

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Teorie a praxe divadelní tvorby

TEZE DISERTAČNÍ PRÁCE

RUSKÉ „NOVÉ DRAMA“

OD SUBKULTURY K MAINSTREAMU

Mgr. Marcela Magdová

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

Oponent práce:

Datum obhajoby:

Přidělovaný akademický titul: Ph.D.

Praha, 2017

Úvod

Předmětem zájmu předložené disertační práce je současné ruskojazyčné psaní pro divadlo, přesněji jeho nejsilnější a také mimo domácí půdu nejznámější výšeč tzv. hnutí „новая драма“ („nové drama“). Poprvé se o přesně nespecifikované skupině začalo hovořit na konci devadesátých let minulého století, i když její aktivity můžeme zaznamenat již v přelomovém období těsně před rozpadem SSSR. Se vzrůstajícím sebevědomím postsovětské společnosti se zvyšovalo i postavení takových tvůrců, kteří na rozdíl od svých předchůdců mohli plně těžit z nové podoby a fungování ruského divadla.¹ Jejich počáteční snahy tomu sice neodpovídaly. Stát, města a další samosprávné jednotky je v rámci dotací zcela ignorovaly. Zájem o ně neprojevovali ani představitelé oficiálního umění ani většina odborné veřejnosti. Přesto se těmto tvůrcům podařilo na začátku nového tisíciletí svou pozici v rámci ruského divadelního prostředí upevnit. Nyní je důležité stanovit, do jaké míry se včlenila skupina dříve okrajových dramatiků do většinové kultury, proti které zpočátku vystupovala, nakolik začala „kolaborovat“ se středním proudem, pro který se dnes vžil pejorativní termín mainstream.²

Cíle a metoda

Nejprve se pokouším nastínit historický vývoj ruského fenoménu „nové drama,“ představit jména, instituce, obecné tendence. Využívám k tomu všech dostupných pramenů, především monografií, statí a studií v odborných periodikách, novinových článků a internetových zdrojů. Některé ze zmiňovaných inscenací jsem viděla při svých pravidelných návštěvách Moskvy. Sledovaný problém nechávám záměrně časově neohraničený. Na jedné straně jej rámuje události spojené s rozpadem SSSR a tedy změnou společenského paradigmatu. Tyto události však mají své kořeny dávno před rokem 1991, bylo tedy nutné

1 Dne 1. ledna 1987 vstoupil v SSSR v platnost zákon, podle kterého se profesionálním ruským divadelním režisérům a hereckým souborům poskytovala dlouho očekávaná umělecká a ekonomická nezávislost. Fakticky se jednalo o zrušení cenzurního dohledu nad divadelním provozem. Jednalo se o změnu státní kulturní politiky, ale také změnu systému státní podpory umění.

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

prostudovat i divadelní dění během posledních dekád sovětské periody. Na druhé straně je „nové drama“ stále se rozvíjející živý organismus, s jehož změnami je třeba počítat. Práce proto reflektuje i dění zcela nedávné s vědomím, že výzkum nebyl uzavřen.

Ve druhé části se zaměřuji na tvorbu čtyř vybraných autorů „nového dramatu“: Olju Muchinu (1970), Ivana Vyrypajeva (1974), Michaila Durněnkova (1978) a Jaroslava Pulinovič (1987), jejichž díla jsem podrobila zevrubné analýze. Právě na základě jejich autorských strategií chci vyvrátit či potvrdit hypotézu o sblížování „nového dramatu“ s mainstreamem. Z velkého množství dramatiků, které můžeme ztotožnit s novým dramatem, jsem vybrala ty, kteří jsou stále aktivní, jejich dílo je známé i mimo ruské území a vyjma jednoho (Michail Durněnkov) bylo alespoň částečně přeloženo do češtiny.

