

**FILOZOFICKÁ FAKULTA UNIVERZITY PALACKÉHO  
V OLOMOUCI  
KATEDRA SLAVISTIKY**

**SOUČASNÉ RUSKÉ DOKUMENTÁRNÍ  
DRAMA A JEHO DIVADELNÍ PLATFORMA  
TEATR.DOC**

**CONTEMPORARY RUSSIAN  
DOCUMENTARY DRAMA AND ITS  
THEATRE PLATFORM TEATR.DOC**

**VYPRACOVALA:** Bc. Jana Masnicová

**VEDOUCÍ PRÁCE:** Mgr. Martina Pálušová, Ph.D.

**2014**

Prohlašuji, že jsem práci vypracovala samostatně a uvedla veškeré použité zdroje.

V Olomouci, 15. 4. 2014

---

podpis

Děkuji Mgr. Martině Pálušové, Ph.D. za konzultace, rady a připomínky, které mi během psaní diplomové práce poskytla.

---

podpis

## **OBSAH**

ÚVOD.....	5
1 DOKUMENTÁRNÍ DRAMA .....	7
1.1 Vývoj žánru dokumentárního dramatu .....	7
1.2 Na cestě k současnému ruskému dokumentárnímu dramatu .....	10
1.3 Jak dokumentární drama vzniká .....	13
2 TEATR.DOC.....	19
2.1 Druhy dokumentárního dramatu .....	22
2.2 Tvůrčí skupina divadla TEATR.DOC .....	24
3 ÚNOS NA SCÉNĚ DIVADLA TEATR.DOC .....	28
3.1 Děj, postavy a témata hry.....	29
3.1.1 Postavy.....	30
3.1.2 Kompozice a děj dramatu .....	31
3.1.3 Témata .....	34
3.2 Inscenace .....	35
3.3 Jazyk dramatu .....	37
4 PÍSEŇ IMIGRANTŮ O IMIGRANTECH .....	41
4.1 Postavy.....	42
4.2 Kompozice .....	46
4.3 Název dramatu .....	46
4.4 Jazyk dramatu .....	47
4.5 Sociální význam projektu.....	48
5 STRACH Z LÁSKY .....	50
5.1 Postavy.....	51
5.2 Téma a děj.....	52
5.3 Forma a jazyk.....	55
5.4 Inscenace.....	56
6 SHRUTÍ.....	58
ZÁVĚR.....	61
PE3IOME.....	63
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY .....	73
SEZNAM PŘÍLOH .....	76

## ÚVOD

Práce se bude věnovat dokumentárnímu dramatu, které se na současné divadelní scéně objevuje stále častěji a zaujímá významné postavení v současné ruské dramatice. Díky tomuto žánru jsou na scénách divadel představovány hry, jež jsou napsány na základě skutečných událostí a svědectví reálných lidí. Nejvýznamnější platformou tohoto žánru v Rusku je moskevské divadlo *Teatr.doc*, na jehož repertoár se v práci zaměříme. K napsání diplomové práce věnované tomuto tématu nás inspirovaly především hodiny současného ruského dramatu a návštěva moskevského divadla *Teatr.doc*, v rámci které jsme měli možnost některé dokumentární divadelní hry zhlédnout.

Divadelní hry napsané v žánru dokumentárního dramatu mají svá specifika. Cílem této diplomové práce je tyto typické rysy charakterizovat. Zaměříme se také na metody vzniku dokumentárního dramatu a na základě analýzy vybraných divadelních her stanovíme základní specifické znaky dramát tohoto žánru.

Práce je rozdělena na teoretickou a praktickou část. V teoretické části práce se budeme zabývat žánrem dokumentárního dramatu obecně a následně definujeme historické mezníky vývoje dokumentárního dramatu, až po jeho současnou podobu. Vymezíme metody, které jsou při psaní dokumentárního dramatu využívány. Považujeme za důležité zařadit do práce kapitolu věnovanou činnosti divadla *Teatr.doc*, neboť se práce zaměřuje na divadelní hry, inscenované na platformě tohoto divadla. Kromě obecných údajů, historie vzniku a repertoáru divadla vymezíme také informace týkající se zakladatelů a hlavních představitelů divadla *Teatr.doc*. Získané faktické a teoretické informace budou východiskem v analýzách divadelních her.

V praktické části budeme analyzovat vybrané hry. K analýze záměrně vybíráme tři různé typy dokumentárního dramatu. Vybrané divadelní hry se liší jak svým tématem, tak i formou zpracování. V první řadě budeme analyzovat zástupce monodramatu, a sice divadelní hru *Похищение*, kterou napsal herec a začínající autor Konstantin Koževnikov. *Похищение* zachycuje zločin, který se v rodném městě autora skutečně odehrál. Dále budeme analyzovat dokumentární drama reagující na problémy imigrantů v Rusku s názvem *Акын-опера*. V divadelním ztvárnění této hry nás zaujaly zejména herecké výkony herců a forma zpracování. Představitelé hlavních hrdinů jsou na scéně *Teatru.doc* skuteční imigranti z Tádžikistánu. Třetí a poslední hrou, kterou jsme pro analýzu vybrali, je divadelní hra *Я боюсь любви* dramatičky Jeleny Isajevy. Hra je zajímavá zejména tématem blízkým každému návštěvníkovi divadla a také scénickým zpracováním, ve

kterém režisér použil techniku filmového střihu a odlišuje se tak od ostatních dokumentárních dramát, což navíc určitým způsobem narušuje pravidla tohoto žánru.

V práci budeme postupovat metodou analýzy divadelních her po stránce obsahové, formální a jazykové, srovnání her a jejich inscenačního výkladu. K analýzám nám poslouží východiska z teoretické části práce, dále se budeme opírat o významné zdroje z oblasti teorie a dějin dramatu a divadla, mezi nimi například dílo Miroslava Procházky *Znaky dramatu a divadla* či *Estetika dramatického umění* Otakara Zicha. Jako podklad nám poslouží také články zveřejněné v ruském časopise *Teamp*. V roce 2011 byl natočen film věnovaný činnosti divadla *Teatr.doc*, který bude rovněž jedním z použitých zdrojů. Vycházíme také z řady internetových zdrojů. Při analýze konkrétních dramát se opíráme o texty divadelních her či jejich útržků, získaných od autorů. Jelikož jsme měli možnost divadlo osobně navštívit a analyzované inscenace zhlédnout, čerpáme i z vlastních poznámek a korespondence s autory. Byly nám poskytnuty také audionahrávky z přednášek na dni otevřených dveří v divadle *Teatr.doc*. V rámci této akce promluvily k začínajícím dramatikům a hercům významní představitelé divadla, a sice spoluzakladatelka divadla Jelena Gremina, autorka několika projektů Alexandra Denisova, divadelní teoretička a kritička Jelena Kovalskaja a scénárista a dramatik Alexandr Rodionov.

Často se setkáváme s názorem kritiků zastávajících mínění, že základním cílem verbatimu a dokumentárního dramatu je poukazovat na sociální problémy a provokovat prostřednictvím uvádění na scény palčivých společenských témat. Na základě analýzy několika divadelních her si v této diplomové práci klademe za cíl odpovědět na otázku, co je vlastně hlavním úkolem verbatimu a dokumentárního dramatu. V závěru práce shrneme veškeré získané poznatky a výsledky našich analýz.

# 1 DOKUMENTÁRNÍ DRAMA

Dokumentární drama přelomu 20. a 21. století představuje zvláštní druh dramatu, v němž je divadelní hra napsána na základě reálných svědectví a obsah dramatu odpovídá skutečnosti. Dokumentární drama je inscenováno většinou na scéně dokumentárního divadla. Divadelní slovník definuje dokumentární divadlo konkrétně jako „Divadlo, které jako text používá pouze dokumenty a autentické prameny, jejichž výběr a „montáž“ se řídí dramatikovou společensko-politickou tezí.“<sup>1</sup> Podkladem k hrám jsou texty a interview s reálnými osobami. Při psaní takové hry se dramatikové setkávají s lidmi, kteří mají vlastní zkušenost s tématem, jež právě drama zpracovává. Na základě výpovědi reálných lidí poté vzniká text divadelní hry. Divadlo tímto způsobem reflektuje obraz společnosti, odráží její současné problémy a reaguje na aktuální témata. Při vytváření dokumentárního dramatu využívá tým dramatiků různé metody. K těm nejdůležitějším patří metoda verbatim, technika hluboké improvizace, používání divadelní hry a různých tréninků. Uvedeným metodám se budeme věnovat blíže v kapitole 1.3 této diplomové práce.

## 1.1 Vývoj žánru dokumentárního dramatu

Dokumentární drama je staré jako divadlo samo, poněvadž cílem divadla bylo vždy odrážet aktuální situaci a mnohdy mělo divadlo funkci „živých novin“. Ve dvacátém století je důležitým mezníkem ve vývoji tohoto žánru divadlo *Синья блуза*, které vzniklo v roce 1923 při Moskevském institutu žurnalistiky a plnilo funkci agitační propagandy, kdy se na jevištích četly nové zprávy. S divadlem *Синья блуза* byla spojena řada významných ruských osobností, například Vladimir Majakovskij, který v divadle určitou dobu působil jako herec. Toto divadlo výrazně přispělo k rozšíření dokumentárního dramatu do Německa i USA a napomohlo vzniku nových divadel, uvádějících na svých scénách tento divadelní žánr.<sup>2</sup>

Ve stejném duchu se neslo i divadlo významného ruského experimentátora Vsevoloda Emiljeviče Mejercholda. Tento režisér, herec a divadelní teoretik uváděl na divadelní prkna zprávy z válečných front. Na motivy románu *Trust D. E.* Ilji Grigorjeviče

---

<sup>1</sup> PAVIS, P.: *Divadelní slovník*. Praha, Divadelní ústav Praha, 2003, str. 116.

<sup>2</sup> МАМАДНАЗАРБЕКОВА, К.: *История факта: истоки и вехи документального театра*. Театр., № 2, 2011.

Erenburga zinscenoval v duchu dokumentárního dramatu hru s názvem *Даешь Европы!*. Hlavním cílem jeho dramatu bylo oslovit diváka a vtáhnout jej do děje.

Významným teoretikem dokumentárního dramatu byl Ervin Piskator, německý herec a historik, který se sám považoval za zakladatele tohoto žánru. V roce 1919 založil v Berlíně *Proletářské divadlo*, na jehož scéně představil například hru *День России* či *Долго ли ещё будет существовать буржуазная справедливость?*. Tehdy o něm kritika napsala: „Основным новшеством этого театра является переплетение в очень оригинальной форме игры с действительностью. Часто не знаешь, находишься ли ты в театре или на собрании; появляется такое чувство, будто ты должен присоединиться и помочь происходящему.“<sup>3</sup> Jeho divadlo bylo velmi živé a představovalo určitou formu hry s realitou.

Ervin Piskator přišel také s nápadem spojit divadlo s dokumentárním filmem a vytvořil tímto způsobem například hru *Бурный поток, Знамени, Буре над Готландом*. Monolog byl v těchto hrách doprovázen promítáním fotografií skutečných postav, kterým byla výpověď věnována. V duchu dokumentárního dramatu napsal hru, jejímž hlavním tématem byly revoluční momenty v historii lidstva od Spartakova povstání až po ruskou revoluci. Inscenaci této hry představovala montáž skutečných textů, článků, fotografií, filmů o válce a historických osobnostech.

Druhá vlna dokumentárního dramatu se v Německu datuje do 60. let 20. století. V této době už ale mluvíme spíše o ideově orientovaném a politickém divadle, které reagovalo na druhou světovou válku. Tématy her tohoto období byly především konflikty osobnosti s totalitní mocí. Divadla inscenovala ukázky ze soudů, objevovaly se motivy popravčích a obětí válečného období. Hlavním představitelem německého dokumentárního dramatu 60. let je Rolf Hochhuth, který se v tomto žánru proslavil zejména svou hrou *Náměstek*. Hra odrážela kritiku katolické církve. Klíčovým tématem tohoto dramatu je postoj katolické církve a papeže ke zločinům fašismu za druhé světové války, respektive lhostejnost církve k těmto zločinům. Svá obvinění autor dokazuje reálnými záznamy soudů, deníky, jsou zmiňována jména představitelů církve, kteří ve skutečnosti opravdu zemřeli v lágrech. V dramatu *Náměstek* čest církve zachraňuje postava kněze vězněného v Osvětimi. Tato postava se opírá o reálnou osobu kněze

---

<sup>3</sup> МАМАДНАЗАРБЕКОВА, К.: *История факта: истоки и вехи документального театра*. Театр., № 2, 2011.



Bernarda Lichtenberga, který dobrovolně sdílel osud Židů. Rolf Hochhuth vyvolal tímto dramatem velmi bouřlivé protesty církve a křesťanských politiků.<sup>4</sup>

Za reprezentativní dílo dokumentárního dramatu bývá považována divadelní hra německého spisovatele, výtvarníka a v neposlední řadě režiséra, Petera Weisse *Přelíčení*. Hra odráží frankfurtský proces s osvětimskými zločinci, který se uskutečnil roku 1964. Na jevišti se tento soud odehrál s jeho hlavními aktéry, mezi kterými byli soudce, obžalovaní, obhájci, bývalí vězni z Osvětimi a jejich dozorcí. Celý proces je zobrazen věcně a bez emocí. „V divadelní montáži a adaptaci politických faktů si divadlo zachovává svoji estetickou úlohu a do skutečnosti zasahuje jen nepřímou. Vytváří perspektivu, která objasňuje hlubší příčiny popisované události a navrhuje jiné řešení.“<sup>5</sup> Podle Petera Weisse dokumentární divadlo představuje „театр отчета“ a základním materiálem dokumentárních dramát by měly být: „протоколы, акты, письма, статистические таблицы, биржевые сводки, заключительные отчёты банков и промышленных компаний, правительственные заявления, обращения, интервью, высказывания известных лиц, газетные и радиорепортажи, фотографии, документальные фильмы и другие свидетельства современности“.<sup>6</sup>

V 60. letech byly dalšími důležitými centry divadelní dokumentaristiky Velká Británie a USA. V těchto zemích se divadlo stalo hlavním prostředkem v boji za občanskou společnost. V ruských divadlech se tendence k reakci na druhou světovou válku příliš neobjevovaly a druhá vlna ruského dokumentárního dramatu v jeho vývoji chybí. Dalším a zatím posledním mezníkem ve vývoji dokumentárního dramatu v Rusku je tedy tvorba současných dramatiků při divadle *Teatr.doc*.

V současnosti se uvádí, že dokumentární drama se opírá o své německé a angloamerické tradice, přičemž německá tradice je tradicí spíše politickou a angloamerická představuje tradici sociální. V současném dokumentárním dramatu se tyto tradice proplétají a vzájemně ovlivňují.

Dokument se však netýká jen divadla a filmu, ale prvky dokumentárnosti najdeme také v literatuře. Mnozí spisovatelé se při psaní svých děl často inspiroují skutečnými událostmi a reálnými fakty. Určitou dokumentárnost přineslo do ruské literatury již hnutí ruské inteligence devatenáctého století, nazývané *Народничество*. Hlavní myšlenkou

---

<sup>4</sup> МАМАДНАЗАРБЕКОВА, К.: *История факта: истоки и вехи документального театра*. Театр., № 2, 2011.

<sup>5</sup> PAVIS, P.: *Divadelní slovník*. Praha, Divadelní ústav Praha, 2003, str. 116.

<sup>6</sup> ЭЛИСЕЕВА, А. В.: *Документальный театр Петера Вайса* dostupné z <http://teatre.com.ua/modern/dokumentalnyj-teatr-petera-vajsa/>

tohoto hnutí bylo určité směřování k poznání a ocenění mravních principů prostého lidu. A především typická snaha autorů seznámit se se skutečným životem ruského národa a reálně jej promítnout do literatury. Mezi nejvýznamnější představitele tohoto hnutí patří Alexandr Ivanovič Gercen či Nikolaj Gavrilovič Černyševskij, který se v této době společně s Nikolajem Alexejevičem Někrasovem podílel na vydávání časopisu *Современник*, v němž právě své poznatky publikovali.

Dále jsou dokumentární prvky zřejmé v dílech ruských autorů, reagujících na revoluci a válku. Z představitelů této literatury uvádíme například Alexeje Tolstého, jenž ve své trilogii *Křížová cesta* podává výklad rámcových historických událostí na pozadí osudů několika ústředních postav ruských inteligentů. Život kozáků a historie občanské války slouží jako hlavní dokumentární materiál rozsáhlého románu *Tichý Don* Michaila Šolochova. Dokumentární prvky najdeme také v tvorbě Isaaka Babela, jehož cyklus povídek *Rudá jízda* představuje obraz absurdity válečných událostí očima autora. A bezpochyby bychom v ruské literatuře našli řadu dalších příkladů literárních děl, při jejichž psaní se autoři inspirovali formou zpracování tématu.

## **1.2 Na cestě k současnému ruskému dokumentárnímu dramatu**

Období od 80. let bylo označováno za období krize ruského divadla. Dramatikům bylo vytýkáno, že v Rusku neexistuje současná vlna dramatu. V 90. letech se objevuje snaha autorů tuto krizi překonat. Tuto snahu realizují především prostřednictvím uplatňování nových divadelních postupů. Vzniká současná ruská dramatika, tzv. *Nové drama* (v ruštině *Новая драма*). Platformou pro nové žánry je řada nových divadelních festivalů a akcí. Z těch nejvýznamnějších můžeme uvést například národní festival *Золотая маска*, dále festival *NET/HET* (New European Theatre/ Новый Европейский Театр), festival mladé dramaturgie *Любимовка*, *Новая драма*, festival *Окно*, na kterém se představují novinky západního divadla, rusko-britský seminář *Новая пьеса/ New writing* a řada dalších. Ve svých manifestech si organizátoři festivalů pokládají řadu otázek. Pro ilustraci uvádíme citaci zveřejněnou na webových stránkách Nového dramatu: „Современная драматургия... Конъюнктура или новое слово? Чернуха или слово правды? Вторичность или откровение? Отчего драматургия разошлась с современным российским театром - оттого, что отстала от него, устарела, или потому, что опередила? Что же сейчас происходит - кризис в драматургии или

кризис в способе читать эту драматургию?”<sup>7</sup> Právě na tyto otázky se dramatici svými divadelními hrami a novými tvůrčími postupy snaží hledat odpovědi.

Vznikají hry významných mladých ruských autorů, ke kterým se bezpochyby řadí například Vasilij Sigarev, Jevgenij Griškovec, Ivan Vyrypajev, Maxim Kuročkin, Jekatěrina Sadur, Jekatěrina Narši a mnozí další. Právě v tomto období se stal výrazným experimentálním projektem současného dramatu projekt dokumentárního divadla se svou scénickou realizací v divadle *Teatr.doc* v Moskvě.

Současné dokumentární drama, jehož představitelé vytváří divadelní hry s využitím metody verbatim, se zrodilo v Anglii v polovině 90. let s vlnou současné dramatiky, kterou v Anglii nazývají „*New writing*“. Autoři tohoto divadla se zabývali zároveň i dokumentárními filmy.

První dokumentární drama bylo zinscenováno v britském divadle *Royal Court*. Tato scéna byla založena v Londýně roku 1956 jako první divadlo, v jehož repertoáru budou představovány divadelní hry autorů současnosti. Mezi nejvýznamnější britské dramatiky píšící dokumentární drama metodou verbatim patří Anna Deavere-Smith, Caryl Churchill (*Serious Money*), Max Stafford-Clark či Stephen Daldry (*Body Talk*).

Příkladem toho, jak může dokumentární drama zapůsobit na společenské mínění, je divadelní hra *Monology Vagíny (The Vagina Monologues)*, kterou dramatička Eve Ensler napsala v roce 1996. Text dramatu byl sepsán na základě interview na téma ženského těla s několika stovkami žen. Vagina, nebo spíše negativní postoj vůči tomuto ženskému pohlavnímu orgánu a centru rozkoše, se stala odrazem pohledu na ženské tělo i svobodu žen a symbolem násilí páchaného na ženách. Nejprve text dramatu pronášela autorka sama ve studentských a amatérských divadlech a na jevišti tak zastupovala několik postav najednou. Posupně si však přizvala na pomoc řadu celebrit a díky této hře vzniklo dokonce feministické hnutí, které již od roku 1998 každý rok 14. února slaví svátek *V-day*. Jde o symbolickou akci, která je orientována proti násilí na ženách a dívkách po celém světě. Písmeno „V“ v názvu akce označuje jak vaginu, tak vítězství (victory) v boji proti násilí a stejně tak i svátek svatého Valentýna, s nímž je „Den V“ kalendářně spojen. Zisk z divadelních představení, na nichž se podílí tisíce dobrovolnic a dobrovolníků, bývá věnován lokálním organizacím či nezávislým iniciativám zabývajícím se pomocí ženám, které se staly obětmi násilí. Od roku 2003 se tento svátek

---

<sup>7</sup> БОЛОТЯН, И.: *О драме в современном театре: verbatim* dostupné z <http://magazines.russ.ru/voplit/2004/5/bolo2.html>.

slaví také v České republice. Na protest proti násilí na ženách se čtrnáctého února minulého roku roztančil celý svět.<sup>8</sup>

Právě představitelé divadla Royal Court uspořádali v roce 2000 v Moskvě seminář s názvem *Документальный театр*. V rámci tohoto semináře Moskvu navštívili dramatici Alise Johnson, Stephen Daldry, James MacDonald a Ramin Grey. V prosinci stejného roku se pak uskutečnil první festival nazvaný *Документальный театр* a o dva roky později vznikla platforma pro realizaci divadelních her v žánru dokumentárního dramatu, divadlo *Teatr.doc*.

Žánr dokumentárního dramatu není populární jen v Rusku a Velké Británii, ale podobné projekty najdeme i v jiných evropských zemích. Mezi nejvýznamnější patří Rotterdamské divadlo RO THEATER, které plní funkci sociálního divadla. Dalším významným dokumentárním projektem, uvádějícím na scény dokumentární drama je německo-švýcarská tvůrčí skupina Rimini Protokoll. Jedná se o nezávislé divadlo, které v roce 2000 založila trojice Daniel Wetzell, Stefan Kaegi, Helgard Haug. Se svými představeními navštěvují různé festivaly a inscenují v různých divadlech. Stejně jako jiné dokumentární projekty, tvůrčí skupina Rimini Protokoll ve svých dramatech reaguje na aktuální témata ve společnosti, ve svých inscenacích experimentuje a vystupuje proti tradičnímu divadlu. Pro ilustraci uvádíme jednu z významných her repertoáru divadla Rimini Protokoll, a sice *Собрание Акционеров*. V tomto dramatu se reálně uskuteční valná hromada akcionářů skutečné společnosti Daimler. Hlavní roli ztvárnil Dieter Zetsche, který v reálném životě zaujímá funkci předsedy představenstva této firmy. Tato divadelní hra reaguje na ekonomickou krizi, její aktéři diskutují o tom, jak spadly ceny akcií a jaký to může mít vliv na trh. Kromě předsedy představenstva v ní hráli další skuteční ekonomové, podnikatelé, novináři a samozřejmě diváci v sále, kteří mohli také vstupovat do představení. Valná hromada, uskutečněná na scéně německého divadla Hebbel-am-Ufer byla zahájena v 8:30 a poslední řečník ukončil svůj projev o půlnoci.<sup>9</sup> Rimini Protokoll spolupracuje také s českou divadelní scénou. V roce 2009 byl na Nové scéně Národního divadla v rámci Pražského divadelního festivalu německého jazyka a „Zipp – česko-německých kulturních projektů“ představeno drama této skupiny s názvem *Vùng biên giới*. Jedná se o představení, soustředující se na vietnamskou komunitu, žijící mezi Drážďanami a Prahou a na scéně vystupují Vietnamci, kteří skutečně v této

---

<sup>8</sup> *V-day – dokud neskončí násilí* dostupné z <http://zenskaprava.cz/v-day-dokud-neskonci-nasili/>.

