurij Gagarin strávil celkem 108 minut ve vesmíru. Durněnkov jej proto považuje za jediného kompetentního, který může odpovědět na otázku, jaká je naše planeta ve skutečnosti. Durněnkov nechal Gagarina ve své hře hybernovat v opuštěném bunkru, kde se o jeho tělo stará zapomenutý laborant. Na začátku hry vtrhne do bunkru dvojice ozbrojených mužů, snad teroristů nebo antiglobalistů, kteří se chtějí dozvědět, co ve skutečnosti Gagarin ve vesmíru zjistil o planetě Zemi. Muži se ale vzájemně postřílejí, a tak se v závěru ozývá do absolutního ticha hlas probuzeného a zároveň umírajícího Gagarina: „Na velrybách jsou sloni a na slonech

---

327 Michail Durněnkov, „Červený šálek“, s. 5-6.

země a... kolem prázdnota a lidé... neví nic... řekněte...“<sup>328</sup> Hrdina nedává jednoznačnou odpověď, ba právě naopak jeho nedokončená replika směřuje k otázce, s níž se autor obrací na čtenáře respektive diváka. Durněnkov se v na první pohled banální postmoderní hříčce zabývá základními otázkami jsoucna a bytí v jeho obecnosti. *108 minut pravdy* je tak v podstatě metafyzickým textem přesahujícím vlastní zápletku příběhu.

V autorově následující hře *Хлам* (Na odpis, 2007) jde především o odpovědnost. Odpovědnost za své jednání, svá rozhodnutí, odpovědnost za vlastní či v případě mateřství cizí život. Otázka „jsem- li na odpis, nebo ne“, kterou si ve hře hrdinové kladou, je velmi blízká Raskolnikově dilematu v románu *Zločin a trest*. Jedna z postav ústřední trojice, scénárista Filip, je člověk plný pochybností, navíc se sklony k depresím. Uvědomuje si, že jako člověk je na odpis, jelikož nedokáže jednat rozhodně. Tento svět neodmítá bouřlivě, neprotestuje proti němu, jen s ním tiše nesouhlasí. Okolní svět představuje pro Durněnkovovy hrdiny, jak už bylo patrné ve hře *Červený šálek*, tedy i pro Filipa, atrapu, dekoraci, jakési provizorium, které postrádá význam. Základní rozpor tvoří vnitřní konflikt hrdiny se sebou samým. Hrdina reflektuje svoji situaci, je stížen mučivými pochybnostmi, ale nedokáže se z nich vymanit. Nedokáže svoji neuspokojivou realitu změnit. Pokud se přeci jen odhodlá k činu, děje se tak bez přípravy a v podstatě náhodou.

„Filip: Kdo vlastně jsem? Nikdo. Jsem nějak nedodělanej. Fakticky. Často si říkám – neříkej si to, stejně nic neuděláš. No a ve skutečnosti taky nic nedělám. Kdybys věděl, kolik mám různých nápadů. A co z toho je? [...]“<sup>329</sup>

V touze nalézt sebejistotu a odpovědnost přemýšlí Filip o Bohu, fatalitě i možné lidské svobodě. Setkává se s korejským mladíkem, kterého v opilosti pokládá za korejského studenta, jenž zastřelil na americké univerzitě víc než dvacet lidí. Domnělé setkání s vrahem přesvědčí Filipa o tom, že člověk má právo na absolutní svobodu i za cenu lidských obětí a že se už dál nemusí trápit otázkami odpovědnosti za své chování.

Slovo „na odpis“ nabývá v textu několika významů. Především je to místo dění – second hand, prodejna s použitým oblečením, s oděvy, které původní majitel určil „na odpis“. Dějiště slouží zároveň jako metafora současné společnosti. „Na odpis“ je ovšem také slovo, které používají hrdinové k sebehodnocení.

---

328 Michail Durněnkov, „108 minut pravdy“, s. 12.

329 Michail Durněnkov. „Na odpis“, s. 33.



„Saša: Budeš něco dělat? Najdeš je a pomstíš se, kurva? Nebo to necháš bejt?

Tlustej: Nevim, ještě jsem se nerozhod.

Saša: Jestli nic neuděláš, tak jdi do prdele.

Tlustej: Proč?

Saša: Protože pak seš na odpis. Narodil ses odepsanej, jako odepsanej dejcháš zdejší vzduch, jíš zdejší žrádlo, zasviníš tuhle planetu. Prostě tak žiješ. Jako na odpis.

Tlustej: Já nejsem na odpis.

Saša: A jak to dokážeš?

*(Pauza)*

Saša: Kolik ti je?

Tlustej: Devatenáct.

Saša: Víš kolik je mně? Několik tisíc a víš proč? Protože v tvym životě se nic neděje.

Kdybych dala dohromady všechno, co se ti za život stalo, bude to jen několik měsíců.

Já žiju každé den naplno, 24 hodin. Chápeš?<sup>330</sup>

Tlustej, devatenáctiletý chlapec, na začátku hry podvedený a opuštěný přáteli, se přidá k partě místního Bonnie a Clyda – vykradačů chat Saši a Denise. Chce se jako oni cítit plnohodnotný a schopný udělat prakticky všechno. Stává se ale svědkem náhodné Sašiny smrti. Tlustej přísahá, že se pomstí. Hra kulminuje závěrečným výstřelem v obchodě s obnošeným šatstvem, kde se setkávají tři hlavní postavy – Tlustej, Filip a Anna Grigorjevna, matka co ztratila syna a tím pádem i možnost nést za někoho zodpovědnost. Dosud byli hrdinové v textu představeni izolovaně, ve formě třech samostatných vyprávěcích linií, které se mezi sebou střídaly metodou filmového střihu. Filip a Anna Grigorjevna vkládají Tlustému

---

330 Michail Durněnkov, „Na odpis“, s. 14-15.

do rukou zbraň, přidrží ho každý z jedné strany a vyzývají k tomu, aby zmáčkl spoušť. Stávají se tak spolupachateli. Výstřel by každému z nich pomohl změnit život, vnesl by do něho pocit vytoužené odpovědnosti. Durněnkov ale své hrdiny zbavil možnosti protest uskutečnit. Těsně před Tlustého výstřelem v textu předepisuje tmu a dlouhou pauzu. Poté, co se opět rozsvítí, objevuje se, jak je uvedeno ve scénických poznámkách, na jevišti pouze Filip s producentem a z následujícího dialogu je jasné, že šlo o vizualizaci Filipem navrženého scénáře. Producent jej racionálně odsoudí se slovy, že k podobným situacím v reálném životě nedochází.

„Producent: Nebudeme přece lhát sami sobě. Takové syžety neexistují. Člověk se už rodí jako schopný nebo neschopný... například k vraždě. [...] Všechno ostatní je pitomost. Opice se nemůže stát člověkem. A už vůbec nemá smysl mluvit o tom, jestli se člověk může stát lepším. S takovou variantou nelze vůbec počítat.“<sup>331</sup>

Před zásadní volbu postavil Durněnkov své hrdiny i ve hře *Легкие люди* (Lehcí lidé, 2007). Lehkost je zde metaforou bezcitnosti, amorálnosti, osvobození od jakýchkoli morálních pravidel a povinností. Hrdinové (Ivan, Jegor a Tat'ána) se každý z jiného důvodu snaží popřít vlastní svědomí a to prostřednictvím pohodlné životní filozofie o „lehkosti bytí“. Podobnou filozofii vyznávají i hrdinové Vyrypajevova *Kyslíku*, kteří pocit lehkosti přisuzují celé první postsovětké generaci. Durněnkov v podstatě tuto tezi potvrzuje v textu níže citovaného Jegorova úvodního monologu.

„Jegor: Jsem lehkej člověk, zdá se mi, že naberu vzduch do plic a můžu uletět. Dřív lehkost brali jako nemorální. Museli jste se skrejvat, sedět doma v kuchyni, pít s přáteli a budit dojem, že je vám těžko. Vypadali jsme jako starý lidi, který si vzájemně vyprávěj úplný nesmysly. Pak se něco nezachytitelného ve vzduchu změnilo. [...] Je to jako klub, členství, který je pro každého dostupný.“<sup>332</sup>

Být lehkým, znamená pro hrdiny být přesvědčený o tom, že cokoli se člověku v životě nepodařilo, může jednoduše ze své biografie „vyříznout“ neboli zapomenout. Hlavním ideologem takzvaného „klubu lehkých lidí“ je Max, tvrdí, že ve světě neexistují pravidla, jež

---

331 Michail Durněnkov, „Na odpis“, s. 41.

332 Michail Durněnkov. „Lehcí lidé“, s. 1.

by se nedala změnit či modifikovat. Hlavním cílem je pro něho permanentní pocit lehkosti svobodné existence, která je zbavena mučivého svědomí. Hovoří o virové infekci, jež se nazývá „tíha“ zodpovědnosti, které nesmí člověk za žádnou cenu podlehnout. Výchozí situací hry *Lehcí lidé* je tragická událost, k níž dojde na Ivanově pracovišti. Během svého prvního pracovního dne v novém zaměstnání se totiž Ivan stane viníkem/svědkiem smrti člověka. Místo, aby dělníka, na kterého se řítí část konstrukce v poslední minutě před havárií upozornil, pokládá si v osudné minutě otázku, zda-li ke katastrofě dojde, či ne. „Uvolní se to lano, nebo ne?“<sup>333</sup> I přesto, že je v závodě událost uzavřena jako nešťastná náhoda, Ivan se logicky začne obviňovat. Propadne depresím, strachu z otevřeného prostoru a sociofobii. Celý měsíc neopustí byt. Jeho noví známí, Max a Jegor, který se k Ivanovi a Taťáně na nějaký čas přistěhuje, uzavřou sázku: jestli se Maxovi nepodaří Ivana vyléčit, bude muset „klub lehkých lidí“ rozpustit. Maxova terapie je úspěšná, Ivan nakonec dochází k přesvědčení, že všechno, co se stalo, bylo předem dáno osudem a člověk nemusí za nic, co se kolem něho děje, nést odpovědnost.

Spolu s Ivanovým traumatem se ve hře odvíjí druhý paralelní příběh – příběh Jegora, který ze své podstaty popírá univerzální teorii o „lehké existenci.“ Jegor se po dvanácti letech vrací k Taťáně, aby vyřešil mučivé dilema, zda-li byl otcem jejich nenarozeného dítěte, nebo mu Taťána byla nevěrná a tím pádem nenese za jeho smrt žádnou vinu.

„Jegor: Víš, na co jsem myslel? Jestli jsi mi nebyla nevěrná... Víš, co se stalo? Táňo, stala se strašná věc. Co když jsme... tenhle potrat... Co když to bylo to samé dítě, které očekávají, které očekávají už dva tisíce let a my... my ho jednou pro vždy zabili, Spasitel nepřišel na svět... A nikdy nikomu neodpustí. A proč taky? Od té doby, co jsem přijel, o tom přemýšlím. Možná je to hloupost... říkám si, proč jsou všude kolem tak lehcí? Proč jsou všichni jakoby... jakoby si něco vyřezali z hlavy? Ty, Max, ten tvůj neurastenik, vůbec všichni. Možná proto, že se tohle dítě nenarodilo?“<sup>334</sup>

Každý z hrdinů hry *Lehcí lidé* si v sobě nese vlastní vinu, Taťána s Jegorem – vinu za smrt nenarozeného dítěte, Ivan – vinu za smrt neznámého člověka. I přestože, jim Durněnkov nabízí zdánlivý lék – zapomnění realizované skrze „klub lehkých lidí“, jeho hrdinové zůstávají plni pochybností. Což potvrzuje především výše citovaný Jegorův závěrečný

---

333 Michail Durněnkov. „Lehcí lidé“, s. 15.

334 Michail Durněnkov, „Lehcí lidé“, s. 46-47.

monolog. Autor se ale přeci jen rozhodl pro optimističtější konec, respektive v posledních několika větách vedlejšího textu poskytuje prostor pro další možné variace na dané téma.

*„Z nebe začne padat sníh, v němž se postupně ztrácí siluety ležících lidí, a to do té chvíle, dokud nezůstane jen rovný bílý povrch, na němž je opět možné malovat, jako na čistě bílém listě papíru.“*<sup>335</sup>

Do skupiny her, v nichž hrdina stojí před zásadní existenciální volbou, je možné zařadit také autorova dramata *Заповедник* (Chráněné území, 2009) a *(Самый) легкий способ бросить курить* (/Nej/jednodušší způsob jak přestat kouřit, 2010). Do roku 2010 nepodnítila Durněnkova k dramatické tvorbě žádná instituce. Většina jeho her byla přesto inscenována, i když převážně na scénách orientujících se na „nové drama“. Úspěch zaznamenalo jeho dokumentární drama se silně autobiografickými prvky *Синалы зámeчник* v divadle Teatr.doc. Hru *Na odpis* zrežíroval Marat Gacalov v Centru dramatiky a režie, posléze byla uvedena i v Helsinském městském divadle (Helsingin Kaupunginteatteri, 2010). Inscenace Andreje Mogučeva *Изотов* (Izotov) podle Durněnkovovy hry *Chráněné území* v petrohradském Alexandrinském divadle byla dokonce nominovaná ve čtyřech kategoriích na nejvyšší ruskou divadelní cenu Zlatá maska. Dvě z nominací nakonec proměnila.

### 7.3. Adaptace filmových a literárních předloh

Na rozdíl od Ivana Vyrypajeva, který začal v druhé dekádě nového tisíciletí psát hry na objednávku, se Michail Durněnkov pustil do adaptací původních filmových či literárních předloh, jež psal na zakázku různých objednavatelů (divadel). Pro Moskevské dramatické divadlo K. S. Stanislavského (Московский драматический театр им. К. С. Станиславского) napsal hru *He верю* (Nevěřím, 2011), vycházející ze Stanislavského celoživotního díla *Муж život v umění*. V tomto případě sice nejde o remake, nicméně autor byl při jeho tvorbě svázán tématem a především Stanislavského vlastním dílem. Ve hře *Nevěřím* vystupují dva Konstantinové, které od sebe dělí víc jak sto let – Konstantin Alexejev budoucí Stanislavský a Durněnkovův současník, jmenovec autora *Муж život v umění*, který se také zabývá divadlem. Současný Konstantin se snaží dokázat skeptické rodině, že divadlo nemusí být jen zábava, jako doposud v jeho ochotnickém spolku v podmoskevské Ljubimovce a proto začne inscenovat hru o Stanislavském.

---

<sup>335</sup> Michail Durněnkov, „Lehcí lidé“, s. 47.

17. ledna 2013 měla na malé scéně Moskevského uměleckého divadla premiéru Durněnkovova montáž nazvaná *Вне системы* (Mimo systém, 2012), sestavená z různých dokumentárních materiálů – dopisů, vzpomínek, služebních zápisů či deníkových záznamů K. S. Stanislavského a jeho blízkých přátel a spolupracovníků. Text si u autora objednalo divadlo k uctění památky (150 let od narození) svého zakladatele. Inscenaci režíroval Kirill Serebrennikov, který Durněnkovovi následně nabídl spolupráci na své domovské scéně Gogolova centra (Гоголь-центр). Spíš než samotná textová montáž, zaujalo obsazení inscenace *Mimo systém*. Serebrennikov do rolí výrazných osobností ruské umělecké avantgardy totiž obsadil špičky současného ruského divadla, včetně vedoucích osobností „nového dramatu“. Do role divadelního vizionáře Edwarda Gordona Craiga obsadil anglického režiséra Declana Donnellana, často hostujícího v Rusku, Stanislavského souputníka, spoluzakladatele divadla Němiroviče-Dančenka ztvárnil Michail Ugarov, operní režisér Dmitrij Čerňakov hrál Vsevoloda Mejercholda, Vladimir Sorokin A. P. Čechova a samotného K. S. Stanislavského v závěru v nápovědní butce nynější umělecký šéf a ředitel Moskevského uměleckého divadla Oleg Tabakov.

Autor se k práci nad textovou montáží a především k Stanislavskému vyjádřil v rozhovoru pro *Divadelní noviny*: „Nechtěl jsem jej pochopit, ale pocítit. Jeho poselství není zřetelné, dogmatické. Sám jej psal po řadu let za různých okolností. Pokaždé vnímal věci odlišně. A každým rokem jeho systém získával nové rysy. Není Buddhou, který usnul pod stromem a dosáhl věčného osvětlení. Každou inscenací, novou prací se jeho mínění a myšlenky proměňovaly. Jeho systém není mrtvým formátem, ale živým organismem.“<sup>336</sup>

Durněnkova spolupráce s Moskevským uměleckým divadlem A. P. Čechova pokračovala následující rok inscenací *Закон* (Zákon, 2013), autorovou adaptací povídky scénáristů Alexeje Samorjadova a Petra Lucika *Сказка о том, что мы можем, а чего нет* (Pohádka o tom, co můžeme a co ne). V témže roce se také podílel v Divadle národů (Театр Наций) na současné adaptaci (nová redakce původního textu) Strindbergova dramatu *Slečna Julie*,<sup>337</sup> kde se sešel s německým režisérem Thomasem Ostermeierem. V roce 2014 upravil pro Gogolovo centrum původní Viscontioho scénář z šedesátých let *Rocco a jeho bratři*. Adaptaci pod názvem *Bratři* inscenoval Alexeje Mizgireva, byla vysoce hodnocena kritikou a

---

336 Michail Durněnkov. „Vezmete-li peníze od státu, nemůžete proti němu hrát!“ *Divadelní noviny*. 2013, roč. 22, č. 8, s. 12.

337 Inscenace se představila také v Česku v rámci Mezinárodního festivalu Divadlo v Plzni v roce 2013.

nominována ve třech kategoriích na cenu Zlatá maska.

## 7.4. Obraz války

V zatím posledních dvou Durněnkovových hrách se výrazně odráží změny vnitřní a zahraniční politiky Ruské federace. Ukrajinská a následná krymská krize vyústily v ruskou anexi černomořského poloostrova, řadu mezinárodních sankcí a stále probíhající separatistické boje na východní Ukrajině. Téma války a s ním spojený národně – osvobozenecský boj je pochopitelně trvalou součástí domácí propagandy, nicméně po roce 2013 respektive hlavně po roce 2014 (anexe Krymu) tato rétorika ještě posílila. V ruské společnosti se zdvihla vlna patriotismu. Georgijevské stuhy, tradiční ruský symbol vojenské cti, spojovaný především s hrdinstvím vojsk Rudé armády v období druhé světové války, se objevují už i na obalech spotřebního zboží. 1. července 2014 zároveň vstoupil v platnost cenzorský zákon, zakazující mimo jiné používání vulgarismů, zobrazování násilí a přímých sexuálních scén na jevišti. Pokud autor počítá s inscenováním svého textu na jevišti, musí se vyvarovat mimo jiné použití nenormativní lexiky.

Jelikož Michail Durněnkov napsal obě hry na zakázku, tedy s jasnou vizí uvedení na jevišti, musel s tímto omezením počítat. Do obou děl se zároveň silně promítá společensky diskutované téma války. Explicitně je vyjádřeno především ve hře *Сны о войне* (Sny o válce, 2014), kterou autor napsal na objednávku Divadla na Tagance. Hru zde inscenoval Jurij Muravickij pod názvem *День Победы* (Den vítězství), premiéra připadla na symbolické datum 9. května tedy Den vítězství (osvobození) - den ukončení druhé světové války. Hra chce prověřit vztah současných Rusů k minulosti země, k mýtickým symbolům, k nimž patří i nejdůležitější státní svátek - Den vítězství. Pětatřicátník Semen, televizní redaktor, souhlasí s účastí v projektu zážitkové agentury, jež získala objednávku na organizaci svátku Dne vítězství na jednom z hlavních náměstí Moskvy. V rámci tohoto příběhu Durněnkov ukazuje, jak se proměnil v průběhu nejnovější historie pohled na druhou světovou válku a květnové osvobození.

„Boss: Vzpomínám si na svoje dětství. Nemůžu říct, že bych měl nějak zvlášť mimořádné dětství. Byla to taková doba, kdy měli všichni stejné dětství. I já měl takové zelené sešity jako všichni. Pamatujete se na ně? Dvanáct stran? A na zadní straně tohohle sešitu byla písnička.

Naše veliká píseň! Pokaždé, když jsem ji slyšel, měl jsem na krajíčku. Štípalo mi z toho v očích. Byl jsem hrdý na svou zemi, měl jsem pocit, jakoby to vítězství bylo mým vítězstvím! [...]

Pak jsem vyrostl, doba se změnila a všichni kolem začali říkat, že to byla strašná, skutečně strašná válka. Jak v ní umíraly miliony lidí, umíraly a umíraly. Ze všech zemí. Jak naši vojáci odcházeli přímo do válečné vřavy, jeden prapor za druhým. Všichni se oháněli čísly ze statistik. Najednou se ukázalo, že je válka špína, bolest, hlad a ponížení. Každodenní znásilnění země a jejího národa. Přičemž násilník i oběť se pohybují oba na hranici smrti.<sup>338</sup>

Autor ve hře zvolil formu retrospektivního vyprávění. Nejdříve nás seznamuje s hlavní postavou, Semenem, který psychiatrovi popisuje svůj nevydařený pokus uspořádat oslavu Dne vítězství. Mluví o agenturních praktikách, zaměstnancích, kteří proměňují symbol vítězství v produkt.

„Boss: [...] je to nádherný pocit vítěze... Je to produkt. Ano, netýká se ani obětí, ani vítězství, ani historie, ani žádných reálných lidí. Takže to není nic ostudného. [...] Přinášíte lidem to, co chtějí získat – hrdost na naše úspěchy, lásku k vlasti, pocit ctnosti a hrdost na to, že jsou Rusové.“<sup>339</sup>

Vypráví mu o příteli Gríšovi, který je k Semenově práci značně kritický. Obviňuje ho a jemu podobné ze lži, jíž manipulují veřejností. „Jsem z toho všeho, co děláte, unavenej. Z toho každodenního nepřetržitýho svinstva, které se děje v mé zemi, které vtloukáte do hlav jejím obyvatelům, z toho, čemu oni věří, protože nemají na výběr.“<sup>340</sup> Těmito replikami pochopitelně Durněnkov naráží na současnou ruskou společnost ovládanou zmanipulovanými médii. Možná i to byl důvod k vystoupení senátora Olega Pantělejeva v horní komoře parlamentu, kde obvinil Divadlo na Tagance v souvislosti s chystanou premiérou inscenace *Den vítězství* z nedostatku patriotismu a zpochybňování základní občanské povinnosti: obrany země. K žádnému postihu nakonec nedošlo a premiéra proběhla ve stanoveném termínu.

---

338 Michail Durněnkov, „Sny o válce“, s. 7-8.

339 Michail Durněnkov, „Sny o válce“, s. 8.

340 Michail Durněnkov, „Sny o válce“, s. 28.

Obraz války se objevuje i ve hře *Ozero* (Jezero, 2015), kterou autor napsal na objednávku Gogolova centra. V tomto případě není válka jednoznačně tematizovaná. Několik známých, na první pohled úspěšných třicátníků, si přijíždí odpočinout o víkendu na chatu u jezera. Čas tráví společenskými hrami a nucenou konverzací. Z tohoto hlediska se Durněnkov obrací spíš k tradicím her A. P. Čechova či Maxima Gorkého. Nicméně prostřednictvím flashbacků autor nahlíží na postavy ze zcela jiné perspektivy. Ukazuje jejich individuální traumata, lži, kterými zastírají pravou podstatu věci, misantropii, utajované nevěry i hledání smyslu vlastního života. Právě v těchto textových pasážích se odráží současná krize Evropy a hrozba nové války. Přímý střet s následky válečné fronty sice prožil jen lékař Anton. Vzpomíná na setkání s vojenským zběhem, kterého nedokázal odvrátit od sebevraždy.

„Anton: No dobře. O nic nejde. Nikoho jsi nezabil.

Vojáček: Chci domů.

Anton: Jak ti to mám říct... Možná už to nevyjde. Hej, hej, hej, co chceš dělat?

Vojáček: Já chci domů.

Anton: Chápu, chceš domů, k čemu ti je tahle zbraň? Doma ji nepotřebuješ, chlapče, k čemu ti tohle všechno je? Dej pryč tu hlaveň, tohle nemusíš, nemusíš to dělat. Ty jsi hodnej, zdравej kluk, to oni jsou špatný, nemaj domov, nechtěj se nikam vrátit, ale ty jsi hodnej a zdравej, máš domov, máš rodinu, máš mámu, dej pryč tu hlaveň, tohle nemusíš, vrátíš se domů, něco odsedíš a pak se vrátíš domů, to, co mám v rukou, není důležitý, důležitý je, že tam na tebe všichni budou čekat a všechno nakonec dopadne...

Vojáček: Já chci domů.

*Zastřelí se.*<sup>341</sup>

Válka je v textu především zprostředkovaná pocitem blížící se apokalypsy. Nina, jediná z postav, kterou netrápí minulost, v úvodu spekuluje nad tím, kde by se nechtěla ocitnout v okamžiku katastrofy. O apokalypse mluví i autistický Nikolaj.

„Nikolaj: Můj známý to vysvětluje takhle. Říká, že svět se řítí do apokalypsy, život se nenápadně začíná zrychlovat. I proud času jakoby se zrychloval. Čas běží rychleji, hodiny ubíhají rychleji a lidé se taky snaží rychleji žít. To, co jsi stihl včera, už dneska nestiháš,

---

341 Michail Durněnkov, „Jezero“, s. 12-13.



všechny tvý plány se hrouťí a ty běžíš, běžíš, ale je to k ničemu, nestíháš. [...]“<sup>342</sup>

Motivem katastrofy se Durněnkov vrací k rané tvorbě, k hrám *Odčítání země* a *Kulturní vrstva*. Teatroložka Maja Mamaladze v této souvislosti hovořila o obrazu kulturní katastrofy jako metafory postsovětské doby, nicméně katastrofický rozpad vztahů, sociálních, historických a kulturních vazeb představený ve hře *Jezero* lze vztáhnout na celou současnou evropskou společnost. Jezero, jako místo děje představuje především symbol. Voda z jezera může zaplavit okolí, zapříčinit potopu světa jako boží zásah proti lidské zkaženosti. Autorovy postavy proto hledají nového spasitele. O spasiteli jako o nikdy nenarozeném dítěti hovořil už Jegor ve hře *Lehcí lidé*. V *Jezeru* se za něho prohlašuje Nikolaj. Mluví o sobě jako o novodobém Noemovi. Když se jezero skutečně rozvodní a zaplaví všechno kolem, jak je uvedeno v závěrečné scénické poznámce, nezůstane na světě už skoro nic vyjma dvou nahých těl – Niny a Nikolaje, vznášejících se na hladině. Hru *Lehcí lidé* autor zakončil optimistickou vizí – scénou pokrytou sněhem, která připomíná čistě bílý nepopsaný list papíru. Vyjadřuje tak jistou naději v nový začátek. Ve hře *Jezero* s takovou eventualitou nepočítá, Nikolaj a Nina se nemohou zachránit. Na posledním nezaplaveném kousku země se objevuje misantropický Viktor, který postupně oběma podřeže kapesním nožem hrdlo. Autor prostřednictvím textu vyjadřuje znepokojení nad současným vývojem Evropy, z něhož nevidí uspokojivé východisko.

Autorská strategie Michaila Durněnkova, obdobně jako Ivana Vyrypajeva a Olji Muchiny, prošla výraznou změnou. Tvůrčí psaní, kterému se začal věnovat v Toljatti, nejprve vycházelo z jeho osobní potřeby. Působil v okruhu spřízněných začínajících dramatiků, významnou motivací mohl být mentor Vadim Levanov a v neposlední řadě i bratr Vjačeslav. První moskevská léta, znamenala autorské osamostatnění, Durněnkov se přimknul k názorově blízkým umělcům okolo divadla Teatr.doc a hnutí „nového dramatu“. Do širšího povědomí se dostal především díky zahraničnímu uznání. Teprve v této chvíli, tedy po roce 2010, začal Durněnkov, jako již etablovaný dramatik, spolupracovat s repertoárovými divadly. Adaptoval pro ně na zakázku původní literární či filmové předlohy. V tomto mezidobí zcela přerušil vlastní autorskou činnost, vrátil se k ní až v posledních několika letech, ovšem jako dramatik píšící na objednávku. Na rozdíl od Vyrypajeva se ale nesnaží své texty tematicky a formálně přibližovat západoevropskému mainstreamu. Naopak se vrací k motivům raných prací –

---

342 Michail Durněnkov, „Jezero“, s. 17.

kulturní katastrofy, rozpadu sociálních a historických vazeb, morální odpovědnosti a existenciálních otázkám, které ale nyní neztotožňuje výhradně s ruským prostorem jako dřív, ale celou Evropou.

## 8. JAROSLAVA PULINVIČ

### 8.1. Teenager jako věčný outsider v sociálním dramatu

V posledních letech se objevila celá řada dramatiček. Kromě zmíněné Olji Muchiny jsou to Jelena Isajeva (1966), Xenie Dragunská (1966), z mladší generace Julia Tupikina (1978), Irina Vaskovská a především Jaroslava Pulinovič,<sup>343</sup> která ve velmi útlém věku dosáhla mezinárodního věhlasu. Ženy - dramatičky se začaly výrazně prosazovat v profesi dříve považované zejména za mužskou doménu. Tento obecně „globální“ trend odráží jako kulturní paradigma současný genderový diskurz, o němž hovořila ve své typologii „nového dramatu“ Olga Žurčeva.

Prostřednictvím her Jaroslavy Pulinovič se do ruského současného dramatu navrácí dříve protežovaná tendence kriticky akcentovat sociální poměry, což je případ Gogolova *Revizora*, děl Alexandra Nikolajeviče Ostrovského, ale i dalších realistů. Sociální poměry stály v centru děl tzv. „socialistického realismu,“ i když v závazném spojení se sociálním optimismem a později mravoukou. V šedesátých letech v období chruščevovského „tání“ začal pronikat do sovětského divadla společně s vírou v morální sílu umění i neorealismus. Poslední rozmach tendence dramatu kriticky zdůraznit sociální poměry nastal v období SSSR za „brežněvovské stagnace“. Byl motivován veřejným prohlášením KSSS, která od umělců požadovala, aby se ve svých dílech výlučně zaměřovali na téma národního hospodářství a výroby. Perestrojka a následující rozpad SSSR zapříčinily nezájem o kritické zobrazení sociálních poměrů. Nicméně ty ani v devadesátých letech z dramatiky zcela nezmizely. Divadlo Současník uvádělo po celou poslední dekádu 20. století sociální dramata Nikolaje Koljady a Alexandra Galina. Jak píšou Vladimir Zabalujev a Alexej Zenzinov ve své stati *Nové drama: ruský kontext*: „Koljada ve svých pracech sleduje osud „malého ruského člověka,“ který se cítí ve velkém světě zcela osamělý, nikdy ale neztrácí svoji nasmělou naději na lásku, ne v tomhle, ale na onom světě.“<sup>344</sup> Nehledě na fakt, že od nulových let píše

---

343 Jaroslava Alexandrovna Pulinovič se narodila v roce 1987 v Omsku do novinářské rodiny. S rodinou se často stěhovala z místa na místo, nějakou dobu žila u své babičky a dalších příbuzných. V roce 2009 ukončila Státní divadelní institut v Jekatěrinburgu, kde studovala pod vedením Nikolaje Koljady. Pulinovič zatím napsala dvacet her, několik filmových scénářů a seriálů, kromě dramatu se věnuje i próze. Její texty jsou uváděny v Británii, USA, Polsku, Estonsku, Ukrajině a ve více než čtyřiceti divadlech Ruska. Je držitelkou mnoha ocenění jako například: Hlas generace, Nová hra v rámci hlavní národní ceny Zlatá maska a další. Žije v Jekatěrinburgu.

344 Vladimir Zabalujev - Alexej Zenzinov. „Novaja drama: rossijskij kontekst.“ *Sovremennaja dramaturgija*, 2003, č. 3, s. 164.

Koljada pouze melodramata,<sup>345</sup> i když s použitím vulgarismů, jeho dřívější tvorba a především žánr sociálního dramatu ovlivnila většinu jeho žáků. Autoři „uralské školy“ popisují svět jako temné, smysl postrádající a beznadějně místo. Larisa Sergejevna Kislova z Ťumeňské státní univerzity tvrdí: „Autentické hrdiny z her uralských dramatiků spojuje touha po samo identifikaci, hledání styčných bodů s okolním světem a pokus překonat svůj absolutní antagonismus. Přání dokázat vlastní způsobilost jakýmikoli prostředky a jasná krize identity je nakonec vede k dramatickému střetu s realitou.“<sup>346</sup>

Takový je Sigarevův Maxim ve hře *Plastelína*. Na rozdíl od svého učitele Nikolaje Koljady, který dodržuje tradiční dramatickou formu, se touto hrou Sigarev posunul k postmoderní dekompozici, nicméně konflikt jeho hrdiny se světem zůstává neměnný jako u Koljady. Maxim nemá rodiče, vychovává ho babička. Střetává se s učitelkou literatury a dalšími dospělými, kteří ho obviňují z krádeže a jiných přestupků. Nakonec Maxim umírá rukama násilníků. V *Plastelíně* ale nejde o tragického hrdinu, který by se obětoval motivován vyššími ideály. Maxim není antickou postavou, i když výchozí situace pronásledovaného hrdiny, očividně odsouzeného k utrpení a ke smrti, by k této interpretaci mohla svádět. Chlapec je hluboce nešťastný, trápí jej krutost okolních lidí, ale sám není lepší a ani jím být nechce.

Hrdinové Jaroslavy Pulinovič vstupují do neřešitelného konfliktu se společností, kterou vnímají jako nesvobodnou a nespravedlivou. Jsou tak věčnými outsidersy. Před realitou unikají do „jiných světů“, většinou snu. Opouští je pouze za předpokladu, že si uvědomí hloubku své krize.

První autorčina hra, po několika dětských pokusech,<sup>347</sup> *Карнавал заветных желаний* (Karneval tajných přání, 2005) byla zařazena odbornou porotou do užšího výběru festivalu Evrazija v roce 2005. Pulinovič v ní pracuje s motivem osamělého teenagera, který se chce vyrvat ze světa, ve kterém není šťastný a ze kterého nevidí východisko. Devatenáctiletý

---

345 Ilmira Bolotjan. „Pravo pisat' grubo. Effekt prisutstvija Koljady.“ *Nezavisimaja gazeta*. 2007, č. 20, s. 8.

346 Larisa Sergejevna Kislova. „Motiv vozvraščenija v dramaturgii Anny Bogačevoj i Jaroslavy Pulinovič“ In *Sovremennaja dramaturgija (Konec XX – načalo XXI vv.) V kontekste teatralnych tradicij i novacij. Material Vserossijskoj naučno - praktičeskoj konferencii, Nvosibirskij gosudarstvennyj teatralnyj institut, 4-6. oktjabrja 2011 g.* Novosibirsk: Novosibirskij gosudarstvennyj teatralnyj institut, 2011, s. 100.

347Své první literární pokusy popsala Pulinovič v rozhovoru pro časopis *Nevskij teatral* v roce 2016. (Vize zde: Světlana Mazurova. „Jaroslava Pulinovič. Nikogda ne znaješ, kakaja tvoja pjesa vystrelit.“ *Nevskij teatral*, 2016, č. 5, s. 28. Dostupné: <http://lensov-theatre.spb.ru/prensa/yaroslava-pulinovich-nikogda-ne-znaesh-kakaya-tvoya-pesa-vystrelit/>.)

chlapec Ilja je celý život upoután na invalidní křeslo. Handicap nevyvažuje ani permanentní péče jeho starostlivé matky. V prvním obraze leží bezvládně na lůžku a veškerý komfort péče s výčitkami odmítá. Za svoje postižení viní matku i celý svět.

„Ilja: [...] Bylo by lepší, kdybys mě nikdy neporodila, slyšíš? Bylo by to lepší, pro tebe i pro mě. Já vím, že se trápíš. Je mi jasný, že už tě napadla myšlenka, že by bylo lepší, kdybych umřel. [...]

Matka: Budeš spát, synku?

Ilja: Jo, budu spát! Jestli to chceš. Co jinýho mi ještě na světě zbývá? Budu spát a snít. Ve snu budu běhat, skákat, chodit po ulicích, seznamovat se s krásnými děvčaty. Ve snu jsem vždycky šťastný, což nemůžu říct o realitě...“<sup>348</sup>

Ke změně v jeho chování dochází ve chvíli, když se u jeho postele objeví dvě zvláštní bytosti – Sir Richard a děvčátko Zosja, zástupci výboru pro splnění přání Ministerstva světové harmonie a přinesou volnou vstupenku na údajný karneval tajných přání. Ilja se přes veškeré pochybnosti o svém duševním zdraví, vydává hledat zábavní park, kde se podle slov dvou návštěvníků o půlnoci roztočí kolo štěstí. Dostává se do světa „za zrcadlem,“ kde ožívají divadelní loutky, zvířata mluví lidskou řečí a nabývají lidských vlastností.

„Kocour: Moje známá... vrána, no jo, vrána, prosím nesměj se mi... Je to potupné se přiznat k přátelství s vránou... Jenomže kde má kocour, navíc domácí, v téhle době najít nějakého přítele?“<sup>349</sup>

Lžou, podvádí, uplatňují právo slnějšího – příhoda s krysami, jsou bezohlední a pyšní, i když jim někdo zachrání život – loutka japonské princezny, jíž Ilja domaluje oči, uši a ústa. Dokáží ale také držet slovo jako loutka klauna nebo jako vrána pomoci příteli v nouzi. Klaun, který byl ochotný se vzdát své vstupenku ve prospěch Ilji, pokud zachrání život jeho snoubence, loutce japonské princezny, dostal slibu, přitom je sám chromý. Ilja poprvé v životě dospívá k přesvědčení, že svět nestojí pouze na jeho handicapu, proto klaunovi vstupenku vrací.

---

348 Jaroslava Pulinovič, „Karneval tajných přání“, s. 2.

349 Jaroslava Pulinovič. „Karneval tajných přání“, s. 8.

„Ilja: Počkej...

*Dohoní klauna.*

Ilja: Na, když budeš mít štěstí, budeš mít zdravé nohy (*Podává klaunovi volnou vstupenku.*)  
Jak bys mohl takhle chromý podnikat? Všechno má být poctivé, každý má mít jen jednu šanci. Kdybych já měl dvě, byl by to podvod...  
*Otáčí se, rychle projíždí kolem budovy divadla, odbočuje za roh.*<sup>350</sup>

Pulinovič ale většinou nepíše hry se šťastným koncem. Svě postavy zanechává osamělé či v zajetí iluzí. Iljův los skutečně vyhraje, když ale přijíždí na invalidním křesle ke kolu štěstí, vytrhne mu jej z ruky chlapec, který si přeje mít jízdní kolo jako ostatní kluci v ulici. Po neúspěšném putování se Ilja objevuje znovu doma v posteli, kde se odehrává závěrečná poněkud groteskní situace. Přichází si pro něho generál Lebeděv s rozkazem nastoupit povinnou vojenskou službu. Ilja na jeho důrazný rozkaz vstává a coby zdravý, aniž by tomu rozuměl, si začne chystat věci k odjezdu. Iluze v tomto případě nabývá hrůznější podobu než realita.

Klíčovým motivem hry *Я не вернусь* (Já se nevrátím, 2008),<sup>351</sup> kterou Pulinovič napsala za autorské spoluúčasti režiséra a filmového scénáristy Olega Gaze, je „zpětné znovuzrození“ hlavní hrdinky Aňi Morozovové. Ta se kvůli nespravedlivému obvinění z přechovávání návykových látek skrývá před policií. Ocitá se na příjmu ochranné výchovy mládeže, odkud ji chtějí poslat do dětského domova, kde vyrostla. „Aňa: Ne, Natalie Ivanovno, já se k vám už nikdy nevrátím.“<sup>352</sup> Potom co Aňa ukončila studium, snažila se uniknout před minulostí v dětském domově, ta ale jakoby ji neustále pronásledovala. Na příjmu se setkává s agresivní, nedůvěřivou dívkou Kristýnou, v níž nachází svoji mladší kopii.

„Kristýna: Dřív jsem mohla létat. Měla jsem takový křidélka, skládací, navlékla jsem si je a celou dobu mohla létat. Mohla jsem uletět i z dětského domova. Chtěla jsem uletět k babičce. Ale představ si, když jsem k ní chtěla uletět, přišla za mnou do

---

350 Jaroslava Pulinovič, „Karneval tajných přání“, s. 14.

351 Hra se stala s drobnými odchylkami v syžetu předlohou filmového zpracování. Stejnomený snímek v režii Estonce Ilmara Raaga byl natočen v roce 2014 v rusko-estonsko-finsko-běloruské koprodukcí. V Česku byl představen v rámci Febiofestu v roce 2015.

352 Jaroslava Pulinovič, „Já se nevrátím“, s. 3.

pokoje smradlavá vychovatelka, křídla mi vzala a rozbila je.“<sup>353</sup>

Útěk ve hře nabývá několika významů. Hrdinka se po celou dobu snaží utéct před minulostí, nechce být dívkou z dětského domova, ale pocit sociální jinakosti ji nakonec vždy dostihne. Útěk ke Kristýnině babičce se tak pro ni stává útekem od dávné minulosti. Nešťastné dětství v ústavu ji traumatizuje mnohem víc než hrozba vězení. Původně spontánní útěk z přijímacího zařízení se díky starosti o nezletilou Kristýnu mění v dívčinu záchrannou misi.

„Aňa: [...] Nikdo ji nechce pustit k babičce, babičce je pětasedmdesát, podle zákona je příliš stará na to, aby vychovávala vnučku, chápeš? Babička žije ve Vladivostoku, sem přijet nemůže. Co má Kristýna dělat? [...] Když nepustíš malou holku k jedinému příbuznému, kterého na světě má, i když je starý, to je snad správný?“<sup>354</sup>

Aňe se nepodaří Kristýně pomoci, ta během cesty tragicky umírá pod koly nákladního auta, když honí malé štěně. Svoji smrtí symbolicky přenechává Aňe svoji neprožitou budoucnost. „Aňa Morozová už se nevrátí do předchozího života. Osud ji dal cizí jméno a ještě jednu šanci na to najít klid a harmonii, dům, rodinu, svobodu.“<sup>355</sup> Kristýnina smrt Aňe umožní začít nový život. Vydává se za Kristýnu a prostřednictvím toho vlastně zažívá „znovuzrození.“ Její předchozí život ji přestává zajímat, představuje pouze jakousi přidanou hodnotu – kriminální zkušenost, románek s ženatým profesorem, práce na univerzitě, disertace, zůstávají jen ve vzpomínkách.

Filoložka Larisa Sergejevna Kislova nachází ve své stati *Motiv návratu v dramatice Anny Bogačevové a Jaroslavy Pulinovič* paralelu mezi hrdinkami hry *Já se nevrátím* a Thelmou a Louisou ze stejnojmenného filmu Ridleyho Scotta. Aňa s Kristýnou opakují putování Thelmy a Louisy, ale v opačném směru – ve směru k domovu. „Svoboda, kterou poprvé v životě okusily Ridleyho hrdinky, zůstává u Pulinovič v minulosti. Rutinní život s Kristýninou babičkou žijící prakticky na kraji světa se pro ně pohybuje na hranici snu. Pouť je má přivést do bezpečného úkrytu, zachránit od policejní anarchie a od drsného zacházení v dětském domově. Jestli je pro Thelmu a Louisu poslední víkend v životě strávený na cestě nejšťastnějším a zároveň tragickým, představuje pro Aňu pouť autostopem a starost o Kristýnu možná první skutečnou životní zkoušku. Aňa se proměňuje z dvaceti pěti leté doktorky

---

353 Jaroslava Pulinovič, „Já se nevrátím“, s. 26.

354 Jaroslava Pulinovič, „Já se nevrátím“, s. 21.

355 Jaroslava Pulinovič, „Já se nevrátím“, s. 39.

filologie, která přednáší na univerzitě, zpět ve čtrnáctiletého sirotka, a v tu chvíli začíná dospívat. Veškerá vášně k ženatému muži a všechno, co kvůli němu obětovala, se najednou jeví jako bláhové a dětské počínání.<sup>356</sup>

Ve hře *Já se nevrátím* autorka rozvíjí motivy z předchozí hry *Karneval tajných přání*. Teenager, který se cítí sociálně vyloučený či znevýhodněný, sní o lepším, spravedlivějším světě. Sen jeho jednání výrazně determinuje. Ilja sní o plnohodnotném životě bez invalidního vozíku, ostatně právě pokus splnit si tajné přání a zúčastnit se karnevalu, během něhož bude z kola štěstěny vytaženo několik losů a jejím majitelům bude splněno tajné přání, rozvíjí syžet hry. Aňa chce zapomenout, sní o životě daleko od dětského domova, známých, přátel daleko od minulosti. Svoji představu nakonec realizuje, i když za cenu tragické smrti druhé hrdinky Kristýny.

Podobná je výchozí situace šestnáctileté Nataši, sirotka z dětského domova, který touží po lásce a blízkosti zpřízněného člověka. Monodrama *Natašin sen* (Наташина мечта, 2008),<sup>357</sup> díky kterému vešla Pulinovič do širšího povědomí, bylo uvedeno v mnoha ruských i zahraničních divadlech. K výrazným inscenacím patří především ty na moskevské scéně Centra dramatiky a režie v roce 2011 a o rok později v Divadle Na Tagance. V této inscenaci spojil režisér Jurij Ardašev *Natašin sen* s dalším autorčiným monodramatem *Vyhrála jsem* (Победила я, 2009),<sup>358</sup> které napsala jako jeho pokračování.<sup>359</sup>

Hlavní hrdinka Nataša Baniková z dětského domova má tragický osud – její matka byla prostitutka, kterou nakonec zabil vlastní pasák. Děvčeti zbyly jen matčiny fotografie.

„Kdyby pasák Vadka neubil moji mámu k smrti, taky bych ji nevopustila. Měla jsem krásnou mamku. Chodila namalovaná a zářila až voči přecházely. Když jsem jí jako dítě lezla po kolenou, vždycky říkala: ‚Rozmažeš mi makeup.‘ A já vždycky říkala: ‚Dáš mi svoji rtěnku,

---

356 Larisa Sergejevna Kislova. „Motiv vozvraščeniija v dramaturgii Anny Bogačevoj i Jaroslavy Pulinovič“ In *Sovremennaja dramaturgija (Konec XX–načalo XXI vv.) V kontekste teatralnych tradicij i novacij. Material Vserossijskoj naučno-praktičeskoj konferencii, Nvosibirskij gosudarstvennyj teatralnyj institut, 4-6. oktjabrja 2011 g.* Novosibirsk: Novosibirskij gosudarstvennyj teatralnyj institut, 2011, s. 103.

357 Jaroslava Pulinovič. „Natašin sen“. Hra v mém překladu jako soubor her pod názvem „Natašiny sny“ je v elektronické podobě dostupná v agentuře *Aura-Pont*.

