

# Manipulácia slovami

## Textová a autorská performativita Ivana Vyrypajeva

Romana Štorková Maliti

Univerzita Karlova

romana.maliti@gmail.com



### WORD MANIPULATION

#### IVAN VYRYPAEV'S TEXTUAL AND AUTHORIAL PERFORMATIVITY

The study deals with the issue of performativity of contemporary Russian drama, the so-called new drama. It works within the examples of selected works, concept and strategy of the Russian playwright, director and performer Ivan Vyrypayev. From the point of view of the meaning of the literary communication model (author — text — reader), theory of performativity, reader-response criticism and literary anthropology, the author primarily monitors authorial and textual performativity and tries to name Vyrypaev's tools of literary manipulation in the relationship to his recipient-reader-spectator.

### KLÍČOVÁ SLOVA:

Ivan Vyrypajev — současné drama — současná ruská literatura — performativita

Ivan Vyrypaev — contemporary playwrighting — contemporary Russian literature — performativity

### DOI

<https://doi.org/10.14712/23366729.2020.1.2>

Pri úvahách o performatívnych aspektoch súčasnej ruskej literatúry a možnostiach jej recepcie sa pohybujeme v rámci literárnej komunikácie postavenej na modeli autor — text — čitateľ. Alebo inak povedané, sledujeme vznik, proces a účinok performatívnych gest autora a jeho textu na performatívneho čitateľa. „Performanční literárni umění je podstatně vázané na konkrétního tvůrce. [...] Stejně významný je ovšem i recipient — divák, posluchač či čtenář. Právě on se velkou měrou podílí na samotném průběhu literární komunikace.“<sup>1</sup> Pri pokuse o aplikovanie vyššie uvedeného sa prirodzene ponúka celá oblasť súčasnej dramatiky, ktorá má v ruskom prostredí staro-nové<sup>2</sup> označenie nová dráma (novaja drama). Termín prebrala aj zahraničná

---

1 Sládek 2010, s. 45.

2 Termín poznáme tiež z literárnej histórie ako označenie dramatiky prelomu 19. a 20. storočia (H. Ibsen, A. Strindberg, A. P. Čechov, M. Maeterlinck atď.) ako radikálnej tendencie divadla, prinášajúcej nový typ konfliktu. Pre ruskú novú drámu prelomu 20. a 21. storočia bol spočiatku najpodstatnejší nový typ hrdinu a formálny experiment, postupom času v centre pozornosti stojí príbeh, naratívnosť, epickosť a spôsob narácie.



kritika a pre pomenovanie tohto prúdu divadelnej literatúry ruskej proveniencie nepoužíva inú zaužívanú terminológiu (dramatika coolness, cool dráma, súčasná dráma). Prívlastok „nová“ a jej novosť je nielen z hľadiska nových divadelných postupov a nových impulzov pre javiskové riešenia, ale tiež z hľadiska literárnych postupov v rámci chápania drámy ako literatúry určenej na čítanie a nie (nielen) na predvádzanie. Performativita môže byť nahliadaná z viacerých hľadísk. Automaticky sa ponúka sledovanie javu v procese premeny textu na javiskové dielo. Nás však nezaujíma performativita performance — performativita predvádzanej akcie, interpretovaného textu, ale performativita textu, performance vo význame vytvárania a predstavovania textu (v zmysle performatívnej akcie autora-dramatika, nie performerera-herca). Pokúsime sa teda sledovať opačný proces: skúsime vnímať divadelný text, primárne určený na predvádzanie a inscenovanie, v jeho návrate od priameho divadelného, javiskového gesta do gesta v literatúre. V súvislosti so súčasným dramatickým písaním nás zaujíma performativita v literárnej rovine (v rovine textovej štruktúry), potláčajúca telesné konanie interpreta (alebo ho upozadujúca do roviny predstavovaného). A v súvislosti s autorskou koncepciou, ktorú sledujeme (reprezentuje ju dramatik Ivan Vyrpajev) nás ďalej a konkrétne zaujíma performativita ako súčasť istých vedomých autorových metód autorskej a textovej manipulácie. Manipuláciu chápeme ako jeden z aspektov performativity, ako jeden z aspektov chápania a ponímania textu ako „jistého souboru performatívnych rečových událostí“,<sup>3</sup> prostriedky manipulácie sú ako gestá zahŕňajúce vo svojej podstate prechod od diela k udalosti, od textu k činu. Pričom tento prechod sa koná, činí, uskutočňuje už v rovine textovej, literárnej. S týmito otázkami sa prirodzene súčasná dráma, nadväzujúca na výboje postmoderny a oscilujúca na hranici umeleckých druhov, vyrovnáva.

Už na samom začiatku svojej kariéry ako dramatického autora a pri vstupe na divadelnú scénu sa Ivan Vyrpajev<sup>4</sup> vymyká z nastavených a predpokladateľných rámcov novej drámy. Stál mimo nielen geograficky — nespadol do skupiny autorov tzv. tolliatskej školy či uralskej školy Nikolaja Koladu. Čoskoro po svojom debute (hra a inscenácia *Sny* v jeho irkutskom divadelnom štúdiu Priestor hry, 1999) sa stal súčasťou moskovského hnutia novej drámy, no stále pracoval akosi solitérne, akoby po

<sup>3</sup> Sládek 2010, s. 35.

<sup>4</sup> Ivan Alexandrovič Vyrpajev (1974), dramatik, scenárista, divadelný a filmový režisér, herec sa narodil v Irkutsku. V roku 1995 absolvoval štúdium herectva na Irkutskom divadelnom konzervatóriu. V roku 1998 založil v Irkutsku divadelné štúdio Priestor hry (Prostranstvo igrы) a začal študovať réžiu. V roku 2002 založil spolu s ďalšími dramatikmi (Jelena Greminová, Michail Ugarov a ďalší) moskovské divadlo Teatr.doc. Od roku 2006 sa venuje tiež filmovej scénáristike a réžii (*Eufória*, 2006; *Kyslík*, 2009; *Tanec Dillí*, 2012; *Spasenie*, 2015). V rokoch 2012–2015 bol umeleckým riaditeľom významného moskovského divadla Teatr Praktika. V súčasnosti žije a pôsobí striedavo v Moskve a vo Varšave. V Poľsku sa venuje tiež opernej réžii (*Boris Godunov*, Opera Nova Bydgoszcz). Je autorom divadelných hier, ktoré uvádzajú mnohé európske divadelné scény okrem Ruska napríklad v Poľsku, Nemecku, v Česku, na Slovensku (*Sny*, 1999; *Mesto, kde som*, 2000; *Genezis 2*, 2004; *Júl*, 2006; *Vysvetliť*, 2008; *Tanec Dillí*, 2009; *Komédia*, 2010; *Ilúzie*, 2011; *Dreamworks*, 2011; *Letné osy, ktoré nás štípu ešte v novembri*, 2012; *Opití*, 2012; *UFO*, 2012; *Neznesiteľne dlhé objatia*, 2014; *Čo som sa naučil od hada*, 2014; *Slnečná línia*, 2015; *Interview S-FBP 4408*, 2016).