<sup>9</sup> РАХМАНОВА, А.: *Собрание акционеров превращается в спектакль* dostupné z <http://www.dw.de/собрание-акционеров-превращается-в-спектакль /a-4192949>.

komunitě žijí a seznamují diváka se svými každodenními situacemi a problémy. Představení bylo doprovázeno titulky.<sup>10</sup>

Je několik důvodů, proč právě dokumentární drama je v současnosti tak populární. Jeden z nich uvádí divadelní kritička Kamila Mamadnazarbekova ve svém článku *История факта: истоки и вехи документального театра*, zveřejněném v časopise *Teatr.*: „Сегодня документалистика - инструмент, который позволяет быстрее других художественных методов находить горячие точки повседневной реальности и создавать вокруг них поле первоначальной рефлексии. Возможно, новый тектонический сдвиг, провоцирующий интерес к документальности, связан как раз с изменением скоростей: сегодняшний документалист работает отчасти как художник, использующий ready made, только указывает не на готовый объект, а на факт, выбирая его из огромного массива информации.“<sup>11</sup> Dokumentární drama má schopnost reflektovat skutečnost. Poukazuje na fakta a problémy, které obklopují společnost, a může ji donutit, aby se nad společenskými problémy alespoň zamýšlela.

### 1.3 Jak dokumentární drama vzniká

Při psaní dokumentárního dramatu se využívá technika hluboké improvizace, divadelní hry a tréninky, ale především metoda verbatim. Samotný název verbatim vznikl ze stejného latinského slova, které v překladu znamená doslovný, vyřčený. Oporou každé divadelní hře jsou texty získané rozhovory s tou sociální skupinou, se kterou je spojeno téma daného představení.

Při psaní divadelní hry pomocí techniky verbatim její autoři postupují následujícím způsobem. Nejprve tvůrčí skupina vybírá téma a v návaznosti na něj začíná s dotazováním reálných lidí, jejichž svědectví je k napsání hry potřebné. Nicméně materiál mluví sám za sebe a téma se určuje jen pro volbu otázek. Interview se ve většině případů účastní přímo herec, ale může to být samozřejmě kdokoliv z tvůrčího týmu. Velký důraz je kladen na otázky, neboť právě otázka je důležitá pro vznik budoucí koncepce představení. Pro vytvoření podkladu k divadelní hře je jednak důležitá obsahová stránka položené otázky, ale také způsob, jakým je otázka kladena. „Вопрос - единственный способ сказать и в то же время не сказать неправды. Существование

---

<sup>10</sup> Zipp – česko-německé kulturní projekty dostupné z [http://www.projekt-zipp.de/cz/svety\\_zivota](http://www.projekt-zipp.de/cz/svety_zivota).

<sup>11</sup> МАМАДНАЗАРБЕКОВА, К.: *История факта: истоки и вехи документального театра*. Театр., № 2, 2011.

вопросов - ответ на проблему "мысль изреченная есть ложь": герою стихотворения можно помочь советом: "Спрашивай". Вопрос - это высказывание, содержание которого не сообщает ничего, кроме декларации об отсутствии у говорящего определенного содержания. Что же именно в содержании высказывания-вопроса вызвало определенное содержание ответа, и как можно это сознательно планировать? Вопрос отличается от всех высказываний способностью к размножению. Вопрос - высказывание со способностью вызывать творчество. Вопрос - задача: творческая задача, которую спросивший предложил спрошенному: задача создать текст. Этим творческим упражнением занимаются в повседневности; в речи постоянно происходит творчество - необдуманное, непланируемое, функциональное.<sup>12</sup> Otázky napomáhají vzniku uměleckého díla. Jsou jednou z možných cest tvoření a na jejich základě může vzniknout neočekávaný výsledek.

Po výběru tématu a posbírání potřebného materiálu začíná druhá fáze tvorby dokumentárního dramatu technikou verbatim. Tvůrčí skupina přepisuje získané dialogy z diktafonu do písemné podoby a během přepisu interview vzniká i určitá charakteristika postav. Následně dramatik začíná psát divadelní hru na základě „rozšifrování“ interview. Mluvíme o tzv. montáži. V této fázi vzniká otázka, jak z interview vytvořit divadelní hru. Problém totiž spočívá v tom, že při psaní dramatu technikou verbatim může autor text zkrátit nebo jednotlivé části výpovědi přesouvat na různá místa textu hry. Nemůže však získaný text upravovat, protože text by tím ztratil na své autentičnosti.

Text divadelní hry napsaný pomocí metody verbatim se odlišuje od textu jiných her především v jazyce. Víme, že každý jazyk existuje ve formě ústní a písemné. Písemná forma jazyka se podřizuje gramatickým a syntaktickým pravidlům. Naproti tomu jazyk v ústní formě představuje zcela jinou podobu jazyka. V divadelních hrách vytvořených metodou verbatim jazyk nepodléhá žádné cenzuře. V dramatech vystupují reálné postavy a vyjadřují se živým jazykem se všemi chybami, pauzami a lexikem typickým pro dané prostředí. Text divadelní hry vytvořené pomocí techniky verbatim je pak realitě mnohem blíže než text autorský.

V rámci interview jsou odpovědi na otázky většinou monologického charakteru. Proto bývá text hry vytvářen spojením několika monologů nebo uspořádáním několika replik z různých interview. Divadelní hra vytvořená technikou verbatim má pak většinou

---

<sup>12</sup> УГАРОВ, М.: *Что такое verbatim* dostupné z <http://www.teatrdoc.ru/stat.php?page=verbatim>.

formu monologu nebo několika různých přerušovaných monologů. Příkladem druhé zmíněné varianty je ukázka ze hry *Первый мужчина* z pera Jeleny Isajevové. Původním záměrem autorky bylo prozkoumat ženskou duši a zjistit, jak velkou roli v životě ženy hraje její první muž. Při dotazování se však ukázalo, že pro nemalé procento žen je prvním mužem jejich otec. Tato hra je komponována jako klam, ve kterém je předmětem lásky tří dívek jejich otec:

**Первая:** „Родители никогда при мне даже не обнимались, не говорили друг другу ласковых слов, не говорили друг другу: “Я тебя люблю”. Зато они постоянно ругались при мне. Помню, маленькая, я засыпала, а они кричали друг на друга за стенкой. Я уши руками зажму и засыпаю, когда плакать устану.“

**Вторая:** „Самое противное, что я бы полжизни отдала, чтобы понять - где выход.“

**Первая:** „Хочется сказать ему: “Давай с тобой просто молча походим по улицам”.

**Вторая:** „Он не верит мне, не верит совсем. Ну, и наверное, он прав. Я много врала...“

**Третья:** „Я родилась, и я умру.“<sup>13</sup>

Monology na sebe nenavazují, ženy mezi sebou nevedou dialog. Každá replika je oddělenou výpovědí každé postavy divadelní hry.

Třetí fází vzniku dokumentárního dramatu je realizace samotné inscenace na základě textu divadelní hry. Ta však nastat může a nemusí. Opakovaně uvádíme, že na počátku tvorby dokumentárního dramatu autor nikdy neví, zda se mu podaří nasbírat dostatek materiálu a získat potřebná interview. Pokud se však podaří shromáždit dostatečné množství materiálu, přechází tvůrčí tým divadelní hry k interpretaci tohoto materiálu na základě všech výše uvedených metod a postupů.

Metoda verbatim využívá také techniku „live game“, která spočívá v tom, že se na jevišti přímo před diváky odehrává autentický příběh ze života, a diváci se mohou proměňovat na postavy tohoto příběhu. Diváci se vžívají do osudů hrdinů a v některých případech jej dokonce dále rozvíjejí nebo osvětlují, proč došlo k určitým situacím. Diváci ale mohou být také tvůrci dokumentární hry. Tento postup byl aplikován například v inscenaci s názvem *Демократия.doc*. Text dramatu určuje pouze osnovu. Během představení se pak k ději vyjadřují diváci, komentují situace, jež se odehrávají na scéně, reagují na ně, čímž se podílejí na finální podobě daného představení. O tomto typu

---

<sup>13</sup> ИСАЕВА, Е: *Первый мужчина* dostupné z [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2003/11/isaeva.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2003/11/isaeva.html).

dokumentárního dramatu se zmíníme blíže v kapitole 1.4 Druhy dokumentárního dramatu.

Dalším znakem, který je společný divadelním hrám vytvořeným technikou verbatim, je tematika. Jak v Rusku, tak i na západě bývají témata dramát aktuální problémy společnosti. Mezi hlavní témata patří narkomanie, homosexualita, kriminalita, problémy bezdomovců, imigrantů, víry, apod. Často se však na scéně objevují i všeobecná témata jako je například láska a problémy s ní spojené či vztahy mezi rodiči a dětmi, nejčastěji mezi matkou a dcerou. Divadelní hry ruského dokumentárního dramatu mohou být tedy z tematického hlediska chápány jako mikropříběhy ze současného Ruska. Jsou určitým odrazem ruské společnosti a reakcí na společenské dění, ale i běžné lidské problémy.

V divadelním ztvárnění dokumentárního dramatu herci využívají techniku hlubokého interview, v rámci které se herec vžívá do postavy, kterou ztvárňuje. Jménem hrdiny vede monolog a odpovídá na otázky, jež mohou diváci zadávat. Tato technika je velmi blízká tzv. Stanislavského metodě herecké práce, jinak nazývané také systémem Stanislavského.

Konstantin Sergejevič Stanislavskij je zakladatelem moskevského uměleckého divadla MCHAT. Během své praxe, kterou získal při studování rolí s herci, pocítil nutnost vytvořit systém přípravy herce na jeho roli. Na základě své režisérské praxe došel k názoru, že stejně jako pěvec musí rozvíjet svůj hlas, tanečník trénovat pohyby těla, pianista zdokonalovat prstoklad, tak musí i herec při studiu své role projít určitým tréninkem. Zastával názor, že podstata umění a hlavní zdroj tvorby jsou ukryty hluboko v lidské duši, v podvědomí. Tvrdil, že: „cílem metody je vyvolat přirozenými prostředky tvůrčí činnost organické přirozenosti, ale současně první zásadou metody je nepřekážet organické přirozenosti, tvoří-li sama od sebe.“<sup>14</sup> Jeho technika představuje určité propojení vnitřních psychických procesů a vnějšího fyzického jednání. Stanislavského metoda popisuje také práci herce na roli. Pečlivě s nimi studoval jejich role a společně navštěvovali místa spojená s postavou, kterou herec na jevišti hrál.

Technika verbatim ve spojení s technikou hluboké improvizace se však od systému Stanislavského zásadně liší. Rozdíl, který ji dělá neobyčejnou a novou, spočívá v tom, že základní jednotku dokumentárnosti netvoří fakt, ale slovo. Dramatik píše divadelní hru jazykem dané individuality bez jakýchkoliv korekcí této řeči. „Вербатим-

---

<sup>14</sup> LUKAVSKÝ, R.: *Stanislavského metoda herecké práce*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1978.



пьеса - как скольжение по волнам радио. Вы слышите, как сменяют друг друга обрывки голосов со словами логичными и причудливыми, понятными и необъяснимыми, спокойными и наигранными: но в каждом голосе - убедительность и правда существования: у себя на волне он - часть логической истории; у вас в приемнике он - часть головоломки, отнятая от целого - и все равно сохраняющая в себе жизнь. И в этом - залог сохранения жизни в Вашем спектакле: то, почему этот театр в самом деле способен быть документальным.<sup>15</sup>

Verbatim, life game, metoda hluboké improvizace slouží jako nástroj pro divadelní práci, ale samozřejmě nejsou zcela soběstačné. Úlohou týmu je dobře si připravit otázky, na jejichž základě je potřeba získat co nejvíce dokumentárního materiálu a získaný materiál pak co nejlépe a nejvýstižněji předvést na scéně. Úkolem diváků je být dobrými posluchači.

Uvádíme komentář jednoho z klíčových dramatiků divadla Royal Court a představitelů dokumentárního dramatu Stephena Daldryho. Vytváření divadelní hry technikou verbatim popisuje takto: „В начале работы ты не знаешь ни тему, ни персонажей: у тебя есть только предмет, который ты изучаешь. И ты должен полагаться на то, что процесс приведет тебя к теме, к персонажам, к сюжету и к структуре. Если ты попытался определить это заранее - в этот момент ты перестал слушать. Процесс работы довольно страшен, потому что ты начинаешь с нуля, и может выйти, что у тебя будут нулевые результаты. Но ты должен довериться себе. Довериться предмету. И - самое важное - довериться людям, у которых ты берешь интервью.“<sup>16</sup> V případě psaní divadelní hry technikou verbatim autoři nikdy předem neví, zda se jim podaří získat dostatek materiálů a jak bude drama koncipováno.

Kritikové této metody často dokumentárnímu dramatu vytýkají, že jediné, o co se snaží, je narušit metody tradičního divadla. Kritika vytýká dramatikům, že jejich hry nemohou být považovány za umění, protože vše, co je na jevištích inscenováno, mohou diváci běžně vidět na ulici a nemusí kvůli takovým tématům navštěvovat divadlo. Najdou se kritici, jenž tvrdí, že setkat se s člověkem, který si tento příběh prožil, natočit si rozhovor s ním na diktafon a udělat z materiálu divadelní hru, není nic složitějšího. Avšak tvůrci samotní konstatují, že napsání divadelní hry tímto způsobem je naopak mnohem složitější, než napsat vlastní autorskou hru. Michail Ugarov k tomuto tvrzení poznamenává: „Существует расхожее мнение, что вербатим - техника примитивная:

<sup>15</sup> УГАРОВ, М.: *Что такое verbatim* dostupné z <http://www.teatrdoc.ru/stat.php?page=verbatim>.

<sup>16</sup> УГАРОВ, М.: *Что такое verbatim* dostupné z <http://www.teatrdoc.ru/stat.php?page=verbatim>.

взял диктофон, вышел в толпу, вернулся домой, расшифровал, и у тебя пьеса готова. Я скажу как профессионал этого дела: вербатим - гораздо более трудоемкая работа, чем написание обычной пьесы. Мне легче написать две свои, авторские пьесы, чем сделать одну, основанную на вербатиме. Потому что вербатим — это огромный массив материала, это расшифровка, это понимание того, как выстраивать структуру. Я не могу ничего дописывать, могу лишь монтировать. Могу выбрасывать что-то, менять местами куски. Так что это очень трудоемкая вещь и, в принципе, в театре довольно редко встречающаяся. В том числе потому, что это трудно.<sup>17</sup> V teorii bývá oddělován i tzv. ortodoxní verbatim, což je způsob psaní divadelní hry, při kterém dramatik do textu nedoplňuje žádné vlastní slovo a drama je tak zcela vytvořeno z výpovědi svědka události.

Divadelní hry, napsané v žánru dokumentárního dramatu tvoří ve Velké Británii pět procent veškeré divadelní produkce. V Rusku se však jedná o čím dál častější jev, který v současnosti tvoří alternativu tradičnímu divadlu. Dokonce už i filmoví režiséři se přiklání k natáčení filmů založených na stejném principu. Se vznikem moskevského divadla *Teatr.doc* v roce 2002 bylo možné dokumentární dramata vidět pouze v hlavním městě. Postupně se pak dokumentární divadlo rozšířilo také do Petrohradu a v současnosti již nachází své publikum také ve městech dalších regionů Ruska.

---

<sup>17</sup> БАНАСИЮКЕВИЧ, А.: *Что такое verbatim* dostupné z <http://os.colta.ru/theatre/events/details/33925/?expand=yes#expand>

## 2 TEATR.DOC

Hlavní platformou současného ruského dokumentárního dramatu je divadlo *Teatr.doc.*, které má ve svém názvu podtitul „*Teatr, в котором не играют.*“ *Teatr.doc* je soukromým divadlem, vzniklo v ruském hlavním městě v roce 2002 a představuje nezávislý, nekomerční, kolektivní projekt. Divadlo sídlí v Moskvě na ulici Трёхпрудный переулок ve sklepení panelového domu. Právě zde se v únoru 2002 zakladatelé divadla Jelena Gremina, Michail Ugarov a několik dalších dramatiků rozhodli vytvořit platformu pro realizaci divadelních her v žánru dokumentárního dramatu. První dojem každého návštěvníka je určitě velmi rozpačitý. Do sklepa domu se totiž hosté dostanou úzkým schodištěm, uvnitř na ně čekají čtyři černé oprýskané zdi a přibližně padesát židlí k sezení pro diváky. Návštěvníci, na které místo k sezení nezbyde, stojí podél zdi nebo na chodbě u dveří. Jde o malé, komorní divadlo, takže pokud zaujmete místo v první řadě, nacházíte se prakticky s herci na jevišti. Už v prvním roce fungování divadla bylo na jeho scéně zinscenováno deset divadelních her a do současnosti bylo v divadle odehráno okolo šedesáti premiér. Zvláštností tohoto divadla je také to, že zde nefunguje žádná hierarchie členů týmu, všichni pracují dobrovolně a bez finanční odměny v podobě mzdy či honoráře.

Jak již bylo zmíněno, základním rysem dokumentárního dramatu je psaní divadelních her na základě původních textů reflektujících aktuální témata ve společnosti. Autoři tyto texty získávají prostřednictvím setkání s lidmi, kteří se reálně účastnili interpretovaného příběhu. Stěžejním heslem tvůrčího týmu divadla je „*здесь*“ a „*сейчас*“ a nic víc. Přítomnost je nejdůležitějším zdrojem při psaní dokumentárního dramatu.

Tvůrčí tým dramatiků vychází z manifestu divadla *Teatr.doc*, v němž jsou zformulovány principy estetiky divadla a jeho základní cíle a úkoly:

1. “TEATR.DOC” отражает острые конфликты современного общества.
2. “TEATR.DOC” исследует пограничные зоны человеческого существования.
3. “TEATR.DOC” приветствует конфликтность позиции автора.
4. “ТЕАТРУ.DOC” интересны провокационные темы.
5. “ТЕАТРУ.DOC” интересен новый взгляд на привычные явления.
6. “ТЕАТРУ.DOC” интересны инновационные техники создания театрального произведения.
7. “ТЕАТРУ.DOC” интересны темы, которые ранее не исследовались театром.

8. “ТЕАТРУ.DOC” важна простота и ясность высказывания.
9. “ТЕАТРУ.DOC” важна социальная значимость произведения.
10. “ТЕАТРУ.DOC” отрицает понятие “искусство ради искусства”.

Z manifestu tedy vyplývají základní cíle dokumentárního divadla, jako jsou jednoduchost a jasnost vyjadřování, nový pohled na běžné jevy a využívání inovativních postupů při psaní dokumentární hry. Důležitou roli hraje také sociální význam díla. Dokumentární drama by mělo na jeviště uvádět aktuální problémy současné společnosti a pozornost by měla být věnována i provokativním tématům.

V manifestu divadla *Teatr.doc* je dále definována estetika inscenací. První bod zahrnuje minimální využívání dekorací, přičemž používání veškerých neskladných konstrukcí a dekorací, jako jsou různé sloupy, schodiště, rampy, apod., je zcela vyloučeno. Podle dalšího bodu manifestu je v rámci režisérského vyjádření vyloučeno i použití hudby při představeních. Pakliže se hudba v inscenacích objeví, je nezbytné její použití odůvodnit v textu divadelní hry a musí ve hře zaznít naživo. Stejně tak se v rámci režisérského vyjádření nesmí používat tanec, a pokud se tak již stane, pak se musí opět v textu divadelní hry objevit vysvětlení, proč se tanec ve hře objevil. Dále je zakázáno používání režisérské metafory.<sup>18</sup>

Poslední body manifestu jsou věnovány hereckému umění. V manifestu divadla *Teatr.doc* se zdůrazňuje, že 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>19</sup>

K hlavním zásadám dokumentárního dramatu tedy patří minimální využívání techniky, hudby, tance, metafor, masek či dekorací. Pokud je však autor i přesto použije, musí si tuto skutečnost odůvodnit v textu divadelní hry.

Vraťme se k jednomu z prvních bodů manifestu, který uvádí zájem dokumentárního dramatu o provokativní témata. Tento jev může být spojován s proudem tzv. „černuchy“<sup>20</sup> 80. – 90. let 20. století či je vnímán jako pokračování v tradicích

---

<sup>18</sup> БОЛОТЯН, И.: *О драме в современном театре: verbatim* dostupné z <http://magazines.russ.ru/voplit/2004/5/bolo2.html>.

<sup>19</sup> Tamtéž.

<sup>20</sup> Černucha je termín označující Černý realismus. Počátky černuchy se datují už do 60. let a její vrchol nastal v 90. letech. Jedná se o označení dramatického proudu, jehož typickým znakem je kritika a očerňování reality. Jde o estetický proud, který se zabýval odvrácenými stranami reality. Zaměřuje se na člověka a skutečnost, která nás obklopuje. Na povrch se dostávají dříve tabuizovaná témata. Černý realismus si pro svá témata vybírá většinou postavy okraje společnosti, například prostitutky, alkoholiky, bezdomovce apod. Mezi představitelé černuchy patří například Vasilij Sigarev, Maxim Kuročkin, aj.

naturalismu. Dramata vytvořená metodou verbatim mají za cíl diváka šokovat. Zcela bez zábran otevírají témata, která jsou často ve společnosti tabuizována.

Divadelní hry zinscenované v divadle *Teatr.doc* ve většině případů nepřesahují délku jedné hodiny. Domníváme se, že hlavním důvodem je to, že dokumentární divadlo je už tak nasyceno emocemi, že hodina je dostatečně dlouhá doba na to, aby se herci dostali k citům diváka. V divadle *Teatr.doc* se dokonce hraje představení, jenž dohromady trvá jen okolo deseti minut. Jedná se o představení s názvem *Солдам*, ve kterém text celé hry představují pouhé dvě věty. Navíc se jedná o společný projekt divadla *Teatr.doc* a Petrohradského divadla *Post*, takže hlavní představitel dramatu jezdí na každé představení z Petrohradu do Moskvy. Toto představení dokazuje, že i pouhé dvě věty realizované na scéně divadla dokumentárního dramatu jsou dostačující k tomu, aby diváka zasáhly.

