

AKADEMIE MÚZICKÝCH UMĚNÍ V PRAZE

DIVADELNÍ FAKULTA

Dramatická umění

Teorie a kritika

BAKALÁŘSKÁ PRÁCE

**MÍSENÍ REALISTICKÝCH A ANTIILUZIVNÍCH
POSTUPŮ V SOUČASNÉM DIVADLE**

Ludvík Píza

Vedoucí práce: Mgr. Martina Musilová, Ph.D.

Oponent práce: doc. PhDr. Zuzana Augustová, Ph.D.

Datum obhajoby: 6. září 2017

Přidělovaný akademický titul: BcA.

Praha, 2017

ACADEMY OF PERFORMING ARTS IN PRAGUE

THEATRE FACULTY

Dramatic arts

Theory and criticism

BACHELOR THESIS

**COMBINING OF REALISTIC AND ANTI-ILLUSIONIST
METHODS IN CONTEMPORARY THEATRE**

Ludvík Píza

Thesis advisor: Mgr. Martina Musilová, Ph.D.

Examiner: doc. PhDr. Zuzana Augustová, Ph.D.

Date of thesis defence: 6th September 2017

Academic title granted: BcA.

Prague, 2017

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem bakalářskou práci na téma

Mísení realistických a antiiluzivních postupů v současném divadle

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

Praha, dne

.....

podpis diplomanta

Upozornění

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

ABSTRAKT

V této bakalářské práci se pokouším charakterizovat některé z možných způsobů prolínání realistických a antiiluzivních prostředků v současném divadle, konkrétně na příkladech inscenací *Mýcení* Krystiana Lupy a *Regulace intimacy* Jiřího Havelky. Obsáhlejší část práce sestává z analýzy románu *Mýcení* Thomase Bernharda a Lupovy jevištní adaptace. V obou případech se zaměřuji na celkovou kompozici děl, práci s časoprostorovými rovinami a princip zpřítomňování času. Cílem komparace je popsat základní shodné a rozdílné rysy románu a inscenační koncepce, jež je založena na performativním modelu.

Druhou část práce tvoří analýza inscenace *Regulace intimacy*, kde se primárně soustředím na koncept veřejné zpovědi. Zde si kladu za cíl poukázat na vědomou hru s dvěma protichůdnými principy, zachováním autentičnosti sdělení a divadelní konvencí, a na estetický prožitek, který divákovi vědomí hry skýtá.

V závěru se pokouším shrnout vybrané inscenační principy, jež poukazují na možnosti mísení realistických a antiiluzivních prvků, které se nemusejí striktně vylučovat, ale mohou se posilovat, koexistovat a organicky přecházet jedno do druhého.

ABSTRACT

This bachelor thesis attempts to describe some of the staging methods based on combining realistic and anti-illusionist components in European contemporary theatre, specifically of the examples of *Woodcutters* by Krystian Lupa and *Regulation of Intimacy* by Jiří Havelka. The major part of this thesis focuses on the first theatre production and consists of analysis of *Woodcutters*, a novel by Thomas Bernhard, and its theatre adaptation. In both cases, I focus on the general structure of these pieces, their work with time and space and their performative aspects. The comparison aims to describe the main common as well as different features of the novel and the staging concept based on a performative model.

The second part analyses the production *Regulation of Intimacy* and its staging concept of public confession. The aim is to depict the intentional usage of two opposing principles and the aesthetic experience it provides for the spectator.

In the end, I am trying to sum up depicted staging methods that prove the possibility of effectively combining realistic and anti-illusionist elements that may strengthen each other, coexist and organically permeate.

Tímto bych chtěl vyjádřit poděkování za vstřícnost, trpělivost, cenné připomínky a odborné vedení této bakalářské práce Mgr. Martině Musilové, PhD.

Dále bych chtěl poděkovat Michalu Zahálkovi, Jakubu Kavanovi a Mgr. Anně Hejmové za poskytnutí nebo zpřístupnění potřebných materiálů.

Obsah

1	ÚVOD	1
2	Analýza inscenace Mýcení	3
2.1	Struktura a zdroj komiky v Bernhardově Mýcení	3
2.2	Mýcení v inscenační úpravě Krystiana Lupy	12
2.3	Scénograficko-režijní koncept Mýcení a práce se zcizujícími prostředky .	17
2.4	Shrnutí hereckých a nerealistických prostředků v inscenaci Mýcení.....	25
3	Analýza inscenace Regulace intimity	28
3.1	Inscenační koncepce Regulace intimity	28
3.2	Práce s ozvláštňujícími efekty	32
4	ZÁVĚR	36
5	SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY	38
5.1	Knižní tituly a monografie.....	38
5.2	Periodika	38
5.3	Tiskové zprávy k inscenacím.....	38
5.4	Internetové zdroje	38
5.5	Audiovizuální zdroje.....	39

1 ÚVOD

Podnětem k sepsání této bakalářské práce byly dva faktory: jednak potřeba seznámit se podrobněji s historií, podobami realismu a jeho významy, především pak vlastní divácká zkušenost s určitým typem současného divadla, kombinujícím realistické a antiiluzivní postupy. K hlubšímu zájmu o současný realismus mě přivedlo zhlédnutí představení inscenace *Mýcení* (Wycinka) v režii Krystiana Lupy, uvedené v roce 2016 na Mezinárodním festivalu Divadlo v Plzni. Bezprostředně po jeho skončení je totiž většina diváků na základě svých dojmů označila za hyperrealistické, navzdory značnému podílu nerealistických prostředků na výsledném tvaru. To mě přivedlo k podrobnějšímu zájmu o analýzu a klasifikaci tohoto více jak čtyřhodinového jevištního opusu, potažmo k propojování realistických a zcizujících prostředků v současné evropské inscenační praxi.

První část práce proto sestává z analýzy Bernhardova románu *Mýcení* a jeho jevištní adaptace v režii Krystiana Lupy ve varšavském Teatr Polski. Jako pomyslný protipól k tomuto „velkoformátovému“ činohernímu představení jsem zvolil *Regulaci intimacy*, autorskou inscenaci absolventského ročníku 2013/2014 Katedry alternativního a loutkového divadla na DAMU v režii Jiřího Havelky. Tvůrci v ní zkoumají různé způsoby hereckého vyjádření konkrétní emoce, od drobností, které je iritují, až po hluboce osobní a intimní zkušenosti. V inscenaci koncipované jako divadelní zpověď se zaměřují na hranice soukromí, možnosti zveřejnění niterných citových procesů a pravdivost svého vyjádření.

Zvolené příklady slouží jako reprezentanti zcela rozličných estetických a narativních principů, jejichž výrazový průsečík tvoří oscilace mezi dojmem reálnosti a přiznanou divadelností, umožňující těmto tvůrcům co nejpravdivější vyjádření skrze originální divadelní jazyk. Inscenace taktéž spojuje téma umění, uměleckosti a pravdivosti v umění, které nazírají dvěma rozličnými způsoby. Zatímco Lupa adaptuje již existující literární dílo, Havelka vychází z kolektivního autorství a hereckých zpovědí.

Styčnými body pro analýzu a komparaci zvolených děl je prolínání dramatického času s reálným, mísení vícero hereckých přístupů

(od psychologizace, přes pohybovou stylizaci, k věcnému komentáři) a průběžné rozrušování dojmu reálnosti převážně scénografickými prostředky.

Tato práce si klade za cíl postihnout na vybraných inscenacích podoby realismu v současném divadle, záměrně kombinující reálnost události s umělými prostředky divadla, a vliv tohoto prolínání na výsledném vyznění díla a vyjádření tématu. Pojmy, se kterými primárně pracuji (zcizení, dojem reálnosti, ozvláštnění, očekávání atd.) odpovídají běžně užívanému významu, nebo tomu, jak je vymezuje Patrice Pavis v *Divadelním slovníku*.¹

¹ Patrice Pavis. *Divadelní slovník*. Přeložila Daniela Jobertová. Praha: Divadelní ústav, 2003

2 Analýza inscenace *Mýcení*

Následující část práce je zaměřena na analýzu inscenace *Mýcení* (Wycinka) varšavského Teatr Polski v režii Krystiana Lupy.² Záměrem rozboru je pochopení dílčích, zdánlivě protichůdných postupů a jejich podílu na výsledném celku, vyjádření tématu a sdělení. V první řadě se pokusím nastínit základní kompozici románu, v němž Bernhard pracuje s komplikovaným prolínáním časových rovin a perspektiv vypravěče ve hře s čtenářovou pozorností a vnímáním. Analýzu předlohy posléze využiji ke komparaci významových posunů a herních principů v Lupově inscenační úpravě. Součástí rozboru inscenace je i popis a výklad scénografického řešení, v němž se mísení realismu s antiiluzivností explicitně odráží.

2.1 Struktura a zdroj komiky v Bernhardově *Mýcení*

Časoprostorový rámec románu *Mýcení*³ je na první pohled vesměs banální. Nejmenovaný muž pozoruje z bezpečného pohodlí ušáku, slovy Bernharda, tzv. uměleckou večeři, na kterou ho pozvali jeho známí. Hostina, které se účastní skupina vídeňských bohémů, je oficiálně zasvěcena herci Dvorního divadla, jenž se však může dostavit nejdříve před půlnocí. Účinkuje totiž, coby Ekdal, ve zdejší inscenaci *Divoké kachny*. Hosté jsou v důsledku toho odsouzeni k táhlému čekání, což muži dává záminku k nerušenému kritickému pozorování, vyhodnocování i volnému vnitřnímu přemítání o událostech z bezprostřední i dávné minulosti. Shodou okolností je večeře pořádána právě v den pohřbu zesnulé přítelkyně přítomných umělců, Joany, jež si před nedávnem vzala život. Žena se tak nutně stává předmětem společenského rozhovoru a je na večíрку implicitně přítomna. Expozice dává čtenáři tušit rozvíjení alespoň dvou dějových linií; čekání na herce Dvorního divadla, a vzpomínání na zesnulou umělkyni. Struktura románu je však o poznání komplikovanější. Postava muže-vypravěče, a především způsob, jakým jsou jeho myšlenkové procesy zaznamenány, totiž percepci díla značně znesnadňují.

² Premiéra se uskutečnila 23. října 2014 v Teatr Polski. *Teatr Polski we Wrocławiu* [online]. 2017 [cit. 8. 6. 2017]. Dostupné z: <http://www.teatrpolski.wroc.pl/en/productions/woodcutters-holzfaellen>

³ Thomas Bernhard. *Mýcení: Rozčilení*. Přeložil Marek Nekula. Praha: PROSTOR, 2009

Muž strategicky přihlíží večírku z ústraní haly, odkud nerušeně sleduje ostatní účastníky, zatímco sám zůstává neviděn. Z pozice nepozorovaného pozorovatele nepodává objektivní popis situace, naopak ji odhaluje čtenáři postupně, roztržitě, s výrazným subjektivním zabarvením. Veškeré informace jsou zprostředkovány výhradně skrze mužův vnitřní monolog, koncentrovaný do souvislého, na odstavce nečleněného proudu textu, což umocňuje dojem bezprostředního záznamu dění. Čtenář tedy automaticky přejímá perspektivu muže, z níž vypravěč popisuje jevy, kterým přihlíží. Takto přímočaré rozvíjení fabule je však záhy rozrušeno hned několika způsoby; změnou časoprostorového určení děje, tlumočením replik dalších postav, nebo odlišným líčením situace, o které bylo již referováno dříve.

Z prostředí salonu se děj brzy retrospektivně přenáší na Příkopy, kde je muž doslova zaskočen manželý Auersbergerovými, „nynějšími“ hostiteli umělecké večere. Přestože se přes dvacet let záměrně stranili vzájemnému kontaktu, muž přijímá pozvání na večírek, za což se ihned v duchu podrobuje přísné sebekritice. K prostorovým přenesením nadále dochází pravidelně, v závislosti na mužových momentálních libovolných asociacích. Navzdory jejich sugestivnímu podání jsou ale změny časoprostoru pouze zdánlivé. Bez ohledu na rozsah a zapálení, s jakým vypravěč své zkušenosti líčí, se jedná ve všech případech o retrospekci. Vyprávění vždy zakončí uvozením „pomyslel jsem si“, „uvažoval jsem teď v ušáku“, nebo „říkal jsem si“. Bernhard se v mužových promluvách nevyhýbá ani dvojímu uvození, například „pomyslím si, pomyslel jsem si“, čímž čtenáře vytrhává z osvojeného způsobu čtení. Uvozovací věty zde představují zásadní aspekt přítomnosti, kterými vypravěč vrací čtenáře zpět do výchozí situace, pozorování večírku. Proces pozorování, či přesněji zvědomování aktu pozorování, je klíčovým a vlastně jediným záchytným bodem, který čtenáře navrácí do situace „teď a tady“, ukotvující proces vyprávění v konkrétním okamžiku.