vlastnej osi. Veď i jeho najväčší divadelný počín toho obdobia *Kyslík* (Kislorod), ktorý sa stáva vlajkovou loďou a hitom doku-divadla Teatr.doc nie je dokumentárnou drámou v pravom zmysle slova a predsa sa inscenácia režiséra Viktora Ryžakova stala symbolom tohto hnutia. Vyrypajev stojí mimo aj pokiaľ ide o poetiku a štýl — iste každý z významných autorov a autoriek novej drámy má vlastný, špecifický a unikátny štýl tvorby a vlastné témy (príkladov je mnoho, spomeňme Oľgu Muchinovú, Jurija Klavdijeva, Maxima Kuročkina...), no Vyrypajevovi sa ako jedinému podarilo vymaniť zo stereotypných predstáv o novej dráme dekomponujúcej alebo naopak tvorivo nadväzujúcej na ruskú klasickú a modernú dramatickú literatúru. Nevidíme u neho žiadnu snahu o konfrontovanie sa so starými majstrami. Vyrypajev nie je „dieťaťom Čechova“, ako boli označení autori prvej vlny novej drámy. Hoci samozrejme parafrázuje, odkazuje, dekonštruuje klasické i popkultúrne mýty, ruské i neruské, no v pomerne krátkom čase sa z neho stal autor „európskeho strihu“. Na jednej strane stále s veľmi špecifickým štýlom a unikátnou poetikou, na strane druhej s tendenciou k istej univerzálnosti a „serióznej paródii“ západoeurópskych vzorov. Ten špecifický štýl je daný predovšetkým jazykom jeho hier — reč jeho postáv nie je bežná, štandardná, aj v prípade, že sa autor pohybuje v bežných priestoroch (napríklad kuchyňa v *Sľnečnej línii* /Solnečnaja linija/, či čakáreň v nemocnici v *Tanci Dillí* /Tanec Deli/) a rozpráva o bežných veciach (napr. kuchynská hádka manželského páru v *Sľnečnej línii*), štylistika jazyka/reči — vetná konštrukcia, voľba slov, repetitívnosť, voľba a spôsob užívania vulgarizmov — je štylizovaná, až umelá. „Hrdinovia rozprávajú tak, akoby premýšľali nad tým ako vybrúsiť, zaostriť svoju reč. Hovoria iba o vertikálnych témach, pokúšajú sa filozofovať, upresňujú formulácie svojich životných postojov, no nezaoberajú sa bežnými starosťami života“.<sup>5</sup> Umelosť vychádza z Vyrypajevovho štýlu písania a využívania zámernej nápodoby rozličných rečových foriem (napr. subkultúrnych) a ich na prvý pohľad nelogického spájania (tak ako je to napríklad v hre *Kyslík*, kde spája rap s nápodobou dikcie starozákonných príkázaní v texte pripomínajúcom používaním a opakovaním strof, refrénov a finále hudobnú kompozíciu). Autorský štýl a poetika, ktorú dosiahol už vo svojich prvých dramatických textoch, prináša jazyk deklamujúci, rytmizujúci a zároveň kombinujúci vysoké s nízkym, sakrálné so svetským, poetické s prozaickým.

ONA: A keď ťa udrú po pravom líci, nenastavuj ľavé, ale sprav tak, aby ťa po ňom rovno udreli.

ON: A keď ti chcú vziať košeľu, postaraj sa, aby si dostal 18 rokov a zabavili ti majetok.

ONA: A ak chcete vedieť, čo je to moskovský rum, choďte do hocijakého stánku s tvrdým alkoholom a pozrite sa na regál s koňakmi.

ON: A fľaša, na ktorej je prvé slovo moskovský, to bude miestny rum, ktorý sa mieša s kolou.

ONA: Preto, aby ťa udreli aj po ľavom líci.

ON: A preto, aby si dostal 18 rokov a zabavili ti majetok.<sup>6</sup>

5 Rudnev 2018, s. 395.

6 Vyrypajev 2016, s. 78.



Vulgárne, prízemné, banálne a dekadentné kombinuje s jemným, vysoko umeleckým, vysoko štylizovaným — svojráznosť jazyka a jeho štruktúrovaní v texte (a v inscenáciách spôsob deklamácie) autor dosahuje tiež bazírovaním na rytmizovaní reči. Rap s cirkevným prednesom a spevmi, ako aj tematizovanie dekalógu v hre *Kyslík* evokuje doslova performativitu náboženského rítu (v zmysle jazykového, rečového, pri inscenovaní tiež telesného a gestického aktu). Z hľadiska textovej performativity je nesmierne zaujímavá aj jeho práca s jazykom vo vizuálnej podobe (texte) a to nielen v priamej reči protagonistu, ale aj v didaskáliach. Príklady uvedeného nájdeme predovšetkým v hre *Júl* (Ijul') — monológu masového vraha, kanibala, primitívneho starca, ktorého interpretáciu Vyrypajev striktno predpisuje žene. Rovnako striktno požaduje narábať s hracím priestorom, ktorý sa podobne ako v performačnom umení a happeningu odfiktvňuje („produkce volí místa, která nerepresentují žádný jiný fikční prostor, ale odkazují přímo samy k sobě“), pre interpretáciu textu nie je nevyhnutný divadelný priestor, nie je potrebná zástupná scénografia zobrazujúca priestorovú fikciu, ale je nevyhnutná predpísaná logika priestorovej „mentálnej mapy“ interpreta:

Priestor, v ktorom sa uskutočňuje akt interpretácie textu, je možné pomyselne rozdeliť na štyri sektory A, B, C, D. Je to, ako už bolo povedané, iba symbolické rozdelenie, ktoré môže byť realizované vo fyzickom zmysle (čiarami, zástenami alebo inými dekoráciami), ale tiež pre diváka neviditeľne (t. j. iba v hlave interpreta). Rozdelenie na sektory je nevyhnutnou podmienkou interpretácie. V určitom sektore sa interpretuje určitá časť textu. A inak to nie je možné.<sup>8</sup>

Originálny spôsob narábania s rečovými aktmi, performatívnymi výpoveďami v zmysle ako ich definuje John L. Austin (Austin zo svojho výskumu vylučuje performatívne výpovede prednesené hercom, či takéto výpovede ako súčasť básne,<sup>9</sup> a preto hovoríme o rečových aktoch s performatívnou výpoveďou v textovej rovine drámy) nachádzame v hre *Neznesiteľne dlhé objatia* (Nevynosimo dolgije objatija, 2014). Postavy opisujú prebiehajúcu udalosť (alebo spomienku na túto udalosť) tak ako by sa táto udalosť diala práve tu a teraz. Tento dojem práve prebiehajúcej udalosti s maximálnou naliehavosťou dosahuje Vyrypajev používaním (a zámerným nadužívaním) slova „teraz“ na začiatku každej vety, ktorá tak získava na jednej strane neprirodzenú stavbu, logiku a rytmus, na strane druhej evokuje dojem akejsi aktívnej pasivity-pasívnej aktivity (konania slovami) výpovedí:

CHARLIE. Teraz ťa beriem za ruku a vediem k oltáru.

MONIKA. Teraz s tebou kráčam k oltáru.

CHARLIE. Teraz nás kňaz oddáva a staneme sa manželmi.

MONIKA. Teraz Pán požehná náš manželský zväzok.

CHARLIE. Teraz nás kňaz z moci danej Pána potvrdzuje, že sme manželmi.

MONIKA. Teraz sa po svadobnej hostine vraciame domov.