Vraťme se ale k výše uvedenému podtitulu *Teatru.doc*. Domníváme se, že podtitul divadlo, ve kterém nehrají, si tato scéna zasloužila, poněvadž hlavním prvkem dokumentárního dramatu je slovo. Jak již bylo zmíněno, základním prvkem dokumentárních dramát není dramatické jednání postav, ale spíše jejich monolog. Zároveň podtitul divadla vychází i ze skutečnosti, že herectví je civilní a herci často hrají sami sebe. Nicméně divadlo *Teatr.doc* není pouze platformou pro dokumentární drama. Na jeho scéně se také realizují další divadelní projekty. My jsme měli možnost zhlédnout například divadelní hru *Язычники*. Autorkou textu je Anna Jablonskaja, ukrajinská dramatička, režisérka a spisovatelka. Zemřela v roce 2011 ve svých dvaceti devíti letech při teroristickém útoku na letišti Domodědovo. Divadelní soubor *Teatru.doc* v čele s režisérkou Valerií Surkovou se domnívá, že se jedná o její nejlepší divadelní hru a proto se rozhodli ji na scéně *Teatru.doc* zrealizovat. Tématem dramatu je krize víry v současnou společnost.

Na prknech divadla *Teatr.doc* uvedl svou divadelní hru *Кислород* významný současný ruský dramatik Ivan Vyrypajev. Po zkušenosti spolupráce s divadlem *Teatr.doc* jej charakterizoval takto: „Это пространство, в которое приходит люди, это как строительство нового города на болоте, где катержники и люди которые ничего не теряют и среди них и талантливые и гении и просто самозванцы, приходят в новое пространство. *Teatr.doc* - это пространство вечной мечты... Никогда не разрушающаяся мечта. Это о том, как нужно выйти из оков, из стереотипов, шаблонов, в которых

находится человек, искусство, общество.<sup>21</sup> Podle Ivana Vyrypajeva je divadlo *Teatr.doc* místem, kde se realizují sny a prakticky z ničeho vznikají velmi hodnotná díla.

Moskevské divadlo *Teatr.doc* navštívilo se svým repertoárem také Českou republiku. V rámci festivalu nezávislé ruské kultury *Kulturus* byla dvacátého osmého září minulého roku na scéně Divadla Komédie uvedena dokumentární hra *150 причин не защищать родину и ещё 7*. Tématem festivalu byla okupace a rok 1968. Již dříve, na podzim roku 2012 se také v Praze uskutečnil workshop s Varvarou Fajer zaměřený na současné dokumentární drama a metodu verbatim.

## 2.1 Druhy dokumentárního dramatu

Na scéně divadla *Teatr.doc* jsou realizována dokumentární dramata různého zaměření. Mnozí autoři si pro své projekty vybírají sociální dok<sup>22</sup> a témata her jsou sociální problémy společnosti. K takovým autorům patří například Ljubov Mulmenko. Ve svém dramatu *Алконовеллы* představuje divákům šest různých příběhů, reagujících na problém alkoholismu. V rámci sociálního dokumentárního dramatu se na scéně objevují také problémy imigrantů v Rusku, a to hned ve dvou hrách, kterými jsou *Акын-опера* a *Узбек*. Silným tématem divadelních her jsou vztahy mezi lidmi, vztah mezi matkou a dcerou. Toto téma se odráží v představeních *Боги пали, и нет больше спасения* a *Про мою маму и про меня*. Dokumentární hry pokládají divákům spoustu provokativních otázek jako například proč by vlastně ženy měly rodit děti, k čemu je to potřeba? Na tuto otázku může návštěvníkům divadla *Teatr.doc* odpovědět inscenace *9 месяцев, 40 недель*. V divadelních hrách se promítají problémy školáků, osamocení a nepochopení, se kterým se setkávají ze strany rodičů. Na toto téma reaguje *Истребление* Xénie Dragunské. Ve skutečnosti však rozhovor odráží agresi v současném světě i uvnitř lidí a jejich strach.

Zřetelný je také zájem o žurnalistický dok. Reportáže jsou přepracovávány pro divadlo a uváděny na scénu. Tímto způsobem vznikla například inscenace o tom, jak vzniká talkshow s názvem *Большая жрачка*.

---

<sup>21</sup> Film *Театр, в котором не играют. Театр.doc*.

<sup>22</sup> V Rusku je již dokumentární drama tak známým druhem dramatu, že se ve společnosti ujal jeho zkrácený název dok.

Autoři projektů reagují na současnou situaci ve společnosti politickým dokem. Příkladem divadelní hry, vytvořené v duchu politického divadla je například hra *Час 18, Двое в твоём доме, БЕРЛУСПУТИН*.

Některé inscenace jsou z části či zcela improvizované. Scénář je dán pouze v bodech a na vývoji hry se tak může podílet každý návštěvník divadla. Na tomto principu byl v divadle v roce 2006 uskutečněn interaktivní projekt s názvem *Демократия.doc*, ve kterém nehráli role herci, ale na jednání se podíleli diváci v sále. Jednalo se o společný projekt *Театра им. Йозефа Бойса, Театра.doc* a *Института культурной политики*. Stejným způsobem se v divadle *Teatr.doc* odehrál soud nad feministickou punkovou skupinou s názvem Pussy Riot. Dne 21. února roku 2012 vešlo pět členek této skupiny do Chrámu Krista Spasitele v Moskvě a před ikonostasem začaly křičet text písně, ve které kritizovaly Vladimíra Putina a spojitost představitelů ruské pravoslavné církve s politikou. Po vystoupení byl s členkami skupiny zahájen soudní proces a tři představitelky byly moskevským soudem shledány vinnými ze spáchání výtržnictví v pravoslavném chrámu a odsouzeny ke dvěma letům odnětí svobody. Představení se zúčastnili reální představitelé církve, manželé členek skupiny, jejich skuteční advokáti, ale i lidé široké veřejnosti a všichni tito účastníci se stali tvůrci dokumentárního dramatu. Další z her, která odráží skutečnou událost je hra *Сентябрь.doc*. Autorem tohoto projektu je Michail Ugarov. Představení reaguje na situaci v období mezi prvním a třetím zářím roku 2004. Tehdy veřejností otřásl teroristický útok na školu ve městě Beslan v Severní Osetii na jihu Ruské federace, kdy se školní budovy zmocnili čečenští islamističtí separatisté. Právě díky takovýmto projektům má široká veřejnost možnost podílet se na vzniku dokumentárního dramatu a především se díky nim může vyjádřit k aktuálním společenským problémům a tématům.

Na scéně divadla byl realizován také dokumentární projekt pro dětské diváky s názvem *Нылка и Вылка в детском саду*. Herci se na děti obrací a prosí je o radu, jak se mají nyní zachovat, co mají dělat a dětské návštěvníci se na okamžik stávají vychovateli velmi zlobivých dětí na jevišti. Tímto způsobem jsou zapojeni do děje představení a rozvíjí jej. Text divadelní hry napsala Jelena Gremina a představení režíroval Michail Ugarov a Talgat Batalov.

*Teatr.doc* za svou činnost získal řadu prestižních ocenění, mezi kterými je například cena *Самый креативный театр*, kterou divadlu udělil časopis *Креатив* v roce 2003 či ocenění filmového festivalu *Сталкер* z roku 2005. V rámci mezinárodního divadelního festivalu *Балтийский дом* 2010 získal Michail Ugarov cenu

od vedení festivalu za divadelní hru *Час восемнадцать*. V roce 2010 získal cenu *Живой театр* za představení *Жизнь удалась* v nominaci *Актерский ансамбль года* a stejné ocenění získal za projekt *Час восемнадцать* v nominaci *Проект / эксперимент года*.

Na závěr této kapitoly citujeme jednoho ze zakladatelů divadla *Teatr.doc*, Michaila Ugarova: „...здесь показывают драматические истории, которые не могут идти на других сценах в силу формата или по причине провокативности материала, нарушающего эстетические и этические табу. Авторы пьес сознательно работают с непростою аудиторией: обнищавшими шахтерами, бомжами, потенциальными самоубийцами или свидетелями самоубийства, заключенными, инвалидами войны, наркоманами, производителями скандальных телешоу, маргиналами всех мастей.“<sup>23</sup>

## 2.2 Tvůrčí skupina divadla TEATR.DOC

Do divadla *Teatr.doc* může s návrhem divadelní hry přijít prakticky kdokoliv a pokud scénář odpovídá pravidlům dokumentárního dramatu, je projekt<sup>24</sup> následně realizován. S divadlem tedy spolupracuje velké množství scénáristů, režisérů a herců, přičemž všechny tyto funkce současně může vykonávat jeden člověk. Nejvýznamnějšími osobnostmi divadla jsou bezpochyby jeho zakladatelé Michail Ugarov a Jelena Gremina.

Michail Ugarov byl osm let hercem divadla ve městě Kirov. Po ukončení studií se přestěhoval do Moskvy a začal pracovat jako režisér. V 80. letech uvedl svou první hru *Голуби*. Ugarov odsuzuje divadlo za jeho faleš a rutinu, kterou se stalo a zastává názor, že začalo být až příliš komerční záležitostí: „Мы получили совершенно буржуазный театр, вся направленность которого – развлекать, веселить, дружить с властями. Это театр, у которого отсутствует цель.“<sup>25</sup>

V 90. letech následně začíná v divadelní tvorbě obracet svou pozornost především na témata, která jsou pro společnost tabu. Důležitá je podle Michaila Ugarova tzv. „nulová pozice“, kdy divákovi není podstrčena žádná správná ideologie, ale vyžaduje se od něj vlastní názor, vytvoření svého pohledu na problém. Na toto téma M. Ugarov poznamenává: „У нас выработано понятие «позиция ноль», когда надо

---

<sup>23</sup> ДЕСЯТЕРИК, Д: *Вербатим* dostupné z [http://altermond.ru/verbatim\\_theatre.html](http://altermond.ru/verbatim_theatre.html)

<sup>24</sup> Záměrně uvádíme ve spojení s dokumentárním dramatem označení projekt, protože s napsáním a realizací dokumentárního dramatu je spojena řada úkolů, než se autorům podaří z myšlenky zrealizovat inscenaci.

<sup>25</sup> Театр. № 8/2012 стр. 14.



стараться не манипулировать зрителем, потому что он сам должен понять, про что спектакль, почему его показывают, и оценить. В обычном театре в задачу режиссера входит ещё и разъяснение морали. Это XIX век, с этим надо прощаться.<sup>26</sup> Michail Ugarov rozvíjí toto téma dále, když uvádí svou myšlenku, že ideální divadlo je takové, ve kterém přichází na představení člověk a z divadla odchází člověk jiný. Divadlo by mělo diváka donutit k tomu, aby se zamyslel nad problémy nejen ve společnosti.

Michail Ugarov bývá označován za hlavního představitele nového dramatu. V časopise *Живой журнал* se divadelní kritik Leonid Sokolov ve své recenzi na inscenaci M. Ugarova vyjadřuje takto: „Есть Михаил Угаров, есть новая драма, партия гнева, которая отличается от всех прочих только тем, что там по траве, как и по песку, ходят исключительно босиком. А ещё там упрямо тащат на веревочках свои игрушечные творческие автомобильчики куда-то за горизонт. И при этом – не удивляйтесь! – удивительным образом разгоняют сгущающийся мрак впереди... Потому что новодрамовцы не люди сюжета, а драмюзеры и драмхакеры новых способов соединения. И проникновения в суть.“<sup>27</sup>

Velký úspěch M. Ugarovi přinesl jeho autorský a režisérský debut *Облом off*, který divákům představil v roce 2002, tedy ve stejné době, kdy začínal fungovat *Teatr.doc*. Jeho první hrou, uvedenou na prknech divadla *Teatr.doc* byla hra *Война молдаван за картонную коробку*. Během deseti let fungování divadla uvedl na jeho scéně například hry Jeleny Greminy *Сентябрь.doc*, *Час восемнадцать* a *Двое в твоём доме*. Dále hry *Синий слесарь*, *Жизнь удалась*, *Аляска*.

Kromě vykonávání funkce uměleckého ředitele divadla *Teatr.doc* je Michail Ugarov také uměleckým ředitelem organizace *Центр драматургии и режиссуры*, které vzniklo v 90. letech jako platforma pro mladé dramatiky otevřená veškerým kreativním projektům. M. Ugarov je také jedním z organizátorů Festivalu mladé dramatiky *Любимовка* a je ředitelem *Партнерской лаборатории драматургии и режиссуры* ve městě Jasná Poljana. V roce 2000 zastupoval funkci jednoho z vedoucích pracovníků festivalu *Новая драма*.

Za své hry získal řadu prestižních ocenění. Pro příklad uveďme cenu za nejlepší představení moskevské divadelní sezóny v letech 2002 – 2003 za divadelní hru

---

<sup>26</sup> Театр. № 8/2012 стр. 17.

<sup>27</sup> Театр. № 8/2012 стр. 12.

*Облом off* či cenu diváckých sympatií na Festivalu *Золотая маска* v roce 2008 za stejnou hru.

Další významnou osobností, která se podílela na založení divadla *Teatr.doc*, je manželka Michaila Ugarova Jelena Gremina. V divadle vykonává funkci ředitelky, scénáristky a dramatičky divadla. Dále je členkou umělecké rady festivalu mladé dramatiky *Любимовка*, podílela se na vzniku festivalu *Новая драма*, je členem *Свазу писователů RF* a *Свазу divadelních činitелů RF*.

Jelena Gremina se dříve zabývala spíše literární tvorbou. Záhy však přešla k divadlu a stala se významnou dramatičkou. Byla stejně jako Michail Ugarov u počátků divadelního hnutí *Новая драма*. O novém proudu v divadle sama říká: „*Мы в «новой драме» просто пытаемся честно, по мере сил и возможностей писать о сегодняшнем дне. У Оли Мухиной в пьесе «Ю» есть такой диалог: «Сильно собака покусала постового? - Как смогла». Вот и мы - как можем.*“<sup>28</sup>

Její tvorba je charakteristická především využíváním nestandardních stylových a kompozičních řešení. Díla Jeleny Greminy jsou originální v dramatickém myšlení a scéničnosti. Při psaní využívá svérázný jazyk a ve svých hrách vytváří zvláštní umělecký svět.

Z divadelních her, které byly uvedeny na scéně divadla *Teatr.doc* je autorkou her *Двое в твоём доме*, *Нылка и Вылка в детском саду*, *Час восемнадцать*, spolu s dalšími dramatiky divadla se podílela na vzniku divadelní hry *Песни нашей тюрьмы*.

Kromě zakladatelů divadla *Teatr.doc* působí na jeho scéně řada dalších významných dramatiků. Je to například Jelena Isajeva. Z jejích her byly na scéně divadla uvedeny hry *Я боюсь любви*, *ДОК.ТОР*, *Про мою маму и про меня* a *Первый мужчина*. K dalším významným dramatikům, působícím v divadle *Teatr.doc*, se bezpochyby řadí Maxim Kuročkin, Jekatěrina Narši, Pavel Prjažko, Alexandr Rodionov, Vasilij Sigarev aj.

V následujících kapitolách se budeme zabývat analýzou vybraných dramát. K analýze jsme si vybrali divadelní hru představující žánr monodramatu s názvem *Похищение*. Dále budeme analyzovat drama, ve kterém jsou hlavními aktéry skuteční imigranti z Tádžikistánu, a tato hra reaguje na jeden z velmi vážných aktuálních problémů v Rusku. Posledním analyzovaným dokumentárním dramatem je hra, jejíž hlavním tématem je láska a strach z ní.

---

<sup>28</sup> *Новая драма in CEАHC* dostupné z <http://seance.ru/category/n/29-30/perekryostok-novaya-drama/novaya-drama/>.

Výše uvedená fakta a teoretické poznatky budou východiskem v následných analýzách vybraných divadelních her, na kterých se pokusíme ověřit specifické znaky dokumentárního dramatu a způsoby jeho vzniku.

### 3 ÚNOS NA SCÉNĚ DIVADLA TEATR.DOC

V roce 2011 se dvaceti devítiletý herec Konstantin Koževnikov, původem z Permského kraje, rozhodl, že se zúčastní každoročního konkurzu divadla *Teatr.doc* v Moskvě. Porotě představil svůj úmysl vytvořit představení v duchu dokumentárního dramatu na téma únos dítěte. Jeho autorský projekt porota posoudila jako jeden z nejlepších a o rok později vznikla divadelní hra s názvem *Похищение*.

Konstantin Koževnikov se narodil 14. března 1982. Vystudoval Permský státní institut umění, obor herectví a divadelní režie a po ukončení studií pracoval v Permských divadlech *У моста*<sup>29</sup> a *Новая драма*. V současnosti účinkuje v divadle *Teatr.doc* a pracuje jako herec v divadle *Молодёжный театр на Абрамцевской*. Zároveň pracuje spolu s dalšími dramatiky na projektu *Театр плюс общество*, v rámci kterého navštěvují školy a jiná zařízení pro děti a organizují pro ně hodiny dramatické výchovy. Týden dokonce strávil s dětmi a neplnoletými mladými lidmi ve výchovném ústavu, kde jsou zavřeni většinou za krádeže a alkoholismus, ale v některých složitějších případech také za vážnější zločiny. Najdou se mezi nimi i jedinci, kteří byli do ústavu umístěni kvůli pokusu o vraždu. Autoři projektu dále navštívili ústavy pro hluchoněmé či invalidní jedince. S těmito skupinami dětí a mladých lidí pak absolvovali několik divadelních lekcí a různých tréninků a následně společně s dětmi přistoupili k sepisování textů, na základě kterých by měla v budoucnu vzniknout inscenace. Tento projekt podporuje Ministerstvo kultury Ruské Federace a zapojilo se do něj sedm ruských divadel. Kromě divadla *Teatr.doc* se projektu účastní například *LIQUID THEATRE*, divadlo *ДиалогДанс* z Kostromy, *Центр современной драматургии* z Jekatěrinburgu a další.<sup>30</sup>

Na scéně divadla *Teatr.doc* Konstantin Koževnikov účinkoval také v jiných inscenacích. Zahrál si v již zmiňovaném představení pro děti s názvem *Нылка и Вылка в детском саду* a také v interaktivní hře *Гоголь: домашнее задание*, která měla premiéru 27. října 2013. Tato divadelní hra vznikla v rámci projektu *Шедевры классики для школьников*, na který získal před rokem *Teatr.doc* grant. Dramatici divadla

---

<sup>29</sup> Zakladatelem tohoto divadla je významný ruský režisér a představitel tzv. mystického divadla, Sergej Pavlovič Fedotov. Sergej Fedotov se se svým Divadlem *У мосту* již pravidelně zúčastňuje festivalu *Divadlo evropských regionů*, který pořádá *Klicperovo divadlo* v Hradci Králové. Několikrát také vystupovali v Praze a v dalších městech České republiky. Od roku 1998 Fedotov pravidelně hostuje jako režisér také v divadlech v Česku, přednášel na DAMU i na Divadelní fakultě JAMU a po několik let vedl herecké semináře v rámci festivalu *Jiráskův Hronov*. V roce 2004 získala jeho inscenace Bulgakovova *Psiho srdce* v ostravské Aréně *Cenu Alfréda Radoka* jako nejlepší inscenace roku.

<sup>30</sup> ГОРЮК, О.: *Студия театра «Манекен» приняла активное участие в уникальном для России проекте* dostupné z <http://mediazavod.ru/articles/130011>

navštěvovali různé školy a organizovali divadelní lekce pro školáky, na kterých si četli úryvky z děl klasických ruských autorů.<sup>31</sup> Nejnovějším projektem, v němž K. Koževnikov ztvárnil hlavní roli je sentimentální dokumentární drama s názvem *Обними меня*.

Konstantin Koževnikov je autorem hry *Похищение* a zároveň jejím jediným hercem. Na projektu se dále podíleli Jekatěrina Bondarenko, spoluautorka textu a režisér hry Alexej Bogačuk-Petuchov. Tato hra měla premiéru v divadle *Teatr.doc* v říjnu roku 2012 a v současnosti je představení zařazeno do stálého repertoáru divadla. V minulém roce s ní její tvůrci navštívili také klub *ON AIR* v Saratově.

V analýze této divadelní hry budeme vycházet z textu dramatu, který byl sepsán po několika inscenacích této divadelní hry jejím autorem Konstantinem Koževnikovem. Dále se při analýze opíráme o vlastní poznámky, zapsané po zhlédnutí představení v moskevském divadle *Teatr.doc*, které jsme měli možnost v říjnu roku 2012 navštívit. Budeme vycházet také z materiálů získaných v rámci naší korespondence s autorem dramatu a z recenzí, zveřejněných v divadelních časopisech.

### 3.1 Děj, postavy a témata hry

Jak už jsme uvedli výše, divadelní hra *Похищение* je monodramatem a jediná postava je tedy pouze jeden herec, kterým je Konstantin Koževnikov. Během líčení událostí se však setkáváme s řadou dalších postav. Prostřednictvím popisu jejich minulých a současných osudů naráží autor na řadu témat. Tato témata jsou spojená s životy postav, kterým je monolog určen, ale zároveň by si každý čtenář či divák v monologu hrdiny našel téma, jenž se jeho života bezprostředně týká. Žánr divadelní hry autor na základě tématu označil za stand-up<sup>32</sup> detektivku.

---

<sup>31</sup> КОЖЕВНИКОВ, К.: Я рассказываю лучше чем играю dostupné z <http://fn-volga.ru/newspaperArticle/view/id/1491>

<sup>32</sup> Žánr stand-up comedy vznikl v Anglii a Americe. Jeho počátky sahají až do 18. – 19. století, kdy vznikají tzv. varieté. Jedná se o specifický druh divadelního představení, který je založen na vztahu mezi publikem a samostatně stojícím protagonistou, který se svým vyprávěním snaží pobavit a rozesmát publikum. Ve stand-up comedy nepoužívá komik kostým, rekvizity, scénografii ani jiné dramatické prostředky. Vše je založeno na mluveném projevu a schopnostech komika vést komický dialog s publikem.

### 3.1.1 Postavy

Hlavní a na jevišti jedinou jednající postavou je Konstantin Koževnikov. Je nejen autorem dramatu, ale i jeho hlavním hrdinou. Autor, herec a hrdina zde splývají v jednu osobu. Tato hra byla napsána na základě skutečného příběhu, který se ve městě Vereščagino odehrál 13. dubna roku 2006. V tento den zorganizovali tři muži únos čtyřleté Daši, dcerky známého místního podnikatele Vladimira Starikova. Jednou z postav události je Sergej Lapechin, starostův syn a hlavní iniciátor zločinu. K. Koževnikov jej popisuje takto: „Там у нас был такой пацан, Сергей Лапехин. Он такой здоровый, как бык. Ему в жизни не повезло: у него отец – мер, а мать – глава сбербанка. И парень как бы мучается, травку курит, бухает там, без прав ездит, обижают слабых, как бы нарывается на сильного. (...) Ну, формируется нормальный бандит. Отец-мер помочь как-то... Дает ему заведение, дарит. (...) Финансовые проблемы начинаются, и круть – ему приходит такая потрясающая идея: а не похитить ли мне ребёнка у местного коммерсанта с целью выкупа?“<sup>33</sup> Autor s ironií konstatuje, že Sergej Lapechin měl v životě smůlu, jelikož jeho otec vykonává funkci starosty a matka pracuje jako vedoucí spořitelny. Ve skutečnosti však jde o syna vlivných rodičů, který se v životě nudí, a neexistují pro něj žádné hranice.