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

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

Historické milníky

Ve druhé kapitole nazvané Historické milníky se snažím přiblížit Sovětské divadlo v období tzv. „brežněvovské stagnace“ (60.–80. let), kdy bylo divadlo jedním z nejmocnějších médií.³ V životě ruské společnosti zastávalo výlučnou roli a jako prostor sociální sebereflexe nahradilo literaturu, která ji plnila v 19. století. Zvláště v provinciích, kde se formoval život vzdělaných lidí nikoli v okruhu knihoven, galerií či koncertních sálů, ale v okruhu divadla. Centrální divadelní síť svazovala ohromnou plochu v jeden homogenní celek. Každé větší divadlo bylo státem ve státě. Jeho umělecký šéf, ředitel a režisér v jedné osobě fungoval jako nezpochybnitelná autorita, udávající estetický vkus souboru i diváků.⁴ Model divadla, který se zformoval během šedesátých let, byl uzavřeným centralisticky orientovaným organismem, v čele s osobností, která požívá absolutní moc a chrání svoji suverenitu před vniknutím jiného ambiciozního umělce. V tomto organismu měl výsadní postavení dramatik. Jak ostatně řekl publicista, dramatik a mentor nastupující generace Alexej Kazancev: „Ruské divadlo bylo vždy především divadlem současné dramatiky.“⁵

Ne všichni autoři, kteří se hráli na výsluní pozornosti, však byli oddaní státní ideologii. Řada z nich dokázala svá opoziční stanoviska do děl zakódovat tak mistrně, že zůstala nepoučenému divákovi a zejména cenzorům skryta. Hry psali na zakázku divadelních domů. Z honoráře vyplaceného za jednu hru sovětským ministerstvem kultury či Svazem divadelních činitelů mohli žít celý rok. Nové hry, kterých vznikaly ročně stovky, byly tištěny a rozmnožovány v ohromném nákladu. Populární autoři byli tedy na sovětské poměry velmi majetní lidé.

Gorbačovovou perestrojkou vyhlášenou v roce 1985 započal spolu s postupnou destrukcí společnosti a politického systému i rozpad stávajícího divadelního systému zevnitř. Z důvodu odlišných politických ideálů se rozdělilo hned několik divadelních souborů včetně fakticky první scény v zemi, Moskevského uměleckého akademického divadla. Společně s rozpadem Sovětského svazu na počátku devadesátých let nastal rozklad hodnotového a ideového systému. Inteligence ztratila svoji pozici tradičního ochránce morálních a tvůrčích

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

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

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

kritérií. Do popředí společenského diskursu se dostali představitelé jiných sociálních skupin. Status tvůrčích profesí společně s prestiží kultury a umění znatelně poklesl. Umělec již nemohl aspirovat na roli společenského lídra. Státní subvence, na nichž byla většina divadel závislá, klesly na začátku devadesátých let o tři čtvrtiny a zbytek dotací ještě snížila inflace. V divadlech nastala výrazná divácká krize. V devadesátých letech také došlo k zásadní proměně publika. Mnoho divadelních umělců emigrovalo a řada proslulých souborů se vydala na zahraniční turné ve snaze vydělat si tvrdou měnu. Rozšířilo se tržní hospodářství, do popředí se dostal terciální sektor. Velkou roli začal hrát volný čas. Úkolem kultury bylo nyní zajistit oddych a zábavu. Nové skutečnosti zapříčinily aktivní komercializaci a bulvarizaci divadla spojenou se soukromým podnikáním.

„Staré divadlo umíralo, ale nové se ještě neobjevilo.“⁶ Což potvrzuje i řada statí v divadelních periodikách té doby. Jelena Strelcova píše v časopise *Současná dramatika*: „Nyní nastaly pro divadlo nelehké časy. Slovo dramatika je zkompromitované. Diváci opouští divadlo, čtenáři nevěří spisovatelům. Literatura zahájila proces očištění, divadlo nikoli.“⁷

Zásadním momentem byla přímá konfrontace ruského divadla s mezinárodní praxí, k tomu dokonale posloužil moskevský Mezinárodní divadelní festival A. P. Čechova (Международный театральный фестиваль им. А. П. Чехова) založený roku 1992, na nějž přivezli své inscenace režiséři jako Peter Brook, Peter Stein, Christopher Marthaler, Robert Wilson, Krystian Lupa či Frank Castorff. Zásadní zkušeností se stala i návštěva Avignonského festivalu, který byl roku 1997 věnován ruskému divadlu. Západní divadlo dávno zneklidňovaly sociální, politické a kulturní problémy, zatímco v Rusku se domácí tvorba dál zabývala mezilidskými vztahy a tragikou individua. Ruské divadlo na konci dvacátého století se až na výjimky oproti tomu západnímu jevilo jako neaktuální a nesoučasné.