7 Merenus 2010, s. 151.

8 Vyrypajev 2008, s. 263.

9 Sládek 2010, s. 50.

CHARLIE. Teraz ti vyzliekam svadobné šaty a vchádzam do teba.

MONIKA. Teraz sa ti oddávam a rozplývam sa slastou.

CHARLIE. Teraz sa spermatozoid spája s bunkou vo vajíčku a vzniká ďalší človek.

MONIKA. Po poldruha mesiaci ide Monika do nemocnice na potrat.

CHARLIE. Charlie nič netuší a už nejaký čas žije myšlienkou, že sa čoskoro stane otcom.

MONIKA. Teraz si Monika ľahne do špeciálneho kresla a rozťahne nohy.

CHARLIE. Teraz Charlie len tak ide po ulici a teší sa zo slnečného jesenného dňa. Posledného novembrového dňa.

MONIKA. Teraz doktor vyškrabuje z Moniky kúsky živej bytosti a potom tie kúsky vyhadzuje do kontajnera určeného pre tento odpad.<sup>10</sup>

V centre Vyrypajevovej tvorby sledujeme samozrejme aj iné oblasti, ktoré však s performativitou textu úzko súvisia: pre každé dramatické dielo je podstatná otázka a predstava budúceho predvádzania a prezentovania textovej štruktúry (slov viazaných príbehom), ako aj otázka komunikácie autora, mediátora autorovho zámeru tj. performeru s publikom (prenosu, účinku a dôsledku vyššie uvedeného autorovho zámeru a možného účinku slov v zmysle austinovského princípu konania slovami). Pre Vyrypajeva má táto komunikácia špecifický význam a uvedomuje si jej zásadný význam už pri tvorbe textu, pri písaní, vo fáze autorskej performativity:

Současné texty často nepriňášajú nová, v divadle nevyzkoušená témata. Je v nich zakódovaný nový spôsob komunikácie medzi jevišťem a divákom, nový vzťah herce a diváka. Je to dialog. Pro mňa je to niečo ako nanotechnológia [...] Dramatik predáva a divák prijíma pocitovou stránkou a zručnosťou. Rozhodujúci je, čo sa deje s ním, nečo sa deje na jevišti. To všetko sa odohráva mimo jakýkoľvek koncept. [...] Není dôležité, o čom hovoríš, ale ako.<sup>11</sup>

Vyrypajev už pri písaní, v rovine vzniku textu sleduje to „ako“ o veciach hovoriť a to, ako jeho cielené zastieranie príbehu a témy formou ovplyvňuje komunikačný model autor–text–čitateľ (a potom autor–text–interpret–divák). Ako sa v písanom texte tieto jeho úvahy, smerovanie a predpokladané zámery manipulácie s budúcim publikom odrážajú?

Predpoklad práce s divákom, ktorá svedčí okrem iného aj o vysokom stupni divadelnosti Vyrypajevovho naturelu, zahŕňa aj mechanizmy manipulácie. [...] svoje texty inkrustuje pochybnosťami o svojej pravde, naplňuje vedomie hrdinov nekonečne dlhými relativistickými výrokmi.<sup>12</sup>

Princíp relativizácie (vedomého spochybňovania) je len jedným z mnohých princípov, ktoré potvrdzujú naše sledovanie manipulatívnych. Vyrypajev si je vedomý tejto

10 Nepochybne, prel. R. Š. M.

11 Magdová 2011, nestr.

12 Matvijenko 2016, s. 11.



možnosti, explicitne ju komunikuje a rozličné nástroje manipulácie dôsledne využíva. Ako autor počíta s procesom čitateľovej/diváckovej recepcie. Konfrontuje sa tak s publikom ako spoločenstvom individuálne a sociálne. Vedome narúša nielen jeho estetické, ale tiež spoločenské a politické povedomie. Podľa Vyrypajeva sa tento proces odohráva na istom stupni duchovného kontaktu a transmisie:

Napríklad hra *Vysvetliť* je podľa kritika realizovaná v žánri zenovej meditácie, kde zmysel nevyvodzujeme z konceptuálnych konštrukcií, z dramatickej štruktúry, v ktorej herci skúmajú osud a život postáv, ale z toho, že existuje život ľudského ducha ako taký.<sup>13</sup>

Pre tento typ drámy a divadla je prirodzene zásadná tá opačná strana, tj. strana prijímateľa.

Recepčné literárne teórie (recepčná estetika a čitateľsky orientované teórie, v našom bádání doplnené pohľadom teórie performativity) sú pri analýze súčasného písania pre divadlo nesmierne inšpiratívne. Výskum v oblasti teatrológie sa pri otázkach recipienta zaoberá predovšetkým účinkom divadelného diela (to jest dramatického diela prevedeného do javiskovej podoby), a len výnimočne literárneho diela (dramatického diela v neinscenovanej podobe). Je to iste prirodzené — čitateľ divadelnej hry je odborník, divadelná literatúra sa len výnimočne stáva objektom širšieho čitateľského záujmu. Divadelný text ožíva svojim javiskovým stvárnením, no tým pádom je tento prístup podriadený danej divadelnej tradícii, alebo režisárskej poetike a interpretačne oklieštený, v istom zmysle a s istým zámerom vyložený. Aj z hľadiska inscenovania a inscenačného štýlu (princípy chudobného divadla, scénická prostota, vzdanie sa divadelných efektov, orientácia na rozprávanie, obmedzovanie hereckej akcie alebo striktné kontrolovaná a predpísaná herecká akcia) je evidentné, že Vyrypajevovi ide v rovnakej miere o literárny aspekt hry ako o divadelné aspekty a pri divadelných aspektoch ho zaujíma komunikačná rovina viac ako rovina estetická. Hoci mu ide možno viac o text ako o divadlo, uvedomuje si, že jeho autorský zámer a odovzdávanie posolstva je možné realizovať iba v divadle. Vyrypajevovo spochybňovanie, mätenie, zneisťovanie a zavádzanie sa deje už v rovine textu, v rovine slov ako súčiastok textovej štruktúry. Zároveň sa to deje v rovine spochybňovania pozícií — pozície recipienta, pozície vysielateľa, postavy a interpreta postavy, postavy a autora. Tieto pozície sa vzájomne preskupujú a často sa nepredpokladateľne menia v krátkom úseku jednotlivého textu. „Rovnako dôležité je aj to, že postavy Vyrypajevových hier si ľudia často zvyknú zamieňať s autorom, ktorý naťahuje svojich čitateľov hrou na úprimnosť a s publikom komunikuje spasiteľským štýlom.“<sup>14</sup>

Tieto manipulatívne a manipulujúce postupy vo vzťahu k recipientovi sú viac-menej prítomné v každom z jeho textov, najvýraznejšie však v tvorbe po roku 2009 — od napísania hry *Tanec Dillí*. Originálnymi príkladmi, na ktorých sa dajú niektoré vyššie uvedené aspekty poukázať, sú však aj diela predchádzajúceho obdobia — pre náš zámer určite dramatický text *Genesis 2* (Bytie No. 2) z roku 2004. Našu pozornosť upriamime i na niektoré ďalšie tituly, z ktorých každý prináša pre divadlo dráždivé

13 Tamže, s. 5.

14 Tamže, s. 11.

impulzy, na ktoré sa dajú aplikovať pojmy literárnych recepcných teórií ako napríklad Jaussov horizont očakávania, či Ingardenove a Iserove miesta nedourčenosti, pluralita významov a určite aj vnímanie recipienta súčasnej drámy ako implicitného čitateľa.