Sergej Lapechin se tedy rozhodne unést čtyřletou dceru místního podnikatele a majitele klubu *Шанс*, Vladimira Starikova. Na pomoc se spácháním zločinu si Serjožka Lapechin přizve Permského diskžokeje Juru Titova a Valerije Vereščagina, jak autor úsměvně poznamenává: „Валера Верещагин из Верещагино.“<sup>34</sup> Dále v ději však poznáváme i další reálné postavy. Kromě pachatelů zločinu nás Konstantin Koževnikov seznamuje například se svou matkou: „мама такая...беспокойная женщина, справедливая“<sup>35</sup>, otcem a bratry, poznáváme sousedské a rodinné vztahy obyvatel Vereščagina, divák se seznamuje i s jeho kamarády z Permu a bývalými kolegy z dob, kdy ještě pracoval v místních divadlech. Setkává se například se svou bývalou spolužačkou Kát'ou, do které byl zamilovaný, ale ona jeho lásku neopětovala. Následně ona milovala jej, on už k ní stejné city nechoval. Nyní se po letech setkávají jako přátelé a vzpomínají na dobu, kdy spolu v Permu studovali.

Při charakteristice všech postav, které hrají v jeho životě určitou roli, se soustředí jak na jejich vnější popis, tak na jejich vnitřní vlastnosti a především diváky seznamuje

---

<sup>33</sup> КОЖЕВНИКОВ, К.: *Похищение*. Стр. 1.

<sup>34</sup> Тамтѣж, Стр. 1.

<sup>35</sup> Тамтѣж, Стр. 4.

s jejich životními osudy. Postavy jsou charakterizovány prostřednictvím konkrétních událostí, které s nimi Konstantin prožil, a uvádí také vlastní popis postav tak, jak je vnímá on. Při charakteristice postav nezapomíná monolog prokládat vtipnými poznámkami: „У меня есть брат, вернее, 2 брата. Они близнецы между собой. Веня и Петя их зовут. Без света их кроме меня и мамы никто не различал. Их просто так и звали: «Веник и Петя, иди сюда».“<sup>36</sup>

Své okolí popisuje s lehkostí a vtipem, a to i v případě, kdy jejich životní situace není právě příznivá. Pro příklad uvádíme monolog, v němž popisuje svého otce, který je nemocný a leží v onkologickém centru: „Но у отца там нормально, у него просто какая-то фигня выскочила доброкачественная. Мы полгода не могли его положить в эту больницу, потому что чтобы анализа там сдать, нужно 3 дня не пить. Он два-то дня держится, а на третий день выпьет и всё.(...) А отец, ему 72 года, у нас второй брак, он в пятьдесят лет понял, что жизнь не удалась, и начал пить. Они как бы с мамой живут... Живут вместе, но у него отдельная комната. В комнате такой диван рыжий, старый. Я ещё помню, в детстве в него прятался, внутри дивана. Там ковёр какой-то зелёный, дедушка у меня машинист был, ему дарили премию. Там срач какой-то, настойки стоят, стол, где документики все эти, шкафы, радиола, пёстрый какой-то ковёр – и всё запах. Вот когда приходишь к бабушкам, так пахнуть начинает, а тут как бы немножко потом и алкоголем пахнет. Вот в этой комнате он живёт. Ну, так он сидит, как Обломов, на диванчике у себя лежит, попивает, книжку читает, выходит в туалет, покушать, с мамой поругаться.“<sup>37</sup>

Všechny životní nástrahy bere s nadhledem a dokonce o nich i vtipkuje.

Všechny postavy, které se ve hře objevují, jsou reálné a autor je nazývá jejich skutečnými jmény. Konstantin Koževnikov ve hře ztvárňuje sám sebe, ale při popisování ostatních osob pronáší stejně věrně monolog i za tyto postavy divadelní hry, respektive za Starikova, který mu nakonec odhalí, jak se celý případ únosu udál.

### 3.1.2 Kompozice a děj dramatu

Drama není členěno na jednotlivá jednání a výstupy. Jde o plynulý sled zážitků a emocí hlavního hrdiny. Dějištěm hry je město Vereščagino v Permském kraji, rodné město Konstantina Koževnikova, ve kterém se únos odehrál. V průběhu dramatu jsou však vylíčeny také zážitky z Moskvy a Permu. Děj je založen na skutečné události a

<sup>36</sup> КОЖЕВНИКОВ, К.: *Похищение*. Стр. 4.

<sup>37</sup> Тамtéž, Стр. 12.

všechny postavy mají svůj reálný předobraz. Vzhledem k názvu dramatu by hlavní dějovou linií měl tvořit únos dítěte, nicméně než se autor dostává k rozuzlení zločinu, expozici samotného konfliktu tvoří spíše vyprávění o tom, co všechno předcházelo jeho setkání se zúčastněnými postavami a rozuzlení toho, jak se celý zločin udál. V divadelní hře je tedy několik dějových linií, které se v průběhu monologu hlavní postavy prolínají.

Konstantin Koževnikov nejprve popisuje nápad na vytvoření tohoto představení a na něj navazuje popisem cesty do svého rodného města včetně všech pocitů, které v tu chvíli cítil: „Делаю заявку в «Театр.doc». Там всё нормально, показываю. Студсовет говорит: «Давай, Константин, езжай». И конец июня, я сажусь в поезд и еду в Пермь на свою родину. У меня как раз неделька есть, надо успеть всё сделать. Всё, еду в Пермь, и, как бы, не спится. Начинаешь думать, как всё это будет. Я приеду в Пермь, с Юрой поздороваюсь и скажу ему, что молодец, Юра, что согласился. Юра говорит, что «спасибо, наконец-то нашёлся человек, который выслушает». Я куплю буфлан, мы у него на кухоньке сядем. Он мне будет говорить. Я камеру поставлю, чтобы это всё заснять. Он будет плакать, там откроется какая-то тайна. И он там будет благодарить меня. Всё, так. С Валеркой такая же ситуация будет, с Верещагиным. Я представляю: я потом приезжаю в Москву, показываю материал, все в восторге, номинация на «Золотую маску», Большой театр, Анатолий Смилянский подходит ко мне, вручает «Золотую маску», Александрова вручает цветы, я говорю речь. Всё. «Не хочу быть столбовой дворянкой, хочу быть морской царицей!» В общем, не могу спать, еду сутки, думаю об этом.<sup>38</sup>

Košťa Koževnikov se vydává do Permu a následně do Vereščagina, kde se několikrát marně pokouší sejít se svým známým diskžokejem Titovem. Při první návštěvě domova se mu však nedaří potkat se s žádným z účastníků zločinů a bez nových zjištění týkajících se zločinu odjíždí zpět do Moskvy. V srpnu po operaci očí se vydává do Permu znovu. V rámci této cesty navštíví prokuraturu a řadu dalších úřadů, aby v archivech vyhledal detaily zločinu, ale ani na úřadech se mu nedaří nic zjistit. Druhý den přichází znovu. Z prokuratury jej posílají do vyšetřovací rady a odtud zase k soudu, ale stále bez jakýchkoliv výsledků. Nikdo mu nechce pomoci a všichni se jeho nápadu vytvořit na toto téma divadelní hru vysmívají. Bez povolení od zúčastněných mu navíc nechtějí dát žádné informace a začíná být bezmocný. Vrací se nešťastný domů, načež jej jeho matka vede k ženě Starikova a i zde se opět setkává s nepochopením a s velmi

---

<sup>38</sup> КОЖЕВНИКОВ, К.: *Похищение*. Стр. 1.



absurdním jednáním ze strany ženy: „И мы обращаемся к такой женщине, лет по 40, симпатичная, светленькая, ну, уже там раздаётся всё. Спрашиваем: «Натальи Стариковой нет у вас?» - «Нет, такой нет у нас». – «Как нет? Старкова, может?» - «Нет, Старковой нет. Я управляющая. Что, я не знаю сотрудников своих, что ли?» - «Ну, у которой ребёнка похищали». - «А, это я. Я просто сразу не поняла».<sup>39</sup>

Seznamuje nás se svým životem, rodným městem, rodinou, bývalými láskami a přáteli a otevírá spoustu otázek lidského života. Dozvídáme se o jeho krátkozrakosti, kterou trpí už od páté třídy, o problémech se srdcem, ale mluví i o běžných jevech lidského života. V cestě za vyjasněním pravdy mu stojí řada překážek. Ve většině případů jej ale brzdí lidé, kteří o zločinu nechtějí mluvit a zbytečně znovu otevírat toto téma. Dějovou linii tedy tvoří cesta za odhalením skutečnosti.

K samotnému zločinu se ve vyprávění dostává velmi pomalu. Monolog je spíše věnován vlastnímu životu než únosu. Vypráví celou historii od nápadu poslat přihlášku do divadla *Teatr.doc*, přes vymyšlení tématu, o tom, jak si domlouval schůzky se svými známými, kteří se na únosu podíleli, až k samotnému vysvětlení zločinu. Celý týden, který strávil ve městě Vereščagino, den po dni popisuje. Co se odehrálo, jaké lidi navštívil, aby mu prostřednictvím svého svědectví pomohli toto drama napsat a jaké situace při pátrání zažil. Prostřednictvím těchto zážitků popisuje Perm, jeho obyvatele, památku, divadla: „А рядом такая галерея стоит. Ну, как галерея? До революции был кафедральный собор, и сейчас там Пермская художественная галерея. Там иконостас Рериха, который всегда закрыт, пермская деревянная скульптура, там всякие Иисусы в разных позах. И там раньше был краеведческий музей, но сейчас его патриархия уже прибрала, потому что у нас город религиозный, потому что Николай Угодник всех бережет. Вообще у нас государство становится верующим. Президент, слава Богу, верит в Бога. Там, глядишь, и галерея скоро будет патриархальной».<sup>40</sup> Dále popisuje vztahy se svými známými a přáteli a především ruskou mentalitu. Seznamuje nás se složitou byrokracií, která je pro Rusko typická, a s lidmi, kteří nechtějí nést za své jednání zodpovědnost a mají strach udělat jakékoliv rozhodnutí sami.

Po všech překážkách a neúspěších, kterým musel v Permu a Vereščaginu čelit, se mu konečně podařilo získat adresu Starikova. V závěru hry přechází k líčení události na základě výpovědi jednoho ze zúčastněných. Jedinou postavou, která je ochotna mu

---

<sup>39</sup> КОЖЕВНИКОВ, К.: *Похищение*. Стр. 14.

<sup>40</sup> КОЖЕВНИКОВ, К.: *Похищение*. Стр. 7.

помощи, je nakonec sám podnikatel Starikov. „Здравствуйте». Я говорю: «Здравствуйте. Я вот, - говорю, - я режиссёр из Москвы». Показываю удостоверения театра «А-Я». «Не можете ли вы мне помочь?» Он говорит: «В чём вопрос-то?» - «Ну, вот, помните, у вас ребёнка похищали? Вот мы хотим спектакль делать». И тут Стариков: «Ну, так проходите, проходите».<sup>41</sup> Konstantin se ocitá přímo v jeho bytě, kde se vše odehrálo a osobně se seznamuje jak s Dášou, tak s jejím otcem a v závěru představení se konečně diváci dozvídají, jak se celý zločin skutečně odehrál.

### 3.1.3 Тémата

Během vyprávění o pátrání po informacích týkajících se zločinu, naráží Konstantin na řadu témat, z nichž některá jsou individuálně spojená s jeho osobou, jiná jsou vesměs všeobecná a každý divák si ve hře najde to své.

Nejsilnějším tématem dramatu je téma dětství. Velmi často na něj hrdina ve svém monologu vzpomíná. Vzhledem k tomu, že navštívil město, ve kterém se narodil a kde jako dítě žil, je pochopitelné, že právě dětství ve hře představuje hlavní téma. Vypráví zážitky, které jako dítě prožil, kam chodil do školy, kde si s bratry hrál, vykresluje vzpomínky na své rodiče. Dozvídáme se i řadu soukromých rodinných záležitostí a detaily vztahů mezi členy rodiny.

Jak už bylo zmíněno, v monologu Konstantina Koževikova najdeme i popis mentality ruského národa. Okrajově je představena také ruská kultura a realie. Když prochází městem Perm, představuje divákům jeho historické památky a kulturní zvláštnosti města. Prochází kolem divadel, ve kterých pracoval, umělecké galerie, která byla dříve katedrálou. V současnosti je však pro město příhodnější, aby se z její značné části stala zoologická zahrada, jak úsměvně konstatuje. Dále líčí příběh, který si město spojilo s funkcí sochy Nikolaje Ugodnika: „Мы идём дальше и проходим через Комсомольский проспект. Это где года 3 назад автобус, у него отказали тормоза, он через весь Компрос пролетел и в стацию Николая Угодника – бдж! И там в статьях писали, что «святой Николай остановил взбесившийся автобус». А Катя на самолёте прилетела в Пермь. Я на поезде в мечтах, а она на самолёте. Так вот над этим Компросом все самолёты как раз летят в аэропорт. И там есть как бы шутка: если самолёт начнёт падать на город (а они частенько падают, ну, не частенько, а периодически), то он обязательно влипнется в Николая Угодника. Николай Угодник

---

<sup>41</sup> КОЖЕВНИКОВ, К.: *Похищение*. Стр. 16.

притянет к себе взбесившийся...<sup>42</sup> Často srovnává Moskvu s Permem a hledá odlišnosti mezi těmito ruskými městy a mezi lidmi, kteří v nich žijí.

Naráží ale i na běžné otázky lidského života. Vypráví o svých láskách a o tom, jak se lidé mění a stárnou: „А Светка Герелова – это такая девочка, ну, когда в школе учился, то в одной компании были, она такая боевая девчонка, типа «Ты мужик или кто?» И она мне нравилась в то время. И мы ей звоним на работу. Она говорит: «Костя? Пусть приходит». Хорошо, ладно. Может, какую информацию получу. Идём мы к ней на работу, она выходит и как бы... А той Светы уже нет: она раздалась, и кожа такая прозрачная, глазки поблѣкли. Нет, она такая же и осталась, боевая, но это уже...нет. В Одноклассниках, знаете, там добавляются одноклассники, им всем уже по 30 тоже, но как-то они уже... Лучше бы не добавлялись.»<sup>43</sup>

Vzpomíná i na to, co chtěl v životě dokázat, jaké si kladl cíle a jak nyní žije. Co se mu vlastně v životě podařilo. Je mu třicet let a hraje roli kaktusu v divadle pro děti. Vždyť vystudoval divadelní školu obor herectví a divadelní režie. To všechno proto, aby hrál v divadle pro děti kaktus? Je na čase změnit svůj život.<sup>44</sup> Otázkami o smyslu života a úvahami, rekapitulujícími naše životy se v určité fázi života zabývá každý z nás a Konstantin Koževnikov tímto způsobem oslovuje všechny návštěvníky divadla.

Divadelní hra dostala název podle zločinu, který tvoří její hlavní dokumentární materiál. Jádrem dramatu je však zpověď samotného autora. Je to hra nejen o ruském člověku, mentalitě ruského národa, ale také o lidech a vztazích mezi nimi obecně. V podstatě se jedná o divadelní hru, která může být o životě každého z nás. Během monologu o jednom nepodařeném zločinu a o jeho vyšetřování, vyvstávají před hlavní postavou i divákem různé otázky. Prostřednictvím těchto otázek se hrdina snaží pochopit lidi, kteří jej obklopují a zároveň se snaží vyznat i ve svém životě a v sobě samém.

### 3.2 Inscenace

Divadelní hra *Похищение* se od ostatních her liší v tom, že autor nejprve posbíral dokumentární materiál, poté zrealizoval inscenaci hry a až následně byl na základě záznamů představení vytvořen její text. Nicméně ani tento text není neměnnou předlohou

---

<sup>42</sup> КОЖЕВНИКОВ, К.: *Похищение*. str. 7

<sup>43</sup> КОЖЕВНИКОВ, К.: *Похищение*. Стр. 15.

<sup>44</sup> КОЖЕВНИКОВ, К.: *Похищение*. Стр. 1.

inscenace, ale pouze určitým přepsáním audio záznamu do písemné podoby. V textu nenajdeme žádné scénické poznámky, je zaznamenána pouze přímá řeč herce. Text hry se tedy od výsledné podoby každého představení v mnohém liší. V každém představení hrdina oslovuje jiné diváky, obrací se k nim v jiném momentě představení. Text je pro něj tedy určitou oporou, ale pevně se jej nedrží. Každé představení je proto částečně improvizované a vždy v něčem odlišné.

Na začátku představení přichází na jeviště režisér hry Alexej Bogačev-Petuchov a autor dramatu Konstantin Koževnikov. Následuje úvodní slovo, kdy společně vítají diváky a děkují jim, že přišli. Alexej Bogačev-Petuchov seznamuje diváky s hlavním představitelem hry Konstantinem Koževnikovem a následně odchází. Autor hry a herec v jedné osobě na něj plynule navazuje: „Меня зовут Кожевников Константин, я артист. Сейчас в Москве работаю, а сам я родом из Пермского края, город Верещагино, есть такой. Учился тоже там на актёра. Ну, как на актёра? Театральное отделение, тоже учился в Перми. И сейчас я в Москве работаю в Детском музыкально-драматическом театре «А-Я». Это такой маленький театр, но у него есть свой гимн, и у меня там роль, «Кактус» там играю, «Вторая акула», в общем, весь репертуар, который перечислял известный артист, ролики в ВКонтакте – это всё моя стихия.“<sup>45</sup>

Jeho výpověď je velmi přirozená. Důraz je kladen na pocity, které prožívá, takže divák se snadno vžije do vyprávěného textu. Výpověď a pocity jsou v inscenaci podtrženy osobitou mimikou a gesty, na základě kterých si dokážeme představit přesný obraz zážitků a činů, jenž popisuje. Nehledě na to, že v jádru dramatu stojí zločin, je jeho monolog plný humorných poznámek a vůbec celé drama srší vtípem. Konstantin Koževnikov vše podává s nadhledem a určitou naivitou. Jeho monolog je pro diváka velmi upřímný a poutavý.

Jak už jsme zmiňovali, divadlo *Teatr.doc* je komorním divadlem. Konstantin Koževnikov je s diváky v očním kontaktu a návštěvníkům divadla se dostává pocitu, že i oni sami jsou součástí představení. Ačkoliv je *Похищение* monodrama, kromě hercova monologu probíhá na jevišti také dialog s divákem. Konstantin Koževnikov se k divákům obrací a vtahuje je do děje hry. Dokonce v průběhu představení poprosí jednoho z návštěvníků divadla, aby mu ukázal svůj občanský průkaz, na kterém demonstruje skutečnost, že sedmdesát procent všech ruských průkazů se vydává v Permu.

---

<sup>45</sup> КОЖЕВНИКОВ, К.: *Похищение*. Стр. 1.

Scéna je velmi jednoduchá. Tvoří ji jen židle, stůl, tabule, kamera, kterou představení natáčí, a počítač. Tabuli využívá k rozkreslení průběhu únosu a návazností mezi jeho jednotlivými aktéry. Většinu představení tvoří vyprávění o cestě za získáním svědectví postav, vypravěčovy pocity, zážitky, které v průběhu cesty prožil a popis zločinu samotného tvoří jen malou část divadelní hry. Na jevišti je zločin popsán až na úplném konci představení prostřednictvím monologu otce Dáši. Tento monolog má Konstantin sepsaný na papíře a v závěru inscenace jej čte. Celé představení trvá něco málo přes hodinu.

Na závěr této kapitoly uvádíme hodnocení divadelní inscenace časopisem *Teatr*: „...вместо детектива получилась театральная автобиография. Почти «Человек.doc». Отступления и подробности из жизни исполнителя перестали под конец казаться случайными. Незавидные рольки в детском театре, домашняя суета, наконец, страх неудачи – зачем ввязался? – все эти личные детали не разбавляют рассказа, в них, напротив, самая соль. Почему я снова здесь, в городе детства? Стоит ли мне заканчивать работу? Что стало бы со школьной любовью, сложились все иначе? Будь я на месте старых товарищей, пошел бы на преступление?»<sup>46</sup> Inscenace obsahuje řadu takových otázek, ale zároveň jich i spousta dalších před diváky vyvstává. Nikdo netuší, co ho v životě čeká a život každého z nás je plný podobných úvah.

### 3.3 Jazyk dramatu

Jazyk dramatu je jednoduchý bez zbytečných stylizací. Autor používá hovorovou, běžně mluvenou ruštinu. Co se týče lexika divadelní hry, významným jazykovým prvkem v tomto dramatu je časté používání tzv. ruského „matu“. Na jeho použití autoři diváky upozorňují již v úvodu představení. Samotný název tohoto jazykového vyjadřování prozrazuje, že se jedná o vulgární nadávky, tzv. *матерный язык*. Vulgární výrazy se ve hře objevují ve chvíli, kdy Konstantin Koževnikov začíná interpretovat svědectví Starikova. Například: „Он говорит: «Что, в одно рыло, блядь?» Я говорю: «В одно рыло на хуй!» Он говорит: «Ебать тебя в рот!» Что-то сказал своему: «Воткни – говорит – ему на хуй, чтоб не охуел». Хуйню воткнули, блядь, я говорю: «А хули? Что пьешь, что не пьешь? Блядь, я опьянеть, блядь, не могу на хуй». А он

---

<sup>46</sup> ХИТРОВ, А.: Антиаватар dostupné z <http://oteatre.info/antiavatar/>.

и говорит: «А ты ни хуя и не опьянеешь, блядь. Тебя потом сыпонёт, когда дочь возьмёшь, блядь. Увидишь, блядь (...) Я говорю: «Сука, пиля, где моя дочь, блядь?» Он обоссался, обосрался весь. Я ему: «Хуля, удар в башку». То ли ствол, то ли чё, понять-то не мог он. Он обосрался и обоссался. Я: «Иди на хуй, засранец ёбаный, отсюда, блядь!» Он: «Не знаю, не знаю». Но он, блядь, потом в натуре, как не причастен был.»<sup>47</sup> Ruské publikum je mnohem konzervativnější než české, takže většina obecnstva (často i toho zkušenějšího) namítá, že takové lexikum na scénu divadla nepatří. Díky jeho použití se však výpověď stává mnohem autentičtější, než by tomu bylo v případě, kdyby tvůrce dramatu jazyk cenzuroval. Domníváme se, že v dramatu má tento jazyk funkci charakteristiky postav a prostředí. Divák či čtenář ihned rozpozná, které postavě monolog patří.

Také pocity, které jsou tímto expresivním lexikem interpretovány, se pak stávají mnohem naléhavějšími, než kdyby byly vyřčeny spisovným jazykem. Je v nich mnohem silněji zřetelná určitá zoufalost hrdiny v tomto okamžiku: „У меня пиздец, блин. Блядь, я вообще себя не контролировал на хуй. У меня в «Шансе» был подвал, блядь. Я ночью в подвал спустился, вот там сел на ступеньку, за голову взялся и орал, блядь. У меня слёзы шли. Я не знал, на хуй, что делать. Всё, блядь! У меня был пиздец!»<sup>48</sup> Ačkoliv může řada diváků a čtenářů namítat, že vulgární lexikum v divadle není na místě, dle našeho názoru v tomto dramatu zcela plní svou funkci. Jednak autenticky charakterizuje postavy a prostředí dramatu a navíc předává publiku silnější emoce, které bezpochyby k danému zločinu patří. Jinak by tomu bylo v případě autorské řeči.