Ani tento princip narace však není u Bernharda závazný. Postup, v němž autor rafinovaně pracuje s časovými určeními tak, že postavu vypravěče nechává soustavně obracet se do minulosti, budoucnosti nebo reflektovat právě se odehrávající přítomný okamžik, rozvíjí až do úplného rozpadu konkrétního časového určení.

Děje se tak ve scéně mužova úprku z večírku, kdy se vypravěčův monolog rozpadá na chaotické fragmenty bez logického časového rozlišení. Komplikovaná, avšak pevně strukturovaná výpověď se s koncem hostiny zvrhává ve změt dojmů, myšlenek a tvrzení, zrcadlící mužův vnitřní chaos. Podstatné je, že i záznam tohoto proudu vědomí je bezprostřední pouze zdánlivě. Bernhard v samém závěru románu odhaluje rovinu autorského subjektu, jež je zčásti obsažena ve slovech vypravěče, a zároveň vytváří další nezávislou vyprávěcí perspektivu románu, jež mužovu zpověď zaštiťuje.

„[...] a tak jsem se hnal dál a dál a myslel jsem na to, že jsem, jako všemu hroznému, unikl i této hrozně takzvané *umělecké večeri* [...] a že o této takzvané *umělecké večeri* v *Gentzgasse* něco napíšu, [...] jedno co, jenom o této umělecké večeri konané v *Gentzgasse* napíšu *hned* a *okamžitě, okamžitě*, pomyslel jsem si, *hned*, opakoval jsem si stále znovu, zatímco jsem se hnal vnitřním městem, *hned* a *okamžitě* a *hned* a *hned*, dřív než bude příliš pozdě.“⁴

Z této perspektivy večírek jasně vyvstává jako uzavřená, časově ohraničená událost, jež je předmětem vypravěčovy reflexe i svébytné autorské výpovědi. Funkce vypravěče se neomezuje na objektivní popis průběhu večera (kolik účastníků se zde sešlo a jaká byla témata hovoru), nýbrž je záznamem komplexního vypravěčova zážitku, zahrnující jeho myšlenkové odbočky, veškeré asociace a citové pochody. Akt vyprávění odhaluje komplikovaně strukturovaný proces aktivního myšlení i slepě zacykleného přemýšlení již zformovaných názorů, zachycující mužův pohled na společnost i sebe samého. Současně je možné chápat tento akt jako příklad vytrvalé snahy o zachycení přítomného okamžiku v jeho průběhu. Skutečné „teď a tady“ však muži uniká. Tento aspekt zmiňuje i Daniela Šterbáková ve své studii, věnované fenoménu myšlení a chůze v Bernhardově prozaické tvorbě. „Pozorovatel postihuje vše kolem sebe, dokonce i své předešlé pozorování, ale tím v podstatě jen opakuje to, co se již stalo.“⁵

⁴ Thomas Bernhard. *Mýcení: Rozčilení*. Přeložil Marek Nekula. Praha: PROSTOR, 2009, s. 196.

⁵ Daniela Šterbáková. *Myslet: Komentář k novele Chůze a románům Staří mistři a Mýcení Thomase Bernharda*. Přeložila Kateřina Kutarňová. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2016, s. 60.

Vyprávění muži svým způsobem slouží jako metoda duševní obrody, jako možnost existovat v přetrvávajícím pocitu zloby, nenávisti a sebestohrdání, aniž by tyto rysy přivedly muže k totální zkáze. Sdílení zkušenosti vlastně umožňuje vypravěči přežít, obnažit se a přijmout tak místo mezi lidmi, kterými navýsost pohrdá (tak jako pohrdá sám sebou), a se kterými je právě pro své pohrdání a pokrytectví neoddelitelně spjat. O cyklickém charakteru replik se zmiňuje i Zuzana Augustová ve svém doslovu k překladům Bernhardových pozdních her:

„[Bernhard] vytváří cyklickou, statickou a neměnnou životní situaci svých hrdinů, kterým nezbývá už nic jiného, než setrvat tam, kde jsou, a říkat dál svůj text. [...] Neměnná životní situace bernhardovských figur je ‚holá‘ existenciální situace. Bernhard, podobně jako Beckett, nepojednává filozoficky o této situaci, ale vytváří její bezprostřední přítomnost.“⁶

Řečový projev postav je sám o sobě zformalizovaným způsobem bytí a metodou přežívání. Mužova sebereflexe vlastně jen osciluje mezi dvěma protikladnými stavy: opovržením a sebeobhajobou. Jeho vyprávění - myšlení je dialogizováno střídavým sebekritizováním, či naopak utvrzováním se ve vlastní intelektuální výlučnosti. V tomto ohledu lze označit uvažování muže za polemické. V jednu chvíli nešetří pohrdlivými, až nenávistnými poznámkami na svůj účet, aby vzápětí ospravedlnil svoji účast na večírku tím, že neměl jinou možnost, než pozvání přijmout.

„Pomyslel jsem si, že jsem na okamžik nejhanebnějším způsobem propadl sentimentu a že manželé Auersbergerovi mého sentimentu okamžitě využili a že sebevraždy naší společné přítelkyně Joany zneužili k pozvání, které jsem stejně bleskově přijal, třebaže by bylo rozumnější pozvání odmítnout; ale nedali mi čas, uvažoval jsem v ušáku, *oslovili* mě *zezadu*, a řekli, co už jsem věděl, totiž že se Joana oběsila...“⁷

⁶ Zuzana Augustová. „Dramatický svět Thomase Bernharda“. In: Thomas Bernhard. *Ritter, Dene, Voss; Jednoduše komplikovaně; Alžběta II.* Přeložila Zuzana Augustová. Praha: PALLATA, 1998, s. 280.

⁷ Thomas Bernhard. *Mýcení: Rozčilení.* Přeložil Marek Nekula. Praha: PROSTOR, 2009, s. 10.

Augustová dále upozorňuje na zdánlivou důležitost nenávistných tirád a spílání, jimž nelze přikládat bezpodmínečnou vážnost, ani je slučovat s Bernhardovými osobními stanovisky k Rakousku nebo čemukoli jinému. „Právě proto, že objektem odsudku a pohrdání se zde může stát všechno a všichni, ztrácejí tyto tirády na obsahu a proměňují se ve virtuózní árie, které mají ryze formalistní charakter.“⁸ Dlužno dodat, že právě od tohoto formalistního typu uvažování lze odvozovat vtíp a komičnost postav, potažmo Bernhardova díla obecně. Komičnost o to silnější, čím větší textovou (a z hlediska recepce časovou) plochu jí autor čtenáři vyhrazuje.

Refrénovitost, opakování motivů a vršení rétorických figur Bernhard využívá taktéž k rozčlenění a rytmiizaci dílčích pasáží i celého vyprávění. Své dílo do značné míry strukturuje jako hudební skladbu, čímž působí na recipientovo vnímání, jeho schopnost *jít s textem*. To mu posléze umožňuje snadněji manipulovat a hrát si s čtenářovou pozorností. Obdobnou práci s repeticí jako formotvorným prostředkem lze vysledovat v díle Johna Cage, například v jeho *Přednášce o ničem*. Kromě toho, že v ní autor prokládá obrazivé party s opakujícími se refrény, jež mají většinou charakter věcných konstatování a vytváří tak mezi větnými částmi zvláštní napětí, zvolený postup umocňuje recipientovo vnímání a prožitek plynutí času, jeho přítomnosti. Cage tento jev explicitně pojmenovává: „Každý okamžik projevuje to, co se děje.“⁹

Každá část, každyčkový detail v podstatě existuje sám o sobě, v čase, kdy je vyslovován. Tak jako pro Cage, je i pro Bernharda příznačné oslabení znakovosti ve smyslu reprezentace, zástupného odkazování k čemusi jinému, a posílení zpřítomňování daného okamžiku a jeho nezáměrných aspektů. Tento postup, výrazně podmiňující způsoby recepce, posléze konvenuje i s Lupovou inscenační koncepcí *Mýcení*, jíž se věnuji v následující podkapitole.

Jak bylo již zmíněno, pro postavu vypravěče je charakteristická dvojitá optika, s níž nahlíží sebe a své okolí; nenávistně kritická a (sebe)obhajující. Kromě toho, že Bernhard s touto polaritou pracuje jako s rytmiizujícím a dialogizujícím

⁸ Zuzana Augustová. „Dramatický svět Thomase Bernharda“. In: Thomas Bernhard. *Ritter, Dene, Voss; Jednoduše komplikovaně; Alžběta II.* Přeložila Zuzana Augustová. Praha: PALLATA, 1998, s. 282.

⁹ John Cage. *Silence*. Přeložili Matěj Kratochvíl, Jaroslav Šťastný, Radoslav Tejkal. Praha: Tranzit, 2010, s. 111.

prvkem, je tato ambivalence klíčem k interpretaci postavy, jejímu svébytnému projevu. Mužovo opovrhování sebou i ostatními probíhá téměř v třicetiletém časovém horizontu, je tedy postojem trvalým, bytostným, nezměnitelným. Procesuálnost této činnosti lze spatřovat i v názvu románu, v němž je mýcení symbolickým odkazem k dlouhodobému účtování, bilancování a vypořádávání se s vlastní morálkou, tvorbou a společenstvím umělců. Bedlivé pozorování z ušáku se poté jeví jako společenská hra, maskování vlastního morálního a tvůrčího ztroskotání, kvůli kterému se muž s bývalými přáteli nesmiřitelně rozešel, a pro které sám sebe nenávidí.

Na druhou stranu muž přiznává skupině nenáviděných přátel kvality, kterými jej v minulosti uhranuli (mladický šarm, talent, tvůrčí zápal). Kontrast mezi tím, jací byli, a kým jsou dnes, však mužův odpor ještě umocňuje a jeho slovům přidává na tragikomickém vyznění.

„[Anna Schrekerová] šla víceméně stejnou cestou jako Jeannie Billrothová, tedy cestou od mladého talentu k odpuzující státní umělkyni, od píšící epigonské panny k píšící epigonské matroně, cestou prostřednosti, cestou génia, pomyslí si, a jako Jeannie došla od posedlosti Virginii Woolfovou k póze jménem Virginia Woolfová...“¹⁰, nebo „Auersbergerovi, i když naprosto zbytečně, [jsem] znovu řekl [...], že svého génia zatáhl do špíny a tím zničil sám sebe...“¹¹

Spolu s uznáním dřívější fascinace bohémským společenstvím se muž postupně vyznává z dávných lásek v závislosti na tom, kdo se právě v danou chvíli vyskytuje v ohnisku jeho pozornosti. Zprvu jde o lásku k Auersbergerovým, poté k Joaně a jejímu muži, načež i spisovatelce Jeanii Billrothové. Jak se okruh „milovaných“ osob rozrůstá, relativizuje se tím serióznost, kterou muž vztahům s nimi přičítá, stejně jako líčení účasti na mělkých a manipulativních vztazích negativizuje samotného vypravěče. Muž se v důsledku vlastního vzpomínání na mládí jeví značně rozháraný, bezcharakterní a povrchní, jako by mezi lidmi pouze proplouval a těšil se jejich společností, aby je poté nekompromisně odvrhl.

¹⁰ Thomas Bernhard. *Mýcení: Rozčilení*. Přeložil Marek Nekula. Praha: PROSTOR, 2009, s. 154.

¹¹ Tamtéž, s. 161.

„Potkáme v pravém okamžiku nějakého člověka a vezmeme si od toho člověka všechno, co je na něm pro nás důležité, pomyslel jsem si, a pak toho člověka v pravém okamžiku zase opustíme, pomyslel jsem si. Jako jsem vždycky všechny v pravém okamžiku opustil, pomyslel jsem si nyní. [...] Léta z nějakého člověka všechno vysáváme, a najednou řekneme, že tento člověk, kterého jsme málem úplně vysáli, vysává nás.“¹²

Zvolený úryvek povyšuje mužův proces pozorování - maskování na způsob přežívání. Útěk se jeví jako instinkt k přežití i slabost, které si je muž velmi dobře vědom. Současně v mužových slovech zaznívá jakási bezvýchodnost, nemožnost vyvázat se z omezeného prostředí provinčních umělců, kteří jsou odkázáni ke koexistenci. V obecnějším smyslu zde prosvítá Bernhardův ambivalentní vztah k rakouskému konzervatismu, jenž na jedné straně tvorbu zabíjí, a na druhé se může stát, jako v případě Bernharda, podnětem i předmětem uměleckého zpracování. Jednu z možných charakteristik tohoto anti-kreativního klimatu podává Miroslav Petříček ve své studii Bernhardových dramatických a prozaických prostředků:

„Úzkost ze světa je skryta v rakouské zatuchlosti, v níž přežívá fašistoidní banalita každodennosti; existence je o to větším břemenem, oč citelněji smrtelnost poznamenává sebenepatrnější rozhodnutí a oč neúprosněji maří gigantické záměry, takže lidská nouze bolestně kontrastuje s povinným optimismem poměrů (stát, provincie, rodina).“¹³

Rakousko, či přesněji vše *rakouské*, je pro Bernharda zdrojem etických, existenčních a uměleckých témat, stejně jako trvalým východiskem k autorské hře s těmito tématy.