Vyrypajeva tvorba sa dá teda rozdeliť na dve obdobia — prvé je charakteristické poetickými textami s do seba uzavretými významami a so zložitejšou symbolikou, pre druhé je príznačné isté zjednodušenie textovej štruktúry s dôrazom na príbeh, jeho rozprávanie a aspekt komunikatívnosti a komunikácie. Jednoducho povedané, texty prvého obdobia sú považované za poetické a texty obdobia druhého za prozaické.<sup>15</sup> Toto zjednodušenie nie je celkom bezpečné a správne, pretože kritikov vedie k pragmatickým súdom bez uvedomenia si ďalších aspektov autorovho vývoja (na jednej strane moment intelektuálnej hry na princípe ironizácie seba ako veľmi známeho autora — dramatika-celebrity — divadelnej osobnosti; na strane druhej autorom explicitne prezentovaný vlastný duchovný prerod<sup>16</sup>): „Vyrypajevovy hry zcela ztratily subverzivní charakter a stále znatelněji se přibližují k tematickému, ale i formálnímu západoevropskému mainstreamu.“<sup>17</sup> V tomto autorskom obrate nie je nutné hľadať pragmatickú rovinu a sledovať prispôsobenie sa autora sociológii publika. Napríklad, pre kritika Pavla Rudneva je pre tento začiatok novej éry podstatná práve orientácia na publikum sledujúc umenie dramatickosti dialógu a vyjasnenie autorskej pozície: „doslova vedome prestal hľadať zložitosti v umení, koncentrujúc sa práve na hľadanie jednoduchosti a zrozumiteľnosti výpovede — texty strácajú mnohoznačnosť a poetickosť, ale získavajú zretelný charakter ponaučenia, keď hovoríme o autorskej pozícii.“<sup>18</sup>

Performatívne gesto dramatického autora sa uskutočňuje v interakcii textu a recipienta (čitateľa), pričom na túto interakciu má zásadný vplyv to ako autor narába s pravdou, ilúziou pravdy a lžou. Pre Vyrypajeva je mätenie a zavádzanie recipienta zásadnou súčasťou autorského bytia a fungovania, je tiež súčasťou jeho systému už spomínaných metód manipulácie. Toto manipulatívne zavádzanie sa uskutočňuje najvýraznejšie v troch oblastiach: 1. *falošné autorstvo* a s ním súvisiaci falšovaný jazyk a falšovaná poetika; 2. *vytváranie pseudoreality alebo pseudorealít* používaním skutočných faktov z oblasti masmédií, vedy, histórie, či politiky a ich kombinácie s nepravdivými faktmi; 3. *repetitívnosť*, opakovanie replík, situácií, uzavretých celkov (dejstiev, aktov) vždy v inom podaní z množujúc nejasnosť hromadením „miest nedourčenosti“.

15 Ide samozrejme o zjednodušujúce tvrdenie, ale v princípe sa dá autorova tvorba vymedziť na obdobie, v ktorom kládol väčší dôraz na umelecký výraz a formálny experiment (*Sny, Kyslík, Júl, Genesis 2*) a obdobie, približne po roku 2008, v ktorom je pre neho podstatné rozprávanie príbehu v maximálnej jednoduchosti výrazu a formy (*Vysvetliť, Tanec Dillí, Ilúzie*), ako aj hry vystavané na v podstate konvenčnom modeli konverzačnej hry alebo drámy podobnej scenáru poviedkového filmu (*Slnčná lúnia, Opití*).

16 Jedným z mnohých príkladov rozhovorov s autorom, v ktorých otázky o umeleckých a estetických kvalitách svojho textu zámerne obchádza úvahami o duchovných, „new age“ témach je nedávno publikovaný rozhovor K. Krála („Tvořím v nové epoše. Rozhovor s Ivanem Vyrypajevem“). In *Svět a divadlo*, 30, 2011, č. 2, s. 115.).

17 Magdová 2017, s. 10.1

18 Rudnev 2018, s. 395.





Pre prvú spomínanú oblasť je explicitným príkladom hra *Genesis 2*, hoci drobné náznaky a podobné autorské hračky nachádzame aj v iných textoch — napríklad používanie falošných citátov neexistujúcich osobností alebo autorova dedikácia neexistujúcim osobám v úvodoch hier. Hra bola pred svojim uvedením prezentovaná ako text schizofrenickej pacientky psychiatrie a bývalej učiteľky matematiky Antoniny Velikánovej a krátky čas sa Vyrypajevovi darilo udržať v povedomí divadelníkov, že ide skutočne o tento typ materiálu, na ktorého použitie má exkluzívne právo — na túto tému dáva pred premiérou rozhovory, v ktorých rozpráva o svojej fascinácii textom a jeho geniálnou nedokonalosťou, ktorá je spôsobená okrem iného aj tým, že autorka neovláda divadelné reálie a princípy. Dojem toho, že ide o cudzí a zvláštne insitný text primitivistickéj poetiky dosiahol Vyrypajev tiež kvázi spoluautorstvom — gros textu je prezentovaný ako hra Antoniny Velikánovej, venovaná dramatikovi Ivanovi Vyrypajevovi. Vyrypajev však v úvode, ktorý je regulérnou súčasťou hry a uvádza sa ako prvý výstup, píše:

Rozhodol som sa nechať text hry Velikánovej bez zmien a dovolil som si len dve veci. Po prvé, zakomponovať do hry krátke komické kuplety, takzvané *Piesne proroka Jána*. Tieto kuplety sa majú spievať medzi výstupmi, aby zabavili divákov, ako sa to robilo v dobách klasickej tragédie, ináč sa priveľmi tragický materiál môže zdať únavný. [...] Druhou zmenou, ktorú som v hre spravil, sú listy. So súhlasom autorky som do hry pridal niekoľko súkromných listov od Antoniny Velikánovej. Prečo som to urobil, pochopíte, keď sa oboznámite s materiálom. Všetko ostatné ostalo bez zmeny.<sup>19</sup>

Vyrypajev pri vstupe do textu zámerne kombinuje svoju dominantnú a submisívnu polohu — na jednej strane rozhoduje o podobe textu, v úvodných poznámkach píše, že všetky práva na uvádzanie hry má on a jeho producent a že jeho poznámky a úvod sa musia čítať povinne; na strane druhej dopĺňa text komickými kupletmi, ktorých umelecká kvalita je sporná (základná funkcia týchto obscénnych, vulgárnych, amorálnych a dehonestujúcich spevov má byť pobavenie divákov). Pre nás je podstatné tiež to, ako tento princíp dehonestovania obsahu, formy i autorstva prostredníctvom zámerne nízkej kvality funguje v autorovej koncepcii a umeleckej stratégii manipulácie.

### Deň prostitúcie

Nože odhrňte závesy. A nože, otvorte okná dokorán, nože, pozrite, čo to je!  
 Čože sa to deje, len sa pozrite!  
 V bytoch, na gaučoch, na matracoch a na dlážke, na kobercoch  
 je — prostitúcia,  
 prekrásna prostitúcia, tancuje a spieva!  
 Deň prostitúcie je ako deň víťazstva svetla nad tmou.  
 Je deň prostitúcie, tancujeme a spievame, v každom dome horí  
 veľká sviečka!