Konstantin Koževnikov ve svém monologu používá řadu citoslovcí a hovorových obrátů, čímž zážitky oživuje: „Я как бы московский гость, приехал, разрулил проблему. Ну, а свои проблемы...это же не Титовы какие-нибудь! Ой-ёй! Титов ещё! Ё-моё! Что с этим Титовым-то? Иду, значит, и на улице встречаю Серёгу Полищука – это мой деревенский товарищ. Он деревенский парень, такой статный, красивый. Он футуролог. Занимается восточными единоборствами. Я ему говорю про эту ситуацию, не знаю, что делать-то. «Костя, ты что? Офигел, что ли? Он, конечно, с тобой не будет разговаривать. Ты же, как бы, его используешь». – «А что делать?» - «Ну, ты почему эту историю взял-то?»»<sup>49</sup>

---

<sup>47</sup> КОЖЕВНИКОВ, К.: *Похищение*. Стр. 18.

<sup>48</sup> Тамtéž, Стр. 18.

<sup>49</sup> Тамtéž, Стр. 5.

Co se týče syntaktické výstavby textu, autor používá dlouhá souvětí, která jsou typická pro hovorovou ruštinu: „У него жена – алкоголичка, младший сын в детстве ещё расшибся в фонтане, старший 2 года отсидел и до сих пор, по-моему, сидит, два раза, вернее, сидел, и сам он как-то дедушкину пасек сжёл, и умер от инфаркта.“<sup>50</sup> Tato souvětí prokládá krátkými větami, často nedokončenými, se třemi tečkami. Tímto způsobem zdůrazňuje pauzy ve výpovědi: „Я так начинаю говорить: «Вот, это... Извините, что побеспокоил вас. Просто не знаю, можно ли это вообще как бы... Вот я читал в интернете...». - «Там шляпа всё полная». - «Куча слухов всяких». - «Да шляпа там полная». - «Просто хочется сделать спектакль. У нас сюжет есть, мы можем, конечно, всё это придумать, но нам хочется именно...».“<sup>51</sup> Nejčastější věta, která se v textu divadelní hry objevuje, je věta: „Я режиссёр из Москвы. Хочу спектакль сделать.“

Důležitou roli hraje v monologu hrdiny také autorův smysl pro detail. Konstantin Koževnikov všechny zážitky popisuje velmi detailně. Každou situaci, kterou popisuje, spojuje s pocity, které při tom prožíval. Tento způsob popisu situací u diváků evokuje pocity adekvátní těm, které v danou chvíli hrdina cítil. Diváci se tak mohou lépe vcítit do popisované situace. Vše líčí s humorem a ironií. Jeho monolog je dále doplněn výraznou mimikou a gestikou, čímž ještě detailněji dokresluje zážitky a situace, o kterých mluví.

Tato divadelní hra v mnohém připomíná monodramata Jevgenije Griškovce, jehož dramatické a divadelní tvorbě jsme se věnovali v bakalářské práci. Blízká jsou si témata objevující se v jeho divadelních hrách, ale určitou podobu najdeme také ve stylu pronášení monologu hlavních postav. Jejich výpověď působí velmi přirozeně, autor se neдрží pevně sepsaného textu, o veškerých životních nástrahách mluví humorně a s nadhledem. Hrdinové se snaží divákům předat pocity, které v dané situaci cítili a snaží se s diváky komunikovat a vtáhnout je do děje. Jak sám Konstantin Koževnikov uvádí, zatímco Jevgenij Griškovec mluví o obecných problémech, obecných otázkách lidského života, monolog Konstantina Koževnikova se týká konkrétnějších situací a otázek.<sup>51</sup>

Když se řekne dokumentární drama s názvem *Únos*, jistě si každý návštěvník takové divadelní hry pomyslí, že jej čeká hodina a půl líčení únosu a spousty situací ze zločinného prostředí. Ve skutečnosti diváka překvapí autobiografie třicetiletého rodáka z Permu, do které je zločin zakomponován. Divák se seznámí s konkrétními problémy

---

<sup>50</sup> КОЖЕВНИКОВ, К.: *Похищение*. Стр. 4.

<sup>51</sup> История про похищение ребенка в Перми добралась до Саратова [dostupné z http://video.sarbc.ru/video/3374.html](http://video.sarbc.ru/video/3374.html).

autora a lidí, kteří jej obklopují, ale také s řadou situací vlastních každému z nás. Diváky příjemně překvapí poutavý a vtipný monolog. Spojení jednoduché scény, přirozeného výrazu a výpovědi hrdiny doplněného výraznou mimikou a gestikou a zároveň profesionální přístup, to vše ve výsledku potěší každého diváka. Po odchodu z divadla má návštěvník pocit, že právě vyslechl životní příběh svého dobrého známého a zamyslí se také nad svým životem. Ve výsledku se tedy divák dobře pobaví, ale zároveň ho zhlédnutí tohoto představení donutí zamyslet se nad svým životem a sebou samým.



## 4 PÍSEŇ IMIGRANTŮ O IMIGRANTECH

V současnosti jsou v Rusku velmi aktuální migrační problémy. V této zemi se nachází velké množství imigrantů především ze zemí bývalého Sovětského svazu. Co do počtu nelegálních imigrantů v zemi zaujímá Ruská Federace přední příčky ve srovnání s ostatními zeměmi světa. Jejich počet se odhaduje na pět miliónů. Imigranti do Ruska přijíždí především za prací a migrační problémy v Rusku patří nyní k často diskutovaným tématům ve společnosti. S nápadem na napsání dramatu zabývajícího se problémy imigrantů z jiného úhlu pohledu přišel Vsevolod Eduardovič Lisovskij, významný ruský producent, scénárista a režisér. Rozhodl se diváky seznámit s podmínkami, ve kterých v Rusku imigranti žijí.

Dalším dokumentárním dramatem, které jsme se rozhodli analyzovat je drama *Акын-опера* či *Баллада о мигрантах* s podtitulem *О пережитом легче петь, чем говорить*. Téma imigrantů v Rusku se na scéně divadla *Teatr.doc* objevuje poměrně často. Dvacátého čtvrtého listopadu loňského roku divadlo dokonce zrealizovalo jednodenní festival s názvem *День мигранта в Театре.doc*, v rámci kterého byly na scéně představeny divadelní hry s tematikou imigrantů *Акын-опера* a monodrama Talgata Batalova *Узбек*. V monodramatu *Узбек* vypráví Talgat Batalov o tom, jak před šesti lety přijel do Moskvy a o situacích, ve kterých se zde ocitl. Dokumentární dramata *Узбек* a *Акын-опера* jsou v současnosti zařazena do stálého repertoáru divadla. Během projektu zasvěceného problematice imigrantů v Rusku byla zinscenována i dvě jednorázová představení, která vznikla přímo pro festival a v současnosti už je diváci na scéně divadla vidět nemohou. Jedná se o představení: „«Меня избили на улице» (как бьют мигранты а как бьют мигрантов) и «Рабы» (по материалам громкой истории в магазине «Продукты» в Гольянове).“<sup>52</sup> V prvním představení se návštěvníci divadla dělili s ostatními o své zkušenosti spojené s násilím páchaným na imigrantech. Promluvit mohl každý, kdo divadlo v tento den navštívil. Druhé představení bylo spojeno s nedávnou kauzou týkající se osvobození dvanácti imigrantů z Tádžikistánu, Uzbekistánu a Kazachstánu, kteří pracovali pro majitele obchodu *Продукты*. Majitel je v obchodě věznil po dobu šesti let a během této doby byli imigranti jeho otroky, pracovali pro něj bez jakékoli finanční odměny a majitel obchodu se na nich neustále dopouštěl násilí. V inscenaci *Рабы* vystoupily samotné oběti této kauzy. Všechna čtyři dramata festivalu byla vytvořena technikou verbatim.

---

<sup>52</sup> ВАСЕНИНА, Е: *Акын-опера: Театр компактного проживания* dostupné z <http://www.novayagazeta.ru/society/55474.html>.

Při analýze divadelní hry *Акын-опера* vycházíme ze záznamu divadelní hry, z části textu, kterou se nám podařilo získat a z poznámek, které byly sepsány po zhlédnutí představení v moskevském divadle *Teatr.doc*.

Autory textu divadelní hry *Акын-опера* a zároveň herci inscenace jsou Pokiza Kurbunashova, Adžam Čakoboev a Abdulmamad Bekmamadov. Na vzniku této hry se dále podíleli režisér Vsevolod Lisovskij, scénáristka Nana Grinštejn, herečka Anastasia Patlaj a režisér Ruslan Malikov. Jak ale sami konstatují, nešlo až tak o režiséřskou práci jako spíše o výpomoc při redakci hry: „Условие нашей общей работы было одно — чтобы ребята сочиняли спектакль сами. А группа «Театра.doc» — я, Нана Гринштейн, Настя Патлай, Руслан Маликов — только помогали рассказать их же истории с их же музыкой. С нашей стороны была скорее редактура, чем режиссура. Нам было важно, чтобы в таком маленьком, но медийно громком месте, как «Театр.doc», звучали таджикская музыка и непридуманные истории мигрантов.“<sup>53</sup>

Tato divadelní hra se od ostatních her napsaných v žánru dokumentárního dramatu výrazně liší. Zásadní odlišnost spočívá v tom, že hlavní role dramatu neztvárňují ruští umělci, ale skuteční imigranti z Tádžikistánu. Jak k projektu poznamenává tvůrce myšlenky tohoto dramatu: „Это не искусство о мигрантах, а искусство самих мигрантов.“<sup>54</sup> Na scéně se tádžičtí imigranti s diváky dělí o své reálné životní osudy a okamžiky, které v emigraci v Moskvě zažívají. Používají k tomu svébytný jazyk a představení je doplněno útržky tádžické kultury. Premiéra představení se uskutečnila 16. září roku 2012 a představení bylo zahrnuto do stálého repertoáru divadla *Teatr.doc* téměř do konce roku 2013.

## 4.1 Postavy

Hlavními a jedinými postavami dramatu jsou tři hrdinové tádžického původu pocházející z Pamíru. Všichni tři pracovali ve své rodné zemi jako umělci, ale v Moskvě se stejně jako ostatní imigranti žíví těžkou prací. V divadelní hře *Акын-опера* ztvárňují na jevišti sami sebe a diváky seznamují se svými životními příběhy a nástrahami, kterým musí v emigraci čelit.

---

<sup>53</sup> ВАСЕНИНА, Е: *Акын-опера: Театр компактного проживания* dostupné z <http://www.novayagazeta.ru/society/55474.html>

<sup>54</sup> ЛИСОВСКИЙ, В.: *Театр.doc: «Акын-опера»- не искусство о мигрантах, а искусство мигрантов* dostupné z [http://tjk.rus4all.ru/city\\_msk/20120915/723366596.html](http://tjk.rus4all.ru/city_msk/20120915/723366596.html)

První postavou hry *Акын-опера* je asi čtyřiceti pětiletá žena tádžického původu Pokiza Kurbonasenova. V Tádžikistánu studovala herectví a po studiích se herectvím také živila. Pracovala jako herečka a zpěvačka folklórního souboru *Ганджина*, se kterým procestovala velkou část světa. Když však vypukla válka, odešla za prací do Moskvy, kde od roku 2001 uklízí kanceláře: „Встаю в четыре тридцать, чтобы на первом поезде метро приехать на работу. В шесть тридцать я уже на работе, и так до вечера. А после работы приехала в театр, к вам. Я всегда хотела быть актрисой, звездой... Но мне не повезло - я рано вышла замуж...”<sup>55</sup> Život v Moskvě je zcela jiný než ten, který Pokiza žila ve své rodné zemi. Ve svém monologu dále divákům popisuje svůj život a zvyky v Tádžikistánu: „Я мечтала быть на сцене, петь, я думала - буду звездой. Хотела учиться в Институте Искусства - но мне не повезло, я вышла замуж, мне не было восемнадцати лет. Родители хотели. У нас так принято - если родители хотят - ничего сделать не можешь... Полтора года жила с мужем, больше не смогла. Как слышала музыку - было так больно, тяжело! Сын родился - и мы развелись. Я отдала сына маме и сказала, что хочу поступать в Институт Искусства. Я выучилась и поступила в Областной городской театр имени Рудаки, в городе Хорог. Повезло. Но потом в Таджикистане началась гражданская война.”<sup>56</sup> Vždy snila o tom, že bude hvězdou. Brzy se však vdala a s manželem si nerozuměli. Její syn studoval v Dušanbe a nedávno také přijel do Moskvy za prací. V Moskvě pracuje jako prodavač v obchodě. Jeho žena a tříletý syn zůstali v Dušanbe. Pokiza se slzami v očích a úsměvem na rtech sděluje divákům, že je babičkou. Její monolog je velmi otevřený, upřímný a plný emocí. Nestěžuje si na osud, který ji v životě potkal. Naopak. Je ráda, že má práci, všechny životní nástrahy s úsměvem přijímá a dokonce konstatuje, že nyní už je její život sladký a je spokojená. Pokiza je oblečená do červeného svetru, černých kalhot a v uších se jí třpytí náušnice.

Druhou postavou hry *Акын-опера* je Abdulmamad Bekmamadov. Abdul žije v Moskvě již čtrnáct let. Je mu čtyřicet čtyři let a je otcem tří dětí. Jeho žena zůstala v Tádžikistánu, kde vychovává jejich syna a dceru. Peníze, které Abdul v Moskvě vydělá, posílá domů rodině, aby mohla nejmladší dcera studovat na univerzitě. Starší dcera již žije v Moskvě a studuje zde vysokou školu. V roce 1999, když byly jeho synu pouhé tři dny a končila v Tádžikistánu válka, odjel za prací do Moskvy. V Tádžikistánu

---

<sup>55</sup> ЯНОВСКАЯ, М.: *И тут мне повезло...«Акын-опера» в московском Театре.doc* dostupné z <http://www.fergananews.com/articles/7401>

<sup>56</sup> ЯНОВСКАЯ, М.: *И тут мне повезло...«Акын-опера» в московском Театре.doc* dostupné z <http://www.fergananews.com/articles/7401>

pracoval jako muzikant a umělec a nyní v Moskvě dvanáct hodin denně pracuje na stavbě. „Я сначала подумал: как я возьму шпатель после аккордеона? Но ничего, жизнь заставила. Повезло.“<sup>57</sup> Život, který před čtrnácti lety začal v Moskvě žít, byl zcela jiný, než život umělce, na který byl zvyklý v Tádžikistánu.

Za celých čtrnáct let se zpět domů vypravil jen jednou a i tuto návštěvu se mu podařilo zrealizovat až napodruhé. Poprvé se totiž na setkání s rodinou chystal tak dlouho, že nestihl letadlo. Jeho vyprávění je upřímné a plné emocí: „Прилетаю - смотрю, стоит брат с женой, и возле них двое мальчишек. Один вертится, и видно, что ему ничего не интересно, потому что и папа, и мама тут, с ним. А другой - подался вперед, смотрит на меня. И я его узнал, и он меня узнал, мой сын. И мы обнялись...“<sup>58</sup> Rodina mu velmi chybí. Na scéně vystupuje upravený a na sobě má oblek. Vypráví s humorem a určitým životním nadhledem: „Мы с другом показались им странными - а мы не ели четыре дня, конечно, были подозрительными... Пока все в милиции выяснили, наш поезд на Москву уже ушел. Мы думали - надо ехать домой. Сидели на вокзале. Подошел человек, спросил, что случилось. Я сказал, что нужна работа. Он сказал - есть нормальная работа. Мы обрадовались. Приходим - нужно разобрать подвал, там работы на четыре часа с перекурами. Мы радовались. Через два часа все готово, выходим - а где Руслан? Нет Руслана. Только охрана вокруг. Руслан забрал все наши деньги...“<sup>59</sup> V Moskvě už zažil různé nástrahy, ale vždy se s nimi nějak vypořádal a přijímá je. Dokonce jej jednou cestou z divadla na ulici napadla skupina skinheadů. Na další představení pak dorazil se šesti stehy na hlavě a divákům se omlouval za svůj zevnějšek s konstatováním, že je to jeho vina: „Я сам виноват - расслабился, потому что в последнее время все у него хорошо было.“<sup>60</sup>

Třetí postavou dramatu *Акын-опера* je muzikant Adžam Čakoboev. Pochází ze stejného místa jako první dva představitelé dramatu a v Moskvě pracuje jako pomocník malíře. Bližší popis jeho osoby se však divákům nedostává, jelikož monolog pronáší pouze Abdulmamad a Pokizo. Adžam jejich monology doprovází hraním na tádžický národní hudební nástroj.

---

<sup>57</sup> ЯНОВСКАЯ, М.: *И тут мне повезло... «Акын-опера» в московском Театре.doc* dostupné z <http://www.fergananews.com/articles/7401>.

<sup>58</sup> ЯНОВСКАЯ, М.: *И тут мне повезло... «Акын-опера» в московском Театре.doc* dostupné z <http://www.fergananews.com/articles/7401>.

<sup>59</sup> Tamtéž.

<sup>60</sup> В Москве возле метро неонацисты избили актера из Таджикистана, занятого в проекте Театр.doc dostupný z <http://www.newsru.com/crime/13nov2012/nazibeateatrdoc.html>

V průběhu svého monologu hrdinové narážejí na témata, která jsou těsně spjatá s obecnou problematikou imigrantů. Často vzpomínají na své rodiny, domov. Chybí jim jejich blízcí. S tím je spojené téma lásky, které je v monolozích velmi časté. Trápí je samota. Hrdinové diváky seznamují také se zvyklostmi typickými pro jejich rodnou zemi a samozřejmě s tádžickou kulturou. Prostřednictvím divadelní hry *Акын-опера* mají diváci možnost seznámit se s národními nástroji, písněmi, jazykem a kulturou imigrantů z Tádžikistánu vůbec.

Žádný z imigrantů nevede život, jaký si přál. Sedm dní v týdnu těžce pracují, aby vydělali peníze pro sebe a své blízké. Život jim připravil řadu nástrah. Z Tádžikistánu je vyhnala válka a v Moskvě také nevedou plnohodnotný život. Ačkoliv jejich životní osud není příliš příznivý, na nic si nestěžují. Život přijímají se všemi nástrahami, které pro ně připravil. A především je těší, že nyní dostali možnost vrátit se na scénu a aspoň jeden den v týdnu se živit uměním, které tak milují. Navíc je velmi těší, že jejich národní umění oceňují právě Moskvané: „Сказать честно, никогда бы не подумал, что кто-то из россиян заинтересуется нашей культурой, и будут слушать мое выступление со сцены. В того дня меня не покидает чувство радости.“<sup>61</sup>

Na začátku inscenace každý přichází se svým hrnkem kávy, usadí se na židli. Kromě židlí a projektoru na scéně žádné jiné předměty nejsou. Každý z imigrantů vypráví svůj životní příběh, monolog doplňují zpěvem národních písní ve svém rodném jazyce. Text písní v ruském jazyce běží na promítacím plátně za hrdiny dramatu. Během představení se scéna nijak nemění.

Monology hrdinů jsou velmi pozitivní: „Монологи неожиданно светлые, в них доброты заметно больше, чем горечи. Да, им здесь трудно. Да, они как рабы, да, платят копейки, травят и обманывают. Но они все равно не разучились ни любить, ни страдать, ни... петь. Откровения перемежаются фольклорными «паузами» — герои играют на национальных инструментах и исполняют традиционные для их народа песнопения. Больше ничего не происходит... В этом спектакле вообще отсутствует морализаторство, или там попытка кого-то разжалобить, сыграть на чувствах. Никакого пафоса нет.“<sup>62</sup> Svůj příběh vyprávějí s lehkostí, s hořkým úsměvem a nadsázkou. Stýská se jim po rodině. Život v Moskvě pro ně není jednoduchý, ale přesto jsou rádi, že mají zaměstnání a mohou zde žít.

---

<sup>61</sup> БАКОЗОДА, Х.: Мигранты О мигрантах на сцене московского „Театр.doc“ dostupné z [http://rus.ozodi.org/content/teatrdoc\\_migrannts\\_performance\\_/24575650.html](http://rus.ozodi.org/content/teatrdoc_migrannts_performance_/24575650.html).

<sup>62</sup> ВИТВИЦКАЯ, Н.: Акын-опера: песни мигрантов dostupné z <http://www.vashdosug.ru/msk/theatre/article/69600/>.

## 4.2 Kompozice

Drama se skládá z pěti tematických balad, které střídavě pronáší Abdulmamad a Pokizo. Balady jsou pojmenovány následovně: *Как я приехал в Москву*, *На какой стройке лучше работать*, *Жизнь уборщицы*, *Как я ездил домой* a *Про смерть*. Monology hlavních hrdinů, respektive Abdulmamada a Pokizo, jsou dokreslovány tádžickou hudbou. Po skončení každé balady společně zpívají tádžické písně. Jak sám Abdulmamad konstatuje v jednom z rozhovorů pro tisk: „Это наши песни, старинные, мы их с детства знаем.“<sup>63</sup>

Autorem písní je známý tádžický skladatel a zpěvák Daler Nazarov, v jehož písních najdeme řadu folklórních motivů. Písně Nazarova jsou v Tádžikistánu velmi populární a často se objevují ve filmech významných režisérů.

## 4.3 Název dramatu

Název divadelní hry *Акын-опера* či *Баллада о мигрантах* je malým ústupkem ruskému publiku. Označení *Акын* není v případě tádžických imigrantů zcela na místě. Slovo akyn ve skutečnosti označuje improvizující básníky a pěvce národů střední Asie, konkrétně Kazachstánu. Jedná se především o pěvce a básníky, kteří rozšiřují ústní lidovou slovesnost. Jak konstatuje Vsevolod Lisovskij, v návaznosti na toto umění také vznikl nápad vytvořit dokumentární hru *Акын-опера*: „Изначально было ясно, что должно получиться нечто документальное. И возник вопрос, насколько документальный театр может быть интересен и понятен мигрантам. Тут я вспомнил акынство - импровизационную поэзию. В Таджикистане она больше распространена под названием бахши, наверное. Это и есть документальная форма постановки. В принципе, это тоже рефлексия о каких-то сиюминутных переживаниях, которой придается какая-то традиционная музыкальная форма. Найти людей, слагающих баллады стихами на русском языке, было сверхзадачей, поэтому мы искали людей хотя бы причастных к народному пению, поэзии, но в то же время живущих здесь жизнью гастарбайтера. Нужно было, чтобы эти два

---

<sup>63</sup> ЯНОВСКАЯ, М.: *И тут мне повезло... «Акын-опера» в московском Театре.doc* dostupné z <http://www.fergananews.com/articles/7401>.

обстоятельства обязательно сочетались в актерах.<sup>64</sup> Ruské publikum toto umění dobře zná a pokud se rozhodne zhlédnout představení *Акын-опера*, je mu na základě tohoto názvu jasné, co od něj může očekávat.

Naproti tomu název *Баллада о мигрантах* bychom mohli považovat za přesnější. Pokud vyjdeme z definice balady v teorii literatury, můžeme s ní zcela souhlasit v tom, že se balada vyskytuje v hudbě, v našem případě v žánrech folklórních, a může mít sociální nádech. Pakliže přihlédneme k podstatnější části definice, která říká, že balada je lyricko-epická nebo lyrická báseň s ponurým dějem a tragickým koncem, pak už s pojmenováním balada v názvu divadelní hry souhlasit rozhodně nemůžeme. Především text divadelní hry není veršovaný a navíc životní osudy hrdinů jsou sice ponuré, ale rozhodně se k tragickému závěru neschylují. Naopak. Pokizo a Abdulmamad líčí všechny strasti, které je v životě potkali, ale usmívají se nad nimi a život přijímají vcelku optimisticky.