Mimo časoprostorových přenesení Bernhard využívá k znesnadnění orientace v ději románu protichůdných popisů již vylíčené situace. Pakliže jsem upozornil na dvojí vnímání, kterému muž podrobuje sebe i ostatní (avšak s tím úmyslem, že sám nehodlá být ve své činnosti a pokleslosti odhalen), je nutné zmínit i matoucí

¹² Tamtéž, s. 135.

¹³ Miroslav Petříček. „Psát jako pes, který si hrabe pelech“. In: Thomas Bernhard. *Hry III*. Přeložili Zuzana Augustová, Josef Balvín. Praha: Divadelní ústav, 2010, s. 306.

způsob, jakým informace čtenářům podává, potažmo jak vystupuje postava vypravěče do popředí. Popis osob, prostředí i mužova vlastního chování nepodléhá kritériím objektivního pozorování, ale je výhradně subjektivní selekcí vypravěče, ba přímo manipulací s čtenářovou pozorností. Patrné je to například ve scéně shledání muže s Auersbergerovými na Příkopech. Muž nejprve tvrdí, že pozvánku na večeři přijal *bleskově*, v důsledku nemilého zaskočení, zatímco o pár řádek miní něco jiného:

„Jen pozvání vyslovili, už byli ve skutečnosti zase na odchodu, pomyslel jsem si, a ušli už několik kroků, když jsem řekl ano, tedy když jsem přislíbil, že přijdu na večeři do Gentzgasse, do toho ohavného bytu.“¹⁴

Tato nepatrná poznámka dává situaci nečekaného setkání, navíc po letech intenzivního vyhýbání se, diametrálně odlišný význam. Zatímco v prvním případě může být mužova unáhlená reakce podmíněna vícero faktory; rozčarováním ze společného střetnutí, citovou rozehvělostí v reakci na sebevraždu přítelkyně, či sentimentální náladou, v druhém případě je přislíbení účasti na večíрку projevem ryzího pokrytectví. Jako by si muž nárokoval být pánem situace, říct poslední slovo. Stejná situace se opakuje při mužově odchodu z umělecké večeře, která v průběhu noci vygraduje v ponižující společenské peklo. Poté, co se hosté začnou vytrácet po hodinách strávených vzájemným urážením, vysmíváním a pohrdáním, muž vyčkává s úmyslem odejít z bytu Auersbergerových jako poslední. Činí tak s úmyslem zachovat si svůj status quo; nehodlá slevit z pozice pozorovatele ani v hlubokých nočních hodinách, jen aby mohl účastníky večíрку moralistně pozurážet ještě jednou, naposledy. Hosty i sebe přitom pranýřuje a moralizuje s takovou kadencí a vytrvalostí, až se tato činnost jeví nejen jako způsob přežívání, ale jako zvrácená potěcha, jakási intelektuální perverze, jež jej drží při životě.

Z mužova vyprávění zprvu vyplývá, že se po pár nepřístojných větách na rozloučenou vydal dolů po schodišti za ostatními, jen aby vzápětí zrefletoval svůj odchod ve všech pokleslých detailech.

¹⁴ Thomas Bernhard. *Mýcení: Rozčilení*. Přeložil Marek Nekula. Praha: PROSTOR, 2009, s. 10.

Navzdory zatvrzelému odporu vůči vybrané společnosti hostitelce poděkoval za příjemnou večeři, pochvalně se vyjádřil o všech zúčastněných a dokonce Auersbergerovou políbil s příslibem brzkého shledání.¹⁵ Souběžně s nahlas pronášenými slovy čtenář sleduje mužův vnitřní komentář, v němž se vypravěč vyznává z hlubokého odporu a letité nenávisti k hostitelům i všem, se kterými se měl možnost na večírku shledat. Tento základní rozpor mezi tím, co si vypravěč myslí, a co „říká“, přispívá, stejně jako jeho ambivalentní nazírání sebe a ostatních, k dialektičnosti monologu. Ke změně vyprávěcí optiky navíc dochází nejen skrze rozporuplnost vypravěčova subjektivního pohledu na situaci, ale i skrze jeho zpřítomňování replik dalších postav.

Nedílnou součástí bohatě vrstveného proudu vědomí jsou vyselektované promluvy účastníků večeře, kterými muž buďto vtahuje čtenáře hlouběji do popisované situace, nebo jich využívá jako impulzů k vlastnímu komentáři, případně obojí. S příchodem postavy herce Dvorního divadla dochází, v porovnání s jinými tlumočenými postavami, k výraznému upozadění subjektu vypravěče. Přestože nadále sledujeme situaci jeho očima, mužovy repliky jsou nahrazeny promluvami herce, dokonce se zdá, že místy splývají v jedno sdílené stanovisko, jakkoli se přichozí herec muži z principu protiví.

Obě postavy vykazují shodné momenty prchavé jasnozřivosti i znechucení nad marností a absurditou životního plahočení, stejně jako jsou k sobě vázány motivem hry, maskování, přetvářky. Herec ji však na rozdíl od muže veřejně přiznává. Vůči poznámkám jedné z účastnic večírku se vymezení ostře nevybíravou kritikou, zcela shodnou s rétorikou muže, čímž večírek v podstatě ukončí a zároveň muže demaskuje před ním samotným. Ten si totiž myslí po celou dobu to samé, nahlas však tvrdí pravý opak. Mísení rolí vypravěče (byť zdánlivé) je tak dalším prostředkem, kterým autor román dialogizuje, dynamizuje a hraje si se čtenářovou pozorností.

Na příkladech prolínání časoprostorových rovin, změnách vyprávěcí perspektivy, a především příkladu postavy muže, jehož vnitřním i vnějším zrakem příběh nazíráme, jsem se pokusil popsat základní rysy románu.

¹⁵ Tamtéž, s. 191.

Bližší analýza postavy poukázala na komplikovanost vztahu mezi subjektem muže-vypravěče a subjektem autora. Bernhard rozehrává se čtenářem hru, ve které klade nároky na jeho pozornost a vlastní kritické myšlení. Dějová fakta staví do protikladu, ve třicetiletém časovém rámci se pohybuje zcela libovolně a bez logické návaznosti, a interpretaci ústřední postavy ztěžuje tím, že za jejími promluvami dává tušit vlastní přítomnost.¹⁶ Subjekt vypravěče a autora je tak v neustálém napětí, kdy si čtenář nemůže být jist, čím stanovisko vlastně *momentálně* sleduje. Motiv přítomnosti se posléze jeví jako klíč k zakoušení díla. Jako by si čtenář měl projít, dokonce protrpět takzvanou uměleckou večeři spolu s postavou muže, a současně mít od něho a zobrazovaného děje odstup. Tato oscilace mezi bezprostřední účastí na večítku a čtenářským nadhledem je přitom zdrojem hravosti, zábavnosti a komiky. Sama postava muže se snaží od účastníků večeře mermomocí distancovat, staví se do role nezaujatého pozorovatele, což jí mj. přináší nebývalé potěšení. Jakmile tento aspekt mužova pokrytectví recipient prohlédne, jeví se mu vypravěčovy zapálené odsudky na účet hostů i sebe o to komičtěji.

2.2 Mýcení v inscenační úpravě Krystiana Lupy

Z jevištní adaptace *Mýcení* vyplývá, že si byl Lupa dobře vědom složitosti románové struktury, z níž využil mísení časoprostorových rovin k organickému prolínání realistických a zcizujících inscenačních prostředků. Zároveň však rozvinul téma umělecké povrchnosti spolu s celou škálou motivů, obsažených v předloze, k vlastní svébytné autorské výpovědi. Zatímco pro Bernhardův román je příznačné vyprávění ve zběsile horečnatém tempu, Lupova inscenace vyniká rozmělněným, jako by absentujícím temporytmem. Hněvivý zápal a náboj, s jakým románový vypravěč zúčtovává s tvorbou a existencí kolegů i svou vlastní, je zdrojem komiky, jež čtenáře distancuje od líčených jevů a skýtá mu nadhled nad vypravěčovým rozčílením. Lupa jde ve své koncepci opačnou cestou. Oslabuje komický účinek a významy slov, kterými Bernhard mistrně opanuje ve hře s recipientovým vnímáním, a svou inscenaci staví na performativním modelu, bezprostředním prožitku probíhající umělecké večeře.

¹⁶ Směšovat postavu muže s autorem by však bylo značně zavádějící, stejně jako hledat za výroky muže osobní názory Bernharda. Mám na mysli postavu autora, jež je zde implicitně přítomná v uvozovacích větách a nepatrných poznámkách, a která děj obohacuje o další významovou rovinu.

Divák je vtahován do reality nesnesitelně táhlého, vyprázdněného večírku, během něhož bytostně zakouší čekání na herce Dvorního divadla, banálnost společenské konverzace a plynutí, respektive statickosti času. Kromě toho, že Lupa povýšil motiv přítomnosti a zpřítomňování daného okamžiku, provázející vypravěčův monolog, na inscenační princip, jevištní adaptace *Mýcení* představuje rozsáhlou, více jak čtyřhodinovou rozpravu o umění a tragičnosti, jakou přináší ztráta nadhledu nad vlastní tvorbou i sebou samým.

Téma umění, uměleckosti a touhy *být umělcem* se v Bernhardově tvorbě vyskytuje pravidelně.¹⁷ V *Mýcení* je toto téma přítomno v úvahách všech postav, doslova se odráží v každé vypravěčově úvaze i v samotné koncepci románu. Přemítání o umění je současně uměleckým dílem samo o sobě, což platí jak pro Bernhardův román, tak Lupovu jevištní adaptaci. Ne náhodou Lupa otevírá svoji inscenaci projekcí rozhovoru redaktora, umístěného mimo záběr, s Joanou. Předmětem rozhovoru je reflexe Joanina neúspěšného semináře, v němž chtěla naučit herce a herečky Dvorního divadla chodit, a který se kvůli naprostému nezájmu ze strany souboru neuskutečnil. V rozhovoru je posléze reflektována Joanina umělecká činnost obecně, téma tvůrčí odpovědnosti a pravdivosti v umění. Podstatným rysem Joaniných odpovědí je, že postrádají nadhled či sebemenší náznak ironie. Navzdory soustředěným formulacím tak vyznívají rozpačitě a banálně, což platí i pro úvahy všech dalších postav *Mýcení*. Účastníci večere postrádají být i nepatrný nadhled nad vlastní tvorbou i sebou samými, oscilují pouze mezi fatální vážností a pohrdáním sebou i druhými.

Lupa dociluje zachycení tohoto existenčního stavu tím, že tematizuje čas, jeho bezbřehost, kterou Bernhardovy postavy vyplňují čekáním a zkonvencionalizovanými každodenními rituály. Tak jako v románu, i v inscenaci tuto metodu přežívání rámcuje konání umělecké večere, jejíž hosté jsou kvůli shledání s hercem Dvorního divadla ochotni čekat s večerí do půl jedné v noci. Ani hercův příchod však na jejich počínání nic nezmění, naopak ještě prohloubí povrchnost a vyprázdněnost celé události. Augustová shrnuje tuto bezobsažnost a existenční bezvýchodnost replik na příkladech postav z her *Ritter Dene Voss* a *Jednoduše komplikovaně*: „Nejsou to básnické metafory, [postavy] říkají jen to,

¹⁷ Například ve hrách *Divadelník*, *Minetti*, *Jednoduše komplikovaně* nebo dramoletech o Clausi Peymannovi.

co říkají, a za sebou mají jen prázdný prostor. Ale co říkají, nelze převést do jiných slov, vyložit. Je to srozumitelné jen bezprostředně.“¹⁸ Právě bezprostřednost sdělení, zpřítomňování „teď a tady“ hraje klíčovou roli v Lupově inscenační koncepci.