358 Jaroslava Pulinovič. „Vyhrála jsem“. Hra v mém překladu jako soubor her pod názvem „Natašiny sny“ je v elektronické podobě dostupná v agentuře *Aura-Pont*.

359 Hru *Vyhrála jsem* napsala Pulinovič na přání režiséra Dmitrije Jegorova, který ji společně s *Natašiny smem* uvedl v rámci jedné inscenace v saratovském Divadle mladého diváka (Театр Юного Зрителя).



až vyrostu.' A vona řikala: ‚Dám...‘ Slíbila mi, že mi dá všechno, rtěnku a svůj kabát. Jenomže po její smrti Vadka všechny věci někam vodvez. Přijel autem a všechno naložil. Proto mně nic nezůstalo. Nejradši bych ho za to zabila, kreténa. Zabili ho ale i beze mě, asi tři roky na to.“<sup>360</sup>

Dívka vyprovokovaná svou kamarádkou vyskočí ze třetího patra. V nemocnici, kde ji hospitalizují, se zamiluje do novináře Valéry, který se o ní chystá napsat do černé kroniky. Vypráví mu o sobě a nalézá u něho poprvé v životě pochopení, projektuje do něho svůj sen, lásku. Valéra ji ale vnímá jako sirotka, s nímž soucítí. Nataša se bouří proti svému osudu - nepotřebného a nikým nemilovaného člověka. Staví se proti světu, kterému nerozumí. Jedná ale agresivně a nedospěle.

„Prostě jsem šla za holkama a řekla jim, že tu děvku musíme trochu postrašit. Dva dny jsme se potloukali kolem toho průjezdu. Moc dobře jsem si ji zapamatovala, i když byla tma. A pak... ‚Pocem, promluvíme si,‘ řekli jsme... A tam za garážema... Nechtěli jsme, aby to všechno takle dopadlo!!! Tahala jsem ji za vlasy a Světka ji poškrábala ksicht. To Gulka ji vzala podpatkem po hlavě. Nevěděla jsem, že to takle dopadne. [...] Prostě jsem Valeru milovala, chtěla jsem ho mít pro sebe, abychom se procházeli, pili čaj a pak by ke mně přistoupil a řek: ‚Natašo ty jsi ta nejskvělejší holka na světě, vem si mě za muže!‘ [...] Protože jí to ještě řeknou nejmíň desetkrát, couře jedný, když má na sobě takovej vohoz, ale mně? [...] Copak vy nemáte sny? Copak je fér ničit člověku sny? Když skutečně miluje, copak je to správný? Je to spravedlivý?“<sup>361</sup>

Tragédie příběhu spočívá v hrdinčině zaslepenosti a naivitě, s jakou k životu přistupuje. Láska v něm figuruje jako jistá forma iniciace do dospělosti, respektive vstup do světa bez jasných pravidel.

„Jaký měla právo se s nim líbat? Jakým právem mi ho ukradla? Kdo si myslí, že je! Von je můj, von byl můj, nikomu jsem ho dát nechtěla a vona si přijde... Děvka! Svině! Svině! Svině! Píča jedna! Nic jinýho nemá, nebo co? Má všechno, rodiče, domov, náušnice, kosmetiku, rtěnku, mobil, různý voblečení, kilogramy sušenek... Jaký měla právo sebrat něco

---

360 Jaroslava Pulinovič, „Natašiny sny“, s. 8.

361 Jaroslava Pulinovič, „Natašiny sny“, s. 9-10.

mně? Copak toho má málo? Já ho našla první, já první se do něho zamilovala!“<sup>362</sup>

V druhém monodramatu *Vyhrála jsem* vystupuje také dospívající děvče jménem Nataša. Na rozdíl od své jmenovkyně z *Natašina snu* ale žije s rodiči a má veškerou jejich pozornost. Nataša Věrníková, premiantka třídy navíc s mnoha mimoškolními zájmy, se stane tváří televizního pořadu pro teenagery. V televizním studiu se nešťastně zamiluje do místního zvukaře. Obdobně jako první Nataša sní naivně o velké osudové lásce. Sociální nespravedlnost, která motivovala Natašu Baníkovou k násilnému jednání, vede druhou Natašu k pragmatickému konstatování:

„Říkám si, ‚Je konec, vybral si ji...‘ Šla jsem do koupelny a pustila vodu... Dlouho – dlouho jsem koukala na otcovy žiletky, pak si říkám: ‚Pozitíí mám zkoušku z klavíru, zítra je moje v životě první živé vysílání a máma s tátou mně tohle nikdy neodpustí. To znamená žít dál, od toho je život, aby člověk trpěl...‘ Došla jsem do kuchyně, sama si nakapala valeriánky a šla spát...“<sup>363</sup>

Autorka vytvořila mezi oběma postavami monodramat výrazný vztah. Situace v nichž se ocitají, jsou vzájemně protikladné. První z dětského domova soupeří o lásku s dívkou, která má rodinu, druhá, zaopatřená, naopak s dívkou ze špatných sociálních poměrů navíc drogově závislou. Bez ohledu na okolnosti se ani jedna není schopna smířit se světem, v němž neexistují stejné možnosti pro všechny. Obě se tak řadí k již zmíněným postavám osamělých teenagerů jako věčných outsiderů. K souboru dvou monodramat autorka dopsala ještě epilog nazvaný *Dopis Dimovi Bilanovi*<sup>364</sup> (Письмо Диме Билану),<sup>365</sup> v němž píše fanynka Nataša dopis populárnímu popovému zpěvákovi. Epilog ironizuje téma, které Pulinovič rozvíjí v předchozích dvou částech. „Ahoj, můj drahý, milovaný Dimo Bilane. Už jsem ti tolikrát napsala, proč jsi mně ani jednou neodpověděl? Jasně, nevysvětluj, chápu, že není kdy.“<sup>366</sup>

Rané hry Jaroslavy Pulinovič nespojuje pouze typ náctiletého osamělého hrdiny, který protestuje proti světu, z něhož nenachází východisko, a žánr sociálního dramatu, ale také

---

362 Jaroslava Pulinovič, „Natašiny sny“, s. 9.

363 Tamtéž, str. 20.

364 Dima Bilan, ruský popový zpěvák. Reprezentoval Rusko na Velké ceně Eurovize v roce 2006 s písní Never Let You Go, tehdy skončil druhý. O dva roky později, se stal vítězem Velké ceny Eurovize 2008, s písní Believe.

365 Jaroslava Pulinovič. „Dopis Dimovi Bilanovi“. Hra v mém překladu jako soubor her pod názvem „Natašiny sny“ je v elektronické podobě dostupná v agentuře Aura-Pont.

366 Tamtéž, s. 20.

dobře vystavěné dramatické situace a jasně definované postavy s hlubokou psychologií. Svými texty se proto jednoznačně řadí mezi současné autory, kteří se navrátili ke klasickému dramatickému schématu.

## 8.2. Sbližování s repertoárovým divadlem, melodramatičnost

Dramatik většinou stárne se svými postavami, tvrdí teatrolog Pavel Rudněv ve své předmluvě k publikaci jedné z autorčiných her v časopise *Současná dramatika*. „V životě mladého autora je vždycky ta hranice, kdy je třeba skončit s popisování ontologické zkušenosti vlastního života (osobní zážitky dříve či později dojdou) a začít se zajímat o cizí životy, které mu jsou vzdáleny.“<sup>367</sup> Jaroslava Pulinovič tuto pomyslnou hranici překročila. V jejích textech napsaných po roce 2010 se až na výjimky objevují hrdinové středního a staršího věku. V hře *Бесконечный апрель* (Nekonečný duben, 2011) je to například devadesáti osmiletý Veňa nebo v zatím poslední hře *Земля Эльзы* (Elzina země, 2015) sedmdesáti šestiletá Elza, která chce začít nový život s o něco málo mladším Vasilijem. V novějších hrách se také rozšiřuje dramatický personál. S každou další hrou zároveň Pulinovič zvyšuje formální dokonalost textu, a to jak jeho výstavbu od expozice ke katastrofě, tak psychologické prokreslení postav.

Jak výstižně napsal v časopise *Искусство Кино* (Filmové umění) Michail Durněnkov: „Tyto hry jsou nejen příznivě nakloněny divadlům, ale nachází se přímo v jejich centru. Tam, kde po ucelených, dobře napsaných a psychologicky prokomponovaných rolích touží velcí zasloužilí herci po čtyřicítce. Hry vyhovují ruskému repertoárovému divadlu, v němž má neomezenou moc první herečka souboru a jak je zvykem žena uměleckého šéfa, která je už příliš stará na to, aby hrála Julii, ale příliš mladá na to, aby odešla do důchodu.“<sup>368</sup>

Autorka na svoji obranu uvádí: „Dramatik musí mít kromě geniálního textu i nepřekonatelnou touhu pracovat v systému repertoárového divadla. Vždyť umění psát je zalíbit se režisérovi a v neposledním případě i divákovi, což považuji za důležitý moment v dramatikově tvůrčím směřování...“<sup>369</sup>

---

367 Pavel Rudněv. „Sčet prošlomu“, *Sovremennaja dramaturgija*. 2013, č. 1, s. 2.

368 Viz Webový portál časopisu [online]. 2017 [cit. 20. 5. 2017] Dostupné z: <http://kinoart.ru/archive/2016/05/zemlya-elzy-pesa-v-dvukh-dejstviyakh>.

369 Světlana Mazurova. „Jaroslava Pulinovič. Nikogda ne znaješ, kakaja tvoja pjesavystrelit.“ *Nevskij Teatral*. 2016, č. 5, s. 28.

Dospělí hrdinové Jaroslavy Pulinovič, rodiče a prarodiče jejich teenagerů, stejně jako oni, neví jak žít, a bez ohledu na úspěchy, kterých dosáhli a zkušenosti dané věkem, jsou stále bezradní a osamělí. Na rozdíl od dospívajících se každý po svém adaptoval nebo jen přivykl „společenské džungli.“ Autorka je vystavuje životním zkouškám a často také konfrontuje s minulostí, která výrazně ovlivnila jejich neuspokojivou současnou existenci.

Historie, respektive poslední století ruských dějin, se odráží ve hře *Nekonečný duben*. Hra dodržuje jednotu místa, nikoli však času, sledujeme dění v jednom leningradském později petrohradském bytě během posledního staletí, tedy v jeho jednotlivých dekádách, a to vždy v dubnu. Život čtyř generací se odehrává ve vzpomínkách téměř stoletého Veni, který umírá na rakovinu a jehož smrt očekává dcera Ljuba, jelikož se chystá zpeněžit jeho byt. Smrtí blízkého člověka rozvíjí autorka syžet hry *Сомнамбулизм* (Somnambulismus, 2013). Rodinná tragédie (smrt ženy Renaty) vede ovdovělého Slávu k odhalení dávné manželčiny nevěry a ke zjištění, že není biologickým otcem patnáctiletého Maxima, kterého vychovává. Sláva chce nyní nevlastního syna opustit. Nicméně totožnost pravého otce není jedinou skutečností, která vypluje na povrch. Sláva se totiž již několik let za zády své manželky schází s jinou ženou.

„Sláva: Musím ti něco říct, Maxi. Nejsi můj syn. Tak a je to. Říkal jsem si, že zešílím, jestli ti to řeknu. Ale šlo to hladce. Rozhodl jsem se ti to říct, Maxi, protože už nechci lhát. Nechal jsem si udělat genetickou expertizu. Vzal jsem tvůj vlas z polštáře. Jako zloděj. Odešel jsi z pokoje a já ho zatím pinzetou nabral do obálky. Nejsi můj syn. Tvoje matka mi byla nevěrná, ale nezlobím se na ni. Byl jsem jí taky nevěrný. Hrozně jsem se provinil. Chtěl jsem si vzít jinou ženu. Zahýbal jsem s ní tvé matce čtyři roky. Tvá matka mně lhala a já jí taky.“<sup>370</sup>

Název hry *Somnambulismus* má být metaforou stavu společnosti, v níž hrdinové žijí. Světa, kde si každý nasazuje masku přetvářky, kde jeden druhému lže. Stav námesíčnosti, nepřítomnosti vědomí, se v takovém světě stává běžnou normou. Slávův kolega Dima ho přesvědčuje, aby napsal článek o dívce, která už pět let trpí ojedinelou nemocí, somnambulismem. Sláva se mu snaží vysvětlit, že nejde o žádný neobvyklý jev, že postižení somnambulismem jsou všichni, včetně něho. V monologu, který pronáší u manželčina hrobu, vyjadřuje skepsi nad fungováním světa.

---

370 Jaroslava Pulinovič, „Somnambulismus“, s. 15-16.

„Sláva: [...] Jsme zbytečný, podvedený lidi. Já jsem podvedenej. Podvedli mě, chápeš? Podvedli. V dětství mi slibovali brusle. A podvedli mě. Slibovali, že když se budu dobře učit, stanu se vedoucím. A zase mě podvedli. Tvrdili, že mám žít v souladu s odkazem Iljiče a sami se jím neřídili. V devadesátých slibovali demokracii. A podvedli mě. Nakoupil jsem akcie MMM. A podvedli mě. Slibovali, že už brzy vynaleznou věčný život. A nevynalezli ho. Slibovali rovné cesty a světový mír... Slibovali dobrou medicínu, která všechny zachrání. Slibovali vymýtit terorismus. A podvedli, podvedli, podvedli nás. Prezident mě podvedl, žena mě podvedla, syn mě podvádí, noviny lžou... Já sám lžu. Já jsem lež a svět okolo mě taky.“<sup>371</sup>

Sláva nakonec nalézá jediné východisko – smrt. V posledním devátém obraze, v absolutní tmě, jak udává autorka ve scénické poznámce, se ozývají dva hlasy Slávův a Renatin, kteří si vzájemně odpouští. Hlas mrtvé ženy mu radí, kudy se vydat z tohoto světa – jako somnambul přímo přes střechnu.

Mnoha inscenací v reperotárových divadlech po celém Rusku se dočkala hra o dvou dějstvích *Žanna. Pak bude nový den* (Жанна. Дальше будет новый день 2013).<sup>372</sup> Ruská kritika ocenila zejména inscenaci nedávného absolventa GITISu Ijli Rotenberga, kterou nastudoval ani ne rok po dokončení hry v Divadle národů. Hlavní roli Žanny ztvárnila věhlasná filmová herečka Ingeborga Dapkunajtě. Úspěšná padesátnice Žanna se v devadesátých letech díky změně systému vypracovala z nemajetné dívky na váženou Business Lady. Už pět let žije s o generaci mladším mužem Andrejem, zaměstnaným v její firmě a pochopitelně požívajícím veškeré výhody, které přináší vztah se starší dobře situovanou ženou. Andrej se ale za jejími zády už nějaký čas schází s mladou naivní studentkou Kát'ou, s níž nyní čeká dítě. Rozhodne se Žannu opustit. Právě tato výchozí situace hry vyvolá řetězec reakcí, které Žannu vystaví totální osamělosti. Všechny postavy, s nimiž je konfrontována, svým jednáním tuto osamělost jen stále více konkretizují. Postarší pseudoromantický podnikatel Vitalij v intimní chvíli bez ustání vypráví o tříleté dceři. Kolegyně Olga a Vika, lichotící své chlebedárkyni, sledují pouze osobní zájmy a za zády se Žanně vysmívají. Kluk z eskortu, jemuž Žanna nepatříčně vypráví o svém osudu, přišel také jen pro peníze. A nakonec i zakomplexovaný Andrej, který se k Žanně vrací bez prostředků s Kát'ou a čerstvě

---

371 Jaroslava Pulinovič, „Somnambulismus“, s. 28.

372 Jaroslava Pulinovič. „Žanna. Pak bude nový den“ Hra v mém překladu je v elektronické podobě dostupná v agentuře Aura-Pont.

narozeným synem a žádá ji o finanční pomoc.

Hra vykazuje výrazné sklony k melodramatičnosti. Dialogy mají dojemný mnohdy až sentimentální obsah. Sem patří téměř všechny promluvy podnikatele Vitalije, který se dojíká nad svou tříletou dcerou Varjuškou.

„Vitalij: [...] „Vyroste“, říkám si, „Beze mě. Starší taky vyrostli, nikdy jsem nebyl doma, zašival jsem se v práci. Tahle taky vyroste“, říkám si. Vždyť ji neopouštím. Budeme jen žít odděleně. A to najednou Varjušenka v postýlce tak potinchonku vzdychla. Tak dětsky. A já pochopil, že už nebude žádná láska ani holka z oddělení pro styk s veřejností. Bude jenom ona – Varjušenka, moje dcerka. Protože nikoho bližšího v životě nemám. Protože její jedinej vzdech se pro mě stal najednou dražší než cokoli na světě. Nebudeš mi věřit, tehdy jsem se poprvý rozbřečel. Naposledy jsem brečel v šesti letech, když mi pod kola spadl nověj míč. Ale to se nepočítá.“<sup>373</sup>

Na mnoha místech text sklouzává k patosu často na úkor psychologické pravděpodobnosti, především v promluvách hlavní postavy Žanny. Ve velkých monolozích, v nichž vypráví o své minulosti devadesátých letech, o neúspěšných vztazích s muži, o otci, který ji v dětství opustil a zejména i v osobním vyznání čerstvě narozenému dítěti bývalého milence.

„Žanna: [...] Hlavní je žít, Dmitriji, bez ohledu na cokoli. Jít s hrdě vztyčenou hlavou a za každých okolností se vzchopit. A jestli už na to nezbývá sil – musíš si vymýšlet pohádky. Když se povede dobrá, můžeš s ní vydržet dlouho. Možná se s ní nerozejdeš do konce života. A když je špatná – budeš trpět. Mně vyšla špatná. Celej život jsem všem dokazovala, že jsem lepší, silnější, jen já, sama samotinká, jemu, pak jemu, pak jinýmu. Už se mi nechce nic dokazovat. Nic a nikomu. Chci jen někoho milovat. Můžu aspoň tebe? [...]“<sup>374</sup>

Postavy jsou ve hře nápadně černobílé. Svět dobře reprezentuje devatenáctiletá Káťa, plachá dívka z provincie, jejíž povaha ostře kontrastuje s vypočítavou a bezcharakterní Žannou. Autorka opatřila hru dvěma konci. V první redakci ctí žánr melodramatu, dobro vítězí nad zlem.

---

373 Jaroslava Pulinovič, „Žanna“, s. 11.

374 Jaroslava Pulinovič, „Žanna“, s. 30.

„Žanna: Nikam zítra v tom mrazu nepojedete. Nepustím vás.

Andrej: A.

Žanna: Ale.

Andrej: No dobře... počkej Žanno, ale co bude pak?

Žanna: Pak bude nový den.

*Žanna přistoupí k Andrejovi, upravuje dítěti čepeček. Žanna a Andrej stojí se sklopenýma očima.*<sup>375</sup>

V druhé redakci Pulinovič připojila k citovanému dialogu několik Žanniných replik, z nichž vyplývá, že se hlavní postava nezměnila. Telefonuje svému známému a radí se s ním o tom, jak zbavit člověka rodičovských práv.

Nenaplněnými sny o kariéře velké zpěvačky trpí Nastěnka v textu *Хор Харона* (Chór Charóna, 2014), který je navíc volnou parafrází Williamsovy hry *Tramvaj do stanice Touha*. Zde autorka nezapřela svého učitele Nikolaje Koljadu, také v několika jeho hrách jako například *Murlin Murlo* (Мурлин Мурло, 1989)<sup>376</sup> a *Polonéza Ogiňského* (Полонез Огинского, 1993)<sup>377</sup> se nachází aluze na Williamsovy a Čechovovy hry.

Svůj nevydařený sen o sólové pěvecké kariéře kompenzuje Nastěnka manipulací a vydíráním svého okolí, ženatého milence Kosti a především starší sestry Aňušky, které tvrdí, že má poměr s jejím mužem. I v případě tohoto textu lze hovořit o melodramu s jasně polarizovanými postavami, vypočítavou, egoistickou Nastěnkou a dobrosrdečnou velkorysou Aňuškou. Aňuška, neschopná čelit nátlaku vrtošivé sestry, již obětovala celý život, nakonec páchá sebevraždu skokem z balkonu. V závěrečném snovém obraze pohřbu se snaží Nastěnka zazpívat na rozloučenou sólovou píseň. Nakonec je zcela přehlušena sborem.

---

375 Jaroslava Pulinovič, „Žanna“, s. 30.

376 Nikolaj Koljada. „Murlin Murlo“. Český překlad Hany Drozdové–Nejezchlebové je v elektronické podobě dostupný v agentuře Aura-Pont.

377 Nikolaj Koljada. „Polonéza Ogiňského“. Český překlad Gabriely Palyové je v elektronické podobě dostupný v agentuře Aura-Pont.

„Nastěnka: [...] Odejďte! Co tu děláte? To je moje píseň. To já ji zpívám. To je má odměna!!! Vy jste chór. Já musím zpívat sama. Odejďte. Kšá! Vy tu nejste potřeba. Jděte pryč!!!

*Chór se směje pod fousy, zatímco obklopuje Nastěnku a zpívá. Nastěnka začíná opět zpívat svoji píseň, ze všech sil se snaží překřičet chór, ten ji bere mezi sebe, až se Nastěnka stane jeho neviditelnou a neslyšnou součástí.*<sup>378</sup>

Zatím poslední autorčina hra z roku 2015 se jmenuje *Elzina země*. Hlavní hrdinka, ruská Němka Elza Blumentrost, žila do svých sedmdesáti šesti let v citově odcizeném vztahu. Krátce po smrti manžela se poprvé v životě zamiluje do bývalého učitele zeměpisu Vasilije, který celý život učil své žáky o mořích a cizích zemích, které ovšem nikdy neviděl.

„Elza: Když jsem žila v dětském domově, čekala jsem na mámu a věřila, že pak už bude všechno mnohem lepší. Pak jsme žily s mámou, já byla školačka a věděla jsem, že brzy se už všechno změní. A pak, když jsem si vzala Pěťu a porodila Olgu, přestala jsem věřit. Došlo mi, že se nic nezlepší. Život je jako přiděl v dětské domově. Dali ti misku se zapraženou polévkou a ty jíš. Když ji nechceš, jiná nebude.“<sup>379</sup>

Elza plánuje s Vasilijem navzdory své rodině i závistivým sousedkám svatbu a cestu kolem světa. Chce dokázat všem a všemu navzdory, že je možné začít nový život i v pokročilém věku. Vytoužená změna nakonec zůstává v rovině snu. Elzina dcera Olga z vlastního egoismu brání matce v odjezdu, rozčileného Vitalije postihne infarkt, na který v nemocnici umírá. V závěrečném obraze ovšem Vitalij přijíždí za Elzou na motorce a vyzývá ji, aby spolu odjeli do Paříže. Autorka zvolila snový konec, který se v jejích hrách neobjevuje poprvé. Obdobný závěr mají dramata *Karneval tajných přání*, *Somnambulismus* nebo *Chór Charóna*.

Motivy snu a lásky procházejí celou dosavadní autorčinou tvorbou. Pulinovič představuje lásku v různých podobách, často i v krajních, pokřivenou, zakázanou, nepodmíněnou, mateřskou, či idealizovanou. Hrdinové touží po milostném citu, málokdy však s úspěchem. Přes tíži motivů, s nimiž pracuje, dokáže přesto vdechnout textu lehkost a nadhled. Umně kombinuje vážnější polohu s humorem, v mnoha případech i ironií. Z hlediska

---

378 Jaroslava Pulinovič. „Chór Charóna“, str. 46-47.

379 Jaroslava Pulinovič, „Elzina země“, s. 11.



svého věku stojí na počátku „kariéry“, přesto už teď je možné si všimnout změny, která se v její tvorbě odehrála. Oproti raným hrám, v nichž vystupují náctiletí teenageři, tedy postavy věkem autorce blízké, v posledních letech její hrdinové zestárli o dvě generace. Z žánru sociálního dramatu se autorka obdobně jako její bývalý pedagog Nikolaj Koljada přesunula k melodramatu, který na ruských scénách tradičně převažuje a můžeme jej tedy v ruském kontextu chápat jako mainstream. Na rozdíl od Ivana Vyrypajeva, který se otevřeně hlásí k buržoaznímu divadlu, Pulinovič jakékoli spekulace o tom, že by snad vědomě psala „pro trh“ odmítá.

„Někdy mě obviňují z toho, že si vybírám témata, která někomu připadají banální. Tvrdí, že píšu melodramata. Naposledy se to stalo na Festivalu mladé dramatiky Ljubimovka. Během závěrečného hodnocení se objevovala tvrzení, že jsem hru napsala kvůli penězům, zvolila vědomý kompromis. Obviňují mě z pokrytectví? Možná jsou moje hry zbytečně sentimentální, ale jinak psát neumím. Možná je to má smůla, mám špatný vkus, ale píšu tak, jak přemýšlím, vidím a cítím,“<sup>380</sup> uvedla v rozhovoru pro časopis *Nevskij Teatral* v roce 2016.

Na základě snesených argumentů je možné se přesto domnívat, že se Jaroslava Pulinovič svým psaním pro divadlo, i když nevědomě, výrazně přibližuje k mainstreamu. Svědčí o tom její poslední sentimentální melodramata, jejichž inscenace se staly ve velkých ruských městech ale i v provincii kasovními trháky.

---

380 Světlana Mazurova. „Jaroslava Pulinovič. Nikogda ne znaješ, kakaja tvoja pjesavystrelit.“ *Nevskij Teatral*. 2016, č. 5, s. 28.

## 9. ZÁVĚR

Analýza děl čtyř zvolených autorů i kontext jejich vzniku měla potvrdit či vyvrátit hypotézu o sblížení ruského „nového dramatu“ s mainstreamem. Rozbor, který se zaměřil na více než třicet textů určených pro divadlo, ukázal, že u všech jmenovaných dramatiků došlo k výrazné změně autorské strategie. Olja Muchina se v posledním díle *Olympia*, které napsala po dlouhé autorské odmlce v roce 2012, navrácí, oproti dřívějšímu formálnímu experimentu, k tradičním dramatickým kategoriím. Hru napsala na objednávku repertoárového divadla na téma stanovené objednavatelem. Psát na zakázku ještě neznamená zařadit se mezi mainstreamové dramatiky. Mnohem významnější je v této věci forma a obsah díla. V *Olympii* Muchina poprvé v životě, s výjimkou textu *Letí*, který původně psala jako filmový scénář, použila tradiční dramatickou strukturu, i když ve všech dalších textech ji zásadně porušuje. Formální experiment by našel jistě větší odezvu v klubovém prostředí než na „oficiální“ scéně, navíc když zvážíme ruskou tradici repertoárového divadla, které se nikdy definitivně nerozešlo se Stanislavkého psychologickým realismem. Syžet *Olympie* je také autorčiným kompromisem. Zadané téma rozpracovala přesně podle dobového vkusu a společenských požadavků na nostalgii po zaniklém SSSR.

Hry, které napsal Ivan Vyrypajev po roce 2011 na objednávku většinou německých divadelních domů, mají hned několik společných rysů: jména postav znějí nerusky, zápletky her se točí kolem byznysu, sexu, partnerských vztahů a politiky, čímž se stále zdatněji přibližují k tematickému západoevropskému mainstreamu. Jeho dosud poslední hra *Interview S-FBP 4408* vznikla na objednávku soukromé firmy a její prezentace měla vyplnit povinnou kulturní vložku večera. Vyrypajev se nebrání označení buržoazní dramatik, dokonce jej sám používá.

Michail Durněnkov obdobně jako dva předchozí autoři prošel výraznou proměnou autorské strategie. Ze začátečníka bez divadelního vzdělání, který spolupracoval s bratrem Vjačeslavem v okruhu spřízněných, se proměnil v profesionálního, etablovaného dramatika, který se po roce 2010 zejména věnuje divadelním adaptacím původních literárních či filmových předloh, které píše na zakázku repertoárových divadel. V dramatické tvorbě posledních let se zatím neuchýlil ke kompromisu, naopak se často vrací k motivům rané tvorby. Ve vztahu ke zkoumanému mainstreamu jsou u Durněnkova podstatné především jeho adaptace. Divácky úspěšné filmy a čtenářské bestsellery převedené na jeviště počítají se

zájmem publika a předem naplňují jeho očekávání.

Poslední autorka Jaroslava Pulinovič v roce 2016 sama zaznamenala změnu, kterou „nové drama“ prošlo od svého vzniku. „Nové drama“ bylo určitý čas ztotožňováno s černuchou. Hrdina nultých let byl sice ve většině případů člověk z okraje společnosti jako třeba Maxim v *Plastelině* Vasilije Sigareva, která se stala symbolem etapy nové ruské dramatiky. Přesto bychom mezi autory našli takové jako Olja Muchina, jejíž *Táňa – Táňa* je navýsost poetickým textem. Devadesátá léta přecházela do nulových, měnila se společnost, málo kdo znal své místo v ní. Dnes je všechno jinak. I ti, kteří dříve psali 'extrémy' o teenagerech a nefunkčních rodinách, dnes píšou s větším kompromisem často i komerční hry. U mladých autorů už nenajdeme motiv sociálního dna. Současným hrdinou je zpravidla manažer středního věku a obyvatel velkého města,<sup>381</sup>

Přesně podle svých slov přestala psát Pulinovič s počátkem druhé dekády 21. století hry o teenagerech, které nahradila postavami středního a staršího věku. Opustila sociální drama a přesunula se k žánru melodramatu, který je možné na ruských scénách ztotožnit s mainstreamem. Osobně tuto nálepku odmítá stejně jako obvinění z kompromisu a tvoby pro peníze. Autorka je také nejmladší ze zkoumané čtveřice, možná se adaptovala na měnící se poměry, aniž by si tento fakt sama připustila.

Předpoklad o sblížení ruského „nového dramatu“ s mainstreamem se potvrdil, i když ze sneseného materiálu vyplývá, že každý ze čtyř autorů k tomu používá jiné prostředky. Zůstává otázkou, kdy došlo k této změně. Zda-li je možné určit přesnou dataci tohoto procesu, respektive odvodit ji nejen ze zrání a profesionalizace autorů, ale i ze společenského vývoje. Při komparaci veškerých časových údajů jsem zjistila, že zlomovým rokem v tvorbě všech čtyř autorů je 2010. Od tohoto data se začali všichni shodně, i když každý jinak, přibližovat k mainstreamu. Pokud budeme hledat širší souvislosti, zjistíme, že právě v roce 2010 vznikla vůbec první kampaň *Putin musí odejít*. Vyzněla sice do prázdna, nicméně to byl vůbec první veřejný projev odporu vůči tehdejšímu premiérovi a bývalému prezidentovi Vladimíru Putinovi. Jeho první a druhé funkční období prezidenta Ruské federace (2000-2008) nastartovalo ruskou ekonomiku a stabilizovalo režim.

---

381 Almaz Zagrutdinov. „Jaroslava Pulinovič: Novoj dramy net, est otdelnye avtory“, *Sobaka* 12. 6. 2015. Dostupné: <http://www.sobaka.ru/kzn/city/theatre/37434>, 13. 1. 2016.

Období nultých let označil Michail Durněnkov za nejúspěšnější epochu celé ruské historie, dokonce ji srovnal s obdobím ‚uvolnění‘ v šedesátých letech. ‚Myslím, že nulové roky, které nedávno skončily, byly nejúspěšnější v celé historii Ruska. A to po všech stránkách, co se týče ekonomické stability i svobody. Na tuhle dekádu ještě budeme vzpomínat jako na ‚epochu obrození.‘ V současné době ještě nemůžeme docenit její vliv. Byly to roky svobody. Mohli jsme mluvit i dělat, co jsme chtěli. Na rozdíl od devadesátých let, nám za to dobře platili. Připomíná mi to ‚uvolnění‘ v šedesátých letech, které trvalo jen několik let, a přitom mělo velmi silný vliv na literaturu, film i divadlo.‘<sup>382</sup>

V nultých letech se musel Putin zaměřit na ukončení války v Čečensku, hospodářské otázky země, boj proti některým oligarchům, ale také upevnit vlastní mocenské postavení. Kulturní politika zůstala stranou jeho zájmu, což zapříčinilo situaci, o níž hovoří Michail Durněnkov. Kampaň *Putin musí odejít* z roku 2010 a všechny následné opoziční aktivity, které pomyslně vyvrcholily v roce 2012 demonstracemi proti Putinově již třetí kandidatuře na post prezidenta vyvolaly reakci ve formě četných restrikcí, do kterých je možné započítat i dokument Základy státní kulturní politiky z roku 2014, který definuje cíle a principy nového konzervativního směřování kultury v Ruské federaci. Je možné se proto domnívat, že tyto společensko–politické události souvisí se zkoumaným problémem, přiblížení mnohdy ztotožnění dřívější subkultury s mainstreamem. Z původních nonkonformních uměleckých autorit se stávají konformní tvůrci odpovídající poptávce středního proudu. Jestli tomu tak skutečně je, ale bude možné zhodnotit až s určitým časovým odstupem. Zatím nabízím pouze možnou hypotézu, kterou bude třeba znovu prověřit a podrobit dalšímu zkoumání. Téma ruské ‚nové drama‘ od subkultury k mainstreamu zůstává nadále otevřené badatelským výzvám.

---

382 Viz Webový portál časopisu [online]. 2017 [cit. 27. 5. 2017] Dostupné: [http://www.kultpro.ru/item\\_367/](http://www.kultpro.ru/item_367/)

# BIBLIOGRAFIE

## Prameny

- Durněnkov, Michail. *Krasnaja čaška*. Elektronická verze. Osobní archiv autorky.
- \_\_\_\_\_ *Izotov*. Elektronická verze. Osobní archiv autorky.
- \_\_\_\_\_ *Chlam*. Elektronická verze. Osobní archiv autorky.
- \_\_\_\_\_ *Legkije ljudi*. Elektronická verze. Osobní archiv autorky.
- \_\_\_\_\_ *(Samyj) legkij sposob brosit' kurit'*. Elektronická verze. Osobní archiv autorky.
- \_\_\_\_\_ *Sny o vojne*. Elektronická verze. Osobní archiv autorky.
- \_\_\_\_\_ *Sinij slesar*. Elektronická verze. Osobní archiv autorky.
- \_\_\_\_\_ *Vne sistemy*. Elektronická verze. Osobní archiv autorky.
- \_\_\_\_\_ *Ozero*. Elektronická verze. Osobní archiv autorky.
- \_\_\_\_\_ *Zapovednik*. Elektronická verze. Osobní archiv autorky.
- \_\_\_\_\_ *108 minut istiny*. Elektronická verze. Osobní archiv autorky.
- Durněnkovovi, Vjačeslav a Michail. *Kulturnyj sloj: pjesy*. Eksmo. Moskva, 2005.
- Durněnkov, Vjačeslav. „Tři dějství ve čtyřech obrazech“. Elektronická verze. Překlad Lesia Tomčíková. Praha: Dilia.
- Gremina, Jelena. „Dva v tvém domě“. Přeložila Lenka Veselá. *Svět a divadlo*. 2012, roč. 23, č. 2, s. 124–167.
- \_\_\_\_\_ *Sachalinskaja žena*. Elektronická verze. Osobní archiv autorky.
- Griškovec, Jevgenij. *Jak jsem snědl psa; Současně*. Překlad Vlasta Smoláková. Praha: Divadelní ústav, 2002.
- \_\_\_\_\_ *Zima: vse pjesy*. Moskva: Eksmo, 2006.
- Jerofejev Venedikt. „Valpuržina noc aneb Komturovy kroky: (Tragédie o pěti dějstvích)“. Překlad Ivana Ryčlová. *Svět a divadlo*. 1991, roč. 2, č. 7, s. 65–114.
- Jurjev, Oleg. „Malý pogrom v nádražním bufetu“. Elektronická verze. Překlad Leoš Suchařípa. (momenálně nedostupná).
- Klavdijev, Jurij. „Půjdem, auto čeká“. Elektronická verze. Překlad Tereza Krčálová, Praha:

Aura-Pont.

\_\_\_\_\_ *Sobiratel pul' i drugie ordalii*, Moskva: Korovaknigi, 2006.

Koljada, Nikolaj. *Korobočka. Pjesy raznych let*. Ekaterinburg: Žurnal Ural, 2009.

\_\_\_\_\_ „Murlin Murlo“. Elektronická verze. Překlad Hana Drozdová–Nejezchlebová, Praha: Aura-Pont.

\_\_\_\_\_ „Polonéza Ogiňského“. Elektronická verze. Překlad Gabriela Palyová, Praha: Aura-Pont.

Kovalská, Jelena. *Ne vychodi iz komnaty. Novaja drama: pjesy i stati*. SPB [Sankt Petersburg]: Seans, Amfora, 2008.

Kuročkin, Maxim. *Imago i drugije pjesy, a takže Lunopat*. Moskva: Korovaknigi, 2005.

\_\_\_\_\_ *Kuchňja. Pjesy*. Moskva: Eksmo, 2005.

Landskrona. *Peterburskyje avtory konca tysjačiletija*. SPB: Seans, Amfora, 1996.

Maliti Fraňová, Eva - Štorková Maliti, Romana. *Ivan Vyrpajev. Hry*. Bratislava: Divadelný ústav, 2016.

Maliti Fraňová, Eva - Štorková Maliti, Romana (ed.). *Ruská dráma*. Bratislava: Divadelný ústav, 2008.

Muchina, Olja. „Ljubov Karlovny“. *Sovremennaja dramaturgija*. 1994, č. 1, s.103-126.

\_\_\_\_\_ „Olympia“. Elektronická verze. Překlad Marcela Magdová, Praha: Aura-Pont.

\_\_\_\_\_ „Tanja-Tanja: Pjesa“. *Dramaturg*. 1995, roč. 3, č. 5, s. 64-103.

\_\_\_\_\_ „Táňa, Táňa“. *Svět a divadlo*. 1996, roč. 7, č. 5, s. 169-195.

\_\_\_\_\_ *Yu*. Překlad Vlasta Smoláková. Praha: Divadelní ústav, 2000.

Palmeshofer, Ewald. „Hamlet je mrtev. Bez tíže“. Elektronická verze. Překlad Veronika Musilová-Kyrianová, Praha: Aura-Pont.

\_\_\_\_\_ „Bydlení pod sklem“. Elektronická verze. Překlad Jitka Jílková, Praha: Dilia.

Petruševskaja, Ludmila. *Sobranije sočinenij v pjati tomach. Tom III. Pjesy*. Moskva i Charkov: Folio i TKO AST, 1996.

Presňakovovi, Oleg a Vladimír. „Terorismus“. Elektronická verze. Překlad Tereza Krčálová, Praha: Aura-Pont.

\_\_\_\_\_ *The Best. Pjesy*. Moskva: Eksmo, 2005.

- Prjažko, Pavel. *Trusy*. Elektronická verze. Osobní archiv autorky.
- \_\_\_\_\_ *Žizň udalas*. Elektronická verze. Osobní archiv autorky.
- Pulinovič, Jaroslava. „Beskonečnyj aprel“. *Sovremennaja dramaturgija*. 2012, č. 1, s. 91-100.
- \_\_\_\_\_ *Karneval zavětnych želanij*. Elektronická verze. Osobní archiv autorky.
- \_\_\_\_\_ *Ja ně věrnus*. Elektronická verze. Osobní archiv autorky.
- \_\_\_\_\_ *Chor Charona*. Elektronická verze. Osobní archiv autorky.
- \_\_\_\_\_ „Natašin sen“. Elektronická verze. Překlad Marcela Magdová, Praha: Aura-Pont.
- \_\_\_\_\_ *Somnambulizm*. Elektronická verze. Osobní archiv autorky.
- \_\_\_\_\_ „Žanna. Pak bude nový den“. Elektronická verze. Překlad Marcela Magdová, Praha: Aura-Pont.
- Roščin, Michail. *Valentin a Valentina*. Překlad Vladimír Horáček. Praha: Dilia, 1972.
- Rudněv, Pavel. *Putin.doc. Devjať revoljucionnych pjes*. Tver: Kolonna Publications, 2005.
- Sigarev, Vasilij. „Plastelína“. Elektronická verze. Překlad Tereza Krčálová, Praha: Aura-Pont.
- Sorokin, Vladimír. „Dostojevskij-trip“. Elektronická verze. Překlad Jana Kleňhová. Praha: Dilia.
- \_\_\_\_\_ „Dostojevskij-trip“. Elektronická verze. Překlad Hana Drozdová. Praha: Aura-Pont.
- \_\_\_\_\_ „Svatební cesta“. Elektronická verze. Překlad Vlasta Smoláková, Praha: Dilia.
- Sinkina, Galina. „Zločiny vášně“. Elektronická verze. Překlad Tereza Krčálová, Praha: Dilia.
- Ugarov, Michail. *Oblom OFF: Pjesy*. Povest. Moskva: Eksmo, 2006.
- Velikanova, Antonina, Vyrypajev, Ivan. „Bytije No. 2.“ *Teatr*. 2004, č. 5, s. 8-31.
- Vychodilová, Zdeňka a kol. *Současné ruské drama*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2016.
- Vyrypajev, Ivan. „Bytí č. 2“. Elektronická verze. Překlad Kateřina Benešová. Praha: Dilia.
- \_\_\_\_\_ „Iluze“. Elektronická verze. Překlad Tereza Krčálová. Praha: Aura-Pont.
- \_\_\_\_\_ „Kislorod“. *13 textov, napisannyh osenju*. Moskva: Vremja, 2005.
- \_\_\_\_\_ „Kyslík“. *Svět a divadlo*. 2004, roč. 15, č. 3, s. 129-145.
- \_\_\_\_\_ „Letní vosy štípou už i v listopadu“. Elektronická verze. Překlad Tereza Krčálová. Praha: Aura-Pont.

\_\_\_\_\_ „Moje město“. Elektronická verze. Překlad Jakub Kostelník. Praha: Aura-Pont.

\_\_\_\_\_ „Nesnesitelně dlouhá objetí“. Elektronická verze. Překlad Tereza Krčálová. Praha: Aura-Pont.

\_\_\_\_\_ „Opilí“. Elektronická verze. Překlad Tereza Krčálová. Praha: Aura-Pont.

\_\_\_\_\_ „Valentinův den“. Elektronická verze. Překlad Marcela Magdová. Praha: Aura-Pont.

Žantovská, Ester. *Rozhovory s teroristy*. [antologie současného anglofonního politického dramatu]. Brno: Větrné mlýny, 2010.

## Literatura

Bachtin, Michail. *Problémy poetiky románu*. Přeložila Marta Baránková. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1973.

Bogdanova, Polina. *Logika Peremen. Anatolij Vasiljev: meždu prošlym i buduščim*. Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2007.

Bolotjan, Ilmira. „Žanrovye modifikacii novejšej russkoj dramy, opit tipologičeskovo opisanija“. In *Novejšaja drama rubeža XX-XXI vekov. Problema konflikta. Materialy naučnovo praktičeskovo seminaru 12.-13. aprelja 2008 goda v ramkach festivalja Novaja drama Toljatti 11.-15. aprelja 2008*, Samara: Samarskij universitet, 2009.

Brederová, Tatiana. *Súčasné ruské dokumentárne divadlo*. Bratislava: VŠMU, 2015.

Brockett, Oscar G. *Dějiny divadla*. Přeložil Milan Lukeš. Praha: Lidové noviny – Divadelní ústav, 1999.

Davydova, Marina. *Konec teatralnoj epochi*. Moskva: Zolotaja maska, 2005.

Demin, Genadij. *Russkij teatr načala XXI veka. Vremja vyživanija. Voprosy teatra*. Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2007.

Dobrovolná, Eva. *Dramatik Vasilij Sigarev v kontextu „nové dramatiky“*. Diplomová práce. Praha: Filozofická fakulta, Univerzita Karlova, 2007.

Dvořák, Libor – Moulis, Vladislav – Sládek, Zdeněk – Švankmajer, Milan – Veber, Václav. *Dějiny Ruska*. Praha: Nakladatelství Lidové noviny, 1995.

Freedman, John. *Moscow Performances I, II: The New Russian Theater 1991—1996*.



Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1998.

— — — — — „Piaty ruskí dramatici 21. storočia“. Přeložila Romana Maliti. *Ruská dráma*. Bratislava: Divadelný ústav, 2008, s. 7-18.

John Freedman (ed.). *Real and Phantom Pains: An Anthology of New Russian Drama*. Washington, DC: New Academia Publishing: LLC, 2014.

Glanc, Tomáš. *Souostroví Rusko. Ikony postsovětské kultury*. Praha: Revolver Revue, 2011.

Gremina, Elena. „Rano govorit' o tom, što my vošli v kakoj to mejnstrim“. *Buklet Praktika*. 2006, s. 33.

Gromova, Margarita Ivanovna. *Russkaja dramaturgija konca XX - načala XXI veka*. Moskva: Flinta - Nauka, 2009.

Habermas, Jürgen. *Budušče čelovečeskoj prirody*. Moskva: Ves mir, 2002.

Hronešová, Iva. *Komentovaný překlad divadelní hry Vasilije Sigareva Láska u splachovací nádrže*. Bakalářská práce. Olomouc: Filozofická fakulta, Univerzity Palackého, 2015.

Jakubova, Natalija. *Teatr. Epochi peremen v Polše, Vengrii i Rossii 1990-e – 2010-e gody*. Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2014.

Kislova, Larisa Sergejevna. „Motiv vozvraščenija v dramaturgii Anny Bogačevoj i Jaroslavy Pulinovič“ In *Sovremennaja dramaturgija (Konec XX – načalo XXI vv.) V kontekste teatralnych tradicij i novacij. Material Vserossijskoj naučno - praktičeskoj konferencii, Nvosibirskij gosudarstvennyj teatralnyj institut, 4-6. oktjabrja 2011 g.* Novosibirsk: Novosibirskij Gosudarstvennyj teatralnyj institut, 2011, s. 100.

Kostelník, Jakub. *Vývoj ruského dramatu na konci 20. a počátku 21. století*. Disertační práce. Brno: Masarykova univerzita, Filozofická fakulta. Katedra slavistiky, 2011.

Lavlinskij, Sergej P. - Bolotjan, Ilmira. „Karta sovremennoj ruskoj dramy. Opyt tipologii na materiale dramaturgiji dviženija Novaja drama“. In *Materialy Četvertoj gumanitarnoj konferencii (20–22 marta 2008)*. Moskva: Vestnik RGGU, 2008, s. 5.

Leman-Tis, Chans. *Postdramatičeskij teatr*. Přeložila Natalija Isajevová. Moskva: ABCdesign, 2013.

Lipovetsky, Mark – Beumers, Birgit. *Performing Violence. Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama*. Bristol - Chicago: Intellect, 2009.