#### 4.4 Jazyk dramatu

V divadelní hře *Акын-опера* se prolínají tři různé jazyky. Monology pronáší hlavní postavy v ruském jazyce a písni, kterými jednotlivé části hry prokládají, zpívají v jazyce tádžickém a šugnanském. Šugnanský jazyk zastupuje jeden z pamírských dialektů. Pro srozumitelnost vidí diváci překlad do ruského jazyka na promítacím plátně umístěném vlevo za herci.

Postavy se vyjadřují jednoduchou, prostou, běžně mluvenou ruštinou, ale mluví s přízvukem, který prozrazuje, že se jedná o cizince. Používají hovorový jazyk. Často dělají chyby v ruském jazyce. Používají například špatný rod: „Мы обнялись – и жизнь начался похорошее.“ Občas ve svém monologu zamění pády: „Раньше, чтоб доехать до Москвы надо было сперва доехать на поезде до Саратова. Когда я приехал вместе с другими земляками в Саратов, нам надо было пересесть на московский поезд. Милиция, задержавшая нас для проверки документов, собрала 40 или 50 паспортов таких, как я. Тем, кто повезло, после проверки удалось быстро сесть на подошедший через два часа поезд и поехать дальше в Москву, а я остался. К тому моменту, когда милиция вернула мой паспорт, поезд ушел, билет пропал, а денег

---

<sup>64</sup> ЛИСОВСКИЙ, В.: *Театр.doc: «Акын-опера» - не искусство о мигрантах, а искусство мигрантов* dostupné z [http://tjk.rus4all.ru/city\\_msk/20120915/723366596.html](http://tjk.rus4all.ru/city_msk/20120915/723366596.html).

не было ни копейки, чтоб купить новый билет на Москву. Стоявший на перроне кавказец предложил заработать на билет, но потом, как оказалось, работу, которую мы сделали, не подлежала оплате. Он просто исчез. Нам удалось найти деньги лишь на следующий день, когда поезд с моими соотечественниками вернулся из Москвы.“ Během svého monologu občas zaměňují slova. Například Pokizo začíná svůj životní příběh slovy: „Я вышла на стену.“<sup>65</sup> Místo slova „сцена“ chybně použila slovo „стена“.

Tím, že na scéně jsou opravdoví imigranti, je jazyk dramatu autentický a představení působí na diváky mnohem silněji, než kdyby monology pronášeli ruští herci. Přičemž otázkou zůstává, zda by vůbec ruští herci byli schopni tak získaný dokumentární materiál reprodukovat.

#### 4.5 Sociální význam projektu

V případě divadelní hry *Акын-опера* je nutné zmínit sociální význam projektu, který tato hra v ruském prostředí bezpochyby má. V současnosti se v Moskvě nachází opravdu velké množství imigrantů. Každý návštěvník či obyvatel Moskvy tuto skutečnost eviduje. Dalo by se říci, že se metropole dělí na dvě poloviny obyvatel, a sice původní obyvatelé a přistěhovalci. Migrační problémy neustále narůstají. „Никто точно не знает, сколько трудовых мигрантов из стран Южного Кавказа и Центральной Азии живет в России и Москве. Очевидно, что их миллионы. Помимо того, что эти люди живут в режиме постоянного нарушения своих человеческих прав, подвергаются безжалостной экономической эксплуатации, они еще находятся в ситуации культурной изоляции. Со своей национальной традицией они разделены территориально, а с традицией страны пребывания ментально.“<sup>66</sup> Musíme s Vsevolodem Lisovskim souhlasit v tom, že pro imigranty je život v Rusku opravdu velmi složitý. Autoři projektu *Акын-опера* i ostatní členové týmu divadla *Teatr.doc* se snaží imigrantům pomáhat různými způsoby. Díky podpoře divadla a jeho známých, bylo možné zaplatit hercům různá povolení, registrace a dokumenty, jejichž vyřízení v Rusku stojí nemalé peníze.

---

<sup>65</sup> ЯНОВСКАЯ, М.: *И тут мне повезло...«Акын-опера» в московском Театре.doc* dostupné z <http://www.fergananews.com/articles/7401>.

<sup>66</sup> ЯНОВСКАЯ, М.: *И тут мне повезло...«Акын-опера» в московском Театре.doc* dostupné z <http://www.fergananews.com/articles/7401>.



Za svůj velký úkol Vsevolod Lisovskij považuje získání pozornosti i jiných imigrantů žijících v Rusku. Vstup pro ně je proto na představení bezplatný. To však nestačí. Snaží se najít scénu, na které by se představení hrála. Myslí se tím samozřejmě stavby či ubytovny, na kterých se pohybuje velké množství imigrantů. Vzhledem k tomu, že pracují každý den dvanáct hodin, je velmi složité dostat tyto lidi do divadel. Cílem projektu je tedy plnit určitou sociální funkci. Na otázku, jakou sociální funkci má tvůrce divadelní hry *Акын-опера* na mysli, odpovídá: „Знаете, я иду по чистому тротуару и мне как-то неловко, потому что я понимаю, что эта чистота есть результат эксплуатации мигрантов. Человек, живущий в новом доме, должен отдавать себе отчет, что ради возведения этого здания люди определенное время находились в сложных жизненных обстоятельствах. Если благодаря спектаклю появится хоть какое-то межличностное общение между мигрантами и аборигенской частью населения, которая посмотрит спектакль, то социальную функцию проекта буду считать выполненной.“<sup>67</sup> V tomto výroku musíme s jeho autorem zcela souhlasit. Ve společnosti, ve které žijí původní obyvatelé společně s takovým množstvím imigrantů, je potřeba, aby se k sobě lidé navzájem chovali slušně a uvědomovali si, jaké následky opačný postoj přináší oběma stranám.

Loni se jeden z hlavních hrdinů, Abdulmamad, rozhodl, že se vrátí do své rodné země a představení už se na scéně doku nerealizuje. Balada o imigrantech však má své pokračování v divadelní hře *Акын-опера 2*. Po úspěchu, který měla první verze divadelní hry, se Vsevolod Lisovskij rozhodl pro její pokračování. Tentokrát chce dát možnost ztvárnění hlavní role v této hře kterémukoliv imigrantovi, který o ni bude mít zájem. Na oficiálním webu divadla *Teatr.doc* vyzývá všechny imigranty, aby vystoupili na scénu divadla se svým příběhem, který společně hudebně ztvární. I nadále budou v každém představení účinkovat Pokizo a Adžam. Ostatní hrdinové budou v jednotlivých představeních různí a diváci se tak mohou těšit pokaždé na jiný životní osud imigranta v Rusku.

---

<sup>67</sup> ЛИСОВСКИЙ, В.: *Театр.doc: «Акын-опера»- не искусство о мигрантах, а искусство мигрантов* dostupné z [http://tjk.rus4all.ru/city\\_msk/20120915/723366596.html](http://tjk.rus4all.ru/city_msk/20120915/723366596.html).

## 5 STRACH Z LÁSKY

V této diplomové práci jsme doposud analyzovali dvě dramata s různou tematikou. V prvním případě se jednalo o analýzu divadelní hry odrážející zločin, který se skutečně stal. Dále jsme analyzovali sociální dokumentární drama reagující na vážný problém současné ruské společnosti, a sice život imigrantů v Rusku. Posledním dokumentárním dramatem, jehož analýzu provedeme, je drama *Я боюсь любви*. Toto drama se zabývá především pocity lidí a můžeme jej tedy označit za představitele psychologického dokumentárního dramatu.

Autorkou divadelní hry *Я боюсь любви* je Jelena Isajeva, významná ruská básnířka a dramatička. Vydala sedm knih básní a dvě sbírky dramát. Přispívá také do časopisů *Новый мир* či *Современная драматургия*. Od roku 1992 je členkou Svazu spisovatelů. Její hry získaly řadu ocenění, například divadelní hra *Про мою маму и про меня* získala cenu *Триумф*<sup>68</sup>. Na scéně divadla *Teatr.doc* již byla představena řada jejich dokumentárních dramát, napsaných technikou verbatim. Jednalo se například o hry *Первый мужчина*, *Doc.top* či již zmiňované drama *Про мою маму и про меня*. Jelena Isajeva se ve svých dramatech zaměřuje na vztahy mezi lidmi. Někdy bývá označována za autorku dramát, po jejichž zhlédnutí má divák pocit, že se právě podrobil psychoanalýze. Její hry odrážejí citové problémy společnosti, blízké každému návštěvníku divadla.

Inscenace divadelní hry *Я боюсь любви* byla v divadle uvedena v režii Grigorije Katajeva. Spíše než na poli divadelním působí tento režisér ve filmu. Premiéra představení se v divadle *Teatr.doc* uskutečnila jedenáctého ledna roku 2010 a inscenace je zařazena do stálého repertoáru divadla. Jedná se o jedno z nejdelších představení doku. Inscenace trvá hodinu a třicet minut, což je maximální možná délka dokumentárního dramatu.

Stejně jako všechna dokumentární dramata, byla i tato hra napsána na základě výpovědí reálných lidí. Jak sama autorka uvádí, text vznikl z rozhovorů s kamarádkami a lidmi se špatnou zkušeností s partnerským vztahem. Zaměřila se především na skupinu rozvedených lidí, kteří nechtějí vstoupit do manželství podruhé. Při analýze budeme vycházet z textu divadelní hry, zveřejněného v časopise *Новый мир* a z videozáznamů představení a recenzí, zveřejněných na internetu.

---

<sup>68</sup> Ocenění, které je umělcům od r. 1992 každoročně udělováno za vklad v oblasti literatury a umění.

## 5.1 Postavy

V divadelní hře *Я боюсь любви* se objevují postavy různého pohlaví, věku a společenského postavení, ale všechny mají jedno společné, a to zkušenost s nešťastnou láskou. Hlavními postavami divadelní hry jsou Aňa se Sergejem a Naďa s Ljošou. Záměrně postavy uvádíme jako páry, které v dramatu tvoří. Stejně tak ostatní hrdinové, jež se ve hře objevují, jsou většinou představeni v páru. Aňa a Naďa jsou kamarádky a kolegyně z práce.

Aňa je novinářka a pracuje jako redaktorka časopisu. V pracovním životě je velmi úspěšná, ten osobní už však za úspěšný nepovažuje. S manželem se rozvedla poté, co zjistila, že je jí nevěrný. Aňa představuje jednu z těch postav, které se dalšího vztahu bojí. Nechce být na nikom závislá. Se svým bývalým manželem má malou dcerku. V jejím životě se před dvěma měsíci objevila nová láska. Sergej je biolog a brzy odjíždí do Norska pracovat na výzkumu. Doposud se spolu stýkali jen občas. Po společně strávené noci se pak vždy zase rozloučili. Během noci, která předcházela dni, jenž je v dramatu popisován, jí Sergej vyznává lásku a přeje si, aby začali společný život právě v Norsku. Aňa je zmatená, neumí se ve svých citech vyznat a především má strach: „Мне хочется, но я боюсь. Знаешь, ведь он ничего ужасного мне не сказал. Наоборот, сказал: “Я тебя люблю!” - а я вдруг в такой ужас пришла! Словно гром среди ясного неба! Эх, так все чудесно было...“<sup>69</sup> Aňa se musí rozhodnout, zda zde všechno opustí a odjede se Sergejem a dcerkou do Norska nebo se své lásky vzdá a bude dál žít svůj život bez Sergeje.

Její kamarádka Naďa zaujímá k životu zcela opačný postoj. Je si jistá tím, že lásku v životě nepotřebuje a city by jí jen překážely. Už tři roky má milostný poměr se svým sousedem. Každý čtvrtek večer si zavolají, aby si na pátek domluvili schůzku. V pátek se setkají, užijí si spolu a zase dál žijí každý svůj vlastní život. Svému okolí Naďa tvrdí, že jde pouze o fyzickou přitažlivost a navzájem si pomáhají s uspokojením určitých lidských potřeb, ale city v jejich vztahu nehrají žádnou roli. Avšak ve chvíli, kdy Naďa zjistí, že její Ljoša si našel jinou ženu, začíná si uvědomovat, že jej miluje.

V dramatu *Я боюсь любви* vystupuje řada dalších postav. Seznamujeme se například s bývalým manželem Ani, její matkou, dcerou, sousedkou. Z pracovního prostředí je to její nadřízená Tamara Nikolajevna Ševcova, sekretářka redakce a další kolegyně z práce. V rámci svého zaměstnání se Aňa setkává s řadou umělců a známých

---

<sup>69</sup> ИСАЕВА, Е.: *Я боюсь любви*. Новый мир 2008, № 10, стр. 4.

osobností, jejichž problémy s láskou se v dramatu také objevují. Ve hře však vystupuje i řada osob, které nejsou bezprostředně s životem hlavních hrdinů nijak spjaty. V dramatu jsou pak například označovány jako *Девушка*, *Первый мужчина*, *Женщина*, *Таксист* apod. Většinou se jedná o různé páry, které hrdinové potkávají na ulicích a v jiných částech města nebo jednotlivce, jež však o svých partnerských problémech otevřeně mluví.

## 5.2 Téma a děj

Jak už z názvu vyplývá, téma divadelní hry *Я боюсь любви* je spojeno s láskou. Téma lásky a strachu z ní se týká života každého člověka. V názvu je však důležitějším slovem a přesnějším určením tématu slovo *боюсь*. Hlavní roli hraje ve hře spíše strach. Jedná se o strach nejen z lásky, ale i strach z jakékoli životní změny, strach komukoli důvěřovat a sblížit se s jinou osobou. V centru pozornosti jsou lidské vztahy, milostné problémy a společné soužití lidí. Veškeré dialogy jsou věnovány problémům spojeným s láskou a strachem z ní. Všechny ženy, které ve hře vystupují, mluví jen o lásce. Jakoby jiné problémy než trable s láskou neexistovaly. Žádná jiná témata se ve hře nerozebírají. Paradoxem je, že postavy tohoto dramatu na jedné straně po lásce touží, ale zároveň se citů bojí a nechtějí trpět. Často se v dialozích opakují věty dokazující, že hlavním tématem divadelní hry je opravdu strach:

„Но я боюсь! Я боюсь, что влюблюсь, а... не получится. А я точно влюблюсь — и вот как рубеж, после которого обратно уже нельзя. А у меня больше нет сил на облом. У меня только на счастливую любовь силы есть.“<sup>70</sup>

„Ну, дальше бы уже началось все... сильно. У меня нет нервов потом на ужасы всякие. Я как представлю, что вдруг узнаю, что он еще с кем-то спит. Здесь же, из наших... ну, не могу!“<sup>71</sup>

Аня. „Ты его любишь?“

Художница. „Я себе запрещаю...“<sup>72</sup>

То, čeho se skutečně lidé v lásce bojí, popisuje v líčení svého strachu jedna z kamarádek Ani:

„Любви не боюсь. Боюсь нелюбви.“<sup>73</sup>

---

<sup>70</sup> ИСАЕВА, Е.: *Я боюсь любви*. Новый мир 2008, № 10, стр. 13.

<sup>71</sup> ИСАЕВА, Е.: *Я боюсь любви*. Новый мир 2008, № 10, стр. 15.

<sup>72</sup> ИСАЕВА, Е.: *Я боюсь любви*. Новый мир 2008, № 10, стр. 19.

To je jen několik příkladů z výpovědi ženských hrdinek phry. V podání mužských hrdinů je to spíše strach z toho, že se do nich žena zamiluje: „Если бы это “просто так”, я б не тормозил. Но я боюсь, что это “не просто так”, что тут чего-то глубже. А мне глубже не надо. Я в прошлый раз еле выжил.“<sup>74</sup>

Všechny postavy se lásky bojí předem. Odmítají jakékoli city dříve, než vůbec někoho poznají. Na základě zkušeností hrdinů pro ně láska znamená hlavně nebezpečí a bolest. Divadelní hra *Я боюсь любви* je plná emocí a pocitů. Mísí se v ní strach, křik, bolest, láska, touha a řada dalších pocitů spojených s tímto tématem.

Děj dramatu se odehrává v Moskvě. Divadelní hra začíná ránem, ve kterém se po společně strávené noci probouzí milenci Aňa a Sergej. Toto probuzení se od těch předešlých značně liší. Poprvé Sergej zůstal u Ani celou noc a ráno společně snídají. Podle slov její kamarádky to má velký význam: „Если Мужчина не уходит ночью, а остается по-семейному завтракать, значит, это что-то уже значит. Во всяком случае, ты ему уже не чужая, ему хочется длить общение, несмотря на твой заспанный вид и все такое. Ведь с утра ты не такая красотка, как с вечера.“<sup>75</sup> V noci Sergej Ani vyznal lásku a chce, aby s ním odjela žít do Norska, kde Sergej povede biologický výzkum. Následně se odehrává den redaktorky, která se musí rozhodnout, zda vše, co v Rusku má, opustí a odjede žít nový život, nebo zda svůj starý život měnit nehodlá a raději Sergeje nechá jít. Aňa vyráží do práce, následně do filmového studia udělat rozhovor se známou herečkou, poté na výstavu fotografií své kamarádky. Na výstavě Aňa potkává Nadina Ljošu s jinou ženou. Právě to je ten moment, díky kterému Nad'a na tento den nikdy nezapomene. Po výstavě odjíždí ke své matce vyzvednout si svou dceru Šuru a večer obě přijíždí společně domů. Během dne dostává spoustu rad od svých známých, jak by se měla zachovat, zda má nebo nemá z Ruska odjet. Po návratu domů jí volá Sergej, že je na cestě k ní. Je to také první den, kdy k ní přijel, když byla Šura doma. Zároveň i poslední. Nadi volá Ljoša, že v pátek nepřijde a rozchází se s ní. V tu chvíli si Nad'a uvědomuje, že jej celé ty tři roky milovala.

V divadelní hře se odehrává několik linií souběžně. Jsou zde vykresleni různí lidé a vztahy mezi muži a ženami. Všechny tyto jednotlivé výstupy spojuje příběh Ani a Sergeje. Drama však nestojí na tom, zda se Aňa rozhodne se Sergejem odjet či nikoliv, ale poukazuje spíše na skutečnost, že láska a strach patří k životu každého člověka.

---

<sup>73</sup> ИСАЕВА, Е.: *Я боюсь любви*. Новый мир 2008, № 10, стр. 20.

<sup>74</sup> ИСАЕВА, Е.: *Я боюсь любви*. Новый мир 2008, № 10, стр. 10.

<sup>75</sup> ИСАЕВА, Е.: *Я боюсь любви*. Новый мир 2008, № 10, стр. 1.

Důležitá jsou všechna setkání a jednotlivé zážitky mužů a žen s láskou, které se v dramatu vyskytují. Jde o určitý výkřik strachu dnešní generace. Každý dialog má ve hře nějaký smysl a potvrzuje strach lidí projevit jakékoliv city. Co je vlastně základem divadelní hry *Я боюсь любви* se popisuje na internetových stránkách divadla *Teatr.doc*: „Я боюсь любви! – признание, крик, шепот, просьба о помощи. Страх в который раз пережить любовную неудачу, боль, разочарование. Секс – да. Душевная близость – нет. В основе пьесы – реальные истории людей. Герои – Он и Она – встречаются и утром расстаются, проживая день по отдельности. Они пока не знают, любят ли друг друга. И неизвестно, встретятся ли они вновь.“<sup>76</sup> Lidé jsou si cizí a bojí se projevovat jakékoliv city. Milovat fyzicky dokážou všichni, ale z duševního sblížení mají obavy.

V dramatu se Nad'a opírá o údaje ze statistiky, podle kterých se Rusové svým myšlením odlišují od jiných národů. Strach z lásky komentuje těmito slovy: „По статистике в скандинавских странах разведенный мужчина через несколько месяцев женится, а разведенная женщина максимум через год опять выходит замуж. А у нас годами проблема не решается. Знаете почему? У нас требования друг к другу завышенные. Мы не реальностью живем, а идеалами.“<sup>77</sup> Dle jejího názoru rusové neumí žít realitou, ale žijí ideály. Proto jim po špatné zkušenosti déle trvá, než si k sobě pustí blíže někoho dalšího.

Ve hře se setkáváme s různými podobami vztahů a lásky, pokud je vůbec láskou můžeme nazývat. Seznamujeme se se vztahy a láskou mezi manžely, dále se vztahy milenců, kolegů v práci, sousedů. Všechno jsou to situace, které z vlastního života známe a v našem okolí se s nimi často setkáváme. Jedinou opravdovou láskou se v dramatu zdá být láska mezi matkou a jejím dítětem, jak dokazuje rozhovor mezi Aňou a její dcerkou:

Аня: „Шур, а если бы мы уехали жить в совсем другую страну?“

Шурка: „В совсем другую?“

Аня: „Да. Тебе бы не жалко было бросать своих подружек, бабушку?..“

Шурка: „А ты была бы со мной?“

Аня: „Конечно.“

Шурка: „Ну и хорошо.“

Аня: „Но ты ведь их тоже любишь.“

---

<sup>76</sup> ТЕАТР.ДОС: *Я боюсь любви* dostupné z <http://www.teatrdoc.ru/events.php?id=13>

<sup>77</sup> ИСАЕВА, Е.: *Я боюсь любви*. Новый мир 2008, № 10, стр. 29.

Шурка: „Я тебя больше всех люблю.“<sup>78</sup>

Tak dokážou milovat pouze děti. Hlavní je, že člověk, kterého milují je s nimi, a nic víc nepotřebují.

### 5.3 Forma a jazyk

Divadelní hra *Я боюсь любви* začíná monologem Nadi, kamarádky Ani. Prostřednictvím tohoto úvodního slova čtenáři vysvětluje, proč má potřebu se právě o tento den podělit: „Этот один день из жизни моей подруги вместила в себя все ее переживания последних лет. Не только ее, и мои, и других людей - по касательной. Вся эта безнадега сконцентрировалась, уплотнилась, повисла в воздухе, и разрядить ее можно было только одним известным мне способом - проговорить, обозначить, рассредоточить... поэтому мы с ней и стали говорить об этом, говорили, говорили, говорили, а собственно, и до сих пор говорим... Слова - такая спасительная вещь. Они, как вода, всегда найдут лазейку, ниточку Ариадны, плохо закупоренную банку и - выплеснутся, выведут, укажут путь, если вовсе не взорвут. Но это крайности.“<sup>79</sup> Tento den měl v životě obou postav velký význam.

Veškeré dialogy i monology této hry se týkají trápení s láskou a strachu z ní. Při čtení dramatu má čtenář pocit, že v tento den lidé nikde na světě o ničem jiném než o lásce nemluvili. Jde o dialogy mezi muži a ženami či mezi ženami. Tyto dialogy jsou prokládány monology jednotlivých hrdinů, ve kterých popisují, jaké pocity prožívají. Otevřeně mluví o sexu a různých milostných praktikách.