Pakliže Bernhardův román skýtá čtenáři potěchu a vtip vytrvalou, plamennou negací všeho a všech, odhalující zpětně pokrytectví vypravěče a celého společenství, Lupa od zábavního aspektu vyprávění upouští a plně se koncentruje na zhmotnění prázdnoty, jíž jsou diváci nedílnou součástí. Režisér usiluje o společné zakoušení všech účastníků. Konfrontuje recipienta s jeho očekáváními, přirozenou potřebou sledovat kauzálně vystavěný příběh a dějové zvraty tím, že jej skrze rozmělněný temporytmus vtahuje do *bezprostředního konání* večírku. Divák se v této koncepci stává přímým účastníkem události, jakýmsi dalším pozorovatelem v ušáku, jenž se v průběhu představení-večírku propadá hlouběji do stavů znuděné apatie, netrpělivosti a znechucení.

V jistém smyslu si tak Lupa pohrává s diváckou konvencí a mírou divákovy trpělivosti, když jej staví do pozice nezúčastněného hosta, jenž může buďto přistoupit na princip trýznivého čekání a dál setrávat přítomen nehostinnému večírku, nebo jej z vlastní vůle opustit. V druhém případě však hrozí, že v kontextu „umělecké večere“ vyzní toto svobodné rozhodnutí jako pouhé manýristické gesto. Nuda a pokleslost večírku je totiž přímo tematizována v samém průběhu postavami na scéně, které nejenže zpochybňují přičetnost svého rozhodnutí dál se bezvýhodného *soirée* účastnit, jeden z hostů z něho dokonce rezolutně odejde, aby se vzápětí zase vrátil. Jako by nehybnost času všechny přítomné paralyzovala, burcovala k odchodu a současně je vábila k tomu čekat, co se stane v dalším okamžiku.

V porovnání se zběsile živelným proudem vědomí, jak jej zachycuje Bernhard, Lupa konstruuje skrze rozmělněný temporytmus diametrálně odlišný zážitek. Znovu se zde nabízí srovnání s *Přednáškou o ničem* Johna Cage, v níž autor tematizuje čas a prázdnotu skrze zpřítomňování samotného aktu recepce

¹⁸ Zuzana Augustová. „Dramatický svět Thomase Bernharda“. In: Thomas Bernhard. *Ritter, Dene, Voss; Jednoduše komplikovaně; Alžběta II.* Přeložila Zuzana Augustová. Praha: PALLATA, 1998, s. 288.

a přenesení recipientovy pozornosti na jeho přímý kontakt s dílem. O Lupově práci s časem a jeho intenzivním zakoušením se zmiňuje i Lukáš Jiříčka v analýze režisérovy jiné inscenace, *Factory 2*, z roku 2008.

„Pokud se však diváci soustředí a přijmou netypický průběh času, dostaví se neuvěřitelný efekt: v pomalosti a statickosti si mohou všítat všech detailů a nuancí, mistrovského, velmi náročného herectví, které se neustále pohybuje na hranici nazkoušené inscenace a improvizace. Lupa [...] se nebál vnést do divadla to, čeho se jiní režiséři obávají nejvíce - nudu.“¹⁹

Ukazuje se, že Lupa využívá vleklosti času a nudy k navození určitého duševního rozpoložení diváka, kterým nejen že jej vtahuje do hry, jakéhosi vnitřního proudu představení, ale doslova mu umožňuje pocítit a prožít existenční situaci postav na vlastní kůži. Tento koncept takřka fyziologického diváckého zakoušení lze vysledovat již v Brookově reflexi *Spojky* od Living Theatre z přelomu 50. a 60. let minulého století.²⁰ Brook si v ní všímá účinků přítomnosti namísto iluzivní reprezentace, díky níž diváci zakusili nesnesitelnou vleklou dobu, s jakou drogově závislí čekají na dávku, včetně možných prožitků spojených s tímto čekáním. Zásadní je přitom onen tvůrčí spolupodíl diváka na výsledném dojmu. „Divadlo nám zde vlastně lichotí, když s námi se všemi zachází jako s umělci, s nezávislými tvůrčími svědky. A večer je zajímavý, jak zajímavým si ho rozhodneme udělat.“²¹

Brook uvažuje o *Spojce* jako o zástupci nekonvenčního, supernaturalistického divadla, kde dominuje čisté chování účinkujících nad tradičně vystavěnou fabulí. Spíše než o sugestivnost iluze, o níž Brook hovoří v souvislosti se zdánlivě absentujícím temporytmem, se jedná o projev performativnosti, zpřítomňování okamžiku bytí spolu-účinkujících. Působení přítomnosti je reálné, nikoli iluzivní.

¹⁹ Lukáš Jiříčka. *Identita v době otřesu: Skici o současném polském divadle*. Praha: NAMU, 2010, s. 101.

²⁰ Premiéra inscenace *Spojka* Jacka Gelbera proběhla 15. 7. 1959 v domě na rohu Čtrnácté ulice a Šesté avenue v New Yorku, na jehož přestavbě v divadelní dál pomáhal manželům Beckovým i John Cage. In: Jaroslav Kořán-Petr Oslzlý (eds). *LIVING THEATRE*. Přeložil Pavel Janský. Praha: Jazz Petit, 1982, s. 11.

²¹ Peter Brook. *Pohyblivý bod*. Přeložil Jan Hančil. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1996, s. 39.

Neodkazuje k jiné zastupované realitě, ale je ústředním bodem diváckého zážitku a bytostným naplněním tématu čekání.

Performativní model *Mýcení*, pracující s neúnavným zpřítomňováním přítomnosti a výrazně podmiňující způsob divácké recepce, nejvíce konvenuje s Bernhardovým románem právě z hlediska vypravěčovy urputné snahy postihnout skutečnost v její prchavosti a neuchopitelnosti. Navzdory přenesení pozornosti na diváka, jeho fyzické i duševní procesy, svázané s čekáním, nudou, netrpělivostí, hromaděním nebo pozbýváním energie v souladu s jevištní energií, Lupova inscenace neubírá Bernhardově předloze na obsahové komplexitě. V obou případech jsou promluvy účastníků umělecké večere tristně zdouhavé, bezobsažné a povrchní, stejně jako dosahují v určitých momentech nebývalé pronikavosti. V nesnesitelném stavu bytí nechávají Lupa i Bernhard problesknout a zachvět cosi pravého, naléhavého, a z hlediska uvažování o vztahu autora a díla, potažmo umění a života, podstatného. Jako by se v účastnících večírku probouzeli dávno udušení géniové, kteří ihned zanikají v přívalech neupřímných a nepravdivých vyjádření.

Jakkoli Lupa zůstal věrný četným motivům a základní struktuře Bernhardova románu, přenesení děje na jeviště s sebou přirozeně přineslo odlišné vnímání, spojené s jiným způsobem zobrazení. Jeho inscenace není zrcadlovým přenesením vypravěčova proudu vědomí do trojrozměrného prostoru scény. Režisér jej transformuje do svébytné úpravy, jejíž dějovou osu sestavuje z volně vybraných, avšak nosných situací, jež umožňují takřka nepostřehnutelnou hereckou improvizaci. Inscenační úprava navíc zahrnuje úryvky z tvorby Jeannie Ebner, Friedericky Mayröcker, Vereny Lercher a Lupovy autorské pasáže, které však nejsou ve scénickém zpracování nijak uvozeny.²²

Vzhledem k tomu, že umělecká večere slouží jejím účastníkům jako prostor k jakési manýristické myšlenkové exhibici, organické zakomponování částí z děl jiných autorů do struktury inscenace se zdá být logickým rozvinutím tohoto jevu. Zároveň se tím režiséru daří řečový projev na jevišti zcivilnět a umocnit tak dojem reálnosti a bezprostřednosti večírku.

²² Teatr Polski we Wrocławiu [online]. 2017 [cit. 24.6.2017] Dostupné z: <http://www.teatrpolski.wroc.pl/en/productions/woodcutters-holzfaellen>

S tím souvisí i upozadění postavy muže, v inscenaci explicitně identifikovaného jako Thomas Bernhard,²³ jenž ztrácí dominantní pozici toho, kdo vypráví, a který se na úkor realisticky rozehrávaných situací stává jedním z mnoha účastníků večířku.

Oproti románu nechává Lupa promlouvat ostatní postavy samy za sebe a počet účastníků večeře redukuje z původních sedmnácti na deset. Kromě těch postav, na které se muž v románu konkrétně zaměřuje nebo je tlumočí (manželé Auersbergerovi, herec Dvorního divadla, Jeannie Billrothová, Anna Schrekerová, dvojice spisovatelů, malíř Rehmden), přivádí Lupa do uzavřeného společenství i partnera zesnulé Joany. Přítomností prosté, leč upřímně truchlící postavy dává vyniknout pokřivenosti večířku, který je sice nevysloveně věnován zesnulé přítelkyni, reálně je ale spíše sebe prezentací jednotlivých hostů. Kromě zmíněných osob Lupa uvádí na scénu ještě kuchařku Auersbergerových, Joaninu přítelkyni a především samotnou Joanu.

Osamostatněním postav se Lupovi podařilo efektivně přenést bezobsažnost promluv, životů a vztahů vídeňské bohémy na jeviště, které účinkující sdílejí, aniž by spolu výrazněji interagovali, a během čtyřhodinového představení zhmotnit nudu a vyprázdněnost umělecké večeře v plné účinnosti. Upozaděním postavy vypravěče režisér oslabil slovní komiku a jazykovou stylizaci na úkor posílení dojmu reálnosti celé události. Zároveň využil nenápadnosti bernhardovské figury k závěrečnému demaskování a tematizaci umělecké a morální prázdnoty, které se podrobněji věnuji v závěru následující podkapitoly.

2.3 Scénograficko-režijní koncept Mýcení a práce se zcizujícími prostředky

Kromě textové adaptace a režie je Krystian Lupa autorem scénografie a light designu, což mu umožňuje téměř absolutní ovládnutí jevištních prostředků k vyjádření svébytné autorské vize. Výjimku tvoří kostýmní složka, jejímž autorem je Piotr Skiba, herec, asistent scénografie a Lupův dlouholetý kostýmní

²³ Sloučení postavy muže s Bernhardovou osobou lze chápat jako režiséřský záměr demaskovat implicitní přítomnost autorského subjektu v románu.

výtvarník.²⁴ Autory filmových projekcí jsou režisér, producent a hudebník Karol Rakowski²⁵ a režisér a scénograf Łukasz Twarkowski,²⁶ kteří se specializují na nová média. Právě toto zaměření na nové způsoby audiovizuálního zachycení má zásadní vliv na estetiku filmových projekcí v inscenaci *Mýcení*, ovlivněnou současnými technologiemi, online přenosy a mobilními video hovory.

Ústřední bod scénografického řešení představuje rozměrná otočná krychle, vyplňující většinu prostoru mezi portály. V popředí krychle se nachází salon manželů Auersbergerových, vybavený dvěma vínovými koženými sedačkami, červenou sofa, několika čalouněnými židlemi, černým klavírem a iluzorní knihovnou. Spíše než jedním, jasně definovatelným slohem je interiér sjednocen barevnou kombinací bordeaux a šedé, jež v závislosti na divadelním světle přechází v sytě rudou, temnou čern nebo ostře bílou. Lupa tímto dobově nekonkretizovaným prostředím, jakýmsi slohovým pelmelem, respektuje starosvětskost kulis, v nichž se Bernhardovo *Mýcení* odehrává, a které odráží vkus, či spíše úroveň uměleckého snobismu hostitelů. Kostýmní prvky, především střihy pánských obleků ve stylu Zary či Zegny, naopak přibližují děj k současnosti.

Čelní stěna krychle je v první čtvrtině představení uzavřena velkoplošnými francouzskými okny z plexiskla, což v divákovi evokuje dojem scény jako výkladní skříň. Vzhled pokoje Auersbergerových tak vyniká ve své uzavřenosti a bezčasí. Představuje zakonzervovaný svět mimo vnější okolí, do kterého je diváku umožněno nahlížet pouze zvenčí jako do čehosi exkluzivního. Vrchní část pomyslné vitríny pak zabírá obdélníkové projekční plátno, na které jsou promítány scény Joanina rozhovoru s redaktorem, setkání Bernharda s Auersbergerovými, pohřeb jejich společné přítelkyně, nebo zdánlivě živý přenos rozhovoru dvojice hostů z luxusní koupelny hostitelů.