Zrod fenoménu „nové drama“

Ve třetí kapitole se pokouším nalézt kořeny „nového dramatu“. Ty sahají až do druhé poloviny osmdesátých let, do literárního undergroundu, z něhož vzešla též ruská divadelní postmoderna. Spolu s autory (Venediktem Jerofejevem, Ludmilou Petruševskou, Olegem

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

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

Jurjevem a Vladimírem Sorokinem) a jejich postmoderními dramaty zde představují i inscenační experimenty raných devadesátých let. Jsou to především inscenace Anatolije Vasiljeva, který vnímal divadlo jako sakrální prostor, navracející se zpět k rituálu. Vasiljev ovlivnil mladou generaci režisérů především tím, jak přistupuje k textu ať už klasickému nebo současnému. Text vnímá jako materiál určený ke hře se slovy. Herec nevytváří postavu jako v tradičním divadle, ale zaujímá roli mluvčího. Obdobným způsobem dnes pracuje s hercem i nejvýraznější režisér postsovětské generace Kirill Serebrennikov (1969), který se k Vasiljevovi hlásí jako ke svému nejmenovanému učiteli.

„Nové drama“ je také možné spojit s několika jmény a institucemi, které vznikly během devadesátých a nultých let. V kapitole se proto podrobně věnuji Festivalu Ljubimovka, petrohradské scéně Vila (Особняк), Centru dramatiky a režie (Центр драматургии и режиссуры) a jeho prvním inscenacím, divadlu Teatr.doc a fenoménu dokumentárního dramatu metody verbatim, semináři The Royal Court Theatre, divadelnímu centru Praktika (Практика) a Festivalu Nové drama. Neopominula jsem ani další dramatické soutěže, které podporují vznik současných textů, publikace, časopisy a kritickou reflexi ať už z řad odpůrců či příznivců „nového dramatu“.

„Nové drama“

Kapitola „Nové drama“ se věnuje problematice samotného termínu. Za představitele hnutí, které se ovšem nikdy oficiálně neustavilo a zůstalo v podstatě simulakrem divadelních publicistů, je totiž označována celá řada autorů. „Nové drama“ je spojováno s dokumentární formou verbatim, s Festivalem Nové drama, někdy také s původně britským směrem in-your-face Theater.

Výstižně vymežil pojem hnutí „nové drama“ materiál z moskevské konference o Současné ruské dramatu, označuje jej za: „Divadelně–dramatické hnutí jako kulturně orientovanou a provokativní činnost neformálního a neoficiálního sdružení dramatiků, režisérů, herců, kritiků a dalších na základě uměleckých principů formulovaných ve veřejně přístupné divadelní praxi (v manifestech festivalů, programech divadel, dílčích vystoupeních atd.) I když účastníci tohoto hnutí zdaleka nejsou jednotlivci stejného věku ani sociálního postavení a geografické lokace, jak zní jedna z definic subkultury, dokonce je můžeme označit

za absolutní autorské individualisty, přesto jde o skupinu se specifickými kulturními znaky, které ji odlišují od většinové kultury.“⁸

Právě specifické znaky „nového dramatu“ se snažím definovat v dalších podkapitolách s názvy Orientace „nového dramatu“, Tendence „nového dramatu“ a Typologie „nového dramatu“.

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

S orientací na diváky souvisí i četná komunikace, která se realizuje i mezi členy hnutí. K tomu slouží různé dramatické soutěže, festivaly a semináře, které posilují pocit jednoty, zároveň se na nich ustavují tandemy režisér–dramatik, režisér–herec a další.

„Nové drama“ se snaží vytvářet dojem výjimečnosti, který se posléze přenáší jak na členy hnutí, tak na diváky.

„Nové drama“ výrazně směřuje k dokumentu. Velice často skloňuje slova realita, reálný, skutečnost, skutečný, dokumentární, aniž by si uvědomovalo hranice mezi těmito pojmy. Zajímá ho okolní realita, kterou zkoumá pomocí dokumentaristických nástrojů jako interview, videonahrávka, sběr faktů. Zároveň je kladen požadavek na aktuálnost novinek, které by měly vypovídat o současnosti, s tím souvisí i sociální pozice nového dramatu a tím pádem orientace na autentický jazyk. Od autorů se nevyžaduje metaforický jazyk, ani jiné literární kvality, díky tomu se mohlo vyjít tolik literárně neškolených tvůrců usilujících o uznání.

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

S „novým dramatem“ je spojena také provokace. Hry zpracovávají často šokující témata či boží sociální tabu. Jakékoli inovativní experimentální umění porušuje konvence, neexistuje bez provokace, v tom není „nové drama“ výjimečné.