Text Jeleny Isaevy je komponován tak, že vypravěčem dramatu je Nad'a. O ostatních postavách dramatu mluví v ER formě, o své postavě v ICH formě. Jednotlivé dialogy postav už potom v ICH formě pronáší přímo hrdinové hry:

Надя (в зал). „В дверь звонят. Аня открывает, в квартиру входит Соседка - худенькая женщина лет двадцати пяти в домашнем халате и тапочках, с грустным лицом.“

Соседка: „Можно, я с тобой покурю?“<sup>80</sup>

Jazyk dramatu je jednoduchý, jde o hovorovou, běžně mluvenou ruštinu.

<sup>78</sup> ИСАЕВА, Е.: *Я боюсь любви*. Новый мир 2008, № 10, стр. 32

<sup>79</sup> ИСАЕВА, Е.: *Я боюсь любви*. Новый мир 2008, № 10, стр. 1.

<sup>80</sup> ИСАЕВА, Е.: *Я боюсь любви*. Новый мир 2008, № 10, стр. 30.

## 5.4 Inscenace

Inscenace, kterou v divadle *Teatr.doc* režíroval Grigorij Katajev, se od textu divadelní hry Jeleny Isajevy v mnohém liší. Jak sám konstatoval, text mu sloužil spíše jako osnova a určení tématu.

V některých momentech se rozhodl více angažovat mužský prvek, kterého bylo v původním textu velmi málo. V původním textu byly jednajícími postavami převážně ženy. Kromě Aniného bývalého spolužáka, který v současnosti pracuje jako taxikář a vezl ji na výstavu, měly problémy s láskou a strach z ní pouze ženské hrdinky divadelní hry. Grigorij Katajev poupravil také syžet. Hlavní postava Aňa se již nerozmýšlí, zda by měla se Sergejem odjet žít do zahraničí či nikoliv, ale zda má zůstat se svým stávajícím přítelem nebo se Sergejem, do kterého se nedávno zamilovala. Stejně tak postava Sergeje je v podání Katajeva obklopena dvěma ženami. Udržuje milenecký poměr s osmnáctiletou dívkou, ale poté, co poznal Aňu, začíná svůj poměr přehodnocovat.

Změnila se také forma. V původním textu postavy nejednají, ale vedou pouze své monology či dialogy s dalšími postavami. Vše, co je obklopuje, co právě dělají, co vidí, komentuje v textu hry Nad'ja. V inscenaci, která byla zrealizována v divadle *Teatr.doc*, už jednají postavy samotné.

Grigorij Katajev je spíše filmovým režisérem, což se odrazilo i v této inscenaci. Uplatnil v ní techniku filmového střihu a pojetí inscenace připomíná film. Inscenace *Я боюсь любви* je doplněna na různých místech hudbou. Například slova, která v původním textu měli šeptat muži, zazní v inscenaci v podobě písně: „Я тебя люблю. Ты поедешь со мной? Я тебя люблю. Я тебя люблю. Ты поедешь со мной? Я тебя люблю. Я тебя люблю. Я тебя люблю.“<sup>81</sup> Jednotlivé dialogy a monology postav zinscenoval jako záběry z filmu, které plynule přechází a navazují na sebe. Představení doplnil o zvuky a hudbu, protože s použitím světla a hudby se mění atmosféra stejně jako ve filmu. Tím se *Я боюсь любви* stává více iluzivní než jiné inscenace divadla *Teatr.doc* a v mnohém tak nedodrжуje pravidla sepsána v manifestu, kterými jsme se zabývali v kapitole věnované divadlu *Teatr.doc*.

V inscenaci hraje sedm herců. Kromě hlavních hrdinů Sergeje a Ani se ostatní postavy střídají a zastávají ve hře různé role. Těchto sedm herců na scéně představuje neuvěřitelných třicet osm postav. Představení Grigorije Katajeva bylo uvedeno také v Moskevském mezinárodním domě hudby.

---

<sup>81</sup> ИСАЕВА, Е.: *Я боюсь любви*. Новый мир 2008, № 10.



Ačkoliv představení zpracovává téma citově velmi složité a náročné, inscenace je velmi živá. Některé momenty dokonce působí komicky a ve výsledku je inscenace humorná.

Inscenace Grigorije Katajeva není pro žánr dokumentárního dramatu typická. Jak už jsme zmiňovali výše, režisér doplnil inscenaci o hudbu a je v ní mnohem více dramatických situací a jednajících postav, než jsme u dokumentárního dramatu zvyklí. Stejně tak délka představení dle zásad dokumentárního dramatu představuje hraniční mez. Zásadní prvek dokumentárního dramatu je však zachován. Divadelní hra *Я боюсь любви* vznikla na základě výpovědi reálných postav a evokuje emoce skutečných lidí.

Autorka textu dramatu, Jelena Isajeva, hodnotí svou hru těmito slovy: „Это спектакль, возникший из бесед с людьми, позади у каждого из которых – негативный любовный опыт, и он мешает быть живыми, рождает страх перед следующим эмоциональным потрясением. В какой-то момент я осознала, что это проблема поколения. Человек-одиночка может почти все – работать, дружить, даже есть, заказав еду через Интернет, т.е. необходимость эмоциональной коммуникации отпадает, и это страшно. Думая, что сохраняют себя, люди, напротив, себя разрушают, убивают равнодушием, замкнутостью, одиночеством, это общительные зомби. И бояться нужно этого, а не любви“<sup>82</sup> V tomto výroku musíme s autorkou zcela souhlasit. V současné době moderních technologií a masmédií spolu lidé komunikují velmi málo a odcizují se svým blízkým.

Jelena Isajeva touto divadelní hrou nereaguje na konkrétní událost. Neotvírá žádný politický ani sociální problém. Poukazuje však na jev, který je pro moderní společnost typický, ale většina lidí si jej ani neuvědomuje. V současnosti se lidé uzavírají do sebe, neumí otevřeně vyjadřovat své pocity a odcizují se navzájem mezi sebou. Vytrácí se vzájemné vztahy, lidé jsou osamocení, bojí se připustit si k sobě kohokoliv blíže. Téma se netýká jen ruské společnosti, ale jde o globální problém, který odráží moderní dobu, ve které žijeme.

---

<sup>82</sup> ТЕАТР.ДОС: *Я боюсь любви* dostupné z <http://www.teatrdoc.ru/events.php?id=13>.

## 6 SHRUTÍ

Divadlo *Teatr.doc*, které na své scéně představuje repertoár v žánru dokumentárního dramatu, představuje v současnosti velmi významnou divadelní scénu v Rusku. Sklepní místnost v panelovém domě se čtyřmi černými oprýskanými stěnami, s několika místy k sezení, prostředí netknuté moderním vybavením. Pro mnohé je určitě záhadou, jak si mohlo právě toto místo získat tak výrazný obdiv diváků a médií. Tím spíše, když je to divadlo, ve kterém „se nehraje“.

Domníváme se, že vůbec nezáleží na tom, jak jsou prostory divadla zařízeny, ale hlavním důvodem úspěchu divadla *Teatr.doc* je repertoár se svou svébytnou estetikou a tematikou, který je na scéně divadla představován. Na scénu divadlo *Teatr.doc* uvádí divadelní hry v žánru dokumentárního dramatu, vytvořené technikou verbatim, tedy divadelní hry napsané na základě výpovědi skutečných svědků. Z uvedených faktických podkladů a analýz vybraných dokumentárních dramát vyplývají společné znaky dokumentárního divadla, díky kterým je tento žánr jedinečný.

Nejdůležitější roli hraje v dokumentárním dramatu slovo. Proto také podtitul divadla *Teatr, в котором не играют*. Mnohem důležitější, než jakýkoliv děj a jednání herců, je v divadelních hrách napsaných technikou verbatim výpověď hrdinů. Tím spíše, jde-li o výpověď podloženou svědectvím reálných postav. Důležité je také to, že jazyk nepodléhá žádné korektuře ani cenzuře a na scénu se dostávají přesná vyjádření reálných lidí, kterých se téma týká. Jde tedy o jazyk živý se všemi chybami a specifikami, které k dané skupině lidí neodmyslitelně patří. Výpovědi v divadelních inscenacích textu jsou navíc podtrženy výraznou mimikou a gestikou herců. S tím je spojená i nelehká herecká práce, při které musí dokonale znát člověka, jehož roli hrají a důkladně se naučit veškerý dokumentární materiál s ním spojený. Prostřednictvím dokumentárního dramatu se i herci rozvíjí, odkrývají své vnitřní pocity, dostávají se hlouběji k sobě samému. Musí plně kopírovat postavy, které na scéně předvádějí a k tomu je potřeba zažívat stejné pocity, které zažívali i hrdinové, které jejich herci hrají. Herci divadla *Teatr.doc* navíc nehrají za odměnu v podobě finančního honoráře, ale pro získání více hereckých zkušeností a pro svůj vlastní rozvoj.

Monology či dialogy postav jsou velmi otevřené. Důležitý je vnitřní svět člověka, jeho myšlenky a především pocity, které prožívá. Výpovědi jsou upřímné a hrdinové dramát jejich prostřednictvím předávají své emoce divákům. Autoři dokumentárních

dramat se snaží s minimálním použitím techniky předat maximální prožitek z představení. Dokumentární dramata vytváří sám život a nositelem materiálu je člověk.

Na scéně divadla *Teatr.doc* se nerealizují představení, která by odrážela pouze to krásné, kouzelné, k čemu se umění přiklání. V divadle *Teatr.doc* vznikají příběhy inspirované životem, skutečností. K životu každého člověka patří i zážitky nepříjemné a bolestné. Je potřeba vidět vše, co se okolo nás děje a neizolovat se od okolního světa. Všechny tyto životní nástrahy a problémy lidí jsou však podávány s určitou lehkostí a ve výsledku vznikají velmi humorná představení.

Společná jsou dokumentárním dramatům také témata. Divadelní hry vytvořené technikou verbatim reagují na aktuální problémy společnosti. Autor dramatu si vybírá konkrétní událost, nebo problém týkající se určité skupiny lidí, popř. globální problémy společné všem lidem. Na scéně se tedy realizují témata týkající se problémů, které nás denně obklopují, jsou všude kolem nás, ale ne vždy je chceme vidět a připouštět si je. Divadlo tímto způsobem odráží realitu. Nebojí se uvádět na svou scénu také tabuizovaná témata a reflektuje veškeré společenské dění.

Pro shrnutí hlavních zásad a principů dokumentárního dramatu uvádíme reakci časopisu *Teatr.* na současné dokumentární drama: „А если я всё-таки спрошу: что театр предложит в эпоху 3D, цифрового кино и всемирной сети? Где его место в новом мире? Эксперименты по скрещиванию театра с лазерным шоу и всякими мультимедиа – смелая, но безуспешная попытка, которая толкает меня как раз к обратному выводу: в новой свертехнологичной вселенной спектакли играть нелепо. Однако даже в ней незаменим театр, который жертвует зрелищем и даже искусством притворства для главного своего преимущества. Оно – в переживании непосредственных контактов. С человеком, с историей, с пространством. Добыча нефти, ветераны сцены, синдром Дауна – стараниями искусства все это узнают как жизнь, а не только как инфоповод. Вот и выходит, что если прежде театр был обманом, то сегодня он реальней, чем наша цифровая реальность.“<sup>83</sup> Dokumentární drama a divadlo *Teatr.doc* obrací divadlo tváří k realitě a napomáhá k vytvoření jazyka adekvátního k době, ve které žijeme. Bourá zeď mezi hercem a divákem, vymyšlenými postavami a skutečnými lidmi.

Jak jsme uvedli výše, divadelní hry napsané technikou verbatim a dokumentární drama v dnešní podobě mají kořeny ve Velké Británii. Na činnost Londýnského divadla

---

<sup>83</sup> ХИТРОВ А.: *Антиаватар* dostupné z <http://oteatre.info/antiavatar/>.

Royal Court navázalo moskevské divadlo *Teatr.doc*. V České republice zatím žádná divadelní scéna, která by do svého repertoáru uváděla pouze dokumentární dramata, není. Několik vlastních dokumentárních dramát bylo zinscenováno pouze na scéně Brněnského divadla *Feste*.

Otázkou však zůstává, nakolik jsou hry v žánru dokumentárního dramatu reprodukovatelné a má-li vůbec smysl překládat například ruské dokumentární hry do jiného jazyka. Může pak herec ztvárnit tak dokonale postavu, kterou hraje se všemi jejími charakteristickými rysy? A pokud se nejedná o slova samotného hrdiny, ale o jejich překlad, může pak takový překlad výpovědi hrdiny působit stejně věrohodně? Domníváme se, že v této otázce hraje důležitou roli téma her. Pokud bychom chtěli uvést na českou scénu například poslední analyzované drama *Я боюсь любви* či jinou hru, reagující na určité globální problémy, pak by zajisté takové téma českého diváka zaujalo. Pokud by však šlo o divadelní hru na téma spojené s ruskými reáliemi, které pro naše prostředí nejsou typické, pak by pro českého diváka takováto divadelní hra nemusela být zajímavá. Na druhou stranu hlavním znakem dokumentárního dramatu je skutečnost, že je drama vytvořené na základě výpovědi reálného člověka a jazykem, který je pro tohoto člověka typický a autentický. V případě, že budeme překládat původní dokumentární materiál do jiného jazyka, mohla by postava ztratit na své autentičnosti. Domníváme se však, že nejdůležitějším úkolem při překladu dokumentárního dramatu a následném zinscenování je nejdůležitějším faktorem zachování organické přirozenosti jak samotného hrdiny, tak i jeho monologu.

## ZÁVĚR

Dokumentární drama je na současné ruské divadelní scéně významným žánrem. Záměrem této diplomové práce bylo odhalit základní znaky a specifické rysy tohoto žánru a metody jeho vzniku na platformě moskevského divadla *Teatr.doc*. Získané závěry se opírají o faktické a teoretické poznatky a analýzu vybraných divadelních her, kterými byly autorský projekt Konstantina Koževnikova *Похищение*, dále divadelní hra na téma imigrantů v Rusku *Акын-опера* a psychologické dokumentární drama zabývající se strachem lidí z lásky *Я боюсь любви*.

Nejprve jsme pozornost věnovali žánru dokumentárního dramatu obecně. Zaměřili jsme se na jeho historický vývoj, jelikož se domníváme, že tento vývoj měl význam pro dnešní podobu dokumentárního dramatu realizovaného na scéně divadla *Teatr.doc*. Dále v této práci popisujeme metody vzniku a techniky používané při psaní takového dramatu. Jelikož se tato diplomová práce zaměřuje na představení dokumentárního dramatu na platformě divadla *Teatr.doc*, zařadili jsme dále kapitolu věnovanou činnosti tohoto divadla. Pozornost je věnována estetice divadla, ale také druhům dokumentárního dramatu na jeho scéně a jeho hlavním protagonistům. Na základě poznatků z výše uvedených kapitol následně přecházíme k analýze vybraných dokumentárních her jak po stránce obsahové, tak i jazykové.

K analýze jsme si vybrali tři divadelní hry, které se liší jednak svou tematikou a jednak svým zpracováním. V prvním případě se jednalo o monodrama s názvem *Похищение*, reagující na konkrétní zločin, který se skutečně odehrál ve městě Vereščagino v Permském kraji. Dále jsme analyzovali projekt Vsevoloda Lisovského a několika dalších dramatiků *Акын-опера*, jenž na scénu divadla *Teatr.doc* uvádí skutečně imigranty z Tádžikistánu a jejich problémy, které v Rusku zažívají. Kromě jejich životních osudů se divák seznamuje s tádžickým národním uměním. Na závěr přecházíme k analýze poslední divadelní hry *Я боюсь любви*, která se zabývá citovými problémy a vztahy mezi lidmi a představuje tedy psychologické dokumentární drama.

Díky získaným podkladům a analýze jednotlivých dramát jsme dospěli k základním specifickým znakům dokumentárního dramatu, ke kterým patří zejména společné rysy tematiky tohoto žánru. Dokumentární divadlo reaguje na aktuální témata ve společnosti, na současné problémy a události, ať už se jedná o konkrétní či globální problémy. Text divadelní hry vytvořené v žánru dokumentárního dramatu je sepsán na základě výpovědi reálných lidí, přičemž autor divadelní hry výpověď postav nijak

neupravuje a na scénu se tedy dostává živý jazyk skutečných hrdinů. Jde o hovorovou ruštinu se všemi slangovými i vulgárními výrazy, které jsou pro určité situace a danou vrstvu společnosti typické. Ve výpovědi zůstávají veškeré pauzy, chyby a prostřednictvím monologů či dialogů hlavních postav dramatu jsou divákovi předány pocity a emoce hlavních hrdinů. Jejich výpovědi jsou otevřené a upřímné. Představení jsou vytvořena s lehkostí a většinou jsou velmi humorná. Přestože estetika dokumentárního dramatu na platformě divadla *Teatr.doc* spočívá v minimálním používání techniky, hudby, kostýmů a efektů, divák si z představení odnáší velmi silný emoční zážitek. Ačkoliv v mnoha divadelních hrách herci vedou na jevišti svůj monolog, divák má pocit, že s nimi vede dialog. Diváci jsou vtahováni do děje a témata, kterých se dokumentární dramata dotýkají navíc reprodukována jednoduchým živým jazykem, jsou publiku tak blízká, že dokážou upoutat divákovu pozornost. Prostým jazykem jsou sděleny zdánlivě banální, avšak pro člověka podstatné životní okamžiky.

V dokumentárním dramatu si každý najde oblast, která je s jeho životem silně spjata.

Mnozí kritizují dokumentární drama a *Teatr.doc* za to, že jediné, o co se snaží, je uvádět na scénu palčivá společenská témata a šokovat diváky. My se však domníváme, že hlavním cílem dokumentárních dramát napsaných technikou verbatim, je předávat čtenářům a divákům emoce, odrážet aktuální dění ve společnosti, naučit lidi vzájemné komunikaci. Jsou to dramata, která napsal sám život jazykem jejich skutečných hrdinů a ačkoliv se nám může zdát, že například narkomani či bezdomovci na prkna divadla nepatří, je potřeba uvědomit si, že všichni jsme lidé. Divadlo *Teatr.doc* má díky své činnosti bezpochyby společenský význam.

V práci jsme charakterizovali hlavní specifické rysy dokumentárních dramát realizovaných na platformě divadla *Teatr.doc*. Práce by tak mohla sloužit jako začátek pro další zkoumání této problematiky, jelikož dokumentární drama a tvorba moskevského divadla *Teatr.doc* je mnohem obsáhlejší.

## РЕЗЮМЕ

Документальная пьеса в настоящее время занимает ключевую роль на современной театральной сцене. Данная дипломная работа с названием *Современная русская документальная драма и её театральная платформа Teatr.doc* посвящена изображению современного театрального жанра на примере трех проанализированных документальных пьес, представленных в репертуаре московского театра документальной пьесы.

Данная работа состоит из нескольких частей, в которых мы ознакомились с жанром документальной пьесы в общем и с её историческим происхождением и развитием до сегодняшнего вида документальной драмы. Имеется раздел, посвященный деятельности *Teatра.doc*, и правилам современной документальной пьесы, осуществленной на сцене данного театра, не забывая упомянуть о основателях *Teatра.doc*, Михаилу Угарову и Елене Гремине. Основные черты современной документальной пьесы помог выделить анализ трех выбранных произведений, который мы осуществили. Исходя из вышесказанного, мы подвели получившие итоги в последней части данной работы и определили основные черты эстетики современной русской документальной драмы.

Хочется отметить, что документальная драма представляет собой жанр, в котором пьесы создаются на основании подлинных текстов и интервью и отражают реальные истории реальных людей. Возникновение жанра документальной драмы относится к двадцатым годам двадцатого века. В это время документальная драма появляется одновременно в СССР и Германии, причем в то время она носила информационный и агитационный характер. Самыми значительными центрами документальной пьесы в России являлись театр *Синяя блуза* и театр Всеволода Емилевича Мейерхольда, в то время как в Германии документальная драма отражалась в театре выдающегося немецкого режиссера Эрвина Пискатора. Вторая волна документальной пьесы продолжает данную традицию в шестидесятых годах, прежде всего, в Германии, где документальная пьеса превратилась в политический театр и связана с отражением событий нацизма и расследованием немецких преступлений времен второй мировой войны. Необходимо упомянуть таких авторов, как, например, Рольф Хоххут или Петер Вайс, пьеса которого *Дознание* считается каноном драматургической документалистики. В шестидесятых годах документалистика обретает значительную популярность также в США и

Великобритании, однако здесь выступает в виде борьбы за гражданское общество и новой протестной культуры. Настоящая дипломная работа подробно описывает все вышеуказанные исторические вехи документальной драмы, так же продолжает описание современной документальной драмы и её особенностей.

Начало современной русской документальной драмы формируется в девяностых годах, основываясь на традициях английской документальной драмы, которая появляется в театре *Royal Court* в Лондоне, возникшего как первый театр, на сцене которого ставятся пьесы современной драматургии. На его сцене была тоже инсценирована первая документальная пьеса, созданная с помощью метода верbatim, к которому вернемся в следующих частях работы. Семинар под названием *Документальный театр*, проведенный в Москве в 2000 году драматургами театра *Royal Court*, а именно Элизом Доджсоном, Стивенем Долдрим, Джеймсом Макдональдом и Рамином Грэй, положил начало современной русской документальной пьесы. На два года позже, в 2002 году, был создан театр документальной пьесы *Teamp.doc*.

Прежде чем сосредоточились на деятельности московского документального театра, в настоящей дипломной работе хочется уделить внимание самому процессу возникновения документальной пьесы. Документальная драма создается с помощью нескольких методов и техник. Самыми важными являются метод верbatim, техника глубокой импровизации и театральной игры. Название *verbatim* происходит от латинского слова, которое обозначает дословно. Это значит, что для создания документальной пьесы используются монологи и диалоги реальных людей, причем последние полностью сохраняются и драматург ничего не добавляет, и не стирает. В процессе создания докудрамы творческая группа поступает определенным способом. Во-первых, выбирает тему, которой драма будет посвящена. Во-вторых, начинается опрос людей, судьба и свидетельство которых связаны с выбранной темой и начинается с ними интервью, которое записывается на диктофоны. Следует расшифровка полученного материала и его переписка в письменную форму и следовательно начинается создание текста документальной пьесы посредством монтажа отдельных кусков монологов или диалогов свидетелей. В рамках вышеуказанной работы актеру необходимо также тщательно выучить полученный материал для достоверного изображения персонажа, которого он играет. Такое изучение драматургии называют техникой



глубокой импровизации. В конечном итоге происходит постановка пьесы на сцену театра.

В следующей главе данной дипломной работы изучаем самую значительную платформу современной документальной пьесы, которой является *Teatr.doc*, с подзаголовком в названии *театр, в котором не играют*. Как мы уже отмечали, настоящий театр был создан в 2002 году. Здание театра находится на улице Трехпрудный переулок в Москве, в подвале панельного дома. Его основателями являются известные русские драматурги Михаил Угаров и Елена Гремина и несколько других современных драматургов. *Teatr.doc* представляет собой негосударственный, некоммерческий, независимый, коллективный проект и драматурги работают в нем на добровольной основе, не получая никакой зарплату.