²⁴ *Teatr Polski we Wrocławiu* [online]. 2017 [cit. 3. 8. 2017]. Dostupné z: <http://www.teatrpolski.wroc.pl/zespol/aktorzy/piotr-skiba>

²⁵ *Teatr w Krakowie* [online]. 2017 [cit. 3. 8. 2017]. Dostupné z: http://www.slowacki.krakow.pl/pl/zespol/inni/_get/osoba/17073/n/karol_rakowski

²⁶ *Teatr Polski we Wrocławiu* [online]. 2017 [cit. 3. 8. 2017]. Dostupné z: <http://www.teatrpolski.wroc.pl/search/node/łukasz%20twarkowski>

Kromě monumentální otočné krychle je výrazným scénografickým motivem zářivě rudý pruh barvy, jenž se táhne od vrcholu levého portálu, přes forbinu, až k vrcholu pravého portálu. Žhnoucí rám, lemující scénu ze tří stran, lze chápat jako znak pekla či očištění, ve kterém se postavy divákům (a sobě navzájem) obnažují v celé své vyprázdněnosti a povrchnosti. Obraz pekla, které nám působí společnost druhých, Bernhard explicitně zmiňuje i ve svém románu:

„Jít na Příkopy přitom neznamena nic jiného než jít přímo do vídeňského společenského pekla a potkat tam právě ty lidi, které potkat nechci a jejichž objevení mi ještě i dnes způsobuje všemožné tělesné i duševní křeče...“²⁷

Červený rám, jehož rudá záře se v průběhu představení zesiluje, nebo zeslabuje pomocí nasvícení, jako by odrážel celkovou koncepci *Mýcení* jakožto intenzivního zakoušecího pekla, jehož nesnesitelná vleklost pohlcuje jak postavy na jevišti, tak diváky v pomyslných ušácích.

Právě přílišné odevzdání se působení nudy a bezvýhodnosti celé události přitom může diváka pozornostně zcela odklonit od díla k vlastním myšlenkám. Inscenace svou záměrnou vleklostí a téměř dokonalým prolnutím dramatického času s reálným, synchronizací umělecké večere s realitou diváka, ke stavu nečinnosti a apatie přímo vybízí. Lupa proto aktivizuje recipientovu pozornost několika nerealistickými prostředky - filmovými projekcemi, stylizovanými výstupy, a přiznanou přestavbou scény, případně simultánním zapojením všech těchto prostředků. Režisér jich taktéž používá jako rytmizačních prvků, obdobně jako Bernhard rytmitizuje vyprávění skrze řečové refrény a opakující se zvolání vypravěče.

Projekcí Lupa využívá ve třech případech. Úvodním rozhovorem redaktora s Joanou předznamenává téma umění, diletantismu v umění a povrchnosti, přičemž představení - uměleckou večeri koncipuje jako diskuzní platformu, zasvěcenou těmto tematickým okruhům. Druhým případem jsou záběry ze setkání Bernharda s Auersbergerovými a Joanina pohřbu, které diváku zprostředkovávají události z nedávné minulosti.

²⁷ Thomas Bernhard. *Mýcení: Rozčilení*. Přeložil Marek Nekula. Praha: PROSTOR, 2009, s. 8.

Třetí typ projekcí představují voyeuristicky koncipované záběry z koupelny hostitelů, v nichž skrytá kamera staticky zabírá dvojici mladých spisovatelů, jak zde v soukromí reflektují průběh umělecké večeře i vlastního tvůrčího snažení. Podstatný je přitom způsob filmového zachycení těchto situací.

Joanu, jež se v rozpačitých posuncích pokouší vyjádřit svá umělecká přesvědčení, divák sleduje jako by očima redaktora, sedícího naproti dotazované. Obdobně je tomu při rozhovorech dvojice spisovatelů ve stísněné koupelně, které kamera snímá z jedné, pevně fixované pozice. Rozdíl oproti úvodní sekvenci je v tom, že pár umělců kameru nijak neregistruje, není si vědom toho, že je pozorován a chová se proto uvolněněji, přirozeněji. Přesto jejich „pokradmu“ zachycené promluvy vyznívají ještě banálněji a křečovitěji, než je tomu v případě Joany. Lupa těmito výstupy umocňuje téma umělecké vyprázdňenosti a povrchnosti o to víc, že mladý pár na večírku reprezentuje nadcházející tvůrčí generaci. Mladí spisovatelé zaujatě debatují o komplikovanosti nalezení vlastního hlasu, osobitého autorského vyjádření a potřebě revoltovat, aniž by znali cíl, vůči kterému by se vymezili. Přejímají názory a vkus cizích tvůrců, bojí se odsudku veřejnosti, jehož očekáváním nemusí dostát, a zároveň pohrdají hostiteli i vlastní nerozhodností. Rozhovor se tak záhy zacykluje, vyprazdňuje a přispívá k dojmu bezvýchodnosti probíhajícího večírku. Naopak záběry ze shledání Bernharda s Auersbergerovými a z pohřbu jejich společné přítelkyně divák sleduje realisticky roztřesenou kamerou, kterou je vtahován přímo do zobrazované situace. Během smuteční hostiny kamera snímá dění z pozice přisedícího u stolu a volně zabírá tváře hostů s obsahy jejich talířů. Zvolený způsob neestetizovaného zachycení, připomínající video hovory chytrých telefonů, online přenosy a záznamy domácí kamery, umožňuje diváku maximální účastenství na smutečním obědě a posiluje iluzi bezprostřední reality, jak je uvyklý vnímat ji v běžné praxi. Dojem reálnosti navíc zintenzivňují zvuky žvýkání a polykání hostů nebo skřípot příborů o talíř.

Jednotlivým aspektem uvedených projekcí je, že bezprostřední reálnost večírku neruší totálně. Promítané výseky jsou natočeny co nejcivilněji, bez nadměrného množství střihů a filtrů, herci zde volí stejné výrazové prostředky jako na scéně, a hudební podkres se v nich téměř nevyskytuje. Výsledný efekt tak umožňuje diváku plynulé přenesení pozornosti z jevištní situace na plátno, reprezentující

odlišné časové a prostorové roviny, aniž by se rozdílné způsoby zobrazení vylučovaly nebo výrazně zcizovaly. Díky tomu je recipientu ponechána možnost sledovat průběh večírku v salonu či u jídelního stolu, potažmo libovolně pozorovat všechny zobrazovací plány. Efekt organického propojení filmových projekcí a živé akce do značné míry závisí na hercích, kteří po dobu promítání setrvávají přítomni ve svých rolích, přestože jsou si projekce i celkově nerealistického uspořádání scény vědomi. Ve většině případů záběry slouží jako zvětšení a detailní zachycení hereckého výrazu, který prostorová vzdálenost mezi jevištěm a hledištěm neumožňuje divákům postřehnout.

Přímá úměra mezi tím, co je vidět na plátně, a co vyplývá z jevištní situace, však neplatí beze zbytku. Lupa ve dvou případech využívá zdvojeného realistického účinku ke zmatení časoprostorového vnímání diváka. Činí tak velmi nenápadně, obdobně jako Bernhard. Lupa k implicitně přítomnému subjektu autora v předloze odkazuje přímo jedním z promítaných záběrů. Thomas Bernhard si v něm na Příkopech, jen několik okamžiků před shledáním s Auersbergerovými, prohlíží ve výloze výtisk *Mýcení*. Přistoupíme-li na časovou posloupnost, v níž umělecká večere předchází, respektive podnítlí autora k sepsání zážitků z „*Mýcení*“, působí tento záběr nutně zmatečně a v daném kontextu nesmyslně. Lupa se k tomuto motivu *příběhu v příběhu* vrací až v samém závěru inscenace, v němž hostitelka důrazně nabádá Bernharda, těsně než jej vyprovodí ze dveří, aby o večírku nepsal. Poté, co muž hostitelce souhlasně přitaká a místnost nadobro opustí, se na plátno promítnou ve zběsilém tempu mužova závěrečná slova z předlohy.²⁸ Inscenátoři tímto finálním obrazem zdůraznili jednak prezentnost okamžiku, v němž je večírek v bodě svého konce, a současně upozornili na umělost celého tvaru, v němž se žitá událost odhalí jako umělecká (a umělá) výpověď sama o sobě. Hostitelčina slova lze navíc chápat jako vědomý odkaz k mužově pozorovatelské perverzi a principu pozorování - očišťování, o kterém jsem se zmiňoval v analýze románu, a který postavě Bernharda skýtá únikový východ z nesnesitelné existence.

Kromě filmových projekcí, kterých Lupa využívá k částečnému zcizení i posílení reálnosti, režisér pracuje též se snově stylizovanými pasážemi a přiznanými přestavbami jeviště.

²⁸ Viz úryvek na s. 5.

Patrně nejstylizovanější jsou scény Joany v podání Marty Zięby, jež na jeviště vstupuje jako zhmotněná vzpomínka či přízrak. Vzhledem k tomu, že v románu je k hereččině tragickému životu a smrti odkazováno znuděnými hosty průběžně (což z ní činí nedílnou součást večerní události), je Joanino živé předvedení nejen zcela v souladu s předlohou, dokonce přidává večerní sešlosti na mrtvolnosti a zšeřelé atmosféře.

Příchod zesulé Lupa doprovází plíživým hudebním pochodem, za jehož pravidelného rytmu a kouřového efektu nechává postavu na jeviště doslova vplynout. Joana vchází na scénu v okamžiku, kdy si všichni hosté rituálně připalí cigaretu k přemítání o ztraceném čase a pravdivé chuti tvořit. Poté, co se s některými z nich přátelsky obejmě, vyjde z uzavřené krychle na střed forbíny, odkud s neurčitým výrazem hledí do publika a nahlas uvažuje o pravdivosti umění. Pár hostů ženu nepřítomně pozoruje přes sklo „výkladní skříně“ nebo si pro sebe něco nezaujatě mumlá, zatímco Bernhard z ušáku popisuje své mládí, strávené ve společnosti nynějších uměleckých mrtvol. Při Bernhardově zmínce o tom, že všechny sny končí v slzách, se Joana tiše rozpláče a odvrátí se od publika čelem k bývalým přátelům. Jakmile jedna z žen v salonu upozoruje Joanin stav a zeptá se jí, proč pláče, Joana se zmatečně obrátí zpět k publiku ve snaze zamaskovat svůj smutek a s rozpaženýma rukama pateticky vzkřikne, že na ničem takovém nezáleží, dokud lze mluvit o umění.²⁹

Následuje krátký blackout, evokující výpadek proudu, během něhož se jeviště zcela ponoří do tmy. Poté, co se znovu rozsvítí, Joana už na scéně není. Na jejím místě stojí rozrušený Bernhard, jehož zmatečnost se projevuje mumláním a pobíháním po předscéně, zatímco se vyznává z falešného, nepravdivého života. Jeho veřejnou zpověď plynule vystřídá projekce rozhovoru spisovatelů v koupelně a záběry z Joanina pohřbu, které muž netrpělivě sleduje z židle v levém rohu předscény. Poté, co projekce skončí, Bernhard znovu upadne do sebezpytného stavu, během kterého na jeviště vstoupí pár techniků, kteří celou krychlovou scénu otočí o 180 stupňů a odhalí dosud skrytý prostor za interiérem salonu.

²⁹ Krystian Lupa. Thomas Bernhard. *Wycinka: Holzfällen*. Záznam představení v osobním vlastnictví autora této práce.

S pozvolným pohybem točny, doprovázeným improvizovanou nahrávkou árie *Cold Song* z Purcellovy opery *Král Artuš*, a abstraktní projekcí na pozadí jeviště, se divákům odkryje stěna se dvěma kostelními lavicemi, frontálně obrácenými směrem k publiku. V další části točny se nachází jídelna s podlouhlým stolem z masivu, a malá obytná buňka, kde se odehrávají scény z minulosti. Právě sem, do stísněné a neuklizené místnosti, přichází Bernhard za zdevastovanou Joanou. Umělkyně zde oproti předchozímu výstupu leží jako rozcuchaná a opuchlá alkoholička, pouze ve spodním prádle a vytahaném svetru. Zde společně sentimentálně vzpomínají na umělecké počátky a doby, kdy pro ni Bernhard psal soukromé dramolety. Spisovatel posléze završí výstup tak, že bez větších rozpaků vyhoví Joaniě naléhání a donese jí novou láhev vína. Poté místnost mlčky opustí.