Lipoveckij, Mark. *Paralogii. Transformacii (post)modernistskovo duskursa v ruskoj ulture*

- 1920-2000 godov, Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2008.
- Magdová, Marcela. „Od potřeby k experimentu: fenomén scénického čtení v Rusku“. In Jobertová, Daniela (ed.). *V hlavní roli text. Podoby a proměny scénického čtení*. Praha: Nakladatelství Akademie Múzických umění v Praze, 2014, s. 190-200.
- Malceva, Olga. *Jurij Ljubimov. Režisserskij metod*. Moskva: Rossijskij institut istorii iskusstv, 1999.
- Maliti, Romana. *Dramatička Oľa Muchina a nová ruská dráma*. Nitra: Univerzita Konštantína Filozofa v Nitre, 2013.
- Mamaladze, Maja. *Teatr katastrofičeskovo soznanija*. Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenije 2005.
- Mechtchanova, Alena. *Interpretace dramatu Berušky se vracejí na zem Vasilije Sigareva*. Bakalářská práce. Praha: Filozofická fakulta, Univerzity Karlovy, 2011.
- Nikčević, Sanja. *Nová európska dráma alebo veľký podvod*. Bratislava: Vydavateľstvo Jána Jankoviča, 2007.
- Pálušová, Martina. *A nesoudit znamená nedívat se... Současné ruské drama v českých překladech a divadelních inscenacích*. Olomouc: Univerzita Palackého, 2016.
- Rudněv, Pavel. „Nužno pridumat' što-to drugoe. Naprimer atomnye prikurivately.“ *Buklet Praktika*. 2006, s. 40.
- Ryčlová, Ivana. *Bílý tanec. Tragédie Valpuržina noc aneb Komtureovy kroky Venedikta Jerofejeva v kontextu ruské dramatiky postmoderního období*. Brno: Masarykova univerzita, 2001.
- Slezáková, Barbora. *Černý realismus v sociálně orientovaných hrách Plastelína a Černé mléko uralského dramatika Vasilije Sigareva*. Bakalářská práce. Olomouc: Filozofická fakulta, Univerzity Palackého, 2011.
- Smeljanskij, Anatolij. Oleg Jefremov: Teatralnyj portret*. Moskva: Sojuz teatralnych dějatělej RSFSR, 1987.
- \_\_\_\_\_ *Predlagajemye obstajatelstva: Iz žizni russkovo teatra vtoroj poloviny XX. věka*. Moskva: Artist. Režisser. Teatr, 1999.
- Vedral, Jan. *Horizont události. Dramaturgie řádu, postdramaturgie chaosu*. Praha-Bratislava: Pražská scéna, Ústav divadelnej a filmovej vedy SAV, 2015.

Vislova, Anna. *Russkij teatr na slome epoch. Rubež XX – XXI vekov*. Moskva, Universitetskaja kniga, 2009.

Volkov, Vadim. *Violent Entrepreneurs. The Use of Force in the Making of Russian Capitalism*. Ithaca. London: Cornell University Press, 2002.

Žurčeva, Olga. „Dramaturgičeskij konflikt v novejšej dramaturgii XX- XXI. vekov“. In Žurčeva, Olga (ed.). *Novejšaja drama rubeža XX–XXI vekov, problema avtora, receptivnyje strategii, slovar novejšej dramy, materialy naučno–praktičeskich seminarov: 26-27 aprelja 2009, 14-16 maja 2010*, Samara: Samarskij gosudarstvennyj universitet, 2011.

\_\_\_\_\_ „Receptivnyje strategii v novejšej dramaturgii.“ In Žurčeva, Olga (ed.). *Novejšaja drama rubeža XX. – XXI. Vekov. Problema avtora, receptivnyje strategii, slovar novejšej dramy. Materialy naučno – praktičeskich seminarov: 26.-27. aprelja 2009, 14.-16. maja 2010*, Samara: Samarskij gosudarstvennyj universitet, 2011, s. 54.

## Periodika

Bogdanova, Polina. „Bolšaja peremena“. *Sovremennaja dramaturgija*. 1999, č. 4, s. 163-165.

\_\_\_\_\_ „Devjanostye: predposylki novoj dramy“. *Sovremennaja dramaturgija*. 2016, č. 1, s. 206–212.

\_\_\_\_\_ „Novyj zritel' i novye ožidanija“. *Sovremennaja dramaturgija*. 2002, č. 3, s. 183-189.

\_\_\_\_\_ „Raz v mesjac publika chočet byt' razdražena“. *Sovremennaja dramaturgija*. 2002, č. 1, s. 178-180.

Bojakov, Eduard. „Dlja menja novaja drama svjazana s pravdoj“. *Sovremennaja dramaturgija*. 2006, č. 1, s. 175-178.

Bolotjan, Ilmira. „Dok i Dogma. Teorija i praktika.“ *Teatr*. 2015, roč. 15, č. 19. s. 130-137.

\_\_\_\_\_ „Ja ne prorok, ja obsluživaju temu.“ *Sovremennaja dramaturgija*. 2006, č. 3, s. 191-194.

\_\_\_\_\_ „Novaja drama. Sociokulturnyj aspekt.“ *Sovremennaja dramaturgija*. 2010, č. 1, s. 218-221.

\_\_\_\_\_ „Novaja drama: žizn' v tēkstach“. *Sovremennaja dramaturgija*. 2006, č. 1, s. 159-162.

- — — — — „Ivan Vyrypajev: Ja ne prorok, ja obsluživaju těmu...“. *Sovremennaja dramaturgija*. 2006, č. 3, s. 187-190.
- — — — — „Pravo pisat' grubo. Effekt prisutstvija Koljady“. *Nezavisimaja gazeta*. 2007, č. 20, s. 8.
- Brederová, Tatiana. „Na Boha není spolehnoutí“. *Divadelní noviny*. 2015, roč. 24, č. 15, s. 13.
- Černá, Martina. „Jakpak je dnes u nás v Rusku?“. *Svět a divadlo*. 2002, roč. 13, č. 5-6, s. 71-79.
- Černá, Martina – Jiřík, Jan. „Teplouši z východu – násilí ze severu.“ *Svět a divadlo*. 2002, roč. 13, č. 5-6, s. 68-70.
- Davydova, Marina. „Kak vzroslejet iskusstvo“. *Solta*. 30. 9. 2013.
- Dulenin, Oleg. „Podvalnaja mečta, ili teatr akterov“. *Sovremennaja dramaturgija*. 2002, č. 2, s. 162 –169.
- Gromova, Margarita Ivanovna. „Ljubimovka“. *Dramaturg*. 1993, roč. 2, č. 1, s. 12-14.
- Ignatok, Olga. „Soblazn slova“. *Sovremennaja dramaturgija*. 1998, č. 2, s. 170.
- Jelena Isajeva. „Pervyj mužčina. Ot avtora“. *Novyj mir*. 2003, č. 11, s. 14.
- Jefremov, Oleg. „My okazalis v istoričeskom luče“. *Kultura*. 26. 2. 1998.
- Kazancev, Alexej. „Ljubimovka“. *Dramaturg*. 1996, roč. 3, č. 1, s. 16-19.
- — — — — „Novoe prostranstvo“. *Dramaturg*. 1993, roč. 1, č. 1, s. 5-6.
- — — — — „Otdaju to, što polučil“. *Sovremennaja dramaturgija*. 2006, č. 2, s. 194-196.
- Král, Karel – Krčálová, Tereza. „Divadlo má probudit duši: Rozhovor s Ivanem Vyrypajevem“. *Svět a divadlo*. 2004, roč. 15, č. 6, s. 124-127.
- Krčálová, Tereza. „Analýza katastrofy“. *Svět a divadlo*. 2013, roč. 24, č. 6, s. 25-28.
- — — — — „Drama jako životní alternativa“ [online] ruskodnes 17. 12. 2007 [cit. 10. 2. 2017] Dostupné z: <http://www.ruskodnes.cz/clanek.php?id=695&tisk=1>.
- — — — — „Nová ruská dramatika. Zrod dramatu z ducha provincie“. *Svět a divadlo*. 2004, roč. 15, č. 3, s. 118-125.
- — — — — „Zkoumání občanské pozice“. *Svět a divadlo*. 2013, roč. 24, č. 2, s. 84-94.
- Lindovská, Naděžda. „Desať rokov po... (Správa o ruskom divadle)“. *Slovenské divadlo*. 1995, roč. 43, č. 3, s. 249-276.

Magdová, Marcela. „Ivan Vyrypajev: Nejsem reinkarnace Čechova“. *Divadelní noviny*. 2011, roč. 20, č. 17, s. 12.

\_\_\_\_\_ „Kirill Serebrennikov: Nikdo ještě v Rusku nerozkopal jámy s mrtvolami.“ *Divadelní noviny*. 2016, roč. 25, č. 14, s. 15.

\_\_\_\_\_ „Kvůli divadlu jsem nelegálně a bez mapy přešel Alpy.“ *Taneční zóna*. 2016, roč. 20, č. 3, s. 32–37.

\_\_\_\_\_ „Michail Durněnkov. Vezmete-li peníze od státu, nemůžete proti němu hrát!“ *Divadelní noviny*. 2013, roč. 22, č. 8, s. 12.

\_\_\_\_\_ „Nikolaj Chalezin. Politické divadlo neexistuje“. *Divadelní noviny*. 2016, roč. 25, č. 20, s. 13.

\_\_\_\_\_ „Nikolaj Koljada: V dramatu musí být bolest.“ *Divadelní noviny*. 2016, roč. 25, č. 5, s. 12.

\_\_\_\_\_ „Olja Muchina: Všechno jsem ztratila“. *Divadelní noviny*. 2015, roč. 24, č. 4, s. 12.

Mazurova, Světlana. „Jaroslava Pulinovič. Nikogda ne znaješ, kakaja tvoja pjesa vystrelit.“ *Nevskij teatral*. 2016, č. 5, s. 28.

Novikova, Světlana. „Vadim Levanov: Teatr vošel v moju krov, kak virus.“ *Sovremennaja dramaturgija*. 2011, č. 1, s. 199-202.

Petrušanskaja, Olja. „M. Ugarov. Nužno otryžat' žizn' takoj, kakaja ona jest'.“ *Sovremennaja dramaturgija*. 2005, č. 2, s. 184-187.

\_\_\_\_\_ „Pjat voprosov, četyre s polovinoj otveta“. *Sovremennaja dramaturgija*. 2005, č. 4, s. 2-5.

Potapov, Igor. „Ivan Vyrypajev: Ja ne chaču pokazat'sja sumasšedšim, no ja ždu epochu Vozroždenija.“ *Izvestija*. 4. 9. 2006.

Rachmanova, Taťana. „Žitijnaja motivnost' v Jule Ivana Vyrypajeva“. *Sovremennaja dramaturgija*. 2012, č. 1, s. 192-193.

Roščin, Michail. „Spěšitě dělat' žurnal“. *Dramaturg*. 1993, roč. 1, č. 1, s. 8.

Rudněv, Pavel. „Otkrytye ploščadki raskrepostili teatralnuju žizn'“. *Literaturnaja Rossija*. 2007, č. 11, s. 3.

\_\_\_\_\_ „Sčet prošlomu“, *Sovremennaja dramaturgija*. 2013, č. 1, s. 2.

- Smirnov, Ilja. „Sramaturgija“ *Nězavisimaja gazeta*. 13. 5. 2000.
- Strelcova, Jelena. „Vplyvaja v letu“. *Sovremennaja dramaturgija*. 1990, č. 2. s. 164-165.
- Timaševa, Marina. „Jevgenij Griškovec. Teatr samoe virtualnoe iskusstvo dlja strany.“ *Peterburgskij teatralnyj žurnal*. 9. 10. 2002.
- Vulf, Vladimír. „Teatr ili komercija“. *Teatr*. 1992, č. 1, s. 34.
- Vladimir Zabalujev. „Novaja drama: Rossijskij kontekst“. *Sovremennaja dramaturgija*. 2003, č. 3, s. 164-167.
- Zabalujev, Vladimir – Zenzinov, Alexej. „Vremja verbatima. Ot totalitarnovo teatra k pojsku novoj ekzistencijalnosti“. *Sovremennaja dramaturgija*. 2004, č. 1, s. 203
- Zagrudinov, Almaz. „Jaroslava Pulinovič: Novoj dramy net, est otdelnye avtory“, *Sobaka*. 12. 6. 2015.
- Žurčeva, Taťana. „Prostranstvo goroda“. *Sovremennaja dramaturgija*. 2008, č. 4, s. 197-199.
- — — — — „Priroda konflikta d novejšej drame XXI veka. *Sovremennaja dramaturgija*. 2010, č. 4, s. 195 – 198.

# PŘÍLOHY

## Olja Muchina: Olympia (překlad)

*Věnováno těm, kteří se projížděli na kolečkových bruslích po Alexandrovském sadu mezi lety 1991-1992.*

*pohádka pohádek*

*„Víte, jak udělat v Moskvě dobrý večírek? Potřebujete nové, neobvyklé místo, elitní ochranu, aby přes ní neprošli tisíce lidí. Bar zdarma a hory drog. Dva náklad'áky reproboden a tři reflektorů. Musí vystoupit zahraniční superstar i staří ruští DJové, které po Moskvě v obyčejný den nenajdeš. Jen tehdy napíšou všichni ráno na Facebook: Jo, to byla skvělá párty.*

*Vždyť jen jednou stačí ten pocit, když stojíš u reproboden, basy pulzují tak, že se ti uvnitř převrací všechny orgány. Z hudby a krásy ti mravenčí celé tělo a ty stojíš se zavřenýma očima a přeješ si, aby tohle nikdy neskončilo. Člověk, který tohle pocítil, tím bude nemocný na celý život.“*

*Lara Savická, novinářka, scénáristka a producentka*

*„Dřív bylo všechno poprvé. Jako první sex, chápeš? Všechno první je vždycky super. Jako u Marcela Prousta ve Světě Svannových. Hrdina jedl lžičkou dort a popisoval svoje pocity, poprvé, podruhé, potřetí. Vždycky je to jiné než poprvé. Nejdůležitější byly emoce – mohl si s někým protancovat celou noc, usmívat se, dívat se mu do očí a cítit, že jste jedno tělo a jedna duše, ztratit přehled o čase, cítit, že jste součástí jednoho oceánu lásky a štěstí. Na jak dlouho, nikdo nepřemýšlel. Věřili jsme, že tahle nová klubová kultura je most, začátek. Mysleli jsme, že je to cesta, která nás přivede kamsi dál, na další úroveň, ukázalo se, že tam nic dalšího není. Most neexistuje, není dostavěn. Zkrátka to byla epocha a ta skončila...“*

Osoby:            Stečkin Aljoša            lyžař  
                     Tokarevová Larisa      děvče na kolečkových bruslích

Tokarev	otec děvčete, generál
Otec Aljoši	lyžař
Matka Aljoši	Nataša
Babička Aljoši	Věra Ivanovna
Makarov	trenér Aljoši
Káťa Lavinská	kamarádka Larisy
Alenka	olympijská šampionka
bílý kůň	

Rok 1975, Moskva

*Velký stalinistický byt s ohromnými okny.*

*babička, matka a otec.*

*V roce 1975 jsou ještě velmi mladí, matce je okolo dvaceti, otci také, babičce okolo čtyřiceti.*

*Na chodbě u stěny stojí lyže – otcovy, matčiny a babiččiny.*

*Babička něco smolí u sporáku, matka myje nádobí, podlahu a okna.*

*Otec maže běžky, zatlouká hřebíky, vrtá do stěny, řeže prkna.*

*Z rádia se ozývá Brežněvova řeč o Zahnávajícím kapitalismu.*

*<http://staroeradio.ru/audio/10697>*

*Na poličkách leží otcovy sportovní medaile,*

*zlaté poháry, rudé vlajky.*

*Stůl se třemi židlemi připravený k obědu.*

*Babička prostírá k obědu.*

*Aljoša se ještě nenarodil. Sedí u okna s kytarou v ruce. Na první pohled vypadá na čtrnáct let.*

*Za oknem protéká řeka, blýská se, hraje všemi barvami, září na slunci.*

Aljoša: Moskva rok 1975, matka, otec a babička žili v jedné domácnosti, aniž by tušili, že se objevím já.

Můj otec – sportovec!



Babička – olympijská šampionka!

Matka – král!

Babička – její veličenstvo!

Matka: Jak jinak.

Babička: Rodinu vždycky tvoří muž.

Matka: Není muž – není rodina.

Babička: Já ti zatnu tıpec.

Aljoša: A naše babička je zpěvačka.

Babička: (*matce*) Moskvanka v sedmé generaci.

Aljoša: Mého otce přivezla z Ostrova Sachalin.

Matka: (*uštěpačně*) Dostala se tam během turné.

Babička: Rudá vlajka, řád práce, vlajka souboru písně a tanců.

Aljoša: Seznámila se s dědečkem a z turné se vrátila s dítětem.

Babička: A dědeček tam zůstal.

Aljoša: Dědeček vypil trojitou kolínskou a prababička mu řekla: Na shledanou!

Matka: Od té doby, žije babička bez dědečka.

Babička: I bez prababičky.

Aljoša: Ale zpívá jako dřív.

Babička: *(Zpívá, Aljoša ji doprovází.)*

Na břehu tiché říčky Missouri,  
seděl chlapec a s kytarou píseň pěl.

Ty jsi to nejlepší děvče na světě,  
na zemi s tebou být bych jen chtěl.

La la la la la la.

*(Otec natahuje v bytě prádelní šňůru. Matka na ní věší plenky a dupačky.)*

Aljoša: Ovšem babiččin zlatý hřeb je píseň o Volze.

Babička: *(Babička prolézá skrze plenky.)*

Zdaleka a dlouho teče řeka Volha,  
teče řeka Volha, konce ani hranic nemá.

Středem zralých klasů,  
středem bílých sněhů.

Teče řeka Volha,  
a mně je sedmnáct let.

Aljoša: Babička má ráda všechny písně o řece, protože náš dům stojí na břehu řeky. Od dětství se dívám na její vodu a cítím, jak rychle běží čas, nepřetržitě, nekonečně, bez konce a bez hranic.

Babička: Naše řeka tu tekla už dávno.

Otec: Za přesné datum vzniku naší řeky je zřejmě možné počítat stvoření světa.

Babička: Myslím, že tu tekla už za Adama a Evy i za cara i za Lenina, před revolucí i po ní, za Stalina i za Chruščova.

- Otec: I tou dobou, kdy sem přijel kníže Jurij Dolgorukij.<sup>383</sup>
- Babička: Tekla před válkou i po ní a všechno přežila. A všechno přežije. Moskva – naše řeka. Byla, je a bude. A nic s tím neuděláš.
- Matka: Jaká je to stabilita.
- Aljoša: Otec je krásný, vysoký s figurou atleta. Má všechno. Lyže, udice, vrták, kladívko, pilu, hřebíky. V létě si rád navlékne na hlavu bílou čelenku a kosí trávu. Díky jeho úsilí jsme měli na chatě jako první saunu, garáž...
- Babička: A sportovec.
- Matka: Olympijský šampion.
- Babička: Od přírody takový zdravý.

*Matka, otec a babička se dívají na Aljošu. Přidávají ke stolu čtvrtou židli a čtvrtý příbor.*

- Aljoša: (Sedne si ke stolu.) Tati! Jak si mohl prožít celý život s jednou ženou?
- Otec: (*Dusí se.*) Mlčky.
- Aljoša: To je krásně řečeno, tak lakonicky.
- Babička: On se nikdy s matkou nehádá.
- Matka: U tatínka všechno vychází lakonicky.
- Babička: Ach, zpívá Sofia Rotaru.<sup>384</sup>

*Babička zesílí rádio, matka se zamračí, protože má ráda Allu Pugačevu. Matka má na sobě*

---

383 Považován za zakladatele Moskvy ve 12. století.

384 Populární ruská, ukrajinská, moldavská a dříve sovětská zpěvačka, skladatelka, tanečnice, herečka, producentka a módní symbol. Národní umělkyně Sovětského svazu (1988).

*hedvábné šaty. Má velká ňadra, krásné nohy, vysoké podpatky. Pokoj je zalitý sluncem.*

*(Aljoša s babičkou společně zpívají.)*

*<http://www.youtube.com/watch?v=PBNGOXI-5Zs>*

*(Vlast moje, já, ty, on, ona, společně celá zem)*

Babička: Zapamatuj si, Aljošo, tyhle verše Roberta Rožděstvenského. Navždycky si je zapamatuj – všechno na světě zmůžem já a ty.

Aljoša: Všechno – všechno?

Babička: Všechno – všechno.

Matka: Věro Ivanovno, proč tomu dítěti lžete?

Babička: Je to čistá pravda. Bůh všechno – všechno může. A nás dva Aljošo, velmi miluje.

Matka: Zase ta vaše pohádka. *(Sklízí nádobí ze stolu.)*

Babička: To není pohádka.

Aljoša: A co tedy?

Babička: Pohádka pohádek.

Matka: Jak tomu dneska můžete věřit?

*Matka přináší z pokoje otcovu červenou teplákovou soupravu, otec si ji obléká, všichni jej pozorují, jakoby si oblékal sakrální roucho.*

## Olympiáda – 80

Aljoša: Rok 1980 je první, co si v životě pamatuju. Otec se účastní slavnostního zahájení olympiády, dostane červenou teplákovou soupravu Adidas a bílé tenisky Puma. V pokoji má ještě jeden rezervní pár. Velikost 47. Chci být jako on.

*Aljoša v otcových teniskách. Otec v červené teplákové soupravě Adidas na zádech s nápisem SSSR. Na nohách bílé tenisky. Matka v modrých hedvábných šatech políbí Aljošu a babičku, odejdou.*

Aljoša: Přísahám, že se stanu sportovcem.

Babička: Nikdy nepřísahěj, Aljošo.

Aljoša: Určitě se dostanu na olympiádu a vyhraju zlatou medaili.

Babička: Všechno je tak nepředvídatelné.

Aljoša: Slibuju, babi!

Babička: Hlavně, aby nebyla válka.

Aljoša: Máma říká, že hlavní je vzdělání. A kolo.

Babička: A ví proč. Ale hlavní Aljošo, je láska. Válka vždycky někde bude.

Aljoša: I teď?

Babička: I teď. Naše vojska jsou v Afghánistánu, podporují tam dubnovou revoluci.

Aljoša: V televizi ukazují Brežněva, zní sovětská hymna. Postavíme se s babičkou před televizi a já pláču. Oba pláčem. Nechápu, co se při téhle hudbě děje v mém srdci, ale je to určitě kvůli ní. Já tak miluju svou zem, tak miluju mámu, tátu a

babičku, že mi tečou slzy z očí. Slzy absolutního štěstí. S babičkou se objímáme a navzájem si utíráme tváře. Olympijský oheň, stadion, davy, triumf sportu, neexistuje větší radost. Sport, sport, sport – buší mi srdce, zpívá Sofia Rotaru:

<http://www.youtube.com/watch?v=6gOZxIFSV5I>

*(Balada o sportu)*

Aljoša: Máma s tátou se vracejí z olympiády nad ránem. Veselí. Máma se jmenuje Nataša, táta Saša. Na poličce v koupelně stojí tátova kolínská Saša a mámina voňavka Nataša. Nejdou spát. Táta tančí twist, máma se směje, babička nadává. Táta mi dal láhev Fanty a Pepsi Coly. Piju ji poprvé v životě.

Otec: A to není všechno.

*Otec přináší radostně z chodby lyže. Rozčarovaný Aljoša uteče. Otec s matkou se začnou hádat.*

Matka: Říkala jsem ti, chtěl kolo a ty lyže, lyže.

Babička: Kdo může darovat v létě lyže?

Otec: To jsem je měl schovávat do zimy. Zkus v zimě koupit lyže!

Babička: Ano, v zimě lyže těžko seženeš.

Matka: Mohl jsi mu koupit třeba míč.

Otec: Tak mu ho dej sama. *(Křičí uraženě.)* Nic není na světě lepší než běžky.

*Bouchne dveřmi. Z jeho pokoje se nahlas ozve Výsocký.*

<http://www.youtube.com/watch?v=dsxwUSKECiM>

*(Velký kočárový)*

Babička: Pustil si svého Vysockého...

Otec: *(Vrací se rozčilený.)* Rozumíš synku... nic není na světě lepší než běžky a víš proč?

Aljoša: Ne!

Otec: Protože na běžkách pracují všechny svaly. A víš kdo první vynalezl běžky?

Aljoša: Ne!

Matka: To nikdo neví.

Otec: Protože je to národní vynález!

Babička: Jejich vlastní je nepochybně naše země.

Otec: Na břehu bílého moře našli archeologové výjevy lyžařů vytesané do skály. Tyhle obrázky jsou staré víc jak čtyři tisíce let. Umíš si to představit?

Aljoša: Ne.

Otec: Před čtyřmi tisíci lety lidi žili stejně jako my, jedli, pili, jezdili na lyžích. Ještě v naší době. Chápeš, co to znamená naše doba?

Aljoša: Ne.

Otec: *(Zlobí se.)* Proč mně na všechno říkáš ne a ne?

Matka: Dej mu pokoj!

Otec: Tak proč opakuje ne, ne, ne?

Matka: Mnoha věcem nerozumí.

Babička: Jen se nerozčiluj!

Otec: On nechápe to hlavní!

Matka: Aljošo, řekni tatínkovi ano.

Aljoša: Ano.

Otec: Při archeologických vykopávkách byly na různých místech naší země nalezeny zkameněliny lyží. Ty nejstarší na Sibíři a na Altaji.

Matka: Jen se ho neptej, co je to Altaj?

Aljoša: A co je to Altaj?

Otec: *(unavěně)* Ze Sibíře a Altaje se lyže postupně rozšiřovaly po celém severu naší země.

Babička: Moskevská knížata měla na lyžích i saních vojsko.

Otec: Ruští rolníci bojovali na lyžích v roce 1812 proti Napoleonovi.

Babička: A partizáni – lyžaři.

Otec: A válka s německými fašisty. Už chápeš, co jsou to lyže?

Matka: Hlavně prostředek dopravy.

Aljoša: Už chápu.

Otec: No konečně. Jsi rád?

Aljoša: Rád. Škoda jen, že se na nich teď nemůžu projet.



*Otec odejde do svého pokoje, matka jde za ním.*

Babička: Tak se zatím projdi po bytě.

*Aljoša se prochází po bytě na lyžích.*

### **Vysocký a hory**

*Otec u magnetofonu. Ozývá se nahlas Vysocký.*

<http://www.youtube.com/watch?v=-7j8pJ9u1rk>

*(Píseň o příteli)*

*Otec převínuje pásku.*

Otec: Synku, poslechni si o horách. *(Prozpěvuje.)* Navracíme se do zmatku města a proudu aut, spouštíme se z pokořených výšin, kamsi. Nechali jsme v horách svoje srdce. Tak zanechte všech hloupých sporů. Lepší než hory jsou jen hory, na nichž jsem ještě nestál, na nichž jsem ještě nestál...

Aljoša: A ty jsi byl v horách?

Otec: Seznámil jsem se tam s tvou matkou. Jeli jsme tam společně. Tam jsi byl Aljošo, počat.

Aljoša: A proč?

Otec: Protože v životě se často stává, že si musíš od mnohého odříkat. A vybrat si mezi horami a ostatním.

Aljoša: Možná, že se stanu sjezdařem.

Otec: Aby si sjel z hory, musíš na ní napřed vylézt? Rozumíš?

Aljoša: Rozumím.

Matka: Hory... ty mám tak ráda. Protože tam na všechno zapomeněš. Starosti, problémy, ale je třeba být vnímavý. Abysi se nezřítil dolů. Je to sport, který zaměstnává celé tělo. Od hlavy až k patě. A dává pocit svobody. Jsi tak těsně svázán se skálou, přírodou, horami. A když se vyškrabeš na vrchol, je to takové blaho a štěstí, že si jej přeješ zažívat mnohem častěji.

Otec: Ideál, který je nedostižný.

Matka: Ale vždycky o něm sníš.

Otec: A čekáš na něj!

Babička: Pletete jen dítěti hlavu!

Aljoša: A já tam odletím vrtulníkem. Hned na vrchol a odtud sjedu dolů.

Otec: Ale jdi, a kde vezmeš vrtulník?

Matka: Vrtulník – ten je moc drahý.

Aljoša: Já ho mít budu. Koupím si ho.

Otec: Napřed si na něj vydělej.

Aljoša: Já si na něj vydělám.

Otec: *(Směje se.)* A kde ho budeš mít? Ten svůj vrtulník? V garáži, na chatě?

Aljoša: Postavím si dům a na jeho střeše budou přistávat helikoptéry.

Otec: Snít není špatné, taky jsem tak kdysi snil.

Aljoša: Já to vím určitě. Uvidíš. *(babičce)* Proč mi nevěří?

Babička: On nikomu nevěří.

Otec: Já věřím v pravdu.

Matka: A kde jsi ji viděl?

Babička: *(Dívá se z okna.)* Co se to děje na ulici. Davy lidí... Někoho pohřbívají. Nesou rakev. *(Vzdychne.)* Vysocký umřel.

Matka: Přesně tak.

Babička: Přímo během olympiády, a tak mladý. Určitě srdce. *(Matka a otec odchází.)*

*Babička a Aljoša se objímají u televizoru. Dívají se na závěr olympiády. Olympijský Míša stoupá nad stadionem, zpívá Lev Leščenko.*<sup>385</sup>

<http://www.youtube.com/watch?v=SKITX2KLH7U>

*(Na shledanou náš laskavý Míšo)*

Aljoša: Babičko, a co s ním bude dál?

*Babička mlčí.*

Aljoša: Kam letí?

Babička: Kdo?

Aljoša: Míša.

Babička: Letí na další olympiádu a na další a na další, má toho hodně...

Aljoša: A co když spadne?

---

<sup>385</sup> Ruský popový zpěvák (estrádní), významem Karla Gotta, proslul především písní, složenou k moskevské olympiádě v roce 1980.

Babička: Když spadne. Zvedne se a znovu vyletí.

Aljoša: Hlavně aby nebyla atomová válka.

*Ozvou se výbuchy. Aljoša a babička se leknou. V okně je vidět v řece se odrážející ohňostroj. Jasný, různobarevný.*

### **Joe Dassin**

*Ráno, řeka, nábřeží, růžový úsvit nad řekou. Dům na nábřeží, sportovní škola olympijských záložníků. Na fasádě olympijské kruhy. Vlajky patnácti sovětských republik. Před vchodem do školy Aljoša a babička. Z nábřeží sem doléhá píseň Joe Dassinova L'été indien.*  
<http://www.youtube.com/watch?v=tQb4eWCAq8c>

Babička: *(Potěšena pohledem)* Když palác, tak palác! Skutečný palác, palác sportu! Tak, Aljoško, půjdeš sám, nebo tě mám doprovodit?

Aljoša: Sám.

Babička: Jsi pašák! Je to těžké?

Aljoška: Ne.

Babička: Bojíš se?

Aljoša: Ano.

Babička: *(Dívá se k řece.)* Tamhle se prochází táta s mámou, mám na ně zavolat?

Aljoša: Ne, není třeba.

Babička: Tu se hádají, tu se zase objímají.

*Za školou u řeky stojí matka s otcem a vyjasňují si svůj vztah.*

- Aljoša: Zdá se mi to, nebo máma pláče?
- Babička: Tu ho objímá, tu ho odstrkuje... (*Brouká melodii písničky Joe Dassin.*)  
La, la, la, la, la, la, la, la, la. Škoda, že neumím francouzsky. Musíme si tuhle písničku přeložit a naučit se ji. Vím jen, že se jmenuje Babí léto.
- Aljoša: A co to je babí léto?
- Babička: Víš, Aljoško, když skončí léto a přijde podzim, najednou se v říjnu udělá pár teplých dnů, takových teplých a jasných, jakoby se léto vrátilo.
- Aljoša: A jak krásně hrají trubky.
- Babička: Možná půjdeme do hudební školy. Ty máš tak rád kytaru. Budeš kytaristou. Hudba je překrásná.
- Aljoša: Nic nemůže být lepší než běžky. A proč se máma s tátou hádají?
- Babička: On žálí.
- Aljoša: Jak to?
- Babička: Chce, aby milovala jenom jeho.
- Aljoša: A ona miluje ještě někoho jiného?
- Babička: Ano, velmi miluje Joe Dassin.
- Aljoša: A proč pláče?
- Babička: Protože Joe Dassin umřel, Aljoško.
- Aljoša: Kdy?

Babička: Dneska.

Aljoša: A proč, proč, babi?

Babička: Protože život, Aljoško. Je to řada smrtí a zrození. Například, když jsi se narodil ty, bylo to pro nás velké štěstí. Ale v tenhle den také někdo umřel. Každý den se někdo rodí a někdo umírá. Ale já ti říkám, smrti se nemusíš bát. Protože smrt už dávno neexistuje, člověk je nesmrtelný.

Aljoša: A co Joe Dassin?

Babička: Zemřelo jeho tělo, ale jeho nesmrtelná duše na nás možná právě teď hledí z nebes.

Aljoša: Přímo na nás?

Babička: Věř mi, Aljoško, i když je to pro tebe nepochopitelné. Tak s Bohem!

*Udělá Aljošovi křížek na čele, dá mu pusku a vchází do skleněných dveří olympijské školy.*

Babička: Pak umřel Brežněv... zavily sirény. Vily příšerně pět minut. Krev v žilách tuhla, jak to bylo strašné. Co s námi teď bude? Neshodí na nás Američané atomovou bombu, když jsme teď zůstali úplně sami bez Brežněva... Salvy z děl, nad Kremlem se vzneslo hejno vran. Jeho duše odletěla. Bože smiluj se. Potom umřel Andropov a pak Černěnko... Vzpomeň, Bože, na království nebeské... Smiluj se nad nimi, milosrdenství...

### **Makarov**

*Hřiště olympijské školy. Aljoša v červeném upnutém trikotu a vestě. Makarov v červené teplákové soupravě s bílým nápisem SSSR na zádech.*

Makarov: Stečkin?

Aljoša: Stečkin.

- Makarov: Já jsem Makarov, tvůj trenér. (*Podávají si ruce.*)
- Makarov: Stečkin – to je pistole, ne?<sup>386</sup>
- Aljoša: Automatická.
- Makarov: Makarov je taky pistole.<sup>387</sup> „Makarov“ je hustší než „Stečkin“!
- Aljoša: Táta říká: „Stečkin“ hustší než „Makarov“!
- Makarov: A kdo je tvůj otec?
- Aljoša: Stečkin.
- Makarov: To je logické. A můj Makarov. A kdo z nás je hustší uvidíme na tréninku.
- Aljoša: Budeme střílet?
- Makarov: Ne, jezdit na běžkách? Poslouchej, Stečkinův plán na dnešek. Dvě stě kliků a pak budeš dělat sklapovačky.
- Aljoša: Jé, ty mám moc rád.
- Makarov: Budeš napodobovat pohyb na běžkách. Střídavě a současně. A střídavě a současně, jasný?
- Aljoša: Jasný.
- Makarov: Pak kolečkové brusle, dvacet pět kilometrů a úkoly. Udělal jsi úkoly?

---

386 Stečkin APS (Автоматический Пистолет Стечкина), je automatická pistole, kterou zkonstruoval Igor Stečkin. Zbraň spojuje vlastnosti pistole a malého samopalu. Byla vyrobena a používána v SSSR. Do výzbroje byla zaváděna společně s pistolí Makarov PM. Stejně jako ta, má ráži 9 mm Makarov a neuzamčený závěr. Pojistka zbraně plní také funkci přepínače střelby (zajištěno, jednotlivě, dávka).

387 Pistole Makarova (PM) je standardní sovětskou pistolí užívanou především jako osobní zbraň důstojníků všech druhů vojsk, výzbroj posádek lodí, ponorek, zřídka i letadel či vrtulníků ve většině států bývalé Varšavské smlouvy. Vyznačuje se malými rozměry a užitím střelivo celkem dobrými střeleckými vlastnostmi, které jsou pro bojovou pistolí sloužící jako záložní zbraň používanou na boj do 100 metrů dostatečné.

Aljoša: Udělal.

Makarov: Ruský jazyk, literatura, matematika, dějepis, angličtina. Pak večerní trénink. Pak dvacet pět kilometrů na čistém lesním vzduchu. Velký rozvrh, jasný?

Aljoša: Jasný.

Makarov: Hlavní je žít podle ritmu. Podle ritmu svého tepu. Zaposlouchat se do úderů svého srdce. Výborné cvičení – před spánkem si spočítat svůj tep. To pomáhá. A ráno nevyskakovat z postele, ale poslouchat své srdce s otevřenýma očima.

*Aljošovi buší srdce.*

Makarov: Standard – 70 úderů za minutu. U lyžaře během závodu udělá srdce 200 úderů za minutu. Vypumpuje 80 litrů krve, 80 litrů krve za minutu. V klidovém režimu je pulz sportovce mnohem menší. Místo 70 úderů sotva 40. A u jednoho lyžaře, mistra dlouhých tratí, dokonce jen 32 úderů. Srdce a plíce sportovce jsou natolik dobře vyvinuté, že i když pracují ve zpomaleném rytmu, zabezpečují normální oběh krve v těle. Kapacita plic dosahuje u sportovce 700 kubických centimetrů, je to dvojnásobek toho, co u lidí, kteří nesportují. Čtrnáctiletý chlapec v klidu vdechuje každou minutu okolo 5 litrů vzduchu. Něco jiného je, když běží, nebo jede na lyžích. V krvi se shromažďuje mnohem více uhličitánů, aby se od nich krev osvobodila a nasýtila kyslíkem, musí do sebe plíce vstřebat co nejvíc vzduchu. Jestli je kapacita plic malá, rychle nastupuje únava. Sportovci podléhají pomaleji únavě, protože je u nich dýchací orgán dobře rozvinutý.

Aljoša: *(V pohybu)* Tajemství tohoto sportu je stálý dialog se sebou samým. Ve sportu nezápasíte s druhým, ale sami se sebou a s časem. Když sníh zezelená a trenér vás mlátí hůlkou do zad, abyste zabral.

Makarov: Makáme, makáme... Nervozita stranou. Zaber, zaber!

*Makarov mlátí Aljošu hůlkou po zádech.*



Aljoša: Stačí zabrat. Hlavní je fyzicky přemoci tenhle nedostatek. A dostaví se druhý dech. Co to je druhý dech? Když se z ledvin a jater vyplaví nová krev a pak třetí a čtvrtý a pátý...

*Makarov jede s hůlkou za Aljošou na kole.*

Makarov: Když jedeš rychle, musíš komunikovat s každým kouskem svého těla. Komunikovat se svými prsty, srdcem, játry a ledvinami.

Aljoša: I se soply v nose?

Makarov: I se všemi smyslovými orgány.

Aljoša: Tvůj rozum i tvoje tělo chápe, že jsi na hranici, v nebezpečí. A v ten moment se začne celý organismus bránit, vylučuje adrenalin.

Makarov: Záchrana je to, když celý tvůj organismus funguje jako seřízený jezdec.

Aljoša: Můžeš poslat impuls malíčku, on se rozežene a ty se cítíš jako vítěz!

Makarov: Rychleji, Stečkině rychleji! Zaber! Je třeba vybojovat radost z vítězství. Nervozita stranou, makej, makej...

*Makarov počítá se stopkami Aljošův tep. Dvě stě úderů za minutu. A najednou se Aljošovi zdá, že se zčista jasna za zvuků kouzelné hudby objeví dívka na kolečkových bruslích. Projede kolem něho. On zaregistruje její oči, její světlé vlasy vlající ve větru. Zdá se mu, že se mu směje. Její podoba se mu vryje do paměti. Jako fotka. Běží dál, snaží se vybavit tenhle okamžik, ale už zmizel jako letmý záblesk čiré krásy. Zanechal po sobě jen hudbu a závan větru.*

*Makarov, který se zahleděl na dívku na kolečkových bruslích, vzápětí padá z kola.*

## **Železná opona**

## Zjevení generála Tokareva

*Byt Stečkinových, matka a babička rozkládají na zemi červenou látku na šaty, v levém rohu stojí babiččina pračka, nad ní svítlna s ikonou, v pravém rohu matky šicí stroj nad ním portrét otce. Nalevo od poličky s otcovými medailemi už visí nová polička s medailemi Aljošy, jsou na ní vlajky a zlaté poháry. Není jich tak hodně jako na otcově poličce, ale vypadají taky efektně. Hraje televize, zpívá Alla Pugačeva.*

<http://www.youtube.com/watch?v=7nIARAHhPoU>

*(Písnička o mně)*

Babička: Och, já tak miluju písničky s la la la la. Ty jsou ze všech nejlepší.

Matka: Aljošo, probud' se, dojde pro ranní poštu.

Babička: Nebud' ho, nech ho spát. Dítě má jen jeden volný den, ať si odpočine od toho nákladu, co jse na něj naložili.

Matka: Uběhne na svých lyžích denně 120 kilometrů.

Babička: Šampion!

Matka: Princ. *(Budí Aljošu.)*

Babička: S dětmi je zajímavá věc. Nedávno byly malé, vždyť nedávno jsem Aljošenku držela na ruku. Nedávno se válel v závějích a chodil domů s růžovými tvářičkami. Jako dítě běhal po bytě a teď, podívej, sedí přede mnou dospělý člověk... velikost bot 47.

Matka: Dočista chlap.

Babička: Aljoško, řekni, líbí se ti u vás ve škole nějaká děvčata?

Aljoša: Líbí. *(Snídá.)*

Babička: A která, která je z nich nejhezčí?

Aljoša: Všechny jsou hezké, ale jedna se mi opravdu líbí.

Matka: Jak se jmenuje?

Aljoša: Nevím.

Matka: To je zajímavé.

Aljoša: Ona je z druhého břehu.

Matka: Ona není z olympijské čtvrti?

Babička: Je z Čertanova?<sup>388</sup>

Aljoša: Podle všeho, jo.

Matka: Bude lepší, když se s ní nebudeš vídat.

Aljoša: Ale já se s ní chci vídat.

Babička: Blondýnka?

Aljoša: Jak jsi to uhodla?

Babička: Životní zkušenost, Aljošo.

Matka: Tam na druhém břehu v Čertanovu jsou dívky cynické. Zlomí ti srdce.

Aljoša: To já ji zlomím srdce.

---

388 Obytná čtvrť na jihu Moskvy. Doložená od 17. století, součástí Moskvy od roku 1960.

Matka: Udělá ti ze života peklo.

Aljoša: *(S kytarou)* Na břehu říčky Missury, seděl chlapec a s kytarou píseň zpíval.

Babička: Ty jsi to nejlepší děvče na světě,  
na zemi chci s tebou jenom být.  
Vidíš, na nebi hvězda – nejjasnější ze všech,  
je to kometa ze 47 tisíci částí.  
Je nám s ní souzeno setkání,  
v tenhle okamžik jsem chtěl být jen s tebou.  
La la la la la la la la la la la la la

*Otec vtrhne vzrušeně s novinami do bytu, nervózně přešlapuje.*

Otec: *(Položí noviny před Aljošu.)* Jen čti...

Matka: Co je?

Otec: Gorbačovovy dubnové teze.

Matka: Proč mu to dáváš číst?

Babička: Uklidni se, co se ti stalo? Proč to čteš? Ukaž, přečtu to sama.

*(Bere mu noviny.)*

Matka: Proč najednou všechno tohle posloucháš?

Otec: Ty nechápeš, co se děje? Velkolepá událost, podívej, co píšou!

Matka: Mám to snad ještě číst?

*Matka začne šít na stroji šaty.*

Babička: *(Dívá se na televizi, kde zrovna vystupuje Gorbačov.)* Och, Gorbačov je takový milý a Raisa Maximovna taková krasavice, skutečná krasavice...  
Perestrojka, politika otevřenosti... pašák, pašák...

Matka: Nesmysly.

Otec: Četla jsi, co píšou v časopisu „Akt'ábr“ a „Novyj mir“?

Matka: Ale jo, hned. *(Šije na stroji.)*

Otec: Naše země jako atomový ledoborec pluje pomalu ale jistě správným směrem k překrásné budoucnosti, demokracii, ke svobodě, ve které budou žít naše děti!  
*(Hladí Aljošu po hlavě.)*

Babička: Odkud to máš, jak můžeš znát budoucnost? Může přijít cokoli.

Otec: Je. Synku, je na světě spravedlnost, je pravda. Tak dlouho jsem na ni čekal.

*(Třese před Aljošou časopisy „Akt'ábr“ a „Novyj mir“.)*

Babička: Dej Bůh synku, aby bylo všechno, jak říkáš. *(Babička zapíná pračku, ta začne rachotit.)*

Matka: Nevěřím, nevěřím tomuhle Gorbačovovi. Lže, vidím mu to na očích.

Otec: Ty opravdu nevidíš, co se děje. Všechno staré je vyhozeno na smetiště a v naší zemi zavoněla svěžest, vzduch perestrojky. Tolik let přetvářek, tolik let lží.

Matka: Nikdy mě nenapadlo, že jsi tak naivní. *(Zkouší si červené šaty).*

Babička: Jsi starý, zbytečně se nevzrušuj, ještě se ti něco stane.

Matka: To není stáří, to je historie, lidská moudrost, rozvracet, ne budovat.

- Babička: Na druhou stranu podívej, jak drží svoji Raisu za ruku. On ji miluje. Jestli člověk miluje svoji ženu a váží si ji, nemůže být špatný, je očividně dobrý...
- Matka: Každý člověk má dvě tváře.
- Babička: *(Dívá se z okna.)* Venku už boří Berlínskou zeď. A kdo to tam je a hraje na violoncello. Tak krásně.
- Otec: Rostropovič.
- Babička: A co že se všichni shromáždili na Puškinově náměstí?
- Matka: *(skepticky)* Zrození nové kultury.
- Aljoša: Otevřeli první McDonald's.
- Babička: A co to je?
- Aljoša: Americké jídlo, fast food, hamburgery...
- Babička: Fast, co?
- Otec: Fast food. Restaurace po americku.
- Babička: To už k nám pouští i Američany?
- Aljoša: Podívej, pohřeb!
- Babička: Už zase někoho pochovávají.
- Aljoša: To je Viktor Tsoi ze skupiny Kino,<sup>389</sup> zabil se v autě.

---

<sup>389</sup>Legendární ruský muzikant, „poslední romantik sovětské epochy“, založil skupinu Kino, která patřila na konci 80. let k nejpopulárnějším v zemi. Zemřel při automobilové nehodě 15. srpna 1990 ve věku 28 let.

Babička: Byl mladý?

Aljoša: Mladý.

Babička: Proč musí umírat děti?

Otec: Naše armáda opouští Afghánistán.

*Armáda opouští Afghánistán, jedou tanky, vojáci zpívají. V čele vojska během slavnostní přehlídky generál Tokarev. Matka v červených šatech soucitně hledí na generálovu tvář, zpívá společně s vojáky píseň, babička a Aljoša přizvukují.*

[http://www.youtube.com/watch?v=8CTCYgo\\_IgI&list=PL30DFC8461E71D0E2](http://www.youtube.com/watch?v=8CTCYgo_IgI&list=PL30DFC8461E71D0E2)

*(Odcházíme)*

Otec: Otevírá se železná opona!

## **Část první**

### **Larisa**

*Druhý břeh řeky. Nábřeží čertanovské čtvrti. Dvě dívky. Larisa a Káťa. Baletky, studentky konzervatoře, vyšly si na hodinu tělocviku k řece. Larisa pozoruje dalekohledem Aljošu a Makarova. Káťa na Makarova dělá zrcátkem prasátka. Pozorují trénink olympioniků.*

Larisa: Nic se sebou prostě neudělám. Mám jednu chybu. Líbí se mi jen sportovní kluci. Nechci se nikoho dotknout, ale už jsem se tak narodila. Nemůžu se změnit.