В данной работе сформулированы также основные принципы эстетики театра, которые отражены в его манифесте и которым драматурги при создании документальных пьес следуют. К указанным принципам эстетики относятся, например, отражение острых конфликтов общества, исследование пограничных зон человеческого существования. Важна также конфликтная позиция автора и новый взгляд на привычные явления и инновационные техники создания документальной пьесы или ясность и простота выражения. Кроме того, в манифесте определена эстетика документального театра, в которую включено, например, минимальное использование декораций и нескладных конструкций, исключено также использование музыки и танца. Последние допустимы только в том случае, если их использование оговорено в тексте пьесы. Кроме того, авторы играют исключительно свой возраст и не наносят грим.

Существует несколько видов документальной драмы. Из самых важных напомним, например, социальный док, психологический, журналистский, политический док, которые подробно описываются в данной работе.

Последняя часть настоящей главы посвящена главным основателям *Театра.doc*, а именно супругам Елене Гремине и Михаилу Угарову. Мы обратили внимание, прежде всего, на их богатые профессиональные успехи и жизнь.

Следующие части работы посвящены анализу выбранных конкретных документальных пьес. Сначала мы провели анализ монодрамы *Похищение*, темой которой является реальное событие происходящее в Пермском крае. Во-вторых, мы проанализировали пьесу *Акын-опера*. В данной постановке на сцену выходят реальные трудовые мигранты из Таджикистана, живущие в Москве. В конце

концов мы уделили внимание анализу психологической документальной драмы с названием *Я боюсь любви*.

Монодрама *Похищение* представляет собой авторский проект и дебют Константина Кожевникова, актера *Театра.doc* и *Молодежного театра на Абрамцевской*. Режиссером спектакля является Алексей Богачук, соавтором текста - Екатерина Бондаренко. Во-первых, мы рознакомились не только с профессиональной жизнью Константина Кожевникова, но и с его биографией, поскольку автобиографические черты играют важную роль в данном моноспектакле. Следовательно, мы провели анализ документальной драмы *Похищение* с точки зрения содержания, учитывая главные персонажи драмы, сюжет, темы, но также занимались формальным анализом, обращая внимание на язык и форму пьесы. Жанр *Похищения* сам автор пьесы обозначает как стендап-детектив. Премьера состоялась в *Театре.doc* и в настоящее время пьеса включена в постоянный репертуар данного театра. Однако спектакль был поставлен также на сцене клуба *ON AIR* в Саратове.

Как мы уже упоминали, *Похищение* принадлежит к жанру монодрамы, следовательно единственным персонажем драмы и одновременно её автором является Константин Кожевников, актер *Детского музыкально-драматического театра А-Я* и режиссер из Москвы, который едет в Пермский край сделать спектакль, основанный на реальных событиях. Хотя драма является моноспектаклем с одним действующим персонажем, в ней появляется ряд других лиц, связанных с жизнью Константина Кожевникова. Помимо участников похищения и его пострадавших, зритель знакомится, например, с семьей Константина Кожевникова – с его матерью, братьями, отцом, или с его друзьями юности, соседями, и т.п.

В центре внимания пьесы находится похищение ребенка, состоявшееся в городе Верещагино в апреле 2006 года. Тогда три мужчины, а именно Сергей Лапехин, Юрий Титов и Валерий Верещагин похитили трехлетнюю дочь местного предпринимателя, Владимира Старикова. Розвязка самого преступления происходит лишь в конце пьесы, когда К. Кожевников встречается с Владимиром Стариковым и его дочерей Дашей и В. Стариков объясняет, как все преступление произошло. Однако до этого монолог главного персонажа отражает много разных тем. В связи с тем, что персонаж посещает свой родной город и дом, очень сильно представлена тема детства. Так же зрители знакомятся с отношениями между

отдельными членами семьи героя и их разными семейными проблемами. Также рассказчик не забывает упомянуть в своем монологе женщин, которых в жизни любил, о своих чувствах к ним. Также знакомит зрителя со своими проблемами со здоровьем. В пьесе описывается Пермь, её достопримечательности и часто рассказчик сравнивает Пермь с Москвой показывая два разные города, в которых в жизни побывал. Исходя из указанных ситуаций дается описание менталитета русского народа. Несмотря на название документальной монодрамы, согласно которой зритель ожидает рассказ о данном преступлении, получается скорее высказание персонажа о своей жизни, почти его автобиография. Стоит отметить, что определенное внимание уделяется чувствам, которые в данный момент почувствовал герой, и которые посредством своего монолога Константин Кожевников стремится передать публике. Казалось бы, что рассказ о жизни одного почти тридцатилетнего пермяка, проживающего в настоящее время в Москве и стремящегося стать известным актером и режиссером, получившим *Золотую маску*, особо не удивит искушенного зрителя. Но наоборот, получается впечатляющий сторителлинг, удивляющий, прежде всего, естественностью и наивностью высказывания. Константин Кожевников говорит легким простым языком с использованием юмора и его высказывания получаются очень увлекательными и шутливыми.

В анализе документальной пьесы находится также часть, посвященная языку *Похищения*. Используется разговорный русский язык и особое внимание уделяется именно матерному языку. Это связано с темой спектакля, а именно с преступной средой, которая изображается в драме. Мат используется, прежде всего, в конце пьесы, когда посредством монолога самого Старикова описывается порядок преступления. Таким образом, настоящая черта языка отлично выполняет функцию характеристики темы и среды, с которой она связана и посредством мата передаются эмоции отца, дочку которого похитили трое преступников. Немаловажен интерес оратора к подробностям, посредством которых персонаж детально описывает окружающую его среду и все ситуации, что позволяет зрителю тщательно представить себе все высказанные обстановки. Монолог персонажа дополнен своеобразной мимикой и жестикуляцией, что в соединении с простотой сцены, на которой находится только стол, стул и доска, делает явление ещё более естественным и комичным.

Второй документальной пьесой, анализ которой мы осуществили, являлась драма *Акын-опера*, являющаяся представителем социальной документальной пьесы, поскольку отражает острую социальную проблему современной России. Кроме названия *Акын-опера* используется также название *Баллада о мигрантах* с подзаголовком *О пережитом легче петь, чем говорить*, что объясняет использование музыки в постановке. На сцене *Театра.doc* появляются настоящие трудовые мигранты из Таджикистана Покиза Курбонасенова, Абдулмамад Бекмамадов и Аджам Чакобоев. С помощью режиссера Всеволода Лисовского именно они создали текст пьесы. Данную документальную драму мы выбрали для анализа, прежде всего, потому, что она значительно отличается от других документальных пьес тем, что главные роли исполняют реальные мигранты, которые на сцене представляют свое национальное искусство. Премьера состоялась в *Театре.doc* в сентябре 2012 года и в настоящее время можно увидеть её продолжение под названием *Акын-опера 2*.

Сначала мы провели анализ главных героев пьесы, которые зрителям рассказывают о своей жизненной судьбе. Покиза Курбонасенова работала в Таджикистане актрисой и певицей фольклорного ансамбля, но после начала войны иммигрировала в Москву, где работает уборщицей офисных помещений. Абдулмамад Бекмамадов живет в Москве уже четырнадцать лет. Раньше работал художником и музыкантом и в настоящее время его рабочим местом являются стройки. Заработанные деньги он отправляет своей жене, оставшейся с их тремя детьми в Таджикистане. Третьим персонажем пьесы является Аджам Чакобоев, работающий в Москве помощником маляра, но более подробное описание персонажа зритель не увидит, так как монологи произносят только Покиза и Абдулмамад. Аджам сопровождает их игрой на национальном таджикском инструменте, причем между своими монологами Покиза и Абдул поют народные песни, дополненные на экране русскими субтитрами. Ни один из мигрантов не живет желаемым образом жизни. Как минимум двенадцать часов в день герои заняты на трудной работе, получают минимальную зарплату, живут в жестоких условиях далеко от своей семьи и знакомых. Несмотря на это их монологи позитивны и искренни. Герои открыто рассказывают о всех трудностях, с которыми сталкиваются в Москве, о своей судьбе, причем ни на что не жалуются и даже улыбаются. Никого ни в чем не упрекают, просто принимают свою судьбу. Они благодарны, что им так повезло, что у них есть работа и возможность

зарабатывать деньги. Мигранты не стесняются шутить и местами их рассказы очень шуточные, хотя описываются невеселые жизненные ситуации.

В следующих частях работы мы уделили внимание композиции документальной драмы *Акын-опера* и её названию. Пьеса состоит из пяти тематических баллад, произносимых Покизо или Абдулмамадом на фоне таджикостанской музыки. После окончания каждой баллады герои вместе поют песни известного композитора и певца Далера Назарова. Название драмы по нашей оценке не совсем точно так как слово «акын» обозначает поэтов и художников средней Азии, особенно Казахстана, распространяющих устное народное творчество. Однако это название было использовано в порядке уступки русским зрителям, так как для них данное слово очень известно. Так же мы не забыли оценить языковые средства данной пьесы, которым посвящена отдельная часть работы. В драме переплетаются три разных языка, а именно русский, таджикский и шугнанский. Мигранты говорят на разговорном языке и очень часто встречаются грамматические и лексические ошибки, что свидетельствует о том, что они иностранцы и их высказывания являются более естественными, чем если бы их роли исполняли русские актеры. Мы убеждены в том, что данный документальный проект обладает исключительным социальным значением, следовательно мы им занимались в последней части главы, посвященной анализу драмы *Акын-опера*. В современной Москве находится огромное количество мигрантов, что позволяет нам разделить жителей Москвы на коренных москвичей и иммигрантов, с чем связано постоянное возростание миграционных проблем. Трудовые мигранты живут в России в ужасающих условиях и из-за своего происхождения каждый день сталкиваются с рядом проблем. Напротив тому, коренное русское население не чувствует себя безопасно в своей стране. Однако если речь идет о стране, в которой живет столько разных наций, то все наверное согласится, что каждому жителю необходимо вести себя прилично и уважать всех жителей страны. В этом мы и видим социальное значение данного проекта.

Последней документальной драмой, которую мы решили подвергнуть анализу, являлась пьеса *Я боюсь любви*, представляющая психологическую документальную драму. *Я боюсь любви* изучает чувства людей и занимается темой близкой каждому человеку. Автором данного проекта является Елена Исаева, выдающаяся русская поэтесса и драматург. Постановка спектакля была осуществлена на сцене *Театра.doc* в режиссуре кинорежиссера Григория Катаева.

Премьера состоялась в январе 2010 года и постоянно показывается на сцене театра. Одновременно речь идет о одной из самых длинных постановок документальной драмы, продолжительностью полтора часа. Текст пьесы был создан на основании разговоров автора со своими подругами и женщинами, у которых нехороший опыт в отношениях с мужчинами.

Анализ данной пьесы продолжает часть, описывающая главных персонажей пьесы. Все главные герои представлены в паре. Это люди разного пола, возраста и общественного слоя, но их соединяет нехороший опыт в отношении с партнером. К главным героям относятся Аня и Сергей, Надя и Леша. Аня - независимая успешная журналистка, однако свою личную жизнь уже не считает такой успешной. Она развелась и осталась одна с маленькой дочерью. В её жизни появилась новая любовь, представленная персонажем Сергея, но Аня опасается её, как и остальные персонажи пьесы. Напротив, её подруга Надя убеждена в том, что любовь для жизни не нужна и любые чувства только мешают. Уже три года она встречается с Лешей и пара взаимно удовлетворяет свои физические потребности. Однако после того, когда Надя узнает, что Леша влюбился в другую женщину и хочет расстаться, Надя осознает, что она его любит. В документальной драме *Я боюсь любви* появляются также и другие персонажи, например, бывший муж Ани, её мама, дочь, коллеги по работе и многие другие. В ней выступают также незнакомые для Ани женщины и мужчины. В общем в настоящей драме появляется тридцать восемь персонажей, которых играют только семь актеров.

Что касается темы и сюжета, которым посвящена следующая часть работы, то исходя из названия драмы ясно, что главной темой является любовь, и, прежде всего, страх влюбиться. Однако это не только страх влюбиться, а также страх любых изменений в жизни, опасение доверять любому человеку и открыться ему. Никакая другая тема в пьесе не присутствует и все женщины ни о чем другом, чем о любви и страхе, не говорят. Сюжет начинается с утра в Москве, когда Аня и Сергей просыпаются. Это утро отличается тем, что впервые любовники провели вместе всю ночь и утром совместно завтракают. Ночью Сергей признался к любви и просит Аню, чтобы с ним уехала в Норвегию, где Сергей собирается вести биологическое исследование. Начинается один день журналистки, решающей уедет ли с Сергеем начать новую жизнь в Норвегии, оставляя всю свою жизнь в России, или откажется от своей любви и будет и дальше проживать жизнь, которая у нее есть. В тот же самый день Аня встречает Лешу с другой женщиной, о чем

скажет своей подруге. В драме происходит несколько линий одновременно, посредством которых знакомимся с разными видами любви и отношений между мужчинами и женщинами, повсеместно нас окружающими.

Затем следует часть, касающаяся языка и формы пьесы. В драме используется простой разговорный русский язык. Повествователем является Надя, но и другие персонажи рассказывают свои монологи. Мы также уделили внимание постановке пьесы, так как во многом отличается от текста драмы. Так как мы уже отмечали, Григорий Катаев является кинорежиссером, что отразилось тоже в постановке данной пьесы. Он использовал технику монтажа и на сцене театра появляются как будто отдельные кадры фильма. В исходном тексте звучат только монологи и диалоги персонажей. Постановка тоже дополнена в разных местах музыкой, применяются также разные звуки и свет. Таким образом, *Я боюсь любви* отличается от других документальных пьес и даже нарушает указанные в манифесте театра правила. Однако самый важный элемент документальной драмы сохранился. Она основана на реальных высказываниях реальных людей. Кроме того, настоящая драма также отражает современные проблемы общества, а именно тот факт, что в сегодняшнее время средств массовой информации и интернета, люди очень редко общаются друг с другом и становятся чужими между собой. Люди не умеют выражать свои чувства и прислушиваться друг к другу. Речь идет не о теме, касающейся только русского современного общества, а отражает глобальную проблему всего общества.

В заключении дипломной работы на тему *Современная русская документальная драма и её театральная платформа Teatr.doc* мы выделяем основные характеристики настоящего современного жанра, исходя из указанных фактических данных и анализа трех выбранных документальных пьес, поставленных на сцене *Teatra.doc*. Возникает вопрос, почему это подвальное помещение в панельном доме, без оснащения современными технологиями, с несколькими местами для зрителей, вызывает такой интерес публики. Предполагаем, что основным поводом такого интереса является репертуар театра со своей особенной эстетикой и поэтикой. Театр показывает истории реальных людей, причем главную роль играют их слово и высказывания. Язык не подвергается никакой цензуре и таким образом получаются достоверные сюжеты, которые написала сама жизнь. Посетители театра слушают живой язык, характерный для данного слоя общества и прямо перед ними высказываются из

своих чувств окружающие их люди, подчеркивая свой монолог своеобразной мимикой и жестиком. Кроме того, актеры тоже ведут диалог со зрителями, которые становятся частью драмы и в некоторых случаях даже влияют на её продолжение. Надо учитывать также трудную работу актеров, в рамках которой они должны тщательно выучить поведение и характер человека, которого исполняют, причем играют не для получения зарплаты, а для своего развития. Прежде всего, очень важно вжиться в эмоции данного человека и чувствовать на сцене те же самые эмоции, которые в это время ощущал сам герой. Все чувства актеры передают зрителям при минимальном использовании современной техники. Документальная пьеса на сцене *Театра.doc* отражает острые проблемы и конфликты сегодняшнего общества, показывает реальность и исполняет свою социальную роль. Необходимо подчеркнуть, что самым главным пунктом настоящей реальности является её естественность, которая должна быть сохранена в любой документальной пьесе.



## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

1. ARISTOTELES: *Poetika*. Svoboda, Praha 1996.
2. ДАВЫДОВА, М.: *Конец театральной эпохи*. АНО, „Золотая маска“, ОГИ, Москва 2005.
3. ГРЕМИНА, Е.: *Документальный театр. Пьесы*. Три квадрата, Москва 2004.
4. ГРОМОВА, М. И.: *Русская драматургия конца XX - начала XXI века*. Москва, Флинта и наука, 2005.
5. HOŘÍNEK, Z.: *Cesty moderního dramatu*. Nakladatelství Studia Ypsilon, Praha 1995.
6. HRALA, M.: *Ruská moderní literatura 1890 – 2000*. Univerzita Karlova v Praze, nakladatelství Karolinum, Praha, 2007.
7. ИСАЕВА, Е.: *Я боюсь любви* In *Новый мир* 2008, № 10.
8. КОЖЕВНИКОВ, К.: *Похищение*.
9. KRAUS, K.: *Divadlo ve službách dramatu*. Divadelní ústav, Praha 2001.
10. LUKAVSKÝ, R.: *Stanislavského metoda herecké práce*. Státní pedagogické nakladatelství, Praha, 1978, str. 9 – 14.
11. LUKEŠ, M.: *Umění dramatu*. Melantrich, Praha 1987.
12. MUKAŘOVSKÝ, J.: *Cestami poetiky a estetiky*. Československý spisovatel, Praha 1971.
13. *Новая драма*. Сеанс/ Амфора. Санкт-Петербург 2008.
14. PAVIS, P.: *Divadelní slovník*. Divadelní ústav, Praha, 2003.
15. PAVLOVSKÝ, P.: *Základní pojmy divadla. Teatrologický slovník*. Nakladatelství Libri a Národní divadlo, Praha 2004.
16. PROCHÁZKA, M.: *Znaky dramatu a divadla*. Panorama, Praha 1988.
17. VELTURSKÝ, J.: *Drama jako básnické dílo*. Host, Brno 1999.
18. ZICH, O.: *Estetika dramatického umění*. Panorama, Praha 1987.

### Časopisecké zdroje:

1. БЕЛОВА, С.: Мутации «Берлуспутина», записки переводчика. *Театр.*, № 8, 2012, стр. 84 – 89.
2. МАМАДНАЗАРБЕКОВА, К.: *История факта: истоки и вехи документального театра*. *Театр.*, № 2, 2011.

3. СОЛНЦЕВА, А.: *Реформатор на все времена*. Театр., № 8, 2012, стр. 11 - 17.
4. ЗИНЦОВ, О.: *Что такое левое искусство и почему никакого другого современного искусства нет*. Театр., № 8, 2012, стр. 60 – 71.

## Internetové zdroje

1. БАКОЗОДА, Х.: *Мигранты О мигрантах на сцене московского „Театр.doc“* [online]. [Použito 24. 3. 2013]. Dostupný z WWW: [http://rus.ozodi.org/content/teatrdoc\\_migrannts\\_performance\\_/24575650.html](http://rus.ozodi.org/content/teatrdoc_migrannts_performance_/24575650.html)
2. БАНАСЮКЕВИЧ, А.: *Что такое verbatim* [online]. [Použito 24. 3. 2013]. Dostupný z WWW: <http://os.colta.ru/theatre/events/details/33925/?expand=yes#expand>
3. БОЛОТЯН, И.: *О драме в современном театре: verbatim* [online]. [Použito 9. 1. 2013]. Dostupný z WWW: <http://magazines.russ.ru/voplit/2004/5/bolo2.html>.
4. ВАСЕНИНА, Е.: *«Акын-опера»: театр компактного проживания* [online]. [Použito 24. 3. 2013]. Dostupný z WWW: <http://www.novayagazeta.ru/society/55474.html>.
5. ВИТВИЦКАЯ, Н.: *«Акын-опера»: песни мигрантов* [online]. [Použito 24. 3. 2013]. Dostupný z WWW: <http://www.vashdosug.ru/msk/theatre/article/69600/>
6. ГОРЮК, О.: *Студия театра «Манекен» приняла активное участие в уникальном для России проекте* [online]. [Použito 10. 2. 2014]. Dostupný z WWW: <http://mediazavod.ru/articles/130011>
7. ДЕСЯТЕРИК, Д.: *Вербатим* [online]. [Použito 9. 1. 2013]. Dostupný z WWW: [http://altermond.ru/verbatim\\_theatre.html](http://altermond.ru/verbatim_theatre.html)
8. ИСАЕВА, Е.: *Первый мужчина* [online]. [Použito 9. 1. 2013]. Dostupný z WWW: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2003/11/isaeva.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2003/11/isaeva.html).
9. КУНЦЕВ, О.: *Константин Кожевников: Я рассказываю лучшие, чем играю* [online]. [Použito 10. 3. 2014]. Dostupný z WWW: <http://fn-volga.ru/newspaperArticle/view/id/1491>
10. ЛИСОВСКИЙ, В.: *Театр.doc: «Акын-опера»- не искусство о мигрантах, а искусство мигрантов* [online]. [Použito 24. 3. 2013]. Dostupný z WWW: [http://tjk.rus4all.ru/city\\_msk/20120915/723366596.html](http://tjk.rus4all.ru/city_msk/20120915/723366596.html)
11. *Новая драма in СЕАНС* [online]. [Použito 10. 2. 2014]. Dostupný z WWW: <http://seance.ru/category/n/29-30/perekryostok-novaya-drama/novaya-drama/>.

12. РАХМАНОВА, А.: *Собрание акционеров превращается в спектакль* [online]. [Použito 18. 1. 2014]. Dostupný z WWW: <http://www.dw.de/собрание-акционеров-превращается-в-спектакль/a-4192949>.
13. ХИТРОВ, А.: Антиаватар [online]. [Použito 9. 1. 2013]. Dostupný z WWW: <http://oteatre.info/antiavatar/>
14. УГАРОВ, М.: Что такое verbatim [online]. [Použito 9. 1. 2013]. Dostupný z WWW: <http://www.teatrdoc.ru/stat.php?page=verbatim>.
15. ЭЛИСЕЕВА, А. В.: Документальный театр Петера Вайса [online]. [Použito 20. 2. 2014]. Dostupný z WWW: <http://teatre.com.ua/modern/dokumentalnyj-teatr-petera-vajsa/>
16. ЯНОВСКАЯ, М.: *И тут мне повезло... «Акын-опера» в московском Театре.doc* [online]. [Použito 24. 3. 2013]. Dostupný z WWW: <http://www.fergananews.com/articles/7401>.
17. V-day – *dokud neskončí násilí* [online]. [Použito 10. 2. 2014]. Dostupný z WWW: <http://zenskaprava.cz/v-day-dokud-neskonci-nasili/>.
18. *Zipp – česko-německé kulturní projekty* [online]. [Použito 12. 2. 2014]. Dostupný z WWW: [http://www.projekt-zipp.de/cz/svety\\_zivota](http://www.projekt-zipp.de/cz/svety_zivota).

Film *Театр, в котором не играют. Театр.doc*. ГТРК «Культура», 2011.

<http://www.newdrama.ru/>

<http://www.teatrdoc.ru>

## SEZNAM PŘÍLOH

Příloha 1 – Prostory divadla *Teatr.doc*

Zdroj <http://restlook.ru/places/attractions/teatr-doc/#photo>



**Пříloha 2 - Konstantin Koževnikov ve svém monodramatu *Похищение***  
Zdroj <http://www.teatrdoc.ru/events.php?id=48>



**Пříloha 3 - Тádžиковé v představení *Акын-опера***  
**Zdroj <http://www.teatrdoc.ru/gal.php?id=18>**



**Пříloha 4 - Аня и Сергей в представлении *Я боюсь любви***  
<http://www.afisha.ru/performance/77390/>