Režisér tímto výstupem odhaluje postavu Bernharda z dosud neviděné stránky, v situaci, která stvrzuje jeho roli mlčenlivého, citlivého a nezúčastněného pozorovatele. Specifickým rysem scén Bernharda a Joany je, že přítomnost večírku neruší úplně, ale pouze ji upozadují. Režisér skrze točnu a projekce zcizuje dramatický čas a přenáší recipienta do odlišných časoprostorových rovin, neruší však reálné zakoušení zdánlivě pozastaveného času. Navzdory snovým sekvencím a scénám z minulosti představení plyne dál v ustáleném, jako by pevně ukotveném tempu, díky čemuž se režiséru daří zachovat kompaktnost jevištního obrazu a přítomnost večírku jako právě probíhající události. Pravděpodobně nejbližším označením pro dané tempo je „lento“, jež v hudební terminologii znamená pozvolný, rozvláčný, zdlouhavý.³⁰

Jak vyplývá z výše uvedeného popisu, režisér průběžným simultánním kombinováním projekcí s živou hereckou akcí inscenaci strukturuje, rytmizuje a aktivizuje tak divákovu pozornost, vytrhává je z nudy umělecké večere. Již v samé expozici představení diváci sledují promítaný rozhovor s Joanou a zároveň nenápadný příchod Bernharda do pravého rohu předscény. Poté, co se zde muž pohodlně usadí do koženého ušáku, sleduje odtud záznam spolu s diváky. Režisér umístěním spisovatele přímo naproti vstupním dveřím v levém portálu akcentuje jeho funkci vyčleněného pozorovatele, zbavuje jej úkrytu a zároveň jej

³⁰ mip. „Hudební terminologie“ [online]. *Wikipedia.org*. 6. 12. 2016 [cit. 4. 8. 2017]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Hudebn%C3%AD_terminologie

tímto vymezením přibližuje divákům.³¹ Nechává jej oscilovat mezi omezeným světem večírku, který se odvíjí paralelně s jeho příležitostně zpřítomňovanými komentáři, a předscénou, odkud děj spolu s recipienty pozoruje a současně je jimi pozorován.

Pakliže jsou Bernhardovy soustavné kritické a nenávistné komentáře v inscenaci upozaděny na úkor realisticky rozehrávaných situací, o to silněji je vyzdvížena pokryteckost postavy při odchodu z večírku. Pochvaly a lichotky na účet účastníků večeře, jež jsou zcela v rozporu se spisovatelovým přesvědčením, pronáší herec Piotr Skiba s rukama v kapsách a s hlavou skloněnou k zemi. Jeho Bernhard si je vědom vlastní nízkosti a slabosti, současně však není schopen vzdát se posledního slova a pozornosti, která zbývajcímu návštěvníku náleží. V důsledku toho postává rozpačitě na místě, dokonce hostitelce dvakrát položí ruku na rameno na znamení blízké důvěry, avšak ta ji po chvíli sebevědomě odstrčí. Auersbergerová v podání Haliny Rasiakówny se chová (v rozporu s předešlým vystupováním) při mužově odchodu značně pronikavě a střízlivě. Jeho pochlebování naslouchá se skeptickým výrazem, avšak nikoli pohrdlivě. Jako by si narozdíl od Bernharda sňala na samém konci masku přetvářky, čímž ještě umocní mužovu rozpačitě nemístnou servilnost. Když pak otevře návštěvníku dveře k odchodu, je to znak Bernhardova završeného (sebe)ponížení.

Závěrečná scéna pointuje nesnesitelnou vleklost společného zakoušení nicoty a skrze postavu Bernharda odhaluje tragický rozměr lidského ztroskotání. Princip inscenační koncepce vlastně spočívá v soustavném oddalování katarznosti a eskalaci jejího očekávání, aby v samém závěru byla diváku zcela a nevybíravě odepřena. Tím, že režisér vyčlenil postavu Bernharda do rohu předscény a přiblížil jej k publiku, divák do značné míry přijímá tuto postavu jako svého průvodce večerní události, partnera v zakoušení společenského pekla. Tuto spřízněnost navíc motivuje i Bernhardův odmítavý, kritický postoj vůči účastníkům večeře, od kterých se v koženém ušáku pohrdlivě odvrací, a od kterých se snaží průběžně distancovat. Čím víc se divák s postavou Bernharda identifikuje, tím silněji na něho působí závěrečné demaskování spisovatelovy

³¹ Lupa akcentuje konverzační bezradnost mezi postavami tím, že návštěvníky nutí přejít přes forbínu přímo k pozorovateli a zpět, pokavad si chtějí odložit kabát. Bernhard, aby se kontaktu vyhnul, včas upustí cosi na zem a příchozí pozdraví s pohledem upřeným do země. Tento trik se opakuje s každým novým hostem.

slabosti. Zatímco v románu *Mýcení* se pokrytectví vypravěče vyjevuje průběžně skrze nenávistné litanie a promluvy, v jevištní adaptaci Bernhard zosobňuje především touhu *nebýt* součástí shromážděné společnosti, myšlenku na *únik*, a spolu s divákem je nenápadným a tichým spolutrpitelem povrchní bohémské exhibice. Očištění, úleva a jakási morální obroda se jeví jako možný cíl zdlouhavého maskování a přetvářky, směřující k totálnímu rozchodu s daným společenstvím. Namísto reálného zúčtování je však divák konfrontován s Bernhardovým finálním, falešně zdvořilým a kvazi přátelským gestem, které katarzi zamezuje. Lupa tímto finálním výstupem vlastně završuje dvojí hru, autorskou s rolí diváka a jeho očekáváními, a hru Bernhardova společenského maskování a přetvářky, jež přetrvává a spěje dál bez konce.

2.4 Shrnutí hereckých a nerealistických prostředků v inscenaci *Mýcení*

Oslabení přímého komického účinku románu je do značné míry spojeno s citlivým psychologicko-realistickým herectvím. Jestliže v románu byla hra, vtip a komika součástí Bernhardovy jazykové stylizace, postava Bernharda v Lupově inscenaci tyto kvality, potažmo ironický nadhled, postrádá. Herec Piotr Skiba jej ztvárňuje coby zdrženlivého muže, pohrouženého zcela do vlastních duševních pochodů, v jehož projevu se střídá vážnost, místy až fatální naléhavost, s umírněnějším výrazem na hranici rezignace. Stavby horečnatého odsuzování a permanentního pohoršování, jež jsou typické pro vypravěče z románu, jsou ve Skibově podání transponovány do několika samostatných patetických výbuchů, a vybočují z jinak uměřeného projevu. Po nich se muž opět stáhne do ústraní, odkud společenské dění komentuje především mimikou.³² Skiba vyjadřuje Bernhardovo znechucení značně subtilními, minimalistickými prostředky, čímž beze zbytku naplňuje roli nezúčastněného, téměř nepostřehnutelného hosta. Jevištní Bernhard působí natolik nenápadně, až divák chvílemi zapomene na jeho přítomnost.

Realistické herectví, jak je rozvíjí Lupa ve své inscenaci, spočívá v maximálně civilním hereckém projevu, který Jiříčka přirovnává k „detailní psychoanalytické

³² Upozadění postavy Bernharda se nutně promítlo i do jeho specifického vztahu s hercem Dvorního divadla. Dynamická provázanost mezi nimi není v inscenaci patrná. Tím, že je v inscenaci mužův komentář omezen na minimum, nelze mezi postavami vytušit jakoukoli spřízněnost. Ve scéně hercova pohoršeného výbuchu, který muž v románu s respektem kvituje, se jevištní Bernhard jen spokojeně usmívá.

práci s 'vnitřní krajinou' herce",³³ a v přirozeném chování v kulisách jeviště. Herci jsou si přitom publika dobře vědomi, někteří své repliky divákům přímo adresují. Činí tak ale bez zcizujícího stříhu, jako by mimoděčně oslovovali dalšího z hostů večírku. Neusilují o rozrušení atmosféry elitní umělecké večere, naopak v divákovi posilují pocit přítomnosti, společné účasti v přítomném okamžiku.

Reálnost události navíc zintenzivňují tím, že svůj projev plně přizpůsobují okolnostem večírku, jeho vleklosti, bezobsažnosti a únavě. Děje se tak především v druhé polovině představení, kdy je práce s točnou a filmovými projekcemi omezena a postavy jsou nuceny vystačit si samy s vlastní přítomností. Salonní prostor jako by tou dobou žil už zcela vlastním životem. Postavy si mezi sebou šeptají, pošťuchují se, pochechtávají se interním vtipům, dokonce se zdá, že střídavě dřímají. Obzvláště v této části, v níž jsou herci nuceni improvizovat a zároveň setrvat v absolutní souhře, nabývá představení nezvykle intenzivního účinku přítomnosti.

Z této analýzy vyplývá, že performativní model *Mýcení* spočívá v prolínání dramatického času s reálným, v bezprostředním zakoušení plynutí času, a mísení psychologického herectví s nerealistickými, umělými prostředky jeviště. Lupa přitom využívá celou škálu zcizení, jež na jedné straně paradoxně prohlubují reálnost události, na druhé straně divákům umožňují distanci a estetický prožitek, aniž by ztratili status účastníků umělecké večere. Práci s nerealistickými prostředky pak lze rozdělit do tří způsobů. Prvním je využití filmových projekcí k detailnímu zachycení realistického herectví, k posílení performativnosti a umožnění diváku asociativně přenášet pohled z jednoho plánu na druhý. Druhým příkladem zcizení je práce s točnou, hudebními podkresy, velkoplošnou projekcí na zadní stěnu jeviště a stylizovanými hereckými výstupy, kterými tvůrci aktivizují divákovu pozornost a vytrhávají je z působení únavně rozvleklého tempa. Třetí typ zcizení představuje závěrečná projekce textového úryvku z románu, jež se na scénu promítne poté, co postava Bernharda opustí byt hostitelů. Zatímco předešlé případy jevištní akci spíše ozvláštňují a hrají si s divákovým vnímáním, poslední z vymezených postupů přispívá k jeho úplné proměně.

³³ Lukáš Jiříčka. *Identita v době otřesu: Skici o současném polském divadle*. Praha: NAMU, 2010, s. 99.

V okamžiku odhalení Bernhardova pokrytectví a slabosti, které Lupa záměrně oddaluje až na samý závěr večírku, dochází k pomyslnému rozchodu diváka s postavou spisovatele, jenž se nenávratně přiřazuje ke společenství bohémů, a který nechává diváka napospas vlastním očekáváním. Scéna se pozvolna zatmívá a po plátně přebíhají Bernhardova zmatečná slova o nutnosti zvěčnit průběh právě skončené večerní události. Zatímco fragmenty vět ubíhají a salon s osamocenou hostitelkou mizí nesmlouvavou rychlostí ve tmě, v divákovi přetrvává pocit nenaplnění, očekávání zlomu a deziluze z „promarněného času“. Lupa tak mistrně pointuje několikahodinový proces úmorného diváckého zakoušení tím, že namísto katarze, vyústění nahromaděné frustrace a následného smíření diváky konfrontuje s marností jejich očekávání a prázdnotou.

3 Analýza inscenace *Regulace intimacy*

Následující kapitola je věnována analýze inscenace *Regulace intimacy* absolventského ročníku 2013/2014 Katedry alternativního a loutkového divadla na DAMU, jež měla premiéru 10. 1. 2014 v divadle DISK. Účinkující se v ní spolu s režisérem Jiřím Havelkou zaměřili na různé možnosti hereckého vyjádření určité emoce, od drobností, které je iritují, až po hluboce osobní a intimní zkušenosti, které ve větší či menší míře spoluutvářejí jejich osobnosti. Předmětem zkoumání byly hranice soukromí, způsoby zveřejnění niterných citových procesů a pravdivost výsledného vyjádření. V obecnějším smyslu tvůrci zkoumali herectví samo o sobě, vztah mezi žitou skutečností a jejím divadelním ztvárněním. Inscenaci jsem zvolil právě s ohledem na téma pravdivosti v umění, jež částečně konvenuje s tematickým záběrem *Mýcení*, a současně pro inscenační způsob, jakým toto téma zpracovává.

3.1 Inscenační koncepce *Regulace intimacy*

Autorská inscenace je rozdělena do sedmi tematických okruhů, *sere mě, miluji, bojím se, dojíám mě, stydím se, mrzí mě a doufám*, jež se vztahují k osobním zkušenostem, intimním přáním a fobiím účinkujících. Tvůrci čerpali různorodá sdělení z dotazníků, které jim režisér Jiří Havelka na počátku zkoušení zadal vyplnit, a které se týkaly vymezených osobních témat. Poté, co se režisér s nashromážděnými texty seznámil, vyzval herce ke společnému sdílení dosud intimních informací. Spíše než o skupinovou terapii měl kolektivní dramaturgický proces zprostředkovat hercům od daných emocí možnost odstupů a naučit se je sdílet divadelními prostředky. Právě zdivadelnění emocí, aniž by ztratily na své opravdovosti, bylo záměrem tvůrčího experimentu. Součástí příprav byl i antropologický výzkum, během něhož tvůrci interpretovali výrazy obličejů různých jedinců. Inscenátoři zjistili, že rozložení základních mimických svalů je téměř totožné u všech zkoumaných příslušníků rozličných etnik. Mimika obličejů se poté tvůrcům ukázala jako minimální nutný prostředek pro vyjádření a sdílení určité emoce tak, aby byla pro diváka srozumitelná.³⁴

³⁴ mip. „Studenti DAMU vyplnili dotazník a regulují intimitu“ [online]. *Vltava.rozhlas.cz* 9. 1. 2014 [cit. 24. 7. 2017]. Dostupné z: <https://vltava.rozhlas.cz/studenti-damu-vyplnili-dotaznik-a-reguluji-intimitu-5098101>

Odtud se zdá být odvozeno i základní prostorové rozmístění herců na jevišti, kteří po drtivou většinu představení stojí seřazení na forbíně čelem k divákům. Striktně frontální formace navozuje přímý kontakt s recipienty, kteří jsou jak pozorovateli, tak těmi, kdo jsou pozorováni. Kromě prostorového aranžmá umocňuje kontakt mezi jevištěm a hledištěm zatažená rudá opona. Ta zůstává až do závěrečného obrazu představení zatažena, redukuje herní prostor na pouhou předscénu a přibližuje mluvčí těsně k publiku. Obdobný efekt zprostředkovávají i po celou dobu rozsvícená světla v hledišti. Základní prostorové řešení tak umožňuje diváku lépe se soustředit na drobné mimické detaily a výrazové nuance, které by mohly jinak zaniknout v prostorově rozehrávaných situacích nebo nadměrném množství scénických efektů.