„Nové drama“ kladlo důraz na slovo. Z inscenací vytěsnilo předimenzované scénografie, nákladné kostýmy i herecké hvězdy ověčené tituly národní umělec, základní kvalitou je text.

V ruské teatrologii existuje několik pokusů o systematizaci „nového dramatu“. Ani jednu z uveřejněných typologií ovšem nelze považovat za univerzální. První, nejobecnější model přejala teatrologie z publicistiky, autory rozděluje geograficky podle místa, kde započali tvorbu. Za hlavní tvůrčí ohniska pokládá Moskvu, povolžské město Toljatti a Jekatěrinburg (Ugarovovův Teatr.doc, „toljattská škola“ a „uralská škola“)

Další typologické schéma představila filoložka, profesorka Samarské univerzity Olga Žurčeva. Tvorbu nové generace dramatiků, jak sledovaný okruh nazývá, rozčlenila do sedmi kategorií podle typu konfliktu.

Ruský teatrolog žijící v USA Mark Lipoveckij spolu s Birgit Beumers přednášející na Waleské univerzitě rozlišuje v současném ruském dramatu tři základní typy: 1) nová zpověď–autodestrukce, 2) neonaturalismus/ hypernaturalismus, 3) spojení naturalismu a groteskních intelektuálních metafor.

Představená typologická schémata potvrzují, že „nové drama“ nelze jednoznačně klasifikovat. Všechny zmíněné pokusy o jeho systematizaci jsou nekomplexní a mohou si v určitých tvrzeních vzájemně odporovat. Nelze než souhlasit se stanoviskem Johna Freedmana, jež tvrdí, že na pojem „nové drama“ je třeba se dívat jako na obsáhlý fenomén, který lze aplikovat spíše na časové období, než konkrétní poetiku.⁹

Podkapitola „Nové drama“ jako mainstream cituje některé skutečnosti a prohlášení divadelních činitelů, na základě kterých se lze domnívat, že pokud jde o sociální rovinu není „nové drama“ už dávno okrajovým společenským fenoménem a tedy subkulturou, i když se

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

za ní může doposud vydávat. Zbylé čtyři kapitoly (případové studie) mají prozkoumat, do jaké míry tato změna proběhla i na poli dramatické tvorby. Rozbor děl čtyř vybraných dramatiků má ukázat jakou změnou prošlo samotné psaní pro divadlo, a to hlavně na úrovni tematické a formální.

Olja Muchina

Po bližším zkoumání dosavadní autorčiny tvorby (čítá pět dramatických děl) konstatuji, že se Muchina jako jeden z prvních experimentátorů na poli formy, postupně vrátila k tradičním dramatickým postupům. I v poslední hře sice rozvíjí motivy, které se objevují již v jejích raných dílech, nicméně je mnohem konkrétnější a tím i schematictější. Ne snad, že by se primárně chtěla trefit do vkusu většinového publika, ale už volbou tradiční formy je mu mnohem více otevřena. Navíc téma ruské historie, nostalgické vzpomínky na SSSR a kritický pohled na nové poměry ve hře reprezentované chaotickými devadesátými lety, mohou vést k dojmu, že autorka psala hru podvědomě na společenskou objednávku. Pocit nostalgie po Sovětském svazu v ruské společnosti v posledních letech ještě zesílil. Generace třicátníků a mladší, o něm s nadšením sní. Jde o fenomén celé země. Je to sen o sociální spravedlnosti, která dnes v Rusku chybí.

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

Ivan Vyrypajev

V posledních letech začal autor psát na objednávku, většinou ze strany zahraničních scén, například divadla Düsseldorf Schauspielhaus či Städtisches Theater Chemnitz. Jedná se o texty *Dreamworks* (2011), *Iluze* (Илюзии, 2011), *Opilí* (Пьяные, 2012), *Letní vosy štípuou už i v listopadu* (Летние осы кусают даже в ноябре, 2013), *Solnečná linka* (Солнечная линия, 2015) a *Nesnesitelně dlouhá objetí* (Невыносимо долгие объятия, 2015). Psát na zakázku ještě neznamená zařadit se mezi mainstreamové dramatiky. Nicméně tyto Vyrypajevovy hry mají několik společných rysů: jména postav znějí nerusky, zápletky her se točí kolem byznysu, sexu, partnerských vztahů a politiky. Vyrypajevovy hry zcela ztratily

subverzivní charakter a stále znatelněji se přibližují k tematickému, ale i formálnímu západoevropskému mainstreamu. Jeho dosud poslední hra *Interview S-FBP 4408* vznikla na objednávku soukromé firmy a její prezentace měla vyplnit povinnou kulturní vložku večera.