Káťa: Takhle přece nemůžeš žít napořád.

Larisa: Možná, jo. Jednou jsem přemýšlela a položila si otázku, proč se nemůžu změnit?

Káťa: Já chci lásku od srdce. Zamilovat se, jakože vzájemnost.

Larisa: To nejde. Když mě miluje, já jeho ne a naopak. A navíc mám zájem jenom o sportovní kluky. Vybrala jsem si jednoho a zamilovala se a když se zamiloval on, už jsem si hledala jiného.

Káťa: Já chci tak strašně milovat. Abych se ráno probudila a usmívala se.

Larisa: Probudit se ve dvou? (*Smějí se.*)

Káťa: Já jsem ještě nikdy nikoho nemilovala.

Larisa: Je třeba se okamžitě zamilovat.

Káťa: Do koho?

Larisa: Do sportovců.

*Děvčata se rozcvičují a zpívají u toho písničku.*

Káťa: Podívej, co to dělá.

Larisa: Svlíká se.

Káťa: Skutečně!

Larisa: Namalovala bych ho nahého.

Káťa: Je to nebezpečné dívat se na nahého muže. Je lepší zavřít oči. Když ho uvidíš nahého, už na to nikdy nezapomeneš, jeho tělo bude navždycky před tvýma očima.

Larisa: Jak má krásné svaly.

Káťa: On si svleče úplně všechno.

*Káťa zavře oči, slyší jen šumění vody, když je otevře, vidí, jak k nim plave Aljoša. Larisa*



*nechala oči otevřené.*

Aljoša: (Larise) Jak se jmenuješ?

Larisa: Larisa

Aljoša: Jaké máš ráda květiny?

Larisa: Možná růže?

Aljoša: V pátek na tebe budu čekat v Alexandrovském sadu. Přijdeš, nepřijdeš, to je jedno, stejně budu čekat.

*Aljoša odplave.*

Káťa: Zdá se mi, že všechno vyšlo.

Larisa: Jestli přijede na kolečkových bruslích.

*Noc. Aljoša na střeše olympijské školy. Dívá se na druhý břeh a hraje na kytaru*

Na břehu tiché říčky Missouri,  
seděl chlapec a s kytarou písničku pěl.  
Ty jsi to nejlepší děvče na světě,  
na zemi s tebou bych být jen chtěl.

*Na druhém břehu na střeše konzervatoře sedí Larisa a pozoruje Aljošu dalekohledem.*

Aljoša: Láska. Proč je tak populární, proč o ní všichni sní?

Larisa: Co se stane, když láska zvítězí nad rozumem?

Aljoša: Po čem má toužit zamilovaný člověk?

Larisa: A jestli chce zamilovaný člověk uniknout soužení?

Aljoša: Ona je z druhého břehu. Z Čertanova. Projela kolem mě na bruslích. Světlé vlasy, štíhlá, nic neobvyklého, jen oči takové uhrančivé. Larisa, pulzuje mi mozek, pulzuje mi srdce.

*Aljoša poslouchá svůj tep, jak ho to učil Makarov. 200 úderů za minutu.*

Larisa: Je vysoký, ideální, opravdový kluk. I ruce i všechno ostatní. Tělo, kůže, hlava. Zádumčivost. Co dělat? Co dělat, abych měla odvahu? Co dělat, abych měla odvahu!

Aljoša: Přemýšlím o bruslích. Napřed dotěrné myšlenky, pak sny, pak v nesnesitelné fantazie. Šetřím na brusle kšeftováním se sportovníma věcmi. Stíhám to do pátku, zamiloval jsem se na první pohled. Potkal jsem ideál, děvče s postavou gymnastky, s malinkatým hrudníkem a tenkými kotníky.

### **Brusle**

*Žluté slunce, modré nebe, červené stěny Kremlu. Rudé hvězdy, zlaté kupole chrámů. Alexandrovský sad, památník Karla Marxe. Aljoša, Larisa a Káťa jedou na bruslích.*

Aljoša: Potkáváme se v Alexandrovském sadu každý den, jezdíme na bruslích, děláme ty nejsložitější figury.

Larisa: Sedneme si na trolejbus a jedeme na Tverskou, odsud se s celou partou vracíme zpátky k Alexandrovskému sadu.

Káťa: Alexandrovský sad – u východu ze Sjezdového paláce, blíž k Borovické bráně, je tam totiž úschovna zavazadel a můžeš si tam nechat oblečení.

Larisa: Když se rozjedu na bruslích, frčím tak rychle, že cítím absolutní svobodu. Vítr mi šlehá do tváří, rychleji, rychleji...

Aljoša: Políbíme se?

Larisa: Proč?

Aljoša: Aby zmizel strach. (*Libají se.*)

Larisa: Musím se ti přiznat, Aljošo, vůbec neumím brzdit. (*Bruslí.*)

Aljoša: Kolik ti je?

Larisa: Čtrnáct.

Aljoša: Mně taky a co děláš?

Larisa: Jsem baletka, studuju konzervatoř, baví mě malovat, píšu básně, skládám hudbu, chci se stát herečkou. Možná se stanu režisérkou a natočím nějaký film, nebo natočí nějaký film se mnou, ještě nevím, ale určitě vím, že se stanu hvězdou. Hrozně se chci do tohohle světa dostat, do světa divadla a filmu.

Aljoša: Zvu tě do kina.

Larisa: A na co půjdem?

Aljoša: Na Felliniho.

Larisa: Proč?

Aljoša: Protože se podobáš Julii.

Káťa: A Madoně.

Aljoša: Trošku ušmudlaná holčička s hnědýma očima.

Káťa: Nikdo netušil, že se tak rozšíří kolečkové brusle. Kolečkové brusle jsou dost moderní.

Larisa: Po bruslích si rádi hrajeme s hakisákem, akorát, že ho nikdo z nás nemá.

Káťa: A nikdo, nevím proč, se je nepokusil vyrobit.

Aljoša: Nakonec si hrajeme s plechovkou od Coly.

Larisa: Což není úplně ono, ale bavíme se.

Aljoša: Když nepočítám údery do hlavy.

Káťa: Larisa spadla a rozbila si koleno.

*Aljoša ji posadí na obrubník, dá ji pod zadek svůj baťoh a kouskem svého trička jí čistí ránu.*

Aljoša: Přijíždím s jitrocelem a zavazuju jí koleno. Vypadáš jak Gavroš z francouzské revoluce.

Káťa: A jako Courtney Love.

Aljoša: Pak jsem ji vzal do náručí a jedeme na metro, protože se sama nemůže postavit na nohu. Čertanovo. Nás olympioniků se tam bojí. Její dům, osmé patro. V naději nesmělého polibku. Vyjde její otec v trenýrkách a s pistolí v ruce. Muž v pantoflích, celý potetovaný se slovy „Jak ti říkají, synku“ a mává mi pistolí před obličejem, naštěstí umím rychle odpovědět, že Aljoša.

Larisa: Potkali jsme se s Aljošou na diskotéce.

Tokarev: Lariso, já jsem kategoricky, opakuji kategoricky proti.

Larisa: Proti čemu?

Tokarev: Proti němu. Jak se jmenuješ?

Aljoša: Stečkin.

Tokarev: Stečkin... (Povýšenecky se směje, drží v rukou jeho pistoli TT, přiblíží ji Aljošovi ještě víc k obličejí). „Tokarev“<sup>390</sup> je hustší než „Stečkin“! „TT“ je „TT“.

Aljoša: „Stečkin“ je hustší než „Tokarev“.

Tokarev: To se ještě uvidí.

Aljoša: Bude se střílet?

Tokarev: Jo, budeš snad někomu chybět? (*Zabouchne před Aljošou dveře.*)

Tokarev: (*Larise*) Stečkin... Zbláznila ses. Ty jsi Tokarevová. Dcera generála Tokareva a přivedeš si domů Stečkina a ještě k tomu z druhého břehu. Máš rozum. Tokarevové se Stečkinovými si nikdy nesedli k jednomu stolu!

Larisa: Nenávidím tě, všechno jsi zkazil.

Tokarev: Co jsem zkazil?

Larisa: Všechno!

Tokarev: Nemusíš mi vyhrožovat tímhle „všechno“, uvědom si, kdo jsem!

Larisa: Nenávidím tě!

Tokarev: Takže vlastního otce ráda nemá a zamilovala se do Stečkina!

Larisa: Ano!

---

390 Tokarev (TT - Tulský Tokarev) je samonabíjecí pistole, přijatá do výzbroje Rudé armády a užívaná ve významnějším množství. Používán byl především důstojnickým sborem, vojenskou policií a v určité míře také tankisty či letci. V Sovětské armádě byl v 50. letech nahrazen pistolí Makarov.

Tokarev: To je absurdní. Jak můžeš milovat Stečkina?

Larisa: Mlč!

Tokarev: Hysterko, nymfomanko! Ty máš balet! Labutí jezero! Na tebe čeká Balšoj. A ty Stečkin... Zbouchne tě na diskotéce a pak sem budete celý život chodit...

*Dá si panáka vodky, položí pistoli, bere si kytaru a potichu zpívá.*

<http://www.youtube.com/watch?v=BfHSiuTyLhw>

*(Černý tulipán)*

*Pije, pláče, bije pěsti o stůl.*

### **Tři skateboardové dráhy**

*Alexandrovský sad, Aljoša s baťohem na rameni. Larisa a Káťa v plavkách a baletních sukních. Na nohou Conversky, přes ramena hozené brusle.*

Larisa: Utekly jsme ze zkoušky.

Aljoša: Co zkoušíte?

Káťa: Tanec malých labutí.

Aljoša: Hele, koukni. *(Aljoša vytahuje z baťohu skateboard. Děvčata jsou ohromená.)*

Aljoša: V naší sportovní škole se objevily děti vojáků, začali jsme s nimi vyměňovat čepice, výložky, řemeny a ty pak u amerických studentů za skateboardy, přívěsky a kola.

*Vytahuje ještě dva skateboardy, děvčata na ně vyskakují, všichni tři sviští od Tverské k Arbatu.*

Káťa: Jezdíme na všem, co jsme si vyrobili. Sníme o tom, že otevrou alespoň jeden skateshop.

Aljoša: V Moskvě jezdí na skatu okolo 30 lidí a všichni se vzájemně znají.

- Káťa: Z Arbatu je velký supermarket, vyměňujem tam výložky, čepice a jiný vojenský věci.
- Larisa: Obchodujeme s Matrjoškama.
- Aljoša: Dívaj se na nás jako na přivandrovalce.
- Káťa: Protože vypadáme úplně jinak než okolní všední lidi.
- Aljoša: Chodíme v širokých kalhotách, tričkách XXL a kšiltovkách s ohnutým štítkem.
- Larisa: Tak se neoblíkaj ani rappeři.
- Káťa: Boty na skate se vůbec neprodávaj.
- Aljoša: První skateboty maj veksláci ve stáncích.
- Larisa: Maj jeden model ve třech barvách, nejpoblárnější jsou žlutý.
- Káťa: Protože jsou semišový.
- Aljoša: A pevný, ostatní jsou hadrový.
- Larisa: Každý správný skejták má takovýhle boty.
- Aljoša: Tudle kolem mě prošla ženská a říkala svému dítěti, podívej, takový speciální boty s magnety!

*Zní My little Universe Depeche Mode (<http://www.youtube.com/watch?v=hMQNRKM9Lfk>)*

- Larisa: To je moje voblíbená písnička.

Káťa: A můj oblíbenej klip.

Aljoša: Všichni v metru vyřvávají Depeche Mode. Potom posloucháme skupinu Zakázaní bubeníci.<sup>391</sup>

Larisa: „Šampion a královna“

[http://www.moskva.fm/artist/запрещенные\\_барабаницику/song\\_670753](http://www.moskva.fm/artist/запрещенные_барабаницику/song_670753)

Aljoša: Svět nám leží u nohou.

Larisa: A raz, dva, tři...

Káťa: Posloucháme tuhle muziku, stříkáme grafity, na rampě stojí Mongol a řve...  
Vibrace mého srdce... <http://www.youtube.com/watch?v=lQ6k9cNuiHM>

Aljoša: Před našima očima se rodí nová kultura. Posloucháme novou muziku, kterou nedávají v rádiu ani v televizi. Dělej se nový párty. A před náma jsou tři cesty. Já jdu první.

Larisa: Já druhou.

Káťa: Já třetí.

## Slunečnice

*Modře modré nebe, žlutě žluté pole slunečnic. Na poli Larisa a Káťa, mezi nimi Aljoša na bílém koni.*

Aljoša: Koukněte, sedím na bílém koni. V jedné ruce sklenici vína a v druhé cigaretu. Všude kolem mě jsou slunečnice a kůň si se mnou začíná povídat.

Kůň: Tak co, Aljošo je dobrá ruská země?

---

391 Ruská rocková skupina, která vznikla v Moskvě v roce 1999.



Aljoša: Jo, dobrá.

Kůň: Vidíš daleko?

Aljoša: Daleko.

Kůň: A vidíš ruskou armádu?

Aljoša: Vidím. Jedou ruský tanky. Jak jedou, práší se za nima. A v čele vojska generál Tokarev, jeho vyznamenání září na slunci.

Kůň: A co vidíš za tanky?

Aljoša: Za nima jedou auta s nákladem.

Kůň: A co je to za náklad, vyznáš se v tom?

Aljoša: Určitě zbraně.

Kůň: To jsou drogy, Aljošo. Pasáci nashromáždili zásoby. Afghánský nelegální obchod s drogami. 43. alkaloidová skupina opiátů. Vynalezena, aby se používala pro nemocné rakovinou a raněné. Snižuje práh bolesti.

Aljoša: A jak se tomu říká?

Kůň: Heroin. Je silně návikový. Jednou si ho vezmeš a pak už je všechno v háji. Buď opatrný, Aljošo, je třeba zachránit ruskou zemi. A kdy ses narodil? V prosinci?

Aljoša: Dvacátýho sedmýho prosince.

Kůň: A co je to v kalendáři za datum?

Aljoša: Je to kůň, den záchranářů.

Kůň: Vidíš, i ty budeš jednou záchranářem, Aljošo.

*Aljoša zkoumavě sleduje tanky a za nimi jedoucí náklad.*

Kůň: A vidíš slunečnice, Aljošo?

Aljoša: Vidím... jsou nádherný, až se tají dech.

Kůň: Slunečnice to je Van Gogh, Aljošo.

Aljoša: Teď chápu, bavím se s koněm a on se pochechtává.

Kůň: Teď by sis měl natočit nebo někam zapsat, jakou hloupost vykládáš.

*Děvčata Larisa s Kát'a se pochechtávají, slunce, zelená tráva, fialové šišky.*

Aljoša: Jedou tanky, kvetou slunečnice a moje máma v červenejch šatech mává generálu Tokarevovi. Usmívá se na něho, zdá se, že je šťastná. Proč s ním flirtuje?

Larisa: Aljošo, co je, je ti špatně?

Aljoša: Ne, je mi dobře. Miluju tě.

Larisa: Dneska v šest uděláme u Kát'i večírek.

Kát'a *(Plete ze slunečnic věneček.)* A krásně prostřeme stůl.

Larisa: A pak to spolu uděláme.

Aljoša: Co, to?

Larisa: No TO, sám víš co. Přejdeme od teorie k praxi. Chci se už stát skutečnou ženou.

Aljoša: (v šoku) Ok.

*Aljoša s Larisou se objali a tancují spolu pomalý tanec. Káťa prostírá sváteční stůl jako na svatbu.*

### **Srpen Přebírat**

*Byt Stečkinových. Matka v žlutých šatech si čte verše Pasternaka, před ní je položena ještě jedna otevřená kniha, kuchařka. Hraje deska Pugačevy.*

<http://www.youtube.com/watch?v=tESeiu8Av5c>

*(Nyní vím, že jsi na světě)*

*Před matkou na stole leží zelené okurky, dubové listí, stonek kopru a křen, matka počítá zavařovací sklenice a množství okurek, lžicemi odměřuje sůl. Do bytu vtrhne babička sotva popadá dech, trojcípý šátek na hlavě má posunutý na bok, vysype z košíku jablka, která přinesla, jsou velká červená, žlutá a ruměnková.*

Matka: Kdo si během převratu poprvé kousne do svčenného jablka a něco si přeje, jeho přání se určitě vyplní.

*Matka se zakusuje do jednoho z jablek.*

Babička: Puč!

Matka: CO?

Babička: *(Popadá dech.)* Nemůžu... Honem zapni televizi. Sašo, pojď sem!

*Z pokoje vchází otec s knihou Solženicina v rukách, podívá se na televizi, tam dávají Labutí jezero.*

Otec: Díváte se na balet?

- Babička: Sašo, svátek, proměnění páně na hoře Tábor.<sup>392</sup> Jablečné spasení. Šla jsem do kostela posvětit jablka, najednou slyším, puč, nechápu, co to je. Něco špatného, říkají, Gorbačova zajali.
- Otec: Kdo?
- Matka: Nestrašte!
- Babička: Ach, drahý Michail Sergejevič, jestli je vůbec živý a Raisa Maximovna, co s ní bude... říkají, že se shromažďuje vojsko u Bílého domu!
- Matka: Ve Washingtonu?
- Babička: Ale, u našeho!
- Matka: Já se chystám zavařovat okurky.
- Babička: Já se chystala dělat marmeládu.
- Matka: Co teď budeme dělat?
- Babička: Myslím, že je třeba osolit okurky. Nemůžeme odcházet od rozdělané práce.
- Otec: Ano, s naší zemí se opět něco stane, nemůžeme - li mít komunismus, vrátíme...
- Matka: Jen žádná stabilita.
- Otec: A kde je Aljoška?
- Matka: Na návštěvě u Káti.

---

392 Proměnění Páně označuje v křesťanství jednu epizodu života Ježíše Krista, kterou podávají synoptická evangelia, kdy Ježíš vyvedl tři apoštoly (Petra, Jakuba a Jana) na horu, kterou tradice ztotožňuje s horou Tábor, kde byl proměněn, jeho obličej oslnivě zbledl a Ježíš rozmlouval s Eliášem a Mojžíšem. Hlas z oblaku přitom označuje Ježíše za milovaného Syna. V církvi tuto událost dnes připomíná zvláštní svátek liturgického roku. Patří mezi tzv. svátky Páně, na Východě se pak řadí v byzantském ritu k dvanácti velkým svátkům. Svátek připadá na 6. srpna.

Babička: S Larisou.

Otec: Zajdu k Bílému domu.

Obě: Nemusíš!

Otec: Musím.

Babička: Je to strašné, synku.

Matka: Půjdu s tebou.

Babička: A já? Možná bych se taky měla jít podívat, co se tam děje.

Otec: Ty seď doma a čekej na Aljošu.

Babička: Tak budu dělat marmeládu.

*Matka s otcem odcházejí, babička se před ikonou tiše modlí za osud země.*

### **Puč 1991**

*Aljoša, Larisa, Káťa, prostřený stůl, šampaňské, víno. Aljoša s Larisou tancují v objetí. Káťa jí salát, dívá se na Labutí jezero. Po sousedním břehu jedou tanky, stáčejí se na most, ozve se zvonek u dveří, Káťa jde otevřít, na prahu stojí generál Tokarev.*

Tokarev: Lariso okamžitě domů, auto stojí dole u vchodu.

*Aljoša s Larisou se dlouho nemohou rozloučit, ale nakonec se rozcházejí. Aljoša s Káťou zůstávají sami, dívají se z okna na valící se tanky, za nimi jede černá volha, odvázející Larisu. Aljoša bere kytaru, láhev vína, magnetofon s množstvím kazet, videokameru, Káťa housle a vylézají na střechu domu. Dole pod nimi se valí tanky, za nimi davy lidí.*

Aljoša: Teď si neuvědomujeme vážnost situace.

Káťa: Zdá se, že před našima očima právě probíhá divadelní představení. Lidi tleskaj každému tanku.

Aljoša: Evidentně revoluce. To je teda ekšn.

Káťa: Takový pocit, jakoby skončilo dětství.

Aljoša: Vidím svýho otce, jak staví uprostřed samotný revoluce barikády, je jako ve svým živlu, už se stal velitelem celého uličního oddílu, máma rozdává jablka a gázové obvazy, kdyby došlo k plynovému útoku.

Káťa: Na Maněžním náměstí mluví Jelcin, vojáci přecházejí na stranu civilistů.

Aljoša: Beru kameru, přidáme se k davu.

Káťa: Proč, vždyť to není tak strašný.

Aljoša: Budeme sledovat krásný tváře lidí, kteří vyšli na ulici.

Káťa: Kde byli, proč jsem je dřív nezahlídla, proč jsem si jich dřív nevšimla?

Aljoša: Lidi jdou bránit Bílý dům, celé rodiny, mají s sebou děti, hrají na bandžo, kytary, flétny a saxofony. Staví si stany, sbírají peníze, krmí vojáky, vojáci jedí zmrzlinu a vyzdvihnou děti na ramena.

Káťa: Poprvý v životě vidím, že naši lidé brání svoji vládu.

Aljoša: Zpívají Okudžavu, kdosi se modlí, drží v rukách svíčky, Káťa vytahuje z pouzdra housle a hraje tak, že člověku běhá mráz po zádech.

*Káťa hraje na housle (Vstávej země veliká)*

[http://www.youtube.com/watch?v=sailmeWkm\\_A](http://www.youtube.com/watch?v=sailmeWkm_A)

Aljoša: Nejsem sentimentální, ale stahuje se mi hrdlo. Brečim, stejně jako v dětství

během olympiády. Skrývám slzy a přemýšlim, proč zažívám takové pocity, když hraje hudba, když jsem v davu lidí, co dělá hudba s mým srdcem a se srdcem lidí? Nad námi se vznáší vzducholod' s ruskou vlajkou. Vypadá zlověstně, k bílému domu míří ještě tři divize a třetí den je prolita krev.

Káťa: Mladí začali vylézat na jedoucí tanky.

Aljoša: Poprvé vidím takovou smrt. Krev na Sadovém kalcu. Čtyři krvavé stopy.

Káťa: Prokletá oběť.

Aljoša: Potom tanky opouští Kreml, lidé se radují, otevírají lahve se šampaňským, k nebi stoupají nafukovací balónky.

Káťa: Přijel Rostropovič!<sup>393</sup>

Aljoša: Za zpěvu Vysockého odstraňují pomník Dzeržinskému<sup>394</sup>, pak pochovávají čtyři padlé chlapce. Vezměme se za ruce, vezměme se za ruce, abychom po jednom nezmizeli, zpívá Okudžava.

Káťa: Gorbačov padl.

Aljoša: Začala doba Jelcina.

*Aljoša dává do magnetofonu kazetu, zpívá Freddie Mercury Show Must Go On.*

*<http://www.youtube.com/watch?v=QRE0slFf4Zg>*

---

393 Mstislav Rostropovič byl ruský violoncellista a dirigent. Byl považován za jednoho z nejlepších violoncellistů 20. století. Roky vrcholu své umělecké kariéry strávil v emigraci v západní Evropě a ve Spojených státech. Ze Sovětského svazu musel odejít, když v roce 1970 otevřeným dopisem podpořil disidenty v čele se spisovatelem Alexandrem Solženicynem, zpět do Ruska se vrátil až v době blížícího se pádu komunistického režimu v roce 1990. První vystoupení v Rusku absolvoval jako host, za dirigentským pultem washingtonského orchestru při čtyřech koncertech v Moskvě a tehdejší Leningradu. V následujícím roce Rostropovič oficiálně podpořil v Moskvě Borise Jelcina v době srpnového puče konzervativních sil.

394 Felix Dzeržinský byl ruský revolucionář a sovětský politik polského původu. Byl zakladatel a velitel obávané ruské Čeky, faktické předchůdkyně pozdějšího GPU a pozdější NKVD a posléze KGB. Jednalo se o blízkého spolupracovníka Vladimíra Iljiče Lenina, s nímž se osobně znal od roku 1906, kdy se poprvé setkali na sjezdu Ruské sociálně demokratické strany ve Stockholmu.

## Druhá část

### Láska

#### Tělo olympionika

*Larisa a Aljoša se projíždějí po nábřeží na skatech, vzájemně se předhánějí.*

Aljoša: Láska, to je okamžik, kdy potkáš svůj ideál. Potkáš ženu, líbí se ti jak vypadá, i jak se chová.

Larisa: A tebe pohltní záplava citů.

Aljoša: Usmíváš se a jako zázrakem ti někdo odpovídá taky úsměvem.

Larisa: Máš pocit, že se znáte celou věčnost.

Aljoša: A chceš být s ním.

Larisa: A znovu a znovu a znovu...

Aljoša: To se nestává tak často.

Larisa: Jeden život.

Aljoša: Jedna láska. (*Líbají se.*)

Aljoša: Láska, když na někoho myslíš...

Larisa: Myslíš, myslíš, myslíš...

Aljoša: A na nic jiného myslet nemůžeš.

Larisa: Ztratíš hlavu. (*Líbají se.*)

Aljoša: Láska je planeta se satelitem.



Larisa: Láska je jako slunce.

Aljoša: Každý člověk na naší planetě se snaží s pomocí satelitu vytvořit svůj svět, svět stvořený k lásce. (*Larisa zpívá.*)

*Čertanovo. Osmé patro. Na Larisině posteli leží nahý Aljoša. Před malířským stojanem polonahá Larisa. Kreslí tužkou obraz Aljošova těla. Obtahuje jeho svaly na bílém papíře, hraje Depeche Mode.*

Aljoša: Rok 1993, ukončili jsme školu, všichni nadějný lyžaři a biatlonisté nastoupili do FSB.<sup>395</sup> Čtyřkaři se stali poldama a neúspěšný sportovci doplnili řady zlodějů. Jestli jsi přišel ve škole o zdraví byla to přímá cesta ke zlodějně. Sílu máš, rozum ti nedali, ale žít chceš čestně. Z nich se formují šestky, disciplínovaní, oddaní lidé. Celá Moskva je rozdělená do skupin. Není to mafie, ale armáda. Mladých a odvážných. Prohánějí se Moskvou ohromnou rychlostí ve svých Mercedesech.

Larisa: A policajti za nima v žigulicích.

Aljoša: Policie si neví rady s ochranou občanů.

Larisa: A co dělají mafíáni?

Aljoša: Odtáhnou člověka rovnou z práce, naloží ho do kufru auta, odvezou za hranice Moskvy a pak už si rovnou sám může vykopat hrob, když jim nedá všechny peníze a i když jim je dá, tak ho stejně odprásknou. Používají fyzický násilí a nátlak, abyste jim všechno odevzdali. A nutí vás, abyste pracovali pro ně, všechno seberou, ale furt je jim to málo. Chtějí kapitál rozšiřovat, množit ho a ne se dělit.

Larisa: A co Makarov, zdá se, že se do něj zamilovala Kát'a.

---

<sup>395</sup>Federální služba bezpečnosti je hlavní domácí bezpečnostní služba Ruské federace. Hlavní následník Výboru státní bezpečnosti. Jejím úkolem je zajištění úlohy kontrarozvědky a vnitřní bezpečnosti.

Aljoša: Makarov nechal běžkaření a začal s taekwondem, získal mistrovskéj titul a stal se pohlavárem. Dali mu celej obvod Moskvy, na soutěžích se scházeli zločinci, který si hráli na byznysmeny. Pak se vzpamatoval a začal dělat parašuting, je to přece výsadkář, našel opuštěný aerodrom, odkoupil ho a obnovil. Vlastníma rukama dal dohromady pár vrtulníků a začal s nima létat. Teď je z něj bohatej člověk.

Larisa: Ještě se neoženil?

Aljoša: Rozved se.

Larisa: To Kát'u potěší.

Aljoša: Všechno se ruší, každej den se všechno mění. Je třeba vydělávat peníze, pomáhat rodině. Máma pracuje na pokladně v restauraci, táta dělá dělníka. Alternativ je málo, zvedla se výroba. Buď se staneš mafiánem nebo...

Larisa: Bude lepší, když půjdeš do sféry služeb.

Aljoša: Byl jsem sportovcem, stanu se barmanem.

Larisa: Zbožňuju restaurace!

*Za oknem nebe zbarvené do ruda. Je slyšet dusot kopyt, pak řev motorů. Svištění kulek, výbuchy, hukot tanků.*

Aljoša: Co se děje?

Larisa: Projedem se a podíváme se.

*Larisa s Aljošou si oblékají široké kalhoty a trička, berou si kšiltovky a skaty a odjíždějí. Do bytu vchází generál Tokarev. Má vojenskou uniformu, neprůstřelnou vestu, vysoké boty se šněrováním, na hlavě přilbu, v ruce automat. Vchází do Larisina pokoje, vidí Aljošův portrét, roztrhá ho na kousky, odchází. Pod oknem hučí jeho tank. Tokarev nasedá do tanku a odjíždí k Bílému domu.*

## **Bílý kůň na pozadí černého domu**

*Noc, byt Stečkinových, matka sama potmě před televizí, jen její tvář osvětluje modré světlo. Nataša jak zhypnotizovaná vstane, začne se oblékat a chystat k odchodu. Ze svého pokoje vychází babička v noční košili.*

Babička: Natašo, kam jdeš?

Matka: Zachraňovat demokracii!

Babička: Zase? Kolik je?

Matka: Půlnoc.

Babička: No, nejvyšší čas. Natašo, jakou demokracii. Co to vykládáš. Co je s tebou?

Matka: Věro Ivanovno, já musím. Musím jít!

Babička: A kdo ti to řekl?

Matka: Gajdar.<sup>396</sup> Teď to řekl. Potřebujou mě.

Babička: Kdo? Nikam tě nepustím, ty už se ztrapňovat nebudeš.

Matka: Podívejte se z okna, co se děje. Pusťte si televizi, poslechněte si co Gajdar říká...

Babička: To tak, ještě to budu poslouchat v noci, ne. A kde je Aljoša se Sašou?

Matka: Saša šel za sto dolarů vykládat pytle do Čertanova, Aljoša je s Larisu Tokarevovou a Kát'a Lavinská odjela se smyčcovým orchestrem do Francie.

---

<sup>396</sup> Jegor Gajdar byl ruský politik, ekonom, hlavní ideový tvůrce ekonomických reforem začátku devadesátých let v Rusku. V letech 1991–1994 byl ministrem, půl roku předsedou vlády. Pod jeho vedením došlo k liberalizaci cen, změně daňového systému, liberalizaci zahraničního obchodu a byla zahájena privatizace. Byl zahájen přechod od plánovaného hospodářství k tržní ekonomice.

Babička: To je děvče, houslistka, Lavinská, kdyby se tak Aljoša zamiloval do ní, pořádné děvče, z naší olympijské čtvrti, ale ne, vybral si z Čertanova, ještě z tohohle břehu a ještě k tomu Tokarevovou. Kdo to kdy viděl, aby se Stečkinovi scházeli s Tokarevovými. Nikdy toho nebylo a nebude... Promluvíš si s ním?

Matka: Jen aby se vrátil domů živý.

*Matka začne hystericky plakat, babička vytáhne láhev vodky, nalije Nataše a sobě. Vytáhne třílitrovou sklenici okurek, naloženou za minulého puče, vyndá dvě okurky. Dají si panáka vodky, zajídají ho okurkami. Sledují rudou polární záři a tekoucí řeku, prostě televizi.*

Babička: Proč si pustila Sašu do Čertanova? Aby si ničil zdraví kvůli jejich dolarům? Kdo to kdy viděl, aby Stečkinovi pracovali pro čertanovské, aby olympionici rozváželi pytle svoloči, a ještě za americké valuty. Nebo ti jsou rubly málo? Co se to děje? Co se to ve světě děje? Za sto dolarů si předhodila muže nepřátelům. A syna ti není líto?

Matka: Proč nepřátelům? Uvažujete zastarale a zjednodušeně. Samozřejmě že vím, že byl olympijským vítězem, ale v dřívější době, teď si musí vydělávat peníze jinak.

*Dávají si druhou rundu vodky.*

Babička: Pořád jenom peníze.

Matka: O mnoha věcech nemáte ani tušení.

Babička: Hlavní je vždycky jen jedno. Jen lidí je škoda, jen lidí.

*Dávají si do třetice.*

Babička: Podívej, po asfaltu se batolí kachny a kačer. Listopad a ještě nestihli odletět. Nic jim není po puči, perestrojce, Gajdarovi, Jelcinovi ani po pavlovských reformách. Jak žili, tak žijou. I ty žij jako nebeský pták. Bůh ti všechno dá.

- Matka: Proč jsem se nenarodila někde v Paříži nebo v San Diegu?
- Babička: Žiješ v Rusku, to znamená, že Bůh má s tebou plány tady. S tvou povahou bys tam stejně všechno proplakala.
- Dívají se na kachny, zpívají píseň A. Rozenbauma.*  
*<http://www.youtube.com/watch?v=e53QUCCB3ik>*  
*(Ostralka štíhlá)*  
*Pokračují ve zpěvu.*
- Babička: Povím ti jednu pohádku, věř, nevěř. Říká se, že sto let po revoluci, tedy v roce 2017 bude v Rusku car. Ale ne leckdo, z boží vůle, z rodu Romanovců po ženské linii.
- Matka: Co to vykládáte, Věro Ivanovno, tady se děje tohle a vy zase svoje pohádky. Je to nerozvážené.
- Babička: Požijeme, uvidíme. Jen kdyby se člověk dožil roku 2017. Nebo aspoň tam očkem nakouknul.
- Matka: Teď je rok 1993, představa, že se dožiju roku 2017, je děsivá. Co myslíte, dočkáme se nového století, nebo ne?
- Babička: Dočkáme, dočkáme se i života budoucího století. Měli byste se s Aljoškou nechat pokřtít.
- Matka: Už zase Věro Ivanovno. Už zase mě přesvědčujete? Já mám na to jiný názor a mám na něj plné právo.
- Babička: Jistě, ty jsi naše demokratka, máš na to určité právo dané ústavou.
- Matka: Nejsem demokratka, chci jen žít normálně, tak už to konečně pochopte.
- Babička: Tak si žij, kdo ti brání?

Matka: Můj život pořád ovlivňují nějaké idiotské okolnosti.

Babička: A víš, co se ještě říká? (*Šeptá matce do ucha.*)

Matka: Ano, že k tomu nikdy nedojde!

Babička: Říká se, že bude vzkříšen báťuška Serafim Sarovský<sup>397</sup> a všechno nám vysvětlí...

*Babička usíná, matka si obléká modrý plášť, vychází z bytu. Běží po nábřeží. Podél nábřeží jde bílý kůň. Bílý dům stojí celý černý. Řeka je rudá.*

*Na čertanovském břehu vykládá otec z náklad'áků pytle, tahá jeden za druhým, únava, jsou těžké a náklad'áky stále přijíždějí. K otci přichází generál Tokarev, přepočítává pytle a vyplácí otce sto dolarů v bankovkách. Přikrývá pytle černou plachtou.*

Kůň: Posad' se, dovezu tě domů. Vyhlásili zákaz vycházení. Sám se nedostaneš. Jistě ses nadýchal prachu z pytlů?

Otec: Nadýchal, už nemůžu.

*Otec vyleze na koně. Kůň se rozeběhne po ulici, ozývá se klapot kopyt po asfaltu.*

Kůň: Sehni se, Věra Ivanovna tě neporodila proto, aby tě zasáhly čertanovské kulky. Sehni svoji zrzavou hlavičku, hned tě dovezu. Víš, co jsi vykládal za pytle?

Otec: Mouku, pravděpodobně, nebo pískový cukr.

---

397 Svatý Serafim Sarovský, občanským jménem Prochor Mošin, patří k nejvíce uctívaným ruským mnichům a mystikům pravoslavné církve. Je považován za jednoho z největších starců (duchovních otců) 19. století. Učil o sebeobětování, kontemplaci, a o pojetí křesťanského života jako o cestě k přijetí Svatého Ducha. Serafim byl kanonizován Ruskou pravoslavnou církví roku 1903. Jedním z nejslavnějších výroků svatého Serafima, poměrně dobře známým mezi pravoslavnými věřícími, je: „Ziskej vnitřní pokoj a tisíce okolo tebe naleznou spásu.“

Kůň: Pískový cukr přivezou příští nákladáky, nazývá se Tritol<sup>398</sup>, TNT. Tohle jsou pytle s heroinem z Afghánistánu. Hodně jich přivezli, zatímco se střílelo u Bílého domu a dělila se moc. Teď budou pytle směřovat za byty, auta i lidské životy. A naše tanky vyrazí do Čechy, před námi je nová válka, dlouhá. Padne v ní mnoho chlapců. Rok 1994, jen bys řekl švec. Ochraňuj Aljošu, aby víchř nezakroužil s jeho mladým životem.

*Kůň mluví, ale otec ho neslyší, spí. Matka v modrém plášti vede koně přes most k olympijské čtvrti. Jde sama a zpívá píseň.*

<http://www.youtube.com/watch?v=KYSMuF3jtqc>

*(Něžná jeřabina)*

*Z čertanovského břehu je sleduje vojenským dalekohledem generál Tokarev.*

### **Černý tulipán**

*Restaurace, matka s výrazně naličená sedí v plné parádě v pokladně. Vedle stojí Aljoša v černém fraku. Hraje deska Pugačevy.*

<http://www.youtube.com/watch?v=mTC4zNPtSAI>

*(Milion rudých růží)*

Matka: První pravidlo barmana – led. Led je barmanovým chlebem. Druhé pravidlo, nikdy neměj hotovost v kapsách svého pracovního oděvu. Třetí, jestli jsi dostal spropitné, rozděl se o něj s kuchařem, poděkuj číšníkovi a nezapomeň na babčičku, co myjou nádobí. No a matce polož něco na noční stůl za to, že tě porodila, takového chytrého, chápeš?

Aljoša: Ano, generále.

Matka: Dvě porce černého kaviáru, dvě porce červeného, dvě porce krabů, ne abys to spletl.

---

398 Trinitrotoluen, silná, bezpečná a často používaná trhavina.

- Aljoša: Stoly jsou tu vždy perfektně prostřeny, stojím u dveří jak brankář u brány. Od samého rána počítám lidi, kteří mají prachy. Nejdřív je uvedu, stůl pro čtyři, předkrm za padesát tisíc, na nich už zůstane jen výběr hlavního jídla.
- Matka: Mandarinečky, vepřová pečeně, rybka, dvě porce černého kaviáru, dvě červeného, dvě krabů, ne abys to spletl.
- Aljoša: Náplava Rusů do Moskvy byla ze začátku otravná, ale Moskva je jako velká univerzita. Všichni sem přijíždějí ulovit svou zlatou rybku. Sedmdesát procentům se to nepodaří a vracejí se zpátky. To je univerzita.
- Matka: Dvě porce černého kaviáru, dvě červeného a do kaviáru je možné trochu dolít minerální vodičku, bude mnohem chutnější, dvě porce krabů.
- Aljoša: Dolar klesnul, cena jídla několikanásobně stoupla, lidi se hrnuli do restaurace. Ideálně jsem zapadl do tohoto světa. Pohyboval jsem se rychle, chápal jasně, sčítal dobře, zbytečně se na nic neptal, nikomu jsem nezapomněl být vděčný, u šéfů jsem byl oblíben. Ředitel mě chytal za koule, nakláněl se ke mně, napájel šampaňským a snažil se políbit. Rychle jste si zvykli i na takový žerty.
- Matka: *(Hrozí Aljošovi pěstí.)* Dvě porce červeného kaviáru, dvě černého, zeleninová mísa, dvě porce krabů, mandarinky, pomeranče.
- Aljoša: Rozhovor s návštěvníky je vždycky stejný. „Udělej stůl“ nejsem truhlář, „posad nás“ nejsem prokurátor. Sto babek a já přenáším stůl doprostřed sálu a dávám na něj bílý ubrus. Přírážka na alkohol a pepsi je v baru čtyři sta procent.
- Otec: *(Rozsvěcuje barevná světla na scéně, zavěšuje disco kouli.)* Jsou tři pravidla, která když dodržíš, můžeš se považovat za Moskvan. Neházet kolem sebe odpadky, nemluvit vulgárně a pomáhat stařenkám na přechodu. Jestli dodržíš tyhle tři pravidla, už jsi Moskvan.
- Aljoša: Vyděláváme s tátou každé třicet tisíc za noc, peníze vyhadzujeme napravo, nalevo, auto, moped, motorka.



Otec: Kdo nepije, vydělává slušně.

Matka: V restauraci je nejdůležitější nepropadnout iluzi. Říkáme tomu lživý optimismus. Nemít velké oči a nezastavovat se.

*Na scéně se objeví Káťa a Larisa, nastrojené jak hollywoodské hvězdy.*

Matka: Znáš písničku „Neštěstí má zelené oči“ (<http://www.youtube.com/watch?v=3l4wtviWRi0>)

Larisa: Ne.

Matka: A „V moskevských oknech světlo nehasne“  
([http://www.youtube.com/watch?v=0emBSATO\\_4g](http://www.youtube.com/watch?v=0emBSATO_4g))

Larisa: Ne.

Matka: „Kráčím po Moskvě“ (<http://www.youtube.com/watch?v=a5VbAMsAnZ8>)

Larisa: Ne.

Matka: „Pověsil si muzikant“ (<http://www.youtube.com/watch?v=XveeOKqOdFI>)

Larisa: Ne.

Matka: (*Aljošovi*) Kohos to přivedl?

Káťa: Jo, zaspíváme si, zaspíváme si.

Matka: „Milion rudých růží“ ([http://www.youtube.com/watch?v=CAGII\\_2vQpg](http://www.youtube.com/watch?v=CAGII_2vQpg))

Larisa: Mám pocit, že tahle písnička není zrovna moderní...

Matka: Tuhle holčičko, nemůžeš pochopit. Je součástí mého srdce. Součástí celého mého života.

Babička: *(objevuje se jako uklízečka se smetákem v ruce)* Mimochodem verše Andreje Vazněsenského.

*Najednou se v restauraci objeví generál Tokarev v parádní uniformě s vyznamenáními. V rukách růže. Matka si upravuje účes. Generál si sedá ke stolu.*

Matka: Dvě porce černého kaviáru, dvě červeného, dva krabi, láhev vodky a kuře tabaka.

*Blikají barevná světla, otáčí se disco koule. Larisa zpívá.*

<http://www.youtube.com/watch?v=BfHSiuTyLhw>

*V Afghánistáně v „černém tulipáně“<sup>399</sup>*

Aljoša: *(za barem)* Najednou se v restauraci strhne šílenství. Larisa je taková. Patří mezi holky, kvůli kterým ztratíte hlavu.

Otec: Jsou jako barbie. Všem se líbí. Ale barbie nikdy nebude patřit jen tobě. Patří všem a jde za svým cílem.

Aljoša: Všichni muži vstanou a ve stoje poslouchají, jak zpívá. Generál nechává píseň zahrát znova a znova, čtrnáctkrát. Banda rozparádných mužů mně vypije všechny zásoby vodky a whisky. Začnu jim nalívat Pastis. Holky zpívají a tancují a muži se nemohou zastavit.

Tokarev: Píseň pro moji milovanou ženu!

---

<sup>399</sup> Dopraví letoun Antonov An-12, speciálně upravený k přepravě mrtvých během války v Afghánistáně, přezdívaný černý tulipán.

Aljoša: Tokarev se dívá na mou matku a pokládá na barový pult pět tisíc dolarů. Do toho se vloží otec. Vytáhne sto dolarovou bankovku, položí ji navrch a dodá, pro moji.

Tokarev: Pro moji.

Otec: Pro moji.

Aljoša: Rozehřátí alkoholem nevydrží s nervy a začne rvačka.

Babička: *(Nadšeně)* Přimo jako ve filmu „Veselé děti“!

Aljoša: Pastis se vylije na peníze, Larisa je bez jediného slova podpaluje.

Larisa: Peníze hoří. Muži se perou a my s Aljošou koukáme jeden na druhého rozdělení plamenem, rozdělení barem. Co teď budeme dělat?

Aljoša: Co teď, hvězdo?

Larisa: Utečem!

*Larisa, Káťa a Aljoša ve fraku utíkají z restaurace, ujíždějí na skatech po Tverské ulici.*

Aljoša: Promiň, můj bářečku, měl jsem tě moc rád.

*Babička přináší dvě vědra vody, marně se snaží s matkou uhasit požár. Jedno vědro vylévají na muže, druhé na hořící peníze.*

Matka: Restaurace se uzavírá.

*Matka ukládá ohořelé peníze do celofánového sáčku. Babička odvádí otce. Matka pouští desku s Pugačovovou, sedá si na židli, unavená se dívá na generála. Ten zpívá píseň „Milion, milion, milion rudých růží“, přičemž si utírá krev z tváře. Dívá se na matku. Líbá ji.*

## **Chrpové pole Rozvod rodičů**

*Chata Stečkinových. Jasně slunce. Modré nebe. Nekonečné pole. Žluté žito. Modré chrpy. Otec v džínách do půl těla kosí na jedné straně pole žito. Na druhé straně trhá matka v červených šatech kytici chrp.*

- Matka:** Jsou dny, kdy nic necítím. Žiju jako robot. Nevidím nic nového, nic mě netěší. Dělán co je nutné, co se smí, co se musí. A teprve když přichází do restaurace generál Tokarev, začnou se ve mně city probouzet. Vidím, jak je schopný, krásný, vyrovnaný. Slyším jeho hlas, líbí se mi jeho zabarvení. Všimám si, jak začíná pršet, jak je všechno správné, pravdivé, harmonické, rozumné, šťastné, nesmírně krásné... Jak se může všechno takhle změnit... a může se všechno tak změnit. Říkám si pro sebe „bud’ jak bud’“.
- Otec:** Já žiju dlouhodobě v lásce. Souvisí to s pohybem času. Čas se měnil a já se od něho chránil existencí uvnitř systému, který se vyskytuje v jiném čase. Teď když se všechno bortí a padá. To je tak, když lidé nemilují jeden druhého. V jednom kuse se schovávám v období prodlouženého dětství. V podstatě to je život. Ztělesnění našich iluzí. Ale iluze ztroskotala. Rozumíš, všechno je horší, než si představuješ.
- Matka:** Všechno záleží na citu. Je a není. K někomu něco cítíš a k někomu nebudeš cítit nic nikdy v životě. Možná, že spát s generálem Tokarevem byla v našem případě chyba, ale bez ní, bych sotva kdy mohla přemýšlet o něčem jiném. Myslela bych jenom na to. V mém případě je to to nejlepší, co se mohlo stát.
- Otec:** Láska může skončit, ale ty touhle láskou ještě žiješ. Možná umřela, ale ty se jí snažíš vymyslet. Co je v tomhle případě láska. Vášeň a zamilovanost je jedno. Ale láska druhé. Je to čím dál nepochopitelnější. Vášeň, láska, sympatie, úcta. Přichází stáří a s ním se láska vytrácí. Lásku nahrazuje přání lásky. Jako forma vzpomínky. Když nejsi zamilovaný, chceš lásku. Láska – ze všech stran, jako základ všeho i zrození člověka. Ale je třeba přiznat, že život jakéhokoli člověka nakonec ztroskotá.