<sup>19</sup> Vyrypajev, 2016, s. 104.



Viacvrstvový sex je ako viacvrstvový život. Je ako čistý sneh.  
Sex na telefón a v apartmánoch, anál a grupák,  
Všetci majú čo robiť a vo všetkom je zmysel. ...<sup>20</sup>



Princíp „falšovania“ autorstva a jazyka ako ho predviedol Vyrypajev v *Genezise*, no nie až tak evidentný a explikovaný, používa tiež v hre *Čo som sa naučil od hada* (Čemu ja naučilsja u zmeji, 2014). Na rozdiel od *Genezisu* ide o pokojne plynúci, nekonfrontačný, nedekomponujúci a nedeštrujúci text. Tento jeho charakter vychádza z podstaty témy – duchovný a myšlienkový dialóg generácií, odkaz otca synovi. Vyrypajev v čistote a prostote výpovede hľadá odpoveď na súčasné i všeobecne platné a večné otázky: ako sa dá jazyku a obrazu vrátiť prvotný zmysel? A je možné sa vymaniť zo všeobecných klišé, stereotypov a prázdnych slov? V liste, ktorý napísal otec svojmu synovi s vedomím, že si ho syn nikdy neprečíta, Vyrypajev formuluje základné problémy človeka vo vzťahu k svetu, ku prírode a duchovnu. Možné odpovede definuje jednoduchými prímermi, prostými príbehmi a pozorovaniami. Jedinému interpretovi je predpísané prečítanie úvodnej explikácie a listu otca svojmu synovi, tvoreného sledom príbehov alebo úvah s ponaučením (napr. *O tme*, *O otcovi*, *O otrave*, *O jednote*, *O láske*). V úvode sa dozvedáme, že v roku 1940 sa v Tichom oceáne potopila nemecká loď a z celej posádky sa zachránil jediný človek – lodný lekár Heinrich Waltz. Stroskotanec zaznamenával svoje myšlienky a skúsenosti v podobe listu svojmu maličkému synovi Petrovi. Zhodou okolností sa list predsa len Petrovi dostane do rúk v deň jeho 64 narodenín v roku 2004 a ten sa ho rozhodne čítať a ďalej šíriť. Túto knihu podobenstiev vo forme listu odosielateľa predpokladanému, želanému adresátovi Vyrypajev svojím spôsobom prezentuje ako cudzí autentický materiál, pri ktorom je iba jeho sprostredkovateľom.

Postavy: Herec čítajúci list Heinricha Waltza adresovaný jeho synovi Petrovi — 64 ročný

Na scénu vyjde herec. Posadí sa do pohodlného kresla, chvíľu sedí mlčky, akoby si na niečo spomínal, a potom sa otočí k divákovi.

HEREC. Tento príbeh sa stal veľmi dávno, v minulom storočí. V roku 1940 sa v Tichom oceáne dostala nemecká loď s nebezpečným nákladom do silnej búrky a stroskotala. Všetci námorníci a dokonca aj kapitán umreli, no jednému človeku sa podarilo zachrániť. Bol to lodný lekár, ktorý sa volal Heinrich Waltz. Nejakým zázrakom sa neutopil v obrovských vlnách oceánu a dokonca sa mu podarilo dostať na najbližší ostrov v oceáne. No ukázalo sa, že ten ostrov je neobývaný. A ten Heinrich Waltz prežil na tomto neobývanom ostrove takmer desať rokov. No aj tak sa mu už nepodarilo vrátiť sa domov. V desiatom roku života na ostrove Heinrich Waltz ťažko ochorel a onedlho umrel na chorobu, s ktorou sa mu nepodarilo vysporiadať. V posledných dňoch svojho života napísal dlhý list. Ten list bol adresovaný jeho jedinému synovi Petrovi, ktorý celé tie roky vyrastal bez otca so svojou matkou v nemeckom meste

20 Vyrypajev 2016, s. 116.



Hamburg. [...] Tak sa po mnohých rokoch v roku 2004 tento list dostal do rúk toho, komu bol určený. Šesťdesiatnika Petra ten list nesmierne zasiahol. Dotkol sa ho do hĺbky jeho duše! List sa stal jeho bibliou. Jednotlivé riadky listu si Peter čítal každý deň až do svojej smrti. Ten list čítal veľa krát svojim deťom a rodine, a dokonca dovolil, aby ho publikovali v jednom známom literárnom časopise, a tak sa s listom oboznámili ľudia v rôznych častiach sveta. Toto je ten list.<sup>21</sup>

Pri sledovaní toho ako Vyrypajev využívaním kvázifaktov buduje pseudorealitu si pripomíname jeden z postulátov novej kritiky, že rozdiel medzi jazykom vedy a poézie je v referenčnosti vedy a v emocionalite poézie. V poézii neexistujú pravdivé a nepravdivé výroky, ale iba logické pseudovýroky. Nie sú primárne pravdivé alebo primárne lživé, no príjemca sa nimi necháva viesť (manipulovať). Výpoveď literárneho diela sa stáva kvázitvrdením, teda určitou modifikovanou výpoveďou. Fiktívnosť je znakom literárneho diela, skutočnosť je tvorená tvrdeniami (vetami), ktoré nie sú pevne odôvodnenými hypotézami a čitateľ tuší, že nie sú pravdivé. No u Vyrypajeva sa táto predpokladaná perspektíva autora a predpokladateľná perspektíva čitateľa (recipienta) premieňa. Tušenie nepravdivosti je tiež narúšané, keď hovoríme o súčasnej dráme, ktorá vychádza z tradície publicistického a reportážneho štýlu literatúry, výbojov postmoderného umenia, tradície dokumentárneho divadla a reaguje na potreby súčasného umenia o neustály revizionizmus minulosti a historických faktov. Toto hľadisko je významné aj pri úvahách o sociológii diváka, o zmene zloženia divadelného publika, ktoré predovšetkým v Rusku prešlo od 90. rokov 20. storočia zásadnou modifikáciou.

Vráťme sa však k podstate našich úvah — k literárnym textom a performativite z aspektu narábania autora so skutočnosťou a fakticitou. Vyrypajev sa síce nepovažuje za autora dokumentárnej drámy, ale základ svojej poetiky na jej princípoch stavia. Uvedomuje si totiž, čo znamená „správne“ použitie dokumentárnej referencie (faktu) v texte a aký má vplyv na vnímanie diela ako celku. Najproblematickejšou, no stále inšpiratívne dráždivou, z tohto okruhu drám sa nám zdá krátka jednoaktová hra *Interview S-FBP 4408*. Vlastne ide skôr o jednorazový (vlastne komerčný) projekt, než o divadelný projekt v zmysle umeleckej inscenácie (mali by sme sa možno vrátiť k poznámke o tendovaní k mainstreamu, no zostaňme opatrní, stále majme na zreteli autorskú sebaíroniu). Na objednávku firmy Nespresso sa v jej nových priestoroch v Moskve uskutočnila show — interview Ivana Vyrypajeva ako moderátora s divadelnou a filmovou herečkou Ravšanou Kurkovou. Nejde samozrejme o typ rozhovoru, ktorý vzniká na mieste, ale o vopred napísaný a naskúšaný text. Vyrypajev kladie pred „jednorazové“ glamour publikum niekoľko problémov: po prvé prijatie informácie, že rozhovor označený prívlastkom S-FBP 4408 je špeciálny typ rozhovoru, ktorý odkryje nečakané nuansy o respondentovi; po druhé, explicitným prezentovaním značky a jej zasadením do miestami poetického textu akcentuje seba a publikum ako súčasť reklamného priestoru; po tretie spájaním banálnych otázok a metaforických odpovedí narúša očakávanú predstavu o živote známej herečky a o tom, čo zo svojho života prezradí. Reálne sledujeme veľmi zná-

21 Nepublikované, prel. R. Š. M.

meho dramatika a veľmi známu a slávnu herečku, ktorí nepredstierane podávajú poetický materiál a vytvárajú tak ironizujúcu pseudorealitu seba samých a zároveň publika:

Vyrypajev. Ravšana, povedzte nám, rada varíte? Varíte vôbec?