Princip obnažování, zpřítomňování vnitřních pochodů a emocí se nevztahuje pouze na účinkující, nýbrž i diváka, který se v rozsvíceném sále neubrání částečnému odhalení svých pocitů a bezprostředních dojmů (právě skrze výraz obličeje), aniž by vystoupil z pozice pasivního přihlížejícího. O roli diváka, jenž je tvůrci vtahován do rytmického proudu kolektivní zpovědi a hry s významy, kterou může v duchu sám rozvíjet, se zmiňuje Jana Soprová:

„Právě ta tenká hranice mezi hereckou stylizací a osobním vkladem, proces toho, kdy se prvotní zážitek transformuje v obecnější zkratku, balanc mezi racionálním a emocionálním, je právě to, co diváky samozřejmě láká a dráždí. A navíc je tento zážitek inspirativní v tom, že si každý z diváků začne mimovolně hrát tuto hru (pochopitelně soukromě) i sám se sebou.“³⁵

Hra zde spočívá ve stírání hranic mezi autentickými prohlášeními a stylizovanými, případně zcela smyšlenými informacemi, čímž tvůrci přispívají ke zmatení diváka a současně tím poutají jeho pozornost, udržují jej v napětí. Tvůrci nazývají tento inscenační koncept veřejně intimní zpovědí,³⁶ čímž poukazují k ambivalentní povaze celého tvaru, tematizujícího umělost nazkoušené inscenace a neopakovatelnost společného zakoušení.

³⁵ Jana Soprová. „Třikrát inspirace z DISKU“. *Amatérská scéna*. 2014, roč. 51, č. 1, s. 12.

³⁶ Divadlo DISK. *Regulace intimacy* [Tisková zpráva ze dne 20. 12. 2013] Dostupné pouze v budově Institutu umění - Divadelním ústavu v Praze (složka Digitalizované dokumenty): <http://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=42947&mode=0>

Těmto protichůdným principům, odrážejícím dvojí povahu divadla, odpovídá i výrazně stylizovaný prolog a epilog, jenž „dokumentární“ zpovědi rámcuje.

Výroky zaznívající napříč představením sestávají z každodenních banalit, jež pro svou titěrnost, vysokou frekventovanost a prchlivost v mluvčích mnohdy vyvolávají o to bouřlivější emoční reakci (jako například střet s osobou znesnadňující průchod po eskalátorech, hádky na vrátnici či vemlouvavé zákaznické hovory). Jindy se jedná o ryze osobní a intimní sdělení, týkající se sexuálních zkušeností, smrti blízkého člověka nebo obavy z nemoci. Svě místo zde mají i detaily, které běžně zanikají v každodennosti, jako je tomu například v jedné ze zpovědí Bořka Joury:

„Miluju Olomouc.

Miluju Točnick.

Miluju, když se probudím v peřině, kouknu z okna a zjistím, že přes noc nasněžilo.

Miluju, jak to na Točnicku všechno dává smysl, protože člověk neřeší lístky do metra a průkazky do všeho, ale řeší, že koně potřebujou nakrmit a že ovce potřebujou vykydat hnusnou slámu, nebo se v tom utopěj.

Miluju film Big Lebowski.

Miluju running shusi.“³⁷

Kromě situací, anekdot a prohlášení, jež tvoří pevně daný scénář, je zde i prostor k příležitostné improvizaci, jak uvádí ve své recenzi Karolína Macáková:

„Výstupy působí z větší části fixovaně (soudím dle dvou zhlédnutých představení), bezprostřední reakce na aktuální situaci či náladu má ale mezi nimi také své místo - tak, jako tomu bylo třeba na repríze, během které Jan Čtvrtník glosoval momentální technické potíže.“³⁸

³⁷ Jiří Havelka a kolektiv. *Regulace intimacy*. Záznam z představení v osobním vlastnictví autora této práce.

³⁸ Karolína Macáková. „Tak co tě sere?!“. *Hybris*. 2014, roč. 19, č. 1, s. 23.

K působivosti sdělení přispívají časová určení zpovědí, jež se v první řadě týkají přítomných zážitků, každodenních jevů i těch, které na mluvčí působí v dlouhodobějším horizontu. Účinkující se příležitostně obracejí do minulosti, avšak přítomní charakter zpovědí převládá. V závěrečném tematickém okruhu *doufám* se již zcela upínají k budoucnosti. Právě v této části nejvíce vystupuje do popředí téma herectví, uplatnění v divadelním světě a svobodné tvorby. Mluvčí doufají v neustálou schopnost osobního rozvoje, možnost realizovat se tak, aniž by tím popírali svá lidská či umělecká předsevzetí. Touží být pravdivými sami k sobě a zároveň být kvalitně ohodnoceni. Lze předpokládat, že polarita herce a bytí za sebe je v této fázi nejvíce rozrušena, což posiluje intimnost a autentičnost sdělení.

Inscenace zůstává do značné míry otevřenou formou, jejíž výpovědi lze variovat, obměňovat, případně přizpůsobovat novým zkušenostem účinkujících, aniž by se zásadně narušila obsahová a formální struktura díla. Příležitostné improvizace nebo bezprostřední komentáře k nečekané okolnosti naopak posilují přítomnost sdíleného okamžiku a umocňují ambivalentní povahu celého tvaru. Tomuto principu je přizpůsoben i minimalistický herecký projev, soustředěný primárně na řečový přednes. Díkce jednotlivých mluvčí vychází z osobních povah herců, díky čemuž se jejich výstupy individuálně liší, stejně jako celkové držení těla a práce s gestikou. Například projev Johany Matouškové je přísně koordinovaný, soustředěný a gesticky uměřený, což se projevuje ve vzpřímeném držení těla, převážném zachovávaní neutrálního mimického výrazu, důsledné artikulaci a posílení intenzity hlasu. Obdobné prostředky volí i David Ryska, jenž v rámci své zpovědi ztvární krátkým tanečním výstupem a s přísně neutrálním mimickým výrazem svoji mladickou zkušenost go-go tanečnicka. Později si během debaty účinkujících na téma sebevědomí vysvlékne kalhoty i spodní prádlo, nebo spolu s Johanou Matouškovou předvede precizně nacvičenou taneční choreografii s prvky baletu a go-go tance. Strohost jejich mimického výrazu vytváří zvláštní napětí, umocňuje působení jednotlivých sdělení a současně je estetizuje. Naopak mluvní projev a fyzický postoj Vladimíra Polívky, Terezy Volánkové či Petry Majerčíkové působí uvolněněji a civilněji. Díkce Daniely Šiškové se pro změnu vyznačuje dojemnou rozpačitostí, až sentimentálností.

Stav vystupování mluvčích za sebe je zčásti podpořen i kostýmy, jež se u jednotlivců liší, dokonce se zdá, že si vystupující své kostýmy zvolili sami. Současně jsou všechny oděvy vesměs formální, u mužů sestavené z volných kalhot a košile, doplněné případnou vestičkou. U žen se jedná o tmavé šaty nebo kalhoty s blůzou či košilí. Funkce kostýmů tedy částečně zcizuje zpovědní výstupy tím, že zdůrazňuje ojedinělost, svátečnost a tedy nekaždodennost události, a zároveň originalností oděvů respektuje osobitost jednotlivých mluvčích a podporuje autenticitu jejich výpovědí.

Záměr zkoumat povahu herectví, hranice autentičnosti a stylizace, stejně jako testovat divákovu pozornost a hrát si s jeho přirozenou tendencí vciťovat se a spoluprožívat to, čeho je svědkem na scéně, odráží motto inscenace: „Tvůj charakter je to, co děláš, když si myslíš, že se nikdo nedívá.“³⁹

Tvůrci jím odkazují k přípravné fázi zkoušení, kdy herci vyplnili dotazníky, aniž by předpokládali jejich přímé zveřejnění, a současně diváka vábí příslibem čehosi atraktivního, ojedinělého a výjimečného. V neposlední řadě lze výrok chápat jako polemické tvrzení, jehož významy herci zkoumají postupně v přítomnosti vlastní, tvůrčího kolektivu a posléze diváka. Divák má v tomto jevištním experimentu stěžejní funkci. Nevyzpytatelnost jeho reakcí je podstatným faktorem, jenž zabraňuje automatizaci, obsahovému vyprazdňování hereckých zpovědí, a který akt obnažování navrácí zpět do bodu bezprostředního okamžiku a stavu novosti.

3.2 Práce s ozvláštňujícími efekty

Jak bylo již vyznačeno, komunikace mezi jevištěm a hledištěm probíhá v zúženém prostoru, mluvčí konfrontují své posluchače přímo a z těsné blízkosti, čímž vzájemný kontakt posilují. Striktní formace vede herce k redukci gestického projevu a k vědomější práci s hlasem a výrazné dikci. Podrážděnost, doprovázející výroky herců o věcech, které je iritují, mluvčí vyjadřují hlasovou proměnou výrazu, zesilováním a zeslabováním hlasu, hněvivým i zvolněným nasazením, a prací s temporytmem řeči.

³⁹ Divadlo DISK. *Regulace intimacy* [Tisková zpráva ze dne 20. 12. 2013] Dostupné pouze v budově Institutu umění - Divadelním ústavu v Praze (složka Digitalizované dokumenty): <http://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=42947&mode=0>

Vyznání jednotlivců nabývají v průběhu představení na intenzitě. V momentě, kdy řečové a tělesné napětí vygraduje do mezí, v nichž se sdílení osobních zážitků stává nepříjemné, patetické, příliš banální, nebo když zkrátka mluvčí dojde na závěr svého tematického zповědního bloku, vystoupí buďto jednotlivě či se svým partnerem z řady a scénicky vyjádří to, o čem právě referoval. Příkladem toho může být scéna zcela malicherného významu, jako když Petra Majerčíková předvádí nerozhodné postávání před šatníkem, ponižující situace s rodičem, jenž svému dospělému potomku vybírá spodní prádlo v podání Terezy Volánkové a Michala Bednáře, nebo vyznání ryze osobního charakteru, jako je tomu v případě Pavlíny Skružné, jež se stydí za svého otce.

Vymezené stylizované pasáže zcizují, či přesněji ozvláštňují danou situaci, odlehčují vážnost sdělení nebo naopak umocňují jeho komičnost. Současně s tím strukturují kolektivní přednes.

Druhým případem ozvláštňování je úkrok zpět. Zatímco dobrovolné vykročení z řady a předstoupení před kolektiv paradoxně skýtá hercům možnost odstupující od popisované situace, v jiných případech je to naopak kolektiv, jenž úkrokem zpět vyčlení z řady hovořícího jedince a pobídne jej tím k překonání popisovaného traumatu. Stane se tak například Tereze Volánkové poté, co se přizná ke studu tančit na veřejnosti, Daniele Šiškové, jež se zdráhá vyslovovat názvy pohlavních orgánů nahlas, nebo Johaně Matouškové, stydlí se vyprávět vtipy.

Uvedené způsoby rozrušení jednotné formace zvolňují svižné, místy až zběsilé tempo zповědí, a obohacují vnímání diváka o nové podněty a úhly pohledu na referovanou situaci. Současně však oslabují autentičnost jednotlivých sdělení, „dokumentárnost“ výpovědí a zdůrazňují umělost tvaru.

Z hlediska tématu této práce je však vedlejší, jaký je poměr mezi autentickými, smyšlenými, případně již neplatícími výroky. Podstatný je vztah intimity a nerealistických prostředků, stejně jako celkový rámec inscenace, tematizující divadelní konvenci a hravost, kterou inscenační princip rozvíjí.