*Matka a otec se z pole rozcházejí každý na jinou stranu.*

*Byt Stečkinových. Matka přináší do kuchyně velké tašky s nákupem. Vyndává je na stůl. Ve váze kytice chrp. V bytě Stečkinových se nachází nová lednice a pračka. Babička mačká knoflík u pračky.*

Babička: To je krása...

*Zavírá a otevírá skleněná kruhová dvířka.*

Babička: A prádlo... je už suché!

Matka: Je taky se sušičkou!

Babička: Podívej, jako vyžehlené, podívej takové rovné, zahřáté, a jak krásně voní. Takhle voní chrpy, ne?

Matka: To je aviváž s vůní polních květin.

Babička: Pravda.

Matka: Posad'te se Věro Ivanovno, něčeho se spolu najíme. Co si dáte? Jsou tu závitky, olivy, ančovičky, i kapary a parmazán jsem koupila.

Babička: Co se děje?

Matka: Vidíte, teď je v naší zemi všechno, můžeš si koupit, na co máš chuť.

Babička: Divná doba!

Matka: Nemusíte jíst pořád šči<sup>400</sup>.

Babička: Vždyť víš, naučila jsem se žít asketicky. Já toho moc nepotřebuju.

---

400 Horká zelná polévka, první chod v ruské kuchyni.

Matka: Ano, chléb a brambory.

Babička: A zelí, cibule, mrkev.

Matka: Rozumím vám.

*Matka otevírá novou lednici, svítí v ní různá barevná světla.*

Babička: Pojď, zhasneme světlo, posedíme, budeme se kochat.

*Babička si sedá na židli před lednicí a pračku, jako v divadle.*

Matka: *(Skládá potraviny do lednice.)* V mrazáku tři druhy masa, kuřecí, telecí a krůtí. Tady ryba – červená i bílá – všechno bez kostí. Zelenina, celer, avokádo, mango, nakládané okurky.

Babička: *(Takřka v mrákotách)* Nakládané okurky. To je snad zbytečné. Takových okurek ti naložím, kolik budeš chtít.

Matka: Mrzí mě, v jaké době jste žila, my už si můžeme i odpočinout.

Babička: Ne, my si odpočineme v nebeském Jeruzalémě, jestli nás tam přijmou. Zatím raději vyperu.

Matka: Později, bolí mi z toho hluku hlava.

Babička: Nechci tě urazit, Natašo, ale mě ten zvuk uklidňuje. Mohla bych ho poslouchat třeba celý den.

Matka: Musíte si ještě koupit na zimu kozačky, kožich, čepice a palčáky.

Babička: Všechno máme z loňska. Vyskládala jsem mezi to levanduli.

Matka: V obchodech je tolik nového, staré vyhodíme a nové nakoupíme.

Babička: Nač vyhazovat?

Matka: Staré odchází, nové přichází.

Babička: Nechci ti kazit radost, ale někdy staré odchází a nové nepřichází.

Matka: Věro Ivanovno, to je zákon Feng Šuej.

Babička: Co, čeho zákon?

Matka: Feng Šuej.

Babička: Nějaký nový odstavec ústavy?

Matka: Čínské, i renovaci musíme udělat. Starý nábytek vyhodíme, koupíme nový i nový byt koupíme, Tenhle prodáme, vezmeme si úvěr, Aljošovi koupím nový byt a vůbec odlétám k moři.

Babička: Muže máš teď taky nového?

Matka: *(Stojí s kufry oblečená podle poslední módy, na vysokých podpatcích.)* Odlétám na služební cestu do Soči. Trochu si odpočinu. Musím o mnohém přemýšlet.

Babička: A co mám vyřídit tvému starému muži?

Matka: Vyříd'te mu, ať zatím taky přemýšlí. *(Odchází.)*

Babička: Zajímavý film.

*Babička jde k oknu, dole od vchodu odjíždí černé auto generála Tokareva.*

Babička: Dobře, že nepřijel v tanku, když chce do Soči. Možná je to tak lepší. Spánembohem. K čemu nám taková... Nikdy se Stečkinovi s Tokarevovými *(Zarazí se)*. Hanba na celou rodinu.

*Babička nandává prádlo do pračky, stiskne knoflík, kochá se miháním světél, pračka spouští program, babička ji pozoruje. Pak jde ke skříni s Aljošovými věcmi, bere jeho džíny a košile, aby je vyprala. Vytahuje ze skříně jeho pracovní frac. Z náprsní kapsy na ní vypadne množství injekčních stříkaček.*

*Přichází otec, posadí se ke stolu, babička všechno pokládá před něj.*

Babička: (v šoku) CO TO JE?

Otec: (Chytne se za srdce.) Mami čestné slovo, to NENÍ MOJE.

*Mlčí, jeden druhému se soustředěně dívají do očí.*

## **Makové pole**

### **Rozchod s Larisou**

*Modré nebe. Makové pole. Aljoša s Larisou jdou po poli uprostřed červených květů v modrých džínách. Aljoša s baťohem na zádech a s kytarou.*

Aljoša: Naše dny ubíhají jeden za druhým, obrací se kalendáře, slaví se narozeniny, lidi lítají v letadlech do Afriky, Indie, Ameriky, jezdějí ve vlacích do Petrohradu, Astrachaně, Charkova, plavou v lotosových dolinách, fotografují vodní víly, oslavují příjezd ze Seychelských ostrovů.

Larisa: Spravují auta po nehodách, chlubí se zraněními od střelných zbraní, kulky si schovávají na památku, nakupují všechno nové, všechno ztrácejí za jediný den, mobil, příbuzné, mění čísla, doklady i místo bydliště.

Aljoša: Muži běhají po městě se sekerama, perou se s lahvama v ruce, hádají se po telefonu, mstí se, nadávají ženám, tlučou do svých aut, chlastají, hulejí trávu, šňupou, šlehají si dávky, spí s jinými holkama, skáčou bungee jumping, jezdí na snowboardech, hrajou fotbal, karty, seznamují se na internetu.



- Larisa: Skládaj hudbu, píšou texty, vydělávaj peníze, natáčej filmy, pronajímaj si byty, všechno prochlastaj a vyhazujou syntáky z oken.
- Aljoša: Okny letí zvukařské pulty, kancelářská technika, televize.
- Larisa: Holky i ženy zoufale hledaj lásku.
- Aljoša: Za nima pobíhají muži, jejichž ruce spaluje stud a jejichž duše nemůže odolat pozemskému bytí.
- Larisa: Zůstávají zprávy, videozáznamy, dema, smsky něšťastně zamilovaných.
- Aljoša: Muži vyhazujou svoji minulost na smetiště, gastarbeiteři pokrývají jejich minulost bramborama, muži utíkají do lesa, plazí se po podzimních mýtinách a vyjou, vyjou jako vlci.
- Larisa: Stavěj si stany, rozmísťujou repráky a tancujou jako v transu.
- Aljoša: Holky dělají fireshow, hoří velký táboráky.
- Larisa: Holky spalují svoje deníky, mažou kompromitující zprávy, kajou se v kostelích, klečej na kolenou a pláčou, pletou svetry svým milovaným, odjíždějí na Elbrus, kde se kloužou na prknech, seznamují se s jinejma, nacházejí nové DJ's, kouřejí vodní dýmky a šijou si šaty z italského hedvábí s psychadelickými volánky.
- Aljoša: Mihotají se stroboskopy, monitory, lazery, září neony, auta se zběsile řítějí, modrý jaguary – mustangy, černý mitsubishi.
- Larisa: Růžový symboly míru, srdíčka, open airy, teplé plédy za rozbřesku, horký čaj, pepsi, whisky, adrenalin a rychlost.

- Aljoša: Jedna automobilová nehoda za druhou.
- Larisa: A smrt, smrt, nevyhnutelná a jako vždycky neočekávaná. Kdo bude další? Komu se narodí dítě? Kdo koho potká? Kdo se zamiluje? Komu se bude dařit? A kdy? A co bude dál? Nikdo neví. Hlavní je nepřemýšlet, jak tohle všechno vysvětlit.
- Aljoša: Měli bychom mít digitální kameru.
- Larisa: A ohromnej ekvalizér.
- Aljoša: Vyznáváme myšlenky Timothy Learyho, čteme Castanedu<sup>401</sup>, zdá se nám, že žijeme v době, kdy je možný všechno změnit.
- Larisa: Žijeme v odděleném světě a všechno, co se nachází za jeho hranicema, se do něj nedostane.
- Aljoša: Zdá se nám to tak zábavný.
- Larisa: Takový dobrodružství jako v kině, v těsný zakouřený a lidmi dočista zapomenutý místnosti.
- Aljoša: Modlit se na muziku moc dlouho nejde.
- Larisa: Tanec skrz slzy. Mlýnek ze ztracenejch přání a neuskutečněnejch snů. Doba štrasů.
- Aljoša: Jak se nádherně třpytí.

---

<sup>401</sup>Carlos Castaneda byl autor kontroverzních knih, které popisují jeho učednictví u tradičního amerického čaroděje z tradice Toltéckých zřeců (vidoucích – los nuevos videntes) z kmene Yaqui. Castanedova tvorba obsahuje mnoho popisů paranormálních a magických zážitků, psychologické, techniky, toltécké magické rituály, experimenty s psychotropními rostlinami. Z jeho učení vychází také cvičení tzv. „magických gest“ – tensegrita.

*Tancujou uprostřed máků.*

Aljoša: Rave se vypařil, techno ještě nepřišlo. Dvě tisícovky lidí se v noci toulají po Moskvě. Znají se od vidění. Potkávají se hlavně o víkendech. Postupně se všechno mění ve skutečnou sodomii. Ve skutečný bakchanálie.

Larisa: Nemám ráda trans muziku, je na mě příliš rychlá.

Aljoša: A příliš jednoduchá.

Larisa: Stáhla jsem si muziku do přehrávěče, zamilovala jsem se do ní, ale ne píárovou, úplně se dotkla mých čaker, rostou mi teď z uší růže.

Aljoša: Nezbytný efekt z muziky.

Larisa: Dotýká se přímo všech částí mého těla, tepající země, trefa do jemného biorytmu. Naprostý trip. Zvukový pozadí, milióny ptáků, milióny hmyzu.

Aljoša: Bioritmus. Jak odbíjí moje srdce. Jak odbíjí srdce rostlin. Jako když hraješ na buben.

Larisa: V úplném tranzu.

Aljoša: Sto čtyřicet úderů za minutu.

*Aljoša a Larisa se spojují v jedno, klesnou do červených květů.*

Aljoša: Když jí bylo dobře, rozbřečela se. Lekl jsem se, ale ona řekla „všechno ok“. Probřečela půlku noci.

Larisa: Aljošo, rozumíš, já tě miluju. *(Mlčí.)*

Ale nejsem do tebe zamilovaná. *(Mlčí.)*

Jsem zamilovaná do někoho jiného. *(Aljoša také mlčí.)*

Láska je taková. Vidiš tenhle prst. Seděl a držel mě za něj, jeden druhýmu jsme se dívali do očí. A já se do něho prostě zamilovala. Všechny moje myšlenky, všechno co dělám je teď podřízeno jenom jemu. Jakoby uvnitř mě rozkvétal červeněj kvítek máku. Tak nějak nepředvídatelně. Neplánovaně. Tak nějak překrásně.

Aljoša: Tak strašně.

Larisa: Tak často.

Aljoša: Něco se změnilo.

Larisa: Jo změnilo. Z vesmíru.

Aljoša: Nejradši bych tě zabil.

Larisa: Nemusíš.

Aljoša: Chtěl bych si sednout do loďky a odplout s tebou.

*Objímají se, dlouho pláčou.*

Aljoša: Žárlivost. Cítím napětí. Když jsem ti byl nevěrněj, nepřemýšlel jsem o citech. Když jsi mi byla nevěrná ty, všechny tyhle myšlenky a pocity se mě zmocnily. Pocit vlastnictví a závist. Závidím tomu, do kterýho ses teď zamilovala.

*Larisa upíjí z lahve koňak, Aljoša vytahuje z baťo hu sekeru, Larisa se dá do běhu. Utíká po poli před Aljošou, který ji honí se sekyrou v ruce a s křikem ty kurvo.*

*Aljoša přináší na pole suché dřevo, rozsekává ho sekerou na kousky. Zapaluje oheň. Larisa točí ohnivými řetězy.*

- Larisa: Byli jsme spolu dlouho šťastní, teď se rozejdem z objektivních příčin.
- Aljoša: Jako lodě na moři.
- Larisa: Rozejdem se na dlouho a nešťastně.
- Aljoša: Jedeme na moře, snažíme se všechno slepit, naše láska se pokouší změnit v přátelství.
- Larisa: Moře, neobydlený ostrov, jola, ryba na nábřeží, Jim Bean, večírky, zlomený srdce, sex, zklamání, bodný rány, údery flaškama, sekerama, nohama, pěstma.
- Aljoša: Naše krev zkrápí stěny.
- Larisa: Modřiny, rozdrásaný tváře a záda, baseballový pálky, maskáče, alergie, zima, chlad.
- Aljoša: Zrada, myšlenky na sebevraždu, pocit závazku.
- Larisa: Náhodnej sex.
- Aljoša: Předávkování.
- Larisa: Na hraně zákona.
- Aljoša: Nekonečná řada událostí.
- Larisa: Klesaj ceny za ropu.

*Opilá šílená Larisa trhá struny na kytáře.*

*Aljoša naříká, válí se po makovém poli, leží na poválených mácích, bílý kůň dýchá Aljošovi do tváře.*

Kůň: Seber se Aljošo, posad' se na mě, odvezu tě odsud.

Aljoša: Je pozdě, už se nemá smysl vracet.

Larisa: Jestli chceš, můžeš tu zůstat.

Aljoša: Jasně. Promiň, lásko...

*Larisa se posadí na koně, odjíždí.*

*Aljoša se ponoří do květů, do rána je slyšet jeho usedavý pláč a nadávky, „kurva, kurva, kurva“!*

*Usíná.*

*Z květů se vynoří babička s otcem. Zabalí Aljošu do kostkovaného plédu, odnáší ho v náruči z pole. Zpívají přitom <http://www.youtube.com/watch?v=qp06FDUDatg> (Mladé větry)*

### **Černá místnost**

*Aljoša v černé místnosti, připoután k radiátoru. Na podlaze kytara.*

Aljoša: Celej život moji pozornost přitahujou ženy. Mám je v hlavě – ženy. Skutečný, krásný. Ženy. Možná proto, že nemaj na hrudníku chlupy. Dokonce i doktor, kterej mně dělal test na drogy, došel k závěru, že jsem závislej na sexu. A z toho jsou všechny moje problémy. Když jdu po ulici a zahlédnu skutečnou ženu, pozdravím ji a řeknu: „Podle mě jste skutečná žena,“ no a co? Zahlíd, zastavil se, došel, řekl, co chtěl. To je způsob skutečného muže. Já sám jsem sympatickej kluk a proto mám velký komplexy. Nevěřím, že žena vydrží do konce mého experimentu. Jsem masochista, musím dovést situaci až do krajnosti. Jako lyžař, aby se dostavil druhý dech. Tajemství lásky je v tom, že jestli jsou city vzájemný, vznikne most, dvou oceánů, muže a ženy. To je láska.

Ale tenhle most není věčněj. Vrhout se z mostu do vody, je častý východisko. Láska nemůže trvat dlouho. S láskou to není jako s ohněm. Láska je planeta s družicí. Láska je jako slunce. Spaluje duši. Tady neplatí nesmrtelná duše, v lásce může shořet na padrt'. Láska – to je chvíle když znenadání potkáš ideál. Ideální žena, dívka světlovlásá nebo zrzka s figurou gymnastky s nevelkým hrudníkem a s tenkýma kotníky. Fatalistka, trochu praštěná, která má ráda punk - rock, Sex Pistols a Nika Cave. Nekomplikovaná při řešení společných problémů, problémů volného času. Chci mít spojení, chci mít přítele, zázemí. Aby v našich vzájemných vztazích nebyla žádná tajemství. Abysme oba všechno věděli a nedošlo k žádným podrazům. Snažil jsem se spočítat, kolik jsem měl žen. S každou ženou jsem vložil do obrazu skutečnou ženu jeden zřetelný detail. Každá žena je jako vrstva kůry. Po rozchodu s ní jen více dřevěníš. Pokrýváš se brněním. Ve třiatřiceti jsem pochopil, že všechno závisí na mě. Teď si ji představuju takhle – vysoká, opálená, v neonových plavkách, na nohou stripboty, tančící u tyče jen pro mě, gou gou tanečnice.

*Aljoša bere do rukou kytaru, hraje. I will survive skupiny Cake*

*<http://www.youtube.com/watch?v=7KJjVMqNIgA>, za zvuků hudby vchází do místnosti babička a Káťa Lavinská, obě v černém, babička má v ruce sklenici vody.*

Babička: Kát'o, přelož mi z angličtiny, o čem zpívá.

Káťa: *(Překládá)* Nejdřív jsem se bál, byl jsem vyděšený, dokola jsem přemýšlel, že bez tebe nemohu žít. Když jsem takhle probděl několik nocí a přemýšlel, jakou bolest si mně způsobila, zocelilo mě, zjistil jsem, že bez tebe mohu žít. Teď ses vrátila z vesmíru. Prostě jsem vešel, abych tě tu našel, aniž bych se ti podíval do tváře. Musel jsem vyměnit svůj zámek, jinak bych tě přinutil, abys tu zanechala klíč, i kdybych věděl, že se za minutu vrátíš a znova mi ublížíš. Teď odejdi a zavři za sebou dveře. Prostě se otoč, nebudu tě už víc pronásledovat. Nebylas to ty, kdo se mě snažil skrze touhu zničit.

Babička: Panebože...

Káťa: Jestli myslíš, že jsem se rozsypal, jestli myslíš, že bych umřel, ne, já přežiju.

Pokud vím, jak milovat, vím, že budu žít. Mám ještě celý život před sebou, mám ještě tolik lásky, kterou mohu dát. Spotřeboval jsem veškerou sílu, kterou jsem měl, abych se nerozpadl na kousky.

Babička: Krásná písnička, to znamená, že bude žít. Kát'o, už se tě chce dlouho zeptat, co to znamená fetka?

Kát'a: Fetky to jsou děvčata. Stále návštěvnice nočních klubů, barů plynule přecházejících do striptízových. Svoje životy pak končí někde v bytech, v Čertanovu. Když se začne děvče bavit taneční kulturou, dostane se do nebezpečné kategorie ta, co zevluje po nocích. Začnou být závislé, nemají na dávku a pomalu se zaplétají do nelegálních věcí. A už jsou u Arménů na pokojích.

Babička: *(šokovaná)* Jak se všechno změnilo. Láska se změnila v chtíč, odvaha v hulvátství. Originalita se stala banalitou.

Kát'a: Online city, online lidi, online život. Všechno je možné si stáhnout, objednat si.

Babička: Dej Bůh všem zdraví!

*Vejdou do pokoje k Aljošovi.*

Kát'a: Ahoj Aljošo.

Babička: Napij se vody.

Aljoša: Kát'o, proč si v černém?

Kát'a: Jdu z pohřbu.

Aljoša: Kdo umřel?

Kát'a: Larisa.



Babička: Spadla z mostu do řeky. Dala se dohromady s narkomanem, začala brát, otěhotněla, porodila, on byl pořád pod vlivem, zhubla na 40 kilo, seděla na mostě a vítr jí odfouknul. Nikomu nevěř, že je sebevraždkyně. Pomodli se za ní.

Káťa: Bud' jí země lehká.

Aljoša: Babi, a ty jsi v černém proč?

Babička: Aljoško, Jelcina dnes pochovali. Vypij tu vodu, je svěcená, ta ti pomůže.

*Aljoša pije svěcenou vodu.*

Káťa: Tokarev postavil na tom břehu mrakodrapy, uvalili na něho trestní stíhání a ukázalo se, že je financoval z obchodů s afgánskými drogami, dostal doživotí za Uralem.

Aljoša: A co ty?

Káťa: Já... Potkala jsem Makarova, zamiloval se do mě, požádal mě o ruku. Porodila jsem mu dva chlapce, takové krásné. Takže jsem teď Makarová. Můžeš mi blahopřát. Vždycky jsem o něm takovém snila.

Aljoša: A co se stalo s Larisiným dítětem?

Babička: Narkoman se zabil na motorce, dítě sebral Tokarev a když ho zavřeli, požádala o něj tvoje matka.

Aljoša: A kde je?

Babička: Tady, vrátila se k otci. Je to hrdina. Pokosil celé makové pole. Četl modlitby. A našel v sobě s boží pomocí sílu, ji odpustit. Velkolepá věc – odpuštění. I ty ji odpusť.

*Vchází matka, babička s Károu odchází, ale stojí poblíž a poslouchají.*

Aljoša: Jsi ještě krásnější...

Matka: Aljošo...

Aljoša: Dobře, že ses vrátila.

Matka: Odpusť...

Aljoša: Ty mně taky.

Matka: Přivezla jsem ti prášky, americké, 150 dolarů za tubu. Ta je na deset dní. Pomůžou ti, Vím, že můžeš mít dobré léky.

Aljoša: Tak drahý.

Matka: To není důležité. Proč si nechal sportu? Proč už nejezdíš na lyžích, na bruslích, na skateboardu, na snowboardu?

Aljoša: Není čas.

Matka: A co děláš?

Aljoša: To ti nemůžu říct.

*Aljoša odvrací tvář ke stěně.*

Matka: *(Hladí ho po zádech, po hlavě, snaží se ho obejmout)* Aljošo, řekni mi prostě pravdu, potřebuju vědět, jak to skutečně je, abych věděla, co mám dělat. Vždycky si byl odvážný, řekni mi, jak to je.

*Aljoša dlouho mlčí.*

Aljoša: Byla to taková vlna. Rozumíš... Vlna. Napřed to bylo moderní, pak jsme do toho všichni spadli. Móda se proměnila v závislost. Mnohý hodný, opravdu moc hodný děcka si neporadili se systémem. Napřed jsme to šňupali, z toho se mi dělalo na zvracení a tak jsme to začali kouřit. A úplně jsme do toho vlítli. Aby ses cejtíl člověkem, bezpodmínečně si musel vzít dávku. Když sis to ráno nevzal... Jezdím ráno metrem a závidím lidem, že jsou čistý. Lidi ani netušej, jaká sračka to je. A že žít obyčejnej život, je taková pohoda. Všechny moje pokusy, nechat toho, skončily fiaskem. Nemůžu s tím seknout. Každý ráno jsem šel a šlehnul jsem si, neznámo s kým a neznámo kde. A s Larisou jsme se rozešli.

*Aljošovi vytryskly slzy. Matce také, objímá ho a pláče.*

Matka: Odpusť mi, odpusť, za všechno můžu já.

Aljoša: Nehlad' mě.

Matka: Jenom tě obejmú, můžu.

*Pláčou sobě v objetí. Matka si utírá slzy.*

Matka: Chceš, rozvážu ti pouta.

Aljoša: To nejde, jdi, chci spát. Nechci žít. Zhasni prosím světlo.

*Matka odchází, zhasíná světlo. Kdesi z dálky je slyšet pláč dítěte. Aljoša spí. Ve snu vidí Larisu, tak jak ji spatřil poprvé v životě, jede po Alexandrovském sadu na bruslích. Aljoša jí říká „brzdi“, Larisa se usmívá a odpovídá „Víte Alexeji, problém je v tom, že já skutečně neumím brzdit.“*

*Hraje hudba, Larisa se projíždí na bruslích, zpívá Valerij Obodzinskij*

*<http://www.youtube.com/watch?v=pe3TAPRvqY8>*

*(Milovaná, spí)*

Babička: (Sní.) Tyhle verše, Aljošo, si zapamatuj na celý život, jsou od Jevgenije Jevtušenka.

*Aljošovi se zdá, že jako dřív běží během ranního tréninku 25 kilometrů, ale na jednom místě. Makarov křičí a bije ho hůlkou po zádech.*

Makarov: (Křičí a mlátí ho hůlkou.) Prožít život, ne ho prodýchat. Zřekni se závislosti. Zřekni se závislosti.

Aljoša: Ne!

Makarov: (Mlátí ho hůlkou.) Zřekni se závislosti! Zřekni se závislosti!

Aljoša: Nemůžu. Nemůžu!

Makarov: Zřekni se závislosti!

Aljoša: Ne!

Makarov: Zřekni se!

Aljoša: Zřeknu se.

Makarov: Život není rauš, ale putování do kopce.

Babička: Plivni třikrát na satana.

*Aljoša třikrát plivne. Probouzí se.*

*Před Aljošou sedí otec v černém obleku. V ruce má svůj snowboard.*

Aljoša: Proč jsi v černém?

Otec: Solženicin umřel. A Rostropovič taky.

- Aljoša: Ty jezdíš na snowboardu?
- Otec: Ano, i maminka a babička. Škoda, že jsi se mnou tehdy v „97“ nešel na koncert Prodigy.
- Aljoša: A proč jsem nešel?
- Otec: Nemohl jsi. A vzpomínáš, jak jsme všichni chodili do kina na Bod zlomu.<sup>402</sup>
- Aljoša: Vzpomínám.
- Otec: Tohle jsem ti koupil jako dárek. (*Podává mu prkno.*) Pojedeme na hory. Na Elbrus.
- Aljoša: Kdo jede?
- Otec: Všichni.
- Aljoša: Ted' máte přece dítě?
- Otec: Necháme ho u Káti, je to jeho kmotra. Přiletí k nám s Makarovem. Jak jsi chtěl. Vrtulníkem. Je třeba, aby člověk jezdil na hory. Je tam řidší vzduch. Je to prospěšné. Vrátiš se zdravý. Plíce se ti pročistí, plicní sklípky obnoví. Vráti se ti forma.
- Aljoša: Děkuju ti.
- Otec: Jsem rád.

---

402 Film Point break z roku 1991.

## Výstup

### Křest ohněm, druhé zrození, setkání s Alenkou

*Jasně slunce. Modré nebe. Bílé hory.*

*Matka, otec, babička i Aljoša jsou sportovně oblečeni. Do různých barev duhy. Kombinézy, bundy, čepice, helmy, boty. Mají baťohy, stany, snowboardy, cepíny. Pijou horký čaj. Připevňují si snowboardy na záda, zahajují výstup.*

Aljoša: Zbavil jsem se toho díky rodině. Bez rodičů, bez podpory se z toho nedostaneš. Prošli jsme instruktáží, získali doklady a zahájili výstup.

Otec: Na vršcích hor, není nikdy moc lidí. Vylezl jsem na bezpočet z nich, ale vždycky jsem tam byl téměř sám. Proč?

Babička: Údolí – lidská země. Hory – země boží. Ježíš je největší alpinista. Vyleťte a horu jak ptáci, kdož jste vysíljeni hříchem.

Aljoša: My nejsme jako druzí. Nejsme alpinisti, nejsme turisti ani snowboardisti. Jdeme prostě svou cestou. Nahoru, jako na Golgotu, nese každý svůj kříž.

Babička: Pane, ať tato cesta, kterou dnes podnikám, je pro tvoji slávu. Dej mi sil vstát, když padám, a znovu jít za tebou, vpřed i vzhůru.

Aljoša: Upadnul jsem třikrát. Nevím, jak to, že jsem zůstal naživu. Tam, kde se zastavil ledovec, stojí malinký kostel. Vedle něho leží ohromný kámen s nápisem: „Všem obětím dvacátého století, mladým chlapcům a dívkám, kteří podlehli drogové závislosti.“ Zastavili jsme na odpočinek. Tady nás s mámou pokřtili. Otec s matkou se rozhodli zůstat.

*Otec s matkou sedí vedle sebe a zpívají píseň o lyžích.*

*(Lyže u kamen stojí)*

*<http://www.youtube.com/watch?v=QuQxtlksxJ4>*

Babička: Aljoško, zapamatuj si, že jsou to verše Jurije Vizbora.

Aljoša: My s babičkou jdeme dál.

Babička: Já tuhle horu pokořím.

Aljoša: Babi, to jsou slzy?

Babička: To je sníh.

Aljoša: Utírám jí kapesníkem tvář.

Babička: Vezmeme s sebou chléb a vodu.

*Babička s Aljošou pokračují ve výstupu, vylézají na vrchol hory.*

Aljoša: Jsme na hoře. Díváme se jeden na druhého. Já na babičku. Babička na mě. Jas nás naplňuje radostí. Naplňuje mi takovou radostí, kterou jsem ještě nikdy nezažil.

Babička: Jeho tvář se rozzářila jako slunce. Jak je nám tu dobře. Pojd', postavíme si tu stany. Tvůj i můj.

*Aljoša staví stany.*

Babička: Naše voda se promění ve víno.

*Babička vytahuje z baťohu láhev vína.*

Aljoša: A já přelamuji chleba.

*Aljoša a babička pijí víno a jedí chléb.*

Aljoša: Zůstali jsme na hoře čtyřicet dní. Nechal jsem kouření a začal nový život. Myslel jsem, že za mnou přijde Bůh za bouřky a řevu a on přišel za tichého větru. Celý život jsem chtěl pochopit, co je to láska. A teprve tady v horách mi

to došlo, že zamilovat se, znamená poznat. Poznat bližního svého a všechno odpustit. Aby člověk poznal, musí pocítit, a aby pocítil, potkat. Potkat a nepřehlédnout. Poprosil jsem Boha o zázrak – jestli mně je souzeno oženit se, tak ať je to, jestli je to možné, blondýnka s modrýma očima.

Babička: Je čas Aljošo, projet se na snowboardu.

Aljoša: A ty?

Babička: Já zůstanu tady. Na cara počkám. Jed'! A víc už nehřeš.

*Aljoša sjíždí dolů z hory, paralelně vedle něho sjíždí snowboardistka v neonových plavkách. Blondýnka s modrou helmou.*

Aljoša: Byla jak kočka, štíhlá a ladná. Sjížděla se mnou paralelně po svahu. Zaradoval jsem se. Sotva jsem nespádl ze srázu. V tu chvíli mě napadlo, že si hrajeme jak kočka s myší. A začal jsem ji předjíždět.

*Předjíždí snowboardistku.*

Její trasa byla velkolepá. Najížděla na sněhové jazyky nafoukané větrem. Najížděla na jejich vrcholky s takovou rychlostí, že ty se pod prknem lámaly. V každém jejím pohybu byl poznat styl. Dohnal jsem ji a řekl jí o tom.

Aljoša: Jak se jmenuješ?

Alenka: Alenka.

Aljoša: Odkud jsi?

Alenka: Z Moskvy.

Aljoša: A co děláš?



Alenka: Já jsem lyžařka. Olympijská šampionka.

Aljoša: Kam jedeš?

Alenka: Na Olympiádu.

Aljoša: Pojďme společně!

Alenka: *(Směje se.)* A ty jsi kdo?

Aljoša: Já jsem Aljoša, lyžař.

*Smějí se, jedou na snowboardu.*

Alenka: *(Zpívá.)*

Všechny medaile my vybojujem!  
Na Černém moři olympiáda!  
Hlavní je jasně vytyčený cíl,  
všechny cíle rozložit a zvolit správné řešení,  
ni napravo ni nalevo, přímo, hrdě, odvážně,  
aby tělo bolelo a sténalo,  
a na prsou zářila zlatá medaile!

Všechny medaile my vybojujem!  
Na Černém moři olympiáda!  
Na kolik je možné žít ze slávy otců?  
Fotbal hrajeme, jak kovářova kobyly,  
Kde je naše hrdost, kde naše odvaha,  
do práce, přátelé, do práce!  
Pro vás touha, pro nás – cíl,  
na bílém moři – olympiáda!  
Není důležitý rozum ani slabá mysl,  
k novým vrcholům upnout svoji vůli,

zimní na Černém, letní na Bílém,  
cíl je jasný,  
Archangelsk, dva tisíce čtyřicet dva!

Babička: *(Kochá se z hory pohledem na ně.)* Potkali se, a už se nikdy nerozejdou. Saša s Natašou prostřeli u malinkého kostela velký stůl, vrtulníkem přiletěl Makarov s Kát'ou, vzali s sebou děti, nezalekli se a sezdali naše mladé, jak se sluší a patří. A vypravili je na olympiádu, na jachtě s rudými plachtami. A Alenka tam získala všechny zlaté medaile.

Pak porodila Aljošovi pět dětí. Jedno menší než druhé. Teď všichni společně jezdí na běžkách. A na hoře se stal zázrak. Na samém jejím vršku se rozzářila duha. A pohádky je konec. A kdo ji poslouchal je borec.

*Matka, otec, Aljoša, Alenka, Makarov i Kát'a zpívají píseň.*

*<http://www.youtube.com/watch?v=SKITX2KLH7U>*

*(Na shledanou náš laskavý míšo)*

*Konec.*

## Ivan Vyrpajev: Valentinův den (překlad)

*Nesnažte se hledat logiku v čase, žádná není. Nesnažte se vysvětlit čas prostřednictvím logiky, čas jako takový neexistuje. Jsou dvě věci: láska a láska.*

*Kora Al - Muzani (arabský filozof, 9. století)*

Postavy:

Valentina 60 let

Káťa 18 – 20, 35 – 40, 60 let

Valentin 18 – 20, 35 – 40 let

### Scéna 1. - Palačinkový dort

*Valentinin pokoj. Svátečně prostřený stůl pro dva. Velmi skromný předkrm, schází něco na přípitek. Uprostřed místnosti stojí Valentina, na velkém provázku drží fialový balónek, který se vznáší ve vzduchu nad její hlavou.*

Valentina: *(Otáčí se do hlediště.)* Dnes mám narozeniny. Je mi šedesát. Víte, kde jsem dnes byla? V cirkusu. Byla jsem na představení a pak si koupila tenhle balónek. Můj největší zážitek z dětství byl, když moje sestra Žeňa připevnila nenápadně špendlíkem balónek na záda babiččina kabátu. Babička sedí v křesle, vypráví nám nějaký příběh ze svého života a nad její hlavou se vznáší tohle. Málem jsme umřeli smíchy. Mimochodem, takovýhle balónek sami nenafouknete, ani to nezkoušejte. Takový balónek si můžete buď koupit, nebo ho dostat jako dárek, protože je naplněn heliem. Já si ho koupila. Dnes mi ještě nikdo žádný dárek nedal. Ale jsem přesvědčená, že teď přijde moje sousedka Káťa a přinese dort s šedesáti svíčkami. Zapálí je za dveřmi a pak do nich bude kopat nohou a křičet, že má plné ruce. Přeje mi tak každý rok, od té doby, co jsem se sem nastěhovala. Svíček na dortě je pořád víc a víc, myslím, že jí dělá velké potěšení, když každý rok zapichuje o jednu svíčku na víc.

*Zvenku se ozve rána do dveří.*

Hlas Káti: Valentino, otevři dveře, mám plné ruce.

Valentina: Kopni pořádně, mám otevřeno. *(Do hlediště)* Dřív jsem chodila do cirkusu, teď přišel cirkus za mnou.

*Ohromná rána, dveře se rozletí, vchází Káťa – starší šedesátiletá žena. Má v ruce tác s dortem. Kvůli průvanu všech šedesát svíček okamžitě zhasne.*

Káťa: Ach, co to je, tohle! Prošla jsem svými dveřmi, dostala se přes chodbu a ty tu máš průvan. Taková škoda. Všechno nejlepší k narozeninám. Musím svíčky znova zapálit a ty je musíš sfouknout.

Valentina: Ber to, jako bych je sfoukla. Je to můj průvan.

Káťa: Než je sfoukneš, musíš si něco přát.

Valentina: Už jsem si přála a splnilo se.

Káťa: Skutečně, počkej minutku, dojdu pro dárek. *(Odchází.)*

Valentina: *(Do hlediště)* Dřív byl tohle její pokoj, přesněji jejího manžela. Umřel před dvaceti lety, právě v tento den. Nechodí vlastně přát mně ale vzpomenout na něho. *(Pauza)* Po jeho smrti začala Káťa pít, z žalu a pak rozprodávat jeho věci, mně. Za nějakou dobu jsem od ní koupila i dva pokoje, tehle a ten, ve kterém doteď žije. Nechala jsem ji tam bydlet, nevyhnala ji na ulici. Teď pije každý den vodku a hraje na harmoniku.

*Ozve se kopnutí do dveří. Přichází Káťa s harmonikou. Z kapsy ji čouhá načatá lahev vodky, ze které Káťa už určitě něco usrkla.*

Káťa: Valjušo, přijmi ode mě hudební blahopřání.

Valentina: To se dalo očekávat.

*Kátina píseň, verše velkého básníka*

*(Ztvárněno na zločinecký motiv, hnusným hlasem)*

Kohouti zakřičí a zatřepou křídly  
ulicí se řinou vrzající boty,  
koňský smaragd zazáří,  
odejdou navždy přátelé prastaří  
odejdou navždy přátelé prastaří.

Vyběhli dotýkajíce se keřů,  
jako voják v poli soupeřů.  
Stromy v aleji možná urodí,  
jako stíny vejčitých lodí,  
jako stíny vejčitých lodí.

Valentina: Jo, básně, vyšší kvalita. To si složila přes noc? Vejčité lodi – působivé. Jen jsem nepochopila, To jsem jako já – vejčitá loď?

Káťa: To nejsou moje verše, to je Brodskij, věnoval je Anně Achmatovové. Já dodělala jen melodii.

*Pauza*

Valentina: Aha.

Káťa: Ale teď už ke stolu a slavit.

*Káťa rozlévá vodku do štamprlí, pak vytahuje svíčky z dortu. Ukazuje se, že to není dort, ale hromada palačinek.*

Káťa: Nabídni si Valjušo!

Valentina: Co to je?

Káťa: Palačinky. Palačinkový dort. Jen si ber, nestyď se! *(Do jedné ruky bere palačinku, do druhé štamprli.)* Valjo, na tebe! *(Nějakou dobu mlčky sedí, pak do sebe kopne štamprli a zajídá ji palačinkou.)*

Valentina: Budiž mu země lehká. *(Polkne jeden hlt, zbytek vyleje na zem.)*

## Scéna 2. - Obyčejná slova minulého století

*Sněží. Dvě starší ženy sedí u stolu. Podobají se dvěma sklíčeným vránám. Káťa ohýbá harmoniku, což vydává pískavý zvuk. Na lavičce před nimi sedí Valentin – osmnáctiletý mladík. Je mu zima. Čeká.*

Valentina: Když mi bylo osmnáct, seznámila jsem se s jedním chlapcem a pak jsem se do něj šíleně zamilovala. Tak šíleně, že už se to nedalo snést. Mimochodem milovala jsem ho takhle i potom, co se oženil s jinou, i potom, co před dvaceti lety zemřel, přesně v den mých narozenin, aby mě tímhle způsobem popřál, i teď ho pořád miluju.

V mládí jsme si říkali taková slova, že je těžké tomu uvěřit. Flirtovali jsme. Pochopitelně se i trápili. Rodiče nám zakazovali se scházet, a my hlupáčci jsme jen neklidně pobíhali z místa na místo. Dnes si říkám, proč jsme se trápili? Rodiče už umřeli, on umřel – kdybychom věděli, co se stane, možná bychom trávili čas nějak jinak. Potkáme se někde v parku, sedneme si na lavičku a roníme slzy. Vždyť tehdy nebyl ani internet, mladí se scházeli na lavičkách. Je to tak dávno – v minulém století.

*Jde k Valentinovi, sedne si vedle něho, mrzne. Valí se sníh minulého století.*

## Valentin a Valentina říkají obyčejná slova ze hry z minulého století Michaila Roščina

Valentin: Nejsi zmrzlá? Pojď sem! *(Rozepíná si kabát a objímá ji.)*

Valentina: *(Do hlediště)* Nyní budu říkat slova z minulého století. (Valentinovi) Valečko, můj milý...

Valentin: Valjoško, miluješ mě?

Valentina: Ano, moc. Počkej, no počkej!...

Valentin: Val!

Valentina: Ano tebe, blázínku!

Valentin: Ano, jsem blázen.

Valentina: *(Laskavě s úsměvem)* Jsi bláznivý, lehkomyšlný, hloupý chlapeček. Jak s tebou zakládat rodinu. Vždyť ty se budeš chtít jenom líbat.

Valentin: A k čemu ji zakládat? Vařit šči?

Valentina: Ne šči, ale základ společnosti, základ státu.

Valentin: *(Žertovně)* Pryč s rodinou, osobním vlastnictvím.

Valentina: Nelep se na mě tak, už jsem ti to říkala.

Valentin: Ano skutečně?

Valentina: Ano skutečně, ano skutečně! Už jsem se naučila to tvé ano, skutečně!

Valentin: Já od tebe zase tohle. *(Předvádí její typické gesto.)*

*Smějí se.*

Jsme tak strašně hloupí.

Valentin: Děti!

Valentina: Kolem nás je nebezpečí a my...

- Valentin: A my jsme šťastní. Miluju tě! Nikdy jsem nikomu tahle slova neřekl, Valjo!
- Valentina: A tak to u nás bylo. Dnes už taková slova samozřejmě nikdo neříká.
- Káťa: *(Značně opilá, o čem si svém)* Já do teď vim, jak milovat. Valjo, kde si? Kam jsi zmizela?
- Valentina: Jsem v minulém století.
- Káťa: Kde? Mluv nahlas, dávám si na noc vatu do uší.
- Valentina: *(Nahlas)* V minulém století.
- Káťa: Buď si, kde chceš. A víš, kde jsem já?
- Valentina: Ne.
- Káťa: Nahlas, prosím, vata!
- Valentina: *(Křičí)* Nevím.
- Káťa: V budoucnosti.
- Valentina: Ne, Káťo, naše budoucnost už byla.
- Káťa: Ztracená vata!

*Vyndává si vatu z uší.*

### **Scéna 3. - Olej z minulého století**

*Valentin rozložil na kraj stolu učebnice, začal se chystat na zkoušky. Opilá Káťa spí, hlavu zabořenou do stolu. Valentina pečlivě přidělává k jejím zádům balónek. Káťa se budí, hraje na harmoniku a odchází z místnosti.*



Valentina: *(Do hledišť)* Jednou jsem šla po ulici a vidím jeho okno. Kdy jen to bylo? Tekly mi ještě slzy po tvářích? Myslím, že předevcírem, nebo tenhle týden? Dívám se – v jeho okně se svítí, najednou mně vyhrkly slzy, pak si uvědomím, že teď už to není jeho okno, ale moje. Já žiju v téhle místnosti a jen jsem zapomněla zhasnout. Ale slzy mně po tvářích tečou dál. Vedle vidím Kátino okno, taky svítí. Kát'a prožila v tomhle domě celý život, napřed byli s Valentinem sousedé a potom, co se se mnou rozešel, se vzali. Tehdy si ji vůbec nevšímal. Kdy jen to bylo? Tekly mi ještě slzy po tvářích? Před čtyřiceti dvěma lety jsem poprvé přišla k Valentinovi domů a poprvé se setkala s Kát'ou, přišla si k němu pro olej, bylo jí tehdy osmnáct let. Prostě jen pro olej. *(Odchází na stranu.)*

### **Příchod Kateřiny z minulého století pro olej z minulého století, scéna ze hry Valentin a Valentina z druhé poloviny minulého století**

*Přichází Kát'a, sousedka, nehezká, milá dívka. V ruce misku.*

Valentin: Ahoj, Kát'o!

Kát'a: Nemáte trochu oleje?

Valentin: Podívej, mám.

Kát'a: Můžu si trošku odlít, Valjo, jestli chceš, můžeš se učit u nás, v noci odjíždím.

Valentin: Děkuju, ale máma odjela.

Kát'a: Beru si náhradní volno. Jedeme na venkov, Olja se vdává.

Valentin: Slyšel jsem.

Kát'a: Zvali i tebe, pamatujou si tě, jak jsme je spolu potkali.

Valentin: To by bylo dobré, ale víš mám zkoušky.

Káťa: No nic, pojedu. Víš jaká je na venkově zima?

Valentin: Ano skutečně. Co tě to napadá? *(Ztiší hlas.)* Vždyť mě znáš, nechte mi tu klíč, než odjedete.

Káťa: Ovšem. *(Stojí a dívá se na něho.)*

Valentin: *(Čte.)* Co je?

Káťa: Nic, už jdu. Děkuju.

Valentin: Jen upaluj. *(Ukazuje na tlustý hřbet knihy.)*

Káťa: Ale na venkově byste si odpočinul...

Valentin: Odpočívat budu v důchodu... Good bye!...

*Káťa odchází.*

Valentina: Miluju tě, Valjo.

Valentin: Já tebe taky, moc!

Valentina: Říkám to teď, dnes.

Valentin: Já taky.

Valentina: Je to hloupé, ale musela jsem to říct. Já, jak to říct, stydím se. Tolik let. Je to už tolik let. Normálně s takovými slovy nesouhlasím. Ani se nedívám na takové filmy a všechno to ostatní. Ale léta běží. Možná jsou tohle jedny z mých posledních narozenin. Možná poslední? Vždyť víš, jak to všechno bylo, jak jsem si s tebou začala před čtyřiceti dvěma lety povídat a do dnes nemůžu tenhle hloupý rozhovor zastavit. Když jsi před dvaceti lety umřel, myslela jsem, že je s naším dialogem konec. Ale on pokračuje a pokračuje. Šílené, že?

Ty jsi, i když vlastně nejsi a já s tebou nepřestávám mluvit. Láska znamená, že i v šedesáti – láska. Láska je když s láskou, bez lásky, to už není láska.

#### Scéna 4. - Nenávist

Káťa: Proč se tak díváš, Valentino? Zachytil se mi nějaký balónek. Zachytil se mi na zádech a co? Jdu do kuchyně a on se mnou, něco dělám a on, pořád se mnou. Pojdme si dál radostně stýskat. I když jsme staré, vypadáme mladě. Hele, včera na mě u vchodu volali babko. Jaká já jsem babka, vždyť už jsem dávno stařena. Zřejmě ale ještě vypadám na babku. Ty Valentino, taky.

Valentina: Kát'o.

Káťa: Zdá se, že se ještě vypadáme jako babky.

Valentina: Kát'o, poslyš.

Káťa: Tak co, pokračujem.

Valentina: Kát'o, podívej se na mě! Chci, aby si teď slyšela, co ti řeknu. Slyšíš?

Káťa: Ale jo, poslouchám.

Valentina: Nenávidím tě, Kát'o!

Káťa: Já tebe taky

Valentina: Nenávidím tě! Jsi mizerná, bezvýznamná bytost!

Káťa: Ty taky!

Valentina: Jsi zrůda a vždycky jsi byla. Zničila jsi mi život i život člověku, kterého jsem milovala. Jsi ubohá opilá stařena! Nemůžu tě vystát! Okamžitě odejdi z mého pokoje. A vůbec, jdi pryč z bytu i z mého života! Slyšíš – táhni z mého života!

Káťa: Ten byt je můj a mého zesnulého muže.

Valentina: Ne, je můj. Koupila jsem si ho společně s věcmi, které si propila.

Káťa: Dobře, tedy půjdu.