Ravšana. Áno, rada varím. Robím to s veľkým pôžitkom.

Vyrypajev. Asi viete pripraviť rozličné šaláty, však?

Ravšana. Áno. Som predsa polovičná Uzbečka, takže všetko čo sa týka zeleniny, bylínok a prípravy šalátov je moja parketa.

Vyrypajev. Povedzte mi, keď krájate zeleninu a odrazu Vám vykĺzne obyčajná uhorka z rúk a padne na dlážku... práve v tom momente, keď letí... Rozumiete, čo mám na mysli?

Ravšana. Zatiaľ nie.

Vyrypajev. V tom momente, keď vám uhorka vykĺzla z rúk a spadla na dlážku, máte pocit, že Vám nikto nikdy celkom nerozumel? A že samota je nevyhnutnosť, ktorá je vašou súčasťou?<sup>22</sup>

Hra *UFO* z roku 2012 začína podobne ako mnohé ďalšie príhovorom autora divákovi a pokračuje čítaním prepisov záznamov monológov ľudí, ktorý zažili stretnutie s mimozemskou civilizáciou. Sám autor tu ešte výraznejšie ako predtým chápe svoju tvorbu ako priestor na umelecké stváranie teoretického názoru na umenie a taktiež ako priestor na viacúrovňovú komunikáciu v tzv. otvorenom diele. Ak hovoríme o Vyrypajevových monodrámach ako o otvorených dielach v ecovskom zmysle, máme samozrejme na mysli otvorenosť nie v zmysle nekonečných možností interpretácie, teda výkladu diela inscenátorom, ale otvorenosť v zmysle završovania významu interpretom alebo recipientom v procese interpretácie diela. V tom je podstatný práve autorom tak obľúbený moment komunikácie, divadla ako komunikačnej a kontakt umožňujúcej platformy: „Otvorené dílo neznamená pritom možnosť libovolných zásahů a interpretací ze strany interpreta a vnímatele, ale toliko pozvání ke spoluputování díla, relativně svobodný vstup do světa, jenž zůstává takový, jakým ho chtěl mít autor.“<sup>23</sup> Svet, akým ho chcel mať Vyrypajev, svet podľa Vyrypajeva, je veľmi podstatná poznámka: pretože aj istá relativizácia alebo bagatelizácia autorských zámerov Vyrypajevom, je iba istá forma nepriameho posilňovania autorskej pozície v pútaní a usmerňovaní pozornosti recipienta na názor autora. To isté sa týka aj spochybňovania pravdy a autenticity — avizovaná dokumentárna rovina textu sa postupne stáva kvázidokumentárnou až nakoniec celkom fiktívnou. Tak je to v prípade hry *UFO*, kde v úvode autor v liste adresovanom tvorcom predstavenia vysvetľuje ako v dlhom a zložitom procese prípravy filmového scenára vybral, vyhládal a oslovil štrnásť respondentov a zaznamenal ich spovede. V priebehu ďalšieho čítania hry z evidentne identicky štruktúrovaných výpovedí respondentov (spôsob opisu zážitku a pocitu zo zážitku sa opakuje) pochopíme, že ide o sledovanie istého autorského zámeru. A v závere hry, v liste Viktora Rizengeviča, sponzora plánovaného filmu, sa k nám dostáva predpokladaná pointa — sponzor rýchlo

<sup>22</sup> Nepochikované, prel. R. Š. M.

<sup>23</sup> Macura — Jedličková 2012, s. 186.





pochopí, že tých ľudí si Vyrypajev ako autor scenára vymyslel; že nejde o skutočných ľudí, s ktorými robil rozhovory, ale o ľudí vymyslených, rozhovory vykonštruované a napísané autorom samotným. Sponzor nechápe, aký by mal zmysel film s vymyslenými rozhovormi, film, ktorý je mimo realitu, ktorý nevychádza zo skutočných udalostí; a Vyrypajev-autor-postava odpovedá: „... a aký je rozdiel v tom, či tí ľudia v skutočnosti existujú alebo neexistujú? Veď predsa nie je podstatné, či sa nejaká udalosť v histórii stala alebo nie, ale to, aký zmysel táto udalosť má a aký efekt má na toho, kto ju prijíma.“<sup>24</sup>

Hra *Opití* (Pjanyje) bola napísaná na objednávku düsseldorfského Schauspielhaus a Vyrypajev ňou pokračuje v spoločensko-kritickom tóne dramatického umenia, pre ktorý si môžeme požičať termín z filmového prostredia a nazvať ho „divadlom morálneho nepokoja“. Vyrypajev sa obracia k európskej (v zmysle neruskej) spoločnosti, no jeho kritiku nemusíme vnímať len ako kritiku západného konzumu. Domnievam sa, že mu išlo o kritiku istých princípov platných pre súčasnú západnú civilizáciu (v zmysle civilizácie kresťanskej). No predsa sa hra stala príkladom paradoxnej situácie, kedy nebola kritikmi prijatá ani v nemeckom, ani v ruskom prostredí. Právo kritizovať „európsku spoločnosť a jej melanchóliu, jej zvyk jatriť si rany a záľubu v psychoanalýze a larsvontrierovine“<sup>25</sup> mu z pohľadu ani jednej strany neprináleží — v Nemecku ako Rusovi, v Rusku je ním nastavené zrkadlo vnímané ešte ostrejšie a autora stavia do fatálnej pozície:

Na ruskej scéne je to však nedvojzmyselne ideologické dielo typu ‚tak to chodí u nich‘. To, že sa Vyrypajev, ktorý z celej duše pohŕda liberalizmom a toleranciou, úprimne stotožnil so štátnou propagandou, by nebolo až také hrozné. Hrozné je, že proti západným hodnotám vystupuje z pozície nevýslovnej prevahy.<sup>26</sup>

Pre literárne teoretické myslenie kľúčový pojem horizontu očakávania sa v prípade *Opitých* stáva aktuálny v čase a zaujímavé je, že za krátky čas po nemeckej (2012) a ruskej (máj 2014) premiére sa tá slovenská (Mestské divadlo Žilina, december 2014, réžia E. Kudláč) trať do aktuálneho stavu krízy identity v rámci slovenského (v širšom zmysle stredoeurópskeho) myslenia na hranici západu a východu.