Michail Durněnkov

Autorská strategie Michaila Durněnkova, obdobně jako Ivana Vyrypajeva a Olji Muchiny, prošla výraznou změnou. Tvůrčí psaní, kterému se začal věnovat v Toljatti, nejprve vycházelo z jeho osobní potřeby. Působil v okruhu spřízněných začínajících dramatiků, významnou motivací mohl být mentor Vadim Levanov a v neposlední řadě i bratr Vjačeslav. První moskevská léta, znamenala autorské osamostatnění, Durněnkov se přimknul k názorově blízkým umělcům okolo divadla Teatr.doc a hnutí „nového dramatu“. Do širšího povědomí se dostal především díky zahraničnímu uznání. Teprve v této chvíli, tedy po roce 2010, začal Durněnkov, jako již etablovaný dramatik, spolupracovat s repertoárovými divadly. Adaptoval pro ně na zakázku původní literární či filmové předlohy. V tomto mezidobí zcela přerušil vlastní autorskou činnost, vrátil se k ní až v posledních několika letech, ovšem jako dramatik píšící na objednávku. Na rozdíl od Vyrypajeva se ale nesnaží své texty tematicky a formálně přibližovat západoevropskému mainstreamu. Naopak se vrací k motivům raných prací – kulturní katastrofy, rozpadu sociálních a historických vazeb, morální odpovědnosti a existenciálních otázkám, které ale nyní neztotožňuje výhradně s ruským prostorem jako dřív, ale celou Evropou. Ve vztahu ke zkoumanému mainstreamu jsou u Durněnkova podstatné především jeho adaptace. Divácky úspěšné filmy a čtenářské bestsellery převedené na jeviště počítají se zájmem publika a předem naplňují jeho očekávání.

Jaroslava Pulinovič

Oproti raným hrám, v nichž vystupují náctiletí teenageři, tedy postavy věkem autorce blízké, v posledních letech její hrdinové zestárli o dvě generace. V novějších hrách se také rozšiřuje dramatický personál. S každou další hrou zároveň Pulinovič zvyšuje formální dokonalost textu, a to jak jeho výstavbu od expozice ke katastrofě, tak psychologické prokreslení postav. Dosud poslední hry ale vykazují výrazné sklony k melodramatičnosti. Dialogy mají dojemný mnohdy až sentimentální obsah. Na mnoha místech text sklouzává k patosu často na úkor psychologické pravděpodobnosti. Postavy jsou ve hře nápadně černobílé.

Autorka opustila sociální drama a přesunula se k žánru melodramatu, který je možné na ruských scénách ztotožnit s mainstreamem. Osobně tuto nálepku odmítá stejně jako obvinění z kompromisu a tvoby pro peníze. Autorka je také nejmladší ze zkoumané čtveřice, možná se adaptovala na měnící se poměry, aniž by si tento fakt sama připustila.

Závěr

Analýza děl čtyř zvolených autorů i kontext jejich vzniku měla potvrdit či vyvrátit hypotézu o sblížení ruského „nového dramatu“ s mainstreamem. Rozbor, který se zaměřil na více než třicet textů určených pro divadlo, ukázal, že u všech jmenovaných dramatiků došlo k výrazné změně autorské strategie. Předpoklad o sblížení ruského „nového dramatu“ s mainstreamem se potvrdil, i když ze sneseného materiálu vyplývá, že každý ze čtyř autorů k tomu používá jiné prostředky. Zůstává otázkou, kdy došlo k této změně. Zda-li je možné určit přesnou dataci tohoto procesu, respektive odvodit ji nejen ze zrání a profesionalizace autorů, ale i ze společenského vývoje. Při komparaci veškerých časových údajů jsem zjistila, že zlomovým rokem v tvorbě všech čtyř autorů je 2010. Na konci nabízím jednu z možných hypotéz, proč tomu bylo zrovna na konci nultých let. Nicméně připouštím, že téma ruské „nové drama“ od subkultury k mainstreamu zůstává i nadále otevřené badatelským výzvám.