Valentina: Táhni!

Káťa: Svině!

Valentina: Co jsi to řekla?

Káťa: Svině.

Valentina: Seber si tu vodku a okamžitě vypadni.

Káťa: *(Bere ze stolu lahvičku vodky a panáka.)* Jsem ubohá opilá stařena a ty, jsi svině.

Valentina: Ty svoje palačinky si seber taky. Už žádná smuteční hostina místo narozenin.

Káťa: *(Bere si palačinky.)* Kosti nevyhazuj, dám je zítra psům.

Valentina: Musela bych je dát do sáčku a to přes noc zasmrádnou.

Káťa: Jsou tam ještě dobré kousky, dej je stranou.

Valentina: Kdo by to dojídal? Raději to dej psům.

Káťa: Dej je do modrého sáčku, visí na dveřích v kuchyni.

Valentina: Vezmi i sklenice, ale ne abys je rozbila.

Káťa: *(Bere sklenice.)* Nerozbiju. Ale otevři mi dveře.

Valentina: *(Otevírá jí dveře.)* Opatrně, i tak jsme všechno nádobí rozbili.

Káťa: Dávno jsem ti navrhovala, abychom používali jednorázové. Jedna moje známá pracuje ve firmě, kde takové nádobí mají.

*Odchází.*

## Scéna 5. - Dopisy

*Podzim. Padají žluté listy. Zamyšlený Valentin sedí na kraji stolu. Má na zádech batoh. Kolem něho prochází v parku devatenáctiletá Káťa, najednou ho pozná.*

Káťa: Valjo, Valečko, jsi to ty? Přijel si? Poznáváš mě? *(Pláče.)*

Valentin: Káťo! Nazdar. Co ty tady? Nemusíš brečet, jsem to já. Poslyš, hrozně jsi se za rok změnila. Sluší ti to, určitě nemáš o nápadníky nouzi. *(Valentin se snaží vypadat dospěleji, vždyť byl dva roky za prací.)*

Káťa: Proč se ptáš, nedostával si moje dopisy?

Valentin: Vlastně, jo, dostával.

Káťa: Tak proč se ptáš? Poslední jsi dostal?

Valentin: Poslední? Už si nepamatuju, co v něm bylo?

Káťa: To znamená, že jsi ho nečetl.

Valentin: Káťo, neuraz se, ale na Sibiři někdy není kdy číst, práce až nad hlavu. Někdy přijdeš tak sedřený, že si hned lehneš. Neplač, můžeš mi ho teď převyprávět. Dopis už není třeba.

Káťa: Na jak dlouho si přijel?

- Valentin: Myslel jsem, že napořád, ale ukázalo se, že ne. Zůstanu dva týdny a musím zpátky.
- Káťa: Co se děje s Valjou, pohádali jste se? Často ji vídám, chodí si pro dopisy ke tvé matce.
- Valentin: Aha, a pak s nimi chodí rovnou za tím svým námořním důstojníkem.
- Káťa: Za jakým důstojníkem? Chodí sem jednou za čtrnáct dnů na minutu přesně, mohl bys podle ní kontrolovat kalendář.
- Valentin: Teď jsem byl u nich. Odjela se sestrou do Vladivostoku. Husova nově jmenovali. Odjeli za ním, chápeš?
- Káťa: Vždyť nevěděla, že přijedeš. Nikdo to nevěděl, ani tvoje matka. Čekali jsme tě v létě a teď je podzim.
- Valentin: Chtěl jsem vás překvapit a jak se zdá, na mě samotného čekalo překvapení. Její matka mně vysvětlila, jak se to se vším má. Valentina si vezme Husova, nebo jak se jmenuje. Jen mi řekni, jak je možné, vzít si někoho, koho nechceš. Copak jsme ve středověku. To znamená, že ho sama chtěla. Na každý pád se zvlášť nebránila. Mohla mi to napsat. Všechny její dopisy jsem četl nejmíň stokrát. Přijdeš z práce, není co dělat a tak čteš jeden dopis pořád dokola.
- Káťa: Chápu, dlouho jsem se rozhodovala, jestli ti to napíšu nebo ne. Pak jsem přece napsala. Ale ty už sis to nepřečetl, už jsi tady a brzo zase odjíždíš, tak poslouchej. Pamatuju si ten dopis nazpaměť.

### **Dopis Káti z Moskvy Valentinovi na Sibiř převyprávěný nahlas**

Drahý Valečko, Valjo, Valentine! Ať si létají letadla po obloze, ať si lodě brázdí po moři, ať si pohraničníci chrání hranice Svazu sovětských socialistických republik, ať si taviči oceli taví ocel, ať si kosmonauti ovládají kosmický prostor, mimochodem už nepracuju v pekárně,

ukončila jsem kurz průvodčího a nyní, jako tvoje máma pracuju jako průvodčí ve vlaku na lince Moskva – Vladivostok. Ať se všichni sovětští obyvatelé zabývají užitečnými věcmi, já jsem egoistka a celé dny myslím jen na tebe. Stydím se, že ti to píšu, ale přece jen psát je lehčí, než říkat. Sama bych se k tomu nikdy neodvážila. Jde o to, že si bez tebe neumím představit svůj život. Bez tebe jsem připravená spálit lodě ve svém přístavišti. I když vím, že miluješ někoho jiného. Sama nechápu, kde se ve mně vzalo tolik emocí, určitě z lásky, nebo proto, že se teď učím hrát na akordeon, nevím. Hlavně teď o ničem jiném nemůžu přemýšlet. Přijď brzy, moc se mi po tobě stýská.

P.S. Miluju tě, Valjo. A ať si celý svět počká!

Moskva, 12. července 1970. Káťa

*Dlouhá pauza.*

Káťa: To je všechno. *(Chystá se odejít.)*

Valentin: Kát'o, počkej. Jdeš domů?

Káťa: Domů.

Valentin: Já taky, tak jdeme.

*Jdou po ulici, smějí se, kopou do spadaneho listí.*

### **Scéna 6. - Hra osudu**

*Přichází Valentina a Káťa s puškou. Za zády šedesátileté Káti opravdu visí dvouhlavňová lovecká předovka, obě se podobají lovcům v lese.*

Káťa: Sedni si, Valjucho. A vyslechni si mě.

Valentina: To není třeba.

- Káťa: Je to třeba Valentino, je. Nebudeme porušovat tradici. Poslouchej. (*Bere do ruky pušku.*) Tak tohle je puška. Ne obyčejná, vždyť víš. Nemá jen jednu ale dvě hlavně. A dvě spouště. No, puška. A jaká? Radost pohledět. Tak skvělá, že bys jí zulíbal. (*Předvádí.*) Prostě zázrak a ne puška. Hrozně bych si ji chtěla koupit. Koupila bych si jí, třeba i za tisícovku. Za takovou pušku, bych toho vůbec nelitovala. Bez mrknutí oka bych ji koupila. Bohužel nemůžu. Protože už je má. Koupila bych si ji i sama od sebe, kdybych tu tisícovku měla.
- Valentina: Víš, Kát'o, proč je tenhle den už mnoho let nejhorším dnem v mém životě?
- Káťa: Došla bych k zrcadlu, podala bych svému odrazu tisícovku, na Kát'o, kupuju si tvůj neobyčejný zázrak – pušku.
- Valentina: Tenhle den nepokládám za nejhorší proto, že jsem se narodila ani ne proto, že umřel můj milovaný, ale především kvůli tomu, že už se mi devatenáct let právě v tenhle den pokaždé znova snažíš prodat tuhle nešťastnou pušku a nechceš pochopit, že si ji nikdy nekoupím.
- Káťa: Na výročí je všechno jinak.
- Valentina: Ani na výročí, jasné.
- Káťa: Tisícovku jsem řekla jen tak pro sebe. V případě, že bych ji prodávala sama sobě, protože je to moje puška, ale dneska stojí pět tisíc. K tomu je nabitá. Jsou v ní dva náboje, vždyť víš.
- Valentina: Jeden.
- Káťa: Dva.
- Valentina: Jeden je ostrý. Druhý slepý. Ten se nepočítá.
- Káťa: Jak nepočítá? Udělá stejnou ránu jako ostrý, jestli ne větší. Trvám na dvou nábojích.



Valentina: Nekoupím si ji, ani za pět tisíc ani za tisícovku ani za tři sta rublů. Nikdy si ji nekoupím, chápeš? Jak ti to mám vysvětlit? Vidiš, Kát'o, puška! Dvě hlavně, dvě spouště, dva náboje, pažba a tak dále. Všechno dohromady stojí podle tebe pět tisíc, i když loni si stáhla cenu na tři sta rublů, dobře ceny pušek rostou po celém světě. Vykašli se na to, Kát'o, tu pušku si nekoupím.

Kát'a: *(Natahuje ruku s puškou směrem k Valentíně.)* Všechno nejlepší k narozeninám.

*Pauza.*

Valentina: Něco jsem nepochopila?

Kát'a: Happy birthday to you.

Valentina: Co to má znamenat? Ty mi ji daruješ?

Kát'a: Přijmi, Valjucho tuhle drahocennou pušku jako dárek k tvým šedesátinám. Z boku jsem nechala vyrýt: Drahé Valentíně od Káti na památku na minulost. Nad tím je nápis: Nabito 3. října 1992.

*Valentina bere do ruky pušku, upřeně hledí na Kát'u. Pauza.*

Valentina: Kát'o, nepamatuješ si, v jaké hlavni je ostrý a v jaké slepý náboj?

Kát'a: Nikdy jsem to nevěděla. To vymyslel Valka, nabil jednu takovým a druhou jiným. Měl to být vtip, hra osudu nebo osud hrou, jak tomu říkal.

Valentina: Já vím. Jen jsem myslela, že ti to řekl.

Kát'a: Vždyť to sám nevěděl. Na pohled jsou oba stejné. Když mu ji ke čtyřicátinám darovali, z jednoho náboje vyndal broky, ucpal ho a dal zpátky do pušky. A potom co se s ním stalo, jako po jeho smrti, neodvážila jsem se je vyndat. Tu pušku беру do ruky jen jednou za rok, abych ti ji nabídl, poptám se

a zase ji strčím zpátky do skříně. Víš, jaký mám nápad? (*Chechtá se.*) Dej mi tu pušku taky k narozeninám. Takhle si ji budeme předávat, já tobě, ty mně. (*Chechtá se, div neumře smíchy.*) A víš co, můžeme začít chodit na lov! (*Nemůže už nic říct, neboť se dusí smíchy.*)

Valentina: Víš proč se ptám? Protože se mi nechce dvakrát mačkat spoušť.

Káťa: (*Káťa se okamžitě přestane smát.*) A nač mačkat spoušť?

Valentina: Sama sotva vystřelí.

Káťa: A kdy se chystáš střílet?

Valentina: Teď, tak za dvě za tři minuty.

Káťa: A proč? (*Valentina namíří na Káťu pušku.*) Kam budeš střílet?

Valentina: Kát'o, koupila jsem od tebe všechny Valentinovy věci. Všechny i ponožky. Kupovala jsem je a vyhazovala, kupovala a vyhazovala. Aby u tebe nic nezůstalo. Sama jsem si nechala jen hodinky a kuličkové pero. A pušku, Kát'o... Slyšíš mě? Ptám se tě, jestli mě slyšíš?

Káťa: Slyším.

Valentina: To je dobře. Vždyť jinak máš vatu v uších. Kát'o, tuhle pušku jsem si od tebe koupit nechtěla, protože tu na smetišti nevyhodíš. Policie ji najde a podle čísla na zbrani nás identifikuje. Tak si ji nechám u sebe. Ne nenechám, je to příliš velké pokušení. Protože ke mně skoro každý den chodíš a já pokaždé, když tě vidím, mám chuť tě zastřelit. Souhlasíš, že na to mám jisté právo? Proto jsem si od tebe, Kát'o nekoupila tu pušku. Strašně moc jsem chtěla. Zvláště loni, kdy jsi šla s cenou na tři sta rublů. Měla jsem i peníze, ležely ve skříní. Ty samé, které si pak ukradla.

Káťa: Nic jsem neukradla, žádné peníze... nic jsem nevzala... já

Valentina: Vzala! Celý život jsi mi ukradla. Moje mládí, lásku! Žiješ na můj účet, jíš, piješ, opovrhuješ mnou! (*Pláče.*) Kát'o, Kátěnko, odpusť mi, ale já nemůžu tu pušku sklopit. Zdá se, že na tebe teď vystřelím. Zabiju tě, Kát'o! Nevím, co mám dělat, ale ruce mě neposlouchají... Nelituju teď tebe, ale sebe. Moc. Najednou se strašně lituju. Dřív jsem se nelitovala. Začalo to nedávno. Najednou bez něho nemůžu žít. I když jsem bez něho prožila celý život. Snášela jej, celý život, ale teď už nemůžu. Tebe už taky nemůžu vystát. Vzpomínáš, jak jsem byla v mládí krásná? A pak se dívám, ruce stránou, nohy stárnou, na čele vrásky. Zatím, co jste spolu spali v posteli, já jsem stárla a stárla.

Kát'a: Vždyť za tebou chodil, vím to. Jednou se mi ke všemu přiznal.

Valentina: (*Celou dobu má Kátu na mušce.*) Z toho mi bylo ještě hůř... Já... pochop. Snaž se mi pochopit. Možná spolu mluvíme naposledy v životě. Není to jen kvůli tobě, ztratila jsem smysl života, někam zmizel. Dokud byl Valja živý, mohla jsem žárlit, trápit se, plakat po nocích, ale když umřel, nebyl důvod žárlit, vytratil se smysl života.

Kát'a: (*Také pláče.*) Sám za tebou nechtěl chodit, to já jsem ho za tebou poslala, řekla jsem mu jdi, on sám nechtěl.

Valentina: Neodpustil si chybu z mládí. Dvakrát nevstoupíš do jedné řeky. Vzpomínám, jak jsem se jednou rozplakala, říkám mu, Valjo, odpusť mi. A on taky pláče a opakuje: Valjo, odpusť, odpusť. Napřed jsem myslela, že mě prosí o odpuštění, pak jsem pochopila, že mluví sám se sebou. Prosí sám sebe o odpuštění, ale odpustit si nemůže. Šílené.

Kát'a: Jsi hloupá Valjo, naopak máš být šťastná, protože celý život miloval tebe. To já jsem ve vašem životě nedorozumění. Náhoda. Zrůda, jak si sama řekla.

Valentina: Zmlkni! Myslíš, že to říkám ze žárlivosti? Kašlu na ní. Chci žít, střílet, někomu ublížit.

Káťa: Tak jdi na ulici a někoho si tam vyber!

Valentina: Sama vím kde, kdy a na koho vystřelit. *(Křičí.)* Ty jsi byla jeho ženou. To kvůli tobě se mi zhroutil život. Ty jsi ho zahubila. Dvacet let tu vedle mě žiješ a piješ mi krev. Jsi naprosto zbytečná bytost, která nemá žádný význam. *(Výstřel)* Nesmysl, nedorozumění, takové jako ty, se vůbec nemají narodit.

Káťa: Lžeš, lžeš ty svině. Kdyby na mém místě byla jiná, kdo ví, jestli bys vůbec žila, takhle...

*Pauza.*

Valentina: Slepý.

*Káťa upadne do bezvědomí.*

### **Scéna 7. - Bazén Krista Spasitele**

*Dvacetiletá Káťa a Valentina jdou po ulici, kopou do spadaneho podzimního listí. Uplynuly už dva týdny od chvíle, kdy do něj kopali poprvé.*

Káťa: Divné, uplynulo přesně devět dní, co jsem byla ve Vladivostoku a teď jsem zpátky v Moskvě. A za tři týdny budu zase tam. Z jednoho konce země na druhý. Od tebe k tobě.

Valentin: Představ si, byl jsem v bazénu naproti Puškinově muzeu. Skvělý bazén.

Káťa: Neslyšel jsi, co jsem říkala?

Valentin: Proč? Slyšel – z jednoho konce země na druhý.

Káťa: Od tebe k tobě!

*A jak to bývá v takových situacích, dívá se mu přímo do očí.*

Valentin: Divný bazén, opravdu moc divný.

Káťa: Bojíš se mě? V poslední době jsem odvážná, samotnou mě to udivuje, nikdy jsem taková nebyla. Co myslíš, má to nějaký důvod?

Valentin: Možná proto, že jsi průvodčí, musíš pořád mluvit s lidmi.

Káťa: A ještě nějaký?

Valentin: Protože jsme pili šampaňské a trochu jsme se přiopili.

Káťa: Ještě, přemýšlej!

Valentin: No, koho by ses bála?

Káťa: Nechápeš, o čem mluvím?

Valentin: Ale ano, většinou.

Káťa: Proč jsem tedy tak odvážná, řekni.

Valentin: Nevím, co mám říct!

Káťa: Trápíš se kvůli Valentině hodně?

Valentin: Ano, ne, ne tak moc.

Káťa: Jen nedělej žádné hlouposti.

Valentin: *(Zarazí se.)* Jaké hlouposti?

Káťa: Vždyť víš, někteří jsou schopni vzít si z lásky život.

Valentin: Jsem snad blázen, nebo co? Nepatřím k těm, kteří se kvůli holce začnou utápět v nesmyslech. Naopak začal jsem dělat sport, chodím do bazénu.

Valentina: Jen blázen by se chtěl utopit v bazénu.

*Je jasné, že Káťa neslyší dialog Valentina s Valentinou, jelikož si od mládí dává vatu do uší, neboť je má nemocné. Jejich dialog se navíc neuskutečnil v realitě, ale ve Valentinově mysli. Káťa si proto myslí, že ji poslouchá a začne vyprávět o koupání v rybníce.*

*Monolog Kateřiny o výhodách koupání v rybníce:*

Bazény nemám moc ráda, v žádném jsem se ještě nekoupala. Koupu se ráda v řece nebo v rybníce.

U mojí sestry na venkově je rybník jako u Tolstého. Na chlup stejný jako v jeho románu. Možná v těch místech byl, nevím. Ale podle popisu je to tam úplně stejné. Mám pocit, jakoby jeho hrdinové byli někde blízko. Chodí tu potichu a sní o svém štěstí. Když stojím na břehu tohoto rybníka, vždycky se dívám, jestli někde neplave želva se zlatým klíčkem. Říkám si, že se mi možná také poštěstí jako hlavnímu hrdinovi, že i já za nějakým starým kobercem najdu štěstí. I já.

Valentina: Jestli ses rozhodl utopit, jdi k řece nebo k rybníku. Nebo to měla být nějaká demonstrace? Myslím, že jsi šel do bazénu, protože si moc dobře věděl, že tě tam zachrání.

Pokaždé, než vstoupím do vody, stojím a sním o lepším životě. Měla bych raději odhánět komáry, ale já nehnutě stojím a sním. Nahá. Vždycky se v tomhle rybníce koupu nahá. Široko daleko nikdo není, nikdo mě nemůže vidět.

Valentin: No a co? Jaký je mezi tím rozdíl? Možná jsem to chtěl jako slušný člověk v elegantním bazénu.

Valentina: Slabochu!

Valentin: Jako já?

Valentina: Ano ty, jsi slaboch, zbabělec, srab!

Najednou sebou nečekaně plácnu do vody. Pod vodou se snažím být co nejdéle. Když už to nemůžu vydržet a hrozně se potřebuju nadechnout, vynořím se.

Valentin: Nikdo mě nezachraňoval, nikoho ani nenapadlo, že bych se chtěl utopit. To kvůli tobě, kvůli tobě a kvůli matce, aby všechno vypadalo jako nešťastná náhoda. Je málo případů, kdy se lidé utopili v bazénu? Jenom mně se to nepodařilo. Ze všech sil jsem se snažil, ale jako by mě někdo vystrkoval z vody ven. Záhada.

Pak plavu ke druhému břehu, nohy se mi zamotávají do řas, snažím se pádlovat, hlavně rukama. Vypadám jako rusalka, kdyby si mě, Valjo v tu chvíli zahlédl, okamžitě by si ztratil hlavu.

Valentina: To je jedno. Jak tě vůbec něco takového mohlo napadnout. Svévolně skončit se životem.

Valentin: Ten den jsem od tebe dostal dopis, že si vezmeš Husova.

Valentina: Žádný dopis jsem ti neposlala a Husova jsem si vzít nechtěla. Nebydlela jsem u něho doma ale v sanatoriu. Nezval mě, ale mojí sestru Žeňku. Já nevěděla, co dělat, když si napsal, že nepřijedeš a tak jsem jela.

Valentin: Proč mi tehdy tvoje matka řekla, že si ho vezmeš?

Valentina: Tak se zamysli, copak nevíš, jak se stavěla k našemu vztahu?

Valentin: Ale dopis přišel přímo z Vladivostoku.

Rybník je lepší než řeka i proto, že tě nikam nezanáší proud. Pořádně se nadechneš, položíš se na záda a nikam neodpluješ.

Valentina: Škoda, že jsme o tom před čtyřiceti lety nemluvili a všechno si nevysvětlili. Škoda, že jsi na mě tehdy před čtyřiceti lety nepočkal. Škoda, že jsme tehdy ještě neuměli čekat, nevěděli jsme, co to je čekat. Potom, co uplynolo tolik let, už nebylo na co čekat.

Valentin: Div jsem si tehdy nevzal život. Nemohl jsem o tobě ani slyšet. Šel jsem po ulici, poslouchal Káťu, jak blábolí něco o rybníce a celou dobu si v duchu povídal s tebou. Vyčítal jsem ti to, nechtěl jsem čekat, nebo jak říkáš, neuměl.

Nebo si dáš na hlavu leknín a představuješ si, že je to korunka a cítíš se jako princezna, co jako královna rybníka. Nevím jak v bazénu, ale podle mě se dá v rybníce koupat mnohem lépe. Rybník je moje nejoblíbenější místo ke koupání.

Valentin: Šel jsem po ulici, a poslouchal ty její bláboly. A najednou jsem ti chtěl nějak ublížit.

Káťa: Co jsi říkal? Bolí tě něco? Co tě bolí?

Valentin: Nic, to nebylo na tebe, to jen tak. Když si vyprávěla o rybníce, vzpomněl jsem si na koupání v bazénu.

Káťa: Víš, že se říká, že na místě tohoto bazénu byl dřív velký kostel?

Valentin: Kostel? Proč kostel?

Káťa: Dřív bylo v Moskvě hodně kostelů. Jmenoval se, myslím, Kostel Krista Spasitele.

Valentin: Víš to určitě, nebo si to od někoho slyšela?

Káťa: Copak vám o tom neříkali ve škole?

Valentin: Nevzpomínám si. Možná jsem byl zrovna nemocný. Možné je všechno.



Káta: Možné je všechno. Někdy se dokonce splní i nespílitelná přání. Hlavní je umět čekat. Vždyť já myslela, že bez tebe nemůžu žít, a mohla, trápila jsem se, ale žila. I teď žiju a pořád nemůžu.

Valentin: Když nemůžeš beze mě, tak žij se mnou.

Káta: Co? Myslíš to vážně? Žádáš mě o ruku?

Valentin: Ano.

Káta: A co Valja? Vždyť zítra přijede?

Valentin: Valja je minulost, už se s ní nebudu vídat.

*Kopou do listí. V takových situacích je těžké vymyslet něco originálního. Odchází do dálky podzimní alejí, slyšíme jen útržky jejich hovoru.*

Hodně se trápíš, řekni pravdu.

Jsem snad blázen, nebo co? Nepatřím k těm, kteří se kvůli holce začnou utápět v nesmyslech.

Naopak, začal jsem dělat sport, chodím do bazénu.

Vezmeš mě s sebou?

Vezmu, ale ne do tohohle, ten není ke koupání...

*Odchází.*

## **Scéna 8. - Lety se zlatými muži**

*Vrací se. Káta se drží Valentina jako naposledy, nyní je jim 35 let.*

Káta: ...dojde až k mé posteli, sundá ze mě přikrývku, bere mě za ruce... a najednou letíme! A já, nevím proč, jsem ve svých svatebních šatech, vzpomínáš si na ně?

Valentin: Jistě že vzpomínám. Zajímavý sen. A mateřské znaménko na čele?

Káťa: Bylo tam. Díky němu jsem poznala, že je to on. Letíme a najednou je vidět, že je celý ze zlata, absolutně celý.

Valentin: Jak si to poznala, že je ze zlata?

Káťa: Jak? Právě teď. Tedy, vzpomněla jsem si na to. Sám mi to řekl. Když mi začal sundavat přikrývku, pozdravila jsem ho a řekla, Michail Sergejeviči, vím, že jste náš nový náčelník!

Valentin: Čingáčuk.

Káťa: Co to povídáš, Valjo, zbláznil ses?

Valentin: A co bylo dál?

Káťa: Řekla jsem jen všeho všudy, že ho znám a chtěla bych mu políbit ruku.

Valentin: Proč?

Káťa: Ruka byla nejbliž ke mně. Natahuji se k ní a on říká: Podívej Kát'o, jsem celý ze zlata. Já na to, proč mi podvádíte? Důvěřujte mě, vždyť já vidím, že jste obyčejný, čestný člověk. A on pořád, že je ze zlata. Poletíme nad Vitěbskem, říká. Proč nad Vitěbskem? A tak jsme letěli. Proč ze zlata? Proč podvádět?

Valentin: Podivný sen, opravdu.

*Naproti nim přichází Valentina. Zastavuje se, dívá se na ně. Nevšímají si jí.*

Valentina: Proč mě nepozdravíš, Valjo?

Valentin: Ty už si tu. Rád tě vidím.

Káťa: *(Dívá se upřeně Valentině do tváře.)* Zdá se, že se známe? Ale já vás nemůžu nikam zařadit... Pane bože, to je Valentina?

Valentina: Dobrý den, Kát'o.

Valentina! Valjo, to je Valentina! Dobrý den. Co vy tady? Přijela jste na návštěvu?

Valentina: Váš muž vám neřikal o našem setkání?

Valentin: Já zapomněl. Úplně mi to vypadlo z hlavy. Minulý týden jsme se potkali v metru, představ si.

Kát'a: Minulý týden, že jsi mi to neřekl?

Valentin: Vždyť ti říkám, zapomněl jsem. Potkali jsme se úplnou náhodou.

Kát'a: A dneska tady taky náhodou?

Valentina: Náhodou. Vůbec jsem v tomhle městě dost náhodně.

Valentin: Valentíně umřela matka.

Kát'a: Omlouvám se. Takové neštěstí. Proč jsi ji, Valjo nepozval k nám domů? Přijďte k nám, bydlíme v tom samém domě.

Valentin: Teď asi není úplně vhodná doba na návštěvy.

Kát'a: Ach, promiňte. Tak příště. Kdy odjíždíte? Žijete ve Vladivostoku, ne?

Valentina: Ve Vitěbsku.

Kát'a: Kde? Proč?

Valentin. Ve Vitěbsku? Myslel jsem, že ve Vladivostoku?

Valentina: Ve Vladivostoku jsem byla jen jednou v životě, před patnácti lety.

Káťa: Já tam budu za týden. Dnes odjíždím. Pořád na té jedné trase Moskva – Vladivostok. Už patnáct let jezdím tam a zpátky. Vypadáte výborně, ta černá barva vám sluší.

Valentin: Kát'o!

Káťa: Odpusťte, pořád na to zapomínám.

Valentina: Jsou ženy, které štěstím stárnou, a takové, které neštěstím rozkvétají. Očividně patřím do druhé skupiny. Neštěstí mně sluší.

Káťa: Určitě si spolu chcete promluvit a já už stejně musím běžet na nádraží. Ráda jsem vás viděla, až budete v Moskvě, přijďte na návštěvu. Už, je čas.

Valentin: Doprovodím tě.

Káťa: Ne, ne, nemusíš. Raději doprovod' Valentinu. Vykup teď svojí vinu. Na schledanou. Valjušo, na viděnou.

Valentina: Šťastnou cestu.

*Káťa se otočí a rozpláče se. Jde po ulici a brečí.*

### **Pláč průvodčí Kateřiny uprostřed podzimní aleje v roce 1985**

Nemůžu to vydržet. Už nemůžu vydržet ty lži. Dívám se přímo do očí a všechno vidím. Skrz naskrz. Za co? Nikomu jsem neubližovala. Spala, snila, nikomu jsem nic špatného neudělala. Jsem jako normální jako ostatní. Když vidím Mauzoleum pláču, krmím rohlíkama holuby. Nejsem výjimečná, jsem jako většina. No a co? Co mám teď dělat, prožít celý život ve vlaku.

Celý týden nevidět milovaného člověka. Nenávidím Vladivostok. I vlaky nenávidím. A vy ještě se svými lži. Vždyť já vás miluju, vždycky stojím za vámi. Za co mě podvádíte, za co? Jsem snad slepá husa? Copak nevidím, že nejste ze zlata? Jste milý, nádherný generální tajemník. Nemusíte mě podvádět, nemusíte. Letíme.

*Vežme za ruku zlatého Gorbačeva, letí nad Vitěbskem.*

Valentin: *(Valentině)* Promiň, nevyšlo to.

Valentina: Co je s tebou, mluvíš ve frázích z filmů?

Valentin: Léta běží.

Valentina: Zase.

Valentin: Víš proč? Protože nemám vedle sebe člověka, který by mě opravoval.

Valentina: Máš romantickou ženu, co ještě chceš?

Valentin: A ty proto žiješ s mužem ve Vitěbsku?

Valentina: Nejsem vdaná a nikdy jsem nebyla.

Valentin: Co Husov?

Valentina: Žádný Husov nebyl. Jaký je v tom teď rozdíl?

Valentin: Víš, že se mi o tobě dnes zdálo? Čestné slovo. Takový podivný sen. Jakoby si spala a já tě přišel vzbudit. Sundal jsem z tebe přikrývku, vzal jsem tě za ruce a letěli jsme. A já, nevím proč, byl jsem celý ze zlata, absolutně celý.

Valentina: *(Bere ho za ruku.)* V předvečer máminy smrti se mi taky zdál sen. Byla v něm máma. Přišla ke mně a říká: Dovoluji ti milovat tvého Valentina, leť k němu, čeká na tebe! Druhý den jsem jela na letiště, koupila si lístek a letěla mámě na pohřeb. *(Touhle dobu už oba letí, drží se za ruce.)* Chápu, proč máma umřela, proč právě teď, protože jsem se ve Vitěbsku přestala trápit. Po patnácti letech jsem se konečně uklidnila, smířila se s tím, začala normálně žít. Bez všeho trápení, úsilí. Proto moje máma umřela, abychom se znova setkali a začali se trápit. *(Valentin odlétá, Valentina zůstává sama.)* Víte, proč jsem tak přitažlivá,

silná, tak mladá? Protože se umím trápit. Protože tohle se mi obzvlášť daří.  
Protože já, zbytečně nežiju. Já, ne!

### Scéna 9. - Nejlepší způsob jak se zbavit lásky

*Káťa přichází k sobě z bezvědomí, do kterého upadla. Valentina stojí s puškou v rukách u stolu.*

Káťa: Zbláznila ses, nebo co? Co to děláš? Málem jsi mi zabila, kdyby si zmáčkla druhou spoušť.

Valentina: Promiň, Kát'o!

Káťa: Nic proti tobě, promiň, ale tady se bez vodky neobejdeš! *(Jde ke dveřím.)*  
Promiň. Nic proti tobě. Ty mi tedy dáváš. Já bych tohle nemohla.

Valentina: Já mohla.

Káťa: S tebou teď není zrovna bezpečné zůstat v jedné místnosti. Promiň! Nic proti tobě. Prosí mě o odpuštění. Málem člověka zabila a teď se omlouvá. Jedna mi ještě, myslím, zůstala v lednici. Bez ní se teď opravdu neobejdu! *(Odejde.)*

Valentina: *(Sama)* Dneska jsem zabila člověka. Zdá se, že to můžu dělat, střílet do lidí...

*Otevírají se dveře, vchází čtyřicetiletý Valentin. Má v ruce tác, na němž je lahev šampaňského, dvě sklenice, ovoce a čokoláda.*

Valentin: *(Všimá si, že Valentina drží v ruce pušku.)* Co to děláš, Valjo? Je nabitá!  
*(Postaví tác na stůl a bere ji z rukou pušku.)* To není hračka, ale skutečná puška. Není dobré, ji brát do ruky. Zvláště u žen a dětí.

Valentina: Odkud ji máš, nikdy dřív jsem si ji nevšimla.

Valentin: Měla jsi přijít včera na mé narozeniny. Mimochodem urazilo mě to.

Valentina: Měl jsi hosty, nic ti po mě nebylo.

Valentin: A tobě? Konec konců včera mně bylo čtyřicet. Přišli všichni, dokonce i ti, které bych si ani ve snu nepřál vidět a Valja, moje jediná, nepřišla.

Valentina: Nejsem jediná.

Valentin: Jediná.

Valentina: Ne.

Valentin: Ano.

Valentina: Už to nikdy neříkej.

*Pauza.*

Valentin: Tak co je to za pušku? Mimochodem, velmi zajímavou pušku. Řekl bych filozofickou.

Valentina: Nic nechci Valjo, jen se mi nelíbí, jak pohodlný život sis zařídil.

Valentin: Pravda, pohodlný. Ale vraťme se k pušce. Tuhle dvouhlavňovou pušku mně včera daroval kamarád. Vidíš, má dvě hlavně a v nich jsou dva náboje. Když jsem tuhle podivuhodnou pušku vzal do ruky, nemohl jsem tenhle osudový dárek použít. Všimni si prosím slova osud, bude se dnes ještě opakovat.

Valentina: Velmi nepříjemná intonace, skončeme to.

Valentin: Nech mě, jen to dořeknu. Vymyslel jsem hru. Jmenuje se hra osudu nebo osud hrou, jak se komu víc líbí.

Valentina: Mně se to vůbec nelíbí, prosím nech toho.

Valentin: Opakuji pro ty, kteří včera nebyli. Tady jsou dva náboje, na pohled úplně stejné. Rozdíl je jen v tom, že v jednom nic není, kdežto v druhém jsou broky. Rozdíl je jen v tom, jakou spoušť zmáčkneš.

Valentina: Jaký má smysl tahle hra?

Valentin: Takový, že někdy někdo určitě jeden z kohoutků zmáčkne. Nechal jsem na pažbu vyrýt i datum. Nabito 3. října roku 1992. A jako u Čechova ve čtvrtém dějství určitě vystřelí. Pak přijde na řadu hra osudu.

Valentina: Nebo osud hrou?

Valentin: Jak se komu víc líbí?

Valentina: Nesmíš mi říkat jediná, když tvoje žena žije.

Valentin: *(Křičí.)* A co mám dělat, co? Zabít ji. Zastřelit touhle puškou?!

Valentina: Zabij. Myslím to vážně. Zabij jí. Alespoň to zkus, zmáčkni jeden z kohoutků. Možná to bude slepý náboj. Ale alespoň něco udělej!

Valentin: Nebo tu mám všechno rozbít a jít k čertu?

Valentina: Rozbij. Pamatuješ, minulý rok jsi se rozčílil tak, až si rozbil židli? Dva měsíce jsme pak byli šťastní. Dva měsíce jsme se neviděli, nevolali si, na dva měsíce jsme se zbavili lásky. Rozbij, znič celý byt, lepší způsob, jak se zbavit lásky, neznám.

Valentin: Lepší způsob, jak se zbavit lásky, než všechno rozbít, totiž není.

*Valentin začíná ničit pokoj. Rozpadá se a ničí všechno, co se rozpadnout a zničit může. Valentina mlčí a náležitě sleduje všechno, co se děje. Valentin, který se zbavil lásky, nádoby i nábytku vyčerpáním padá na podlahu.*



Valentina: Tak co, zbavil ses lásky?

Valentin: Ještě nevím.

Valentina: Už mě nemiluješ, Valjo?

Valentin: Musíme to vyzkoušet. Řekni mi něco.

Valentina: Miluju tě.

Valentin: Nic.

Valentina: Vidíš, funguje to.

Valentin: Řekni ještě něco.

Valentina: Pojď ke mně.

Valentin: Nechci. *(Vstane a jde k Valentině.)*

Valentina: Nádhera.

Valentin: Ještě něco.

Valentina: Obejmi mě, je mi zima.

Valentin: Jsi mi protivná, nechci se tě dotýkat. *(Objímá ji.)*

Valentina: Láska je pryč?

Valentin: Navždy.

*Stojí v objetí a pláče.*

Valentin: Je mi trapně, Valjo. Trapně za to, že tu takhle stojím, za to, že tě objímám.

Valentina: Mně taky.

*Jde o to, že jim je opravdu velmi trapně.*

Valentin: Stydím se, že jsem se nechoval jako chlap.

Valentina: Já se nechovala jako žena a taky se za to stydím.

Valentin: Možná se už nikdy nevidíme.

Valentina: Doufám.

Valentin: Ale za měsíc máš narozeniny a já nemohu nepřijít.

Valentina: Doufám, že přijdeš.

Valentin: Což znamená všechno po staru.

Valentina: A ty chceš, abychom byli stále spolu?

Valentin: Ne, to bych k tobě nemohl chodit. Ty chceš?

Valentina: Ne, to bych na tebe nemohla čekat.

Valentin: Což znamená, všechno po staru.

Valentina: Jsi šťastný?

Valentin: Ano, a ty?

Valentina: Jistě, šťastná.

Valentin: Když umřela tvoje máma a my se potkali, vylekalo mě to. Myslel jsem, že teď už nejsou žádné překážky a naše štěstí skončí. Pak jsem pochopil, že si poradíme.

Valentina: Zatím se nám to daří dobře. Jen prosím neumři dřív, než já, ano? Sama nemůžu být šťastná.

Valentin: Proč si najednou začala o smrti. To já budu ještě nosit květiny na tvůj hrob.

Valentina: Ale já na tvůj, ne.

Valentin: Jistě, ty umřeš první.

Valentina: Ještě si řekneme kdo, komu.

Valentin: Řekneme. Jen ne kdo komu, ale kdo za kým. *(Odchází.)*

*Pauza.*

Valentina: *(Do hlediště)* Řekli si.

## **Scéna 10. - Osud hrou**

*Zpoza dveří se ozývají zvuky Kátiny harmoniky. Přichází Káťa, značně opilá. Snaží se o Valtz. Při pohledu na zničený pokoj se zarazí.*

Káťa: Copak se stalo? Promiň, Valjucho. To je život. Zítra všechno uklidím. Všechno koupím. Všechno obnovím. Očividně jsem dnes měla takovou náladu. Jak jen jsem mohla všechno obrátit vzhůru nohama? *(Pláče.)* Valjucho, promiň mi to huse hloupé, jen mi nevyhazuj. Nebyla jsem při smyslech, chápeš? Ani si nepamatuju, jak se to všechno semlelo. To všechno tvůj výstřel. Samozřejmě, tohle vydržet. Odpracuju si to, celý zbytek života ti budu sloužit. Jen mi nevyhazuj, pěkně prosím, jen mi nevyhazuj, nemám kam jít.

Valentina: To jsem udělala já, Kát'o. Běž spát.

Kát'a: Kdo, kdo co udělal? Nechápu.

Valentina: To já jsem všechno ve vzteku obrátila vzhůru nohama. Ty jsi tu navíc, běž.

Kát'a: Ty, udělala jsi to ty?

Valentina: Naštvalo mě, že jsem na tebe vystřelila.

Kát'a: Ty. Opravdu ty. Nikdy bych si to nepomyslela. I když po té příhodě s puškou, ráda věřím. To znamená ty?

Valentina: Já.

Kát'a: Proč? Chápeš, co si natropila? Proč si mi zničila pokoj? Proč, ptám se tě.

Valentina: Je to můj pokoj. A budu si v něm dělat, co budu chtít.

Kát'a: Ne, můj! Přesněji, mého manžela Valentina. Získala jsi ho podvodem. Opila jsi mě a podstrčila mi peníze. Nesměj se, slyšíš! Nesměj se! Nedovolím ti urážet památku mého Valečky. Umřel kvůli tobě. Můj milovaný zmizel a mě tu nechal samotnou. Ona tě zahubila. Kvůli ní jsi... ona je vším vina. Chtěla tvoji smrt, aby si přivlastnila tenhle byt!

*Valentina bere do roukou pušku a namíří na Kát'u.*

Kát'a: Jsi blbá, nebo co, zůstal tam ostrý náboj!

Valentina: Počítám do deseti, jestli neodejdeš, zabiju tě. Jedna.

Kát'a: Tak dělej, jen aby ses z toho nepochcala strachy.

Valentina: Dvě.

Káťa: Jednoho jsi už zabila, tak dělej...

Valentina: Tři.

Káťa: Čtyři, pět.

Valentina: Šest.

Káťa: Svině jedna, z mojí vlastní pušky.

Valentina: *(Natahuje spoušť.)* Sedm.

Káťa: *(Strážlivě)* Tak co, je to pravda, že?

Valentina: Osm.

Káťa: Nech toho, půjdeš do vězení. *(Couvá ke dveřím.)*

Valentina: Devět.

Káťa: Dobře, konec, odcházím. Nemůžu otevřít dveře. *(Snaží se nahmatat kliku.)*

Valentina: Deset. *(Výstřel)*

*Konec prvního dějství*

## Druhé dějství

### Scéna 1. - Budoucí jazyk neboli vliv západu

*Zničený pokoj. Čtyřicetiletý Valentin sedí na podlaze. Pije whisky, je lehce připitý. Vchází jeho žena.*

Káťa: *(Ohromeně)* Pane bože, co to znamená, Valjo! Co se stalo? Co je s tebou? Slyšíš mě? Mluvím s tebou, jsi opilý, nebo co? Co se stalo, proč je všechno vzhůru nohama, proč piješ? Bože můj, okradli nás? Vlámali se nám do bytu? *(Křičí.)* Okradli tvou matku, odpověz mi, Valentine! Okradli!

Valentin: Nenadávej, nejsi ve vlaku.

Káťa: Co jsi to řekl?

Valentin: Nenadávej, neokradli.

Káťa: Neokradli? A co udělali: Do prdele! Ještě nenadávám. To si ještě neslyšel, jak to vypadá, když nadávám.

Valentin: Umím si to představit.

Káťa: Ptám se, co má všechno tohle znamenat.

Valentin: To já, všechno udělal. Já, všechno zničil. Je to můj pokoj, a budu si v něm dělat, co budu chtít.

Káťa: Tvůj pokoj?! Tvůj pokoj?! Já ti kurva ukážu tvůj pokoj, tvou matku! Já ti ukážu...

Valentin: Přestaň sprostě nadávat, slyšíš. Zmlkni!

Káťa: Jak jsi mi to řekl, opakuj to!

Valentin: Řekl jsem, nenadávej!

Káťa: Kdo že jsem? Jak jsi mi to řekl? Ptám se tě!

Valentin: Jsi snad hluchá? Nijak jsem tě nenazval. Řekl jsem, mlč.

Káťa: Hluchá?!!! Já hluchá?!!! Ty šmejde!

Valentin: Poslouchej, prosím tě, chci abys zmlkla, nežěň mě do krajností. Všechno jsem zničil já a zase to všechno opravím. Jdi spát. Jdi spát, jsem řekl, nebo nevím, co se stane!

Káťa: Nekomanduj mi tu. Sama se rozhodnu, jestli půjdu spát nebo ne. Slabochu!

Valentin: Je s tebou konec, Kát'o. *(Bere do ruky pušku, bere si ji na mušku.)*

Káťa: Co to děláš? Přestaň, zbláznil ses?

Valentin: Pozorně mi poslouchej, dítě! A bez podrazů, jasný? Jestli nechceš, abych rozmazal tvůj mozek po stěně. Máš problémy. Velký problémy. Ty jsi teď povinná mi pomoci. Pomůžeš mi, abych nestisknul tenhle kohoutek? *(Káťa kývá hlavou.)* Rozumělas mi dobře? Ptám se tě, rozumělas mi dobře?!

Káťa: Ano.

Valentin: Neslyším.

Káťa: Rozuměla jsem. Jen nechápu, kde si vzal taková slova, to jsi viděl na videu u Víti?

Valentin: To je budoucí jazyk. Brzy budou takhle mluvit všichni.

Káťa: I já?

Valentin: I ty, i já a celá naše země.

Káťa: Valjo, zešílel jsi. Nepřišel si náhodou o rozum?

Valentin: Možná ano, co je ti do toho.

Káťa: Jak, co je mi do toho. Jsem tvoje žena. Zdá se, že tě miluju.

Valentin: Zdá se, že já tebe ne. Nemiluju tě, chápeš? Miluju jinou. Jinou ženu. Vždycky jsem ji miloval. Už pět let tě podvádím. Přímo tady v pokoji. Když jezdíš do toho svého podivného Vladivostoku.

Káťa: Vím to. Myslíš, že jsem slepá, že nevidím, necítím. Každou noc ve vlaku brečím. Tam sedm nocí brečím, zpátky sedm nocí brečím.

Valentin: Co budeme dělat?

Káťa: Nevím. Nemůžeš jí nějak přestat milovat? Kvůli mně. Prostě z úcty k naší rodině.

Valentin: Dnes jsem to zkoušel a vidíš, co se stalo.

Káťa: Můžeš tedy uklidit tu pušku, nebo hodláš přesto střílet?

Valentin: Nezabiju tě, Kát'o. Kdybych tě miloval, pak bych možná vystřelil. Vždyť jenom z lásky se střílí. Proč jinak mrhat náboji.

Káťa: To znamená, že mám štěstí, že mě nemiluješ. Ženám, které muži milují, visí život pořád na vlásku? To znamená, že já jsem povinna děkovat osudu, že jsem potkala takového muže, který mě nemiluje a mohu se dožít spokojeného stáří?

Valentin: Kát'o, tak moc bych tě chtěl milovat. Ale nejde mi to. Pomoz mi. Udělej něco, abych tě začal milovat.



Káťa: A co se v takových situacích dělá?

Valentin: Něco vymysli!

Káťa: Možná pro začátek zhasnu světlo.

Valentin: Možná.

Káťa: Začnemen tmou, a uvidíme.

Valentin: Dobře, tmou.

Káťa: *(Jde k vypínači.)* Počítám do třech a zhasnu. Raz, dva, tři.

*Zhasíná. Úplná tma. Slyšíme hlas Valentiny, která pokračuje v odpočítávání, čtyři, pět, šest, sedm, osm, devět,... V pokoji se rozsvítí. Valentina míří na šedesátiletou Káťu.*

## **Scéna 2. - Osud hrou**

Káťa: *(Nyní již absolutně střízlivá)* Ukázalo se, že Valka nebyl takový hlupák, jak jsem si myslela. Nabil ji dvěma slepými. Budiž ti království nebeské, Valko, za osud hrou.

*Valentina hledí upřeně skrze Káťu.*

Valentina: Jsi mrtvá Kát'o?

Káťa: I tak se to dá říct.

Valentina: To znamená, že jsem tě zabila.

Káťa: Nevím, co na to říct.

Valentina: Zabila.

*Valentina se kamsi vydá.*

Káťa: Co je s tebou, jsi v pořádku?

Valentina: Kdo to se mnou mluví?

Káťa: To jsem já Káťa, tvoje sousedka.

Valentina: Kterou jsem puškou zabila?