Medzery a biele miesta v texte (pri charakterizácii postáv, pri opise udalostí, v dialógu), ktoré pri opakovaní a zmene podania vznikajú, vnímame v intenciách tzv. nedourčených miest Wolfganga Isera (prázdnych miest a negácie), alebo ako Ingardenove miesta nedourčenosti — miesta v texte, ktoré vznikajú absenciou informácie alebo miesta, ktoré vznikajú naopak nadbytkom informácií a hromadením údajov o tom istom objekte z množstva uhlov pohľadu. V prvom prípade je recipient nútený k domýšľaniu, v druhom musí prevádzať selekciu. Miesta nedourčenosti „čítanie“ problematizujú a nútia k vlastnej interpretácii. Miesta nedourčenosti majú u Vyrypajeva najčastejšie podobu minimálnej charakteristiky postáv a absolútne žiadnej charakteristiky geografického zasadenia, teritória hry. V hre *Ilúzie* (Illuziji)

24 Nepublikované, prel. R. Š. M.

25 Matvijenko 2016, s. 9.

26 Zincov 2014, nestr.

rozprávači — dvaja muži a dve ženy — vyrozprávajú životy dvoch manželských párov v niekoľkých smutno-smiešnych príhodách a zlomových chvíľach. Vyše osemdesiatročné starčekovia a starenky sa pred smrťou vyznávajú zo vzájomných citov — na jednej strane voči svojim životným partnerom, na strane druhej sa priznávajú k prekvapivým, celý život utajovaným milostným skutočnostiam. Rok po smrti manžela Dannyho umiera Sandra. Tesne pred vydýchnutím si k sebe zavolá rodinného priateľa Alberta a prizná sa mu, že vlastne celý život milovala jeho. V jej logike je to v poriadku — pretože vďaka tejto platonickkej láske bola plná citu, ktorý odovzdávala svojmu manželovi Dannymu. Alberta priznanie prekvapí natoľko, že podľahne ilúzii, že aj on vlastne miloval Sandru. Chce byť čestný a tak o tom otvorene porozpráva svojej manželke. Margaret, „žena s výborným zmyslom pre humor“, si aj v tomto pokročilom veku vychutnala ženskú pomstu a Albertovi zaklamala, že boli s Dannym celé roky milencami. Úvodné vyznania, opis smrti Dannyho a Sandry, pokračujú prerozpráváním chvíľ, momentov a obrazov, z ktorých sa čitateľovi či divákovi vyskladajú v mozaike nielen špecifická jednotlivých pováh tejto štvorice, ale vlastne celých vyše päťdesiat rokov ich manželstiev a priateľstva. Vyrypajev sa striktnie koncentruje na psychológiu jednotlivcov a ich partnerský život, vyhýba sa rozprávaniu o rodinnom živote, deťoch a ich výchove. Opisom niekoľkých symptomatických udalostí (ako Danny videl vesmírnu loď, ako sa Margaret zavrela do skrine, ako Albert fajčil trávu, ako Danny sedel v Austrálii na kameni, ako Sandra videla ružový pruh na oblohe...) nám autor dáva možnosť stotožniť sa s jednotlivými ženami či mužmi, pochopiť prečo boli spolu a zároveň dokonale spochybní naše stotožnenie a naše vnútorné presvedčenie, že im rozumieme. Pocit efemérnosti, iluzórnosti a nestálosti reality v nás rastie spolu s osudmi postáv. *Ilúzie* sú príkladom toho, ako autor buduje dramatickú linku a napätie nedourčenosťou — nie je totiž podstatné, čo o postavách vieme (pretože vieme len to, čo nám umožnia o sebe vedieť resp. aký typ informácie nám sprostredkuje autor); nie je ani podstatný ich vek (pretože príbehy starých ľudí majú podľa autorovej úvodnej inštrukcie rozprávať mladí herci, čiže aj pri čítaní textu by sme si nemali predstavovať starých ľudí rozprávajúcich svoje príbehy, ale mladých ľudí, ktorí rozprávajú príbehy starých ľudí); nezaujímá nás ani odkiaľ pochádzajú (ich mená a popis prostredia, situácií len evokujú, že sme kdesi na západe). Schopnosť textu komunikovať v intenciách Iserovho konceptu totiž závisí práve na uvedenej nedourčenosti:

Tyto struktury predstavujú podmínky komunikácie, neboť spouštějí interakci, k níž dochází mezi textem a čtenářem, a do jisté míry ji také usměrňují. Čtenářův vztah k textu předpokládá „spojitelnost“, ale prázdná místa „tuto spojitelnost rozbíjejí“. Spojitelnost se týká jak textu, tak čtenáře, protože je vlastní textu jako struktuře „a lze ji ztotožnit s pojmem dobré kontinuity, který se používá v psychologii vnímání. [...] Pro Isera konkretizace nezahrnuje odstranění míst nedourčenosti v textu, mezer a prázdných míst, která existují mezi rozmanitými schematickými vrstvami textu. Taková textová nedourčenost je pro Iserovo pojetí estetiky klíčová.<sup>27</sup>



Spôsob orientácie recipienta medzi textovými perspektívami označuje Iser pojmom putujúce hľadisko, ktoré určuje na akú tému sa zameria naša pozornosť a ktorú tému potlačí do úzadia (pričom táto téma vytvorí horizont pre tému práve sledovanú). Horizont potom postupne tvoria všetky predchádzajúce témy a ich perspektívy, čitateľ medzi nimi osciluje a prepája ich na základe subjektívnych faktorov akým je napríklad pamäť.

Explicitným príkladom bravúrnej manipulácie s hľadiskom čitateľa je *Tanec Dillí*. Text bol napísaný v roku 2009 a stal sa tiež predlohou pre rovnomenný film. Putovanie hľadísk, perspektív a horizontu sa deje v dvoch rovinách. V autorskej rovine je predpísané a dané už systémom výstavby hry — tá je zložená zo siedmich jednoaktových hier, v ktorých postavy opakujú fixnú časť dialógov a situácií, pričom vždy s na prvý pohľad miernou obmenou nakoniec radikálne otočia optiku a možnosti pochopenia situácie. Každá jednoaktovka tiež prináša nový fakt, alebo zmenu uhlu, či retrospektívny princíp. Hra sa odohráva v nemocničnej čakárni, kde sa Jekaterina dozvedá o smrti svojej matky a v rozhovore s rodinnou priateľkou, staršou ženou postupne odкрýva svoj vzťah k matke a k milencovi. Situácie Vyrypajev smeruje k nečakaným pointám, no zároveň s vedomím toho, že princíp opakovania dáva čitateľovi/divákovi možnosť predvídania, využíva princíp modelovej drámy s absurdnými východiskami.