Na začátku představení diváci sledují v potmělém sále zataženou rudou sametovou oponu, na niž je promítána křivka ustálené tepové frekvence. Nad oponou, vprostřed scény, visí dvojice známých divadelních masek s komickým a tragickým výrazem. Do nich jsou postupně promítány vyfotografované tváře všech účinkujících, jež původní vyznění masek razantně proměňují. Groteskně šťastný úsměv se transformuje do jízlivého šklebu, zamračeného či znepokojivého pohledu, zoufalý výraz se mění v zahloubaně účastnou grimasu. Hudební kulisu úvodní sekvence tvoří reprodukováná píseň *Welcome to My World* britské skupiny Depeche Mode, za jejíž potmělé melodie se na jevišti postupně seřadí všichni účinkující. Zprvu mají pohled upřený do země, zhluboka dýchají a postranní bodové reflektory rýsují na oponu za nimi zkreslené stíny. S koncem písně se začne scéna rozjasňovat, načež se v sále rozsvítí úplně. Poté, co hudba utichne, se herci napřímí a plynule začnou ve svižném tempu vyjmenovávat věci, které je iritují.

Takto výrazně stylizovaný prolog tematizuje divadelní konvenci, upomíná na umělost jeviště, dynamický vztah mezi divadelním znakem a příznakem, a na hru s významy. Rudá opona automaticky vzbuzuje očekávání, co se skrývá za těžkým sametovým závěsem a za jakých okolností bude tento prostor odhalen. Křivka tepové frekvence symbolizuje princip oscilování mezi nazkoušeným, pevně fixovaným tvarem a hereckou improvizací, autentičností sdělení a mystifikací na divadle. Projekce fotografií posléze zpochybňují a relativizují prvotní dojem symbolických masek, mění jejich tvar a v širším smyslu poukazují na zdánlivost jevištního obrazu a komplikovanost recepce cizích emocí a prožitků. Proměňující se tváře jako by naznačovaly omezenost a nepravdivost dvou základních výrazů, šťastného a tragického, a současně zobrazují široké spektrum významů, jež se za nimi může skrývat.

Epilog inscenace má formu pantomimické etudy. Poté, co herec Patrik Holubář pronese závěrečnou větu „*Doufám, že naši démoni shoří,*“⁴⁰ zazní píseň *Jinak to nejde* v podání Hany Zagorové, Stanislava Hložka a Petra Kotvalda. Během ní si účinkující nasadí červené klaunské nosy či brýle s očima a nosem na pružině,

⁴⁰ Jiří Havelka a kolektiv. *Regulace intimacy*. Záznam z představení v osobním vlastnictví autora této práce.

ze vzpřímeného postoje přejdou do výrazně stylizovaného pohybu a s užasle překvapeným výrazem opatrně rozhrnou oponu. Za ní naleznou pouze prázdnou scénu, v jejímž středu je umístěna velká pojízdná klec s pozlaceným neoklasicistním lustrem. Herci však vystavenému objektu nevěnují zvláštní pozornost a raději s dětsky naivním nadšením sehrají sérii gagů, sestávajících z kopanců do zadnice nebo potřesení rukou způsobující druhému elektrický šok. Výstup završí kolektivním usmířením, načež se semknou do těsné blízkosti a společně naprázdno otevírají ústa za zvuků doznívající písně, dokud se jeviště zcela nezatmí.

Spočívá-li princip veřejných zpovědí v neustálém balancování na hranici fikčního světa a líčení autentických zážitků, rámeček inscenace tento herní princip rozšiřuje o výsostně divadelní výstupy, jež s kusými zpověďmi vytvářejí silné napětí a obohacují divákovu vnímání. Strohost úvodního obrazu kontrastuje se svižnými ironickými komentáři na téma *sere mě*, komediálnost závěrečných gagů je naopak zkalena předešlými vyznáními na téma *mrzí mě* a *doufám*, v důsledku čehož vyznívá spíše trpce, bezvýhodně a zároveň dojemně smířlivě. Stylizovaný prolog a především epilog vytváří oproti kusým výrokům komplexnější jevištní obraz, v němž jako by se veškeré vyřčené frustrace, přání, potažmo celá životní zkušenost účinkujících rozpustila. Ryze divadelní pasáže, koncentrující v sobě vizuální, pohybové a akustické prostředky, tak skýtají diváku bohatší impulsy k prožitku a interpretaci a spolu se strohými proklamacemi vytvářejí komplexnější divadelní zážitek.

4 ZÁVĚR

V této práci jsem se pokusil charakterizovat některé z možných způsobů prolínání realistických a antiiluzivních prostředků v současném divadle, konkrétně na příkladech inscenací *Mýcení* Krystiana Lupy a *Regulace intimacy* Jiřího Havelky. Obsáhlejší část práce je věnována první z inscenací, jež mě přivedla k hlubšímu zájmu o propojování zdánlivě protichůdných inscenačních principů.

Nejprve jsem se zaměřil na samotný román *Mýcení* rakouského dramatika Thomase Bernharda, jenž se stal Lupovi předlohou k více jak čtyřhodinovému divadelnímu eseji. Především jsem se pokusil postihnout jeho kompozici, asociativní prolínání časoprostorových rovin, komplikovaný vztah autorského subjektu a postavy vypravěče, a v neposlední řadě princip zpřítomňování času, snahy zachytit okamžik v jeho pomíjivosti. Vymezené aspekty jsem posléze sledoval v analýze Lupovy jevištní adaptace. Režisér ve své inscenaci využívá syntézy realistického, do značné míry psychologického herectví a umělých jevištních a filmových prostředků k nastolení rozmělněného, táhlého tempa, skrze které vtahuje diváky do intenzivního zakoušení toku času. Téměř dokonalé sloučení dramatického času s reálným umožňuje diváku zakusit takřka fyziologické působení nudy, prázdnoty a bezvýchodnosti, jak ji zakoušejí postavy na scéně. Režisér tímto performativním modelem přesahuje pojetí realismu jako reprezentace zobrazované skutečnosti a zdání reálnosti jevištního obrazu nahrazuje zvědomělým prožitkem přítomnosti, zpřítomňováním probíhajícího okamžiku a reálným zakoušením divadelní události. Nerealistických prostředků Lupa využívá několika způsoby. Filmovými projekcemi paradoxně posiluje přítomnost okamžiku, umožňuje diváku nerušeně přenášet pozornost z jevištní akce na plátno a naopak. Skrze práci s točnou a stylizované výstupy naopak zcizuje dramatický čas, podněcuje divákovo vnímání, vytrhává jej z unavujícího působení nudy a aktivizuje jej.

Lupa důmyslně a pečlivě propojuje realistické, performativní a antiiluzivní prvky v jeden organicky provázaný scénický tvar, který diváku umožňuje nahlédnout, prožít a pochopit složité duševní procesy postav, s nimiž je recipient po několik hodin v úzkém sepětí, aniž by byl herci násilně konfrontován nebo podněčován k interakci. Inscenace *Mýcení* je režijně suverénním, precizně vystavěným scénickým esejem o nenápadnosti a těžké postřehnutelnosti pokrytectví,

sobeckosti a přirozené lidské slabosti, stejně jako je intimním vhladem do uzavřené skupiny bohémů a zamyšlením o povaze umělců a uměleckého díla.

Druhou část práce tvoří analýza inscenace *Regulace intimacy*, kde se primárně soustředím na koncept veřejné zpovědi, zpřítomňování reálných zkušeností a pocitů účinkujících skrze souvislý proud řeči a výrazně stylizované výstupy. Cílem práce není rozklíčovat poměr autentických a pravdivých sdělení se smyšlenými, ale poukázat právě na vědomou hru s těmito protichůdnými principy a na estetický prožitek, který diváku skýtá vědomí hry. Tvůrci zde kombinují jakýsi „vnitřní realismus“ s divadelní konvencí, zkoumají způsoby vyjádření vnitřních a intimních procesů, od kterých jim divadelní forma umožňuje získat nadhled i možnost opakovaného prožitku. Zpověď mluvčích balancuje na pomezí postavy a vystupování za sebe, což diváka udržuje v napětí a nejistotě, zda sleduje pravdivé nebo smyšlené, případně již neplatící vyznání. Podstatný pro celkové vyznění je celkový rámec inscenace. *Regulaci intimacy* lze chápat jako experiment na téma zdivadelnění zpovědi, v němž je omezený scénický a dramatický potenciál věcných výroků průběžně ozvláštňován drobnými hereckými akcemi a výrazně divadelním obrazy, jež kolektivní výpověď rámcují. Zvolený koncept navíc umožňuje mladým tvůrcům učit se pracovat s dosud omezenou životní zkušeností a nakládat s osobními tématy v budoucí herecké tvorbě, díky čemuž má inscenace značný pedagogický přínos.

Zvolené inscenace pojí motiv pozorování, obnažování a tematizovaného spoluúčastenství diváků a účinkujících na divadelní události. Inscenační principy obou příkladů poukazují na možnosti mísení realistických a antiiluzivních prvků, jež se nemusejí striktně vylučovat, ale mohou se posilovat, koexistovat a organicky přecházet jedno do druhého.

5 SEZNAM POUŽITÝCH PRAMENŮ A LITERATURY

5.1 Knižní tituly a monografie

Augustová, Zuzana. „Dramatický svět Thomase Bernharda“. In: Thomas Bernhard. *Ritter, Dene, Voss; Jednoduše komplikovaně; Alžběta II.* Přeložila Zuzana Augustová. Praha: PALLATA, 1998

Bernhard, Thomas. *Mýcení: Rozčilení.* Přeložil Marek Nekula. Praha: PROSTOR, 2009

Brook, Peter. *Pohyblivý bod.* Přeložil Jan Hančil. Praha: Nakladatelství Studia Ypsilon, 1996

Cage, John. *Silence.* Přeložili Matěj Kratochvíl, Jaroslav Šťastný, Radoslav Tejkal. Praha: Tranzit, 2010

Jiříčka, Lukáš. *Identita v době otřesu: Skici o současném polském divadle.* Praha: NAMU, 2010

Kořán, Jaroslav-Oslzlý, Petr (eds). *LIVING THEATRE.* Přeložil Pavel Janský. Praha: Jazz Petit, 1982

Pavis, Patrice. *Divadelní slovník.* Přeložila Daniela Jobertová. Praha: Divadelní ústav, 2003

Petříček, Miroslav. „Psát jako pes, který si hrabe pelech“. In: Thomas Bernhard. *Hry III.* Přeložili Zuzana Augustová, Josef Balvín. Praha: Divadelní ústav, 2010

Šterbáková, Daniela. *Myslet: Komentář k novele Chůze a románům Staří mistři a Mýcení Thomase Bernharda.* Přeložila Kateřina Kutarňová. Praha: Filozofická fakulta Univerzity Karlovy, 2016

5.2 Periodika

Macáková, Karolína. „Tak co tě sere?!“. *Hybris.* 2014, roč. 19, č. 1, s. 23.

Soprová, Jana. „Třikrát inspirace z DISKU“. *Amatérská scéna.* 2014, roč. 51, č. 1, s. 12.

5.3 Tiskové zprávy k inscenacím

Divadlo DISK. *Regulace intimacy* [Tisková zpráva ze dne 20. 12. 2013] Dostupné pouze v budově Institutu umění - Divadelním ústavu v Praze (složka Digitalizované dokumenty):

<http://vis.idu.cz/ProductionDetail.aspx?id=42947&mode=0>

5.4 Internetové zdroje

<http://www.teatrpolski.wroc.pl/zespol/aktorzy/piotr-skiba>

<http://www.teatrpolski.wroc.pl/en/productions/woodcutters-holzfaellen>

http://www.slowacki.krakow.pl/pl/zespol/inni/_get/osoba/17073/n/karol_rakowski

mip. „Studenti DAMU vyplnili dotazník a regulují intimitu“ [online].

Vltava.rozhlas.cz 9. 1. 2014 [cit. 24. 7. 2017]. Dostupné

z: <https://vltava.rozhlas.cz/studenti-damu-vyplnili-dotaznik-a-reguluji-intimitu-5098101>

mip. „Hudební terminologie“ [online]. *Wikipedia.org*. 6. 12. 2016 [cit. 4. 8.

2017]. Dostupné z: https://cs.wikipedia.org/wiki/Hudebn%C3%AD_terminologie

5.5 Audiovizuální zdroje

Jiří Havelka a kolektiv. *Regulace intimacy*. Záznam z představení v osobním vlastnictví autora této práce.

Krystian Lupa. Thomas Bernhard. *Wycinka: Holzfällen*. Záznam z představení v osobním vlastnictví autora této práce.