Káťa: Málem. Jsem živá. Valka vyndal broky z obou nábojů.

Valentina: Co ode mě chceš?

Káťa: Nic, říkám, že jsem živá, všechno je v pořádku.

Valentina: Nemůžeš být živá, dvakrát jsem na tebe vystřelila.

Káťa: A já zůstala na živu.

Valentina: To je tvoje věc.

Káťa: Valjucho, co je s tebou. Prober se! Já Káťa, tu stojím před tebou živá a zdravá.

Valentina: A co chceš?

Káťa: Chci tě uklidnit.

Valentina: Jsem klidná.

Káťa: Podle mě jsi přišla o rozum.

Valentina: Jaký je rozdíl mezi, chtěla zabít a zabila? Zabila jsem tě, Kát'o, jdi spát.

Káťa: Nemůžu odejít.

Valentina: Proč?

Káťa: Bojím se o tebe. Radši spolu posedíme, o něčem si popovídáme. Máš přece narozeniny. Netrap se tím. Jednou za život i klacek vystřelí.

Valentina: Chci spát, ano spát.

*Káťa pomáhá Valentíně na pohovku, zakrývá ji plédem, sedne si vedle na židli.*

Káťa: Tak, lehni si, zavři oči, bye bye. Zítra poklidíme, uděláme pořádek, posedíme u čaje, teď spi. Dobrou noc, ať tě blechy štípou celou noc. Zahraju ti na harmoniku. Nějakou ukolébavku.

*Káťa bere do rukou harmoniku a hraje tu nejrásnější ukolébavku na světě.*

### **Scéna 3. - Sen není skutečnost**

*Káťa vyluzuje překrásnou, kouzelnou hudbu. Z její harmoniky se linou zvuky houslí, lesních rohů, píšťal a piana. Valentina spí, zdá se jí sen.*

#### **Sen Valentiny**

*Objevují se dva Valentyni a dvě Káti. Valentyni ve smokinách, Káti ve svatebních šatech. Slavnostně kráčí přímo ke spící Valentíně, sedají si okolo ní na židle. Valentina a Káťa vstanou a jdou doprostřed místnosti, kde jim nabídnou postavit se naproti sobě. Dvacetiletý Valentin pronese velmi slavnostním tónem: Souhlasíš, Valjo, že budeš milovat Káťu jako samu sebe? Valentina stejně slavnostním tónem odpovídá: Ne, pije vodku a krade mi peníze. Co se mě týče, čtyřicetiletý Valentin se ptá šedesátileté Káti: Souhlasíš, Káťo, že budeš milovat svojí vražedkyni jako samu sebe? Káťa neméně slavnostně odpovídá: Ne, protože jsme se pohádali.*

*Tak se usmíříte – snaží se o kompromis, laskavý Valentin. Káťa s Valentinou odcházejí ke straně a začínají se usmiřovat. Jejich dialog už postrádá slavnostní charakter.*

Valentina: Ká'ro, chtěla jsem ti něco říct, můžu?

Ká'ra: Jistě, můžeš, vybal to.

Valentina: Ty víš, že tě nenávidím.

Ká'ra: Vím, jistě.

Valentina: A víš, že ve skutečnosti, tě moc miluju.

Ká'ra: To nemusíš, Valjo. *(Pláče.)* Nic od tebe nechci, prosím, nemusíš mi litovat.

Valentina: Víš, někdy přemýšlím, proč tě tak strašně nenávidím, proč tak strašně? Protože tě miluju, Ká'ro. Ne kvůli něčemu, prostě tak jako člověka. Kromě tebe nikoho nemám, a pak nás taky spojuje láska k jedné a té samé bytosti. Když s tebou žil, když s tebou spal v jedné posteli, to znamená, že jsi mu vyhovovala, což znamená, že tě po svém miloval.

Ká'ra: Ne Valjo, hrozně se trápil.

Valentina: Trápil, ale neodešel od tebe. Bylo mu s tebou dobře.

Ká'ra: Vy jste takoví lidé, on i ty, kteří bez trápení nemůžou žít. Proto jste se potkali, abyste se trápili a milovali zároveň.

Valentina: Mám na mysli něco jiného. Jestli jsi milovala toho samého člověka, co já, to znamená, že jsi pro mě velmi blízký člověk, Kaťuško.

Ká'ra: Jak si mi to řekla?

Valentina: Kaťuško, vždyť jsi jak má sestra, vlastní.

Ká'ra: Můžu ti taky vyznat lásku?

Valentina: Samozřejmě, můžeš.

Káťa: Vyznávám.

Valentina: Děkuju.

Káťa: Můžu ti napsat dopis?

Valentina: Proč dopis?

Káťa: Hrozně ráda píšu dopisy, jen nemám komu.

Valentina: Napiš, odpovím ti.

Káťa: Valjo, tehdy z Vladivostoku jsem poslala Valentinovi telegram tvým jménem, já.

Valentina: Já vím, jsi pašák, za lásku je třeba bojovat.

Káťa: Opravdu si to myslíš?

Valentina: Opravdu.

Káťa: Děkuju. Děkuju ti za všechno.

Valentina: I já tobě.

Káťa: Je jen škoda, že se to všechno děje ve snu. Kdybychom si tak mohli promluvit ve skutečnosti.

Valentina: Promluvíme, určitě si promluvíme.

Káťa: Tak na viděnou ve skutečnosti.

Valentina: Na viděnou.

*Vrací se doprostřed místnosti, donutí je podat si ruce, pak odvádí každou na své místo. Valentinu na pohovku, Káťu na židli, pak obě druhé Valentiny a Káti mizí.*

#### **Scéna 4. - Skutečnost**

*Valentina spí. Káťa přestává hrát na harmoniku, vstává, evidentně se nějak rozhodla.*

Káťa: Spí si tady a já jak husa sedím a střežím její sny. Zajímalo by mě, jaké sny se zdají vrahům? Valka je teď vražedkyně. Určitě se jí zdá o nějakých prasečinkách. O nějakém pornu. Spí a ani ji nedochází, že o ní přemýšlím.

Valentina: Dochází.

Káťa: Ty mě tajně posloucháš, nebo co?

Valentina: Tak nemluv nahlas. Musíš přemýšlet potichu.

Káťa: Jak chci, tak si i přemýšlím. Ty spíš, tak spi.

Valentina: Máš přemýšlet o sobě a ne o mně.

Káťa: Jen jsem o tobě mluvila, ale přemýšlela jsem o sobě.

Valentina: A na co, jsi přišla?

Káťa: Na všechno.

Valentina: Jak, na všechno?

Káťa: Na všechno, co už brzy skončí. Velmi brzy. Dneska. Odjedu z tvého bytu, Valentino. Dneska, velmi rychle.

Valentina: Jak rychle?

Káťa: Hned teď.

Valentina: A kam tentokrát?

Káťa: Co je ti do toho, je v tom rozdíl? Odjedu a hotovo.

Valentina: Jen mi to zajímá. Vždyť odjíždíš desetkrát do roka, jen nějak nikdy neodjedeš.

Káťa: Neubližuj mně, slyšíš. Nic špatného jsem ti neudělala. Já tě nechtěla zabít. Jsem pro tebe mizerná... *(Rozpláče se.)*

Valentina: Pojď mě si to Káťo objasnit, teď a navždy.

Káťa: Stačí. Vysvětlujeme si to už dvacet let, ale vysvětlit si to nemůžeme. Ty myslíš jen na sebe. Žiješ pro sebe. Fňukáš můj Válečka, můj Válečka. Mimochodem ještě i můj.

Valentina: Byl.

Káťa: Ano, byl. I teď by mohl být, kdybys ho nedohnala svou nenormální láskou ke smrti Nenormální. Ty jsi nenormální! Zabiješ člověka. Dovol, abych si odplivla.

Valentina: Kvůli tomu neumřel.

Káťa: Umřel, protože už nemohl dál. Všichni lidé umírají kvůli tomu, že už nemohou žít dál. Ani já už nemůžu dál žít, v tomhle nenormálním domě, uprostřed nenávisti. Proto, abych neumřela jako Valja, odejdu.

Valentina: Zmiz odsud. A koukej, aby tady po tobě nic nezbylo, když jsi tak normální. Ale tentokrát odejdi skutečně. Skutečně, slyšíš? Navždy!

Káťa: Půjdu teď do svého pokoje, do tvého pokoje, jak ráda říkáš. Dopiju vodku a seberu si věci. Zkus se tam objevit a zaškrtním tě.

Valentina: Jen si jdi, jdi si to dopít, jak jenom můžeš pít takový hnus.

Káťa: Když mně nenabídneš svoje víno, co stojí od loňska ve skříni.

Valentina: Můžeš si ho vzít. Je mi to jedno, stejně ho nepiju. Nenabídla jsem ti ho, protože jsem myslela, že kromě vodky nic jiného nepiješ.

Káťa: Já kromě vodky nic jiného nepiju, protože mě nikdo nic jiného nenabídne a sama na nic jiného nemám peníze.

Valentina: No, tak ti ho nabízím, vezmi si víno. A vrať zítra prázdné lahve, nebo je vyhodím, nemůžu se dívat na tenhle arzenál.

Káťa: Vyřídíme si to! *(Odchází.)*

Valentina: Vyřídíme, šetříš si ty lahve, celý byt jimi máme zaplněný, jako kdybychom byly výkupna. *(Do hlediště)* Neodejde!

## Scéna 5. - Dárky

*Přichází Valentin. S kyticí, dortem a jakýmsi ne příliš velkým balíčkem.*

Valentin: Valjo, přeju ti všechno nejlepší ke čtyřicátinám. Květiny, dort a malý dárek, všechno jak má být.

*Objímá ji, předává, líbá, všechno jak má být.*

Valentina: Stalo se něco?

Valentin: Stalo. I tobě už je čtyřicet let.



Valentina: Kvůli tomu, že mi formálně přeješ, jakobys mi dělal laskavost, se neptám. Ale vypadáš nějak divně. Je ti špatně?

Valentin: Je, nač to tajit. Nalej mi něco k pití.

Valentina: A kde je Kát'a? Cožpak jste nechtěli přijít spolu?

Valentin: Přijde později. Pojd', zatím se něčeho napijeme.

Valentina: Val, co je s tebou? Vždyť jsme na ulici, a ne v bytě.

*Jako potvrzení jejich slov, začne padat sníh, nebo déšť nebo podzimní listí. Nebo letí nějací ptáci na jih. Zkrátka se na ulici něco děje. V listopadu.*

Valentin: Tak pojd'me rychle k tobě. Potřebuju se napít. Není mi dobře.

Valentina: Možná nic nepotřebuješ, jen máš takovou náladu?

Valentin: Mám náladu člověka, který za několik hodin umře. Takže se podle mě chovám ještě velmi důstojně.

Valentina: Podle mě to není úplně povedený vtip. Máš nějaké problémy v práci?

Valentin: Je to důležité? Neslyšelas, co jsem ti řekl? Vidíme se naposledy.

Valentina: Nerozumím tomu, urazil ses, nebo co?

Valentin: Dobře, pojd'me rychleji, čas se krátí. Může k tomu dojít v jakékoli minutě.

Valentina: Tak jdeme.

*Jdou.*

Valentina: Snad mi vysvětlíš, co se děje? Proč to z tebe musím tahat, jak z chlupaté deky?

Valentin: Tak dobře, řeknu ti to, stejně mně nebudeš věřit.

Valentina: Řekni mi pravdu, pak ti uvěřím. Pravdu nezamlčíš.

Valentin: Dobře. Dnes v noci se mi zdálo o Bohu.

Valentina: O kom?

Valentin: O Bohu, o skutečném Bohu, umíš si to představit?

Valentina: Musím. A co ti řekl?

Valentin: Řekl, že je.

Valentina: Přímo takhle?

Valentin: Říkal jsem, že mi nebudeš věřit.

Valentina: Proč ne. Zdát se ti může cokoli. Tak se ti zdál a Bůh s ním.

Valentin: Řekl mi, že dnes večer umřu. V kolik hodin neřekl, ale že to bude dnes večer, je jisté.

Valentina: A proto ses rozhodl mi zkazit narozeniny?

Valentin: Dnes umřu, chápeš to, nebo ne?!

Valentina: Ne, nechápu. Nechápu, co se s tebou děje?!

Valentin: Pak nevím, jak s tebou mám mluvit? Proč ses ptala, když mě stejně neposloucháš?

Valentina: Val, promiň, ale nerozumím tomu, vysvětli mi to? Vysvětli mi to lidsky. Nechceš se mnou slavit moje narozeniny?

Valentin: Pro tebe je to den narození, pro mě den smrti. Ty se rodíš, já umírám. Pojďme rychleji, musíme si naposledy stihnout připít.

Valentina: Nikam nepůjdu. K čemu mi to bude? Jestli máš dnes takovou náladu, můžeme oslavovat zítra.

Valentin: Zítra už se nevidíme, copak to nechápeš?

Valentina: Počkej, počkej, chceš se zabít, spáchat sebevraždu?!

Valentin: Zbláznila ses! Jak tě něco takového mohlo napadnout?! Dostanu infarkt. Dneska.

Valentina: Dobře, stačí. Už nebudu poslouchat tenhle tyjátr. Jdi domů. Omluv mě u Káti a řekni jí, ať mně večer zavolá.

Valentin: Skutečně to tak chceš?

Valentina: Ano, jinak to nejde.

Valentin: Tak sbohem.

Valentina: Na shledanou.

Valentin: Setkání se brzy konat nebude.

Valentina: Tak ať, asi to tak má být.

*Valentin ji políbí.*

Valentin: Tak zatím, Valko.

Valentina: Zatím, Valko.

Valentin: Nezapomeň na mě.

Valentina: Ty zapomeneš.

Valentin: Tak, mám jít?

Valentina: Jdi.

*Divná pauza.*

Valentin: Valko, jsi to ty?

Valentina: Já.

Valentin: Ta samá, kterou jsem líbal v osmnácti letech?

Valentina: To jsem já. Valko, rozmyslela jsem si to, pojďme ke mně.

Valentin: Ne. Radši si promluvíme, Valko?

Valentina: Co?

Valentin: Jak se máš?

Valentina: Valečko, nevím co se děje, ale je mi zle. Můj milý, pojďme ke mně.

Valentin: Valko, ty moje drahá. Jsi to ty, ta samá, do které jsem už čtyřicet let zamilovaný!

Valentina: Valečko, prosím neodcházej! (*Objímá ho.*) Moc tě prosím, nechod'. Nebo jestli chceš, můžeme stát tady na ulici. Budeme si povídat.

Valentin: Víš, cítím, že už je čas jít.

Valentina: Jestli chceš, půjdeme do kavárny, tam něco vypijeme, já taky budu pít. Mám přece dneska narozeniny.

Valentin: Ano skutečně, a k čemu nám to bude?

Valentina: Ano skutečně. Ano skutečně. Nezavil ses toho svého ano skutečně. Už jsem se to od tebe taky naučila.

Valentin: Já od tebe zase tohle. *(Předvádí její typické gesto.)*

Valentina: A já od tebe tohle. *(Opakuje jeho gesto.)*

*Smějí se.*

Valentin: No nic, půjdu.

Valentina: Jestli myslíš, že musíš, tak běž.

Valentin: Valko?

Valentina: Co, Valko?

Valentin: Máš legrační jméno, Valka.

Valentina: Ty snad ne? Ty ho nemáš legrační?

Valentin: Děkuju.

Valentina: I já děkuju.

Valentin: Děkuju ti za všechno.

Valentina: Já tobě taky.

Valentin: Valko, podej mi ruku.

Valentina: Tumaš, Valko.

*Přátelsky si tisknou ruce.*

Valentin: Tak.

Valentina: Tak?

Valentin: Tak.

Valentina: Tak tedy, měj se.

Valentin: Měj se.

*Odchází.*

Valentina: Kát'o, Kát'o? Kát'o?! Slyšíš? Klidně mě zabij, ale jdu do tvého pokoje.

*Odchází.*

### **Scéna 6. - Beze slov**

*Objevují se všechny postavy kromě Valentiny. Jako poslední přichází šedesátiletá Káťa. Má na sobě stříbrný skafandr, na ramenou kyslíkovou bombu, harmoniku, na zádech přišpendlený fialový balónek. Vytahuje z kapsy papír a tužku, jde ke stolu a začne psát dopis, protože nejradyji na světě píše dopisy. Ostatní po stranách létají nad Vitěbskem. Poté, co dopíše dopis, Káťa odchází. Létající nad Vitěbskem mizí.*

### **Scéna 7. - Slovy**

*Přiběhne Valentina, vrhne se ke stolu a čte dopis.*

## Poslední dopis Káti

Drahá Valečko, Valjo, Valentino! Ať si létají letadla po obloze, ať si lodě brázdí po moři, ať si pohraničníci chrání hranice Ruska, ať si všichni dělají, co chtějí, já na to absolutně kašlu, protože odjíždím na meziplanetární expedici.

V rámci mezinárodního kosmického super projektu: Mars - zdroj energie!!

P.S. Měj se dobře, ahoj.

P.S.P.S. Málem bych zapomněla. Valjo, minulou noc se mi zdálo o Bohu. Řekl, že za prvé existuje, a za druhé, že umřeš na infarkt dnes o půlnoci. V nula nula. Ještě jednou ahoj, tvoje víno, tak už to chodí, jsem vypila. Káťa.

Moskva, 3. listopadu 2012

Valentina: *(Do hlediště)* Odešla. *(Dívá se na hodinky.)* Dvacet tři padesát pět. Za pět minut. Odešla navždy. Taková jsou pravidla, pravidla lásky. Prostě je náš svět takhle uspořádán. Napřed byla země, byla z vody. A pak se najednou stalo, že se objevily ostrovy, pevnina se stromy, květinami, trávou. A pak se objevila zvířata a pak lidé. Všichni žili, žili, o ničem nepřemýšleli, a najednou, jednoho překrásného dne se u nich objevila láska. Nikdo z nich ji nechtěl, prostě se to stalo, tak. A začala válka. Kvůli lásce začali lidé zabíjet jeden druhého, vypichovat si oči, rvát se za vlasy, sypat jedy do vína, vynalézat bomby, obsazovat města, hubit děti, zabývat se politikou, dívat se na fotbal, začalo opilství a všechno ostatní. Všechno, co začalo, začalo kvůli lásce. Láska nesnáší lhostejnost. Lhostejnost už není láskou. A já? Žila, žila, o ničem takovém nepřemýšlela, a pak najednou, jednoho překrásného dne, jsem se zamilovala. Nebylo to moje přání, prostě se to stalo. Milovala jsem a započala se válka. A tak jsem dožila do dnešního dne. Dnes je třetího listopadu rok 2012. *(Dívá se na hodinky.)* Nula nula.

Konec

## Jaroslava Pulinovič: Natašiny sny (překlad)

### 2 Monology

#### První dějství

*Nataša 16 let, má na sobě teplákovou soupravu, ruce sevřené v pěst, rozhlíží se kolem sebe, chybí jí jeden přední zub.*

Nataša: Je to prostě blbost, kravina, co tady říkali. Tak to nebylo, víte hovno. (*Pohrdavě sykne.*) Mám říct, jak to bylo? A co ještě? Nemám to rovnou zabalit? Nejsem sprostá, mluvím normálně. (*Mlčí, dívá se před sebe, ticho.*) Dobře. Stalo se to... Já nekecám, říkám pravdu. (*Zvyšuje hlas.*) Stalo se to minulej rok v září. Vrátili jsme se z tábora. Měla jsem dokonce trochu radost, že jsme se vrátili, protože na táboře byli samí komáři a ve stanu jsem byla s Táňou Kosoglazinovou, po nocích jsem musela koukat na komáry a její zadek, což jsem teda vopravdu nechtěla. Skvělý bylo jenom to, že si Vít'a s Lechem sundali slipy, to bylo moc směšný. Bylo mi Lecha líto, ale byl super. Řekli nám, sbalte si věci, jedeme domů, když jsme se sbalili, strhla jsem z vlasů Táňce sponku s korálkama, jakože na co bude tlust'ošce sponka. Nasedli jsme do autobusu, trochu mě naštvalo, že ji nebudu moct nosit, protože to hned Táňka zjistí. A tak jsem se rozhodla, že až budu mít kluka, budu ji nosit na rande s ním. Zatím ho nemám, tak bude jen tak ležet. Jakože nejsem vědma. Jasně, že už jsem měla kluka. Nejsem žádná chudinka, několikrát jsme se i líbali. Smrděly mu z pusy brambory, nikdy jsem nemyslela, že je to tak vodporný. Líbala jsem se s ním na diskošce, pak mě napadlo, že mi taky smrdí z pusy brambory, jenom to necejtim. A jestli nesmrdí, tak budou. Běžela jsem na hajzl a hrozně dlouho si myla pusu mejdlem, pak mě naše holky zatáhly do kabinky na cígo. Nalita Světka otevřela okno: „Skočíme?“ A já ji říkám: „Ty čůzo blbá, jsi normální? Jsme ve třetím patře.“ Světka řekla sebejistě: „Vim, že neskočíš.“ Já na to: „Co, že neskočím?“ Ona: „Ne neskočíš!“, Já: „A to jako proč neskočím?“ Ona na to: „Tak skoč, skoč!“ A já: „Ty pomněnko nadržená, ses posrala?“, v tu chvíli vtevřela okno dokořán. Jasně že ne, dostala jsem strach, ale teď jsem nemohla cuknout, zvlášť ne před Světkou. Koukám na ní: „Ty krávo, ty čůzo a dolů...“ Pak už si nic nepamatuju. Ale když jsem letěla, vyděsilo mě, že je se mnou konec. A vymyslela si přání, chci lásku. Se závojem a čokoládovými bonbónama. Aby za náma šly všechny naše holky a záviděly nám. To není nejdůležitější, nejdůležitější je, aby mě miloval, aby ke mně přišel a řekl: „Natašo, ty jsi ta nejskvělejší holka na světě, vem si mě za muže.“ A já bych to udělala.



Nikdy by mě nenapadlo, že skok ze třetího patra plní přání. Fakt plní, kdo nevěříte, tak to zkuste. Jen ho musíte říct rychle, protože letět docela ujde. Probrala jsem se v nemocnici. Najednou mě řekli, že za mnou přišel nákej inteligentní kluk, přemejšlim: „Že by Saňka? No jasně, Saňka, ten šprt, jakej to je kluk?“ Víc takovejch inteli... inteligentních kamarádů nemám.

A pak přišel, a já okamžitě věděla, že je to on, protože kdo se ještě může takhle sebrat a přijít za mnou do nemocnice. Je pravda, že o manželství nic neřikal. Řikal, že je novinář, že píše do Šiškinské jiskry, což jsou nejstarší noviny ve městě a že by do nich chtěl o mně napsat. Mám mu vyprávět o svém životě, nic takovýho, kravina. Jestli nás vychovatelky uráží nebo ne, jaký máme jídlo, jestli nám dávaj prachy a tak. A proč jsem vyskočila z okna, jestli mi k tomu prostě nedohnali? Trochu mě to urazilo, protože s Irinou Garbuněnkovou dělali loni taky rozhovor, vyhrála v řezbářský soutěži a jí se neptali na vychovatelky, ale na umělecký plány, bylo tam napsáno:

„Irina, jaké máte umělecké plány?

Mým plánem je na devátého května vyřezat destičky s letadýlky a darovat je všem učitelům.“

A ještě měla fotku na celý půlstraně, krásnou. Všechny holky jí záviděly. Já trochu taky, pak mně došlo, že já jsem přírodní blondýnka kdežto Irka odbarvená, což mě uklidnilo. Světka chodila nasraná, dokonce dala noviny na hajzl, aby se Irce všechny smály, ale nikdo se nesmál, mě jí bylo dokonce v tu chvíli líto.

Tenhle novinář Valera za mnou další den přišel s věcí, říká se jí diktafon, můžete do ní mluvit různý slova a ona je pak všechny vopakuje. Valera se mě ptal, jestli mně ubližujou děti ze školy. Aha, jako teď! Vyrázila jsem nohou zámek na umývárce, copak jsem nějaká chudinka, který někdo ubližuje? A ještě se mě ptal na rodiče, jestli si na ně pamatuju a jaký byli. Koukám na něj a říkám: „Valero, moje máma řekla, že jsem měla bejt potrat a pak mě nechala, ať si žiju, jak umim.“ Chtěla jsem to udělat ještě horší, aby věděl s kým má tu čest. Co mu budu vykládat o pasákovi Vad'kovi, kterej do toho mámu namočil? A pak se mi Valera zeptal: „Natašo, a jaký máš sen?“ A já věděla, že je to on. Protože do týdle chvíle se mi nikdo nezeptal, jakej mám sen. Jeho to prostě napadlo a zeptal se. Já mu říkám: „Valero, jsme dospělí lidi, jaký sny, musíme pracovat!“ A sama si říkám: „Zeptej se ještě.“ Zvorala jsem to,

že jsem takhle vodpověděla, měla jsem mu hned vyprávět sen, aby všechno pochopil a řekl: „Natašo, ty jsi ta nejskvělejší holka na světě, vem si mě za muže.“ Ale tím bych ho mohla vylekat a navíc by to moch někdo slyšet a vysmál by se mi. Proto jsem mu vodpověděla takhle, a on nic takovýho neřekl, řekl jen, abych se uzdravila a abych zašla do redakce, až mě propustí. Pustili mě za tejdén, řekli, že se nemám rozčilovat a tahat nic těžkýho. Na ruce mi zůstala modřina velká jak meloun, schválně jsem nosila krátký rukávy, aby to všichni viděli. Vrátila jsem se a hned jsem Světku vytáhla na hajzl na cígo. Chytla jsem ji za vlasy: „Tak co ty krávo blbá, co děláš takovýhle debility, ses posrala? Chápeš s kym máš tu čest?“ Světko ječí a já ji táhnu za vlasy po podlaze. Pak mi to přestalo bavit, šla jsem do pokoje, zalezla pod peřinu: „Krávo, spim.“ Sama pro sebe jsem si vopakovala: „Natašo, jakej máš sen?“ Vopakovala a vopakovala, až jsem usnula. Nemusela jsem do školy. Probudila jsem se až vodpoledne, holky se zrovna vrátily ze školy a převlíkaly se, vešla vychovatelka, čůza jedna, zkontrolovat žákovský. Hodila na mě významnej pohled. „Ty jsi nemocná, Natašo?“ „Nemocná, Raiso Stěpanovno,“ říkám. „Ale prát se můžeš“, ptá se. „Cože já a prát se, koukněte na tu modřinu, Raiso Stěpanovno,“ já na to. „A jak to, že tě Kosoglazinová viděla, jak taháš Světku za vlasy?“ Tlust’oška jedna smradlavá, prokecla to kvůli tý sponce, šlo mi hlavou. „Ne“, říkám, „Nic takovýho se nestalo.“ Světko zvedla hlavu vod tašky, ve který se doted’ hrabala a říká: „Jo Raiso Stěpanovno, nic takovýho se nestalo, jenom jsme tak blbly.“ A sklopila svoje modrý voči k zemi. Najednou mi došlo, že Světko, i když je to koza beďarovitá, je ta nejlepší kámoška. Všechno jsem jí na vobědě v jídelně vyklopila i to o Valerovi. Vona je boží, hned to pochopila a řekla, že se musím sebrat a jít za ním do redakce. „Ale sama tam jít nemůžeš, pudu s tebou, sčeknu ho a pak ti jako kámoška řeknu, jestli je to von nebo ne.“ „Fajn, ty vole, červená karkulka“, přemejšlim, „Pojď, a ne aby ses tak zmalovala,“ říkám, „Nejdem na diskošku, musí pochopit, že nejsme žádný krávy blbý, a že i když jsme z děcáku, známe svou cenu.“ Sebraly jsme se, já si nandala, aniž by si toho někdo všiml, kosoglazinový sponku a vyrazily jsme. Došly jsme k baráku s kancelářema, zeptaly se u jednoho děduly, kde bychom našly Valeru. „Támhle v té místnosti,“ řekl. Visela tam taková suprová cedulka s nápisem Redakce Šiškinské jiskry. Vešly jsme dovnitř, sedělo tam sedum lidí a kouřilo, všichni za kompama, úplně hypnotizovaný. Napřed jsem kvůli tomu dýmu nevěděla kam jít, ale pak jsem ho zahlídla, byl tam, v rohu u okna. Došla jsem k němu: „Ahoj Valero, jak se máš,“ říkám. A on: „Ahoj Natašo, dobře, přišla jsi kvůli článku?“ Já: „No, jo, kvůli článku a tak vůbec, pozdravit tě.“ On je takovej... Najednou mi dojde, že jestli mu teď neřeknu to hlavní, rozejdeme se navždycky. „Valero,“ říkám: „Neřekla jsem ti všechno. Můžeme si promluvit?“ „Dobrá.“ „No víš, já, ne tady, můžeme se projít?“ A on najednou řekne: „Přijď

zítra v šest do parku u redakce, budu tam na tebe čekat.“ Úplně se mi zastavil samým štěstím dech, „Jo, jo, přijdu,“ říkám. „Dobře tak běž“ a já jdu. Jdu a nic nevidím. Narazila jsem do Světky, která stála hned u dvěří a její rudý bedřary zářily do dálky. Jdeme spolu po ulici a ona: „No tak dělej, říkej, co bylo?“ Ale já nemůžu, mám v hlavě naprostej zmatek: „Natašo, a jaký máš sen? Natašo, a jaký máš sen?“ Jako když se zaseknu... Ani nevím, jakej byl zbytek dne. Každých pět minut jsem běhala k hodinám, ať už je zejtra, ať už je zejtra. Pak ještě přišla Táňa Kosoglazinová, všimla si svojí sponky a začala řvát, že ji mám navalit. „Drž hubu, tlust’oško smradlavá, nechci se s tebou hádat,“ říkám. Uklidnila se, až to bylo divný. Jindy jo, ale teď se fakt nechci hádat. Mávla jsem na ni rukou a ona vodešla do svýho pokoje. Fajn, se mnou nebydlí, jinak bych ji už dávno uškrtila. Zalezla jsem do postele a potom, co vyhlásili večerku, jsem z pyžama vytáhla noviny, který mi Valera dal, který jsem dostala. Napřed si noviny přečtu sama a pak je ukážu holkám. Ptotože tam píšou vo mě, musím si to přece přečíst první. Světko celou cestu skuhral: „Ukaž, ukaž,“ a tak jsem ji řekla: „Hele nekňourej a nauč se čekat.“ Dostala jsem noviny, čtu a čtu, ale nic tu vo mně není. Mělo a není. Pročetla jsem úplně všechno, dokonce i křížovky, ale nikde nic. A pak na úplně poslední straně, úplně vzadu docela malinkým písmem psali vo nějakym zavražděnym poldovi, bouračce a vo mně. Pravda o mně. Tak to tam bylo napsaný. (*Při vzpomínce se zamračí.*) Chovankyně Dětského domova Natalia Baniková vyskočila ze třetího patra. Na dotaz redaktora děvče odpovědělo: že vyskočilo náhodou, aniž by pomýšlelo na sebevraždu. Nataša není k dnešnímu dni v ohrožení života. Jen fotka chybí. Taková urážka, jméno tam je, příjmení taky, ale fotka chybí. Zase jsem si vzpomněla na naši Iru Garbuněnkovou, je dobře, že dala Světko ty noviny na hajzl. Na druhou stranu, když se teď znám s novinářem, nemůže mi votisknout fotku?

Další den jsem počítala každou minutu, kdy už, kdy už? Pak mi došlo, že jestli jsem normální, musím přijít pozdějc. Ale jestli přijdu pozdějc, on nepočká a bude si myslet, že jsem nepřišla. Nakonec jsem dovalila do parku v půl šestý, sedím na lavičce, dokonce ani nekouřim, žvejkam mátovou žvejkačku. Ani nevím, jak dlouho jsem tam seděla, dostala jsem strach, že nepříjde. Sedím, sedím a najednou se vozve hlas za mejma zádama: „Ahoj Natašo,“ málem mi kleplo, ale nedala jsem to znát, klidně se votáčim a říkám: „Ahoj Valero.“ A přitom cejtím, že se uvnitř rozletim na tisíc kousků. Zapomněla jsem i dejchat, bušilo mi srdce a já začala lapat po dechu jako pes. „No povídej“, říká, „Co ty.“ Já sedím a kejvu hlavou jako kuň. Hned, říkám a seberu všechnu vodvahu. „Ublížujou vám tam,“ ptá se. A já: „No, někdy jo.“ „A proč si vyskočila z okna, chtěla ses zabít?“ A já: „Jistě,“ jasně, že nic takovýho jsem nechtěla, za všechno může ta čůza Světko, ale to je fuk, říkám „Jo, chtěla.“ A on najednou: „Nechceš,

Natašo limonádu, nebo sodovku?“ „Chci a cigaretu, jestli máš?“ Šel, koupil mi limonádu, sobě pivo a nabídl mi cigarety. „Woau Parlament!“ Seděli jsme, kouřili a já mu vykládala vo našem životě, nechápu, co se mi stalo, stěžujou si přece jenom zoufalci, a já nejsem žádněj zoufalec. Takový jsme ještě jako děti kopali a píchali a řvali na ně, říkáš, že máš těžkej život? A teď jsem mluvila tak, že bych je s klidem strčila do kapsy. Vykládám a jde mi hlavou, teď se na mě vykašle, bude to v háji. Řekne všivá holka z děcáku a vovejde. A on sedí, poslouchá, pak mě vzal za ruku, tak opatrně, jako bych byla malá. Ani ve školce mi nikdo takhle za ruku nebral, jenom když mi vedli k ředitelce. Ale já už nejsem malá, srdce mi bouchá buch - buch. „Ty krávo, měla sis vzít od Světky krém a namazat si ruce,“ říkám si, „Teď je máš moc hrubý.“ Seděli jsme spolu strašně dlouho a já mu toho ještě hodně nakecala. Vo našich holkách, vo Iře Garbuněnkový, Světce, mý nejlepší kámošce, vo našich diskoškách. Pak řekl: „Dobře, pojď, půjdem, doprovodím tě domů.“ A tak jsme šli. Jdem a přemejšlim, debilní město, takový malý. Normálně se v něm neprojdeš. Kdybysme byli v Moskvě, chodili bysme spolu celou noc a já bych mu všechno, úplně všechno řekla a ráno by řekl von mně: „Natašo, ty jsi ta nejskvělejší holka na světě, vem si mě za muže.“ Kdybysme byli v Moskvě, určitě by to řekl, jenomže nejsme, protože na tohle potřebuješ sebrat síly a hlavně čas. A jakej máš tady čas, když za hodinu vobejdeš celý město. A pak, když jsme se loučili před děcákem, objal mě a řekl: „Natašo, opatruj se!“ Chápete. Natašo, opatruj se! Natašo, opatruj se!... Nepamatuju si, jak jsem došla do pokoje, co jsem namluvila vychovatelce, ani jak jsem usnula. Poprvé v životě si na nic nemapatuju. Každou pařbu vám popíšu do detailu, ale tady jako bych vonemocněla. Ležim v pokoji, už je dávno po večerce, ale nemůžu usnout. Na stěnách se mihotají stíny, koukám na ně a hlavou mi jde: „Natašo, opatruj se! Natašo, opatruj se! Natašo, opatruj se!“ A pak to začlo, ještě nikdy se mi nic takovýho nestalo. Jo, s Rusjou jsme se líbali, ale nikdy jsem na něho nemyslela, ale Valeru jsem nemohla dostat z hlavy. Sedim ve škole, myslim na něj. Kouřim s holkama na hajzlu a jsem u něj. Dokonce jsem napsala slohovku na dvojku, měla bejt o Taťáně z Evžena Oněgina a já psala... Prostě tak. Světka mi řekla: „Natašo, proč se chováš jako kráva, mluvím s tebou a ty jenom kejváš hlavou jako kůň.“ Normálně bych ji vzala za vlasy, ale mlčim. Jo, jako kráva. Celou dobu koukám z našeho vokna, jestli nepřijde. No prostě kráva, vim, že nepřijde, ví přece, kde bydlim, ale furt tam zírám, až mi z toho bolí voči z toho věčného zírání...

A pak jdu jednou ze školy a Raisa Stěpanovna na mě volá: „Natašo, pojď sem.“ Bylo mi jasný, že mám nějakej průser. Jdu do kabinetu, Raisa Stěpanovna drží v ruce noviny a říká: „Banikové se zachtělo na devítku.“ Všechny vždycky straší devítkou, ale tentokrát se tvářila

tak, že mi bylo jasný, že si nedělá srandu. Jasně, zase nějaký drby, sorry holky. „Co se stalo,“ ptám se. „Tak ty máš tady těžký život, možná ti bude lépe na devítce?“ Chytla mě za ruku a syčela jak had: „Kdy tě bili, vždyť se tě nikdo ani prstem nedotkl.“ Říkám si, „Jo, jen to zkuste, jen mi ji vlepte, hned se vám to všechno přepočítá.“ Když mi bylo deset, vzpomínám si, že mě tahle samá Raisa Stěpanovna vzala po palici, že mi z toho ještě tejden bolela. Co si myslí svině, že jsem zapomněla. Na nic jsem nezapomněla, ani se nechystám a kdo to ještě zkusí, tak ho pěkně nakopu do prdele... Pak mi dojde, kurva, vočem to vlatně mluví? „Proč vlastně,“ ptám se? Vychovatelka mi podá noviny, „Na, čti, ty krasavice, naše hvězda! Novináři s tebou dělají rozhovory, vidíte...“ A dívá se na mě tak... „Kdo ti tady dělá zle, Nataško?“ Nesnáším, když se takhle chová, mám ji vždycky chuť flusnout přímo do ksichtu. Vzala jsem si noviny na hajzl, sedím a čtu. Tam bylo slovo od slova, co jsem Valerovi vyprávěla. Já jsem taková kráva, čurák jeden. Řekla jsem to jenom jemu, jenom, jemu a von to vytroubí do celýho světa. Vytočilo mě to. Sedím, koukám do blba. Říkám si, jo, KRÁVA. Pak mi dojde, že nemusí bejt debil on. Prostě nevěděl, že to nesmí napsat, že mi za to zabijou. Možná mě chtěl ochránit, chtěl aby za mnou někdo přišel a vodved mě vodsud. Neví, jak to tady funguje... Ještě tam byla jedna věta... (*Vzpomíná si.*) „Tohle děvče prožilo za svůj velmi krátký život opravdu mnohé. A bojím se při pomýšlení, co všechno na ni ještě čeká. Přežije?“ Najednou mi bylo krásně, z toho, jak se vo mě bojí. Poprvé se vo mě někdo bojí. Stydim se, že jsem vo něm takle přemejšlela. A noviny, kde bylo napsaný jeho méno, jsem políbila. Tak, poser se vychovatelko, teď za mnou stojí skutečná síla, co jsi proti Šiškinské jiskře! Píča jedna vymaštěná. Vona se vo mě nebojí, ale Valera jo. Možná, že si mě vezme k sobě domů. Pak jako kdyby mě někdo praštil po palici, a co když mě strčí na devítku? Už třikrát mi s tím vyhrožovala, jestli to teď udělá? Hledám Světku: „Chtěj mě dát na devítku“ a Světka na to: „Naposled tam dali Maxe a ten teď napsal Gulce, že se cejtí jako úplně normální kluk a vůbec ho to nemrzí, že tam je. Prej je to tam daleko hustší než tady, úplně normální lidi, jestli si dement, tak budeš dement i tam a jestli normální holka, budeš normální holka furt. Chápeš?“ „Jo, jasně,“ říkám. Zavřou, tak zavřou, bylo mi to vždycky fuk, potřebuju snad ven na ulici? Říkaj, že je tam drsnější škola, klidně si tam nechod', ale pak nesmíš vůbec ven z areálu. A jak se pak uvidim s Valerou? Začnou mi týct slzy. Běžim na hajzl, sedím na prkýnku a brečim jako kráva. Světka na mě klepe, „Votevři, co je ti?“ „Vypadni, kurva!“ Sedím a brečim. Zabiju vychovatelku, jestli na mě udělá takovejhle podraz. Vzpomněla jsem si na mámu. Napsala mi jednou dopis. Byly mi čtyry, když ji zavřeli na půl roku do vězení. Žila jsem u její kamarádky, tety Ani. Teta Aňa mě nikdy nebila jako máma, ale řvala na mě a zakazovala mě sahat na věci, i když já jsem na ně vůbec nesahala. Měla video a bála se, že ho rozbiju. Jednou přišla a

přinesla mi dopis, „Bud' ráda“, řekla, „Přišel dopis od mámy. Tak se raduj a tancuj.“ Trošku jsem zatancovala. A ona: „Tak tancuj a svlíkni si šaty“ a smála se jak blázen, protože byla úplně namol. „Ne, nechci“, říkám. „Tak to nic nedostaneš“ a odešla do pokoje. Čekala jsem, nic, šla jsem za ní do pokoje: „Dej sem ten dopis.“ Už chrněla. Vytáhla jsem jí ho z kapsy, otevřela ho a zůstala ně něj koukat. Rozumněla jsem tomu, co tam bylo napsaný. Bylo tam: „Natašo, mám tě moc ráda a moc se mi po tobě stýská.“ Neuměla jsem ještě číst, ale věděla jsem, že to tam je. Neustále jsem dopis vytahovala a koukala na něj. A když se mamka vrátila, dopis jsem jí ukázala. Sebrala mi ho. Asi jí došlo, že když se vrátila, už ho nepotřebuju. Vzpomněla jsem si ještě, že mám dvě mamčiny fotky, jenomže jsou u vychovatelek v kabinetě. Jednou jsme měli pařbu, ráno nastoupily vychovatelky a začaly nám prohledávat skříňky, jestli tam nemáme nějaké chlast. Natalija Jurjevna u mě našla flašku piva, začala mi hrabat úplně ve všem a byly tam taky fotky. Chtěla mě kráva potrestat a sebrala mi je. Úplně jsem na ně zapoměla. Ale teď se mi vybavily. Musím si je vzít. Jestli mi je nedáš ty krávo, tak uvidíš, se posereš. Šla jsem k Raisa do kabinetu a řekla jí: „Dejte mi fotky můj mámy.“ Tak a teď mi vodvezou rovnou do vězení, šlo mi hlavou. Raisa se na mě podívala a řekla, „Kde jsou?“ „Ve skříňce u Natalije Jurjevny, podívejte se tam.“ Prohledala ji a našla je. Když mi je dávala, měla takovej výraz, jako... Ne jako vždycky. Jasně, zavřou mi na devítku. Šla jsem do umyvárky a koukám na fotky. Skoro se mi zastavilo srdce. Na jedný sedí mamka krásně namalovaná, s nějakým chlapem. Vedle nich stojí dokonale prostřenej stůl. Mamka uměla žít, to teda jo. Na druhý fotce je jí ani ne čtrnáct. Na tu, kde je s tím chlapem se vůbec nekoukám. Koukám jen na tu, kde jí je čtrnáct. Ta fotka je černobílá a máma je na ní docela malá a taková jako vylekaná. Jasně, že ta kde je s chlapem je hezčí, ale já koukám na černobílou, na moji malou mamku, na její ustrašený voči, jak tam tak stojí vyděšená jako naše holky, ale tohle si vo ní vůbec nemyslím, protože je to moje mamka. A protože byla vyděšená z něčeho jinýho, chtěla bych jí politovat, přitisknout se k ní a říct jí: „Mami, mami... Vzpomínáš, tehdy jsi mě napsala dopis. Napsala jsi přesně to, co jsem tehdy cejtla.“ Koukám na fotku a přemejšlim, mojí mamce to nevyšlo, protože jí nikdo mimo mě nepotřeboval. Mě teď potřebuje Valera, vždyť se vo mě bojí. Najednou mi samy od sebe začaly týct slzy přímo dolů na zem na kachličky. Musela jsem na to furt myslet, takže jsem úplně zapoměla i na dnešní diskošku.

Uběhly asi dva tejdny. Vychovatelka na devítku zapoměla. Já chodím a pořád myslím na Valeru. Co je s nim? Kde je? Chci ho strašně vidět, ale nemám na to. Nevím, co mám dělat. Zavolala jsem na Světku a říkám: „Světič, nevím co se mnou je, nevím, co mám dělat, jsem nějaká... A Světko: „No tak Nataš, ty nevíš, co máš dělat? Jdi za nim a řekni, ahoj zlato, tady

je tvůj brouček, nebo něco takovýho... Namaluj se, vohákni se, aby si z toho sed na prdel, až tě uvidí, vždyť život je jenom jeden.“ Světka je taková kráva, někdy říká věci, který vůbec netušim vokdud bere. Ale teďka má možná pravdu. Musim něco udělat. Namalovala jsem se, vzala si sponku a štráduju si to do redakce. Vešla jsem, celá jak madona z lepenky, rozhlížim se, jo, sedí tam. Něco píše. Já: „Ahoj Valero.“ On: „Ahoj Natašo, chceš čaj?“ „Chci.“ „Sedni si tady ke stolu, hned postavím na vodu.“ Sedla jsem si, sedim a nevim, co mám říkat. Jasně, je to kulturní člověk, musim mluvit vo muzice, vo filmech. Ale jaký my máme v děcáku filmy? Chtěla jsem začít vo muzice, ale jakoby se mi v hlavě všechno zaseklo: Rychle mě seber a odvez za sto moří, to je taková písnička, možná ji znáte, my na ní trsáme při diskoškách. Vytáhl bonbony, „Nestyď se a nabídni si,“ řekl. „Mám moc práce, musím psát“ a otočil se ke svému kompu. Sedim, koušu bonbony a koukám na něj. Je krásnej. Má dlouhý řasy jako holky. Nikdy by mě nenapadlo, že tohle budu dělat, kurva. A teď sedim tady, koukám na chlapa a přemejšlim vo řasách. A von pořád píše a píše. A já si ho prohlížim, už jsem dopila čaj, víš, krávo, že musíš jít a já zírám a zírám. A co je hlavní, vůbec nevim, co mám říct. Poprvý v životě. „Natašo, určitě už tě vychovatelky hledají.“ „Ne, ne, nehledají,“ říkám a dál zírám na jeho řasy. „Přijď, jestli budeš mít nějaké problémy.“ A já? „Jasně, přídu.“ Vopravdu se vo mě bojí. Jestli budeš mít nějaké problémy, přijď! Pochopila jsem, že mám jít. A přemejšlet. Tak jsem šla. Jdu a přemejšlim, jaký mám problémy? Musej bejt velký, vážný, abych se zas mohla vrátit. Jdu ke Světce a říkám: „Musim vymyslet problém, abych za nim ještě mohla.“ „Nevim, tak máš třeba AIDS?“ „Ty krávo, proč zrovna tohle?“ „Nemocný přece vždycky litujou, když jsem byla v nemocnici se zánětem, litovala mě dokonce i vychovatelka. Chtělas problém, ne?“ „Jo, ale něco jinýho.“ Světka přemejšlela a přemejšlela, šla mezitím na hajzl a zpátky: „Už vim, chtěj tě adoptovat. Španěláci. A ty nechceš, protože... protože tvůj novej otec je úchyl. Ty to víš, ale nikdo ti to nevěří. A posílaj tě do Španělska.“ „Jsi zhulená, Světič“, říkám. „Jaký Španěláci, co to blábolíš. Jako znormalizuj se!“ Vymejšleli jsme se Světkou můj problém, ale na nic jsme nepřišly a šly spát. Nevydržela jsem to, a druhej den za nim znova šla, bez problému... Zase jsme pili čaj, on psal a já se na něj koukala... Jako žena nějakýho spisovatele. Myslim, že spisovatelé mají ženy, ne? Tehdy jsem pochopila, že je můj... nikomu ho teď nedám, protože jem ještě nikdy nic vlastního neměla a teď mám. Z jakýho zkurvenýho důvodu bych měla, když je můj. Jasně že ne tak, jako sponka kosoglazinový nebo džíny, nebo sešity... Je to takový moje, co si nedáš do kapsy, co nikdy nevyhodíš a nikdy se ti to neomrzí. Je to prostě jenom moje – moje – moje, jasný? A nevysvětlíš, jak moje. Prostě tak. Udělalo se mi z toho strašně dobře, tak teplo.