Kompozícia hry pripomína rozvíjanie témy v hudbe: s každou novou hrou sa v sujete, v ktorom ostávajú elementy starého, menia charakteristiky, menia varianty rozvitia udalostí. Elementy starého sujetu sa spájajú so zmenami, formujúc svojskú kuchyňu, laboratórium dramatika, vo fantázii ktorého sa rozpracúvajú sujetové línie; postavy si preberajú repliky navzájom, situácie sa menia navzájom, mení sa charakter rozhovoru pri minimálnom pohybe línie sujetu, vzniká dejá vu a tautologické opakovania. [...] Zmeň jedno slovo za iné slovo, trojbodku za bodku — a z tragédie sa stane komédia.<sup>28</sup>

Všetkými vyššie uvedenými prostriedkami a primárnym pohľadom na divadlo ako komunikačný systém, ktorý anticipuje už vo svojich textoch, smeruje Vyrypajev ako dramatický autor k svojmu recipientovi (čitateľovi a následne divákovi), v ktorom sa jeho dielo završuje:

Text je teda, ak chceme, akési potenciálne zariadenie, pomocou ktorého si čitateľ môže vlastnou interakciou skonštruovať koherentný objekt, celok. [...] Zmysel je teda účinok pôsobiaci na čitateľa, a nie vopred definovaný objekt, ktorý existoval už pred čítaním. [...] zmysel nie je objektom, ktorý treba definovať, ale účinkom, ktorý treba nechať na seba pôsobiť.<sup>29</sup>

Ak recipienta vnímame v rámci Iserovým konceptom implicitného čitateľa, teda ako teoretický konštrukt na úrovni medzi textom a reálnym (živým) recipientom tohto textu, ako textovú štruktúru, ktorá predchádza účasti reálneho čitateľa a „je to predloha role, ktoré se ujímá každý čtenář, a to platí i pro texty, které ignorují svého

<sup>28</sup> Rudnev 2018, s. 396.

<sup>29</sup> Compagnon, 2006, s. 163.

potencionálného recipienta či jej aktívne vylučujú“, tak u Vyrypajeva je implicitný „čitateľ“ (ktorému predchádza tak ako reálnemu „čitateľovi“, implicitný performer — rozprávač v kultúrno-antropologickom zmysle slova), na ktorého sa on ako autor obracia a vytvára základy ich dohody, kladie podmienky pre vstup reálneho čitateľa a neskôr reálneho diváka do hry. Implicitný čitateľ je textovou konštrukciou, ktorú reálny čitateľ vníma ako obmedzenie, je to úloha, ktorú reálnemu čitateľovi diktujú inštrukcie textu. Implicitný čitateľ poskytuje reálnemu čitateľovi vzor, definuje stanovisko, ktoré mu umožní vytvoriť zmysel textu. Úloha reálneho čitateľa, vedeného implicitným čitateľom, je zároveň aktívna i pasívna. Čitateľ sa tak simultánne vníma ako textová štruktúra (implicitný čitateľ) a zároveň aj ako štruktúrovaný akt (reálne čítanie).<sup>30</sup>

Vyrypajev sme sa predovšetkým tomu, ako sa dramatické dielo Ivana Vyrypajeva vo svojej literárnej podobe završuje vo svojom recipientovi — čitateľovi. Budúce spektrum našich úvah by mohlo smerovať k tomu, ako sa završuje performatívne gesto literatúry v performatívnom geste divadla prostredníctvom interpreta textu, teda performerera. Literárne gesto interpretáciou performerera získava telo, telesnosť, stesňuje sa a stáva sa gestom divadelným. No to sa už pohybujeme na hranici medzi literárnou a divadelnou antropológiou, čo nám otvára možnosť vnímať literárne a divadelné aspekty spoločne. A to i s vedomím toho paradoxu, že majoritu čitateľského spektra publikovaných divadelných hier dramatického tvoria odborníci a publikum inscenácie divadelnej hry je predovšetkým laické.

Tento výstup vznikl v rámci zastrešujúceho projektu Špecifického vysokoškolského výzkumu 2018-260479 riešeného na Filozofickej fakulte Univerzity Karlovy

## PRAMENY:

- Vyrypajev, Ivan. *Hry*. Přel. Eva Maliti Fraňová, Romana Štorková Maliti. Bratislava : Divadelný ústav, 2016.
- Vyrypajev, Ivan. „Júl“. Přel. Romana Maliti. In *Ruská dráma*. Bratislava : Divadelný ústav, 2008. s. 261–291.
- Vyrypajev, Ivan. „Ilúzie“. Přel. Romana Maliti. Bratislava : Slovenské národné divadlo, 2014. s. 27–46.
- Vyrypajev, Ivan. „UFO“. [online]. [cit. 13.5.2019]. Dostupné z: <<https://www.litmir.me/br/?b=278102&p=1>>.
- Vyrypajev, Ivan. „Interview S-FBP 4408“. Videozáznam projektu. [online]. [cit. 13.5.2019]. Dostupné z: <[https://tvrain.ru/articles/spektakl\\_vyrypaeva-407839/](https://tvrain.ru/articles/spektakl_vyrypaeva-407839/)>.
- Vyrypajev, Ivan. „Čemu ja naučilsja u zmeji“. [online]. [cit. 13.5.2019]. Dostupné z: <[https://studopedia.ru/15\\_3992\\_chemu-ya-nauchilsya-u-zmei.html](https://studopedia.ru/15_3992_chemu-ya-nauchilsya-u-zmei.html)>.



## LITERATURA:

- Bílek, Petr A. *Hledání jazyka interpretace k modernímu prozaickému textu*. Brno : Host, 2003.
- Compagnon, Antoine. *Démon teorie: Literatúra a bežné myslenie*. Přel. Jana Truhlářová. Bratislava : Kalligram, 2006.
- Fischer-Lichte, Erika. *Estetika performativity*. Přel. Markéta Polochová. Mníšek pod Brdy : Na konáři, 2011.
- Iser, Wolfgang. *Fiktivní a imaginární: Perspektivy literární antropologie*. Přel. Miroslav Petříček. Praha : Nakladatelství Karolinum, 2017.
- Lipoveckij, Mark — Beumers, Birgit. *Performansy nasilija: Literaturnyje i teatraľnyje eksperimenty „novej dramy“*. NLO : Moskva, 2012.
- Macura, Vladimír — Jedličková, Alice (eds.). *Průvodce po světové literární teorii 20. století*. Brno : Host, 2012.
- Magdová, Marcela. Ivan Vyrpajev: „Nejsem reinkarnace Čechova...“ *Divadelní noviny*, 2011, 14. 10. 2011. [online]. [cit. 12. 4. 2019]. Dostupné z: <<http://www.divadelni-noviny.cz/ivan-vyrpajev-nejsem-reinkarnace-cechova%E2%80%A6>>.
- Magdová, Marcela. *Ruské „nové drama“ Od subkultury k mainstreamu*. Disertační práce. Divadelní fakulta AMU : Praha, 2017.
- Matvijenko, Kristina. „Génies čistého produktu“. In *Ivan Vyrpajev. Hry*. Bratislava : Divadelný ústav, 2016. s. 7–19.
- Merenus, Aleš: *Divadlo a performance aneb Od divadelní sémiotiky k performančním studiím*. In *Performance/performativita*. Ed. Ondřej Sládek. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, 2010. s. 149–170.
- Newton, Kenneth H. *Jak interpretovat text*. Přel. Milan Orálek. Olomouc : Periplum, 2008.
- Rudnev, Pavel. *Drama pamjati: Očerki istorii rossijskoj dramaturgii 1950–2010*. Moskva : NLO, 2018.
- Sládek, Ondřej (ed.). *Performance/performativita*. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. i., 2010.
- Sládek, Ondřej: *Literatura a performance*. In *Performance/performativita*. Ed. Ondřej Sládek. Praha : Ústav pro českou literaturu AV ČR, v. i., 2010. s. 35–66.
- Zincov, Oleg. *Trevosti-boj*. In *Vedomosti*. 8. 4. 2014, nestránkované [online]. [cit. 13.5.2019]. Dostupné z: <<https://www.vedomosti.ru/newspaper/articles/2014/04/08/trevosti-boj>>.