A pak... Pak, nevim... Nevim, co mám říkat. Začala jsem k mému Valerovi chodit každý den. Pili jsme spolu čaj. Dal mi knížku. Vod Kuprina. Je vo jedný krásný čarodějnici, kterou Kuprin opustil a pak vo tom ještě napsal. Nerada čtu, radši poslouchám muziku. Tuhle jsem ale přečetla. Dokonce jsem chtěla bejt chvilku čarodějnici. Super, ne, nic neděláš, jenom mácháš rukama a všechno je, jak chceš. Všichni se tě bojejí. Valera mě dvakrát doprovodil. I když má hrozně nemocnou mámu, přesto mě doprovodil. Jenom proto, tady taky ještě je, studoval totiž v jinym městě. Bydlí tu proto, že má nemocnou mámu. Kdyby pasák Vad'ka neubil moji mámu k smrti, taky bych ji nevpustila. Měla jsem krásnou mamku. Chodila namalovaná a zářila až voči přecházely. Když jsem jí jako dítě lezla po kolenou, vždycky říkala: „Rozmažeš mi makeup.“ A já vždycky říkala: „Dáš mi svoji rtěnku, až vyrostu.“ A vona říkala: „Dám...“ Slíbila mi, že mi dá všechno, rtěnku a svůj kabát. Jenomže po její smrti Vad'ka všechny věci někam vodvez. Přijel autem a všechno naložil. Proto mě nic nezůstalo. Nejradši bych ho za to zabila, kreténa. Zabili ho ale i beze mě, asi tři roky na to. Tohle všechno jsem Valerovi vyprávěla a nebylo mi to trapný. Chtěla jsem mu to říct. Nevim proč... A von mi ještě řekl: „Natašo máš krásné oči.“ Rusja říkal zadek, voči mě ještě nikdo nepochválil. Pořád jsem čekala, až mě Valera konečně políbí. Ale von se na mě jenom díval a nelíbal mě. Určitě se bál, že mně ještě nebylo vosumnáct. Chodila jsem za nim tři měsíce. Každý den. Ulejšvala jsem se ze školy, z učňáku, kde se učim šít, což mě fakt baví... Nemohla jsem se dívat na naše holky, nemám si s nima co říct. A na Rusju, když jsem ho potkala, jsem fakt vyjela. A nakecala jsem mu... V redakci mě všichni pojmenovali Valerinou, zdravili mě a říkali mi: „Ahoj Natašo!“ Valera pro mě kupoval bonbony, já přijdu, nalívá mi čaj, přisunuje sáček s bonbony, „Nabídni si,“ říká, koupil jsem je speciálně pro tebe. Kdybych mu byla fuk, přece by mě nekupoval bonbony. A ještě mě naučil hrát na počítači Solitaire.

A pak... A pak... Ne, nechci vo tom mluvit... Ne, prostě NE, nebudu. Co čumíte? Co na mě všichni tak čumíte? Jakože mám nějakou vinnu, a v čem? Já jsem tohle vůbec nechtěla. Prostě jsem pak přišla a voni řekli, že tam Valera není. Řek mi to dědula na chodbě a nepustil mě ani dovnitř. Fajn, vodešla jsem. Příští den přijdu a dědula zase: „Valera tu není.“ A zase a zase a zase. Nenechá mně ani jít dovnitř, bere mě za ruku a vyprovází mě na ulici, jasně že ne drže, slušně tak... Ale dovnitř mě nepustí. Ale já jsem furt chodila a chodila, řekli mi, že von už tu nepracuje a že už nemám chodit, já na to kašlala, cejtla jsem, že tam je!!! Cejtla jsem to tady, srdcem, plícema, všim! Chodila jsem sama po městě a přemejšlela, ať mě teď zabijou, ať se ke mně příkrade nějaký maniak a zadusí mě, ať mě srazí auto! Jednou večer jsem ani nepřišla do děcáku, zalezla jsem na jednu lavičku a proseděla tam půlku noci. A pak jsem ho uviděla...



S ní. S děvkou jednou... Šli, drželi se za ruce. Pak, když došli do průjezdu, vobjal ji a... políbil. V té chvíli, jsem chtěla umřít, bejt malinká, úplně nejmenší, stát se tečkou, prostě tečkou, která se kreslí na tabuli při matice, bejt mrtvá a na nic si nepamatovala. Aby nebylo nic, nic, prostě nic... Ani jsem nebrečela. Jen jsem tam tak stála a koukala. Maminko, maminko, maminko vezmi mě vodsud pryč... Když jsem šla ráno zpátky, popadla mi na tu kurvu taková zlost. Jaký měla právo se s ním líbat? Jakým právem my ho ukradla? Kdo si myslí, že je! Von je můj, von byl můj, nikomu jsem ho dát nechtěla a vona si přijde... Děvka! Svině! Svině! Svině! Píča jedna! Nic jinýho nemá, nebo co? Má všechno, rodiče, domov, náušnice, kosmetiku, rtěnku, mobil, různý voblečení, kilogramy sušenek... Jaký měla právo sebrat něco mně? Copak toho má málo? Já ho našla první, já první se do něho zamilovala!

A pak... Ne nechci vo tom mluvit... Dejte mi vodu. (*Pije vodu.*) Prostě jsem šla za holkama a řekla jim, že tu děvku musíme trochu postrašit. Dva dny jsme se potloukali kolem toho průjezdu. Moc dobře jsem si ji zapamatovala, i když byla tma. A pak... „Pocem, promluvíme si“, řekli jsme... A tam za garážema... Nechtěli jsme, aby to všechno takle dopadlo!!! Tahala jsem ji za vlasy a Světka ji poškrábala ksicht. To Gulka ji vzala podpatkem po hlavě. Nevěděla jsem, že to takle dopadne. Netušila jsem, že nic nevydrží... Nic jsme si nedohodli předtim, teda předběžně, jak říkají! Nic takovýho. Je to lež! Nechtěli jsme, aby upadla do komatu, nechtěli jsme jí způsobit tydle následky, nebo co to tam vyšetřovatel Prokopěnko napsal. Prosim vážený soud, aby znova prozkoumal můj případ. (*Pauza*) Vždyť neumřela, nakonec přežije, a že se nedostane z komatu? Říkali mi, že její rodiče maj strašně moc peněz, vyléčejí ji. A já teď kvuli ní budu sedět, nebo co. Čím jsem vinná? Prostě jsem Valeru milovala, chtěla jsem ho mít pro sebe, abychom se procházeli, pili čaj a pak by ke mně přistoupil a řek: „Natašo, ty jsi ta nejskvělejší holka na světě, vem si mě za muže! Natašo ty jsi ta nejskvělejší holka na světě, vem si mě za muže... Natašo, ty jsi ta nejskvělejší holka na světě.“ Protože jí to ještě řeknou nejmíň desetkrát, couře jedný, když má na sobě takovej vohoz, ale mně? Kdo to řekne ještě mně? Rusja? Ne, Rusja nemá na něco takovýho mozek a vůbec, ani nechci aby to byl Rusja... Nechtěla jsem, aby byla v komatu, nic takovýho jsem nechtěla, já jen chtěla závoj a bonbóny. Aby všechny naše holky šly a záviděly. Prostě takovej sen. Copak vy nemáte sny? Copak je fér ničit člověku sny? Když skutečně miluje, copak je to správný? Je to spravedlivý? I sponka kosoglazinový se mi rozbila, zbyly jen korálky, hele...

*Nataša otevírá pěst, na dlani jí leží několik blýskajících se korálků. Dívá se na ně. Usmívá se...*

Tma.

## **Druhé dějství**

*Nataša 16 let, má na sobě džínny a tmavou o několik čísel větší mikinu.*

Nataša: Nenávidí mě, vím to... Nic nemá tahle nána uhrovitá, ani základku nedokončila... Hezká nebyla a teď vypadá jako mrtvola. Kdo ji potřebuje? Sama prohrála... Je to její vina. Zřekla se jí dokonce i matka.

Viděla jsem, jak na ní matka řvala na chodbě, je to naše sousedka, bydlíme totiž v domě s dalšími šesti rodinami, „Už tě nechci vidět, nejsi moje dcera, já porodila normální dítě, ne narkomanku, možná máš AIDS, takže se tě nemohu ani dotknout, vypadni odsud a už se nevracej...“ Druhý den jsem měla zkoušku z piana, sedím, připravuju se. Proto, když začal křik, vyšla moje máma ven na chodbu a řekla její mámě: „Jsou to vaše problémy a nemusíte tak křičet, jestli je vaše dcera drogově závislá, proč se to má odrážet na mé dceři“ a pohrozila, že zavolá policii... Její matka se očividně zalekla, odešla k sobě, práskla dveřmi a zmlkla. Máma viděla, že to se mnou dost otřásl, dala mně valeriánky a odvedla do pokoje. Objala mě se slovy: „Teď chápeš, proč nechci, aby ses potulovala po ulicích?“ Já už tohle dávno pochopila, vlastně ne nepochopila, ale zvykla si na to... Od mala mě máma zavalila kroužky, nejdřív tancování, plavání, pak hudebka a teď televize. Tak heleďte, je mi šestnáct a mám diplomy: z umělecké školy z tancování - jeden, z plavání v juniorské kategorii – dva, první místo v oblastní a druhé v krajské plavecké soutěži – tři a pak ještě hromadu jiných, vychodila jsem na hudebce zpěv a ještě televizní studio, kde vedeme s jedním klučinou pořad pro teenagery.

Ve skutečnosti mě tohle televizní studio zachránilo, protože dřív se ke mně takhle ve škole nechovali. Ne tak, chovali se normálně, taky ode mě opisovali, jenže po škole všechny holky někam šly. Ven. A tam řešily všechny důležité věci – koho budou ignorovat, na čí stranu se postaví a jak dostat od rodičů peníze na diskotéku.

Pravda, mě se tohle nikdy netýkalo, ke mně se chovaly normálně, bez nějakých podrazů. Jednou jsem s nimi byla dokonce na koncertě, před dvěma lety k nám do města přijela kapela Ivanuški<sup>403</sup> Máma za mnou sama přišla a říká: „Nataš, určitě chceš jít na koncert.“ Neřekla jsem, že chci jít, ale máma mi přesto dala peníze, abych si na sebe něco koupila. Musela jsem mámě dát najevo, že si toho vážím a tak jsem šla.

Koncert se mi vůbec nelíbil, protože jsem už tehdy dělala zpěv. Myslela jsem, že mi z toho prasknou bubínky a ještě k tomu to bylo falešné.

I moje sousedka, kterou vyhodili z domu si to s nějakými kluky přihasila na koncert, pronesli přes ochranku vodku a pili ji přímo na tanečním parketě z plastových kelímků. Pak ji jeden kluk z její party začal sahat na zadek a ona se s ním přímo přede všemi začala líbat! Málem jsem se pozvracela, když jí začal strkat jazyk do pusy. Jasně, že mi do toho nic není, ale je nepříjemné se na to dívat a ještě nepříjemnější, že takové jako ona, bydlí přímo za mou zdí. A to jí bylo tehdy kolik? Čtrnáct jako mě, jen byla o rok níž, protože propadla.

Když se koncert chýlil ke konci a polovina holek už měla rozteklou řasenku od slz, přiblížila se ke mně a pošeptala mi do ucha: „Co ty princezničko, celá čišťounká, miluješ mámu, vždycky musíš bejt nejlepší, co? Nenávidim tě, nenávidim takový jako jsi ty, chcípni ty krávo, chcípni, a až zdechneš, budu tančit na tvym hrobě, jasný?“ Kolem pusy měla rozmazanou zářivě rudou rtěnku a na obličejí rozteklý makeup. A smrděla nějakými strašně sladkými voňavkami, cigaretami a alkoholem. Nic jsem jí na to neřekla. Nemohla jsem jí odpovědět, protože je to nána, která věčně propadá a má dvojky z chování. Co jí máš odpovědět? Šla jsem radši domů. Měla jsem pocit, jakoby mi zavřeli do sudu s dehtem.

Doma jsem to všechno vyprávěla mámě a ona mně, myslím, řekla, správnou věc: Nataš, jestli chceš, mohu promluvit s její matkou, ale lepší bude, když to necháš být. S hulváty a hlupáky je lepší, se nebavit. A tak jsem to nechala být.

Většinou jsme obě ve stejnou dobu vycházely na zastávku, stojíme, čekáme na autobus, co možná nejdál od sebe, ale i skrz ranní mlhu jsem viděla, jak vypadá, nešlo si toho nevšimnout. Vždycky měla rýmu, nenosila rukavice, takže jí ruce na mrazu zrudly jak řepa a popraskaly

---

403 Ivanuški international je ruská hudební skupina založená v roce 1995, složená z bývalých modelů, kterým se podařilo dobít první příčky na hudebních soutěžích pop music a estrády.

do krve. Kdyby se mi to stalo, zbláznila bych se, je to hnusné a vůbec protivné mít ruce jako šmirgl papír, je to hnusné i u kluků natož u holky. Když jsem přišla do televizního studia a když pak odvysílali pilotní díl, napsala mi úhlem na dveře, nebudu říkat co, ona sama to je...

S televizním studiem to vůbec bylo vtipné. Přišla k nám do třídy paní z televize a řekla, že bude vybírat teenagery pro dětský program, který budou moderovat... Jako casting, ale jen pro děti. Naši kluci, pitomci, hned řekli, že nejsou žádný buzíci a že do toho rozhodně nejdou. Kvůli tomu castingu nám dokonce zrušili děják, všichni kluci se rozutekli domů a holky na záchod, aby se tam udělaly krásnýma.

Kdyby to bylo po škole, nikdy bych se do televizního studia nedostala, protože mám přesně rozplánovaný den po minutách. Měla jsem ještě zpěv, pak rychle dojít domů, udělat všechny úkoly do školy a na plavání... Najednou jsem měla čas, takže jsem to šla taky zkusit, proč ne, vždyť je to zajímavý. Ještě k tomu mám husté vlasy a na fotkách vždycky vypadám dobře, tedy jestli nemrknou. Říká se tomu fotogeničnost. Všechny oválné a trojúhelníkové obličejy jsou fotogenické, kdežto hranaté ne. Je to lehké zjistit, obkreslíte tužkou konturu svého obličejy a hned víte, jestli jste fotogenická nebo ne. Když jsem přišla na záchod, nebylo možné ani projít, tlačily se tam holky ze všech tříd, jen tak tak, že se nepopraly o zrcadlo. Ona nestála před zrcadlem, ale u stěny, dívala se na svůj odraz v kachličkách a malovala se prstem. Stalo se, že jsme se ocitly vedle sebe. Najednou mi jí bylo líto, bylo jasné, že jí do žádného pořadu nevezmou, kruhy pod očima, vychrtlá, bledá, jako když utekla hrobníkovi z lopaty. Dělalala že nic, stála a dívala se... Pak se mi chraplavě zeptala: „Máš zrcátko?“ Prohledala jsem tašku, našla ho a podala jí ho. Podívala se do něj, rozčesala si rukou vlasy, vytáhla z kapsy rtěnku a namalovala si pusu... A pak jím vši silou mrštila o zeď... Najednou se vzduchem rozletělo milion střípků jako pyl... Říkám jí: „Co to děláš? Copak tohle můžeš s cizí věcí?“ Ona krčí rameny: „Promiň, já nechtěla...“ V tu chvíli jsem měla sto chutí ji praštit, roztrhat na kousky, ale vzpomněla jsem si na máminy slova, a tiše se sebrala a odešla ze záchodu... Pak mně naše holky řekly, že se za mě chtěly postavit a přímo na místě ji zmlátit, ale bály se, že by se před castingem rozouchaly. Měly různé účesy, nalakované vlasy, já si udělala koňský ohon. V jednom mámině časopise jsem četla, že přirozenost je nejlepší styl. Shromáždili nás všechny v tělocvičně, seděli tam tři lidé: ta paní, dva chlapíci a kameraman, který zrovna natahoval na scéně světle modré plátno. Pak jsem se dozvěděla, že paní byla radaktorkou programu Věra Semjonovna, chlapíci – režisér Andrej Panov, prosil nás, abychom mu všichni říkali jen Andrej a ještě jeden režisér, ne televizní ale dětských divadel Vasilij Sergejevič

Kapustin. A kameraman, prostě Slávek Živoděrov, nedávno mu bylo osmnáct, přiměli ho k tomu, aby používal pseudonym, protože Živoděrov není vůbec televizní příjmení.

No, a začal casting. Zvali si nás podle seznamu. Nebylo třeba dělat nic zvláštního, jen o sobě něco říct na kameru, pak vyprávět vtip nebo nějakou humornou historku ze života, a jestli umíš, tak zazpívat a zatancovat. Všechny naše holky se před kamerou styděly, chichotaly, zakrývaly si obličej, nebo se naopak chovaly jako úplně krávy, protahovaly slova, snažily se mluvit jako v televizi. Ale vůbec se jim to nedařilo, vypadaly spíš jakoby měly něco s hlavou. Věra Semjonovna takové věštinou zastavila v polovině slova a řekla: „Děkujeme, stačí.“ A pozvala dalšího. Na řadě byla ona. Vešla a sedla si na židly před kameru. Vešla hrozně klidně, viděla jsem, že se jí ani neklepaly ruce. Poprosili ji, aby začala o sobě. A ona, zase velmi klidně a tiše, začala vyprávět, ne jako před komisí, ale pro sebe nebo nám.

Mluvila dost dlouho, už jsem se začala bát, protože další na řadě jsem byla já a už jsem potřebovala běžet na hodinu zpěvu. Nepamatuji se, co jim tam vykládala, vzpomínám jen, že když se jí zeptali, co má ráda, řekla: „Miluju být sama v pokoji, když v něm nikdo jiný není, miluju takové počasí, když se ze sněhu stává déšť a já můžu stát na zápraží a dlouho, dlouho se na to dívat...“

Řekla to v podstatě krásně, je hezké stát na zápraží, když je čas, když se můžeš, do kdy chceš potloukat po ulicích s kamarády, ale když nestíháš ani úkoly a déučko musíš dělat o přestávce? Kam se mi to zatoulaly myšlenky, probrala jsem se a ona mluvila a mluvila a mluvila, rozvalila se na židli, jako by seděla s kamarády na lavičce a všechno o sobě vyprávěla. Všichni už čekali až jí řeknou děkujeme, stačí, ale nikdo z komise ji nepřerušil, všichni pozorně poslouchali. Když jsem si v duchu zrovna říkala: „Stačí, běžím do hudebky,“ skončila a Věra Semjonovna řekla: Věrníková Natalije. Vešla jsem a sedla si, snažila jsem se celou dobu být narovnaná, protože krásná záda – záruka úspěchu, to jsem taky vyčetla u mámy. Vykládala jsem o sobě, o svých výsledcích, o hudebce, tancování, plavání. Režisér Andrej se mě zeptal, jak budu stíhat moderovat program, když mám tolik zájmů. Odpověděla jsem, že hlavní je správně naplánovat svůj čas a jestli bude třeba, můžu se domluvit s učiteli, aby mě uvolnili na natáčení. Pak chtěli, abych zazpívala. Zazpívala jsem anglicky jednu strašně starou písničku, kterou jsem se jednou naučila na hodině. No a nic víc mi neřekli, zapsali si jako u ostatních můj telefon a číslo na rodiče do práce, zeptali se co dělají máma s tátou. Moji rodiče mají zajímavá povolání, jsem vždycky ráda, když se mi na ně někdo zeptá.

Máma je psycholog v jedné společnosti a táta učí angličtinu na vysoké.

Ten den jsem přišla na zpěv o deset minut později, ale měla jsem vážný důvod, Anastasija Pavlovna, moje učitelka na zpěv, měla radost a řekla: „Možná tě, Natašo už brzy uvidíme v televizi a staneš se hvězdou.“ Nikdy jsem se hvězdou stát nechtěla, jen mě baví vystupovat na koncertech, účastnit se soutěží, protože je to důkaz, že nejsi jen holka, obyčejný člověk, že něco můžeš, něco umíš, co jiní neumí. Máma vždycky po koncertě koupí dort, nebo upeče koláč. Celá rodina se posadíme, táta s mámou pijou víno, já limonádu, nikdo nezapíná televizi a všichni se bavíme o mém koncertě nebo soutěži. Táta totiž všechno natáčí na kameru, díváme se pak na moje vystoupení a každý k němu řekne svůj názor. Tátovi se například vždycky všechno líbí, máma třeba řekne: „Tyhle šaty a střevice nevypadají dobře,“ nebo: „Říkala jsem ti, ať si vezmeš s sebou můj lak, podívej jak si rozcuchaná...“ Vím, že to dělá proto, aby se odlišila od nás s tátou. Máma věří, že každý má mít osobní kouzlo, aby byl uceleným člověkem, což je někdo, kdo dokáže komunikovat se všemi lidmi, ale přitom se od každého liší. Máma má plnou skříň oblečení, které jí ušila její známá švadlena, protože nakupování v obchodě je přímá cesta ke splynutí s masou. Mám taky dva kabáty od máminy švadleny, ale jestli mám být upřímná, nenosím je ráda, protože na mě polovina třídy zírá jak na nějakého exota. Táta někdy mámě říká: „Tvoje snaha odlišit se, nás brzy zničí.“ Já mám moc chytrého tátu. Umí pět jazyků. Já zatím jenom anglicky, chtěl mi začít učit francouzsky, ale pak se rozhodl, že musím napřed dokončit hudebku, jinak mi ze všech těch činností pukne hlava. Zaručeně to rozhodla máma. Táta chce, abych šla studovat k němu na fakultu cizích jazyků, ale máma, abych se stala herečkou nebo muzikantkou. Říká: „Není důležité kam, ale aby ses cítila komfortně a odlišovala se od druhých.“ Já se ale ve skutečnosti nechci moc odlišovat od druhých, protože ti nezůstane vůbec žádný čas a já, jestli mám být upřímná, bych chtěla někoho mít. Dřív jsem chtěla... Protože teď se objevil Sergej, takže je všechno v pořádku.

Asi za týden ke mně přišla zástupkyně ředitele a řekla mi, že ve tři hodiny odpoledne mě budou čekat v městské televizi, stačí nahlásit na vrátnici své jméno a doprovodí mi na místo. Pochopila jsem, že mě vzali, protože nikomu jinému to neřekla. Chtěla jsem zavolat mámě, udělat jí radost, ale pak jsem se rozhodla, jet napřed tam, co když je to jinak? Sotva skončila škola, běžela jsem do hudebky s tím, že dneska na hodinu nepřijdu. Anastasija Pavlovna mi popřála úspěch a darovala mně přívěsek na klíče ve tvaru jablka jako talisman.

Přišla jsem do televizního studia, udělala, co mi řekla zástupkyně, nahlásila své jméno, vyzvedla mě Věra Semjonovna, odvedla do studia, vlastně ještě ne přímo do studia, ale do své kanceláře. Pogratalovala mi, řekla, že jsem prošla a že za týden začne výuka s pedagogem a natáčení, poprosila, abych si nebarvila ani nestříhala vlasy. Ještě se ukázalo, že mi našli do páru kluka z jiné školy, je trochu mladší než já, což je lepší, vzhledem k celkové koncepci, jsme bratr se sestrou nebo kamarádi z dětství, tedy v rámci koncepce správná dvojice. Moc dlouho jsme spolu nemluvili, dala mi scénář a poprosila, abych se ho do dalšího setkání přibližně naučila, protože jak řekla, text půjde v nápovědě, což je taková obrazovka z níž moderátoři čtou zprávy, ale my na to ještě nejsme zvyklí, tak bude lepší, když se ho naučíme.

Řekla jsem, že je všechno jasné, když jsem odcházela, zaslechla jsem na chodbě rozhovor z vedlejší kanceláře. Víím, že není hezké poslouchat cizí hovory, ale ozvalo se tam moje jméno, neposlouchala jsem za dveřmi, jen jsem zpomalila krok. Mluvili ti samí chlapíci, co byli na castingu režisér Andrej a pedagog dětského divadla Vasilij Sergejevič. Andrej hovořil nahlas, takže bylo všechno krásně slyšet. „Vysvětlete mi proč, bereme tuhle Věrnikovou nebo Varnikovou a ne Skvorcovou?“ To muvil o ní. To ona má takové příjmení. A pak ještě: „Myslím, že tohle děvče, Skvorcová, má mnohem větší potenciál a mnohem víc talentu, než ta vaše Věrniková.“ V tom začal mluvit Vasilij Sergejevič, jakoby se omlouval: „Andreji, znám to děvče, docházelo k nám na skupinovou terapii. Je to velmi komplikované dítě, vyžaduje zvláštní přístup. Představ si situaci – domluvené natáčení, pozvání hosté a dítě zmizí. Kde ho budeš hledat? Nebo dostane během živého vysílání hysterický záchvat, Andreji opakuji, je to děvče s velmi nestabilní psychikou...“ Víc jsem neslyšela. Už se mi nechtělo zavolat mámě. Nechtělo se mi vést tenhle pořad... Jestli jsem takový pitomec, proč mi tedy berete? Kvůli mé stabilní psychice, nebo co? Lenka Andrejevna, naše předsedkyně třídy je klidná jako beránek, tu ničím nerozhodíš, ať vezmou ji! V čem je ONA talentovanější než já? Tím, že seděla rozvalená v křesle a bručela si něco pod vousy? Nemá žádnou dikci a stejně v životě nic nedokáže.

Domů jsem přišla zamračená, ani jíst se mi nechtělo. Máma na mě samozřejmě hned udeřila: „Natašo, co se stalo?“ Nechystala jsem se jí to vyklopit, ale máma je psycholog, zmáčkla by i partizána, vůbec by měla pracovat na rozvědce. Takže jsem jí prozradila úplně všechno, máma se na mě podívala a říká: „Nataš, vždyť názor každého člověka je subjektivní. A pak, vzali tebe a ne proto že měli strach, že Skvorcová nepřijde na natáčení, ale protože ty mimo to, že jsi talentovaná, jsi ještě velmi zodpovědné děvče. Vždyť vybírali ze stovek a prošla si jen

ty...“ Mámina slova mě uklidnila, sedly jsme si spolu v mém pokoji a začaly si pročítat scénář. Uměla jsem ho hrozně rychle, byl jednoduchý, naučit se Puškina je daleko těžší. Odříkávala jsem doma text a máma mě kontrolovala, jestli nedělám chyby.

Za týden začalo vyučování. Seznámili mě s mým spolumoderátorem – Peťka Mamočkin – směšné jméno, že? Blondák, asi o hlavu menší než já, vůbec nevím, jak prošel castingem, samozřejmě moc legrační, rozený herec, ani minutu nevydrží na místě. Všechno ho zajímá, hned vlezl za kameramanem s dotazy, začal se ksichtit do kamery až ho musela Věra Semjonovna napomenout.

Vysvětlili nám, že musíme hrát sami sebe, Peťka neposedu, který se pořád dostává do různých situací a já naopak, jako jeho starší setra, musím být rozumná a vždycky mu pomoci. Rozhodli, že pilotní díl, což znamená úplně první, předtočíme a další už půjdou v živém vysílání. Budou nám volat teenageři, ptát se a my si s nimi budeme povídat. Vysvětlili nám co je to port, takový malinký mikrofon, který dávají pod oblečení, že ze sluchátka, které dostaneme, uslyšíme v době živého vysílání režiséra, jak vypadá kamera, co běží, což je kamera, která tě právě snímá, je to jednoduché, musíš jen sledovat, na které z nich se rozsvítilo červené světýlko, ta tě snímá a ty do ní musíš koukat. Hovořili o koncepci pořadu, taky velmi jednoduché, jde o to, že řešíme život teenagerů, náměty se sociální tematikou, poznávací reportáže, dětské festivaly a všelijaké úspěchy dětí a teenagerů. Redaktory nevybírali mezi dětmi, ale mezi studenty fakulty žurnalistiky, takže my s Pět'ou jsme v tomhle projektu jednoznačně nejmladší. Ještě k nám měli do vysílání přicházet hosté, také děti, které jsou něčím výjimečné, nebo dospělí, co jsou s dětmi nějak spojeni. Pořad se jmenoval „Náš svět“. Asi za dva dny bylo natočeno, pak nás ještě natáčeli se dvěma holkama, co vyhrály oblastní kolo gymnastické soutěže. Holky se styděly a já jsem se v ten okamžik cítila jako skutečná moderátorka, protože všechny otázky, které stály ve scénáři, bylo nutné přeformulovat, aby na ně holky mohly odpovědět. Dívaly se na mě a na Pět'u, jako kdybychom byli mimozemšťané... Ačkoliv co je na tom, klást otázky před kamerou?

Právě po rozhovoru s těmi holkami mě seznámili se Sergejem. Viděla jsem ho už dřív, takový vysoký, světlolvasý kluk s náušnicí v uchu. Má krásné oči, hluboké, když se jen tak podívá, vypadá to, že to není jen tak. Seznámil mě s ním kameraman Slávek, ukázalo se, že mu říkají Saša a pracuje v televizi jako zvukař, i když na to nemá žádnou školu, prostě jen miluje hudbu a všechno co je s ní spojeno, a proto hned po škole nastoupil sem. Jemu teprve dvacet



jedna, ale už teď mu předpovídají, že se brzo stane hlavním zvukovým režisérem, jak mě pak řekl Slávek. Moc talentovaný kluk. Seznámili jsme se takhle: Slávek představil mě, on se představil sám: „Jsi vždycky taková přísná, nebo se jenom hlídáš?“ Rozesmála jsem se. Pak ho někdo zavolal a já už musela na plavání. Když jsem plavala v bazénu, představovala jsem si, že plave vedle mě a najednou se usmívá, z nějakého důvodu jsem začínala...

Tři dny před vysíláním pustili upoutávku na náš pořad. Viděla jsem svůj obličej na obrazovce častěji než v zrcadle. Doma nepřestával vyzvánět telefon, máminy kamarádky byly jako smyslu zbavené, všechny jí chtěli pográtulovat, jako kdyby se moderátorkou stala ona, a ne já. Dál jsme s Peťkou chodili na hodiny k Vasiliji Petrovičovi, věnovali jsme se hlavně řeči, cvičili různé jazykolamy... Drbu vrbu, vrbu drbu... Skoro si při nich zlomíš jazyk. Brzo se mi to začalo dařit, na zpěvu nás učili něco podobného, Peťkovi to tak rychle nešlo.

Jednou k nám do hodiny přišel režisér Andrej, i tehdy jsem cítila jeho nevraživost, chválil vždycky jen Peťku, na mě se dokonce ani nepodíval. Vysvětlil nám, k jakým nepředvídatelným okolnostem může během vysílání dojít, jak odpovídat na divácký telefonát, co říci, když se telefon náhle přeruší. Rychle jsme si to zapamatovali. Peťka se ještě desetkrát přeptal, ale ne proto, že by byl zabeđený, ale protože je nepozorný, vždycky má hromadu otázek. Andrej se ho dokonce zeptal: „Pět'ó, je ti opravdu čtrnáct a ne pět?“ Pět'a samozřejmě začal dělat pětiletého, pitvořil se, dloubal se v nose a Andrej se tak smál, div že nespádl ze židle.

Tak probíhaly hodiny do našeho prvního živého vysílání. Dokonce i hudebku jsem občas vynechala, protože ve studiu to bylo mnohem zajímavější. A hlavně, ani nevím proč, jsem pořád viděla Sašu. Skoro jsme se nebavili, jen se zdravili. Vždycky, když mě viděl, přihmouřil obočí a dělal strašně zamračeného, že jsem se začala smát jak blázen. Ještě někdy říkal, tak co Miss Dokonalá, jdete zpívat nebo plavat? To Věra Semjonovna všem řekla, že kromě televize mám ještě hromadu zájmů.

A tak odvysílali první díl našeho pořadu... Pustili jsme s mámou a tátou televizi už půl hodiny před začátkem, táta dal do videa novou kazetu, aby stihl nahrát začátek. Celá jsem se klepala, nemohla jsem ani jíst ani pít. Táta si mě posadil na klín jako malou, abych nebyla nervózní. Začalo vysílání... Samozřejmě jsem věděla, co tam bude, ale přesto jsem měla hrozný strach. Čtyřicet minut uběhlo jak dvě vteřiny, jen máma pořád vzdychala, „Ach, ty jsi tak hezounká“,

nebo „Ach, jak vydařený záběr“, že už jí táta řekl: „Irin, obdiv pak.“

Když vysílání skončilo, telefon málem vybuchl, volaly máminy kamarádky, tátovy kolegové, volali moji spolužáci, volala Anastasija Pavlovna, můj trenér plavání i moje třídní. Měla jsem pocit, že se ve městě všichni, opravdu všichni až do jednoho, dívali na televizi. Jazyk se mi začal motat ze stálého děkování. O trochu později zavolal Peťka, řekl: „Tak co Nataš, nandali jsme jim to, co“, pak se rozchechtal jak debil a prásknul s telefonem.

Po asi šestém hovoru s máminou kamarádkou, jsem pochopila, že jsem mimořádně šikovná, proto jsem požádala o dovolení, projít se po dvoře, sedmý takový rozhovor bych už nezvládla. Explodoval by mě mozek a já bych umřela pýchou.

U nás na dvoře nic zvláštního dělat nejde, proto jsem šla do parku, je tam na podzim krásně, bohužel se tam často nedostanu. Sedla jsem si na lavičku, seděla, pozorovala svoje boty a listy na zemi. Pak najednou kolem mě prošel Saša, poznala jsem ho podle oranžové bundy a ona... Saša ji držel za ruku. Ani si mě nevšimli, prošli kolem a zastavili se nedaleko za stromy... Najednou jsem zaslechla, jak se rozbrečela, on ji objímal a něco jí tiše říkal, neslyšela jsem co... Jen jednu větu – je to jenom... Je to jenom... Určitě jí říkal – je to jenom pořad. Brečela kvůli tomu, že ji nevzali a ona do poslední chvíle doufala, že si to rozmyslí. A dneska je to definitivně jasné. Na záběrech jsme já a Peťka, ona ne... Přemýšlím, napřed jsem zkrížila cestu já jí a teď ona mně. Ať si, je mi to jedno, i ona i Saša, nic spolu se Sašou nemáme, kromě šklebení na chodbě... A co tak zajímavého je může spojovat? Saša takový talentovaný, chytrý, s velkými nadějemi a ona? Školu dokončit nemůže, když propadla, aspoň, že se přestala malovat, to vypadala jako úplná šlapka. Co na ní vidí, napřed Andrej, teď Saša, to budou zakládat spolky na její záchranu? A to jenom proto, že má nestabilní psychiku? Můžu se taky rozbrečet, nebo předvést hysterický záchvat nebo někam odejít a zmizet. Kvůli tomu mě snad budou víc milovat? Ze všech těch otázek jsem úplně ztratila euforii a tak jsem šla domů. Doma jsem zavolala Peťkovi, telefon vzala jeho mladší sestra, říká: „Jéé, vy chcete zavolat Peťku? On kaká,“ a směje se jako by ji lechtali. Oni jsou opravdu celá rodina taková – šaškovská... Chtělo se mi také smát, ale rozloučila jsem se a zavěsila.

Když jsme šli spát, přišla za mnou do pokoje máma, dlouho jsme spolu mluvili o vysílání, o životních plánech o tom, že je to pro mě ohromná šance, začít si budovat kariéru tak brzy, ukazovat se, dát na jevo, že mi právě tohle zajímá, což se určitě brzy naučím.

Ke konci jsem se zeptala: „Mami, co mám dělat, aby jsi mě všiml kluk? Do té doby jsem se jí nikdy na takové věci neptala, ale vždyť se to určitě musela na vysoké na té své psychologii učit. Máma se až celá rozzářila, říká – „Povídej.“ Vyprávěla jsem jí o Sašovi, ale jen do toho momentu, co jsem ho potkala v parku s ní. O parku jsem vyprávět nechtěla. Máma mně vysvětlila, že všem těmhle Sašovým pohledům a provokativním otázkám se říká flirt a znamenají, že se mu také líbím, jen prostě neví, jak dál. Poprosila mě, abych jí popsala Sašovu povahu a jeho zájmy. Když zjistila, že se Saša zajímá o hudbu, navrhla začít tímhle. Vždyť také chodím do hudebky, máme tedy společné zájmy. Pak chtěla vědět, jakou poslouchá hudbu, aby bylo jednodušší najít společný jazyk. To jsem zjistila další den, na počest prvního dílu uspořádali ve studiu oslavu a pozvali i nás s Peťkou. Prostě jsem přišla k Sašovi a zeptala se ho: „Sašo, jakou máš rád hudbu?“ No, jak jinak to zjistíš? Podle mě normální otázka. Saša vyjmenoval několik skupin, všechny jsem si nezapamatovala, i když některé jsme s tátou poslouchali. Portishead například nebo Morcheebu. O Nirvaně také něco málo vím, zbývalo ještě dostat se k Sonic Youth a třeba... Ukázalo se, že to není třeba, když jsem se chystala domů, přišel za mnou Saša sám a navrhl, že mě doprovodí. Šli jsme tehdy spolu velmi pomalu, takhle už jsem dávno nešla po ulici, vždycky někam běžím. A o všem si povídali, o našem pořadu, o hudbě, pak jsme se dostali k angličtině, ukázalo se, že ji taky dobře zná... Hráli jsme na to, kdo si vzpomene na víc anglických pořekadel. Když jsme došli k domu, řekla jsem mu: „Sašo, ty skupiny, které si vyjmenoval, si určitě poslechnu.“ A on odpověděl: „Nemusíš, jsi i tak krásná.“ Políbil mě na tvář a odešel. Vůbec jsem nevěděla, co si o tom mám myslet – co tím chtěl říct, že spolu nic mít nemůžeme, nebo naopak, že se mu i taková líbím. Celý večer jsem si nad tím lámala hlavu. Máma jsem se ptát nechtěla... Další den se všechno samo vyjasnilo, když jsem přišla do studia, Saša mě poprosil o moje telefoní číslo, začali jsme si každý večer volat, a nejen to... Obyčejně na mě čekal po plavání, šli jsme se někam najíst a pak mě doprovodil k domu. Hodně jsme si povídali, opravdu o všem na světě, já jsem spíš mlčenlivá, vždycky se snažím koncentrovat na práci a neztrácet čas prázdným žvaněním, ale najednou jsem nemohla zavřít pusy. Ve škole mi řekli, že jsem úplně jiná, a opravdu, najednou mě bavilo si o přestávkách povídat s holkama, psát si na hodinách mezi sebou vzkazy. Jedné holce jsem dokonce řekla tajemství o Sašovi. Samozřejmě další den to věděla celá třída, ale bylo mi to příjemné, já jako Britney Spears a všichni se dohadují, s kým jsem se zapletla tentokrát. Učitelé se ke mně začali chovat jinak – třídní řekla – „Natašo tvé chování je teď příkladem mnohým našim děvčatům, proto tě moc prosím, uvědom si míru zodpovědnosti.“ Jako bych snad dřív kouřila a po večerech šlapala!

Ona se úplně přestala objevovat ve škole... Proslýchalo se, že ji hledá policie, že odešla z domu k nějakému klukovi a nikdo neví, kde je. To, že odešla z domova jsem věděla určitě, vždyť jsme sousedky, tak to ostatní... Mnohem víc mě znepokojovaly řeči o klukovi. Přestože jsme se se Sašou vídali skoro každý den, a už se i líbali, pětkrát, a mluvili spolu o všem, neměla jsem odvahu se ho na ní zeptat... Ptala jsem se tak i onak, říkám: „Sašo, měl jsi nějaké holky přede mnou?“ On odpovídá: „No jistě. Měl, proč?“ Ptám se: „A chodil jsi s nějakými holkami z naší školy?“ Říká: „A co, mám se snad všech holek, se kterými chodím, ptát na číslo školy?“ Pak se na mě podíval, dlouze a upřeně a říká: „Natašo, na co ses mi opravdu chtěla zeptat?“ Už jsem to nevydržela, samotné se mi omrzelo kličkovat a zeptala se vážně: „Co jsi měl s Natašou Skvorcovou,“ ona se taky jmenuje Nataša... „A víš, kde teď je?“ Saša zmlknul, sklopil oči, říká: „Ano, vím. Žije teď u mě.“ Bylo to jak studená sprcha. Otočila jsem se a rozeběhla domů, rychle, rychle – téměř klusem. A Saša za mnou, dlouho, ne li přímo domů, chytil mě za ruce, ale já byla plná energie z plavání, strčila jsem do něj, že upadl... Až doma mě napadlo, že ji můžu prozradit, říct o všem rodičům, konec konců když uvážíme, byl by to správný krok. Ale neudělala jsem to. „Tak at‘,“ jde mi hlavou, „Žije tam s ním... At‘ si s ní žije, když se mu chce...“ Večer mi zavolal. Žádal o prominutí. Řekl, že s ní nic nemá, že jsou prostě lidé, kterých je mu líto a chce jim pomoci, protože jsou v jádru dobří. Že tohle děvče má problémy s rodiči a drogami a je třeba jej podpořit. Nechtělo se mi tuhle blbost poslouchat do konce, říkám: „Vyber si, buď já, nebo ona.“ Jen povzdechl. „Dobře, Nataš, pochopil jsem.“ A zavěsil.

Říkám si: „Je konec, vybral si ji... „ Šla jsem do koupelny a pustila vodu... Dlouho – dlouho jsem koukala na otcovy žiletky, pak přemýšlím - pozitivně mám zkoušku z klavíru, zítra je moje v životě první živé vysílání a máma s tátou mě tohle nikdy neodpustí. To znamená žít dál, od toho je život, aby člověk trpěl... Došla jsem do kuchyně, sama si nakapala valeriánky a šla spát...

A další den, už po vysílání, potom co mě máma celou zlíbala a táta mě dal můj první prstýnek se smaragdem, zaslechla jsem, jak ji matka vyhazuje z domu... To znamená, že on ji taky vyhodil.

To znamená, že jsem vyhrála...

Vyhrála jsem...

Vyhrála jsem...

Vyhrála jsem...

Ne, nemusím... nechci si to pamatovat... Zavolejte doktora, prosím, doktora! Nebo sestru... Někoho zavolejte. Je mi špatně, zavolejte někoho... Já teď umřu! Nenávídím ji, krávu jednu, čist'ounkou, zasypanou pochvalama, ať chcípne, ať chcípne stvůra, chci, aby zdechla! Až zdechne, budu tancovat na jejím hrobě! Smrdí hovnama stejně jako její všivý rodiče. Co si o sobě myslela, co si vysnila, to já měla moderovat, proč si vybrali ji?! To já mluvila nejlíp ze všech, připravovala se, věděla jsem to jako první od Saši, cvičila jsem, cvičili jsme spolu se Sašou, ona je nikdo, škaredá, hlas má jak žába, proč je tam on s ní?! Proč ona, s ním, v tom blbým pořadu, jsem lepší, talentovanější, to já tam měla být! Zavolejte konečně doktora!!! (Šeptá.) nenávídím ji, všechny vás nenávídím, chci, abyste všichni chcípili, chcípněť, chcípněť, nenávídím, nenávídím, nenávídím, nenávídím...

Hlas z chodby - „Ke Skvorcové do jedničky. *Do nemocničního pokoje vchází dva ošetřovatelé a kamsi Natašu odvádí.*

Tma

*Ze tmy vystupuje šestnáctileté děvče, drží v ruce dopis, rozkládá ho, čte.*

Dopis Dimovi Bilanovi<sup>404</sup>

Ahoj, můj drahý, milovaný Dimo Bilane. Už jsem ti tolikrát napsala, proč jsi mi ani jednou neodpověděl? Jasně, nevysvětluj, chápu, že není kdy. Dimo, od posledního dopisu se toho u mě strašně moc změnilo. Přestěhovali jsme se z Izmajlovky do města, chodím teď do jiné školy. Kamarádky jsem zatím nenašla, jsem tu úplně sama samotinká. Ještě jsem o naší lásce nikomu neřekla, tak se netrap. Co je u tebe nového? Jedna holka u nás ve škole si nedávno přerežala žíly. A jedna si nechala udělat na rameni tetování Kost'á. A holka v lavici naproti mně se zamilovala do nového učitele a teď nám všem kazí jeho hodiny. A vůbec Dimo, chápeš, jaká je to tu hrůza. A ještě úplně poslední. Promiň Dimo, ale asi jsem se trochu

---

404 Dima Bilan, ruský popový zpěvák. Reprezentoval Rusko na Velké ceně Eurovize v roce 2006 s písní Never Let You Go, skončil druhý. O dva roky později, se stal vítězem Velké ceny Eurovize 2008, s písní Believe.

zamilovala do Nikity Malinina.<sup>405</sup> Dívala jsem se tuhle na koncert s tebou, a všimla si ho. Ne, na našich vztazích se nic nezmění. Jako dřív miluju nejvíc tebe. Četla jsem v novinách, že máš novou holku, ale nevěřím tomu, sám víš, jaký jsou novináři drbny. Dimo, můj milovaný, piš, jsem tu úplně sama. Městský vůbec lásce nerozumí, zabývá se jen různějma pitomostma, ani o svý velký lásce k tobě nemám komu říct. Jestli mi budeš odpovídat, podívej se na mojí adresu na obálce – jak ti asi dojde, je jiná. Posílám ti taky pozdrav od Lenky Karasevové, je to moje kamarádka z Izmajlovky, vzpomínáš, psala jsem ti o ní. Taky tě miluje, ale stydí se a neodvažuje se ti napsat. Úplně jsem zapomněla, zveme tě v létě k nám do vesnice, určitě přijed'. U nás je krásně, je tam řeka, jezero a dokonce i les za hřbitovem. Pleteme s Lenkou věnce, taky ti jeden upletem a všude tě provedem. Lenka o tobě nedávno mluvila s babičkou a ta v zásadě není proti, abys přijel. Strašně se těším na léto, až se vrátím do Izmajlovky, a strašně se těším na tebe, Dimo. Přijed' brzy. Miluju tě a líbám. Tvoje Nataša.

Konec.

---

<sup>405</sup> Nikita Malinin, syn populárního sovětského estrádního zpěváka Alexandra Malinina, hvězda současné ruské pop music.